

POURQUOI TU M'AIDES ?



CINÉMA



AUDIOVISUEL



NOUVELLES IMAGES



PRÉSENTATION CRITIQUE

POUR RÉINVENTER

LES POLITIQUES PUBLIQUES

TERRITORIALES

EN FAVEUR DE LA CRÉATION



WWW.FILMSENBRETAGNE.COM

UN DOSSIER FILMS EN BRETAGNE, AVEC LE SOUTIEN DE

LA RÉGION BRETAGNE, DE CICLIC, D'ÉCLA AQUITAINE, DU SYNDICAT DES PRODUCTEURS INDÉPENDANTS, DU GROUPE AUDIENS.

FILMS EN BRETAGNE est une association, fondée en 1999, qui a pour vocation de promouvoir et d'accompagner l'activité audiovisuelle et cinématographique bretonne.

Elle réunit et représente les professionnels en quatre collèges : producteurs ; auteurs, réalisateurs ; techniciens, artistes interprètes ; collège 4 : métiers de l'action culturelle (éducation à l'image, festivals, archives, accompagnement de projets...).

Films en Bretagne permet d'instaurer une écoute et un lien constants entre les professionnels et les collectivités territoriales.

Films en Bretagne c'est aussi :

- les rencontres professionnelles Doc'Ouest, chaque année - fin septembre - à Pléneuf-Val André (Côtes d'Armor) ;
- des infos et ressources constamment mises à jour sur le site www.filmsenbretagne.com : actus, revue de presse du web, agenda, annuaire professionnel...
- des publications : *Photographie de l'activité audiovisuelle et cinématographique en Bretagne 2007-2009* (2009) ; *Le centralisme audiovisuel en France* (2009) ; *Désir manifeste* (2011) ; *Pourquoi tu m'aides ?* (2012) ;
- des actions pour informer et former les professionnels ;
- des groupes de travail pour concevoir collectivement des dispositifs favorables à l'activité sur le territoire ;
- des rendez-vous interrégionaux pour garantir et inventer ensemble les conditions d'une pratique optimale de nos métiers.

Films en Bretagne est soutenue par la Région Bretagne, le Département des Côtes d'Armor, Cap l'Orient et la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne.

Films en Bretagne

Pôle Image - Quai du Péristyle 56100 Lorient
Tél. 02 56 54 22 87 / mail@filmsenbretagne.com
www.filmsenbretagne.com

SOMMAIRE

2	ÉDITORIAL	
4	25 ANS D'ENGAGEMENTS	
5	Des aides plurielles	
8	Jalons et dates clefs	
10	Du cinéma à la filière	
12	SÉLECTION DES PROJETS ET CHIFFRAGE DES AIDES	
13	Moyens humains et structures	
16	Commissions d'expertise	
19	Question de chiffrage	
20	CADRES DE L'INTERVENTION PUBLIQUE	
21	Principes nationaux	
23	Règles européennes	
26	VISIONS POLITIQUES	
27	Une référence : la convention Unesco	
28	Editorialiser / <i>Alain Rousset, président de la Région Aquitaine & président de l'Association des Régions de France</i>	
32	Pour la diversité / <i>Jean-Jack Queyranne, président de la Région Rhône-Alpes</i>	
34	La question du sens / <i>Jean-Michel Le Boulanger, vice-président chargé de la culture de la Région Bretagne</i>	
38	CARTOGRAPHIE DES RÉGIONS	
39	Données Audiens : entreprises et emploi en régions	
44	Indices clefs	
46	Aide aux productions régionales / <i>Source Ciclic</i>	
48	STRUCTURATIONS DES TERRITOIRES	
49	Entreprendre et coproduire / <i>Jean-François Le Corre, producteur</i>	
53	Trouver le compromis / <i>Patrick Lamassoure, délégué général de Film France</i>	
58	Inciter à l'embauche régionale / <i>Eric Lionnais, régisseur général</i>	
60	Préférence régionale à l'embauche	
62	Militer pour les filières / <i>Dominique Renault, président de Télévisions Libres de Service Public</i>	
66	INITIATIVES	
67	Bureau des Auteurs / <i>Marie Le Gac, Rhône-Alpes Cinéma</i>	
70	Soutien au développement des structures / <i>Christophe Camoirano, producteur</i>	
73	Cap sur les nouvelles images ! / <i>Vincent Leclercq, directeur du CRRV et du Pôle Images Nord-Pas-de-Calais</i>	
76	Cine Regio / <i>Philippe Reynaert, président de Cine Regio & directeur général de Wallimage</i>	
80	ÉVALUATION	
81	Impact des tournages / <i>Pierre Delfaud, économiste</i>	
83	Politiques régulatrices / <i>Juliette Prissard, déléguée générale du Syndicat des Producteurs Indépendants</i>	
87	Une ardente obligation / <i>François Rouet, statisticien, économiste, ingénieur de recherche au ministère de la Culture et de la Communication</i>	
89	Impact culturel / <i>Serge Steyer, réalisateur</i>	
92	14 PROPOSITIONS POUR LA GÉNÉRATION 2 DES AIDES TERRITORIALES	
94	GLOSSAIRE	
	<i>Dans la publication, la lettre G utilisée en exposant (ex : dispositif 1€ pour 2^{es}) renvoie aux définitions présentes dans le glossaire</i>	

EDITORIAL /

Colette Quesson

Colette Quesson a débuté comme coordinatrice du Festival Premiers Plans d'Angers, puis comme chargée de mission sur le programme MEDIA Europa Cinemas. Elle a ensuite rejoint la région Centre où elle a été responsable des aides à la production, de la formation professionnelle et de l'accueil des tournages au sein de l'APCVL (devenu l'établissement public Centre Images). Au printemps 2011, elle initie la société AGM Production à Rennes.

Films en Bretagne est un organe unique en France qui regroupe de façon transversale les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel et provoque débats, concertations, circulations d'information, formations, rencontres. Comme partout, ce n'est pas sans tiraillements entre corporations et conceptions parfois opposées de nos métiers ; mais grâce à Films en Bretagne, les professionnels se mettent autour d'une table et formulent des propositions, sous le regard attentif de la Région Bretagne qui soutient et accompagne cette réflexion.

C'est ainsi que l'association m'a sollicitée pour mener une réflexion consacrée aux aides territoriales à la création et à la production cinématographique et audiovisuelle. Une façon pour moi de tourner la page après quatorze années passées en charge du fonds d'aide de la Région Centre. Le sujet est vaste et complexe, avec les fils entrelacés des enjeux nationaux et des objectifs locaux, des volontés politiques et des attentes professionnelles. Et nous pourrions largement consacrer un autre dossier à questionner l'action des collectivités en faveur de la diffusion, de la transmission et de l'exploitation, maillons essentiels d'une politique publique aboutie.

En 2011 et 2012, de nouvelles conventions de développement cinématographique et audiovisuel entre le CNC et les Régions sont signées et la France renégocie les cadres de ses régimes d'aide nationaux chapeautant les dispositifs territoriaux, en vue d'une notification par la Commission européenne.

Au moment où les contours d'une seconde génération de politiques territoriales se dessinent et se décident, que doit-on retenir de la première ?

Nous ne chercherons pas ici à trancher entre les deux dimensions - économique et culturelle - qui sont bien deux composantes inextricables de ce secteur, et par là-même, du soutien public à ce secteur.

Pour certaines collectivités, l'objectif économique est apparu dès la mise en place des fonds de soutien. Pour presque toutes, cet objectif est monté en puissance ces dernières années. Les politiques cherchent à intégrer cette dualité des objectifs avec une troisième dimension : l'émergence d'une filière locale très diversement structurée selon les potentiels géographiques et l'engagement des professionnels régionaux.

Ce qui est devenu assourdissant, c'est la tendance moderne qui consiste, sur fond de Révision Générale des Politiques Publiques, à tout quantifier et en particulier l'impact économique. On compte et cela rassure. Mais ces bilans chiffrés convainquent-ils finalement nos élus ? Et servent-ils réellement les politiques ? Au contraire, ils me semblent être liés au sentiment de "perte de sens" largement partagé.

Que voyons-nous aujourd'hui ? PLUS de chaînes, PLUS de tuyaux numériques, PLUS d'"images", et MOINS d'œuvres audiovisuelles, MOINS d'espaces pour les

auteurs, MOINS d'audace chez les financeurs des projets.

Peu d'interlocuteurs demandent le développement financier des fonds d'aide. Ce qui est formulé, c'est une attente quant à la nature et à la qualité des œuvres soutenues, ainsi que la prise en compte des compétences créatives en région.

Pour autant, le dynamisme des politiques territoriales, en partenariat avec le CNC, a réellement fait bouger le paysage audiovisuel jusqu'à aujourd'hui. *"Du point de vue du CNC, ces aides sont essentielles pour le maintien de la diversité de la production"*, écrit Eric Garandeau ¹.

La décentralisation audiovisuelle n'a jamais été un objectif partagé, ni pour les collectivités, ni pour l'État ; elle est embryonnaire dans quelques territoires, née de l'énergie de quelques professionnels et institutions.

Comment reposer les bases techniques, juridiques et politiques des dispositifs d'aide dans un contexte européen ? Comment sceller une articulation pertinente entre les projets, les collectivités et les professionnels des régions ? **Et remettre au centre des préoccupations : le contenu des œuvres soutenues, la créativité et la compétence des professionnels régionaux et la coopération entre territoires ?**

La période de crise du financement public que nous traversons est propice à la réflexion ; les collectivités sont face à des choix budgétaires tendus et des orientations fortes n'en sont que plus nécessaires. Ce dossier a pour ambition de tracer les lignes de force des aides territoriales et de faire des propositions pour la réinvention de ces actions au moment où une deuxième génération se dessine.

"Plus personne aujourd'hui ne conteste que la culture est un facteur de développement économique et de croissance mais je crois qu'il faut, au-delà des objectifs purement économiques, fixer des objectifs qui permettent d'assurer une diversité culturelle. La question est celle de l'équilibre entre les objectifs culturels et économiques."

Anne Cochard, directrice de la Création, des Territoires et des Publics au CNC.

¹ Dans l'avant-propos du guide 2011 de Centre Images – *Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle, Régions, Départements, Villes.*

² Propos de clôture lors de la Journée professionnelle organisée par Écla Aquitaine le 18 novembre 2010. Tournages : Impacts culturels et économiques, comment dynamiser son territoire ?

25 ANS D'ENGAGEMENTS

Les collectivités mènent aujourd'hui de multiples actions sur l'ensemble des secteurs cinématographique et audiovisuel, avec un fort développement des crédits consacrés à la création et à la production. L'État et les collectivités ont avancé ensemble sans pour autant partager objectifs et visions communes. Comment ces politiques se sont-elles développées ?

DES AIDES PLURIELLES

Une première génération

Les politiques cinéma et audiovisuel des Régions, Départements et de quelques Villes sont nées en France il y a 25 ans. Une génération ! Cette période a été l'occasion d'initiations, de développements, d'expérimentations pour certaines collectivités, d'une forte croissance puis désormais d'une stabilisation des fonds.

Les aides financières et logistiques aux projets sont apparues alors que les filières professionnelles régionales se développaient dans le court métrage et le documentaire. Aujourd'hui, elles concernent presque tous les genres et s'orientent davantage vers ces filières qui se sont peu à peu développées sur leurs territoires.

Le secteur du cinéma et de l'audiovisuel connaît des mutations technologiques profondes ces dernières années : chaîne numérique, 3D, web, interactivité... Ces modifications ont une incidence forte sur les professions : modification des coûts et de la composition des équipes, évolution structurelle des schémas de diffusion et surtout changement en profondeur de la façon d'écrire, de penser et de réaliser les œuvres. D'ailleurs, utilise-t-on encore beaucoup ce mot ?

Les dispositifs mis en place par les collectivités sont multiples et interviennent dans de nombreux champs de l'action culturelle et des politiques de création. Ces politiques, à l'écoute des évolutions du secteur, s'adaptent, inventent, tout en n'échappant pas aux limites de l'empilement, parfois contreproductif pour leur lisibilité. Il faut dire qu'elles sont sollicitées sur tous les fronts...

/5

numérisation des salles

CHAÎNES DE TÉLÉVISIONS RÉGIONALES SOUTIEN À LA PRODUCTION LONG MÉTRAGE

RENCONTRES PROFESSIONNELLES VIDÉO ART SOUTIEN AUX FESTIVALS

SOUTIEN À LA PROGRAMMATION ART ET ESSAI PROGRAMMES TÉLÉDIFFUSÉS

lycéens et apprentis au cinéma STUDIOS DE TOURNAGE

SOUTIENS AU DÉVELOPPEMENT AIDES À L'ÉCRITURE

MANIFESTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES SOUTIEN AUX PROJETS INNOVANTS

conventions d'objectifs et de moyens

résidences de création PASSEURS D'IMAGES ACTION CULTURELLE COLLÈGE AU CINÉMA

cinémathèques régionales ATELIERS DE PRATIQUES ARTISTIQUES

COMMISSIONS DU FILM ECOLE ET CINÉMA PÔLES DE COMPÉTITIVITÉ

AIDE À LA RÉNOVATION DES SALLES BUREAUX DES AUTEURS

formation professionnelle

CHIFFRES-CLEFS FONDS D'AIDE TERRITORIAUX 2011

Crédits globaux
avec contribution CNC :

55,9 M€

1493 aides attribuées
par l'ensemble des
collectivités pour 1330
œuvres

36 collectivités
intervenantes

19 fonds d'aide en
augmentation,
17 en baisse.

Des engagements financiers & des tensions budgétaires

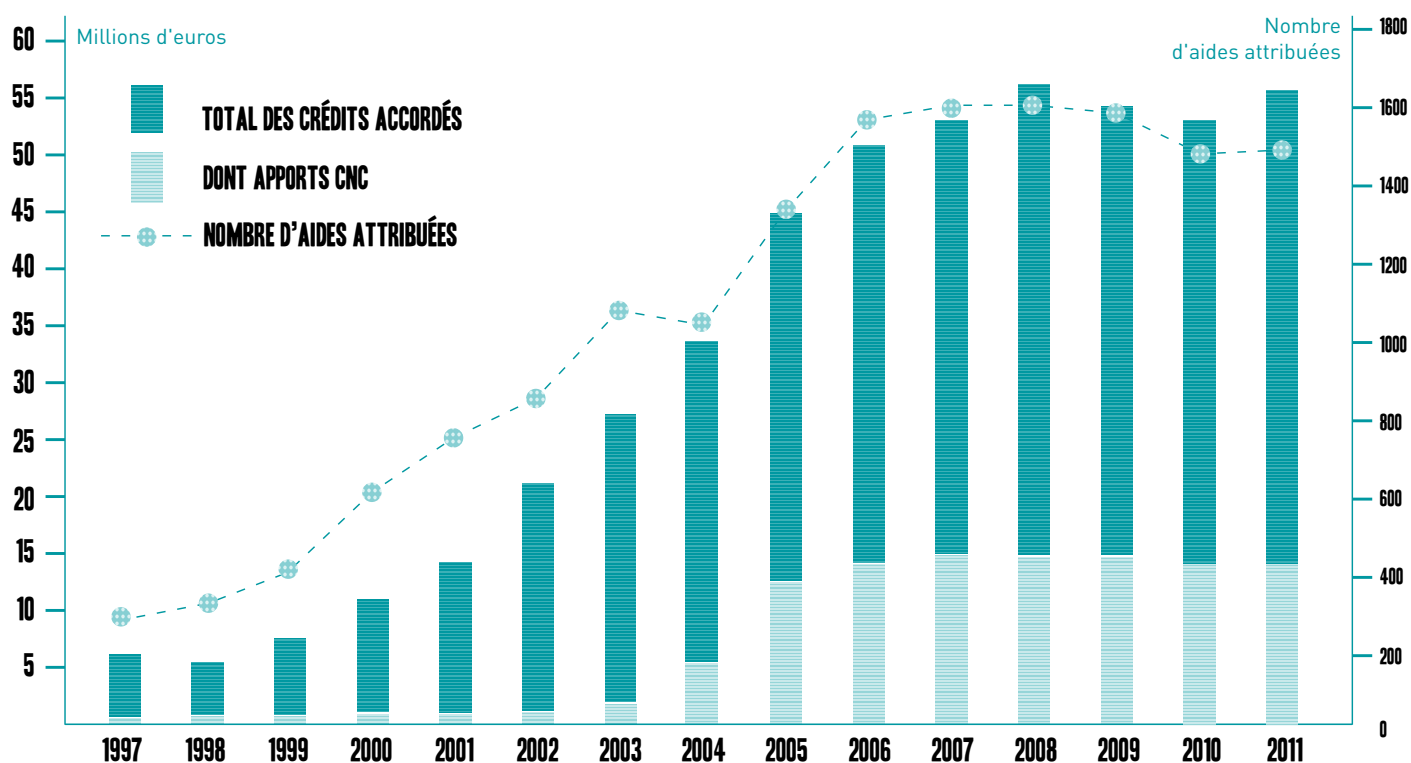
En 1997, les crédits cumulés consacrés aux politiques de soutien à la création et à la production cinématographique et audiovisuelle s'élevaient à 6 M€, provenant de 23 collectivités. Ils représentent 53,8 M€ en 2010 (+ 900 %), provenant désormais de 32 collectivités. Alors que 267 aides ont été attribuées en 1997, 1474 l'ont été en 2010 (+ 550 %) !

Les collectivités se sont fortement mobilisées, renforcées par le dispositif "1€ pour 2€" du Centre national du cinéma et de l'image animée, qui a conforté leur position et la conviction de leurs élus. **L'effet levier de ce dispositif est nettement visible sur la courbe globale, en 2004 sur le long métrage, en 2005 sur les programmes audiovisuels et en 2006 sur le court métrage.**

Depuis 2010, on constate cependant un léger repli de certains budgets, notamment dans les Départements. Les incertitudes budgétaires et institutionnelles qui frappent les collectivités depuis 2009 demeurent lourdes et sont source d'inquiétude pour les professionnels. La réforme fiscale imposée aux collectivités continue d'altérer grandement les marges de manœuvre et nombre de budgets culturels se voient aujourd'hui particulièrement fragilisés. Si l'on voit bien ici qu'à l'occasion de la réforme territoriale, la bataille menée par nombre d'élus et de

Evolution sur 15 ans des crédits
consacrés à la création et à la
production cinématographique
et audiovisuelle (1999/2011) –
Source guide Ciclic

ÉVOLUTION SUR 15 ANS DES CRÉDITS CONSACRÉS AU CINÉMA ET À L'AUDIOVISUEL



professionnels a finalement permis de reconnaître le cadre partagé de l'intervention publique en matière de culture, l'avenir demeure incertain tant l'autonomie financière des collectivités se trouve limitée par la réforme de la taxe professionnelle.

De fortes disparités

Ce dossier ne s'attache pas à présenter chacun des fonds territoriaux. Leurs disparités sont grandes selon leurs dates de création, leurs modes de gestion et la personnalité de leurs chargés de mission, comme nous le verrons au fil de ces pages. Il est pourtant frappant de constater la normalisation des politiques mises en œuvre dans des situations si différentes. Quelques responsables de fonds d'aide expriment d'ailleurs le souhait d'axes plus tranchés, de politiques davantage éditorialisées, se donnant ainsi les moyens d'une meilleure visibilité et d'un travail plus approfondi. Un seul chargé de mission peut-il être pertinent sur des dossiers aussi différents que le web doc ou la série d'animation ? Les dispositifs d'aide d'une collectivité moyennement dotée peuvent-ils être identifiés sur tous les genres et formats et donc dans tous les réseaux et festivals professionnels ? On peut en douter, sauf à penser - comme certains producteurs - qu'ils ne sont que des guichets locaux dont on attend le financement automatique contre une promesse de tourner sur place.

DÉPENSE PUBLIQUE POUR LA CULTURE EN 2006³

10 milliards d'euros, dont :
5 des Communes
et coopérations
intercommunales,
1,3 des
Départements,
0,5 des Régions et
2,9 du ministère de la
Culture et de la
Communication.

**Les collectivités
territoriales financent
70 % des dépenses
publiques culturelles.**

QU'EST-CE QU'UNE CONVENTION CNC/ COLLECTIVITÉ TERRITORIALE ?

Il s'agit pour les signataires de partager des objectifs et des financements. Signées dès 1991 avec des Villes et des Départements, elles portent sur l'éducation à l'image et la diffusion culturelle. A partir de 1995, elles sont également signées avec des Régions et intègrent la mise en place des bureaux d'accueil de tournages, cofinancés sur les trois premières années. A partir de 1998, le soutien à la création et à la production est introduit peu à peu dans ces conventions. Mais c'est l'entrée en vigueur en 2004 du dispositif "1€ pour 2€" sur les crédits consacrés à la création et à la production cinématographique et audiovisuelle qui marque leur évolution, comme nous le constatons sur la courbe ci-contre. Quand la Région soutient un projet à hauteur de 2€, le CNC en ajoute 1 qui bénéficiera directement au projet, par le biais du fonds d'aide régional. La convention fixe un certain nombre de contraintes sur l'éligibilité des projets et leurs modalités de sélection, conformément aux régimes d'aide nationaux.

/7

20 ANS !

Joyeux anniversaire au guide des politiques territoriales de soutien au cinéma et à l'audiovisuel, initié dès 1992 en région Centre par l'Atelier de Production Centre Val de Loire et dont Ciclic est désormais l'éditeur, avec le soutien du CNC. Ce guide est né au festival de Vendôme, de la première réunion des responsables de fonds d'aide. Tous ces fonds qui avaient alors entre deux et cinq ans étaient peu connus des professionnels. Ce guide gratuit a joué un rôle important dans leur reconnaissance. Sa version numérique (www.ciclic.fr) présente en ligne la liste des aides aux projets attribuées par l'ensemble des collectivités françaises entre 2003 et 2011. Une base de données publique intéressante à visiter ! En 2012, Centre Images et Livre au Centre réunissent leurs équipes, leurs projets et leurs missions et fondent Ciclic, la nouvelle agence régionale du Livre, de l'Image et de la culture numérique.

³ Source : Département des études de la prospective et de la statistique du ministère de la Culture et de la Communication

JALONS ET DATES-CLEFS

Rapide historique des politiques territoriales cinéma et audiovisuel.

Ou comment se souvenir que ces politiques ont été dès l'origine initiées et menées conjointement par l'État et les collectivités.

1982 | Les lois de décentralisation Deferre sont votées et suppriment la tutelle administrative de l'État vis-à-vis des collectivités territoriales ; le préfet n'autorise plus a priori les actes des collectivités, mais contrôle a posteriori leur légalité.

1983 | Dix centres régionaux du cinéma sont initiés par le ministère de la Culture, pour produire, coproduire et subventionner des projets, souvent courts métrages et documentaires. Ils bénéficient alors du soutien des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC - ministère de la Culture et de la Communication). Ces centres sont lancés pour une expérimentation de cinq ans et ne sont pas renouvelés.

1985 | Le premier fonds d'aide est créé en Aquitaine. À l'époque, comme aujourd'hui, le cinéma et l'audiovisuel ne font pas partie des compétences obligatoires des Régions.

1986 | Les premières élections régionales ont lieu. La loi du 2 mars 1982 a institué l'élection des conseillers régionaux au suffrage universel direct.

1990 | Un décret dérogatoire en Conseil d'État permet la création du CEC Rhône-Alpes, devenu Rhône-Alpes Cinéma, société anonyme soutenue par la Région et par le Centre National de la Cinématographie (CNC). Cette formule initiée par Roger Planchon reste unique en France. La structure coproduit les films qu'elle finance ; c'est le premier signe d'une logique de retour sur investissement dans ces politiques.

1990 & 1991 | Le CNC signe les premières conventions de développement cinématographique et audiovisuel avec des Villes et des Départements.

1992 | Le long métrage emblématique *Germinal* de Claude Berri est soutenu à hauteur de 1,5 M€ par la Région Nord-Pas de Calais. La préfecture demande un contrôle de légalité. Le soutien public est clairement interprété comme un soutien économique au vu de son montant et dans un relatif vide juridique sur les aides publiques territoriales au cinéma. Le CNC intervient pour débloquer la situation.

Le service de l'action territoriale est créé au CNC.

L'Atelier de Production Centre Val de Loire (APCVL) organise le premier festival Images en région à Vendôme, dédié à des films soutenus par des collectivités territoriales.

L'APCVL édite le Guide des aides territoriales au cinéma et à l'audiovisuel, né de la première réunion entre les neuf fonds d'aide territoriaux existants.

1994 | Les DRAC suspendent leurs financements en faveur de la création audiovisuelle mais continuent à soutenir des actions d'éducation à l'image et de diffusion.

Les antennes régionales de FR3 signent leurs premières coproductions.

1995 | Le CNC et quelques Régions signent les premières conventions de développement cinématographique : les objectifs et financements communs portent sur l'éducation à l'image, la diffusion culturelle et l'accueil de tournages.

1998 | La convention CNC / Région Auvergne porte pour la première fois sur le fonds d'aide au court métrage de cette Région.

1999 | Des conseillers cinéma et audiovisuel sont nommés dans les DRAC.

2000 | Les conventions de développement cinématographique et audiovisuel deviennent tripartites : CNC - DRAC - collectivités.

Le tribunal administratif examine le cas du long métrage *Les destinées sentimentales* d'Olivier Assayas, soutenu par le Département de la Charente. Les contreparties (tournage, valorisation du territoire) sont jugées insuffisantes pour constituer un intérêt public local au regard du montant de l'aide. Un arbitrage juridique est nécessaire pour valider le soutien. Le cadre juridique des interventions publiques en faveur de l'audiovisuel reste imprécis.

2001 | Alors que dix-huit Régions, douze Départements et cinq Villes et Communautés urbaines ont initié des fonds d'aide à la production, la Région Île-de-France crée le sien avec 12 M€ de crédits. Auparavant, THECIF, Théâtre et Cinéma en Île-de-France, association financée par le

conseil régional, intervenait déjà sur des courts métrages, documentaires de création et projets multimédia.

3 MAI 2002 | Le ministère de la Culture fait paraître une circulaire relative aux aides des collectivités locales à la production audiovisuelle et cinématographique. Elle met fin au flou juridique, en affirmant notamment le caractère strictement économique des aides aux structures de production, que leur motif soit culturel ou économique. La circulaire affirme la légalité des décisions d'aides prises par délibération régionale, sans cosignature de l'État.

2004 | Le dispositif "1€ pour 2^e" sur les aides à la production de long métrage est mis en place par la direction de la création, des territoires et des publics au CNC : abondement par le CNC de 1€ quand la collectivité finance 2€, selon les conditions de transparence et de professionnalisme précisées par la convention. Ces conditions s'appuient notamment sur les règles de l'agrément du CNC pour le long métrage. Le contexte est alors celui de la délocalisation des tournages vers d'autres pays européens. Les aides à l'écriture et au développement, un temps définies sous l'intitulé "aides à la création" par le CNC, ne sont pas concernées par le "1€ pour 2^e" dans les conventions.

Les conventions de développement cinématographique et audiovisuel deviennent triennales et sont passées en priorité avec les Régions ; les collectivités infrarégionales

comme les Départements et Agglomérations doivent s'intégrer dans la convention signée entre le CNC, la DRAC et la Région.

2005 | Le dispositif "1€ pour 2^e" est élargi aux aides à la production de programmes audiovisuels (documentaire, fiction, animation). Les conditions de l'abondement s'appuient sur les règlements du COSIP⁶ établis par le CNC pour l'audiovisuel.

2006 | Le dispositif "1€ pour 2^e" est étendu aux aides à la production de court métrage.

2007 | L'exploitation cinématographique est introduite dans les conventions État/collectivités, notamment pour partager l'investissement public sur la numérisation des salles de cinéma.

2010 | Le CNC arrête le cofinancement des fonds d'aide territoriaux destinés à l'écriture et au développement de projets, sauf pour les rares fonds qui interviennent sur l'écriture et la réécriture de longs métrages sans éligibilité régionale ou sur le développement des nouveaux formats numériques.

2011 | La Guyane signe une convention de développement⁶ avec le CNC. À l'exception de la Martinique, toutes les Régions sont désormais signataires.

"Certains établissements publics nationaux pour qui la coopération avec les collectivités territoriales n'a longtemps été 'ni stratégique ni même naturelle' (Dominique Wallon à propos du CNC et de l'image animée qu'il a dirigé) sont fortement engagés dans des partenariats innovants. Le CNC a bâti depuis près de vingt ans un partenariat extrêmement fructueux avec les Régions, notamment pour la production cinématographique, y consacrant 15 millions d'euros en 2010. Outre les bénéfices économiques, on voit la France au cinéma comme on ne l'a jamais vue (ce qui a aussi un impact économique !). C'est sans doute le choix le plus singulier des politiques culturelles régionales."

Extrait du rapport⁴ de Jérôme Bouet, inspecteur général des affaires culturelles.

"Les collectivités territoriales ont toujours su développer des politiques culturelles adaptées à leur territoire ; on leur doit un réseau d'institutions majeures pour le patrimoine et la création. Mais l'aménagement culturel du territoire reste un enjeu, qui ne peut être traité de façon unilatérale par l'État. Le dialogue entre l'État et les collectivités territoriales est essentiel pour assurer l'égalité d'accès à la culture. Le maillage territorial et la solidarité publique demeurent indispensables à la démocratisation. Le prochain ministre devra se donner les moyens d'irriguer les territoires délaissés et redevenir un partenaire actif et attentif des collectivités territoriales."

Extrait de *Pour une autre politique culturelle* du Groupe d'études et de recherches sur la culture, réunissant des fonctionnaires travaillant dans le domaine culturel, publié dans *Le Monde* du 3 janvier 2012.

⁴ "21 propositions pour relancer le partenariat entre l'État et les collectivités territoriales dans le domaine culturel". Octobre 2010.

DU CINÉMA À LA FILIÈRE

Nous avons relevé les termes et notions récurrents dans les règlements publiés par les collectivités sur leurs aides à la création et à la production. Deux périodes de référence :

- 1993, où la plupart des textes encadrant ces aides ne dépassaient pas deux pages voire quelques lignes,
- 2011, où l'afflux des normes juridiques, budgétaires et financières est impressionnant.

Ce voyage accéléré révèle combien les textes sont devenus complexes et techniques, avec un foisonnement de cadres, de spécificités, de conditions à réunir.

Les professionnels ont-ils été suffisamment réactifs aux glissements de sens qui ont accompagné les modifications lexicales définissant ces politiques territoriales ? **Comment faire pour retrouver l'intention - politique comme artistique - dans cet amas de critères d'admissibilité ?** D'autant que la plupart des producteurs doivent "faire des acrobaties" pour répondre aux obligations croisées de différents



financeurs dont les exigences ne sont pas toujours compatibles.

Au-delà du maintien d'un cadre professionnel à ces projets, les règlements permettent-ils encore aux fonds territoriaux de maintenir une ouverture aux œuvres les plus inventives ? Par ailleurs, les plus jeunes réalisateurs se dispensent souvent de passer par ces dispositifs et fabriquent leurs premiers films en autoproduction. Les politiques territoriales ne sont-elles pas en train de passer à côté d'une nouvelle génération d'acteurs ?

Qu'est-ce qu'une filière⁵ ?

L'approche filière est relativement récente dans l'étude économique. C'est dans la deuxième moitié des années 1970 que ce type d'analyse a commencé à percer. Utilisé en France d'abord pour traiter des problèmes d'économie industrielle, le concept d'analyse de filière a été transposé dans le domaine agricole, puis aux projets d'aide aux pays en développement.

L'analyse économique par filière, prend en compte la succession d'actions menées par des acteurs pour produire, transformer, vendre et consommer un produit. Elle permet de connaître d'une manière approfondie les tenants et les aboutissants de tout l'environnement de ce produit, qui peut être indifféremment agricole, industriel, artistique, informatique, etc.

Des filières régionales cinéma et audiovisuel ?

Certains estiment qu'on ne peut parler de filière dans la mesure où il n'y a pas – sur un même territoire – assez de professionnels de l'ensemble des métiers liés à la fabrication d'un film, voire que toute la chaîne n'est pas représentée ; d'autres considèrent que l'implantation de professionnels dans une région est en soi un facteur suffisamment structurant – car générant une économie – pour que l'on parle de filière. La présence de professionnels de ces secteurs sur les territoires est culturellement structurante, et ces filières naissantes élaborent souvent une approche spécifique et différente, qu'il s'agisse de création, de diffusion ou d'éducation à l'image.

⁵ Source www.fao.org "Organisation des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture"

Des œuvres dans lesquelles

1993

le cadre régional joue un rôle essentiel

Politique cinéma

Abordant un thème lié à la région

Documentaire

Impérativement tourner son film en région...

Un lien manifeste avec la région et la culture régionale

Création audiovisuelle

Long métrage

Films

Priorité aux créateurs régionaux

Court métrage

Potentiel de diffusion et

Vidéo

de retour d'image pour la région

Fiction

L'intérêt du projet pour l'identité culturelle régionale

Des effets induits économiques et d'image pour la région

**En complément de financement sur des films
déjà pratiquement montés financièrement**

Œuvre audiovisuelle

/11

Fictions télévisées

Développement du secteur

2011

Favoriser la création d'emplois

Au minimum 50% D'une durée inférieure à

Dans la limite d'un plafond...

Au minimum égal à 120% du montant...

Système de bonification

Technologies de l'information et de la communication

Ne pourra excéder 25% **Serious game**

Economies créatives

Industries culturelles

Projets innovants



SÉLECTION DES PROJETS, CHIFFRAGE DES AIDES

La sélection des œuvres soutenues est la pierre angulaire des politiques d'aide. Les collectivités choisissent de soutenir – ou non – telles ou telles œuvres et c'est ce qui définit les contours de leur politique. Les moyens humains consacrés à la gestion des fonds d'aide, de même que les profils constituant les commissions, sont des indicateurs de l'attention portée par la collectivité au secteur, mais aussi du soin porté à l'examen des dossiers. Tour d'horizon...

MOYENS HUMAINS ET STRUCTURES

Une méthode d'approche et quelques avertissements

La question des moyens humains consacrés à la gestion des fonds d'aide fait fréquemment l'objet d'échanges entre responsables de fonds d'aide, qui ne disposent pas de réels points de comparaison. Ce que les porteurs de projets ressentent, c'est la plus ou moins grande disponibilité de leurs interlocuteurs. Les chargés de fonds d'aide sont parfois difficilement joignables, eux-mêmes noyés par un système qui suppose d'enchaîner réunions et commissions. Certains gestionnaires de fonds décident d'ailleurs de limiter les échanges avec les professionnels porteurs de dossiers avant la décision d'aide de la collectivité, pour être présents davantage dans l'accompagnement des projets soutenus.

Le tableau de la page 14 présente le résultat d'un indicateur d'approche que nous avons demandé aux responsables des fonds d'aide des Régions (les Villes et Départements ne sont pas pris en compte). Il s'agit de "l'équivalent temps plein" consacré à la gestion du fonds d'aide, ainsi que le nombre de postes sur lesquels se répartit effectivement cette charge de travail. Sont pris en compte dans cette estimation les étapes suivantes : information aux porteurs de projets - parfois lors de manifestations extérieures -, gestion des dépôts de dossiers, organisation et suivi des commissions, retours des avis, chiffrages des aides, éventuelles rédactions des rapports à soumettre au vote, rédaction des conventions d'aide et courriers, mandatement financiers, gestion des

dossiers de solde, évaluations et bilans. Ces données ne sont qu'indicatives et déclaratives : l'estimation du temps de travail n'est pas aisée pour la plupart des personnes contactées, dont les missions portent sur des dossiers variés, parfois au-delà du seul secteur du cinéma et de l'audiovisuel.

Vous serez étonnés de ne pas trouver ici la lecture des dossiers. **Quatorze ans de pratique me permettent d'affirmer qu'aucun chargé de mission ne peut lire les projets déposés autrement qu'en diagonale sur son temps de travail !** Certains les lisent sur leur temps personnel, d'autres les abordent rapidement

ou lisent seulement ceux qui obtiennent une aide de la collectivité. A l'unanimité, les chargés de mission expriment leur frustration. Comment un chargé de mission peut-il prendre des décisions pertinentes dans l'accompagnement public d'un projet sans l'avoir lu ?

"Les responsables de fonds d'aide sont souvent un peu contraints, par les élus d'un côté et les professionnels de l'autre ; le dialogue entre les professionnels de la région et les institutions est souvent compliqué, fréquemment sur le mode de la revendication et rarement très constructif. Du coup, cela affaiblit la capacité de réforme du système. Et il nous manque des outils d'évaluation."

Antoine Martin, producteur – Antoine Martin Productions

Pour mesurer la réalité quotidienne des chargés de mission, nous avons fait le choix de rapporter cet "équivalent temps plein" au nombre de projets soutenus en 2010 par chaque Région. Cet indicateur a ses limites mais il repose sur la constatation que la gestion d'une aide à l'écriture de 3000 € représente autant d'étapes de travail que celle d'un soutien de 350 000 € à un long métrage. L'étude pourrait être affinée en regardant le nombre de projets déposés dans chaque collectivité, donnée non collectée ici. Résultat : le nombre de projets suivis par an et par temps plein varie de 8 à 64 ! Il faut également souligner que les chargés de mission ne suivent pas seulement les projets de l'année en cours, puisque

la grande majorité des projets n'aboutissent que sur deux ou trois ans.

En moyenne, un fonds attribue 48 aides par an et dispose d'1,6 équivalent temps plein. Nous pouvons estimer qu'un chargé de mission suit en moyenne environ 64 projets par an (31,6 x 2 ans), au-delà de l'organisation de la sélection.

Le statut de la structure gérant le fonds d'aide n'a pas ou peu d'implication sur le niveau des moyens humains mis à disposition. Par ailleurs, ce qui est très variable d'une collectivité à une autre, c'est le niveau

d'exigence sur le suivi des dossiers et l'implication de la collectivité dans l'accompagnement du projet. Dans certaines régions, ces indicateurs soulignent une disproportion entre le nombre de dossiers à traiter et le nombre de personnes en charge de le faire. En particulier, le délai de paiement des aides peut parfois aller jusqu'à six mois après l'émission d'un avis favorable, ce qui impacte les conditions de production des projets et la sérénité du travail.

"En Aquitaine, nous avons évalué à 70 000 € le coût de gestion annuel du fonds de soutien, selon les exigences posées par la convention "1€ pour 2^{es}". Ce coût, constitué d'effectifs, de frais fixes, de frais d'organisation de comités et de rémunération de certains lecteurs, est pris en charge à 100 % par la Région."

Jean-Raymond Garcia, directeur cinéma Ecla Aquitaine.

GESTION DES AIDES

Régions	Date de création du fonds d'aide	Statut de l'entité gérant le fonds d'aide	Modalités des financements	Nb aides création / production accordées en 2010	Nb d'aides attribuées sur un an et par équivalent temps plein	Equivalent tps plein...	...Sur le nb de postes effectifs
Alsace	1994	Région	subvention	39	56	0,7	1
Aquitaine (Écla)	1985	Région	subvention	63	25	2,5	4
Auvergne	1997	Région	subvention	9	27	0,33	2
Bourgogne	2004	Région	subvention	30	18	1,7	3
Bretagne	1989	Région	subvention	78	39	2	4
Ciclic	1991	EPCC*	subvention	90	36	2,5	6
Champagne-Ardenne (ORCCA)	2003	Association	subvention	9	18	0,5	3
Corse	1986	Région	subvention	51	34	1,5	2
Franche-Comté	1994	Région	subvention	12	8	1,5	2
Guadeloupe	2005	Région	subvention	17	21	0,8	1
Île-de-France	2001	Région	aide remboursable	82	20	4,2	5
Languedoc-Roussillon	2005	Région	subvention	44	22	2	3
Limousin	1998	Région	subvention	39	24	1,6	3
Lorraine	2003	Région	subvention	36	18	2	4
Midi-Pyrénées	1986	Région	subvention	61	76	0,8	3
Nord-Pas de Calais (CRRAV)	1990	Association	coproduction AV cofinancement CINE	74	41	1,8	3
Basse-Normandie	2005	Région/Association	subvention	41	18	2,3	4
Haute-Normandie (Pôle Image)	1988	Association	subvention	31	16	2	5
Pays de la Loire	1986	Région	subvention	51	64	0,8	3
Picardie	1997	Région	subvention	9	9	1	2
Poitou-Charentes	1999	Région	subvention	96	48	2	4
PACA	2003	Région	subvention	93	31	3	6
Réunion	2000	Région	subvention	52	43	1,2	6
Rhône-Alpes	2001	Région	subvention	74	62	1,2	3
Rhône-Alpes Cinéma	1991	SA	coproduction	22	17	1,3	2
MOYENNE DES 25 FONDS				48,1	31,6	1,6	3,4

*Etablissement public de coopération culturelle

"La Région et les Départements s'engagent à doter leurs fonds respectifs d'aide à la création et à la production mis en place pour les années 2011-2013 dans les conditions précitées des moyens humains et logistiques nécessaires pour assurer leur bon fonctionnement, notamment en termes de transparence des procédures, d'instruction et de suivi des dossiers, de fonctionnement du comité de lecture et de délais de paiement aux bénéficiaires."

QUELLE REPRÉSENTATION DES POLITIQUES PUBLIQUES TERRITORIALES AU CINÉMA ET À L'AUDIOVISUEL ?

L'association Film France, financée à 85 % par le CNC, est la tête de réseau des commissions régionales et locales du film et, au titre de ses missions d'obédience économique, porte une parole commune. De leur côté, les responsables de fonds d'aide se réunissent régulièrement, travaillent en commun sur certains projets, mais n'ont pas la possibilité de porter une parole collective. Malgré l'envie exprimée de longue date d'une association des fonds d'aide, la disparité des statuts des structures assurant leur gestion (des collectivités, des associations, un EPCC mais aussi une SA) rend ce regroupement

impossible. De ce fait, la représentation nationale de l'activité d'accueil des tournages peut faire écran aux enjeux beaucoup plus globaux portés par les territoires sur les aides financières, la télédiffusion, l'exploitation, la formation...

Qui interroge-t-on sur les politiques territoriales à l'audiovisuel dans le cadre de tel ou tel rapport ministériel ? Qui consulter lors de telle ou telle table ronde professionnelle ? La réalité est souvent l'absence d'interlocuteurs et de questionnements prenant en compte ces politiques territoriales !

Question épineuse : ces politiques ont-elles besoin de se plier au centralisme en trouvant le moyen d'initier un organe national commun?⁶ Ou est-il préférable de rester un réseau informel ?

/ 15



⁶A noter : les directeurs de la culture des conseils régionaux ont créé en 2011 l'Association Nationale des Directeurs d'Action Culturelle des Régions (ANDACRE).

COMMISSIONS D'EXPERTISE

A l'image du CNC dès sa création, la plupart des fonds publics français dédiés au cinéma et à l'audio-visuel réunissent des commissions pour examiner les dossiers de demande d'aide. Ces tours de table, totalement ou majoritairement professionnels, sont appelés "commissions sélectives" ou "comités consultatifs", parfois "comités professionnels".

Le choix des personnalités siégeant dans ces comités est un exercice difficile car il repose sur différents critères nécessitant pour les chargés de mission des collectivités une bonne connaissance des divers réseaux professionnels. Il est essentiel de faire appel à des personnes en pleine activité pour connaître les évolutions fines du secteur. Or les professionnels les plus actifs sont peu disponibles pour ce travail de lecture accaparant. Bien qu'il soit tentant de refaire appel à des membres qui se sont révélés

pertinents et rigoureux dans cette mission, leur renouvellement est important ! Nous avons listé les rotations des commissions prévues par les Régions. Mais, la rotation prévue est-elle partout respectée ? Un autre axe important est celui de la spécialisation des commissions dans l'examen des genres. Lire un projet documentaire ou d'animation ne relève pas des mêmes compétences et des mêmes parcours. Les fictions télévisées et les longs métrages ne relèvent pas des mêmes écritures ou circuits de financement. Si beaucoup de collectivités ont peu à peu spécialisé les commissions, il reste encore des Régions où les projets sont discutés genre par genre pendant une même réunion.

Cette question de la spécialisation des comités rejoint celle, plus globale, de la spécialisation des fonds d'aide : pour que la collectivité devienne un interlocuteur pertinent sur un genre, cela ne

suppose-t-il pas que l'enveloppe lui étant consacrée atteigne une taille significative ? Les collectivités ont-elles les moyens de soutenir tous les genres dans des conditions de sélection satisfaisantes ?

Quelle proportion de professionnels du territoire dans les comités ?

Il sera beaucoup question dans ce dossier de filière régionale. De fait, il est déterminant que les aides territoriales soutiennent la création en région ; un lien particulier unit naturellement les producteurs et auteurs d'un territoire au fonds d'aide de leur collectivité, dont les conditions d'admissibilité leur sont souvent favorables. Parallèlement, dans la plupart des régions, quelques professionnels du territoire prennent part au vote des comités ou y assistent.

Nous mettons à plat, pour chaque Région, des éléments sur la composition des commissions remettant des avis sur les projets : proportion de profes-

sionnels de la région et hors région, pourcentage d'élus votant. Beaucoup de responsables de fonds d'aide régionaux expliquent que les professionnels sont nommés au sein des comités pour leur personnalité. Cependant, on peut légitimement se poser la question

d'un conflit d'intérêt lorsqu'une trop forte proportion de professionnels régionaux siège au sein d'une commission de leur territoire, notamment lorsque les dossiers sont majoritairement de provenance régionale.

Dans un contexte de centralisme audiovisuel, il serait intéressant de savoir quelle proportion de professionnels hors Île-de-France siège dans les commissions au CNC. Pour autant, produire depuis les régions est un positionnement particulier. Il est donc souhaitable que des professionnels travaillant en région apportent leur regard sur les projets dans les commissions sélectives. Ne serait-ce pas un terrain intéressant pour favoriser l'interrégionalité des commissions ? Enfin, ne serait-il pas temps pour les collectivités les plus innovantes d'explorer ou expérimenter, en accord avec le CNC, de nouvelles pistes dans les modes de sélection des projets ?

Ne serait-il pas temps
d'explorer de nouvelles
pistes dans les modes de
sélection des projets ?

AVERTISSEMENT

• L'analyse n'a porté que sur les comités travaillant pour les fonds d'aide des Régions.

• Les commissions remettent des avis à la collectivité, mais c'est bien le président de la collectivité lui-même, après l'avis de son assemblée, qui engage formellement le soutien à un projet. Il faut souligner que, dans une large majorité, les avis des commissions sont suivis.

• Les pourcentages ci-contre sont la proportion de chaque profil sur l'ensemble des membres siégeant dans les commissions des collectivités. Les proportions diffèrent parfois en fonction du genre

étudié. Les pourcentages ont été établis à partir de la composition des comités 2011 et sont indicatifs ; d'une session à une autre, un suppléant non régional peut remplacer un participant régional ou le contraire.

• Dans la plupart des cas, la présence d'observateurs, non comptabilisés ici, est prévue et/ou pratiquée : élu territorial, conseiller cinéma de la DRAC (garant de la bonne utilisation des fonds du CNC, dans le cadre des conventions "1€ pour 2€"), chargés de mission sur le fonds d'aide, responsable de la commission du film⁶ du territoire et, dans le cas du CRRAV, des représentants de l'association régionale des producteurs et/ou des auteurs.

CONSTITUTION DES COMMISSIONS ET CHIFFRAGE EN 2011

Régions	Quelle fréquence de renouvellement prévue ?	Nb de comités différents*	Nb total membres des comités sur un an	% professionnels hors région	% professionnels de la région	% élus votant	% institutionnels votant	Qui propose le chiffrage ?
				%	%	%	%	
Alsace	tous les 3 ans	1	12	42 %	58 %	0 %	0 %	Élu & services
Aquitaine (Écla)	tous les 2 ans intégralement	5	26	90 %	10 %	0 %	0 %	Comité de validation : services Région & Écla
Auvergne**	pas de règle	3	17	24 %	71 %	0 %	0 %	Service culture avec avis comité
Bourgogne	2 ans, renouvelable une fois	3	26	65 %	23 %	12 %	0 %	Comité
Bretagne	tous les 3 ans maximum	3	18	28 %	61 %	6 %	6 %	Services
Ciclic	régulièrement	7	33	88 %	0 %	0 %	12 %	Comité technique et financier de Ciclic
Champagne-Ardenne (ORCCA)	occasionnel, pas de règle	1	17	65 %	35 %	0 %	0 %	Comité
Corse	par tiers tous les 2 ou 3 ans	1	9	67 %	33 %	0 %	0 %	Comité & services
Franche-Comté	tous les 3 ans	2	7	71 %	29 %	0 %	0 %	Élu & services
Guadeloupe	tous les 3 ans	1	8	25 %	75 %	0 %	0 %	Services & comité
Île-de-France	entre 12 et 24 mois	2	24	0 %	50 %	50 %	0 %	Fourchettes en fonction des dépenses régionales et de la durée du tournage
Languedoc-Roussillon	tous les 2 ans	2	14	86 %	14 %	0 %	0 %	Services, en négociation avec les producteurs, et selon dépenses en région
Limousin	tous les 2 ou 3 ans	4	21	81 %	19 %	0 %	0 %	Services
Lorraine	tous les 2 ans	2	18	67 %	22 %	11 %	0 %	Services
Midi-Pyrénées	tous les 3 ans	2	18	33 %	67 %***	0 %	0 %	Un membre du comité & services
Nord-Pas de Calais (CRRAV)	tous les 3 ans	2	20	70 %	20 %	0 %	10 %	Comité & services
Basse-Normandie	tous les 2 ans	3	23	83 %	17 %	0 %	0 %	Comité pour le documentaire, les plafonds attribués pour les autres aides
Haute-Normandie (Pôle Image)	tous les 3 ans	7	33	64 %	39 %	0 %	0 %	Comité & services
Pays de la Loire	tous les 2 ou 3 ans	2	12	50 %	50 %	0 %	0 %	Comité & services
Picardie	partiellement tous les 2 ou 3 ans	1	9	33 %	44 %	0 %	22 %	Vice-président Culture & services
Poitou-Charentes	tous les 3 ans	4	32	50 %	38 %	13 %	0 %	Services
PACA	tous les 2 ans	7	35	74 %	26 %	0 %	0 %	Comités
Réunion	tous les 2 ou 3 ans	1	7	14 %	57 %	0 %	29 %	Services
Rhône-Alpes	tous les 2 ans	3	19	58 %	42 %	0 %	0 %	Comité
Rhône-Alpes Cinéma	tous les 5 ans	1	8	88 %	0 %	13 %	0 %	Comité & PDG

* correspond au nombre de spécialisation des comités et non au nombre de leurs réunions sur une année.

** dans l'unique cas de l'Auvergne, le conseiller cinéma de la DRAC vote en commission, représentant 6 % des membres.

*** 12 personnalités qualifiées de la région, qui ne sont ni producteurs, ni auteurs, ni acteurs de la diffusion en région Midi-Pyrénées.

QUE DIT LE CADRE COMMUN DE LA CONVENTION CNC/COLLECTIVITÉS À CE SUJET ?

“Les projets candidats à l’obtention d’une aide sont soumis à l’examen du comité de lecture chargé d’examiner la qualité artistique des œuvres candidates à une aide de la Région. (...)Le comité est composé majoritairement de professionnels du cinéma et de l’audiovisuel, nommés intuitu personae et représentatifs des différentes branches de la profession ; il comprend des personnalités extérieures à la région (...). Si un membre du comité est impliqué dans un projet proposé en commission, que ce soit en tant que producteur, auteur, réalisateur, collaborateur artistique ou technique, prestataire technique, distributeur ou diffuseur, il n’est pas destinataire des dossiers présentés à cette session et n’assiste pas à la réunion.”

Tendance des modes de sélection des fonds régionaux européens

La commission d’aide sélective, constituée de professionnels souvent bénévoles, renouvelés régulièrement, est plutôt un modèle français, issu de la pratique du CNC. La plupart des fonds des Régions d’Europe fonctionnent avec des comités d’experts rémunérés par les structures ou des conseils d’administration décisionnaires des choix préalablement arbitrés directement par les salariés responsables des fonds. Globalement, les choix sont menés par des personnalités pérennes dans une structure, dont le parcours professionnel assure une bonne connaissance des dossiers de production en termes d’environnement professionnel et financier et de parcours artistique. Notons enfin que nombreux sont les pays européens dont le tissu professionnel et le volume de production sont moins étoffés que ceux de la France ou de l’Allemagne, avec des modes de sélection nécessairement adaptés à ces échelles. Que choisir : des modes de décision à l’allure peu démocratique ou une expertise plus pointue avec les avantages d’un suivi dans la durée ?

REGARDS CROISÉS

“Dans le choix des artistes, la logique veut que l’on joue le jeu des quatre familles. Dans tout partenariat culturel et artistique, il y a quatre familles : les décideurs politiques ou financiers, les artistes qui sont à l’origine de tout, les médiateurs techniques et critiques et puis le public. La question est toujours de savoir qui représente les publics ! Mais dans la prise de décision, il faut que les quatre familles soient représentées. Les publics peuvent être représentés par les élus. Et la meilleure manière d’assurer la démocratie dans un système de ce type-là, c’est le renouvellement des personnes ; rien de pire que la cristallisation des décideurs. L’autre piste, c’est la philosophie de l’expertise, celle qui consiste à dire : le choix des artistes doit être fait par des experts parce qu’ils ont la connaissance. Sur les questions de bioéthique, les commissions font appel à ces citoyens. Parce que le citoyen est compétent, je suis désolé, et l’expert a besoin d’être critiqué par le citoyen. Et donc je pense qu’il est important que dans les choix artistiques, les citoyens puissent dire leur mot, même s’il n’est pas majoritaire, et même s’il doit être éclairé par les experts. Mais le choix des purs experts aboutit forcément à des abus, à des chasses gardées, à des exclusions, à des incompréhensions.”

Claude Mollard, directeur d’institutions culturelles, magistrat à la Cour des comptes et photographe⁷.

“Le fait qu’il y ait dans les commissions des producteurs implantés dans la même région, qui connaissent très bien le tissu local, est important parce que ces producteurs peuvent avoir une double expertise au-delà du dossier, une expertise sur la santé de la société, sur le besoin du producteur, sur la carrière d’un auteur... Ils ont un regard plus fin sur certaines situations.”

Jérôme Duc-Maugé, producteur – Cocottesminute Productions – Lyon

“Je suis convaincu qu’aujourd’hui, les commissions sélectives ne sont pas forcément les meilleurs outils pour répondre à des objectifs fondateurs d’une politique publique, à savoir dénicher, repérer, accompagner l’émergence de créateurs. La technocratie qu’on a produite au fil des années vient littéralement enrayer, phagocyter, fossiliser les dispositifs. Pour cette industrie de prototype, il faut des aides publiques de prototype.” **Jean-Raymond Garcia**, directeur cinéma Écla Aquitaine

⁷Extrait de son intervention dans la synthèse des rencontres
“ Action culturelle, création et territoires – L’action culturelle dans tous ses états ”. Centre Georges Pompidou.

QUESTION DE CHIFFRAGE

“Quand un producteur établi en région demande un budget plus important sur un film à un administrateur de France 5, ce dernier lui dit : *mais vous irez chercher le financement régional, vous !*”

Un producteur

Le tableau de la page 17 présente, pour chaque Région, l'entité ou les personnes assurant la proposition de chiffrage de l'aide, suite à l'avis favorable du comité de lecture. Les membres du comité sont d'ailleurs assez souvent consultés sur ce point, leur regard sur le projet qu'ils ont examiné précisément étant un avis précieux pour les institutions. Rappelons encore que ce sont bien les assemblées régionales ou les directeurs de structure habilités qui engagent formellement les décisions d'aide et leurs montants.

La focalisation sur l'impact économique des projets entraîne un chiffrage souvent établi au regard des dépenses ou embauches réalisées sur le territoire : c'est la “territorialisation⁶” d'un projet, qui s'appuie sur le budget prévisionnel présenté par le producteur. Les échanges entre producteurs et collectivités à ce stade supposent que chacun prenne ses responsabilités : le producteur doit travailler en transparence, sans surenchère, la collectivité doit estimer la faisabilité des projets soutenus.

Par ailleurs, la définition de l'intensité⁶ des aides publiques et privées⁸, est un réel handicap, tant collectivités et porteurs de projets doivent se contorsionner pour permettre aux projets en marge du marché de rentrer dans un cadre budgétaire parfois non réaliste.

Et pourquoi n'irions-nous pas vers des présentations de budget où les producteurs pourraient assumer de faire apparaître la marge de leurs entreprises ?

“Pourquoi avons-nous tant de difficulté à chiffrer ? Parce que, d'une certaine façon, les producteurs eux-mêmes ont du mal à chiffrer leur film ! Ils ne savent plus s'il faut demander 200 auprès de la collectivité pour avoir 150, ou s'il est mieux perçu de demander l'exact montant permettant la faisabilité du film. Et parfois, certains producteurs sont justement gênés quand leurs interlocuteurs rentrent dans les questions de faisabilité, de budget réel. Ces échanges supposent un climat de confiance, installé avec le temps entre professionnels et responsables d'institutions.”

Jean-Raymond Garcia, directeur cinéma Écla Aquitaine

⁸La notion d'intensité des aides publiques est développée dans le chapitre Cadres de l'intervention publique p 20

Les récriminations et incompréhensions sont fréquentes face à l'action publique. Elles sont souvent le fait d'interlocuteurs méconnaissant les cadres juridiques contraignants dans lesquels les collectivités agissent, aussi bien au niveau national qu'eupéen. Un cap crucial sera passé en 2012 avec la validation des régimes d'aides territoriaux français par la Commission européenne qui actera un cadre d'intervention auquel les collectivités auront obligation de se conformer sous peine d'illégalité.

CADRES DE L'INTERVENTION PUBLIQUE



PRINCIPES NATIONAUX

Eligibilité aux fonds publics

Les collectivités territoriales s'appuient naturellement sur les dispositifs et cadres du CNC pour la mise en œuvre de leurs politiques. Si l'éligibilité d'une œuvre cinématographique de courte ou de longue durée pose rarement question, des débats ont régulièrement lieu sur le profil des œuvres audiovisuelles susceptibles d'être soutenues.

Le cadre défini par le Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes (COSIP)⁹ géré par le CNC, est généralement repris ou mentionné dans les règlements des collectivités. Si le cadre est rigoureux, sa mise en œuvre doit être faite au regard des objectifs de politique publique. Et à l'heure de l'émergence de nouvelles formes numériques souvent diffusées par des groupes de presse, il serait nécessaire de définir la notion d'œuvre.

Ces nouvelles technologies imposent par ailleurs de reconsidérer certains critères d'éligibilité. Aujourd'hui, par exemple, de nombreux réalisateurs

sont équipés de caméras. Aussi, exiger qu'un tournage documentaire n'ait pas commencé au moment du dépôt de dossier n'est plus du tout en phase avec la réalité de la fabrication documentaire.

Intérêt public local

Cette notion est fondamentale dans l'exercice des politiques publiques. Elle est aussi soumise à interprétations politiques et juridiques. Voici l'éclairage apporté par maître Yvon Goutal, avocat au barreau de Paris, dans les actes du colloque sur les conventions État/Collectivités organisé par Centre Images au festival de Vendôme 2009.

"En droit interne, une collectivité locale doit pouvoir justifier de l'intérêt local de sa politique. Le nombre de jours de tournage n'est pas l'alpha et l'oméga de la territorialisation et un arrêt de 2004 indique qu'une collectivité peut octroyer des subventions avec en retour des engagements tels que des diffusions garanties en région, des missions d'éducation, un nombre de copies à disposition, des remerciements d'usage (Cour administrative d'appel de Bordeaux, 21 décembre 2004, Département de la Charente, n°01BX01353). On peut y ajouter la cession de droits non commerciaux, la diffusion auprès de publics restreints. Il n'y a pas de contraintes en matière d'intérêt public local. La réforme des collectivités locales, quelle qu'elle soit, ne devrait pas remettre en cause cette légitimité locale."

/ 21

RAPPEL DES CRITÈRES D'ÉLIGIBILITÉ DU COSIP⁹

"Il s'agit d'œuvres audiovisuelles originales à vocation patrimoniale qui présentent un intérêt particulier d'ordre culturel, social, technique, scientifique ou économique. Le caractère patrimonial de la production aidée implique que les producteurs doivent être en mesure d'assurer une exploitation durable de l'œuvre en cohérence avec sa vocation patrimoniale⁹", notamment en termes de détention de droits.

Pour être aidées au COSIP⁹, les œuvres doivent appartenir aux genres suivants :

- fiction ;
- animation ;
- documentaire de création ;

- récréation et captation de spectacles vivants portant sur une œuvre unitaire et autonome ;
- magazine présentant un intérêt culturel (aides sélectives seulement) ;
- vidéomusique (prime à la qualité).

Ces œuvres doivent être réalisées essentiellement avec le concours d'auteurs, d'acteurs principaux, de techniciens collaborateurs de création français ou ressortissants de pays européens, et d'industries techniques établies dans ces mêmes pays.

Ne sont pas éligibles : les émissions dites de flux (information, sport, jeux, talk-shows, télé-réalité, divertissements...) et les sketches.¹⁰

⁹Décret N° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier à la production, à la préparation et à la distribution d'œuvres audiovisuelles (J.O. 3 avril 2011)

¹⁰Texte réglementaire concernant l'éligibilité au COSIP du CNC.

Extrait de *Le territoire s'oppose au paysage*, entretien avec Claire Denis, cinéaste, dans le n°665 des *Cahiers du Cinéma* – mars 2011

"Quand Jean-François Stévenin parle de son Jura dans *Passe-montagne*, j'ai eu instantanément envie d'appartenir à ce territoire, je ne m'y sentais pas étrangère. Ce n'est plus le territoire comme folklore. Les cinéastes qui offrent un territoire à découvrir, comme Bruno Dumont, Alain Guiraudie ou les Larrieu, ne sont pas dans le folklore. Avec la Brèche de Roland, j'étais éblouie: c'est aussi beau que le Grand Canyon du Colorado. Comme si des cinéastes pouvaient offrir quelque chose, transformer leur territoire en territoire de cinéma pour le faire partager, le faire ressentir."

Réformes annoncées

Le gouvernement Fillon a initié le projet de réforme des collectivités territoriales dans un pays qui comprend davantage de collectivités locales que l'ensemble des pays européens. Le projet repose sur la volonté d'un nouveau cadre juridique interdisant notamment les financements croisés de plusieurs collectivités pour une même action, fondement même de l'ensemble des champs d'intervention culturels. La réforme annoncée inquiète d'autant plus qu'elle survient dans un contexte de fragilisation extrême des budgets des collectivités.

"Une bonne façon de faire des économies pour une collectivité, c'est d'attendre le refus d'une autre, dont la réponse rendra le projet infaisable. C'est une mécanique assez cynique qui permet d'attendre que les projets soient abandonnés plutôt que d'annoncer une coupe de 10 % dans les budgets. On attend que l'autre porte le chapeau..."

Un responsable de fonds d'aide



Les transferts de l'État vers les collectivités ont augmenté de 2,3 % par an depuis 2003. La réforme de la taxe professionnelle et son remplacement par d'autres impôts devaient garantir la capacité de dépense des collectivités. Mais l'État n'est intervenu pour compenser les recettes que la première année. Les élus sont inquiets sur leur capacité à maintenir leurs budgets. Et parmi les collectivités, les Départements sont clairement les plus fragilisés, confrontés à une difficulté particulière car les dépenses sociales obligatoires et prioritaires en temps de crise représentent plus de 60 % de leurs dépenses de fonctionnement.

Selon une enquête du DEPS¹¹, 55 Départements ont réduit en 2010 leurs dépenses de fonctionnement pour la culture, dans une fourchette de -0,1 % à -36,6 %. La baisse en valeur absolue est estimée à 32 millions (-2,4 %). Les investissements des Départements dans la création et la production cinématographique et audiovisuelle ont diminué de 31 % entre 2008 et 2009, puis de 11 % entre 2009 et 2010. Sur les mêmes périodes, ceux des Régions ont augmenté de 3 % entre 2008 et 2009, puis baissé de près de 5 % entre 2009 et 2010¹².

¹¹Département des Etudes, de la Prospective et de la Statistique du ministère de la Culture et de la Communication

¹²Source guides Ciclic (ex Centre Images) 2010 & 2011

RÈGLES EUROPÉENNES

Validation européenne :
synthèse de l'analyse du SPI¹³.

En 2006, la Commission européenne validait le dispositif français d'aides au cinéma et à l'audiovisuel, sans examiner alors les régimes d'aides des collectivités territoriales. Au 31 décembre 2011, les régimes d'aides nationaux ont été soumis à la validation. Ceux des territoires le seront avant fin 2012. La Commission ne pouvant examiner chacun des quarante dispositifs existants, elle demande que soit établie une notification sur l'aide territoriale décrivant un régime unique, dont les critères d'intervention doivent être respectés par l'ensemble des collectivités. L'enjeu à venir est donc de sécuriser le cadre général de l'intervention des Régions, tout en conservant des règles suffisamment souples pour que celles-ci gardent une diversité de modalités d'aides et une capacité d'initiative¹⁴. Le SPI a constitué une note sur ce sujet, synthétisée ici.

La Commission européenne n'a eu de cesse ces dernières années de vouloir restreindre les possibilités pour les États membres d'intervenir sur les questions de financement de la production cinématographique et audiovisuelle. La résistance des États membres, et notamment du CNC, a permis de faire front contre cette volonté.

Quelle est la situation nationale ?

En cinq ans, la situation de la production a sensiblement évolué : diminution des financements privés, de l'investissement des chaînes de télévision, des minima garantis versés par les exportateurs et de ceux versés par les distributeurs en salles. En outre, les obligations sociales se sont singulièrement renforcées, devenant difficiles à appliquer pour les films à budget modeste. Elles rendent par ailleurs quasi-impossible une stricte application des règles de plafonnement d'aides publiques.

Parallèlement, sur l'impulsion des pouvoirs publics, les ressources publiques ont été consolidées grâce à la contribution des fournisseurs d'accès à Internet au Compte de soutien du CNC et au développement des politiques régionales de soutien à la création, bénéficiant de l'effet du "1€ pour 2€". Ainsi comme le soulignait Véronique Cayla lors de la présentation du bilan du CNC à Cannes le 17 mai 2010 : "[...] en 2009 on a vu que ces aides publiques jouaient leur rôle de correctif du marché, un rôle d'amortisseur essentiel dans une période économique délicate".

Néanmoins, la production s'est fortement bipolarisée entre d'un côté les œuvres pleinement intégrées dans le marché et, de l'autre, les œuvres représentatives de la diversité culturelle.

Agir sur la décision de validation des aides publiques françaises

L'évolution du financement de la production cinématographique et audiovisuelle et le renforcement des contraintes imposées aux sociétés de production rendent quasi impossible une stricte application des règles de plafonnement d'aides publiques.

Le dispositif français a été l'un des premiers à être validé, essuyant les plâtres. D'autres pays se sont vu valider des systèmes plus souples et susceptibles de nous apporter des solutions.

En tout état de cause, le principal problème posé par l'actuelle décision de la Commission européenne demeure la question du plafonnement des aides publiques sur les films difficiles et à petit budget. Il convient donc de modifier les définitions et seuils actuellement en vigueur et, éventuellement, de réfléchir aux modalités de prise en compte des aides remboursables.

Pourquoi cette validation européenne ?

Aux termes de l'article 108 du traité de Lisbonne, les aides accordées par un État à une entreprise "sont incompatibles avec le marché commun dans la mesure où elles affectent les échanges entre États membres"

¹³Syndicat des Producteurs Indépendants

¹⁴A noter : les aides régionales sont prises en compte dans le plafonnement des financements publics pour le crédit d'impôt français.

en créant des distorsions de concurrence.

Toutefois, l'article 87 §3 d. concède que les "aides destinées à promouvoir la culture et la conservation du patrimoine, quand elles n'altèrent pas les conditions des échanges et de la concurrence dans la Communauté dans une mesure contraire à l'intérêt commun" peuvent être compatibles avec le marché commun. Ces aides destinées à promouvoir la culture constituent une dérogation aux règles applicables en matière d'aides d'État et doivent donc être appréhendées de manière restrictive, comme l'affirme la Cour de justice des Communautés européennes.

La communication de la Commission européenne du 26 septembre 2001 exige le respect du "principe de légalité générale", que l'on peut résumer ainsi :

- l'interdiction de toute discrimination en raison de la nationalité,
- la liberté d'établissement,
- la libre circulation des marchandises,
- la libre prestation de services.

Principalement, les régimes d'aide ne peuvent par exemple réserver l'aide aux seuls ressortissants du pays ou de la région concernés ; ni exiger des bénéficiaires qu'ils possèdent le statut d'entreprise nationale ou régionale établie en vertu du droit commercial national.

Les critères soumis à la validation européenne

Les quatre critères de compatibilité pour autoriser les aides à la production cinématographique et télévisuelle comme aides culturelles sont les suivants :

- **la destination à un produit culturel** : chaque membre doit veiller à ce que le contenu de la production aidée soit culturel, selon des critères nationaux vérifiables, conformément au principe de subsidiarité⁶.
- **la condition de territorialisation⁶** : le producteur doit pouvoir dépenser au moins 20 % du budget du film dans d'autres États membres, sans que l'aide prévue par le régime en soit réduite.

• **l'intensité de l'aide publique⁶** : elle est limitée à 50 % du budget de production, à l'exception des films difficiles et à petit budget.

• **l'interdiction des suppléments d'aide** destinés à des activités spécifiques de production de films, par exemple, les aides à la post production.

1/ Qu'est-ce qu'un "produit culturel" ?

Selon le principe de subsidiarité⁶, les autorités françaises sont habilitées à définir la notion de "produit culturel". Cette notion est laissée à l'appréciation des États membres, selon des "critères nationaux vérifiables". Cependant, la déclaration commune des agences européennes publiques en charge du cinéma de mai 2005, précisait : "Les raisons de soutenir les films ne peuvent pas être limitées aux seuls motifs culturels. Une distinction tranchée entre une œuvre commerciale et une œuvre culturelle est artificielle, puisque chaque film est à la fois une entreprise commerciale et l'expression d'une culture. De même, il n'est pas non plus possible de traiter à part les 'films difficiles'".

Ainsi, deux problèmes essentiels se posent :

• seules les aides aux œuvres sont autorisées, en aucun cas les aides aux structures. Or, la réalité du fonctionnement économique du secteur est nettement plus complexe et des dispositifs de soutien aux programmes d'œuvres sont parfois indispensables.

• la notion de "produit culturel" est en elle-même risquée. En effet, la Commission souhaite de plus en plus imposer des "tests culturels" lors de la validation des dispositifs d'aides nationaux au cinéma.

Le développement de ce type de critères, comme cela a récemment été le cas pour le crédit d'impôt international⁶ en France (incluant des critères tels que "décors emblématiques de la France"), est préjudiciable à une production diversifiée, et donc à l'ensemble du secteur de la création.

L'INTENSITÉ DE L'AIDE PUBLIQUE PAR GENRES APRÈS LA NÉGOCIATION DE 2011

	Production de longs métrages	Production de courts métrages	Production d'œuvres audiovisuelles
Validation européenne 2011	50%	70% (car films difficiles et à petit budget)	Intensité limitée à 40 % pour le COSIP et à 50% pour l'ensemble des aides publiques
Qualification des films difficiles et à petit budget (décision de décembre 2011)	1 ^{ers} et 2 ^{es} films et films d'un budget inférieur à 1,25 M€	Qualifiés par nature de films difficiles et à petit budget	non précisé
Pourcentage d'aides publiques applicable pour les œuvres difficiles et à petit budget	60% de la part française (sauf certaines dérogations notamment dans le cadre du dispositif d'aides au cinéma du monde)	70% de la part française	/

2/ La territorialisation⁶

C'est le critère le plus sensible, soumis à la vigilance de la Commission. Celle-ci a admis que les États membres puissent exiger, comme condition d'accès à l'aide, qu'une certaine partie du budget de la production du film soit dépensée sur leur territoire. Cette partie du budget ne doit pas être supérieure à 80 %. Il semble peu probable qu'il soit possible de diminuer cette condition de territorialisation, plafonnée à 80 %. La vigilance des professionnels et des collectivités s'impose pour s'assurer que ce critère ne soit pas modifié dans un sens moins favorable, comme le souhaite la Commission. Cela aurait en effet des conséquences directes sur certaines aides publiques, notamment le crédit d'impôt, assis sur 80 % des dépenses de production.

3/ Qu'est-ce qu'un "film difficile et à petit budget" ?

La Commission l'établit de façon générale et considère que conformément au principe de subsidiarité⁶, il appartient à chaque État membre d'établir une définition des "films difficiles et à petit budget" en fonction de paramètres nationaux. Vous trouverez dans l'encadré ci-dessous les définitions proposées par le SPI.

4/ L'interdiction des suppléments d'aides à des activités spécifiques de production

Ce principe posé par la commission a conduit à l'exclusion des aides aux industries techniques (la post production par exemple), qui relèvent désormais de la "règle de minimis"⁶ plafonnant les aides publiques à 200 000€ par entreprise sur 3 exercices fiscaux.

Or il y a interdépendance entre les différents acteurs de la filière cinématographique et audiovisuelle : la fragilisation des industries techniques impacte donc

"La territorialisation⁶ favorise l'émergence de projets cinématographiques dans différents pays d'Europe car elle constitue souvent la contrepartie logique des montants importants engagés par les États et Régions. Leur suppression ou restriction pourrait donc avoir pour conséquence une diminution des aides publiques. La territorialisation génère sur les territoires un volume d'activité et d'emploi pour les auteurs, les réalisateurs, les artistes, les techniciens qui participent du dynamisme économique et social et facilitent le développement de la création. Elle favorise l'enracinement culturel d'une production et donc la diversité culturelle en Europe." **Contribution à la consultation de la Commission européenne des " Coalitions européennes pour la diversité culturelle"¹⁵.**

PROPOSITION DU SPI SUR LA DÉFINITION DES FILMS DIFFICILES ET À PETIT BUDGET

Au vu de l'évolution du financement des films, du renforcement des contrôles sociaux des entreprises de production et de la comparaison avec la validation des autres systèmes d'aide nationaux des États de l'Union européenne, le SPI demande une application sectorielle de ces règles. Nous appuyons avec force ces propositions, susceptibles de mettre fin aux contorsions auxquelles sont obligés les producteurs et gestionnaires de fonds publics, pour faire exister des œuvres audiovisuelles dans un contexte réglementaire éloigné de la réalité de la production des œuvres les plus fragiles.

PRODUCTION AUDIOVISUELLE

FICTION AUDIOVISUELLE :

- la notion de films difficiles doit regrouper :

- les 1^{ers} et 2^{es} films des réalisateurs
 - les films financés sans chaîne hertzienne nationale
- la notion de films à petit budget doit concerner :
- les films d'un budget inférieur à 5 000€ la minute

Ces films doivent pouvoir bénéficier de 60 % d'aides publiques.

ŒUVRES DOCUMENTAIRES, CAPTATIONS ET RECRÉATIONS DE SPECTACLE VIVANT :

- la notion de films difficiles doit regrouper :

- les 1^{ers} et 2^{es} films des réalisateurs
 - les films financés sans chaîne hertzienne nationale
- la notion de films à petit budget doit regrouper :
- les films d'un budget inférieur à 2 000 euros la minute

Ces films doivent pouvoir bénéficier de 75 % d'aides publiques.

LES ŒUVRES CROSS ET TRANS MÉDIA :

Au vu de leur économie de production, ces œuvres doivent recevoir la qualification de films difficiles et à petit budget. Cependant, en l'absence de marché stabilisé, il ne nous est pas possible de proposer un plafond d'aides publiques.

PRODUCTION DE COURTS MÉTRAGES

Ces films relèvent par essence de la qualification de films difficiles et à petit budget.

Ils constituent par essence le secteur "recherche et développement" de la création et doivent donc avoir un régime spécifique.

Ils doivent pouvoir bénéficier de 100 % d'aides publiques, comme c'est le cas actuellement en Espagne.

PRODUCTION DE LONGS MÉTRAGES

- La notion de films difficiles doit regrouper :

- les 1^{ers} et 2^{es} films des réalisateurs

- La notion de films à petit budget doit concerner :

- les films d'un budget inférieur à 2,5 millions d'euros
- Ces films doivent pouvoir bénéficier de 75 % d'aides publiques.

¹⁵ Parallèlement au développement de coalitions pour la diversité culturelle sur tous les continents pour peser sur les négociations de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles à l'UNESCO, 13 coalitions pour la diversité culturelle de pays d'Europe ont décidé de se regrouper informellement en créant le réseau des Coalitions Européennes pour la Diversité Culturelle (CEDC). www.coalitionfrancaise.org



VISIONS POLITIQUES

Certains dispositifs territoriaux sont tiraillés entre l'approche intuitive qu'en ont leurs élus et l'approche technique de leurs services. Les élus régionaux ont bien compris les enjeux d'image de leurs politiques, dans tous les sens du terme. Deux écueils bien connus resurgissent parfois : la tentation du clientélisme et la recherche d'un cinéma représentant une formidable carte postale d'un territoire...

UNE RÉFÉRENCE : LA CONVENTION UNESCO

L'Unesco est l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. La Convention Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles a été signée à Paris le 20 octobre 2005, et ratifiée par 121 Parties¹⁶. Rappel essentiel, sept ans après sa signature, dans un monde qui oublie vite ses engagements !

La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles est un instrument juridique international contraignant qui assure aux artistes, aux professionnels de la culture, aux praticiens et aux citoyens du monde entier la possibilité de créer, produire, diffuser et jouir d'un large éventail de biens, de services et d'activités culturels.

Elle a été adoptée parce que la communauté internationale a signalé l'urgence de mettre en œuvre une loi internationale qui pourrait reconnaître :

- la nature particulière des biens, services et activités culturels comme porteurs d'identités, de valeurs et de sens,
- que même si les biens, les services et les activités culturels ont une importante valeur économique, ils ne peuvent être considérés comme de simples objets de commerce.

En reconnaissant que la culture ne peut rester un sous-produit du développement, mais devenir le ressort fondamental du développement durable, la Convention ouvre la voie à un nouveau cadre international pour la gouvernance et la gestion de la culture, en :

- encourageant la mise en place de politiques et mesures culturelles afin de soutenir la créativité et permettre aux créateurs un accès aux marchés nationaux et internationaux, au sein desquels leur œuvres/expressions artistiques seront reconnues et rémunérées et en assurant que celles-ci soient accessibles au grand public,
- reconnaissant et optimisant la contribution générale des industries culturelles pour le développement économique et social, particulièrement dans les pays en développement,
- intégrant la culture aux stratégies de développement durable et aux politiques nationales de développement,
- promouvant la coopération internationale pour faciliter la mobilité des artistes et la circulation des biens et services culturels, spécialement ceux du Sud.

¹⁶120 États et la Communauté européenne en tant qu'organisation d'intégration économique régionale ont ratifié ce traité.



ÉDITORIALISER

ENTRETIEN

L'Association des Régions de France, ARF, a été créée en décembre 1998 pour répondre au besoin de concertation étroite ressenti par les présidents de conseils régionaux, les élus et leurs services. Ils ont souhaité mettre en commun les expériences vécues dans les Régions. Alain Rousset en assure actuellement la présidence. Le budget de l'ARF est alimenté par les cotisations des Régions. Elle réunit régulièrement une commission culture présidée par Karine Gloanec-Maurin, vice-présidente de la Région Centre et un groupe de travail consacré aux questions du cinéma et de l'audiovisuel.

Écla Aquitaine est l'agence culturelle du conseil régional, partenaire des professionnels du livre, de la musique, du cinéma et de l'audiovisuel. Afin de développer les filières, Écla Aquitaine mène une politique d'accompagnement et de valorisation en lien avec les partenaires institutionnels. Son département cinéma et audiovisuel a pour objectif de soutenir la création, d'accueillir les tournages en région et de faciliter la promotion et la diffusion des œuvres.

ALAIN ROUSSET, président de l'Association des Régions de France, président de la Région Aquitaine et député de Gironde.

Le fonds d'aide au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Aquitaine a été créé dès 1985. Quel regard portez-vous sur cette première génération de politiques publiques en faveur du cinéma et de l'audiovisuel ? Et comment voyez-vous l'avenir de ce partenariat État/collectivités ?

La Région Aquitaine s'est effectivement engagée depuis 1984 dans un soutien en direction de la production cinématographique et mène depuis plusieurs années une politique diversifiée et volontariste dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Elle a arrêté un ensemble cohérent de mesures qui ont eu pour objectif de contribuer au développement régional de cette activité.

Il est vrai que le fonds aquitain a pleinement profité de l'effet de levier induit par le dispositif "1 € pour 2€", totalisant plus de 2,8 M€. Toutefois, ce dispositif initié par l'État à travers le CNC, et destiné pour partie à relocaliser les tournages sur le territoire français, a eu des effets d'homogénéisation sur les politiques régionales. Celles-ci ont parfois insuffisamment tenu compte de la réalité et de la diversité des pratiques sur leurs territoires, en matière de création, de production et de diffusion. Par ailleurs, **on peut constater une concurrence réelle entre les Régions, aboutissant parfois à des surenchères nuisibles à la coopération entre collectivités.**

Dans un contexte de centralisme du cinéma et de l'audiovisuel, mais aussi de resserrement budgétaire, les Régions sont aujourd'hui amenées à mieux affirmer leur spécificité et à "éditorialiser" leur fonds de soutien. Au-delà de ses atouts naturels, l'Aquitaine doit aussi optimiser son environnement en faveur du cinéma et de l'audiovisuel, en prenant en compte la réalité de la filière en région, car la situation professionnelle des producteurs, des auteurs et des réalisateurs s'apparente clairement à celle d'une communauté d'artisans de contenus.

Nous devons donc réussir, dans le cadre de la future génération des conventions 2011-2013, à ce que le CNC prenne mieux en compte nos demandes de reconnaissance des singularités de chaque politique régionale qui tiennent à l'histoire de ces territoires, à la construction de nos politiques publiques et à ce que des expérimentations territoriales puissent être rapidement engagées.

Par ailleurs, **il me semblerait intéressant que le CNC puisse ouvrir sa gouvernance aux collectivités territoriales**, notamment aux Régions, car après 25 ans de soutien constant en direction de la production et de la création, je pense que nous sommes devenus des partenaires plus que légitimes.

La réforme des collectivités territoriales fera certainement l'objet de discussions et de précisions à l'issue des élections présidentielles. Comment concevez-vous son impact sur les politiques en faveur de l'action culturelle et de la diffusion



cinématographique, dont les porteurs de projets font souvent appel à plusieurs collectivités ?

Cette réforme nous n'en voulions pas, nous n'en voulons toujours pas, et par la victoire historique de la gauche au Sénat et la victoire du candidat de la gauche à l'élection présidentielle, nous pourrions lancer un véritable acte III de la décentralisation. A la réforme territoriale de 2010, qui devait clarifier les compétences entre l'État et les collectivités locales, s'est substituée une démarche de confusion, fragilisant sérieusement le processus de décentralisation. De fait, la loi organise une reprise en main des collectivités locales par l'État notamment sur le plan financier, par le biais du levier fiscal. En tout état de cause, cette loi devra donc être abrogée et une nouvelle étape de la décentralisation s'imposera, passant par la clarification des compétences mais aussi par la réforme fiscale.

La décentralisation culturelle, quant à elle, est aujourd'hui une réalité. Ces dernières années, l'engagement des collectivités n'a cessé de croître pour atteindre, en 2010, 7 milliards (dont 1 milliard pour les Régions) sur les 10 milliards d'euros que représente la part publique du financement de la culture. Or, cette nette prééminence budgétaire ne se traduit pas politiquement en termes de partage des responsabilités, encore moins en transferts de compétences.

Il est donc indispensable d'ouvrir un grand chantier, avec l'ensemble des partenaires publics, qui permettrait de concevoir et de co-construire la décentralisation culturelle, dans une démarche de cohérence, en évitant une excessive segmentation des compétences. L'évolution des politiques

Même si cette position est difficile à tenir, devant les succès populaires de certains films, je continue de revendiquer que l'argent public doit servir prioritairement de levier pour des films à petits et moyens budgets dont on sait qu'ils auraient du mal à se faire sans notre appui initial. C'est cela réinvestir concrètement le contenu des œuvres.

culturelles des Régions depuis 2004 montre qu'un profil spécifique tend à se dégager de la figure de l'État. Ainsi dans les soutiens accrus aux industries culturelles, créatives et numériques, les Régions ont pris des initiatives majeures, ont affirmé des ambitions et dégagé des moyens très significatifs.

Nous pourrions alors revendiquer pour les Régions le statut de collectivité "chef de file" pour le soutien à la structuration de la filière cinématographique et audiovisuelle, en cohérence avec nos compéten-

ces obligatoires : développement économique, formation et aménagement du territoire. Nous coordonnerions dès lors avec les autres collectivités l'appui à l'ensemble de la filière.

Progressivement, depuis dix ans, les fonds d'aide se sont beaucoup attachés à développer une forme d'efficacité économique régionale. Pourtant, pour une majorité d'élus, ces politiques sont ancrées dans une visée culturelle...

L'ensemble de notre politique culturelle en faveur du cinéma et de l'audiovisuel s'inscrit en plein accord avec la convention de l'Unesco, relative à la protection et à la promotion de la diversité des expressions culturelles. Le regard que l'on peut porter sur le fonds de soutien aquitain est celui d'une sélectivité affirmée et orientée vers des premiers et deuxièmes films de jeunes réalisateurs qui garantit ainsi notre engagement en faveur d'une création plurielle. Cette éditorialisation nous est d'ailleurs reprochée par certains producteurs de films à gros budget ne comprenant pas le rejet de leur demande.

Et même si cette position est difficile à tenir, devant les succès populaires de certains films, je continue



de revendiquer que l'argent public doit servir prioritairement de levier pour des films à petits et moyens budgets dont on sait qu'ils auraient du mal à se faire sans notre appui initial. C'est cela réinvestir concrètement le contenu des œuvres.

Lorsque j'engage la Région dès 2009 dans une démarche pionnière visant à la numérisation des salles de cinéma de proximité, très rapidement notre réflexion commune avec l'ACPA¹⁷ s'oriente sur ce que peut ouvrir à la petite exploitation les nouvelles perspectives techniques et éditoriales de cette numérisation, et c'est dans ce contexte que celle-ci initie le projet d'"avant-programmes numériques".

Concrètement, il s'agit pour les salles de proximité de travailler sur "l'avant-film", généralement consacré dans les multiplexes à la diffusion de publicités ou de bandes-annonces. Nous leur proposons de diffuser des programmes de formats très courts, fictionnels (en partenariat avec l'Agence du court métrage), d'animation (comme *Le truc* diffusé sur Arte), de création (documentaires de courte durée sur la thématique du cinéma en Région), ou bien encore d'assurer la promotion des animations régionales ou locales (Cinémémoire, Mois du Film documentaire...). En soutenant ce dispositif expérimental, nous replaçons la question du contenu au cœur de notre politique.

Nous avons également souhaité renforcer notre rôle d'interface entre les films soutenus par la Région et les professionnels de la programmation (exploitants, programmeurs de festivals, médiathécaires...) afin de favoriser la rencontre entre les films et les publics. Cela passe par des visites d'exploitants sur les tournages de longs métrages, qui permettent aux professionnels de l'exploitation aquitains de rencontrer les équipes de tournage et de tisser des liens privilégiés avec les réalisateurs et les distributeurs.

Grâce aux fonds d'aide de leurs territoires, mais aussi à leur géo localisation, certains territoires français ont pu développer une filière professionnelle de

l'image. Comment voyez-vous le rôle des Régions dans l'accompagnement de ces professions ?

De nombreuses Régions mènent, comme collectivité territoriale chef de file sur ces questions, une politique en faveur des filières du cinéma et de l'audiovisuel qui s'attache à promouvoir tant la création dans la diversité, que la structuration de la production. Sur la base d'un état des lieux de la filière professionnelle régionale récemment dressé par l'agence Écla et qui rend compte d'une réalité disparate des structures de production, j'ai souhaité aider cette filière à renforcer sa professionnalisation et sa structuration.

Cette étude mettait en avant que, si la production de fictions pour la télévision (téléfilms, séries) s'inscrit dans une économie industrielle, notamment à cause des flux financiers en jeu, la production de documentaires est plus proche de celle des très petites entreprises. Quant à la production de courts métrages, elle s'apparente davantage à celle de l'économie artisanale, tant du point de vue des volumes financiers que de la temporalité de la fabrication.

En effet, seules quelques structures aquitaines ont accès à l'ensemble des diffuseurs, en particulier aux chaînes hertziennes nationales et le phénomène tend à se renforcer, le CNC concentrant ses soutiens sur des structures déjà largement identifiées.

Ainsi, souhaitant favoriser le développement et la structuration des sociétés régionales comme l'implantation de nouvelles entreprises, qui participeront à la structuration du secteur, j'ai fait adopter en octobre 2010, à titre expérimental et sur trois ans, un dispositif d'"aide au programme d'activité des structures de production audiovisuelle et cinématographique aquitaines".

Dans le contexte toujours présent du centralisme audiovisuel, l'existence d'un réseau de télévisions locales et d'antennes de France 3 est un indice important de structuration. Beaucoup de Régions

¹⁷ L'Association des cinémas de proximité en Aquitaine (ACPA) fédère 77 établissements et représente aujourd'hui le premier réseau de France de cinémas indépendants équipés en numérique, soit près de 70 salles.



se sont impliquées financièrement, orientant les chaînes régionales vers la coproduction de programmes avec les sociétés du territoire et au-delà. Comment appréhendez-vous l'implication des collectivités et l'avenir des chaînes locales ?

Cette implication est d'autant plus nécessaire et légitime que nous sommes à la fois confrontés aux difficultés financières des télévisions locales indépendantes et à la fragilité économique des structures de production présentes en région, sachant que seules quelques-unes ont accès à l'ensemble des diffuseurs.

Le partenariat entre la Région Aquitaine et les télévisions locales, dont France 3, était jusqu'à présent formalisé par des contrats de coproduction relatifs à certains programmes diffusés sur ces chaînes. J'ai souhaité, dès 2009, qu'en parallèle nous engagions une réflexion sur la mise en place d'un service public télévisuel régional dont l'incidence directe consistait à élaborer une COM¹⁸, autour de plusieurs objectifs, parmi lesquels la participation des sociétés audiovisuelles locales à la coproduction de programmes. Les grands principes sont que les chaînes de télévision hertziennes aquitaines existantes pourraient se voir confier par la Région la mission de diffuser des contenus d'intérêt public dans le respect de leur indépendance éditoriale.

Il a ainsi été proposé aux chaînes de développer des sujets sociaux, économiques, culturels, scientifiques, relatifs à l'emploi, à la recherche publique, à la formation professionnelle, à l'éducation, au développement durable, à la vie sociale, tous sujets qui relèvent de la compétence, entière ou partagée, du conseil régional. En revanche, toute intervention visant à soutenir l'information a été exclue du champ du partenariat envisageable, afin de préserver le principe de l'indépendance éditoriale des chaînes.

Après analyse des propositions répondant à notre appel d'offre, nous avons engagé la mise en œuvre du service public régional sur la base de la proposition

de TV7 Bordeaux. Il va donner lieu à la définition de programmes annuels, avec un engagement de la Région à hauteur de 1 378 M€.

Concernant le lien avec les producteurs audiovisuels locaux, TV7 pourra s'attacher le concours de professionnels et d'organismes du secteur concerné pour alimenter son antenne, notamment dans le cadre d'au moins deux coproductions dont la chaîne ou eux-mêmes prendraient l'initiative. TV7 va également enrichir sa grille de programmes d'une "Case Doc" mensuelle assurant la diffusion d'œuvres de producteurs et réalisateurs aquitains. En amont, il s'est agi pour la chaîne de travailler à la mise en œuvre d'un appel à projets construit à partir d'une ligne éditoriale choisie. Cette démarche inédite de la part de la chaîne a été initiée en concertation étroite avec notre agence régionale Écla.

Ces "artisans de contenus", que sont les producteurs présents sur nos territoires, régionaux apportent une plus-value réelle aux chaînes locales, et parce que leurs relations peuvent être complexes, la régulation des Régions est d'autant plus importante.

/ 31

¹⁸ Convention d'Objectifs et de Moyens



POUR LA DIVERSITÉ

ENTRETIEN

JEAN-JACK QUEYRANNE, président de la Région Rhône-Alpes, député du Rhône, ancien ministre.

Aujourd'hui, les différentes études menées sur l'impact économique des politiques de soutien au cinéma et à l'audiovisuel aboutissent à établir une hiérarchie des genres les plus générateurs de retombées locales. Parallèlement, les règlements de certaines politiques territoriales sont désormais plus empreints de contraintes économiques que d'objectifs culturels. Qu'en pensez-vous ?

Le soutien au cinéma et à l'audiovisuel est d'abord un soutien à la création, où le regard singulier du réalisateur, le langage universel de l'image, la portée artistique d'un projet d'auteur restent au centre des objectifs culturels de nos politiques. Dans une grande région du cinéma comme Rhône-Alpes, où la création cinématographique génère une activité importante, les retombées économiques font aussi partie des objectifs de l'intervention publique. La fiction pour la télévision est un exemple assez parlant : en Rhône-Alpes, elle génère plus de 12€ de retombées sur l'emploi et la prestation technique pour 1€ d'aide publique attribuée, alors qu'un documentaire de création ou un court métrage auront un impact économique bien plus restreint. **Le rôle des élus régionaux est de veiller à ce qu'on atteigne une forme d'équilibre entre les soutiens "à fortes retombées" et l'accompagnement de la production d'œuvres plus difficiles.** L'émergence d'auteurs en région et le développement de projets expérimentaux, comme les projets cross-media que nous venons de mettre en place, nécessitent aussi un engagement fort de politique culturelle. Ici, le "retour sur investissement" n'est pas garanti : c'est le pari artistique, le soutien au talent, l'accompagnement des expérimentations d'artistes en devenir qui doit présider à la décision de politique publique. Cet engagement culturel marqué et fondateur va pourtant de pair en Rhône-Alpes avec un objectif affirmé de structuration d'une filière de production forte et dynamique. Le développement de cette filière au volume d'activité important (750 entreprises, 22 500 emplois) est conforté par l'action du *Cluster Rhône-Alpes Imaginove*, labellisé Pôle de compétitivité⁶ sur les industries de l'image. Portée par la politique économique de la Région, cette action permet de conforter le tissu d'entreprises régionales, leur capacité à innover ou encore à se développer à l'international : elle est très complémentaire de celle des aides culturelles à la production.

Les régimes d'aides publiques territoriaux au cinéma et à l'audiovisuel vont faire l'objet d'une validation par la Commission européenne. Comment analysez-vous les enjeux de cette négociation ?

Cette négociation est très importante, pour les Régions françaises tout particulièrement, étant donné notre poids dans le soutien à la création d'œuvres pour le cinéma, la télévision et maintenant les nouveaux médias. Il y a deux enjeux principaux à cette négociation. Le premier est que l'Europe comprenne que l'intervention des collectivités locales dans le domaine du cinéma favorise la diversité culturelle du



cinéma européen de demain : une étude statistique menée par Cine-Regio¹⁹ rappelle d'ailleurs que 24 % des fonds publics européens destinés au cinéma et à l'audiovisuel (hors aides fiscales) proviennent des Régions. Le second enjeu est de démontrer que les critères de territorialisation⁶ des aides régionales ne faussent pas la concurrence. C'est d'ailleurs ce que nous constatons dans les faits, puisqu'ils ont un impact positif sur les échanges et en particulier sur les coproductions européennes. Les spécificités de chaque territoire doivent être préservées car elles contribuent à la richesse du paysage cinématographique européen.

Un des enjeux de ces négociations porte sur l'intensité des aides publiques. Certains seuils réglementaires, sur le court métrage et le documentaire de création notamment, obligent les producteurs et gestionnaires de fonds publics à des contorsions, pour que perdurent des œuvres audiovisuelles dans un contexte réglementaire trop éloigné de la réalité. Un positionnement politique fort est-il envisageable sur ce point ?

En effet, le positionnement politique pour lequel nous plaçons est celui de l'impact de nos aides à la production et à la création sur la diversité culturelle. La règle du seuil d'intensité d'aide publique⁶ de 50 % du budget de production ne peut pas systématiquement s'appliquer à toutes les œuvres, au risque de voir entièrement disparaître les films fragiles, exigeants, s'écartant des produits télévisuels traditionnels et expérimentant sur la forme et le propos, comme le documentaire de création ou le court métrage. Ainsi, nous défendons le maintien des critères actuels du texte de la communication cinéma et son régime d'exception pour les œuvres dites difficiles. C'est ce que nous avons fait à Bruxelles le 23 novembre

dernier, en présentant au Comité des Régions²⁰ une déclaration commune avec Cine-Régio et l'Assemblée des Régions de France (ARF), rappelant notamment cette position, dans le cadre des concertations en cours menées par l'Europe pour faire évoluer ses politiques de soutien au cinéma.

Les critères de territorialisation des aides régionales ne faussent pas la concurrence (...) ils ont un impact positif sur les coproductions européennes.

Les chaînes de télévision locales et les réseaux d'exploitation indépendants bénéficient d'aides des collectivités territoriales pour leur fonctionnement ou leurs

investissements. L'accompagnement public de ces acteurs essentiels pour la diffusion ne devrait-il pas être assorti d'objectifs plus affirmés en termes de diversité de la programmation ?

La Région, en accompagnant le travail des réseaux de salles de cinéma, a justement pour objectif de favoriser la diversité de programmation, rendue encore plus complexe aujourd'hui alors que les salles passent au numérique. Les circulations de films, en présence des réalisateurs, et les séances de visionnement en lien avec les distributeurs indépendants font partie des actions incontournables pour remplir cet objectif. La Région a aussi intégré à ses aides à l'équipement numérique des salles une évaluation du travail de médiation et du projet culturel de la salle, avec une subvention variable suivant que les objectifs fixés sont atteints ou pas. En parallèle, même si cela ne va pas sans difficultés étant donné la fragilité des télévisions locales, la convention d'objectifs et de moyens signé avec la Région permet de fixer des axes de travail communs, destinés à conforter l'exigence artistique dans la ligne éditoriale des chaînes.

¹⁹Réseau de 37 fonds régionaux d'aide au cinéma et à l'audiovisuel issus de 16 pays européens, dont la Région Rhône-Alpes est membre.

²⁰Le Comité des Régions siège à Bruxelles. Cette assemblée politique fait entendre la voix des collectivités régionales et locales dans l'élaboration des politiques et de la législation communautaires. C'est un organe consultatif de l'Union européenne.



LA QUESTION DU SENS

ENTRETIEN

JEAN-MICHEL LE BOULANGER, vice-président chargé de la culture et des pratiques culturelles – Région Bretagne

Pendant mon enquête, un responsable de fonds d'aide m'a tenu ces propos : *"L'impact économique est l'argument qui nous aide à défendre nos budgets culture"*. Comment réagissez-vous à cela ?

Je crois qu'il ne faut jamais oublier les questions de sens. Avant d'être un éventuel atout pour un territoire, une œuvre cinématographique est d'abord une œuvre artistique. Les grandes difficultés et les incertitudes dans lesquelles se trouvent la France et l'Europe amènent évidemment à focaliser sur l'économique. Mais cette crise n'est pas uniquement économique et financière, elle est sociétale et vraisemblablement civilisationnelle. C'est justement parce que nous sommes en perte de repères que nous avons besoin des artistes. N'oublions pas la nécessaire place de l'artiste et des projets culturels dans la société que nous voulons bâtir. Dans ma responsabilité culturelle, je ne commence jamais par l'impact économique, qui est seulement une résultante. Je reprends souvent la formule du poète Bernard Noël : *"Nous prenons le risque de passer de la censure à la sensure"*.

Prenons quelques repères des mutations de notre civilisation, qui sont des grandes questions de fond. Les évolutions technologiques nous mettent sous une forme de tyrannie de l'urgence et de l'immédiateté ; le monde de la finance, notamment, vit

à ce rythme à la minute ! La technologie bouscule également la relation à l'autre. L'émancipation individuelle est effectivement le grand projet depuis les Lumières et la Révolution. Mais nous sommes passés d'un combat de l'individu à l'hyper-individualisme, au "tout à l'égo".

Comment définir l'espace public face au consumérisme général ?

Un film, un livre, une pièce de théâtre peuvent mettre en perspective, ou en question, notre quotidien. Nous en avons d'autant plus besoin que nous sommes "en crise"... Ensuite, il se trouve que le cinéma a des effets induits sur le plan économique, et il est de bon ton aujourd'hui de dire aux élus que les investissements dans le cinéma vont créer de l'emploi. Évidemment et heureusement ; mais avant de créer de l'emploi, ce sont des œuvres ! Si nous ne commençons pas par la question du sens, cela veut dire que les grands outils du divertissement généralisé ont gagné.

Nous n'organisons pas des spectacles pour participer au divertissement, qui s'organise très bien avec les forces de l'argent.

La biennale 2011 de l'art contemporain de Lyon s'appelle *La terrible beauté*. Un oxymore brillant ! Si la beauté n'est pas terrible, elle peut devenir vite superficielle. Et quand les politiques publiques interviennent sur le terrain du divertissement, il faut qu'il s'agisse de ce que Mario Vargas Llosa appelle très justement le

Nous n'organisons pas des spectacles pour participer au divertissement, qui s'organise très bien avec les forces de l'argent.



“divertissement problématique”.

Nos politiques culturelles publiques doivent s’attacher à la “terrible beauté” ou au “divertissement problématique”. Moi, je crois à la résistance du sens et à l’aventure de l’esprit.

Comment défendez-vous votre politique culturelle au sein de l’assemblée régionale ?

En 2011, le budget de la Région Bretagne qui a eu la plus forte augmentation était le budget de la culture. Et nous soumettrons à nouveau une augmentation importante au vote en 2012. Cela se fait à une large majorité grâce à la place singulière

de la culture au cœur des dynamiques identitaires collectives en Bretagne. Les pratiques culturelles participent au sentiment d’appartenance. La vie culturelle est foisonnante

et les relations professionnels/bénévoles très dynamiques. Les Bretons sont fiers de l’être et, depuis une dizaine ou une vingtaine d’années, dans un respect de l’autre et une ouverture qui sont très stimulants. Ce qui fait que nous sommes Bretons, c’est une géographie, une histoire et une culture. Aussi, les budgets culturels bénéficient d’un soutien assez consensuel, même en cette période de crise. Le cinéma et l’audiovisuel y participent, mais cela ne passe pas par l’impulsion économique ou sociale, c’est plus général. Quelles que soient les esthétiques, c’est la création qui est au cœur de nos politiques culturelles.

Comment percevez-vous aujourd’hui les contours des aides de la Bretagne au cinéma et à l’audiovisuel, entre cet objectif culturel et ses conséquences économiques ?

D’une part, nous avons un fonds d’aide classique adossé à la convention CNC dont le critère principal

est l’œuvre, son projet artistique et culturel. Les projets sont examinés par une commission d’aide sélective, dans laquelle les acteurs de la filière régionale ont une présence importante.

Parmi les projets que nous recevons, certains peuvent intéresser la Région Bretagne, pas tant pour leur intérêt artistique, mais pour leur thématique touchant à l’identité, à l’histoire régionale. Nous mettons en place, en tâtonnant depuis un an, un autre comité qui s’appelle de façon assez impropre “comité de développement de la filière”. Y sont examinés et éventuellement financés par la Région seule, sans

cofinancement du CNC, des projets refusés par le comité de lecture sélectif, soit parce que ce comité estime cependant qu’ils ont un intérêt pour la région, soit parce que les élus régionaux estiment

qu’ils sont intéressants pour le développement territorial ou économique. Ce comité mis en place en 2011 va être reconfiguré en 2012 pour arriver à un certain degré d’équilibre entre différentes exigences : l’intérêt pour la filière, l’intérêt ponctuel pour un territoire d’accueillir une fiction, l’intérêt pour la Bretagne d’avoir un documentaire sur un sujet, même s’il ne rentre pas dans les grilles du comité de lecture.

La mise en place des dispositifs publics s’appuie sur des constructions nécessairement cohérentes et précises, dans lesquelles l’innovation trouve difficilement sa place. Globalement, je crois que les institutions manquent de souplesse et de rapidité pour répondre à l’émergence, à la création en train de se faire. C’est pourtant une exigence, en particulier quand il s’agit d’interlocuteurs jeunes avec des nouveaux outils. Nous devons savoir rester en veille pour soutenir éventuellement des projets qui ne

Nous devons savoir rester en veille pour soutenir éventuellement des projets qui ne répondent pas administrativement à l’ensemble des calibrages (...).



répondent pas administrativement à l'ensemble des calibrages ; le comité de développement de la filière pourrait permettre d'y répondre.

Je suis élu depuis un an et demi et je m'efforce de tenir un discours qui fait part au doute, à l'interrogation. Il ne faut pas que l'institution régionale construise des dispositifs gravés dans le marbre. Un dispositif que l'on construit peut évoluer, peut-être même rapidement ; les élus ont parfois du mal à faire cet aveu-là. Au nom du doute et de la co-construction, nous devons pouvoir revenir vers l'assemblée dix-huit mois après avoir lancé un dispositif expérimental en disant que nous voulons le faire évoluer. C'est peut-être plus facile de construire des dispositifs pour dix ans dans les cercles restreints des bureaux d'une institution. Moi je préfère travailler avec les gens, quitte à ce que nous soyons amenés à faire évoluer régulièrement les dispositifs, si besoin est. La société évolue, les pratiques culturelles évoluent, les besoins des acteurs évoluent... Notre institution doit savoir être à l'écoute.

L'écriture et le développement sont des étapes essentielles à la création, mais par définition, ce type d'aide n'est pas toujours efficace et encore moins visible. Plus généralement, comment évaluez-vous les retombées culturelles de vos politiques ?

Je ne vais pas faire toujours l'éloge de la lenteur, mais il faut rappeler que la création exige du temps. Et pour les artistes, les auteurs, cela exige les moyens de vivre ce temps.

Il est tout à fait légitime dans le cadre d'une politique publique de permettre l'émergence.

Il est évident et logique qu'il y ait des évaluations de la pertinence de l'utilisation de l'argent public. Mais **le système économique et financier nous amène à tout évaluer, trop souvent au nom de critères**

essentiellement quantitatifs. Et là aussi, il faut résister ! Ces évaluations doivent aussi s'appuyer sur des critères qualitatifs. Comment évaluer qualitativement l'influence d'une œuvre ? Je n'en sais rien.

Il y a une phrase de l'écrivain Georges Perros que je veux citer concernant l'évaluation : *"Ce que je préfère dans un bateau, c'est son sillage"*. C'est vraiment la réponse à la question !

"Ce que je préfère dans un bateau, c'est son sillage."

Georges Perros

Comment mesurer l'influence d'une œuvre auprès de lycéens et d'apprentis ? Nous pouvons vous dire qu'ils sont x milliers à être allés voir des films

dans le cadre d'opérations financées par la Région. C'est formidable : nous pouvons avoir des gros chiffres ! Mais ce qui m'intéresse, c'est le sillage ! Le film va créer une surprise, lancer une interrogation, faire douter. Nous ne pouvons pas mesurer cela, mais ce n'est pas pour autant qu'il ne faut pas poursuivre ces actions.

Un des premiers musées en France, le Musée des monuments français, a été éphémère, installé dans le couvent des Grands Augustins à l'époque de la Révolution française. Les Sans-culottes cassent alors de nombreuses statues et monuments liés à l'Église et à la royauté. Quelques personnes récupèrent et installent des statues et objets menacés dans ce couvent, qui sera ouvert ponctuellement au public jusqu'à la fin de l'Empire. Deux gosses ont eu l'occasion de le visiter et en parleront plus tard comme un moment de naissance de leur vocation. Le premier est le grand historien Jules Michelet, qui a raconté que sa fascination pour les traces du passé était née là, enfant, dans ces salles poussiéreuses. L'autre s'appelle Victor Hugo... Deux des plus importantes personnalités du XIX^e siècle pour la narration de l'Histoire, la conservation des traces, la notion de patrimoine... Nous pouvons dire



que quelques milliers de visiteurs sont venus voir ce musée : c'est la partie visible de l'iceberg. La partie invisible est beaucoup plus importante.

Récemment, j'ai emmené mes étudiants voir le duo chorégraphique *Gala* de Boris Charmatz à Lorient. Il a accepté de les rencontrer avant et après le spectacle. Dans l'évaluation, nous mettrons sans doute trente – le nombre des étudiants concernés – dans une case, mais le sillage de cette soirée, c'est un écho, des troubles, des questions... **Dans le domaine de l'évaluation, il faut combattre pour que tout ne rentre pas dans des normes chiffrées avec l'espoir d'un triple A à la fin !**

En Bretagne, une réflexion est en cours sur le renforcement de l'accompagnement de la diffusion des œuvres soutenues. Qu'en est-il de ce projet ?

Nous souhaitons effectivement favoriser la rencontre avec les œuvres et développer une politique publique pour la diffusion des œuvres soutenues.

Actuellement, nous sommes en phase de co-construction avec les professionnels, pour trouver le moyen d'optimiser la rencontre entre l'œuvre et des publics élargis. Il s'agit là d'un projet de démocratisation culturelle. Nous allons donc créer en 2012 un nouvel outil d'aide à la diffusion et à l'animation, a priori associatif, qui jouera le rôle d'interface entre producteurs, œuvres et diffuseurs. Nous n'inventons rien car beaucoup de salles font ce travail, mais nous souhaitons le développer davantage avec cet outil spécifiquement dédié.

Certains auteurs-réalisateurs consacrent un temps important aux rencontres avec les spectateurs lors de ces diffusions et ne sont pas rémunérés pour cela. Qu'en pensez-vous ?

A partir du moment où les projets de diffusion s'organisent autour de la rencontre avec les réalisateurs des films, il faut mettre les moyens pour l'honorer et cela passe par la rémunération des auteurs et réalisateurs.



CARTOGRAPHIE DES RÉGIONS

Le terme “filère” fait débat. Certains professionnels estiment qu’il ne sera jamais approprié au développement du secteur en région. D’autres se considèrent comme des artisans de contenus à la tête de très petites entreprises.

L’utilisation du mot filère se développe pour convaincre les politiques que le secteur audiovisuel doit avoir une attention équivalente à celle d’autres secteurs économiques.

Grâce aux données du groupe Audiens et du CNC, voici quelques éléments concrets sur les forces en présence, région par région : structures publiques et privées, pôles de compétitivité, formations supérieures, masses salariales et effectifs salariés.

DONNÉES AUDIENS : ENTREPRISES ET EMPLOI EN RÉGIONS

Grâce à un partenariat avec Audiens et à la richesse de leurs bases de données, nous avons pu mener un travail d'étude inédit sur les structures privées et associatives et l'emploi dans un large secteur cinéma et audiovisuel, région par région. Ce travail fait l'objet d'une synthèse dans ces pages mais également d'un tiré-à-part édité par Audiens présentant l'ensemble des données collectées.

AVERTISSEMENTS

→ N'est pas inclus dans cette étude : le personnel permanent des établissements publics dont l'Audiovisuel public (France 3 Régions notamment) qui cotise à l'IRCANTEC en retraite complémentaire.

→ La notion d'artiste et de technicien fait référence à la nature même de l'emploi :

- un artiste interprète ou crée une œuvre de l'esprit ;
- un technicien a une fonction technique ou administrative.

→ Un permanent est ici un non-intermittent, qu'il soit en CDD de droit commun ou en CDI.

→ Dans les données se trouvent deux types de répartition régionale :

1- sur la région d'implantation de l'établissement qui déclare le personnel. Le lieu même où se situe l'activité peut être différent.

2- sur la région d'habitation du salarié : celle en cours en 2000 pour les données 2000 et celle en cours en 2010 pour les données 2010. Il est à noter qu'Audiens ne disposait pas de l'adresse de 23% des 130 887 salariés en 2000, alors que cela ne concerne que 3% des 166 116 salariés en 2010.

→ Les données Audiens hors métropole sont très partielles, des institutions de retraite étant spécifiquement désignées pour ces territoires. C'est pourquoi elles n'apparaissent pas dans l'analyse.

Audiens est le groupe de protection sociale des professionnels de la culture, de la communication et des médias (employeurs, créateurs d'entreprise, salariés permanents et intermittents, journalistes, pigistes, demandeurs d'emploi, retraités et leur famille). Il gère la retraite complémentaire, l'assurance de personnes. Par ailleurs, groupe professionnel intégré, Audiens assure de nombreux services que lui confie la profession, notamment des études de branche ou *ad hoc*, comme dans le cadre de cette publication Films en Bretagne.

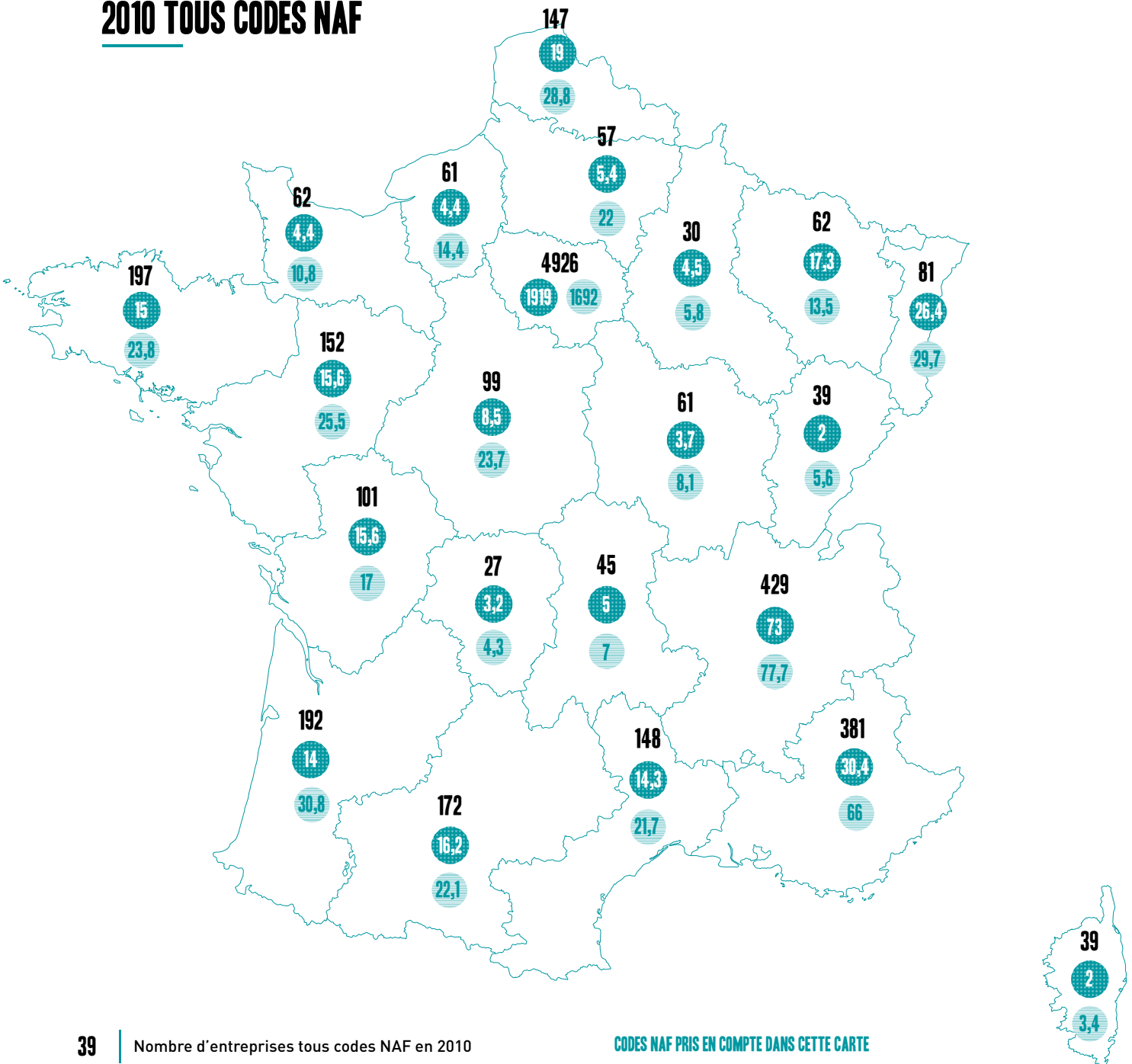
Nous avons choisi d'extraire ces données sur les années 2000 et 2010, un intervalle de dix ans correspondant à la montée en puissance des fonds d'aide territoriaux et à la création des fonds d'aide les plus récents : Champagne-Ardenne, Lorraine et PACA en 2003, Bourgogne en 2004, Basse-Normandie, Languedoc-Roussillon et Guadeloupe en 2005.

L'étude a été consacrée aux codes NAF ci-après, liés à des activités dans le cadre desquelles les employeurs adhèrent obligatoirement à Audiens pour la retraite complémentaire de leur personnel, permanent ou intermittent. Ceci garantit la quasi-exhaustivité des résultats obtenus sur ces secteurs. Nous avons fait le choix de ne pas travailler sur les données concernant la radio et l'édition musicale et n'avons pas retenu celles des portails Internet et jeux vidéo, non exhaustifs. Il faut rappeler que les codes NAF sont déclaratifs et n'indiquent parfois qu'une partie des activités d'une structure.

Les données sont produites sur la base des déclarations des entreprises (Déclarations Nominatives Annuelles des salaires, DNA) qui permettent d'attribuer les points de retraite des salariés.

Les possibilités d'analyse sont vastes et nous espérons que chaque collectivité régionale pourra s'emparer de ces données afin de poursuivre la réflexion à l'échelle de son territoire. D'autant qu'en 2011, le CNC a supprimé de son bilan annuel *La production audiovisuelle aidée* le chapitre consacré jusqu'alors aux producteurs en région.

2010 TOUS CODES NAF



39 | Nombre d'entreprises tous codes NAF en 2010

2 Masse salariale (en millions d'euros)
tous codes NAF par région d'implantation de l'entreprise

3,4 Masse salariale (en millions d'euros) tous codes NAF par région d'implantation du salarié

CODES NAF PRIS EN COMPTE DANS CETTE CARTE

5911A Production de films et de programmes pour la télévision

5911B Production de films institutionnels et publicitaires

5911C Production de films pour le cinéma

5912Z Postproduction de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision

5913A Distribution de films cinématographiques

5913B **Edition et distribution vidéo**

5914Z Projection de films cinématographiques

6020A Edition de chaînes généralistes

6020B Edition de chaînes thématiques (et locales)

ANALYSE : 2000 / 2010

CENTRALISME

Si l'on considère l'ensemble des codes NAF examinés ici, le nombre d'entreprises établies hors Île-de-France a progressé de 41 % en dix ans, passant de 1 831 entreprises à 2 582, représentant 34 % des entreprises françaises de ce secteur en 2010 (36 % en 2000) mais seulement 14 % de la masse salariale permanents et intermittents.

Si l'on considère uniquement les codes NAF production et postproduction, le nombre d'entreprises a progressé de 61 % dans toute la France et de 67 % hors Île-de-France. Ces entreprises représentent, comme il y a dix ans, 29 % des entreprises françaises de ce secteur. Pour autant, leur

masse salariale ne représente que 10 % de l'ensemble de ces activités.

Sur cette même période, le nombre de chaînes généralistes et thématiques hors Île-de-France est passé de 20 à 52, faisant passer de 27 à 41 % la proportion des chaînes de télévision établies hors Île-de-France. Leur masse salariale est cependant sans commune mesure avec celle des chaînes établies en Île-de-France puisqu'elle ne représente que 11 % de l'ensemble de la masse salariale dégagée par les chaînes de télévision.

PARTITION DES ENTREPRISES SUR LE TERRITOIRE

Codes NAF production & postproduction	2000		2010		Progression 2010/2000
	nb structures	%	nb structures	%	
Total des structures France métropolitaine	4 014	100 %	6 467	100 %	61 %
Total des structures hors IDF	1 140	28 %	1 903	29 %	67 %
Codes NAF chaînes généralistes & thématiques	2000		2010		Progression 2010/2000
	nb structures	%	nb structures	%	
Total des structures France métropolitaine	73	100 %	127	100 %	74 %
Total des structures hors IDF	20	27 %	52	41 %	160 %
Tous codes NAF de cette étude	2000		2010		Progression 2010/2000
	nb structures	%	nb structures	%	
Total des structures France métropolitaine	5 079	100 %	7 508	100 %	48 %
Total des structures hors IDF	1 831	36 %	2 582	34 %	41 %

TRÈS PETITES ENTREPRISES

Concernant spécifiquement les codes NAF de la production et de la postproduction, la masse salariale permanents et intermittents a progressé de 70 % sur l'ensemble du territoire français et de 89 % sur les régions hors Île-de-France. En 2010, les structures de production et postproduction exerçant hors Île-de-France engagent 8 % de la masse salariale totale du secteur en faveur des intermittents et 12 % de la masse salariale permanente. Les effectifs permanents hors Île-de-France ont presque quadruplé avec 4 607 postes en 2010.

PERMANENTS ET INTERMITTENTS HORS ÎLE-DE-FRANCE

En tenant compte de la région de résidence des salariés et non plus de l'implantation de l'entreprise, nous constatons qu'en 2000, 17 % de la masse salariale dégagée par les structures de production et postproduction bénéficiaient à des intermittents établis hors Île-de-France, contre 20 % en 2010. Si l'on examine les permanents par localisation de leur résidence, 15 % de la masse salariale était engagée hors Île-de-France en 2000, 17 % en 2010.

MASSE SALARIALE ET EFFECTIFS SUR LE TERRITOIRE

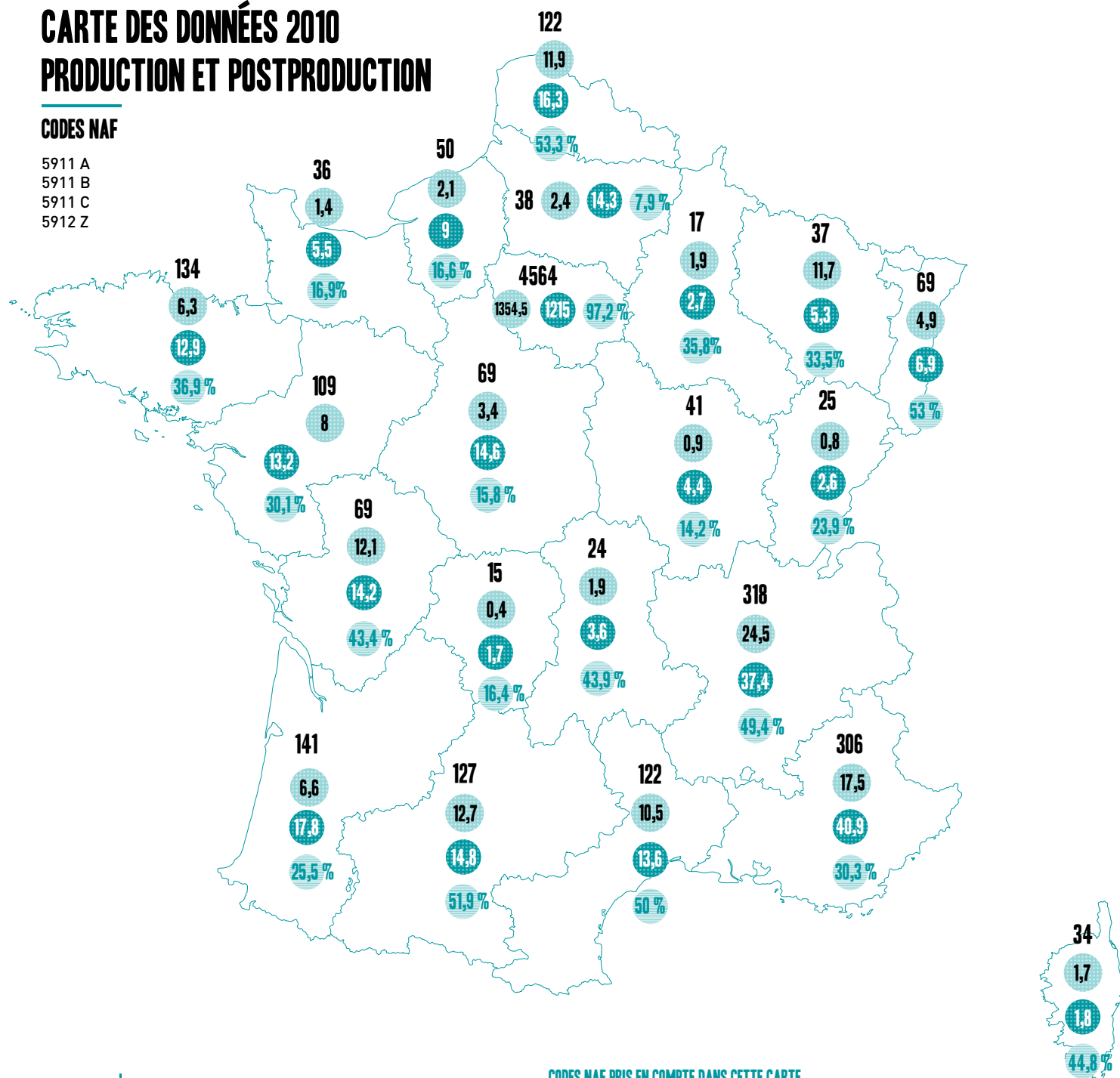
Codes NAF production & postproduction	2000		2010		Progression 2010/2000
	valeur	%	Valeur	%	
Masse salariale permanents et intermittents en M€ en France	881	100 %	1 498	100 %	70 %
Masse salariale permanents et intermittents en M€ hors IDF	76	9 %	144	10 %	89 %
Masse salariale intermittents en M€ en France	545	100 %	912	100 %	67 %
Masse salariale intermittents en M€ hors IDF	45	8 %	72	8 %	60 %
Effectif permanents en France	17 396	100 %	22 110	100 %	27 %
Effectif permanents hors IDF	2 720	11 %	4 607	21 %	69 %

CARTE DES DONNÉES 2010

PRODUCTION ET POSTPRODUCTION

CODES NAF

5911 A
5911 B
5911 C
5912 Z



39

Nombre d'entreprises

6,6

Masse salariale par région d'implantation de l'entreprise en millions d'euros

2

Masse salariale par région d'habitation du salarié

3,4

% de la masse salariale par région d'habitation généré par les entreprises de cette même région

CODES NAF PRIS EN COMPTE DANS CETTE CARTE

5911A Production de films et de programmes pour la télévision
5911B Production de films institutionnels et publicitaires
5911C Production de films pour le cinéma
5912Z Postproduction de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision

En 2010, 1739 structures sont dénombrées hors Île-de-France sur les activités de production seule (NAF 5911 A,B,C), dont 6 %, soit 104 entreprises seulement, ont déclaré une masse salariale annuelle supérieure à 200 000 €. Ces 104 structures de production ont généré 48 % de la masse salariale sur l'ensemble des territoires hors Île-de-France.

2000

	NOMBRE D'ENTREPRISES						MASSE SALARIALE ASSOCIÉE EN %				
	moins de 7 k€	de 7 à 20 k€	de 20 à 50 k€	de 50 à 200 k€	plus de 200 k€	total	moins de 7 k€	de 7 à 20 k€	de 20 à 50 k€	de 50 à 200 k€	plus de 200 k€
Alsace	15	8	10	6	3	42	2 %	5 %	18 %	39 %	36 %
Aquitaine	23	18	12	14	2	69	3 %	9 %	15 %	51 %	22 %
Auvergne	4	4	2	4	1	15	2 %	4 %	8 %	43 %	43 %
Basse-Normandie	6	6	4	3	-	19	5 %	16 %	31 %	49 %	0 %
Bourgogne	9	5	5	2	-	21	8 %	19 %	38 %	35 %	0 %
Bretagne	22	17	16	14	3	72	2 %	8 %	17 %	43 %	29 %
Centre	14	6	9	7	1	37	3 %	5 %	18 %	48 %	26 %
Champagne-Ardenne	4	3	1	7	-	15	2 %	5 %	4 %	89 %	0 %
Corse	6	2	4	-	1	13	5 %	5 %	21 %	0 %	69 %
Franche-Comté	3	5	3	2	1	14	1 %	5 %	9 %	19 %	65 %
Haute-Normandie	10	7	6	1	-	24	7 %	23 %	51 %	19 %	0 %
Île-de-France	372	436	466	634	510	2 418	0 %	1 %	3 %	11 %	85 %
Languedoc-Roussillon	26	27	21	5	2	81	2 %	10 %	20 %	19 %	49 %
Limousin	3	5	4	1	-	13	6 %	25 %	47 %	23 %	0 %
Lorraine	2	3	4	2	1	12	0 %	6 %	16 %	18 %	59 %
Midi-Pyrénées	24	18	15	9	6	72	1 %	3 %	5 %	11 %	80 %
Nord-Pas de Calais	15	15	12	7	4	53	2 %	7 %	12 %	19 %	61 %
PACA	48	40	29	37	10	164	2 %	5 %	9 %	36 %	49 %
Pays de Loire	20	13	9	15	2	59	2 %	6 %	11 %	53 %	28 %
Picardie	9	7	5	7	-	28	3 %	8 %	17 %	72 %	0 %
Poitou-Charente	9	5	16	8	5	43	0 %	1 %	9 %	13 %	76 %
Rhône-Alpes	30	41	30	42	11	154	1 %	5 %	9 %	41 %	43 %
Total France métropolitaine	674	691	683	827	563	3 438	0 %	1 %	4 %	13 %	81 %

/ 43

2010

	NOMBRE D'ENTREPRISES						MASSE SALARIALE ASSOCIÉE EN %				
	moins de 7 k€	de 7 à 20 k€	de 20 à 50 k€	de 50 à 200 k€	plus de 200 k€	Total	moins de 7 k€	de 7 à 20 k€	de 20 à 50 k€	de 50 à 200 k€	plus de 200 k€
Alsace	26	13	12	9	4	64	2 %	4 %	13 %	32 %	49 %
Aquitaine	41	41	24	18	3	127	2 %	9 %	15 %	30 %	44 %
Auvergne	6	5	5	5	3	24	1 %	3 %	9 %	19 %	67 %
Basse-Normandie	9	11	8	6	-	34	%	14 %	22 %	62 %	0 %
Bourgogne	14	12	11	2	-	39	5 %	24 %	48 %	22 %	0 %
Bretagne	38	30	28	15	7	118	2 %	7 %	17 %	27 %	48 %
Centre	17	17	12	14	5	65	2 %	7 %	12 %	42 %	38 %
Champagne-Ardenne	4	3	1	4	3	15	1 %	2 %	2 %	26 %	70 %
Corse	5	10	9	5	3	32	1 %	6 %	16 %	22 %	55 %
Franche-Comté	8	4	8	3	-	23	8 %	9 %	46 %	38 %	0 %
Haute-Normandie	13	15	9	9	1	47	2 %	9 %	17 %	43 %	29 %
Île-de-France	834	704	757	916	818	4 029	0 %	1 %	2 %	9 %	88 %
Languedoc-Roussillon	32	42	14	14	2	104	4 %	17 %	16 %	41 %	22 %
Limousin	4	2	6	2	-	14	1 %	6 %	55 %	37 %	0 %
Lorraine	11	4	8	9	1	33	2 %	4 %	19 %	59 %	16 %
Midi-Pyrénées	42	26	20	20	9	117	1 %	3 %	6 %	15 %	75 %
Nord-Pas de Calais	30	22	24	29	7	112	1 %	3 %	9 %	34 %	53 %
PACA	82	68	56	55	15	276	2 %	6 %	12 %	36 %	44 %
Pays de Loire	34	17	22	21	7	101	2 %	4 %	14 %	44 %	35 %
Picardie	13	6	9	6	3	37	1 %	3 %	12 %	27 %	57 %
Poitou-Charente	16	13	11	12	10	62	0 %	1 %	3 %	10 %	85 %
Rhône-Alpes	85	59	66	64	21	295	1 %	4 %	10 %	32 %	52 %
Total France métropolitaine	1 364	1 124	1 120	1 238	922	5 768	0 %	1 %	3 %	11 %	85 %

INDICES CLEFS

Cette carte contient des indices qui nous semblent significatifs de la structuration des régions, tant sur l'aspect professionnel que sur l'organisation de la collectivité quant à la gestion du fonds d'aide.

Les données relatives au nombre de structures de production sont indiquées pour l'année 2000 et l'année 2010. Celles concernant les volumes horaires produits correspondent aux années 2005 et 2009. Il s'agit des données réunies par la direction de l'audiovisuel du CNC. Elles prennent exclusivement en compte les producteurs ayant bénéficié du COSIP⁶, de façon sélective ou automatique. Certains producteurs en région portent des projets de fiction ou de documentaire sur la branche cinéma, non identifiée ici, toutefois il s'agit majoritairement de structures qui produisent par ailleurs des programmes audiovisuels.

Nous avons signalé les collectivités qui ont choisi de se doter d'une structure extérieure pour accompagner le secteur cinéma et audiovisuel. Leur existence implique une attention politique significative à ce champ professionnel et le plus souvent un niveau d'exigence et des moyens humains de plus grande efficacité.

Nous avons également pointé l'existence d'aides au développement des structures de production régionales. Il s'agit souvent d'aides à un programme de projets, qui nous semblent témoigner d'un souci de structuration de la filière.

Enfin, la carte ci-contre dénombre les formations supérieures au cinéma et à l'audiovisuel, dont la présence sur un territoire est souvent déterminante quant à la construction d'une filière.

NB : Cette carte ne revendique pas l'exhaustivité et ne permet pas une approche qualitative. Nous avons cherché à produire un aperçu des indices de structuration.

LISTE DES \$

Structures associées à la création et à la production des œuvres. Pour connaître les missions de ces structures, merci de vous reporter au guide Ciclic "Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle – Régions, Départements, Villes", www.ciclic.fr

Alsace / Agence culturelle d'Alsace, association

Aquitaine / Écla (écrit cinéma livre audiovisuel), association

Centre / Ciclic, établissement public de coopération culturelle

Champagne-Ardenne / ORCCA (Office Régional Culturel de Champagne-Ardenne), association

Île-de-France / ARCADI, établissement public de coopération culturelle

Cinémas 93, association

Nord-Pas de Calais / CRRV (Centre régional de ressources audiovisuelles) & Pôle Images Nord-Pas de Calais, associations

Basse-Normandie / Maison de l'Image Basse-Normandie, association

Haute-Normandie / Pôle Image Haute-Normandie, association

Réunion / ADCAM (Association pour le Développement du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia), association

Rhône-Alpes / Rhône-Alpes Cinéma, société anonyme

LISTE DES P

Pôles images, pôle d'excellence ou pôle de compétitivité

Angoulême/Charente/Poitou-Charentes

Pôle Image Magelis / syndicat mixte / établissement public / initié en 1997

Objet : programme de développement économique qui a pour vocation de promouvoir la filière image sur le département, en favorisant l'implantation et l'accompagnement des entreprises et des créateurs, la mise en place de structures de formations et le développement de la recherche.

Bretagne/Pays de la Loire / Pôle Images et réseaux / pôle de compétitivité / association / initiée en 2005 / 200 membres

Objet : réunir les acteurs des technologies de l'information, des télécoms et de l'audiovisuel pour préparer les usages futurs d'Internet, des contenus numériques et de la TV.

Île-de-France / Cap Digital / pôle de compétitivité / association / initié en 2005 / 650 adhérents

Objet : initier des liens et des visions stratégiques entre entreprises, laboratoires de recherche et organismes de formation afin de développer des services et des contenus numériques.

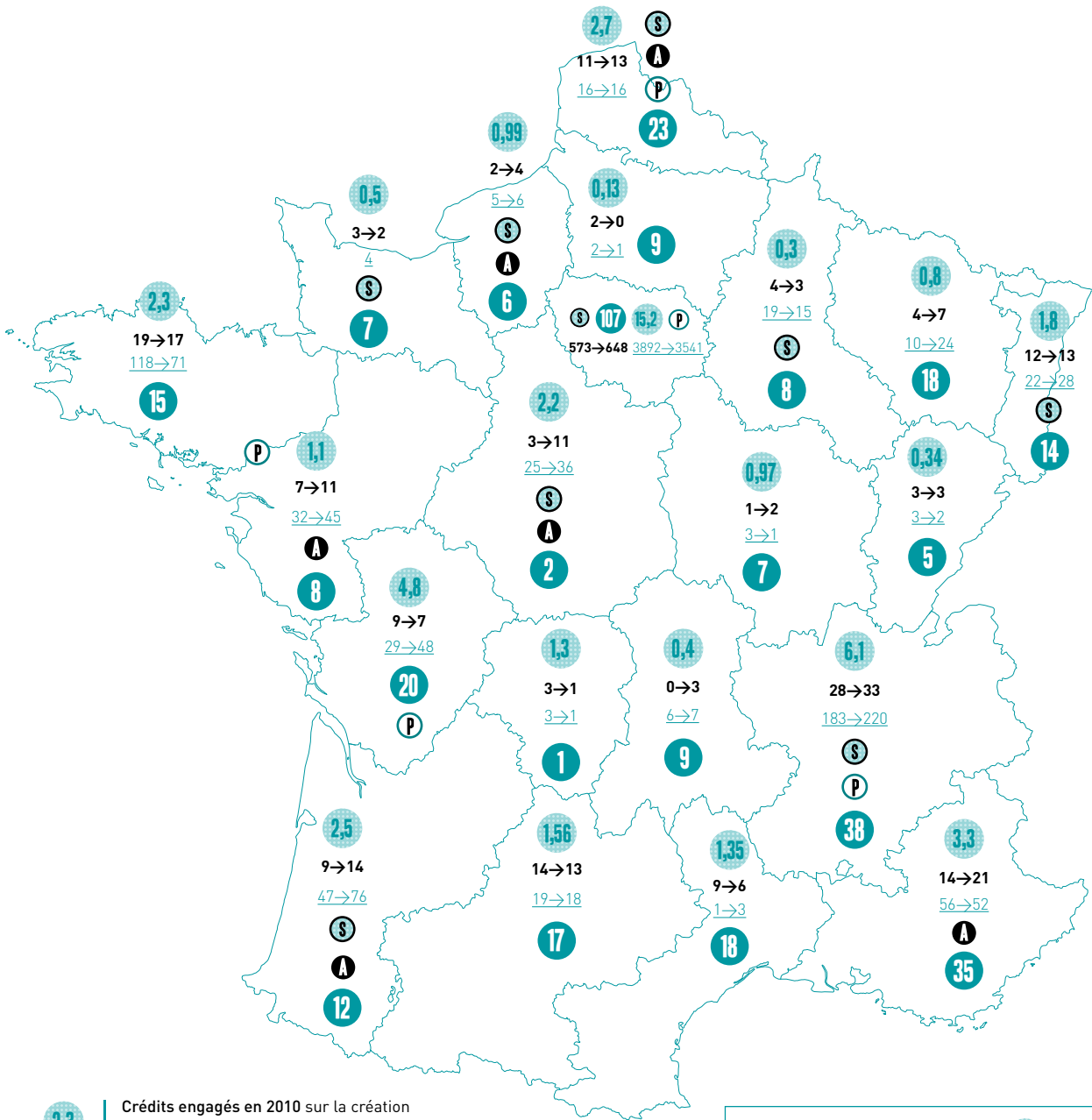
Nord-Pas de Calais / Pôle Image / pôle d'excellence / association / initiée en 2008.

Objet : rassembler entreprises, organismes de formations, équipes de recherche et organisations professionnelles pour réfléchir aux bouleversements actuels, partager des démarches innovantes et gérer un fonds d'aide aux projets interactifs.

Rhône-Alpes / Cluster Imaginove / Pôle de compétitivité / association loi 1901 / 150 entreprises / initié en 2006

Objet : fédérer les filières de l'image en mouvement (jeu vidéo, cinéma audiovisuel, animation et multimédia), autour d'un objectif commun : développer des synergies et favoriser l'anticipation en stimulant l'innovation des professionnels.

CARTE DES INDICES-CLEFS DE STRUCTURATION



/ 45

2,3

Crédits engagés en 2010 sur la création et la production en millions d'euros

4→11

Le nombre de sociétés de production ayant bénéficié du COSIP[®] en 2000, puis 2010.

12→30

Le volume horaire produit par région en 2005 et 2009, ayant bénéficié d'un soutien du COSIP

S

Structure associative ou publique, travaillant pour la collectivité, liée à la production cinéma et audiovisuel

A

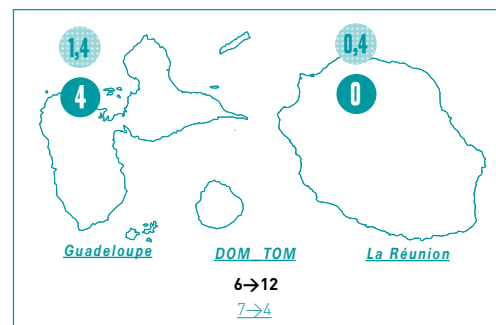
Existence d'une aide au développement des structures régionales ou d'une aide au producteur pour un "paquet de projets".

P

Pôles Images, clusters ou pôles de compétitivité liés au monde de l'image

2

Nombre de formations supérieures post-bac [source Vidéadoc - sous toutes réserves]



Nombre de structures de production ayant bénéficié d'une aide sélective ou automatique du COSIP⁶.

NOMBRE DE PRODUCTIONS

Régions	2000	2010	Evolution en %
Alsace	12	13	8 %
Aquitaine	9	14	56 %
Auvergne	0	3	300 %
Basse-Normandie	3	2	-33 %
Bourgogne	1	2	100 %
Bretagne	19	17	-11 %
Centre	3	11	267 %
Champagne-Ardenne	4	3	-25 %
Corse	4	11	175 %
Dom-Tom	6	12	100 %
Franche-Comté	3	3	0 %
Haute-Normandie	2	4	100 %
Île-de-France	573	648	13 %
Languedoc-Roussillon	9	6	-33 %
Limousin	3	1	-67 %
Lorraine	4	7	75 %
Midi-Pyrénées	14	13	-7 %
Nord-Pas de Calais	11	13	18 %
Pays de la Loire	7	11	57 %
Picardie	2	0	-100 %
Poitou-Charentes	9	7	-22 %
Provence-Alpes-Côte d'Azur	14	21	50 %
Rhône-Alpes	28	33	18 %
Total	740	855	16 %

Source : CNC - direction de l'audiovisuel

AIDE AUX PRODUCTIONS RÉGIONALES

Chaque année, Ciclic (ex Centre Images), recense la liste des aides attribuées par les collectivités territoriales françaises aux projets cinématographiques et audiovisuels. La base de données ainsi constituée précise le code postal des structures de production.

Nous présentons ici, pour les années 2006 et 2010, la proportion de soutiens attribués par le fonds d'aide à des structures de production du territoire. Ces données ne concernent donc que les aides à la production et les aides au développement généralement attribuées aux productions. Les aides directes aux auteurs - notamment les aides à l'écriture - ne sont pas recensées par Ciclic parce que difficilement fiables.

La disparité est grande et ces données doivent bien sûr être rapprochées des éléments de structuration des filières professionnelles également très hétérogènes. D'une part, certaines régions comptent très peu de structures de production. D'autre part, le fondement des politiques d'aide n'est pas de réserver un soutien aux acteurs du territoire, surtout dans le cas d'une profession tellement centralisée. Là encore, tout est question de politique, d'autres diront d'équilibre...

A l'examen de ces données, trois points sont frappants :

- beaucoup de collectivités n'aident strictement que des sociétés de leur territoire ET des structures parisiennes,
- quelques rares collectivités soutiennent des structures de diverses régions, avec toujours une proportion forte de Franciliens,
- dans la quasi-totalité des régions, les structures de production sont regroupées sur un, voire deux départements, ce qui signifie sans doute - si nous avons accès aux adresses complètes - sur une ou deux villes de chaque territoire.

SOUTIEN AUX PRODUCTIONS DU TERRITOIRE

Proportion des aides versées par une collectivité aux sociétés de production établies sur son territoire (en % du nb d'aides attribuées)

En bleu, les Régions
En noir, les Départements,
Communautés urbaines et Villes

Nom de la collectivité	2006		2010	
	Nb aides à des sociétés établies sur le territoire	%	Nb aides à des sociétés établies sur le territoire	%
Alsace	25	64 %	21	54 %
Agence Culturelle d'Alsace	10	91 %	7	70 %
Strasbourg	22	69 %	16	47 %
Aquitaine (Écla)	12	24 %	25	46 %
Dordogne			1	20 %
Landes			0	0 %
Auvergne	1	10 %	0	0 %
Bourgogne	5	23 %	8	31 %
Bretagne	36	69 %	41	72 %
Côtes d'Armor	9	64 %	4	24 %
Finistère	3	25 %	3	33 %
Ciclic (ex Centre Images)	23	37 %	24	29 %
Champagne-Ardenne	0	0 %	0	0 %
Corse	42	70 %	26	67 %
Franche-Comté	5	33 %	6	50 %
Guadeloupe	1	10 %	8	47 %
Île-de-France	70	99 %	78	95 %
ARCADI	11	100 %	12	92 %
Seine-Saint-Denis	3	30 %	1	11 %
Val-de-Marne	1	11 %	1	17 %
Ville de Paris	3	100 %	13	93 %
Languedoc-Roussillon	16	57 %	12	38 %
Limousin	11	30 %	6	20 %
Corrèze	0	0 %		
Lorraine	23	70 %	16	53 %
Vosges	0	0 %	0	0 %
Midi-Pyrénées	30	65 %	43	70 %
Lot	0	0 %		
Nord-Pas de Calais (CRRV)	47	62 %	42	59 %
Basse-Normandie (Maison de l'Image)	7	32 %	4	13 %
Haute-Normandie (Pôle Image)	10	53 %	15	52 %
Eure	0	0 %		
Pays de la Loire	18	35 %	31	61 %
Loire-Atlantique	13	100 %	18	100 %
Sarthe	0	0 %	2	100 %
Picardie	1	4 %	1	13 %
Poitou-Charentes	55	49 %	31	36 %
Charente	39	52 %	17	33 %
Charente-Maritime	31	65 %	12	44 %
Deux-Sèvres	0	0 %		
Vienne			3	25 %
Provence-Alpes-Côte d'Azur	39	53 %	31	44 %
Alpes-Maritimes	2	33 %		
Réunion	19	70 %	23	72 %
Rhône-Alpes	41	59 %	42	66 %
Rhône-Alpes Cinéma	0	0 %	6	27 %
Ardèche	3	100 %	2	50 %
Haute-Savoie	0	0 %	2	100 %
Isère	0	0 %		
Total	687	52 %	654	51 %

Source : Ciclic

A remarquer :
15 producteurs sont nommés pour le Prix Producteur TV de la Procirep 2011.
Nouveauté : 5 de ces 15 sociétés sont installées en région, 2 produisant de l'animation et 3 du documentaire.

Les objectifs listés dans certains règlements d'aide sont particulièrement vastes et multidirectionnels.

Globalement, la structuration d'un tissu professionnel est un objectif discrètement affirmé par les collectivités, par réalisme au regard des montants investis et du manque de potentiel de certains territoires. Les zones où une densité professionnelle s'est développée ont en commun trois facteurs : la ténacité de quelques professionnels, un potentiel géopolitique et l'existence de chaînes régionales et locales. Pour gagner en lisibilité, les analyses économiques ont besoin d'être davantage qualifiées entre dépenses constituant un impact économique transitoire d'une part, et coûts susceptibles de structurer une filière à plus long terme, d'autre part.

STRUCTURATION DES TERRITOIRES



ENTREPRENDRE & COPRODUIRE

ENTRETIEN

JEAN-FRANÇOIS LE CORRE, producteur - Vivement lundi ! - Rennes

Vivement lundi ! est implantée depuis 1998 à Rennes où elle a produit plus de 80 documentaires, programmes en animation et fictions courtes. Structurée autour de deux producteurs (Jean-François Le Corre et Mathieu Courtois) et d'une équipe de production de cinq personnes, Vivement Lundi ! a reçu en 2011 le Prix Procirep du producteur français de télévision dans la catégorie animation.

La production en région a démarré par les deux genres que sont les courts métrages de fiction et les documentaires. 25 ans plus tard, ils sont encore le dénominateur commun de beaucoup de productions régionales. Comment l'analysez-vous ?

J'ai observé une forte croissance du documentaire entre 1994 et 2005, avec le développement des fonds d'aide régionaux et le développement des coproductions des antennes régionales de France 3. A partir de 1995, il y a eu aussi *Produire en région*, un programme de formation professionnelle essentiel pour la production documentaire. Nous avons vu émerger dans les régions qui comptent aujourd'hui des auteurs et des sociétés de production qui se sont aguerris et pour certains d'entre eux qui ont réussi à porter des documentaires avec des chaînes nationales ou internationales.

France 3 a joué un rôle clef dans le développement du documentaire en Bretagne mais le contexte est aujourd'hui à la déflation des commandes de la part des antennes de certaines régions, ce qui instaure une tension avec les auteurs et producteurs. C'est inquiétant et cela veut dire aussi que nous n'avons pas réussi à couper le cordon entre le diffuseur régional et le secteur documentaire. Et il y a une part de responsabilité des couples auteur-producteur. Malgré la qualité de la production documentaire en région, nous avons toujours du mal à atteindre les chaînes nationales. Il y a plusieurs raisons à cela mais être aussi dépendant d'un diffuseur nous fragilise.

Le gros échec en France, c'est que nous n'avons aucun télédiffuseur majeur installé en dehors de l'Île-de-France depuis quinze ans.

Cette prépondérance du diffuseur régional implique également que le documentaire produit en région soit souvent une œuvre moins bien financée par le diffuseur qu'une œuvre cofinancée par une chaîne nationale généraliste. Or, le coût du film reste sensiblement le même à Paris ou en région et, pour compenser ce différentiel, la production régionale souhaite obtenir un soutien de la collectivité locale. **De fait, le secteur régional devient dépendant du soutien public et peine à exister sans lui.** Nous sommes de plus en plus nombreux à espérer bénéficier des aides régionales et je constate une tension forte sur les comités de lecture documentaires, souvent plus forte que pour leurs homologues de la fiction et de l'animation. Si le documentaire reste le genre prépondérant en région, j'ai le sentiment que l'économie de ce genre tend à se contracter.

Qu'est-ce qui fait qu'à un moment, un tissu professionnel va réussir à trouver une forme d'autonomie, que des œuvres pourront exister sans le soutien de la collectivité territoriale ? Pour moi, la maturité économique est là et c'est une phase difficile à atteindre.



Le gros échec en France, c'est que nous n'avons aucun télédiffuseur majeur installé en dehors de l'Île-de-France. **Les régions ont aujourd'hui des producteurs, des auteurs, de l'énergie, de l'argent public. Mais comment peut-on faire vivre un secteur audiovisuel qui dépend toujours de ce qui se passe en dehors de son territoire ?** TV Breizh²¹ était un modèle économique original, une occasion formidable et on l'a ratée !

Le cinéma d'animation peut-il faciliter cette maturité économique ?

La production d'animation se développe dans les régions. C'est le genre le plus long et le plus coûteux à produire et dans lequel les coûts fixes sont les plus élevés : des studios s'installent en région, pour les économies générées et pour des questions de qualité de vie des auteurs et techniciens. L'évolution des soutiens financiers en région a également été un facteur de développement important. Il faut aussi souligner que de nombreuses écoles reconnues pour leurs formations aux métiers de l'animation sont implantées en région et, logiquement, cela attire des sociétés de productions.

Sur la fiction, je constate toujours la même difficulté à produire du long métrage en région ; il y a un contre-exemple avec la société de Philippe Avril, Unlimited à Strasbourg, qui produit avec succès à l'international. Mais ce n'est pas une production régionale qui repose sur les forces créatives du territoire, comme le modèle écossais ou gallois, comme dans les Régions espagnoles ou dans les Länder allemands. On produit un long métrage en Bretagne à peu près tous les cinq ans, ce qui est peu pour un territoire riche en décors et où il se tourne beaucoup de films. Alors, est-ce que les compétences de toute la filière sont en question ? Des auteurs, en passant par les techniciens et comédiens, jusqu'aux producteurs qui n'ont pas les réseaux ou les reins assez solides ?

On entend souvent dire qu'il n'est pas possible de développer de la fiction "lourde" hors de Paris.

Pourtant, on peut observer deux programmes de télévision fabriqués depuis longtemps en région : la série *Plus belle la vie* produite par Scarlett à Marseille, et la série *Kamelott* produite par Calt à Villeurbanne. Ces deux séries ont structuré des bassins locaux de production télévisuelle. Je pense qu'il est difficile de bâtir un développement de moyen terme avec une production d'unitaires de fiction qui, la plupart du temps, vient tourner en région mais s'appuie peu sur les chefs de poste créatifs du territoire ou sur les comédiens "locaux". Je pose une question qui fâche : est-ce que le film unitaire est structurant pour un secteur global ? Permet-il de sédentariser des créateurs ou des équipes ? Cinq à six semaines de tournage irriguent financièrement le secteur régional de manière ponctuelle, mais quelles sont les retombées en termes de consolidation de ce secteur ? La production d'unitaires, majoritairement extérieure au territoire, s'installe-t-elle dans une durée compatible avec le temps de la formation ? Nous avons encore des questions à nous poser !

Il y a des Régions qui ont choisi, au-delà de l'accompagnement économique, de miser sur la formation de créateurs pour faire vivre un secteur audiovisuel ou cinématographique, avec des écoles de renommée internationale dans le Nord-Pas de Calais ou en Rhône-Alpes. Car il faut le rappeler, nous les producteurs ne sommes rien sans les créateurs ! Nous travaillons peut-être ponctuellement avec un Parisien, un Belge ou un Anglais, mais je reste persuadé que pour faire exister un vrai secteur audiovisuel, il faut qu'il y ait un maximum de proximité entre les producteurs et le bassin de création. **Cette préoccupation des Régions de former des réalisateurs ou techniciens de très haut niveau est importante pour la structuration des filières.**

Un nouvel article de la convention CNC/collectivités prévoit que ne bénéficieront du dispositif "1€ pour 2^{es}" que les projets dont le producteur, même s'il est minoritaire, est signataire de la convention de coproduction avec la chaîne de télévision. La

²¹ Lancée le 1^{er} septembre 2000 à Lorient par Patrick Le Lay (TF1), TV Breizh était la première chaîne privée installée en région. Elle a représenté l'opportunité d'installer les bases d'une filière sur la fiction télévisuelle en Bretagne et a par ailleurs joué un rôle de déclencheur concernant le cinéma d'animation. Après trois ans de diffusion, la chaîne n'est pas rentable et arrête de produire en Bretagne en 2004.



coproduction minoritaire par une structure régionale n'est-elle pas trop souvent interprétée comme une coproduction exécutive ?

Il existera toujours de la coproduction "boîte aux lettres" avec un coproducteur minoritaire en région. Les règlements de certains fonds d'aide l'impliqueront ou le provoqueront. Mais il faut faire confiance aux lecteurs des comités : cela se sent tout de suite dans le dossier quand il y a une vraie réflexion entre le producteur majoritaire, souvent initiateur du projet, et le producteur minoritaire, souvent régional, sur la répartition des tâches. Et il est déterminant de voir comment le coproducteur minoritaire intègre ce projet dans une stratégie globale de développement de sa société et dans sa ligne éditoriale, et comment cette coproduction fait sens. **Il est de la responsabilité des coproducteurs minoritaires d'expliquer dans leur dossier pourquoi ils portent un tel projet.**

Il est ensuite de la responsabilité de l'institution d'évaluer ces coproductions. Nous ne pouvons pas défendre la coproduction en région sans examiner l'utilisation de l'argent public : il y a des obligations de dépenses sur l'emploi qui ne doivent pas être des emplois-prétexte. Un jour, j'ai lu dans un dossier cette mention incroyable : *"l'ensemble des embauches sur cette production sera réalisée en région, à l'exception des postes créatifs"*. Qu'est-ce qu'il reste ? Les chauffeurs, les cantiniers, les stagiaires... Et ce n'est pas en formant à ce type de poste que l'on peut faire émerger un secteur créatif et mature !

Pour l'animation, la coproduction minoritaire est vitale. Nous nous sommes rendus compte qu'il était long et difficile de former à certaines techniques spécifiques, et il est décisif pour nous que les équipes continuent à les pratiquer et restent dans un bassin géographique proche. La pratique est essentielle pour tout le monde, pour les producteurs, pour les réalisateurs et encore davantage pour les

techniciens et comédiens. Et comme nous ne parvenons pas toujours à monter nos projets dans les délais espérés, nous avons besoin d'accueillir des productions extérieures pour lisser notre flux de production.

Sur la série d'animation *Pok&Mok* d'Isabelle Lenoble, nous sommes coproducteurs délégués, initiateurs et développeurs du projet, avec des auteurs rennais, mais minoritaires économiquement, parce que nos partenaires investisseurs pèsent beaucoup plus lourd que nous. Et aujourd'hui, en réciprocité, et ravis du travail fait ensemble, ces partenaires importants reviennent vers nous pour soutenir un autre de nos projets.

C'est un exemple parfait de l'importance de la coproduction

"minoritaire" dans le développement de notre société.

Et la coproduction interrégionale ?

Je pense qu'elle est importante pour l'avenir, mais cela suppose que l'on fasse bouger les lignes sur la gestion administrative et la concurrence entre les collectivités. Je fais partie du groupe Galactica, une société qui regroupe dix producteurs indépendants. Nous envisageons, à condition que les projets

COPRODUCTION MINORITAIRE

Un nouvel article est apparu en 2011 dans les conventions CNC/collectivités :

"Dans le cas d'une coproduction, le bénéficiaire de l'aide de la Région doit être la société de production déléguée qui sollicite l'aide du compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels (COSIP) du CNC ou bien doit être co-producteur délégué et signataire de l'accord de pré-achat avec le diffuseur."

La coproduction minoritaire par un producteur établi en région, qui n'était pas celui qui avait signé avec la chaîne nationale, était un espace de développement pour les structures de production régionales. Elle pouvait participer à la montée en puissance de producteurs installés en région, ainsi qu'à la constitution de leurs réseaux professionnels.



s'y prêtent artistiquement et économiquement, de travailler sur un principe de coproduction interrégionale. Nous pensons que cela va devenir la condition d'existence de certaines œuvres documentaires qui ont de plus en plus de mal à se financer sur un modèle télévisuel classique. De même, on peut travailler de façon interrégionale sur la représentation des régions dans les marchés internationaux, sur la formation professionnelle. **Quoi qu'il arrive, les régions resteront petites face à l'Île-de-France et la collaboration interrégionale est quelque chose dont nous avons vraiment besoin.** Quand on fait de la coproduction internationale, on apprend à travailler sur le partage du travail, des responsabilités et de la créativité. Une bonne coproduction est une coproduction qui se prolonge et se bâtit sur le principe de réciprocité, dans un rapport au moyen terme. Les tandems de coproducteurs internationaux qui fonctionnent bien partagent une ligne éditoriale, une relation de confiance. Et l'on peut construire la même chose au niveau interrégional, j'en suis convaincu.

Une des données de l'analyse d'une filière régionale réside dans le comptage des compétences en région : mais qu'est-ce qu'un technicien ou comédien

"régional", dans ces métiers de l'intermittence qui se prêtent forcément au nomadisme ? Comment le géo localise-t-on ?

Pour moi, c'est simplement l'endroit où il vit avec sa base familiale et paye des impôts locaux. N'oublions pas que plus les techniciens vieillissent, plus la structuration familiale est importante dans leur vie et plus ils ont de mal à être nomades. Je crois que la période où il était ringard pour un technicien ou un producteur d'afficher une adresse en région est passée. **Il faut l'assumer et l'affirmer sans complexe : nous devons arrêter de baisser les yeux quand on nous dit : "Ah oui ! Vous êtes en région ?"**

Quand je travaillais au sein du groupe de producteurs de Lazennec, c'était invariablement moi qui devait prendre le train pour Paris quand certains de mes collègues me sollicitaient: *"Je n'ai pas le temps de venir à Rennes"*, me disaient-ils ! Quand nous avons cherché un coproducteur pour *Pok&Mok*, j'ai beaucoup apprécié que les producteurs d'Alphanim-Gaumont fassent le trajet de Vincennes vers Rennes pour notre premier rendez-vous. Et pour eux, rôdés à la coproduction internationale, cela semblait une évidence...

"Entre les années 1990 et 1995, toutes les Régions mettaient plutôt le cinéma au centre de leur politique d'aide, ce qui supposait un soutien à des projets produits par des structures extra-territoriales. La Région Bretagne est riche de son historique de cinéma militant avec notamment René Vautier, du parcours d'une société comme Lazennec Bretagne, et de l'expérience de l'ARC à Quimper avec Félix et Nicole Le Garrec. Elle a cultivé avec une grande discrétion – qui lui a été assez régulièrement reprochée – une politique d'émergence de la production audiovisuelle implantée en région. Et aujourd'hui, on voit très nettement ce qui s'est construit : un réel tissu de producteurs et une association comme Films en Bretagne, qui est au premier rang de la réflexion sur la production audiovisuelle décentralisée."

Jean-Raymond Garcia, directeur cinéma Écla Aquitaine.



TROUVER LE COMPROMIS

ENTRETIEN

PATRICK LAMASSOURE, délégué général de Film France

Film France est une association soutenue par le CNC. Elle a pour mission de promouvoir les tournages et la postproduction en France, en organisant des opérations de promotion à l'étranger. Le réseau de quarante commissions du film⁶ (ou bureaux d'accueil des tournages) qu'elle fédère assure l'accueil du tournage et la médiation avec les ressources locales : techniciens et artistes, lieux de tournage, prestataires... Film France est généralement le premier interlocuteur des professionnels étrangers. Elle délivre l'information sur les conditions de tournage et de postproduction en France (financements, réglementation, logistique, etc.), incluant l'expertise des dossiers de demande du crédit d'impôt international⁶, en soutien de l'instruction assurée par le CNC. Elle est également là pour promouvoir les ressources humaines et techniques françaises en liaison avec les fédérations et organismes professionnels (associations de techniciens, FICAM²² etc.).

En 1991, la première commission du film⁶ est initiée dans le Var. A partir de 1995, elles sont inscrites dans les conventions CNC/collectivités⁶. Un des principaux objectifs du CNC est alors la relocalisation des tournages de fictions lourdes, qui se délocalisaient notamment en Europe de l'Est. Depuis la réforme de l'intermittence, les Régions ont durci leurs exigences en matière d'emploi local, qui fait partie de leurs compétences. Certaines ont réuni des COREPS²³ pour faire le point sur l'emploi et la formation professionnelle. Les responsables des fonds d'aide ne connaissent en effet pas toujours bien la situation de l'emploi intermittent sur leur territoire et Film France ne parvient pas à restituer la proportion des films subventionnés par les collectivités parmi ceux dont le tournage est accueilli en région.

Dans un contexte où la préoccupation sur l'impact économique monte en puissance, Film France vient d'élaborer au sein d'un groupe de travail une fiche-type de bilan des dépenses de chaque tournage. Qu'en est-il ?

Quand les productions tournent sur un territoire, nous voulons être capables de recouper efficacement leurs dépenses locales, que les projets aient reçu un soutien financier ou pas. Nous pensons que les commissions du film, eu égard à leurs relations sur le terrain avec les productions, peuvent mener ce travail, en partenariat plus ou moins direct avec les fonds d'aide de la collectivité.

Quand les productions ont reçu un soutien financier de la collectivité, cette évaluation des retombées économiques locales est faite dans la majorité des cas, avec plus ou moins de précision en fonction des exigences des gestionnaires de fonds. Or, quand le projet n'a pas été financé mais seulement accueilli logistiquement, les bureaux d'accueil de tournages sont souvent désarmés face à des productions qui oublient les services rendus une fois parties, avec des interlocuteurs intermittents qui ont enchaîné sur un autre projet.

Nous avons donc essayé de concevoir un document simple et rapide à renseigner, standard et partagé par toutes les commissions du film, avec des rubriques-clefs obligatoires et des sous-comptes détaillés facultatifs.

Dans ce découpage des dépenses sur l'emploi, n'est-il pas nécessaire de définir ce qu'on appelle un "technicien régional" ?

C'est une question à double entrée ! Quelle définition y apporte la collectivité elle-même ? Il y a des pratiques très hétérogènes au sein du réseau des commissions locales et Film France a décidé de ne pas imposer une règle unique pour tous ; les territoires n'ont pas les mêmes intérêts sur cette question ! Quand il y a un soutien financier, la collectivité cherche à faire travailler des ressources humaines bel et bien implantées sur le territoire, en permanence ou quasi permanence, avec une immatriculation locale chez Pôle Emploi. Quand il s'agit de simples

/53

²² Fédération des Industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia

²³ Commissions Régionales des Professions du Spectacle



recommandations de techniciens par la commission du film, la notion de territorialité est plus diverse. Certains restent drastiques et d'autres ont une approche souple, en tolérant des techniciens avec une seconde adresse dans leur région, considérant que cela permettra de valoriser leur offre aux productions quand ils ont des ressources locales assez limitées.

Ce qu'a instauré Film France concernant la base nationale TAF - Techniciens Artistes Figurants - gérée en commun par l'ensemble du réseau, c'est qu'un technicien peut s'inscrire dans une seconde région, à condition de démontrer qu'il y a une adresse véritable.

Dans ce dossier, le producteur Jean-François Le Corre regrette que les dépenses d'hôtellerie et de restauration soient prises en compte au même titre que les autres. Qu'en pensez-vous ?

Ce qui est important, c'est de communiquer aux élus le détail des dépenses régionales vers la filière (emploi et prestations) et vers le secteur touristique (hébergement et restauration). C'est ensuite leur responsabilité de mesurer les poids économiques et de prioriser ! De façon macro-économique, les tournages pèsent une goutte d'eau dans le chiffre d'affaires du tourisme. Mais localement, l'hébergement de vingt personnes pendant un mois peut sauver la saison d'un hôtelier d'une ville moyenne. Certains bureaux d'accueil de tournages sont d'ailleurs financés par des crédits du développement économique et du tourisme.

Certaines études récentes sur l'impact économique enjolivent les retombées directes ou indirectes. Or les élus n'expriment pas cet objectif économique comme étant une priorité. Nous sommes un certain nombre à penser que les résultats de l'étude PACA notamment ne peuvent servir qu'une vision

industrielle, liée aux séries, et non conforme à une industrie de prototype...

Il est certain que si les estimations de cette étude sont prises au pied de la lettre, cela nécessitera de la pédagogie pour expliquer que ce n'est pas conforme à la réalité de beaucoup de situations territoriales et qu'il y a beaucoup de tournages qui ne sont pas dans ces ratios-là, surtout quand leur montage financier les amènent à tourner sur plusieurs territoires.

En comptant toujours davantage dans le financement de l'œuvre, les aides régionales sont devenues hybrides. Le point d'entrée d'une grande majorité d'entre elles est culturel et artistique, basé sur le choix d'un comité. Mais l'importance de l'impact économique s'étant renforcé, il finit par s'équilibrer avec le culturel. Et je reconnais l'aspect négatif du terme "hybride" que j'emploie : quand la collectivité veut mettre en place des aides économiques, elle est obligée d'avoir des critères de prévisibilité, si ce n'est d'automatisme.

Quand la collectivité veut mettre en place des aides économiques, elle est obligée d'avoir des critères de prévisibilité, si ce n'est d'automatisme.

difficile de mener une politique structurante si les producteurs n'ont pas d'éléments concrets pour leurs business-plans. Or, une politique culturelle

visait à accompagner la création et à flécher les crédits publics sur la diversité et le renouvellement, avec une part de subjectivité, mais surtout de la sélectivité.

Le fait aujourd'hui que beaucoup de fonds poursuivent ces deux objectifs, ce qui est difficilement contournable, crée **ce fonctionnement hybride, ni complètement culturel, ni complètement économique**. Beaucoup de producteurs témoignent du fait qu'ils ont du mal à appréhender la complexité de l'articulation de ces deux pans. Mais ce qui est déterminant, c'est que les élus comprennent bien cette double dimension et puissent établir des priorités. Il ne faut pas que le comité de sélection



existe pour des raisons juridiques, mais n'examine les projets que sur l'axe de la dépense locale. Ensuite, les projets soutenus doivent être évalués en fonction de l'approche politique : si elle est culturelle, regardons la diversité, les sélections et récompenses, l'approche critique... et si elle est économique, regardons les dépenses.

L'observatoire de la FICAM confirme un taux de délocalisation entre janvier et septembre 2011 estimée à 22% (en nombre de semaines) pour les

films de plus de 10 M€. Il se pose donc à nouveau un problème d'attractivité de la France comme lieu de tournage : comment le crédit d'impôt et les aides territoriales peuvent-ils réagir ?

D'abord précisons que ce ratio est récemment monté à 65% avant de redescendre un peu ! Donc nous sommes face à de très importants phénomènes de délocalisation.

POINT DE VUE DE JEAN-FRANÇOIS LE CORRE, PRODUCTEUR

Comment réagissez-vous à la nouvelle fiche-type proposée par Film France destinée à normaliser les bilans régionaux des tournages ?

Il faut établir une dissociation entre un secteur et ses besoins intrinsèques d'une part et ce qui est généré par le secteur d'autre part ; **pour moi, il faut sortir des bilans tout ce qui est impact touristique, de type hôtellerie et restauration.** Ce type de retombées, associé à l'analyse de l'impact d'un film sur l'image d'un territoire, me semble aller dans un sens qui laisse une part trop importante à une certaine forme de marketing territorial ayant pour objectif principal de valoriser les atouts touristiques d'une région. Cela ne va pas dans le sens de la maturité du cinéma en région. Un film peut devenir, dans la durée, une œuvre de référence pour un territoire parce qu'il va devenir un repère de cette géographie et constituer un patrimoine cinématographique ; si ce film donne une image de la région considérée comme négative ou si sa production a dépensé peu en hôtellerie, il aura moins de valeur dans les bilans que le film qui passera de mode, mais aura dépensé beaucoup d'argent sur le territoire. Nous devons refuser une tendance qui ferait de l'analyse des retombées économiques l'élément prépondérant de l'évaluation de la "valeur" d'une œuvre pour un territoire. Vaut-il mieux accueillir un gros film qui arrivera avec une équipe artistique et technique quasi complète mais qui va payer de nombreux figurants et, de fait, gé-

nérer une dépense élevée, ou donner sa chance à un film fauché d'un jeune réalisateur du territoire et son équipe de techniciens locaux qui capitaliseront une expérience importante et pourront la réinvestir ? Je suis convaincu qu'il faut intégrer ce type de réflexion quand on évoque l'impact d'un soutien public.

Quelles sont les œuvres qui font qu'une région va exister dans l'histoire du cinéma ?

Parce qu'un territoire aura été raconté, aura inspiré un créateur, au lieu de servir de façon artificielle de décor. Comme Jean Epstein ou Manuel Poirier en Bretagne, Xavier Beauvois et Bruno Dumont dans le Nord ou Robert Guediguian à Marseille. Là, le territoire n'est plus une opportunité économique ou une carte postale mais un univers complexe et riche dont l'histoire, la sociologie et la plastique nourrissent une écriture et un regard.

Un lien s'établit avec les forces créatives du cinéma sur place : on va chercher des comédiens et des techniciens qui sont en phase avec le réel. Je revendique que ce soient les critères d'appréciation pris en compte par Film France. Ma société est implantée depuis treize ans en Bretagne, et on ne demande pas mes quittances de loyers ou mes factures d'électricité ! Et je ne vois pas pourquoi on me les demanderait. **Les films ne peuvent pas devenir des données économiques brutes, qui seraient les mêmes pour notre secteur et celui du tourisme.** Et si un film attire des touristes, tant mieux ! Mais on ne doit pas juger l'impact économique d'une œuvre sur un territoire sur sa capacité à faire vivre la filière touristique ! Aucun développement ne peut être bâti là-dessus.



Dans l'ensemble des aides financières françaises au cinéma, seuls le crédit d'impôt et les aides régionales sont territorialisants, c'est-à-dire liés au fait de tourner en France. Ce sont ceux qui font l'objet d'une attention particulière de la part de la Commission européenne, car susceptibles de créer de la distorsion de concurrence.

En France, les financements régionaux se sont beaucoup développés, mais il y avait un retard par rapport à beaucoup de pays. De longue date, il existe des aides régionales puissantes en Allemagne et en Espagne par exemple.

Ces dernières années en Europe, les mesures d'incitation fiscale se sont considérablement développées, très appréciées par les producteurs pour leur lisibilité. Selon les critères économiques énoncés, ils savent avant de déposer leur dossier s'ils auront l'aide. Et même les critères culturels incontournables de ces systèmes sont prévisibles, ne fonctionnant pas sur l'avis artistique d'un comité mais sur un barème de points, sur la nationalité des comédiens, les langues de sortie, etc.

Certains territoires jouent admirablement de la complémentarité entre leurs aides régionales et ces dispositifs fiscaux, en particulier l'Allemagne et la Belgique. Et cela a redistribué les cartes des pays plus ou moins attirants financièrement pour les tournages en Europe ! En Belgique, certains producteurs arrivent à réunir 40 % du budget de leurs films ! L'Europe a permis la mise en place des *tax shelters*²⁴, en général de 20 % des dépenses locales, en encadrant la possible distorsion de concurrence par certaines limites. À titre personnel, je pense toutefois que si l'un de ces systèmes n'est plus à 20 % mais à 40 %, cela déséquilibre tout.

Et je ne crois pas que les élus des Régions françaises aient les moyens aujourd'hui de peser pour combattre ces délocalisations, en particulier sur les longs métrages à très gros budgets. La profession doit se poser la question des coûts de fabrication en France.

Vu l'ampleur du phénomène, une simple bonification des aides régionales sur ces gros films ne serait pas suffisante.

Une des façons de combattre les délocalisations, c'est le crédit d'impôt. Le CNC a commandité l'été 2011 une étude analysant quelques modèles de crédits d'impôt, qui révèle que le dispositif français arrive en dernier sur les différents paramètres d'efficacité. Depuis, Film France a animé un groupe de travail avec l'ensemble des organisations professionnelles afin de proposer des adaptations qui seront soumises aux parlementaires.

²⁴Crédits d'impôts

QU'EST-CE QU'UNE DÉPENSE LOCALE ?

En 2011, Film France a réuni un groupe de travail pour en définir le périmètre précis. Nous vous proposons le résultat de ce travail. Jusqu'à présent, aucun outil commun de ce type n'existait pour le cinéma et l'audiovisuel.

→ **DROITS D'AUTEUR** : droits d'auteur versés à des auteurs du territoire uniquement.

→ **EMPLOI LOCAL** : sont considérées comme dépenses locales les rémunérations brutes (charges salariales incluses) des techniciens, artistes et figurants régulièrement établis sur le territoire c'est-à-dire dont l'adresse fiscale comporte un code postal du territoire ou dont l'adresse inscrite sur le bulletin de salaire comporte un code postal du territoire.

Si le siège social de la société de production est implanté sur le territoire concerné : charges sociales patronales.

→ **DÉCORS ET COSTUMES / TRANSPORT, DÉFRAIEMENTS, RÉGIE / MOYENS TECHNIQUES**

PRESTATIONS TECHNIQUES ET LOGISTIQUES

Sont considérées comme dépenses locales les prestations facturées par une structure dont le siège social est établi sur le territoire.

LOCATION DE DÉCORS

Sont considérées comme dépenses locales les frais de mise à disposition de décors situés sur le territoire, quelle que soit l'adresse de facturation.

TRANSPORTS

Sont considérées comme dépenses locales les frais de transports à l'intérieur du territoire régional et les frais de location de véhicules lorsque la facture émane d'une société dont le siège social est établi sur le territoire.

NOTA BENE

Les dépenses de transports (ex : billets de train ou d'avions, essence, péages autoroutes...) liées à la venue du tournage sur le territoire (depuis Paris ou d'une autre région), et pouvant être considérées comme un surcoût pour la production ne sont pas éligibles comme dépenses locales pour le territoire.

/57





INCITER À L'EMBAUCHE RÉGIONALE

ENTRETIEN

ERIC LIONNAIS, régisseur général, Bretagne

Les conditions imposées par les collectivités en matière d'embauche locale ont indéniablement stimulé l'activité mais aussi la formation des professionnels en région. C'est une dimension fondamentale de ces politiques qui participe à l'intérêt public local. Cependant, lorsque des cadres rigides sont imposés à l'ensemble des projets soutenus, les obligations finissent par s'éloigner de la réalité de nos métiers et peuvent même devenir contraires à l'intérêt des professionnels régionaux. Le profil, la compétence et le réseau sont trois points qui conditionnent le travail des intermittents. La plupart des producteurs souhaitent instaurer une relation de confiance et de partenariat avec les Régions qui les financent comme avec les techniciens aux côtés desquels ils travaillent. Or, les règlements des collectivités ne précisent parfois leurs obligations quant à l'embauche régionale que sur la base de seuils et de pourcentages.

Comment peut-on définir un technicien régional ?

Les commissions du film⁶ sont de plus en plus vigilantes sur la qualité de leurs fichiers de techniciens et les débordements qui ont existé un moment, avec des personnes inscrites dans plusieurs régions, sont désormais très limités. C'est notamment le cas en Bretagne où un principe de rigueur a été annoncé par Catherine Delalande²⁵ : un certain nombre de techniciens ont alors d'eux-mêmes retiré leurs CV du fichier.

Un technicien régional – pour moi – c'est quelqu'un qui paye ses impôts en Bretagne. A mon poste de régie, on peut dire aussi que c'est quelqu'un qui a une plus grande expérience de la région qu'un régisseur venant de l'extérieur : j'ai eu l'occasion de repérer toute la côte depuis Cancale jusqu'à la presqu'île de Rhé ! Le premier engagé sur un film, c'est souvent le régisseur. Quand il a installé une relation de confiance avec la production, il apporte sa connaissance des autres techniciens et devient souvent le pourvoyeur de postes, notamment sur les films non soutenus par la Région et donc sans contraintes en faveur de l'embauche locale.

Il y a vingt ans, les règlements des aides mentionnaient la nécessité d'embaucher en région mais sans préciser de cadre. Depuis, la majorité des collectivités appuient voire organisent beaucoup plus ce qui concerne l'emploi local, avec des systèmes de points ou de seuils de dépenses. Comment le vivez-vous ?

Cela nous a donné plus de possibilités de travail en région. La mise en place du bureau d'accueil de tournages a notamment été importante : bien avant la demande d'aide, c'est lui qui est appelé et qui "fait l'article" sur la nécessité d'embaucher en région, même s'il n'y a pas de quota précis. Beaucoup de productions jouent le jeu, de peur que le fait de ne pas embaucher localement les défavorise au moment de la demande de subvention.

²⁵responsable d'Accueil des tournages en Bretagne



Lorsque l'embauche sur place est une contrepartie imposée par l'aide régionale, c'est à double tranchant. Parfois, il y a de la part de certaines productions ou directions de production quelques réticences. Ils s'y plient contre leur gré et, du coup, leur regard est différent sur les techniciens : ils sont à l'affût du moindre défaut ou simplement d'une façon de travailler qui ne leur convient pas. Dans nos métiers, si l'embauche ne repose pas sur la liberté et la confiance, les relations deviennent difficiles. Quand cela dysfonctionne sur le plateau, nous devenons vite les boucs émissaires. Bien sûr, il y a aussi les cas où les productions jouent le jeu et où nous gagnons la confiance par notre travail.

A ce titre, le cas de la série *Doc Martin*, produit par Ego Productions, est intéressant. La première saison a été aidée par la Région Bretagne ; la production a joué le jeu et embauché localement, notamment toute l'équipe régie, et sur les équipes décoration et costumes. La deuxième saison n'a

pas été soutenue par la Région. La production en était forcément contrariée et la première réaction a été de ne pas réembaucher toute l'équipe locale et de transférer une semaine de tournage en Île-de-France pour les quelques séquences où c'était possible. Là, l'approche économique prend le pas sur tout le reste ! Mais la production a bien mesuré à quel point l'équipe locale, avec l'expérience de la première série, était efficace et motivée. Finalement, une partie de cette équipe a tout de même été embauchée, un peu moins importante que sur la première série. Cette production, financée ou non par la Région, a joué le jeu et a permis à plusieurs techniciens d'acquérir une expérience et d'évoluer vers un stade hiérarchique plus élevé.

J'ai travaillé sur la série *Sections de recherche* produite par Les Auteurs Associés & Dragon Films en Aquitaine : la régisseuse générale actuelle a commencé comme stagiaire régie sur cette série à son démarrage cinq ans plus tôt. Ce type de série génère une véritable formation : de nombreux stagiaires ont débuté et évolué avec la série et c'est formidable ! C'est rendu possible par l'intransigeance de la commission du film⁶ qui travaille en lien avec le responsable du fonds d'aide et la bonne volonté du producteur. C'est un bon exemple de ce que peut amener une production extérieure à la région en formant du personnel et en le faisant travailler régulièrement. Ensuite, il est important que ces techniciens varient leurs expériences et connaissent aussi les exigences d'un plateau de long métrage.

Dans nos métiers, si l'embauche ne repose pas sur la liberté et la confiance, les relations deviennent difficiles.

Je travaille depuis 26 ans en Bretagne mais j'ai toujours trouvé très intéressant d'aller travailler dans d'autres régions de France, avec d'autres équipes. Ceci n'est quasiment plus

possible maintenant. Quand j'ai travaillé sur cette série télé en Aquitaine, la responsable de l'accueil de tournages m'a dit que mon embauche était directement liée à l'indisponibilité des régisseurs généraux ou adjoints. **Cela m'a interpellé : n'avons-nous plus la liberté d'aller travailler où l'on veut et avec des directeurs de production ou des producteurs que l'on apprécie ?** Faire ce métier, c'est participer à l'ensemble d'une création.

Autre exemple : sur une série à Angoulême, la directrice de production a dû fournir pour les techniciens des certificats de domiciliation ou des quittances EDF pour vérifier que le quota de techniciens locaux était bien respecté. Le producteur et la directrice de production voulaient absolument

travailler avec une secrétaire de production établie en région Centre mais n'ont pu l'engager pour cette raison. On arrive parfois à des situations ridicules.

Je suis repéreur sur tous les films sur lesquels je travaille : cela fait partie de mon métier de découvrir une région et d'apporter un regard neuf sur des décors. Comme régisseur notamment, travailler dans un nouveau territoire, c'est rebooster un peu son métier, cela fait beaucoup de bien de rencontrer de nouvelles cultures et façons de faire. En travaillant toujours dans sa région, on ronronne un peu parce qu'on connaît trop bien le terrain. **Le fait de bouger est une composante du statut d'intermittent au même titre que la liberté de choisir quel scénario on va défendre, indépendamment de toute considération matérielle ou économique, et pouvoir revenir de temps en temps à ce pourquoi on fait ce métier : la passion du cinéma.** Aujourd'hui, le protectionnisme régional fait que ces expériences au-delà de notre région n'existent quasiment plus, sauf pour les techniciens parisiens.

L'expérience a changé mon regard sur les choses. Récemment, j'ai un peu choqué quelques techniciens de mon entourage en disant que je n'étais plus d'accord pour qu'il y ait des quotas de techniciens régionaux sur les films. Pour les productions, c'est utile de bénéficier de l'expérience des techniciens de la région. Mais elles peuvent aussi – légitimement – privilégier une confiance, une entente et une expérience commune. C'est un fonctionnement qui était celui du métier et qui tend presque à disparaître. Certains pensent que, sans contraintes régionales, les productions n'embaucheront que des Parisiens. Moi je crois que c'est par la qualité de notre travail que nous apporterons un plus ; d'autant que les techniciens s'investissent beaucoup pour se faire reconnaître et cela peut faire la différence. **Pourquoi ne pas imposer plutôt de rencontrer les techniciens du territoire avant de prendre une décision ? Une sorte de "casting de techniciens" où la discussion et le contact humain peuvent aider à faire la différence !**

PRÉFÉRENCE RÉGIONALE À L'EMBAUCHE

En mai 2010, le Syndicat National des Techniciens et Travailleurs de la Production Cinématographique et de Télévision (SNTPCT) adresse un courrier à Madame Véronique Cayla, présidente du CNC, dont il envoie copie à l'ensemble des présidents des Régions ainsi qu'aux ministres du Travail, de la Culture et de l'Intérieur. En régions, cette initiative provoque un certain émoi parmi les techniciens, ouvriers et réalisateurs. Les régions françaises, hors Île-de-France, seraient-elles assimilées à des territoires de délocalisation ?



EXTRAIT DU COURRIER DU SNPTC :

“Nous intervenons solennellement auprès de vous, afin de vous demander de bien vouloir faire cesser les ‘pratiques’ que les Régions imposent aux sociétés de production cinématographiques et de télévision pour l’octroi des aides financières qu’elles dispensent au bénéfice des entreprises de production. Les Régions subordonnent leurs aides financières à l’obligation que les entreprises de production embauchent et salarient des ouvriers et techniciens qui justifient de leur résidence sociale et fiscale dans la région attribuant l’aide.

(...)L'incongruité d'une telle politique, interdisant aux ouvriers et techniciens résidant dans une région X de travailler dans une autre constitue, d'une part, une atteinte à la liberté de recrutement des entreprises de production et, d'autre part, porte une atteinte inacceptable à la liberté d'emploi des ouvriers et techniciens qui représente un grave préjudice professionnel, social et financier.

Si nous nous félicitons de l'existence des aides **régionales**, contributives au financement de la production des films, les conditions de subordination de ces aides à l'emploi d'ouvriers et de techniciens résidents **régionaux**, s'inscrivent en contradiction aux principes de la constitution et constituent un délit d'entrave aux libertés individuelles et d'embauche, une discrimination au regard des dispositions du Code du travail et à celles sur la libre circulation des travailleurs. La vocation des aides **régionales** est de faire valoir et mettre en relief dans un film les caractéristiques esthétiques et culturelles, propres à chacune des **régions**, concernant leurs décors naturels, leurs monuments, leurs sites historiques ou remarquables, etc., afin de bénéficier des retombées économiques générées par la diffusion du film, et pouvoir recueillir le bénéfice en hôtellerie et restauration de l'accueil de l'équipe. (...) ”

EXTRAITS DE LA RÉPONSE DE RHÔNE-ALPES CINÉMA ET DE LA RÉGION PACA À CE COURRIER.

“(…) Concernant tout d’abord la question du cadre juridique des interventions des Régions, nous nous permettons de vous rappeler que les collectivités locales ont l’obligation d’assortir leurs aides de contreparties suffisantes pour leur permettre de justifier d’un intérêt public local, lequel se manifeste généralement par une demande de tournage et/ou de dépenses de tournage sur le territoire. Ces contreparties sont donc obligatoires et parfaitement légales.

(…) Par ailleurs, ne croyez-vous pas qu’il serait temps pour la profession du cinéma et de l’audiovisuel de considérer les régions françaises (autres que l’Île-de-France), non comme des territoires de délocalisation, c’est-à-dire, de votre point de vue actuel, comme une concurrence ou une menace au même titre probablement que la Roumanie ou la Tchéquie, mais comme une opportunité pour maintenir et consolider les emplois dans le secteur que vous défendez ?

(…) Pour revenir aux arguments généraux développés dans votre courrier, un Syndicat National peut-il reprocher aux collectivités régionales, au premier rang desquelles se situe d’ailleurs la Région Île-de-France, de défendre l’emploi intermittent sur leur territoire ?

Allez-vous également demander la remise en cause des dispositifs **nationaux** de l’agrément, des crédits d’impôt, et leurs complexes barèmes de points sous prétexte qu’ils ‘portent atteinte à la liberté de recrutement des entreprises de production’ ?

Allez-vous reprocher à l’État que les ‘producteurs acceptent de se plier à cette obligation d’emplois **nationaux** afin de bénéficier de l’aide financière **nationale**’ ?

Le SNPTC est-il prêt à demander au CNC, ‘au nom des principes de la constitution, des libertés individuelles et d’embauche, la suppression des conditions de subordination des aides **nationales** à l’emploi d’ouvriers et de techniciens résidents **nationaux**’ ?

Enfin, que répondrez-vous à l’avenir à un producteur étranger (américain par exemple) qui, reprenant vos propos, soutiendra que ‘la vocation des aides **nationales** est de faire valoir et mettre en relief dans un film les caractéristiques esthétiques et culturelles, propres à chacun des **pays**, concernant leur décors naturels, leurs monuments, leurs sites historiques ou remarquables, etc. afin de bénéficier des retombées économiques générées par la diffusion du film, et pouvoir recueillir le bénéfice en hôtellerie et restauration de l’accueil de l’équipe’ ? ”





MILITER POUR LES FILIÈRES

ENTRETIEN

DOMINIQUE RENAULD, président de l'Union des Télévisions Locales de Service Public, (TLSP), et directeur de la chaîne Vosges Télévision Images Plus.

De longue date, les collectivités ont soutenu le fonctionnement des chaînes locales et le développement des antennes de France 3. Récemment, l'apparition des Conventions d'Objectifs et de Moyens (COM) ont permis de formaliser davantage la coopération entre chaînes et structures de production établies sur le territoire. Ces partenariats dépendent souvent des personnalités qui dirigent les chaînes de télévision. Quand les directeurs de programme développent leur grille en concertation avec les productions régionales, l'effet est prégnant pour les professionnels de leur territoire. Les filières régionales les plus structurées aujourd'hui sont celles qui ont pu s'appuyer dès les années 1990 sur les antennes régionales de France 3, puis sur des chaînes locales. Où en est ce fonctionnement aujourd'hui ?

Pouvez-vous nous rappeler quand TLSP est né et pourquoi ?

Les chaînes locales sont apparues au début des années 90 sur le câble et la majorité étaient d'initiative publique locale. Rapidement, un groupe de travail a été constitué, revendiquant l'impulsion et le soutien des collectivités locales dans la naissance et la pérennisation des chaînes. Ce soutien va de pair avec des missions de service public local.

Dans l'histoire des télévisions locales, il y a eu des moments où les chaînes d'initiative publique et les chaînes plus commerciales, souvent adossées à la presse quotidienne départementale, régionale voire nationale, cohabitaient sans vraiment travailler ensemble. Depuis une dizaine d'années, ces chaînes se retrouvent de plus en plus sur des problématiques communes. Le modèle d'économie mixte préconisé par TLSP a convaincu les chaînes locales privées. Ce rapprochement sur le modèle économique a suscité des missions de service public désormais mises en place par des télévisions d'initiative privée.

Ce qui continue à nous réunir au sein de TLSP, c'est la volonté de faire des télévisions issues du territoire, de conforter son identité, valoriser l'initiative locale, développer le sentiment d'appartenance.

TLSP réunit une soixantaine de chaînes de tailles très différentes ; certaines diffusent encore quasi exclusivement sur le câble, d'autres diversifient sur l'ADSL et d'autres sont passées à la diffusion numérique via la TNT. Nous essayons de mener des actions de mutualisation réunissant tous les acteurs.

Quels sont les enjeux pour l'avenir de ces chaînes à moyen terme ?

Ce sont des enjeux de viabilité ! Les chaînes qui réussissent peu ou prou à s'en sortir sont celles qui reposent sur une économie mixte avec le soutien des collectivités territoriales. Nous devons également réussir à générer de plus en plus de recettes propres, en nous appuyant sur le tissu local mais aussi national.



A court terme, je ne crois pas que les recettes nationales conforteront le secteur, mais à long terme l'audience des télévisions locales devrait trouver une reconnaissance en termes de rentrée publicitaire nationale.

Ce qui est dans l'air du temps, c'est de promouvoir des télévisions ayant des bassins de diffusion de plus en plus large. Certaines chaînes locales deviennent ainsi régionales avec le soutien du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA). Au sein de TLSP, nous reconnaissons l'intérêt de cet échelon régional mais nous préconisons davantage des mutualisations de chaînes locales sur des bassins régionaux. Elles peuvent ainsi mettre en place des outils générant des économies ou des recettes supplémentaires. Mais nous souhaitons que les chaînes gardent un ancrage local fondamental. Si nous nous en éloignons, nous risquons de ne plus pouvoir répondre à nos missions de service public. **La problématique des années à venir est de trouver l'équilibre permettant de générer des recettes propres suffisantes, tout en confortant les relations avec les collectivités territoriales.**

TLSP a mené une longue bataille législative avec le soutien de l'AVICCA²⁶ pour qu'un texte législatif régisse les relations des chaînes avec les collectivités locales ce qui a abouti aux COM. Nous sommes en train de discuter avec le CSA et la Direction Générale des Médias et de l'Industrie Culturelle (DGMIC) pour que soit rédigé un "mode d'emploi" de la mise en place des COM afin de faciliter leur négociation, et ce même si nous savons que les collectivités territoriales auront de moins en moins de marge de manœuvre et qu'il n'y aura pas d'augmentation substantielle de leurs contributions.

Dans le cadre de ces COM, il y a souvent des

contreparties sur la coproduction de programmes, notamment en relation avec les producteurs établis sur le territoire de la chaîne. Comment voyez-vous ce rôle de coproducteur permettant la faisabilité de nombreux projets, notamment documentaires ?

Les chaînes locales adhérentes à TLSP jouent depuis l'origine un rôle de coproducteur. C'est le cas pour le documentaire, pour la captation de spectacles vivants et localement pour le magazine, un peu moins pour le court métrage. Elles souhaitent jouer un rôle dans le monde de l'audiovisuel en permettant à certains projets de se réaliser.

Les coproductions se font sur des projets souvent un peu difficiles à monter parce qu'ils n'intéressent pas les diffuseurs traditionnels. Nous mettons aussi en avant l'aide aux jeunes réalisateurs pour qu'ils trouvent les moyens de réaliser leurs œuvres dans les meilleures conditions. Nous souhaiterions pouvoir apporter aux producteurs une aide plus importante sur le développement de leurs projets. La contractualisation de COM avec les Régions nous permet dans la plupart des cas d'apporter un apport en numéraire susceptible de déclencher l'aide automatique du COSIP⁶ au CNC. De ce point de vue, il y a des collectivités très en avance : la Région Centre a été un modèle, aujourd'hui la Bretagne est très active à travers l'unité de programmes regroupant Tébéo, Ty Télé et TVR Rennes 35 Bretagne, et dans le Nord avec la SEM Nord-Pas de Calais.

Pour les projets qui en bénéficient, cela permet de développer les œuvres dans de meilleures conditions. En Lorraine, nous travaillons avec la Région sur cette question. **Mais en contrepartie de la mise en place de ces COM qui permettent aux chaînes d'intervenir en coproduction, j'observe un resserrement de la ligne éditoriale sur des projets ayant un ancrage régional**

²⁶ Association des Villes et Collectivités pour les Communications électroniques et l'Audiovisuel



beaucoup plus marqué. Il y a de moins en moins de chaînes locales ouvertes sur l'extérieur.

Vous faites le lien entre la mission de service public et la coproduction et évoquez ainsi un double objectif : parler du territoire depuis le territoire et s'appuyer sur les auteurs et producteurs locaux !

La télévision fait partie du secteur économique de l'image dont nous voulons être un acteur à part entière. Tout le monde est gagnant si les collaborations se multiplient. **Notre intérêt est que les filières se structurent et pour cela, il me semble indispensable pour les territoires que les chaînes locales s'affirment comme partenaires.**

Qu'est ce qu'un programme qui intéresse un public local ou régional ? Les puissances publiques et les responsables télévisuels n'enferment-ils les producteurs locaux dans une ligne où il s'agit seulement de parler des gens ou des thèmes du territoire ? Si nous raisonnons "filière", cela n'engage-t-il pas à développer également la fiction ou l'animation sur les chaînes locales ?

Je suis d'accord pour militer pour ce développement des filières. Si c'est le documentaire qui est le genre le plus soutenu par les télévisions locales, c'est en partie lié au fait que c'est le genre qui nous sollicite le plus et pour lequel nous pouvons mettre en place des rendez-vous récurrents sur nos antennes. Sur la question des programmes qui intéressent un public local ou régional, je pense que ce qui fait notre succès, nos audiences et notre spécificité, c'est la proximité que nous développons avec nos territoires de diffusion. Notre public est avant tout intéressé par les programmes qui privilégient cette proximité. Nous pouvons également proposer des ouvertures sur d'autres territoires avec des thèmes qui parlent à tous.

Achetez-vous des programmes développés avec les chaînes locales d'autres territoires ?

Depuis des années, les chaînes locales mutualisent des programmes, dans le domaine du magazine

mais également du documentaire. Dès la signature de la coproduction, nous discutons avec certains producteurs la possibilité de faire circuler l'œuvre sur un réseau de télés locales.

Depuis 2008, nous allons plus loin puisque TLSP a mis en place l'unité de programmes Réactions en chaînes (REC), pour structurer cette mutualisation. Pour le documentaire, nous avons une collection qui s'appelle *À contretemps* coproduite avec un groupement de producteurs : Galactica. Nous travaillons en commun depuis quatre ans sur une collection qui a proposé une quarantaine d'unitaires. Cette initiative de structuration, avec la volonté des télévisions locales de s'associer à des producteurs qui mutualisent eux-mêmes des moyens, a été reconnue par le CNC. Cette collection est intégrée à une offre intitulée *Le monde comme il va* qui intègre deux autres séries documentaires achetées ainsi que des unitaires coproduits localement par des chaînes membres du réseau.

Malheureusement, nos moyens financiers sont limités et nous achetons entre 10 et 15€ la minute. Le programme *Le monde comme il va* est le plus demandé dans le cadre de REC et constitue une case hebdomadaire sur un certain nombre de chaînes locales (www.recvod.fr).

Quelle est la position des chaînes locales face à l'arrivée de la télévision connectée et des nouveaux formats ?

Pendant des années, nous avons beaucoup parlé des "tuyaux" et il est important que nous revenions à parler des contenus. Qui va les définir ? Les télévisions locales ne peuvent rester absentes de cette évolution mais personne ne peut présager de l'avenir. Nous essayons d'anticiper cette nouvelle donne de la télévision connectée, préoccupante pour les diffuseurs traditionnels. **Ceci dit, télévision connectée ou pas, tant que nous garderons la proximité avec le territoire comme cœur de métier, nous serons probablement les seuls à le faire !**



“En 2011, (...) de nouvelles conventions pluriannuelles avec les collectivités territoriales seront négociées : elles devront permettre de prendre en compte l'évolution très rapide du paysage cinématographique et audiovisuel et l'émergence de nouveaux modes de diffusion des œuvres. L'articulation entre les aides à la production et les aides à la diffusion devra faire l'objet d'une attention particulière.”

Eric Garandeau, président du CNC, extrait des avant-propos du guide Ciclic (ex Centre Image) 2011.

Vosges Télévision Images Plus coproduit un magazine réalisé en coproduction avec Daroo Productions qui est visionné entre 300 et 350 000 fois sur le net. C'est intéressant mais ce mode de diffusion complémentaire n'a pas eu d'influence directe sur le format de l'émission.

Beaucoup affirment aujourd'hui qu'une partie du développement des filières régionales doit s'appuyer sur les chaînes régionales, qu'en pensez-vous ?

Le niveau régional est sans doute le bon. C'est un niveau reconnu administrativement par le CNC à travers les conventions avec les Régions. France 3 a également beaucoup fait pour le développement de filières régionales. Pour les chaînes locales qui n'ont pas ce dimensionnement, la structuration passe par des regroupements au sein de structures, à l'image de ce qui s'est fait dans l'Ouest ou en Lorraine avec un Groupement d'Intérêt Économique (GIE) qui regroupe les chaînes. Les chaînes locales doivent jouer le jeu pour que les financements des COM servent bien la filière et la plupart en ont effectivement bien compris l'intérêt.

Pour beaucoup d'interlocuteurs, il est plus simple de généraliser concernant les aides territoriales plutôt que de devoir prendre en compte un paysage disparate. Or les profils sont variés, entre les collectivités de tempérament plutôt suiveur ou celles qui se remettent beaucoup en question et cherchent inlassablement à faire évoluer leurs modes d'intervention. Nous entendons parfois le CNC solliciter des propositions de la part des collectivités.

Voici quelques initiatives menées en régions, non pour en faire un exemple à reproduire mais bien pour montrer le dynamisme de collectivités qui impulsent et financent des projets sur de nouveaux terrains.

INITIATIVES



BUREAU DES AUTEURS

ENTRETIEN

MARIE LE GAC, Bureau des Auteurs Rhône-Alpes Cinéma

Depuis la fin des années 1990, des formations continues à l'écriture, axées surtout sur le documentaire, sont organisées dans quelques régions, notamment en partenariat avec la FEMIS. Dans le même temps, les collectivités ont souvent initié des aides à l'écriture et au développement, dédiées notamment aux auteurs établis sur leur territoire. Le montant des aides consacrées à l'écriture et au développement est passé de 512 k€ (108 aides) en 2000 à 2,9 M€ (488 aides) en 2010. Seule une partie des projets soutenus aboutit à la finalisation d'une œuvre. En établissant le bilan de ces aides, certaines Régions ont pu constater l'isolement des auteurs et en premier lieu leur difficulté à s'organiser pour rencontrer des producteurs.

En octobre 2007, Grégory Faes, directeur, et Serge Tachon, responsable de l'accueil de tournages, initient au sein de Rhône-Alpes Cinéma le Bureau des Auteurs, animé à mi-temps par Marie Le Gac. Depuis 2009, Centre Images a mis en place des tutorats destinés aux auteurs documentaires bénéficiant d'une aide et Écla Aquitaine a initié à son tour un bureau des auteurs. En 2011, la Région Bretagne a confié à Films en Bretagne la mise en place de tutorats pour les jeunes documentaristes. Les Régions Languedoc-Roussillon et Guadeloupe sont en préparation de dispositifs similaires. Le Limousin et la Lorraine vont quant à elles s'investir dans la création de résidences de scénaristes. Ces exemples témoignent d'une volonté partagée des collectivités de proposer des formules de repérage et d'accompagnement des auteurs installés en région. Après quatre ans d'existence du Bureau des Auteurs, revenons sur ses objectifs et son fonctionnement avec Marie Le Gac.

Comment l'idée de ce Bureau des Auteurs est-elle apparue ? Et pourquoi au sein de Rhône-Alpes Cinéma ?

L'idée est née de la conviction de Grégory Faes qu'il était important de lire les projets, de rencontrer les auteurs, d'aller dans les festivals voir leurs films, et qu'il commençait à manquer de temps pour cela. Parallèlement, Rhône-Alpes Cinéma démarrait le programme de construction des deux nouveaux studios de tournage à Villeurbanne et il nous semblait que c'était notre mission de " nourrir " ces outils avec des projets d'auteurs de la région. Je pense que dans beaucoup de régions, il y a certainement des bureaux des auteurs un peu informels qui reposent sur la volonté ou la passion des responsables des fonds d'aide. Pour nous, l'idée était de formaliser ce service afin qu'il devienne une sorte de point relais, entre le soutien au court métrage de la Région Rhône-Alpes et la coproduction de longs métrages par Rhône-Alpes Cinéma. Du court au long, la marche est assez haute, mais c'est à nous d'aider à la franchir !



Cet outil est-il également une mission menée pour le compte de la Région Rhône-Alpes ?

Exactement ! Je suis une sorte de point de liaison entre Rhône-Alpes Cinéma et la Région Rhône-Alpes, et la référente pour recevoir les auteurs, surtout en fiction courte et longue. La Région a mis en place des pôles de compétitivité, le documentaire étant géré par l'école documentaire à Lussas, l'animation par le CITIA (Annecy) et la Cartoucherie, la fiction par Rhône-Alpes Cinéma.

Je suis présente lors des commissions *écriture et court métrage* de la Région Rhône-Alpes comme observatrice, mais je peux éventuellement dire quelques mots sur les auteurs que je connais. Et je peux ensuite expliquer aux auteurs les raisons qui ont orienté les décisions de la commission. Peu à peu, la Région s'est rendu compte que j'étais en train de constituer un fichier d'auteurs (deux cents auteurs, dont cinquante avec lesquels les relations sont régulières) qui grossissait petit à petit, et que j'avais une visibilité du parcours des auteurs, réalisateurs, scénaristes et parfois écrivains. **Mon idée, c'est d'humaniser un dossier papier dans une pile qui en contient quarante venant de toute la France !** C'est aussi la mission d'une Région de donner un coup de pouce à ses auteurs.

Comment s'organise l'accès des auteurs à ce service : y a-t-il des conditions ? Comment identifiez-vous les auteurs qui ont un réel potentiel ?

Aucune condition, à part celle de résider en Rhône-Alpes. Au départ, je ne pensais pas que j'aurais autant de scénarios à lire ! Mais il y a deux types de population : les auteurs vraiment émergents et en voie de professionnalisation et, par ailleurs, énormément de gens qui écrivent et veulent avoir un retour sur leur projet, sans savoir ce qu'est un scénario ! Ce qui fait la différence, c'est la capacité de retravailler un scénario pour l'amener à aboutir. L'important pour moi, c'est de m'organiser pour faire des retours rapides aux auteurs qui en ont besoin pour progresser ensuite.

Une question difficile : qu'est-ce qu'un "auteur régional" ?

J'ai envie de dire que la plupart le sont ! Souvent, c'est Eric Guirado que l'on prend en exemple : il est à Paris mais il cultive toujours ce rapport à la région qui est fort et important pour lui. Rhône-Alpes Cinéma l'a beaucoup accompagné. **Un auteur régional, c'est quelqu'un qui vit en région, mais qui est flexible et ouvert. Il ne peut pas vivre seulement avec des aides régionales. Il doit être mobile, à l'affût de ce qui se passe ailleurs, notamment à Paris.** Un auteur régional a besoin de se créer son réseau, et c'est sans doute un peu plus difficile pour lui. Je vais citer l'exemple d'un groupe de scénaristes émergents, qui se sont rencontrés en région Rhône-Alpes lors d'une formation professionnelle : en sortant de cette session, ressentant le besoin de continuer à travailler ensemble, ils ont créé une association, Prémisses, pour s'épauler, être plus forts sur les projets. Ils s'organisent en comités de lecture et se réunissent deux fois par mois. Cela existerait peut-être à Paris de façon informelle, mais ici, l'initiative a été formalisée. D'autant qu'en région, il n'y a pas forcément beaucoup de producteurs correspondant à leur univers et certains ne font pas du tout ce travail d'accompagnement de l'écriture. Il faut que les auteurs régionaux soient très ouverts à ce qui se passe au niveau national, qu'ils aillent dans les festivals.

L'accompagnement de l'auteur fait partie du rôle du producteur ! A quel moment le travail du Bureau des Auteurs commence-t-il, puis s'arrête-t-il ?

Je commence à intervenir dès lors qu'un projet est écrit, une continuité pour les courts métrages, éventuellement un traitement ou synopsis développé de long métrage, lorsqu'il s'agit d'auteurs dont je connais le profil. Et aujourd'hui, je n'ai arrêté de travailler avec personne ! Un certain nombre d'auteurs réalisent leurs courts métrages et ont des projets de longs métrages ensuite. Je ne suis pas encore arrivée à un projet de long métrage réalisé



par un auteur que j'accompagne. Je pense que je serai arrivée à terme avec un auteur quand celui-ci aura réalisé son premier long métrage. Même si nous savons tous dans la profession, que c'est encore plus dur après le premier long métrage ! Finalement, je considère que par la force des choses, il n'y a pas de fin à mon accompagnement.

Comment se passe votre accompagnement quand un producteur est entré dans le projet ?

Je continue mon travail d'accompagnement et parfois les producteurs eux-mêmes sont demandeurs, notamment quand ils débutent dans le secteur de la fiction. Mais ce travail tripartite ne se poursuit souvent pas quand il s'agit d'un producteur parisien confirmé, même si l'auteur me demande de son côté de lire son projet.

Quel est l'éventail de vos actions autour des auteurs et des projets ? Comment agissez-vous pour favoriser les rencontres avec des producteurs ?

Mon travail quotidien, c'est de lire des projets et de rencontrer des auteurs - et parfois des producteurs - et de leur faire un retour sur leur travail. Mes conseils ne sont pas ceux d'un *script doctor*, mais ceux d'un premier lecteur. J'encourage aussi à faire lire le texte à d'autres professionnels. Je les aide à trouver un producteur, en premier lieu en région Rhône-Alpes pour le court métrage, au-delà pour le long métrage. Et je peux aussi faire le lien avec des coscénaristes, si je sens que c'est nécessaire. Le fait que ce soit moi, comme responsable du Bureau des

Auteurs, qui interpelle un scénariste confirmé, c'est forcément plus facile.

Ensuite, je mets en place régulièrement des actions de formation, des rencontres auteurs-producteurs, au festival de Clermont-Ferrand par exemple. J'organise aussi deux à trois fois par an des projections de courts métrages d'auteurs que j'accompagne, l'idée étant de créer du lien entre professionnels qui évoluent sur un petit territoire mais qui ont moins l'occasion de se croiser qu'à Paris.

Je peux donner l'exemple d'un jeune réalisateur très intéressant, Daniel Metge : il a rencontré une société de production à Clermont-Ferrand, Les Films du Cygne, dans le cadre des rencontres que nous avons organisées. Son court métrage a reçu, à chaque fois à l'unanimité, une aide à l'écriture puis à la production de la Région Rhône-Alpes, puis a bénéficié de la bourse des festivals du festival de Villeurbanne en 2010, utilisant, grâce au dispositif du CNC, le compte de soutien de Rhône-Alpes Cinéma. Son court

C'est aussi la mission d'une Région de donner un coup de pouce à ses auteurs !

métrage *Mon Amoureux* débute une jolie carrière en festivals et il vient d'obtenir une aide à l'écriture pour un projet de long métrage au comité de la Région Rhône-Alpes. L'action de son long métrage se passe en région,

on peut imaginer que le projet soit un jour ou l'autre déposé à Rhône-Alpes Cinéma pour une aide à l'écriture puis une aide à la coproduction.



SOUTIEN AU DÉVELOPPEMENT DES STRUCTURES

ENTRETIEN

CHRISTOPHE CAMOIRANO société Girelle Production - Orléans

Girelle production est une société de production audiovisuelle créée en janvier 2006 à Orléans, en parallèle d'un atelier de création numérique existant depuis 1998. Elle développe et produit des documentaires d'auteurs, des magazines culturels, des films d'animation, des publicités, des clips et des captations de spectacles vivants.

En 2007, Centre Images (aujourd'hui Ciclic), initié, sous la direction d'Emmanuel Porcher, un *soutien à la promotion des industries audiovisuelles régionales*, en faveur des structures de production professionnelles (sociétés et quelques associations) établies en région Centre. Le principe est de les soutenir dans le cœur de ce qui fait la valeur ajoutée d'un producteur :

- la recherche d'auteurs et le développement des projets,
- la promotion de la société et de ses projets, en amont et en aval de leur production,
- la stratégie de la structure à moyen terme, qui implique des questions d'embauche et de formation professionnelle continue pour le producteur et son équipe, mais aussi de positionnement dans le secteur.

D'autres collectivités avaient déjà mis en place des aides similaires comme le Pôle Image Haute-Normandie dès 2004, le CRRAV (Nord-Pas de Calais) ou la Région PACA et, en 2011, Écla (Aquitaine). Ce type de dispositif de soutien à la structure reste rare, les aides reposant traditionnellement sur le soutien à l'œuvre.

Christophe Camoirano a été bénéficiaire de cette aide dans les premières années de sa société Girelle Production, à Orléans.

Comment cette aide vous a-t-elle concrètement accompagné ?

Ce qui est important, c'est que cela permet d'apporter des moyens pour le développement en amont de la phase de production, à un moment où il n'y a pas d'argent sur les projets : il s'agit de payer des frais, des droits d'option aux auteurs et de débloquer éventuellement un peu de salaire producteur. La première fois j'ai demandé une aide au pilote pour une série, *L'ABC d'Albert Jacquard*. Tout s'est fait très vite : un mois et demi après avoir reçu la réponse positive, j'ai lancé le tournage du pilote qui a permis de débloquer des financements sur la production. Quatre mois plus tard, je démarrais le tournage de la série. Sans cette aide, les choses auraient été plus compliquées. Cela a joué un rôle déclencheur.

L'aide prévoit de conforter la capacité du producteur à promouvoir sa structure. Expliquez-nous comment.

Oui, cela permet de cofinancer des coûts de présence sur des marchés, type Sunny Side of the Doc ou festival d'Annecy, qui pèsent lourds dans le cas de jeunes sociétés ayant peu de trésorerie et de volume de production ; ou encore d'investir sur des outils de promotion de nos projets en développement. Pour certains producteurs plus confirmés, cela a permis d'explorer de nouveaux marchés de coproduction à l'étranger, qui supposaient la traduction de documents en russe par exemple.



Cette aide permet aussi de financer de la formation, sur l'axe "stratégie" ?

Oui, c'est très important notamment pour les gérants non salariés comme moi qui ne bénéficient pas de droits à la formation. Je sais que d'autres producteurs en ont profité pour former des collaborateurs de production. C'est cohérent aussi avec la politique de formation mise en œuvre par Centre Images.

Ensuite, l'axe dit "stratégie" sollicite également le producteur sur la définition de sa politique éditoriale : comment faire en sorte que nos différents projets développés s'articulent les uns avec les autres ? Nous savons tous que la cohérence de la démarche de la structure est importante pour les commissions qui examinent nos projets ! Mais attention, cette aide va vers le cœur de métier du producteur et exclut toute participation à des investissements matériels ou logiciels, pour lesquels je suis allé voir mon banquier !

Quel bilan tirez-vous de cette aide ?

Je ne suis pas sûr d'avoir pu arriver là où j'en suis actuellement sans ce soutien ! L'enjeu était ultra important : nous démarrions, nous n'avions pas de catalogue et peu de garanties à proposer sur nos micro-activités. Or, cette aide est centrée sur le développement des structures et surtout des projets. Le bouquet de projets (au minimum deux) présenté est une locomotive du dossier du producteur ! Cela oblige à rester dans une dynamique de recherche, de conception, de création. Moi qui suis souvent à l'origine des projets que je produis, cela m'aide à être toujours en avance. Je parle de mon point de vue de jeune producteur, mais les plus confirmés ayant bénéficié de cette aide, l'ont investie aussi à bon escient dans de la recherche et du développement. Car le producteur a besoin de développer plusieurs projets dont certains qui s'arrêtent, pour diverses raisons.

Il faut ajouter que cette aide est apparue au même moment que l'aide aux programmes télédiffusés. J'ai senti qu'il y avait une attention de la part des

commissions de Centre Images à la cohérence entre cette aide au développement et l'accompagnement des projets via la coproduction par les chaînes locales.

Chaque année, le producteur doit rendre un bilan avant toute nouvelle demande. Quel est-il ?

Il ne faut jamais oublier que c'est de l'argent public donné pour le développement de structures privées ! Ce n'est pas un chèque en blanc ! Nous devons justifier ce qui a été fait, avec factures, justificatifs de présences, pilotes... **Faire un bilan, c'est toujours un travail administratif peu créatif. Mais cela permet aussi de poser les valises, de faire un retour sur son propre travail, axe par axe, honnêtement. Ce sont aussi des bilans qui sont regardés à l'échelle de plusieurs années :** j'ai toujours fait le bilan des projets dans mon dossier de l'année, en donnant aussi un aperçu du reste de l'activité de la société, parce que cela donnait une cohérence globale sur les autres pistes, les projets n'avançant pas ou abandonnés.

Cette aide est apparue dans un contexte où les politiques territoriales à l'audiovisuel sont de plus en plus attentives aux retombées économiques !

Il y a une dimension politique dont j'ai envie de parler : il me semble regrettable que cette aide, et notamment les volets promotion et stratégie, qui relèvent davantage de l'économie et du développement "industriel", soit attribuée via des crédits de la direction culturelle et non de la direction économique du conseil régional. Forcément, l'audiovisuel représente un tout petit poids économique, mais ce n'est pas parce que nous sommes petits que nous n'existons pas ! A chaque secteur son échelle ! C'est une industrie culturelle peut-être mais c'est une industrie !

Oui, mais un secteur économique de l'audiovisuel avec ses propres ratios, sa propre structuration d'emploi et de sociétés, qui s'appuie sur le développement de compétences...



Les compétences, on les attire dans une région quand il y a une possibilité pour les intermittents d'avoir vraiment du travail ! Pour avoir un développement de compétences, il faut qu'il y ait une offre en volume et en typologie de productions qui soit suffisamment développée et sur laquelle on communique assez, pour que les intermittents qui sont à des postes stratégiques se disent qu'ils peuvent venir nous voir, nous producteurs ! Parfois, les techniciens ne connaissent pas bien les producteurs dans la place et inversement.

Le développement des compétences, c'est l'industrie audiovisuelle telle qu'elle vit et se développe en région, pour permettre de développer des ressources : sociétés de production mais aussi de prestations. **Le volet formation y est aussi capital : comment faisons-nous pour que les écoles qui forment à l'audiovisuel soient ouvertes aussi sur le paysage régional et puissent participer de l'essor des projets ? Ça, c'est compliqué à construire !** C'est ce que le Nord-Pas de Calais, Rhône-Alpes et Poitou-Charentes ont bien compris : à côté des industries il y a des écoles, et tout est intimement lié !

"Pour le soutien aux programmes d'entreprises créé en Aquitaine, nous ne sommes volontairement pas allés solliciter la direction du développement économique de la Région. Leurs critères d'intervention sont incompatibles avec la réalité de la production indépendante en région. Il est plus évident de mobiliser une enveloppe annuelle autour de 300 000 € pour ces aides au titre des crédits "économies créatives" puisque c'est l'intitulé actuel, à la direction de la culture. Ensuite, il y a un autre débat qui intéressera toutes les Régions à moyen terme, c'est la question des industries techniques numériques sur leur territoire : avec l'évolution des modes de production, il faudra s'interroger sur un soutien économique aux prestataires et aux industries techniques, qui s'inscrirait légalement dans le cadre de la règle des minimis⁶ (un soutien limité à 200 000 € par entreprise sur 3 exercices fiscaux)."

Jean-Raymond Garcia, directeur – Écla Aquitaine

PLAFONDS DES AIDES PAR AN ET PAR PRODUCTEUR :

Ciclic :

15 000 €/an
et par structure

CRAAV Nord-Pas de

Calais : pas de plafond fixé

Pôle Image Haute-

Normandie : 9 000 €/an
pour 2 producteurs

Région Aquitaine :

35 000 €/an et par
structure

Région PACA : 40 000 €/an

et par structure



CAP SUR LES NOUVELLES IMAGES !

ENTRETIEN

VINCENT LECLERCQ²⁷, directeur général du CRRAV et du Pôle Images Nord-Pas de Calais

A l'heure de l'émergence des premières structures de gestion des fonds d'aide en 1990, naît le CRRAV, Centre Régional de Ressources Audiovisuelles Nord-Pas de Calais. Dès lors, l'association se positionne de façon assez atypique comme coproducteur. En 2008, Vincent Leclercq lance le Pôle Images Nord-Pas de Calais, pôle d'excellence régional dont l'objectif est de "mixer des talents" en réunissant dans une association : des entreprises, des écoles, des équipes de recherche et des associations professionnelles. Un nouveau positionnement assez radical dans le paysage se prépare : le CRRAV devrait fusionner avec le Pôle Images Nord-Pas de Calais pour créer au printemps 2012 une nouvelle agence dont le nom n'est pas connu à l'heure où nous imprimons. Nous avons questionné Vincent Leclercq, qui dirige ces deux structures, sur les raisons de leur convergence.

Qu'est-ce qui a présidé au lancement du Pôle Images Nord-Pas de Calais en 2008 et à sa prochaine fusion avec le CRRAV ?

Le projet de Pôle Images est né du constat que nous faisons au CRRAV, en tant que coproducteur, des difficultés croissantes du financement des œuvres. Nous étions aussi en train de nous couper de la génération des moins de trente ans, qu'on appelle en anglais "*digital natives*". Cette génération décroche des genres que la plupart des responsables des chaînes et des fonds aiment : film d'auteur, téléfilm unitaire de qualité, documentaire. Arrêteront-ils de jouer au jeu vidéo quand ils se marieront ?... Pour moi, comme certains sociologues l'indiquent, Internet et les nouvelles technologies ont profondément changé cette génération et notre société. La vraie rupture entre eux et nous, c'est l'interactivité : eux veulent interagir avec les contenus, voire devenir un peu réalisateurs ! On parle de révolution et je pense que le mot n'est pas usurpé.

Le Pôle s'est fixé un objectif très ambitieux, celui d'essayer d'inventer les images de demain ! Nous pensons que ces "révolutionnaires" ont des choses intéressantes à nous apporter. Pour y parvenir, nous avons besoin de travailler avec de "nouveaux amis" : les acteurs du jeu, lui-même très moteur et interactif, mais aussi les chercheurs, pour mieux maîtriser ces nouvelles technologies. **Au sein d'un conseil régional, il y a toujours de l'intérêt pour la transversalité mais elle est difficile à mettre en œuvre. Le Pôle se met au service de la transversalité entre culture, économie, innovation et recherche.**

Dans notre secteur, les sociétés sont majoritairement des très petites entreprises de moins de cinq personnes. L'enjeu est qu'elles deviennent des petites et moyennes entreprises. Il y a évidemment quelques exceptions comme la société Ankama²⁸ à Roubaix. Désormais, l'enjeu est d'accompagner la croissance de ces petites entreprises de façon artistique, économique, financière et technique.

²⁷ Vincent Leclercq est également vice-président de Cine Regio⁹.

²⁸ Un groupe indépendant de création de jeux vidéo employant 600 personnes et produisant Dofus et Wakfu.



Cela suppose une adaptation de nos structures à de nouvelles compétences. Il y a 25 ans, le CRRV était innovant. Aujourd'hui, nous devons réinventer le modèle ! La fusion répond fondamentalement à la volonté de ne pas mener ces deux démarches en parallèle et de commencer à métisser les genres.

Comment avez-vous associé les producteurs et acteurs du cinéma et de l'audiovisuel à ce projet ?

A l'exception des moments forts d'avant-premières, l'auteur français est seul : il n'a pas de contact avec son public ! Il est comme un premier de la classe, isolé et il en souffre.

Pendant les deux premières années du Pôle, nous avons mené un travail très discret : constituer une "communauté" ; ce terme vient d'ailleurs du jeu vidéo. **Les moins de trente ans fonctionnent de façon communautaire et nous de façon sectorielle : cinéma, audiovisuel, documentaire... ! Le secteur du jeu vidéo s'assume comme une industrie, là où le cinéma et l'audiovisuel ont du mal à se revendiquer comme telles.** Les interlocuteurs sont très différents : quand on met un réalisateur de documentaire et un concepteur de jeu vidéo dans la même pièce, rien n'est joué d'avance !

Mais nous nous apercevons que le *serious game* a besoin des compétences de la fiction et du documentaire pour raconter des histoires. Sans être angélique, l'objectif est que tout le monde ait sa place, même si normalement, dans ce type de phases, ce n'est pas le cas. Souvenez-vous quand vous aviez vingt ans, de ce que vous pensiez des gens de cinquante et de l'énergie que vous aviez pour bousculer les choses ! J'accepte de me faire secouer ! La radio n'a pas tué le théâtre, le cinéma n'a pas tué la radio, la télévision n'a pas tué le cinéma, mais les nouveaux formats deviendront dominants avec la génération qui monte.

Nous avons la chance de pouvoir travailler avec le Fresnoy à Tourcoing, une école post-diplôme à l'approche transdisciplinaire qui est un lieu d'expérimentation universitaire. Trois anciens étudiants ont d'ailleurs été soutenus sur des projets dans le cadre d'Expériences interactives ; les ponts avec cette école se sont concrétisés grâce à ce nouveau dispositif.

Quelle est la spécificité de ces dispositifs ?

Nous expérimentons en produisant des pilotes ou des prototypes plus ou moins réussis, pour essayer de montrer à quoi pourraient ressembler les nouveaux genres, qui ne sont pas définis aujourd'hui. Nous avons initié le fonds *serious game*, car le jeu peut être extrêmement puissant bien au-delà de la jeune génération. Un deuxième fonds, en coproduction avec les Wallons et les Flamands est consacré à des pilotes de séries d'animation. Et le troisième : Expériences interactives est ouvert à toute œuvre et tout usage pourvu qu'il soit interactif : des documentaires en 360°, des installations, des applications pour les handicapés... Le mérite de ces fonds est d'exister en dehors des genres installés, sur des champs où il n'y a pas beaucoup de financements.

Fin 2012, nous voulons pouvoir commencer à montrer aux auteurs, aux réalisateurs, aux producteurs et aux élus, ce que seraient ces fameuses œuvres ou formats interactifs. Aujourd'hui, je sensibilise mais je ne convaincs pas vraiment.

Le fonds est doté de 500 000 € : 250 000 € correspondent à des œuvres et sont pris en compte dans le cadre de la convention CNC/Région

Nord-Pas de Calais (avec une contribution du CNC de 50 000 €) et 250 000 € sont fléchés vers des "usages" non éligibles au CNC.

A quand le Centre national du cinéma, de l'image animée et interactive ?

Vous venez d'évoquer l'œuvre et l'usage ; cette définition de l'œuvre numérique est déterminante pour une politique culturelle. Comment vous situez-vous ?

Dans les industries créatives, le premier critère reste artistique, sur le fond et la forme, y compris dans le *serious game*. Il n'y a aucun doute là-dessus. Mais les critères économiques viennent juste après. La plus belle idée sans budget et sans modèle économique ne sert à rien !

Sur la question de savoir ce qu'est une œuvre, il va falloir s'ouvrir ! Le jeu vidéo a été reconnu par le ministère de la Culture comme une discipline artistique*. A partir du moment où il y a du contenu et de l'image qui fait sens, c'est de la culture ! Un *serious game* fait partie de la culture : il rend compte d'une connaissance et la fait partager par le jeu, là où le livre la fait partager par la lecture. Et il y a des bons et mauvais livres, des bons et mauvais jeux !

Le Pôle Images se positionne très clairement sur les contenus et sur l'impact des nouvelles technologies sur les contenus. Or ils sont particulièrement discrets dans cette révolution en cours ! Les possibilités techniques avancent dix fois plus vite que les contenus qui pourraient en sortir.

La France se situe au deuxième rang européen pour le marché des jeux vidéo et possède un tissu dense de créateurs et d'entreprises de production et d'édition. Depuis 2009, le secteur des jeux vidéo est entré dans les compétences du CNC.

Vous dites les contenus "discrets". De fait, l'interactivité, c'est aussi pour le spectateur l'occasion d'éviter d'être bousculé par les idées de l'autre, puisqu'il peut laisser de côté ce qui ne lui convient pas dans le programme. Que devient alors la pensée subjective assumée des auteurs et producteurs ?

Nous avons financé un projet documentaire 360°, une technique qui révolutionne la réalisation. Il sera visible sur Internet et dans deux ans sur la télévision connectée. Le spectateur choisit l'axe, va pouvoir aller d'un endroit à un autre et suivre un personnage plus qu'un autre. Le réalisateur est presque l'animateur d'une communauté. Je ne sais pas ce que cela va donner et nous voyons bien que la place du réalisateur

est bousculée. Mais il choisit le sujet, le dispositif global et la mise en scène.

Il faut tout réinventer : le modèle de création, le financement et les modes de diffusion. C'est difficile et ne se fera pas en un jour : il faut évidemment continuer la production classique qui maintient l'emploi. Nous n'opposons pas les anciens et les nouveaux. Nous souhaitons consacrer d'ici cinq ans un tiers de nos budgets de fonctionnement et d'investissement aux nouveaux formats. Mais le développement du Pôle ne se fera aucunement au détriment des moyens existant au CRRV pour les activités classiques.

Nous menons une expérience avec un long métrage d'animation qui se passe pendant la guerre d'Algérie, *Je vous ai compris* de Franck Chiche, produit par Magnificat Films et Arte : nous coproduisons le long

métrage et un *serious game* qui travaillera à partir du contenu du film et sortira de façon concomitante.

Comment travaillez-vous avec les Régions

frontalières sur ces nouveautés ?

Le Pôle a été créé dès le début avec Wallimage et le fonds flamand, sur une base euro-régionale. Les Régions ne sont pas en concurrence comme sur d'autres genres. Les enjeux sont tellement vastes et complexes qu'aucune Région ne peut s'en sortir seule au regard de l'ampleur des expériences à mener sur ces nouveaux formats !

Mais aujourd'hui, il n'y a pas de modèle économique pour les projets web ?

Le web doc ressemble trop souvent, pour le moment, à une déclinaison d'une approche documentariste sans modèle économique. A mon sens, les web docs d'aujourd'hui ne sont pas des genres stabilisés, mais des pilotes, des modèles transitoires. D'ailleurs, ils ne sont pas beaucoup visionnés. Ce sont des prototypes, parfois très chers, qu'il faut accepter de financer, mais il ne faut pas les faire passer pour de la production, car le risque serait de tuer le genre.

*Le 26 avril 2010, Frédéric Mitterrand s'est rendu à Valenciennes et à Tourcoing où il a présenté une série de mesures en faveur du jeu vidéo et a rappelé que " La récente enquête décennale du ministère sur *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique* nous apprend que plus d'un Français sur trois, soit pas moins de 23 millions de personnes, jouent désormais, parfois très assidûment, aux jeux vidéo dans notre pays ; et que c'est l'activité culturelle dont la progression a été la plus spectaculaire au cours des dix dernières années "



CINE REGIO

ENTRETIEN

PHILIPPE REYNAERT, directeur général de Wallimage

Philippe Reynaert est actuellement le président de **Cine Regio**, une association qui regroupe 27 fonds régionaux d'investissement européens. Il en a été l'un des principaux initiateurs en 2005. Les objectifs de l'association sont triples : l'échange d'expérience et d'information sur les enjeux à venir ; la promotion des fonds régionaux, notamment dans les instances européennes ; la coopération accrue entre fonds, permettant la coproduction de projets audiovisuels, grâce à la combinaison d'apports créatifs, techniques et économiques combinés.

Philippe Reynaert est le directeur général de Wallimage, S.A. de droit public, créée en 2001 par la Région wallonne. C'est un fonds purement économique qui soutient des productions et des entreprises audiovisuelles.

Un nouveau cadre législatif pour les aides publiques au cinéma et à l'audiovisuel est en discussion à la Commission européenne. Dans le contexte très technique de ces discussions, comment l'association Cine Regio se positionne-t-elle ?

La directive européenne encadrant le soutien au cinéma et à l'audiovisuel va être remplacée. Cine Regio est devenu un interlocuteur accrédité par la Commission et nous sommes très vigilants quant à cette négociation. Un groupe de travail a été créé au sein de l'association, dont le représentant français est Grégory Faes, directeur de Rhône-Alpes Cinéma.

Aussi dingue que cela puisse paraître, la plupart des mécanismes de soutien à l'audiovisuel des Régions européennes ne sont pas notifiés à la Commission européenne. Ce n'est pas un jugement moral de ma part, mais ce qui me catastrophe, c'est que les relations entre l'Europe et les Régions soient mauvaises à ce point. On est en train de faire la guérilla en se cachant dans les tranchées, plutôt qu'en échangeant ! Nous devons unifier notre manière de faire pour résister. Même le cinéma français, qui est le bateau amiral de la flottille, n'est pas de taille pour imposer des règles du jeu aux Américains aujourd'hui, aux Asiatiques demain !

Comment la discussion se passe-t-elle sur le fond ?

Nous constatons que la question du rapport à la culture revient tout à fait au centre, et d'une manière qui me plaît beaucoup, alors que j'ai souvent été considéré comme le fer de lance de l'approche économique ! Chez les fonctionnaires européens que nous rencontrons, le débat s'est simplifié : la principale préoccupation est d'assurer la diversité culturelle, mais tout de suite, sans ambiguïté, il est admis

qu'on ne fait pas d'audiovisuel sans équipement audiovisuel. Chaque nation et chaque région a le droit à l'expression audiovisuelle, mais en même temps, il faut admettre que l'on finance aussi l'achat de caméras et de studios de mixage.

**Une région sans images
est une région sans image !**

Il y a un petit slogan que nous martelons à Cine Regio : *"Une région sans images est une région sans image !"*. Aujourd'hui, même les fameuses agences de cotation prennent en compte les questions d'image ! L'économique et le culturel sont vraiment imbriqués dans ce secteur.

Ces derniers temps, des études ou colloques professionnels sur la question de l'impact économique se sont multipliés. Cine Regio a également fait un dossier interne sur ces questions. Et dans le même temps, les responsables de beau-



coup de fonds d'aide évoquent la perte de sens de ces politiques !

Nous sommes tous guettés par ça ! La première dimension de ces politiques doit être le sens, la diversité culturelle et le droit à l'expression. Cependant, désormais nous recherchons dans toute action publique l'effet structurant, la pérennisation des outils ; c'est la clef du dialogue avec les pouvoirs publics !

Ce que vous me dites de la France, je l'entends un peu partout en Europe : il y a une sorte de refocalisation sur la culture. **C'est dangereux si cela devient un discours du type : "comme on n'a plus d'argent, disons que la culture est importante !" La culture coûte aussi de l'argent !**

Les années qui viennent vont être terribles pour les budgets publics. Le choix se présentera de faire des hôpitaux ou des films et il sera vite fait pour tous ! Les structures intermédiaires comme les nôtres devons veiller à ce que chaque euro public attribué à la création d'une œuvre soit structurant et serve à construire un édifice, qui rendra les films suivants plus faciles à fabriquer.

La bonne nouvelle c'est que la numérisation permet partout d'avoir des outils dont on ne pouvait pas rêver il y a cinq ans ! Ben Stassen, réalisateur d'animation 3D bruxellois, disait récemment : *"ce qui est fascinant aujourd'hui, c'est que dans ma toute petite structure, je travaille avec les mêmes machines que Dreamworks ! L'éternel argument des moyens techniques ne tient plus, restent les écarts de moyens financiers. Mais la qualité vient de la créativité !"*

L'insatisfaction est générale face aux études sur l'impact économique des aides territoriales. L'aspect structurant est intéressant pour tout le monde et pourtant rarement mesurable. Les acteurs du secteur n'ont peut-être pas envie de donner tous leurs chiffres, mais au-delà ils ne souhaitent pas réduire un film à des retombées économiques.

Je pense vraiment qu'on doit marcher sur deux jambes : il y a des moments où l'on fait du cloche-pied, seulement de l'économie ou seulement de la culture et l'on n'atteint pas l'objet de nos politiques. Les modèles qui défendent l'idée que l'argent investi en rapporte à la région ont fait tache d'huile. Il y a dix ans, au moment du démarrage de Wallimage, je cherchais des modèles de ce type : seulement trois ou quatre existaient en Europe. Aujourd'hui, il y a 27 fonds dans Cine Regio, dont au moins 25 travaillent sur un modèle de type économique, avec des nuances. Ce mode de fonctionnement s'est fortement diffusé parmi les intermédiaires publics, pour de bonnes raisons quand les responsables des fonds n'ont pas perdu le sens de l'action, et pour de très mauvaises lorsqu'il s'agit d'attirer des tournages pour faire du fric.

Le problème, c'est que les producteurs n'ont pas forcément les moyens de répondre à ces belles théories ! Nous avons organisé pour les dix ans de Wallimage un groupe de travail à huis clos, en réunissant des producteurs français et belges avec lesquels nous avons déjà travaillé et en leur demandant en quoi nous les avons aidés et en quoi nous leur avons empoisonné la vie ! Et quand la parole s'est libérée, nous avons évoqué la difficulté pour les producteurs de concilier les exigences des différents fonds régionaux. Un producteur a dit : *"il y a des films qu'il faudrait pratiquement mixer deux fois pour remplir les obligations de dépenses !"* Là, on touche à l'absurde évidemment, et le système commence à s'autodétruire. **Nous avons aussi évoqué le fait que, parfois, le producteur n'avait pas beaucoup d'autre choix que de tricher, de surévaluer ses budgets pour montrer qu'il fait des dépenses pour tout le monde !** C'est comme un escargot dont la tête part toute seule : il faut que le corps et la coquille suivent maintenant !

Au sein de Cine Regio, je prêche la modération, en disant que désormais la priorité n'est plus d'inventer de nouvelles exigences régionales, mais



WWW.CINEREGIO.ORG

Depuis quelques mois, le site Internet de Cine Regio s'est enrichi d'un onglet baptisé Case-Studies/Etudes de cas. On y examine à la loupe quelques synergies développées entre différents fonds régionaux et qui ont abouti à la coproduction de films aujourd'hui visibles dans les salles ou sur supports numériques.

de transmettre un état d'esprit aux producteurs. Ce qu'il faudrait à terme, c'est que tout le monde agisse en "bon père de famille", avec un civisme réciproque. Le fait qu'une Région qui n'a pas forcément beaucoup de moyens en mette sur la table, cela demande du respect ! La Région doit s'y retrouver, ce n'est pas plus compliqué que cela. **Ni les Régions, ni les producteurs ne doivent tirer la couverture à eux.**

Ne devrions-nous pas plutôt travailler entre fonds d'aide à trouver le meilleur moyen de qualifier l'implication régionale, à l'échelle de chaque projet ?

Les fonds publics devraient finalement faire une étude économique de façon naturelle chaque année, dans la routine ! Au moment de l'analyse des dossiers, nous devrions avoir un outil d'analyse dans lequel nous pourrions rentrer des données qui nous permettraient de faire des statistiques annuelles. Peu de fonds possèdent ce genre d'outils aujourd'hui. Ce serait un magnifique chantier commun pour Cine Regio ! L'étude économique témoigne seulement d'une bonne gouvernance de l'argent public.

Dans le contexte économique désastreux qui nous attend, l'audiovisuel va devoir jouer dans les années qui viennent un rôle déterminant de lien social, de partage d'émotions collectives. Philippe Lioret fait un film dont la toile de fond est le surendettement des personnes : c'est très important que ce thème arrive au cinéma et sur les autres écrans !

L'urgence aujourd'hui est au débat de fond : **quel cinéma veut-on demain, qu'est-ce qu'on va raconter,**

comment et à qui nous adressons-nous ? Notre média de référence, le cinéma, et le cinéma d'auteur en particulier, est en train de prendre un fort coup de vieux ! Ces dernières années, il y a plus de monde dans les salles mais pour quels films ? Nous devrions mener des grandes études à ce sujet, avec des données générationnelles ! La tuyauterie est en train de changer : il faut avoir des pages Facebook même si on pense que c'est débile. La vie des films se fait et se défait davantage sur Facebook que dans les colonnes du *Monde* ou de *Libération* !

Et de ce point de vue, les fonds d'aide constatent que la jeune génération préfère souvent autoproduire plutôt que de devoir déposer un dossier de demande d'aide...

Il faut réouvrir le débat pour que les aides publiques concernent à nouveau la jeune génération qui souhaite faire des images. Cela veut dire aussi que les structures publiques doivent faire entrer la nouvelle génération dans leurs équipes ! Nous sommes passés d'une ère où certaines Régions avaient un parc de prêt de matériel aux amateurs, à une époque où l'axe de réflexion capital est devenu celui de la diffusion ! Tout le monde a accès à une diffusion Internet, mais pas à de réels moyens de promotion professionnels. Même si la production numérique bricolée a ses limites et qu'il faut bien sûr poursuivre le soutien à la production. **Aujourd'hui, il faut réfléchir en termes d'accès au public, et accompagner les nouveaux créateurs vers leur public potentiel : c'est là que peut se renouer un dialogue entre nouvelle génération de créateurs et pouvoirs publics.**

Le mode de sélection des projets ne doit-il pas être repensé ?

Ce que j'observe, c'est que les centres nationaux du cinéma en Europe confient leurs sélections de projets à des commissions de professionnels, alors que les fonds régionaux ont été initiés plus récemment, ce qui leur a permis de ne pas reproduire forcément le fonctionnement national. C'est vrai qu'en France, la



plupart des fonds régionaux aiment bien avoir des allures de CNC ! Et ils ont d'ailleurs une relation complexe avec lui, via des financements, et vu de l'extérieur, on ne sait toujours pas si c'est un soutien ou une mainmise.

Un des objectifs de Cine Regio est de construire un modèle européen de fonds d'aide. Où en êtes-vous ?

C'est dans les statuts de Cine Regio depuis sa création, mais c'est horriblement lent ! Les besoins des Régions sont disparates et il y aura probablement trois grands modèles : un modèle "emploi" pour les Régions qui doivent faire face au chômage, un modèle "image" centré sur les questions touristiques, et un modèle "culture".

Sur le modèle lié au tourisme, il y a quand même l'exemple, peu reproductible, de *Bienvenue chez les Ch'tis* de Dany Boon, qui mérite d'être médité, tant son impact a été fort sur l'image de la région. Les Italiens ont créé un institut de cinétourisme pour évaluer les afflux touristiques suite à des tournages, comme l'a fait PACA avec l'étude IDATE. C'est un phénomène de régions du Sud, pour des raisons d'ensoleillement finalement !

Il faut éviter aux producteurs d'être face à un casse-tête : si un tournage est déplacé de 40 km pour des raisons de qualité du décor, le producteur doit pouvoir retrouver des principes de base harmonisés.

Pendant des années, le secret de la belle collaboration entre Wallimage et le CRRV Nord-Pas de Calais reposait sur le fait que nous n'avions pas les mêmes objectifs ; le CRRV avait un objectif de visibilité lié au territoire de tournage et Wallimage centrait son attention sur la postproduction. C'est un modèle qui est mis à mal désormais par le *tax shelter* belge, qui est trop attractif pour une région frontalière. L'harmonisation là aussi passe par l'Europe : j'espère que la directive européenne instaurera des règles suffisamment contraignantes pour éviter ce qu'ils appellent *the Subsidy War*²⁹ !, et en même temps

assez souples pour ne pas casser le dynamisme régional ! L'Observatoire européen de l'audiovisuel à Strasbourg termine une étude sur les financements européens et ce qu'on pressentait tous est en train de se confirmer : les budgets des télévisions, et en particulier des télévisions publiques, sont en chute libre ; les financements nationaux stagnent, au mieux ; seuls les fonds défiscalisés et les fonds régionaux progressent encore.

Aujourd'hui, tout le monde constate les divergences fortes entre les orientations éditoriales des chaînes de télévision et celles de beaucoup de fonds d'aide publics, notamment sur le documentaire. Beaucoup de producteurs cherchent des moyens interrégionaux de faire aboutir leurs projets. Comment réfléchissez-vous l'harmonie public/privé ?

C'est effectivement très inquiétant. **Je pense que ce sont les pouvoirs publics qui font les bons choix aujourd'hui.** Les chaînes privées et publiques sont dos au mur et vont à la facilité. La course à l'audience a également été intégrée par les chaînes publiques. Les pouvoirs publics ne peuvent pas lâcher du lest là-dessus comme ils le font aujourd'hui.

Du côté de Cine Regio, un certain nombre de membres emmenés par le CRRV ont pris l'initiative de mettre en place Docu Regio, forum de coproduction de documentaires entre Régions d'Europe. Mais il reste encore beaucoup à faire pour que ces Régions travaillent ensemble !

DOCU REGIO est une initiative du CRRV Nord-Pas de Calais qui a constitué un réseau d'une douzaine de fonds européens finançant déjà la production documentaire, et prêts à promouvoir la coproduction entre elles. Un projet documentaire à vocation internationale, issu de producteurs établis dans chaque région participante, est sélectionné pour participer à un atelier de coproduction animé par European Documentary Network. L'objectif est d'arriver à monter des financements en coproduction entre Régions d'Europe.

²⁹La guerre des subventions

ÉVALUATION



Ces dix dernières années, parallèlement à leur accroissement, les fonds de soutien des collectivités ont fait l'objet d'un certain nombre de colloques et rencontres professionnelles. Pour autant, ces politiques de soutien à l'audiovisuel en régions sont jeunes et aucune réelle évaluation sur le long terme et sur le fond n'a encore été engagée. Certains professionnels et responsables institutionnels en sont demandeurs et des coopérations pourraient être mise en œuvre à ce sujet. Mais comment évaluer ?

IMPACT DES TOURNAGES

Pierre Delfaud livre ici une analyse de ce que signifie “évaluer l’impact d’un tournage sur un territoire”. Profitons-en pour souligner que ce qui focalise toujours l’attention de ce type de travail, ce sont les tournages, là où les professionnels savent bien que les dépenses d’une production sont également conséquentes en développement et en préparation, mais aussi en post production. Ce regard vient d’une époque encore proche où par définition, le producteur est parisien et ce qu’il vient chercher en région, c’est avant tout une aide financière et un décor !

Pierre Delfaud est professeur de sciences économiques à l’Université Montesquieu Bordeaux IV, où il dirige le master d’économie du développement local. Il est aussi président de la section veille et prospectives du CESER (Conseil Economique, Social, Environnemental Régional) d’Aquitaine. Il est l’ancien trésorier de l’Agence du Cinéma, avant que celle-ci ne fusionne avec l’Agence du livre pour donner Écla.

On peut distinguer trois types d’effets, temporellement décalés et présentant des difficultés croissantes d’évaluation.

1/ L’effet revenu

Il s’agit de regarder la dépense réalisée en région à l’occasion du tournage, en partant des comptes du film établis par la société de production. C’est une approche facile si les comptes sont fiables.

Avec deux bémols toutefois :

- une partie des dépenses recensées en région sont transférées hors du territoire régional, car les prestataires sollicités vont sous-traiter ou s’approvisionner hors région, ce qui suscite ce qu’on appelle des “fuites de dépenses”,
- certains considèrent qu’il y a aussi des effets de revenus induits, c’est-à-dire que les gens qui ont perçu ce revenu vont en dépenser une partie pour leurs loisirs, et par des effets multiplicateurs, on amplifie l’impact. C’est à peu près jouable pour des dépenses macro économiques importantes (tourisme, dépenses militaires) mais un tournage, même si c’est un gros budget pour l’entreprise qui le conduit, reste une goutte d’eau par rapport au PIB régional, il ne faut donc pas s’attarder dessus. D’ailleurs, un calcul simple permet de montrer la limite de la méthode : si l’on additionne tous les effets induits de toutes les activités, il devrait être dix fois plus important que ce qu’on a réellement.

Cette approche par le revenu est à mon avis la seule qui permet d’avancer des chiffres qui ont une réalité.

Mais quand vous ferez l’exercice vous serez un peu déçu de la faiblesse du montant global.

Une dépense qui peut apparaître très importante pour une société de production, va représenter l’activité de huit jours d’une maison de retraite.

2/ L’effet création d’activité

Il s’agit d’apprécier non pas les effets d’un seul tournage, mais d’une politique de tournages successifs. J’appelle ça “l’effet activité” ou “l’effet filière” car des tournages récurrents, à condition qu’ils soient suffisamment nombreux et réguliers, peuvent générer des activités permanentes pour des sociétés de services (location de matériel, décors). Cette approche me semble plus intéressante, mais malheureusement plus difficile à évaluer : cela

ne peut être chiffré sur un tournage ni même sur une année, mais uniquement sur une évolution relativement longue, et les choses se compliquent quand on regarde dans le détail, parce que si quelques métiers sont repérables via la nomenclature des entreprises de l'Insee, beaucoup d'entreprises sont multicartes, c'est-à-dire qu'elles vont travailler pour un tournage, une foire-exposition, un salon. C'est d'autant plus délicat à apprécier que le milieu professionnel lié aux tournages cinématographiques est très marqué par - j'emploie un mot général et pas statutaire - l'intermittence, d'où la forte irrégularité dans les chiffres, d'où la difficulté de faire vivre ce genre de choses. Or la politique d'une Région, au-delà de l'aide aux tournages, consiste à essayer de structurer une filière, c'est ce qu'on essaye de faire en Aquitaine, sur la commune de Bègles, en regroupant les prestataires.

3/ L'effet image

C'est un effet dont on parle beaucoup mais qu'on ne peut chiffrer avec précision. Tout le monde a en tête que le Nord-Pas de Calais aurait fait un carton touristique après *Bienvenue chez les Ch'tis*.

En Aquitaine, le dernier film avec Brigitte Bardot, *L'histoire très bonne et très joyeuse de Colinot Trousse-Chemise* de Nina Companeez (1973), tourné à Sarlat, avait permis à la ville de passer d'une reconnaissance locale à une reconnaissance nationale, voire internationale.

On peut subdiviser l'effet d'image en trois sous-effets :

- **un effet tourisme** : c'est un effet qui a une retombée immédiate et qu'on peut apprécier par des moyens directs. Si, suite à un événement cinématographique, on voit la fréquentation s'accroître pendant quelques mois, on peut attribuer le supplément d'activité touristique à cet événement. On pourrait, par exemple, interroger le syndicat d'initiative du bassin d'Arcachon pour savoir si le téléphone sonne plus depuis que *Les petits mouchoirs* est sorti, mais ce n'est pas très facile à suivre.

- **un effet résidentiel** : c'est un effet plus diffus mais qui me paraît plus important. Il s'agit du choix de localisation géographique des ménages, que ce soit pour leur résidence principale ou leur résidence secondaire. Actuellement, l'Aquitaine a le vent en poupe et figure parmi les trois régions de France qui

attirent le plus. Elle bénéficie probablement de l'effet répulsif du Sud-Est, qui est saturé. Et le cinéma n'y est pas étranger : alors que dans les années 60, beaucoup de films étaient tournés sur la Côte d'Azur, beaucoup le sont aujourd'hui sur la côte atlantique : *Camping*, *Mères et filles*, *Les petits mouchoirs*... Ça participe de l'attractivité démographique et de la spéculation immobilière.

- **la vente commerciale de certains produits** : nous avons en Aquitaine un produit mondialement connu, le Bordeaux, et parmi les éléments promotionnels du Bordeaux, les films ont certainement un impact auprès du public. Quand on voit un acteur sortir une bouteille de Bordeaux, on sait que l'impact vaut dix campagnes de publicité.

Pour justifier l'intervention publique en faveur du cinéma, on se croit obligé de dire "parce qu'il y a un effet retour", mais celui-ci n'est pas facile à chiffrer. Heureusement, l'approche culturelle, n'est pas qu'une approche coût/avantage financier.

Ce texte est issu des Actes de la journée professionnelle organisée par Écla Aquitaine le 18 novembre 2010, et rédigés par Béatrice de Mondenard.



POLITIQUES RÉGULATRICES

POINT DE VUE

Le Syndicat des Producteurs Indépendants (SPI) regroupe depuis plus de 15 ans des sociétés de production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, indépendantes de tout groupe de communication. Les producteurs membres du SPI produisent des courts et des longs métrages cinématographiques, des documentaires, des fictions, des captations et créations de spectacle vivant. Le SPI est le seul représentant des producteurs de courts métrages et majoritaire dans le domaine des productions documentaires et de captation de spectacle vivant (théâtre, musiques savantes ou actuelles). Il est aussi le seul syndicat présent sur l'ensemble du territoire et représente les producteurs installés en régions.

JULIETTE PRISSARD, déléguée générale du Syndicat des Producteurs Indépendants

Les producteurs du SPI se retrouvent dans la défense d'un patrimoine audiovisuel et cinématographique à forte valeur ajoutée créative, de l'indépendance de leur profession et de la diversité de la production française. Ils sont convaincus que seule la diversité d'un tissu de PME indépendantes est à même d'assurer le renouveau des talents et d'une création française dynamique participant au rayonnement de la France. Sa déléguée générale est régulièrement investie dans des échanges rapprochés entre producteurs indépendants et collectivités territoriales. Nous lui avons demandé d'en tracer les principaux enjeux.

Avec l'ensemble des producteurs qu'il regroupe, dont une quarantaine sont installés en régions, le SPI est un interlocuteur central des collectivités locales dans leur réflexion sur l'évolution des politiques culturelles touchant au cinéma et à l'audiovisuel. Il travaille en étroite collaboration avec les Régions et les Départements ainsi qu'avec la Direction de la Création, des Territoires et des Publics du CNC.

Si notre objectif dans ce dialogue est la pérennisation d'un tissu diversifié et solide de producteurs indépendants sur l'ensemble du territoire, nous militons également pour l'intérêt général de toute la filière de création.

Ainsi leur avenir est le nôtre. **Nous pensons qu'il passe par un soutien fort à trois pôles : la production, la diffusion culturelle et l'action culturelle territoriale.**

Pourquoi ? Car ces trois pôles de la politique culturelle audiovisuelle sont complémentaires et interdépendants au sein d'une politique de développement des territoires. Ils ne représentent pas uniquement de la création d'emplois, des retombées économiques locales et la création d'un maillage d'entreprises locales, mais également :

- un développement culturel pour tous car la neutralité des pouvoirs publics les contraint à privilégier la diversité des points de vue,
- un outil de lutte contre les discriminations sociales, culturelles et générationnelles car cette diversité des points de vue invite au dialogue et à la lutte contre les préjugés,
- un outil de dialogue et de démocratie pour construire la France de demain et permettre une meilleure compréhension du monde au travers notamment d'une meilleure éducation à l'image, favorisée par un partenariat fort avec les médiathèques, les cinémas et les associations d'action culturelle,
- un outil d'aménagement, d'attractivité et de proximité car un territoire sans lieu synchrétique d'accès à la culture est par nature sans vie.

La place prise par les territoires dans le préfinancement des œuvres, au travers



d'une politique exigeante et artistiquement plurielle et neutre, s'est considérablement accrue ces dernières années. Les collectivités ont su devenir des partenaires fiables et réguliers des producteurs dans l'accompagnement d'une création innovante, pluraliste et diversifiée.

C'est pourquoi, les producteurs du SPI grâce à un travail de dialogue constant avec les collectivités territoriales et le CNC, mais également avec les différents acteurs du secteur, ont proposé l'ouverture de plusieurs chantiers identifiés.

Ces chantiers sont axés autour de deux préoccupations majeures :

1) Porter une attention particulière au financement du développement et de la production d'œuvres à fort regard d'auteur, porteuses de sens et de valeurs pour les citoyens.

Depuis que les collectivités territoriales soutiennent l'audiovisuel, la double identité du secteur (culture et industrie) demeure au cœur des débats et des préoccupations de tous. Pourquoi une collectivité territoriale investirait-elle dans ce secteur ? Cela fait-il partie de ses missions d'intérêt public local ? N'y a-t-il pas d'autres priorités que celle-ci ? N'est-il pas plus important de financer une cantine, une maison de retraite ?

D'aucuns répondent que les tournages sur le territoire permettent de constater des retombées économiques substantielles justifiant à elles seules une telle politique. Des études mettent en avant des chiffres faramineux affirmant notamment que lorsqu'une région investit 1€ dans une fiction télévisuelle, elle en récupère 17 !

Si de tels chiffres nous paraissent excessifs, ils nous semblent surtout contre-productifs. Car au regard de ces résultats, nous devrions en conclure que l'unique

réponse des élus devrait être d'abandonner tout le reste, de ne plus investir dans le court métrage, le documentaire, le long métrage d'auteur, nettement moins rentables. Et puis, ne devrions-nous pas alors stopper purement et simplement cette politique pour se tourner vers des secteurs encore plus lucratifs ? Car en comparaison de nombreux

autres, l'enjeu purement économique de ce secteur est relativement faible pour les collectivités.

Le SPI est convaincu que ces logiques sont parcellaires et déplore qu'elles se construisent aux mépris de trente ans de politiques territoriales. En effet qu'ont recherché les collectivités territoriales lors de la mise en place des fonds de soutien aux œuvres audiovisuelles et cinématographiques si ce n'est construire une politique culturelle maillant le territoire dont elles avaient la charge ?

Posons-nous la question de savoir en quoi cette politique est bénéfique à la population ou finalement, à quoi "sert" la culture ? **La culture ne sert à rien mais est nécessaire à tout et nous le revendiquons.**

La question qu'il convient davantage de se poser est de savoir ce qu'il se passerait si cette politique n'existait pas.

Nous soutenons l'exigence de l'utilisation de l'argent public au bénéfice de l'excellence, du meilleur pour les citoyens, d'œuvres sélectionnées par des comités transparents d'experts, pris en charge dès le développement et accompagnés jusqu'à leur sortie sur le territoire.

2) Mieux exposer les œuvres soutenues par les collectivités territoriales afin que cette politique de soutien conserve un sens et participe pleinement à une meilleure compréhension de la société, du monde et à une éducation citoyenne à l'image.

POINT DE VUE DE D'OLIVIER MENEUX, DIRECTEUR DE CICLIC

“Les collectivités, Villes et Agglomérations, ont investi des millions dans la construction des multiplexes, en participant au financement des voies de circulations et des parkings, en se gardant bien d'investir directement sur les équipements. Ces investissements publics qui étaient clairement de nature économique, destinés à maintenir de l'emploi localement, n'ont été assortis d'aucun engagement particulier sur la programmation. Aujourd'hui, si les collectivités financent l'équipement numérique des salles, il semble logique qu'une convention d'objectifs et de moyens garantisse une diversité de programmation. Il faut rappeler qu'un dispositif législatif existe à ce sujet, la Loi Sueur, qui encadre l'intervention des Communes sur les salles Art et Essai, municipales ou associatives. Les financements actuels des Régions sur l'équipement numérique des salles sont ponctuels et minoritaires par rapport au financement au long cours des municipalités qui ont accompagné leurs exploitations indépendantes. Or, ces financements locaux imposent assez peu de critères et n'évaluent quasiment pas ce qu'est la diversité de diffusion culturelle aujourd'hui. Ces questions de coopération entre investissements publics locaux, régionaux et nationaux sur l'exploitation pourraient faire l'objet de coopération dans le cadre des conventions de développement cinématographique.”

Les lieux de cette exposition sont multiples : les cinémas, les festivals, les médiathèques, cinémathèques, les dispositifs d'éducation à l'image hors temps scolaire. Autant de dispositifs existants, exigeants, animés par des équipes convaincues, militantes mais aujourd'hui en grande difficulté. En effet, la pérennité de ces lieux et programmes n'est plus assurée.

Ainsi, le soutien des collectivités territoriales à la production et à la diffusion des œuvres est un espace de liberté et d'oxygène, tant au bénéfice des œuvres, des acteurs de la création et de la diffusion, que des populations et des territoires, grâce :

- à la mise en place de **commissions sélectives et indépendantes exigeantes**, garantes de la qualité des projets aidés et des lieux de diffusion subventionnés,
- à la ferme **conviction des politiques que les idées, la vision du monde exprimées par les auteurs et les producteurs** sont **une priorité** pour partager une image de son territoire et un sentiment de cohésion de sa population,
- la certitude que l'offre culturelle que les élus soutiennent est une véritable **alternative à l'offre culturelle dominante et industrialisée**, dans un marché où les grands groupes ont une place de plus en plus prépondérante,
- à la **conclusion de contrats d'objectifs et de moyens avec les télévisions locales subventionnées par les collectivités territoriales**, exigeant des programmes d'intérêt public local, porteurs de sens et de regards

pluriels sur le monde, en partenariat avec des producteurs indépendants de tout groupe et de tout lobby.

Dans le cinéma et l'audiovisuel, le lien entre culture et économie est inextricable. Il est pourtant aujourd'hui indispensable de **réaffirmer les objectifs culturels de nos politiques publiques** et d'évaluer les politiques cinématographiques et audiovisuelles non pas seulement à l'aune de retombées économiques mais également au titre de leur impact culturel sur les territoires. Cette évaluation doit se faire de concert entre les collectivités territoriales et les producteurs, dans un esprit d'intérêt général du secteur.

Si le travail et les politiques des collectivités territoriales sont aujourd'hui mis en danger par la réforme de la taxe professionnelle, les compétences des collectivités territoriales en matière culturelle doivent plus que jamais être préservées afin de construire les territoires de demain.



UNE ARDENTE OBLIGATION

ENTRETIEN

FRANÇOIS ROUET, statisticien, économiste, ingénieur de recherche du département des études, de la prospective et des statistiques au ministère de la Culture et de la Communication

Note : Ces propos n'engagent que leur auteur et non le ministère.

Depuis la création des fonds d'aide territoriaux, de nombreux responsables politiques ou chargés de mission cherchent à établir LE chiffre-clef de l'impact économique des tournages, comme s'il était capable à lui seul de consolider la volonté politique de soutien au cinéma et à l'audiovisuel. En 2011, une étude macro-économique sur les retombées économiques et touristiques des tournages audiovisuels et cinématographiques en Provence-Alpes-Côte d'Azur³⁰ a fait déborder le vase en indiquant une retombée économique directe de 10€ pour 1€ investi dans l'aide aux projets. Ce "résultat du Sud de la France" fait sourire les connaisseurs mais interdit peut-être à d'autres territoires d'assumer des études aux résultats moins flamboyants.

Je voudrais commencer par une anecdote. J'assistais il y a quelques années lors des entretiens franco-qubécois de Grenoble à une table ronde sur le thème *économie/culture*. Lors de son intervention, le maire de Montréal affirma que quand il mettait 1\$ canadien dans la culture, cela lui rapportait plus de 10\$. Georges Frêche, maire de Montpellier, annonça quant à lui qu'1€ investi dans la culture lui rapportait 8 ou 9€.

Je saisis à la volée la réflexion d'un politique dans l'assistance à la fin de cette table ronde : *"c'est vraiment bête qu'il n'y ait pas eu dans la salle de financier ou d'investisseur, parce qu'avec des taux de rentabilité comme ceux-là, le financement de la culture n'était plus un problème !"*

Nous constatons depuis plusieurs années déjà le développement d'appréciations quantitatives à partir de résultats d'études, dites d'impact, dont l'interprétation n'est pas dénuée d'ambiguïtés. On se trouve d'une certaine manière face à une double injonction : il faut d'une part mesurer l'impact économique et, d'autre part, évaluer. Revenons sur ces deux points.

D'abord quelques précisions sémantiques s'imposent concernant les termes "poids", "retombée", "impact". Le "poids" est utilisé pour dénommer la contre-valeur d'une activité en termes de chiffre d'affaires, de valeur ajoutée ou d'emploi. **A cet égard, on constate la permanence du "syndrome du kilo de plume", à savoir un étonnement récurrent quant au fait que la culture puisse avoir un poids économique.** Vieux réflexes datant de l'époque où culture et économie étaient perçus comme antinomiques, dont il est souhaitable de se défaire ! Il n'y a pas de signification conceptuelle précise à la notion de "retombée" : cela renvoie à la même signification que "l'impact" avec une image un peu différente.

D'abord, il s'établit un rapport univoque au territoire ; on s'intéresse à l'argent qui y entre, par exemple - dans le cas du festival d'Avignon, premier objet d'étude

³⁰ Étude menée par le cabinet IDATE-Hexacom pour la Région PACA.

“ Pour les acteurs que nous sommes, le présupposé indispensable à l'évaluation est que les pouvoirs publics affirment clairement ce vers quoi ils ont envie d'aller. En ces temps difficiles, il est important aussi de dire ce qui doit être abandonné, plutôt que de définir des priorités qui signifient en creux l'arrêt d'autres dispositifs. Quant aux bilans des missions adressés aux tutelles publiques : il est essentiel de garantir un temps ensemble pour y réfléchir, revenir avec recul sur les objectifs initiaux et continuer à inventer communément des moyens d'action.” **Caroline Sevin, directrice de l'ACAP Picardie**³¹

d'impact dans les années 60 - grâce aux spectateurs venus d'ailleurs. Mais on ne s'intéresse pas aux Avignonnais venant au festival, considérant qu'ils dépenseraient de toute façon leur argent sur le territoire. Ensuite, les méthodes d'impact ne sont pas des méthodes de choix d'investissement ; elles comptabilisent en effet tout positivement : par exemple, le fait qu'un certain nombre de théâtres londoniens vont fermer pendant les J.O. de Londres ne sera pas porté au débit de leur impact économique. A partir de là, ce n'est pas étonnant qu'on obtienne des ratios ressemblant à des taux de rentabilité avec des niveaux mirobolants ! **De plus, dans cette logique de maximisation de l'impact, on a intérêt à consommer le plus possible localement pour augmenter l'impact direct de l'activité considérée, ce qui n'est pas en phase avec une action culturelle souvent fondée sur l'échange avec d'autres cultures ou d'autres régions. Et pour maximiser l'impact indirect, il faut prioriser les projets qui font venir de loin un public nombreux et prêt à dépenser beaucoup !** Telle est la logique de la maximisation de l'impact. S'en tenir là présente à l'évidence un risque d'unidimensionnalité qui peut être très dommageable pour la culture.

Il faut donc aller au-delà de l'impact avec son côté mécanique à court terme, pour étudier les effets de plus long terme structurants sur l'image, l'attractivité du territoire, l'identité locale, le vivre ensemble.... Or, ces études sont rarement menées parce que c'est moins facile d'aborder ces dimensions, souvent qualitatives, que de calculer l'impact économique à court terme ! Il faut cependant essayer d'aller vers ce qu'on pourrait appeler “l'empreinte culturelle” avec une approche délibérément multidimensionnelle.

Sur l'évaluation, il y a une ambiguïté sémantique originelle : elle peut vouloir dire quantifier, ce qui renvoie aux indicateurs chiffrés, mais aussi **apprécier, porter un jugement, fixer une valeur.** Au

tournant des années 1970, la notion d'évaluation des politiques publiques a été centrale dans toute l'administration, avec notamment un conseil ministériel de l'évaluation au ministère de la Culture. Depuis, cette volonté a reflué, dépassée par ce vaste mouvement qui mêle la LOLF³², la RGPP³³, le nouveau *management* public jusqu'au contrôle de gestion et au *reporting* qui s'y sont développés comme dans le privé. Cette conception veut que toute action publique soit considérée comme une allocation de moyens dont l'efficacité, voire l'efficience, doit être mesurée à l'aune d'indicateurs chiffrés. Ceci est bien sûr nécessaire mais peut s'avérer radicalement insuffisant.

Rappelons quelques grands principes concernant la mise en œuvre de l'évaluation d'une politique publique territoriale. Un point de départ fondamental consiste à prendre en compte à la fois l'ensemble des acteurs et le territoire dans une démarche de connaissance partagée. C'est dans cette perspective que peut s'inscrire l'évaluation des résultats au-delà de l'évaluation de mise en œuvre de la politique publique qui est un impératif catégorique s'attachant à vérifier que l'obligation de moyens a bien été remplie.

Deux difficultés de méthode sont à souligner : il faut connaître la situation précédente pour pouvoir apprécier l'effet de la politique. Et on ne prend souvent pas le temps d'établir ces situations *ex ante*³⁴, les temporalités politiques n'étant pas forcément celles des dispositifs d'enquête et d'analyse. L'autre difficulté est celle du “toutes choses égales par ailleurs” : les spécialistes de l'évaluation savent comment individualiser au mieux l'effet de la politique par rapport à toutes les évolutions extérieures concomitantes.

Le plus important est ainsi d'anticiper son évaluation en même temps qu'on définit une politique publique : en ce sens, on ne peut évaluer que l'avenir ! Si

³¹Intervention issue de la journée professionnelle nationale organisée par Centre Images dans le cadre du festival de Vendôme “ Action culturelle et territoires, quels impacts, quelles évaluations ? ” le 8 décembre 2011

³²Loi Organique relative au Loi de Finances du 1er août 2001 : “ Cette liberté de gestion est la contrepartie d'un engagement sur des objectifs de performance : pour chaque objectif, des indicateurs concrets mesurent les résultats des actions menées. Chacun, à son niveau de responsabilité, devra rendre des comptes sur ses résultats. ” www.bercy.gouv.fr/loif

³³Révision Générale des Politiques Publiques lancée en juin 2007. “ Elle vise à changer en profondeur l'organisation administrative française et le contenu de l'action publique, en répondant à une triple exigence : offrir un meilleur service public aux usagers, faire bénéficier les agents de meilleures conditions de travail et de carrière, diminuer le niveau des dépenses publiques. ” www.rgpp.modernisation.gouv.fr

³⁴Au préalable

"Je pense que les politiques publiques devraient nouer des relations beaucoup plus fortes et structurantes avec l'université et la recherche. Nous pouvons confier des études, voire des évaluations dès l'amont à des universitaires pour nous aider à concevoir ou à remettre en cause une politique publique. J'apprécie beaucoup cet accompagnement qui nous aide à penser différemment, en sortant de la technicité des services. Cela permet de sortir de la logique quantitative des bilans qui ne mesurent pas véritablement le sens des actions."

Vincent Moisselin, directeur de la culture, du patrimoine, des sports et loisirs du conseil général de Seine-Saint-Denis

l'évaluation n'est pas anticipée, trois difficultés en effet se présentent :

- l'une est de définir la politique à *posteriori* : un ensemble d'actions menées sur une période vers un même secteur constitue-t-il bien une politique ?
- l'autre est la difficulté à retrouver les objectifs dans le processus l'évaluation. Ayant eu à connaître un certain nombre de démarches évaluatives, il y a là un travail à la limite de l'archéologie pour retrouver les objectifs, avec le risque de les reformuler à la lumière, voire en fonction des résultats !
- enfin, s'ils n'ont pas été listés au départ, les critères de l'évaluation doivent être définis, ce qui est nécessairement l'objet de négociations délicates entre acteurs concernés.

En conclusion, sans la référence explicite à des objectifs clairs, à la volonté des acteurs politiques, le risque est de se lancer dans des démarches d'appréciation des effets possibles, sans savoir comment conclure ! Dans ces cas-là, les chiffres recueillis et les indicateurs construits risquent, sous couvert d'évaluation, d'être des instruments bureaucratiques alors qu'ils devraient être des outils au service du débat démocratique autour de la politique menée.

Actuellement, deux effets se renforcent l'un l'autre : la tendance à la quantification et le primat de l'ordre de grandeur économique. Ces deux mouvements entrent en conflit avec d'autres ordres de grandeur : à quelle aune allez-vous mesurer ce qui relève de l'ambition et de la vision politique ou du projet artistique ? L'économiste Luc Boltanski et le sociologue Laurent Thévenot³⁵ expliquent que face à des dimensions qui s'affrontent, la vraie question est de savoir si les nécessaires compromis se passent dans les meilleures conditions. Or ces compromis entre l'économique et le culturel se passent en permanence dans le champ culturel ! Dans le cinéma en particulier, on retrouve ainsi cette double

dimension des politiques qui soutiennent d'une part, d'un point de vue économique, l'activité et la pérennité des entreprises et, d'autre part, le soutien dit "culturel" au contenu et à la prise de risque. La pertinence de la politique du cinéma est précisément de savoir marier les deux.

Puisque l'ordre de grandeur économique est dominant, la première nécessité est la réaffirmation forte des objectifs artistiques et culturels, en osant s'inscrire dans une perspective de long terme. Deuxièmement, il faut refuser l'opposition quantification/qualification. Il y a quarante ans, le Deps³⁶ au ministère de la Culture avait sorti un ouvrage justement intitulé *Des chiffres pour la culture* ! En tant que statisticien, je pense qu'il faut absolument quantifier la culture mais simultanément défendre l'apport des approches qualitatives. Dire cela, c'est lancer un immense appel du côté des travaux de recherche en sociologie et en économie de la culture. Enfin, je pense que la vigilance doit être constante sur les conditions de ce fameux compromis entre les ordres de grandeur culturels et économiques. Le quantifiable économique paraît toujours fiable, opposable aux tiers et "dur", quand les objectifs culturels semblent susceptibles d'être toujours reformulés et s'avèrent parfois empreints de généralités, en un mot : "mous". Le risque évident est alors de reconfigurer le "mou" à partir du "dur".

Je suis évidemment convaincu que ni le maire de Montréal, ni celui de Montpellier ne définissaient leurs politiques culturelles en fonction des ratios qu'ils évoquaient. Cependant, le fait que ces résultats chiffrés existent, qu'ils deviennent autant d'indicateurs de fait, que les responsables politiques en parlent comme des pseudo-objectifs, donne à penser que ces politiques auraient finalement les objectifs de leurs indicateurs ! D'où l'importance cruciale de l'affirmation forte des finalités des politiques culturelles.

Intervention issue de la journée professionnelle nationale organisée par Centre Images (devenu Ciclic) dans le cadre du festival de Vendôme "Action culturelle et territoires, quels impacts, quelles évaluations ?" le 8 décembre 2011

³⁵Les économies de la grandeur de L. Boltanski et L. Thévenot, 1987

³⁶Département des études, de la prospective et des statistiques au ministère de la Culture et de la Communication.



IMPACT CULTUREL

ENTRETIEN

SERGE STEYER, réalisateur

Serge Steyer a réalisé à ce jour plus de trente films avec, et pour les chaînes du service public (France Télévision, Arte). Son genre de prédilection a longtemps été le portrait d'artiste ou d'intellectuel, dans lequel il s'est engagé suite à sa rencontre déterminante avec le sociologue et théologien Jacques Ellul, expérience dont il tirera *Jacques Ellul, l'homme entier* (1993). Les questions d'écologie nourrissent le développement le plus récent de sa filmographie : *Jean-Marie Pelt, le rêveur éveillé* (2003), *Vivre en ce jardin* (2004), *Huis-clos pour un quartier* (2006). Un certain nombre de ces films font régulièrement l'objet de projections et de débats. Serge Steyer a été le directeur de Films en Bretagne de 2008 à 2011.

Dans un monde où l'on souhaite faire parler les chiffres et les courbes, de préférence ascendantes, nous avons constaté lors de cette enquête que ni les responsables de fonds d'aide ni les responsables politiques ne consacraient du temps et des moyens aux évaluations des retombées culturelles des politiques de soutien au cinéma et à l'audiovisuel. Ce qui se dit des évaluations purement économiques, c'est qu'elles permettent de convaincre les élus du bien-fondé de des politiques culturelles. D'autres pensent qu'elles sont dangereuses.

Ce qui se pratique aussi dans la gestion des fonds, c'est la politique de l'équilibre : prenons quelques "gros films" à fort impact économique régional et médiatique, pour permettre un travail de fond, qui sera moins éclatant immédiatement, mais en accord avec nos convictions !

Nous avons demandé à Serge Steyer, réalisateur, de témoigner de la façon dont il appréhende concrètement la "retombée culturelle" des œuvres.

L'évaluation de l'impact culturel d'un film revient-elle à aligner des chiffres de fréquentation ? Comment trouver le moyen de l'aborder de façon plus complexe, dans une collaboration institutions/professionnels ?

En tant que réalisateur, quand j'utilise de l'argent public, je suis très scrupuleux de ce qui en est fait. **J'imagine que quand des élus choisissent d'investir de l'argent public dans la culture, ils le font d'abord pour l'impact qu'auront les œuvres dans la société. Après ça se corse, comment évaluer cet impact sur un public bombardé d'images dont la plupart ne sont porteuses d'aucune pensée ?**

Que je sache, l'évaluation des retombées culturelles liées au parcours d'un film n'est faite par personne, parce qu'il s'agit d'un travail complexe - qui dépasse largement la question du nombre de spectateurs, et qu'au moment où une œuvre circule - parfois pendant des années - son producteur et son réalisateur sont accaparés par d'autres tâches. C'est l'occasion de rappeler que les acteurs du secteur travaillent dans une telle tension économique, qu'il leur est difficile de prendre le temps de valoriser le fruit de leur travail. Et c'est bien dommage. Les films à forte retombée culturelle sont en général des productions dont les contributeurs ont sacrifié la rentabilité financière à l'amour du travail bien fait, et quand ces films sont achevés, l'intérêt des uns et des autres c'est d'enchaîner avec d'autres chantiers.

Rares sont donc les professionnels qui s'attardent à chercher des débouchés pour leurs œuvres au-delà des opportunités qui s'offrent : festivals, médiathèques, Mois du doc... Si l'on décide de faire ce travail de fourmi qui consiste à aller au-devant de tous les gens susceptibles d'être intéressés par un film, c'est par volontarisme et non pas pour générer des revenus.

"La prolifération de l'image dans tous les actes et à tous les instants de la vie fait passer pour anachronique l'acte de se déplacer, attendre, payer, s'immobiliser, pour un spectacle dont on peut jouir chez soi selon son bon plaisir. Or, les cinéastes continuent à travailler pour le spectateur en salle, qu'il s'agit d'attirer, de retenir et de captiver pendant toute la durée du film, dont on craint les réactions imprévisibles et sans appel, mais dont seule la présence donne son sens à l'œuvre projetée. La rencontre en salle de projection des films et des spectateurs, la circulation des films, la formation du public au regard sur le cinéma, sont des faits constitutifs de l'activité cinématographique, aussi nécessaires que la créativité des auteurs, le savoir-faire des comédiens et des techniciens, l'audace des producteurs."

Alain Auclair, en introduction à son rapport pour le ministère de la Culture et de la Communication, *Par ailleurs, le cinéma est un divertissement...*

Une possibilité d'étendre le champ des retombées, c'est de renforcer les dispositifs de diffusion culturelle, qui permettent aux films de pénétrer par capillarité les réseaux et les territoires. La Région Bretagne y réfléchit. Il m'arrive de temps en temps d'aller dans des régions de France présenter l'un de mes films dans des médiathèques et je suis toujours surpris de trouver-là un échantillon de ma filmographie. Ça, c'est la capillarité dont je parlais : l'œuvre est inscrite aux catalogues d'Images en Bibliothèques³⁷ ou de l'ADAV³⁸, des programmeurs s'en emparent et des diffusions suivent...

Impact collectif

Au Mois du Documentaire, chaque année, il y a un ou deux films qui sont plébiscités, comme *Vague à l'âme paysanne* de Jean-Jacques Rault l'an dernier, *Brennilis, la centrale qui ne voulait pas s'éteindre en 2009* de Brigitte Chevet, cette année c'est *Jon, face aux vents* de Corto Fajal... Tous ces films abordent à leur manière une question de société, société passablement instable, en permanente mutation. Les salles, souvent pleines, sont la preuve d'une forte attente du public, non seulement de voir ces œuvres, mais de partager le moment de la projection et du débat qui suit. Ces films jouent un rôle de catalyseur, qui permet aux gens d'échanger collectivement sur une question politique. Pour moi, c'est ça la culture : c'est ce qui permet à chaque individu de négocier sa position par rapport à sa propre vie et à la société dans laquelle il vit. C'est pour cette raison qu'en temps de crise, nous avons plus que jamais un besoin de culture (en ce sens, la culture déborde très largement le secteur des arts). Certes, nous sommes dans une société individualiste, mais en même temps, les gens ont besoin de se retrouver pour échanger leurs points de vue et questionner

l'auteur qui a fait, pour eux, ce travail de réflexion et de mise en œuvre.

Cette pratique de la projection-débat est une des retombées culturelles à développer. En regard d'une diffusion télé, elles ne touchent qu'une faible part de la population mais leur impact est bien plus profond. L'une n'exclut pas l'autre bien sûr et, dans les deux cas, les effets sont difficilement quantifiables. C'est la qualité de la rencontre qui est déterminante. Le débat vise à partager un questionnement, qui en incitera certains à agir, pour changer le cours des choses.

Impact intime

L'œuvre résonne en chacun, elle peut déclencher une émotion, exacerber des sentiments. Cet impact-là est difficile à débusquer, il n'est palpable que quand les spectateurs en témoignent. J'ai fait plusieurs fois cette expérience : des personnes pour qui la vision de mon film avait été un moment-clef de leur vie. Ces témoignages donnent un véritable sens au travail que nous faisons. Un jour, je reçois le coup de fil d'un homme qui avait vu *Vivre en ce jardin* à Bruxelles, lors d'une tournée en Belgique que j'avais faite deux ans plus tôt. Il me dit que c'est à la suite de cette soirée dans une maison de quartier qu'il a décidé, avec sa compagne, d'un changement radical dans leur vie. Il était fonctionnaire de l'État belge, il est devenu berger dans le Gard ! Ils habitaient dans un immeuble, ils vivaient désormais dans une yourte. Je ne tire aucune fierté de cette histoire, mais elle témoigne du fait qu'une œuvre puisse mettre des gens en mouvement. Et il s'agit bien là d'une retombée culturelle.

Autre type de retombée, c'est quand un film devient un objet d'étude ou une référence sur un sujet donné.

³⁷Images en Bibliothèques est une association pour le développement des collections de films dans les bibliothèques publiques.

³⁸L'ADAV (Ateliers Diffusion Audiovisuelle) est une centrale d'achat réservée exclusivement aux secteurs culturels et éducatifs non commerciaux.



Il m'est arrivé plusieurs fois d'apprendre qu'un de mes films avait servi à nourrir une thèse, notamment mon film sur Jacques Ellul ou encore celui que j'ai tiré du journal d'un ami malade du cancer (*Récit pour s'en sortir*). Quant à *Huis clos pour un quartier*, il sert depuis 2008 de support de sensibilisation et d'enseignement dans les écoles d'architecture, les formations à l'urbanisme, à la promotion de logement social, etc. En 2010, les deux urbanistes du film ont travaillé sur un éco-quartier de 80 hectares dans l'agglomération lilloise à la demande de la population, qui avait vu le film, et les a sollicités pour

La culture : c'est ce qui permet à chaque individu de négocier sa position par rapport à sa propre vie et à la société dans laquelle il vit.

les aider à faire une contre-proposition citoyenne au projet de la SEM³⁹ en charge du projet. Là encore, on peut parler d'une retombée culturelle : ce sont des gens qui réinvestissent le terrain politique, pour changer le cours des choses.

Ainsi, cela doit arriver constamment que des documentaires aient un impact dans la société, sans que cela soit nécessairement repérable, même par les premiers concernés. Les films vivent leur vie, circulent. Il arrive souvent qu'on entende parler après coup de diffusions spontanées, sans compter celles dont on n'entend jamais parler. Mais peu importe, tous les films sont politiques, au sens où ils questionnent la vie de la collectivité à travers la singularité de leurs personnages. Ils nous parlent de la façon dont nous traversons ensemble l'existence.

Et c'est tout ce qu'on évoque ici, les retombées culturelles, l'utilité sociale des films, qui justifient l'investissement de fonds publics dans ces œuvres.

Aujourd'hui, la tendance est aux formats interactifs permettant au spectateur de prendre ou laisser en fonction de sa subjectivité. Est-il encore possible pour un spectateur d'aller à la rencontre de la pensée d'un auteur ?

Cette interactivité, cette place du spectateur modifie beaucoup de choses. C'est intimement lié à la question d'une télévision de l'offre ou de la demande. Depuis quelques années, il y a cette montée en puissance de la notion de télévision de la demande, au sens d'une programmation édifiée sur l'attente des spectateurs. Il y a beaucoup à dire là-dessus et c'est donc de manière arbitraire et non argumentée que je me prononcerai pour une télévision de l'offre. Prenons nos responsabilités !

Il est indiscutable que les nouvelles technologies vont faire évoluer la forme des œuvres et leur potentiel narratif. Depuis toujours, l'homme a utilisé des méthodes traditionnelles, agrémentées de techniques nouvelles, pour accomplir ses ouvrages. Aujourd'hui, nous sommes face à la possibilité de faire des œuvres non linéaires et interactives, voire évolutives. Soit, allons-y, mais la question restera toujours : de quoi parle-t-on, pourquoi et comment ? Et la technique, aussi novatrice soit-elle, n'y apportera aucune réponse. D'ailleurs, quand on va présenter un film et qu'on engage un débat avec un public, c'est bien une sorte d'interactivité que l'on met en place ! Le fond de la question reste la position de l'auteur : est-ce qu'il est conscient de sa subjectivité, et est-ce qu'il l'assume ? D'ailleurs, nous parlons de techniques nouvelles, mais on est toujours en pleine crise du scénario, avec apparemment des problèmes de conception et de formulation des projets. On pourra changer de supports tant qu'on voudra, l'écriture restera la question centrale.

³⁹Société d'Économie Mixte

14 PROPOSITIONS

POUR LA GÉNÉRATION 2 DES AIDES TERRITORIALES

1 / REFONDER LES POLITIQUES SUR L'IMPACT ARTISTIQUE ET CULTUREL

L'art et la culture fondent une collectivité toute entière. La majorité des collectivités inscrivent les soutiens au cinéma et à l'audiovisuel dans le champ des aides culturelles ; c'est un choix politique majeur. **L'objectif d'une politique publique culturelle est d'intervenir là où le marché ne peut le faire et d'accompagner le prototype et la prise de risques sur la création d'œuvres et leur diffusion.**

2 / (RE)DÉFINIR LA NOTION D'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

Le développement des réseaux numériques, qui représentent des investissements publics considérables, dénature la définition des contenus, aujourd'hui réduite à "ce qui remplit les tuyaux". La notion d'œuvre s'estompe, dans un contexte où la demande des fournisseurs d'accès prend le pas sur une politique de l'offre culturelle. **Nous souhaitons que les collectivités se positionnent pour une redéfinition de la notion d'œuvre audiovisuelle à l'ère du cross-média et de la consommation numérique des images.**

3 / AMÉLIORER LA QUALIFICATION DES RETOMBÉES ÉCONOMIQUES EN RÉGION

Qualifier les retombées économiques de la fabrication des œuvres sur les territoires est indispensable, à la condition que cela s'organise dans le respect de leurs particularités. **Dans cet esprit, il devrait être demandé au producteur de proposer lui-même l'inscription qu'il prévoit pour son projet sur le territoire, de l'emploi au tournage, sans oublier la diffusion.**

Le producteur s'engagera d'autant plus naturellement sur une "territorialisation⁶" qu'il l'a lui-même conçue et argumentée. La collectivité peut, avant de s'engager, la retenir ou non et *in fine* pratiquer les contrôles nécessaires.

4 / CONSTITUER DES ÉQUIPES EN RÉGION SUR LES POSTES À VALEUR AJOUTÉE CRÉATIVE

Les commissions du film doivent évaluer avec précision les compétences et les profils disponibles sur chaque territoire. Les salaires des techniciens et comédiens régionaux doivent être pris en compte dans l'impact économique, même si le tournage les amène à travailler en dehors de la région. N'oublions pas qu'un technicien dit "régional" n'est pas seulement celui qui travaille à 100 % dans la région ! **Les postes à valeur ajoutée créative doivent être les premiers valorisés dans l'implication régionale des projets : c'est la clef de la structuration à moyen et long terme.**

5 / ÉDITORIALISER LES POLITIQUES RÉGIONALES

Il est essentiel que les responsables politiques qualifient leurs dispositifs, au-delà des éléments techniques et financiers, en signant des éditoriaux pour affirmer les objectifs qui sont les leurs, au-delà du choix des œuvres confiés à des commissions ou experts. Ainsi, chaque Région pourrait mettre en œuvre une politique cohérente avec les spécificités de son territoire et du tissu professionnel qui le compose.

6 / RESPECTER LA SÉLECTIVITÉ DES AIDES PUBLIQUES

La sélectivité des aides est le socle des politiques cinématographiques et audiovisuelles, à condition qu'elle soit organisée avec pertinence, vigilance et ouverture. **C'est la composition des commissions qui légitime la sélectivité ; leur renouvellement régulier doit être prévu et effectif.** La participation de professionnels du territoire à ces comités doit être liée à leur compétence sur le genre des projets examinés. Le regard de professionnels exerçant en région est utile et nous préconisons de favoriser l'interrégionalité, en invitant des professionnels d'autres régions à siéger dans ces commissions.

7 / VALORISER LE DÉVELOPPEMENT DE PROJETS

Certaines collectivités ont initié des *clusters* ou pôles de compétitivité⁶ dédiés au développement des secteurs de l'image ou des industries créatives. Rares sont les producteurs indépendants ayant trouvé leur place dans

ces nouvelles filières. Attention à ne pas tout confondre : les productions indépendantes ne travaillent pas dans une logique industrielle et leur équilibre financier est précaire, l'embauche d'intermittents du spectacle restant une de leurs spécificités. **Le cœur de métier des producteurs et des auteurs, c'est le développement artistique, sur lequel le marché ne les accompagne pas et où une politique publique de l'audiovisuel trouve pleinement son sens.**

8 / INTÉGRER LES NOUVELLES GÉNÉRATIONS

Les nouveaux outils de création numérique ont pour effet d'isoler davantage les jeunes réalisateurs, qui font des films "pour Internet" et ne viennent pas spontanément vers les réseaux professionnels ou les dispositifs d'aide en place. **Il est nécessaire que les collectivités ouvrent leurs dispositifs aux nouveaux modes de création et de diffusion, et aux jeunes talents souvent sans réseau professionnel.**

9 / RESSERRER LES LIENS ENTRE CRÉATION ET DIFFUSION

L'indépendance de tout diffuseur face à ses choix de programmation est fondamentale et le soutien de la collectivité à l'œuvre ne constitue pas un achat d'espaces ou de droits de diffusion. Cependant, les coopérations entre acteurs de la création et de la diffusion au sein d'un territoire doivent être renforcées. Les œuvres soutenues par l'argent public d'un territoire devraient faire l'objet d'une diffusion privilégiée et assumée en son sein. **Il est décisif aujourd'hui de mettre davantage en cohérence le soutien aux œuvres avec celui apporté aux acteurs de la diffusion, en partenariat avec les auteurs et producteurs.**

10 / ENCOURAGER LES PRISES DE RISQUE EN DIFFUSION

Les collectivités territoriales et locales soutiennent activement le fonctionnement et le développement des salles de cinéma indépendantes et des télévisions locales et régionales. **Des contreparties plus affirmées sur la qualité et la diversité des programmations en salles - avec un système Art et Essai renouvelé - et sur les écrans de télévision est nécessaire.**

11 / REDESSINER LE PARTENARIAT ÉTAT/COLLECTIVITÉS

Le dispositif "1€ pour 2€" initié par le CNC en 2004, a été un succès dans le développement et la structuration des fonds d'aide à la production. Il a permis l'instauration de conditions minimales d'exercice des aides sélectives et évité des dérives à la naissance de ces fonds. Aujourd'hui, ces conventions normalisent les contours des politiques territoriales et bloquent certaines initiatives. **Ces**

coopérations État/collectivités doivent être évaluées et la structure même du cadre conventionnel doit être revue. Les collectivités ne demandent pas systématiquement des montants plus importants mais la capacité à organiser un véritable partenariat. Ceci, au moment où la réforme territoriale va introduire un débat sur les compétences et les mutualisations de moyens et de services entre collectivités.

12 / CULTIVER L'INTERRÉGIONALITÉ

Aujourd'hui, chaque collectivité veut sa télévision, sa plateforme Internet, chaque fonds d'aide souhaite intervenir sur tous les genres, provoquant parfois une concurrence inopportune. **Poursuivons les initiatives interrégionales sur le soutien aux projets, la formation professionnelle, les actions de diffusion, la présence sur les festivals et marchés, le développement des outils de gestion et la réflexion !**

13 / OUVRIR LES AIDES AUX COPRODUCTIONS STRUCTURANTES

Aujourd'hui, l'implication économique des projets sur le territoire est presque exclusivement analysée par le nombre de jours de tournage s'y déroulant. **Les dispositifs territoriaux doivent permettre aux professionnels de sortir des frontières régionales et de se positionner sur des projets interrégionaux, nationaux, internationaux. Il est important que les collectivités puissent soutenir une œuvre lorsqu'elle est produite, coproduite ou post-produite par une structure régionale, même minoritairement, car cela participe du renforcement de tout un secteur d'activité sur le territoire.**

14 / METTRE EN ŒUVRE DE RÉELLES ÉVALUATIONS

Les études d'impact économique des aides publiques à l'audiovisuel doivent être plus rigoureuses que celles réalisées jusqu'à présent. Elles doivent être systématiquement complétées par une estimation des retombées culturelles sur la durée. De réelles évaluations des retombées de ces politiques sont à mettre en œuvre, avec des outils adaptés, en concertation entre collectivités, CNC et professionnels de l'ensemble des territoires.

GLOSSAIRE

COMMISSIONS DU FILM (OU BUREAU D'ACCUEIL DES TOURNAGES)

Les commissions du film, financées par les collectivités territoriales ou locales, sont des équipes chargées d'accueillir et orienter les porteurs de projets de tournage et de leur d'offrir une assistance gratuite : renseignements sur les sites de tournage et pré-repérages ; recherche de techniciens, de comédiens, de figurants ou de prestataires ; démarches administratives, assistance logistique ; relations avec la presse et les autorités locales. Il existe à ce jour 42 commissions du film, membres de Film France – Commission nationale.

COSIP

Le Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels est un fonds monétaire financé par une taxe prélevée sur le chiffre d'affaires des chaînes de télévision et depuis peu, des fournisseurs d'accès à Internet. Son objectif est de favoriser la production d'œuvres audiovisuelles, par des entreprises établies en France, destinées à une diffusion sur les chaînes de télévision françaises.

CRÉDIT D'IMPÔT INTERNATIONAL (C2i)

Le Crédit d'impôt international (C2i) concerne les œuvres cinématographiques ou audiovisuelles (unitaires ou séries) de fiction ou d'animation dont la production est initiée par une société étrangère et dont tout ou partie de la fabrication a lieu en France. Il représente 20 % de la somme des salaires et rémunérations des auteurs et artistes interprètes et des charges sociales afférentes, des dépenses liées aux industries techniques, au transport et à la restauration, ainsi qu'aux dépenses d'amortissement. Il est accordé au producteur exécutif chargé de réunir les moyens et d'assurer la gestion du tournage ou de la fabrication de l'œuvre en France.

DISPOSITIF 1€ POUR 2

Ce dispositif est entré en vigueur à partir de 2004, sur les crédits consacrés à la création et à la production cinématographique et audiovisuelle dans le cadre des conventions signées entre le CNC et les collectivités territoriales. La convention précise les conditions d'éligibilité des œuvres susceptibles d'en bénéficier, mais aussi les conditions dans lesquelles la collectivité doit organiser la sélection des projets. Quand une collectivité soutient les projets éligibles à hauteur de 2€, le CNC en ajoute 1, au bénéfice dudit projet par le biais du fonds d'aide régional.

FONDS DE SOUTIEN / FONDS D'AIDE

Un fonds de soutien, ou fonds d'aide est une enveloppe financière dédiée par la collectivité à l'attribution de subventions ou aides publiques remboursables, ici en faveur de la création et de la production cinématographique et audiovisuelle. Le terme désigne à la fois le montant global consacré à ces aides et également la façon dont il est mis en œuvre.

INTENSITÉ DES AIDES PUBLIQUES

Le respect du droit européen est la première condition qu'une collectivité doit respecter avant d'accorder une aide à une entreprise. L'une des principales finalités du droit communautaire est d'éviter les distorsions de concurrence que les aides publiques aux entreprises pourraient générer. A ce titre, des pourcentages sont fixés, définissant les plafonds d'aides publiques autorisés au financement de tel ou tel type de projet : on parle de l'intensité de l'aide publique à ce projet.

MINIMIS (RÈGLE DE)

Elle concerne les aides régies par le Règlement de la Commission européenne 1998/2006 (valable jusqu'au 31/12/2013). C'est le seul règlement qui permette d'accorder des aides au fonctionnement des entreprises, avec en préalable qu'elles n'aient qu'un faible impact sur les échanges et la concurrence. Il autorise toute forme d'aide qui ne porte pas à plus de 200 000 € le montant total des aides publiques reçues par l'entreprise sur trois ans à compter de la première aide reçue.

PÔLE DE COMPÉTITIVITÉ

Un pôle de compétitivité est une association d'entreprises, de centres de recherche et d'organismes de formation, engagés dans une démarche partenariale pour mettre en œuvre une stratégie commune de développement. Les objectifs poursuivis sont : développer la compétitivité de l'économie en accroissant l'effort d'innovation ; conforter sur des territoires des activités, principalement industrielles, à fort contenu technologique ou de création ; accroître l'attractivité de la France, grâce à une visibilité internationale renforcée ; favoriser la croissance et l'emploi.

Extrait de la définition des Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (DATAR) et Direction générale de la compétitivité, de l'industrie et des services (DGCIS).

SUBSIDIARITÉ (PRINCIPE DE)

Appliqué à la décentralisation, il s'agit du principe selon lequel les collectivités territoriales peuvent assumer une compétence en lieu et place de l'État, lorsqu'elles ont vocation à prendre les décisions pour l'ensemble des compétences qui peuvent le mieux être mises en œuvre à l'échelle de leur ressort.

Glossaire de la *Direction de l'information légale et administrative*.

TERRITORIALISATION

La territorialisation renvoie à tous les éléments par lesquels un projet soutenu par une collectivité concrétise des liens avec son territoire : sujet lié à la région, résidence de l'auteur, siège de la structure de production, tournage sur place, embauche de techniciens ou comédiens basés sur le territoire, post-production *in situ*, actions de diffusion ou d'éducation à l'image autour du projet... On parle des critères de territorialisation d'un projet.

CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

Une publication Films en Bretagne © janvier 2012

Direction de la publication

Céline Durand

Rédaction & entretiens

Colette Quesson

Secrétaires d'édition

Charlotte Avignon, Julie Huguel

Relecture

Serge Steyer, Adeline Le Dantec, Brigitte Chevet,

Frédéric Le Gall, Eric Premel

Création graphique et mise en page

Elaine Gressant-Guillemot, l'atelier de l'estuaire

Impression

Graphicentre

REMERCIEMENTS POUR LEURS CONTRIBUTIONS À

Serge Steyer, Nicolas Anthomé, Dominique Bastien, Ludovic Berthelot, Nolwenn Bescher, Anne Cochard, Stéphane Delorme, Guillaume Deslandes, Jérôme Duc-Maugé, Guillaume Esterlingot, Grégory Faes, Isabelle Frachet, Jean-Raymond Garcia, Valérie Ganne, Salam Jawad, Caroline Julliard-Mourgues, Thierry Le Nédic, Antoine Martin, Béatrice de Mondenard, Jérôme Parlange, Juliette Prissard, Claire La Combe, Jean-François Le Corre, Antoine Martin, Olivier Meneux, Catherine Mouchel-Blaisot, Christophe Paumard, Carole Perraut, Laurence Peyre, Emmanuel Porcher, Michel Plazanet, Catherine Puthod, Caroline Sevin, Jocelyn Termeau, Isabelle Thirion, Jean-Marc Vernier, Frédéric Vilcoq... et l'ensemble des responsables des fonds d'aide territoriaux qui ont répondu à nos questions.

CRÉDITS PHOTOS

p. 10, 29, 58, 59, 60, 61, 74, 77 : © Jean-Michel Gerber

p. 22, 34, 35, 36, 37, 52, 53, 64, 65, 68, 69, 71, 76, 78 : © Ciclic

p. 28, 54, 83 : © JPL Films, Amorce Films

p. 30, 31, 32, 33, 50, 51, 63 : © BAT Agence culturelle d'Alsace

p. 55, 56, 57, 62, 70, 72, 73, 79, 84, 86, 89, 91 : © Fred Le Gall

Le titre de cette publication fait écho à l'excellent titre de la revue de l'OFCE d'avril 2006, sous les plumes d'Emmanuel Cocq, Alexis Dantec et Florence Levy-Hartmann *Combien tu m'aimes ? Pour une analyse économique de la politique cinématographique française*



la protection sociale pour
l'audiovisuel, la communication,
la presse et le spectacle

Professionnels de l'**audiovisuel**, à vos côtés tout au long de la vie

- Retraite complémentaire
- Assurance de personnes : prévoyance et santé
- Action sociale et prévention
- Médical
- Services aux professions



_pour +
d'infos :

0 811 65 50 50

Prix d'un appel local

www.audiens.org



POURQUOI TU M'AIDES ?

PRÉSENTATION CRITIQUE POUR RÉINVENTER LES POLITIQUES PUBLIQUES TERRITORIALES EN FAVEUR DE LA CRÉATION

Chaque année, Films en Bretagne propose un dossier thématique sur les enjeux du secteur cinématographique et audiovisuel. Ce dossier 2012, rédigé par Colette Quesson, explore et questionne les aides publiques des collectivités territoriales.

25 ans après l'émergence des premiers fonds d'aide, nous avons souhaité poser notre regard sur leurs choix initiaux et leurs évolutions dans un contexte professionnel fortement renouvelé. Le dossier pointe la montée en force de la prise en compte des retombées économiques des tournages en régions et questionne les éléments de structuration sur chaque territoire. Il prend le temps de présenter des éléments d'enquête et collecte points de vue et expériences de professionnels, d'élus et d'agents territoriaux afin d'interroger les principes fondamentaux de ces politiques de soutien à la création et à la production.

Cette présentation critique a conduit Films en Bretagne à formuler quatorze propositions pour fonder une deuxième génération de politiques territoriales en faveur du cinéma et de l'audiovisuel.

Un livret Audiens tiré-à-part propose des données précieuses sur les entreprises et l'emploi généré par ces secteurs d'activité dans chacune des régions.

Avec le soutien de la Région Bretagne, de Ciclic, d'Écla Aquitaine, du Syndicat des Producteurs Indépendants et du groupe Audiens