

**Les co-productions franco-européennes dans le cinéma
indépendant
Du choix stratégique à la nécessité**

Mémoire de fin d'études

Helena POKORNY

Département Production - Promotion Leos Carax (2023)

Jean Bréhat

26 mai 2023

Sous la direction de : Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon et Pierre-Yves Jourdain

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction | 3 |
| I. La coproduction européenne comme choix stratégique, financier et artistique | 8 |
| 1. La coproduction européenne, une pratique historique en France | 8 |
| a. Retour historique sur les fondements de la co-production européenne | 8 |
| b. Le cadre légal de la co-production européenne | 11 |
| 2. Les avantages de la co-production européenne pour le producteur et pour le film | 15 |
| a. L'union fait la force | 15 |
| b. La co-production européenne comme business model | 19 |
| c. L'élargissement des territoires d'exploitation du film | 20 |
| 3. Les défis liés à la co-production | 23 |
| a. Complexification administrative et culturelle | 23 |
| b. Des avantages financiers relatifs | 25 |
| c. Des contraintes parfois lourdes | 27 |
| Transition : les co-productions européennes, de la stratégie à la nécessité | 29 |
| II. La coproduction européenne comme nécessité, en réaction à un système en crise | 30 |
| 1. Des choix politiques en défaveur de la production de films indépendants | 30 |
| a. La mission culturelle du CNC remise en question ? | 30 |
| b. Le soutien aux plateformes et aux studios exprime une vision libérale de la culture | 33 |
| c. Le soutien aux gros producteurs prime sur la protection de la production indépendante | 34 |
| 2. L'arrivée de nouveaux supports de diffusion : un contexte en mutation | 37 |
| a. La diminution de la fréquentation des salles | 37 |
| b. ... entraînant une chute drastique des financements privés | 39 |
| Conclusion | 43 |
| Bibliographie | 45 |

Introduction

Les lumières de la salle s'éteignent, et à l'écran s'affiche :

**Avec le soutien du FFF Filmförderfonds Bayern
du FFHSH Filmfund Hamburg
du Mibact (Direzione Generale Cinema Audisivo)
de la Regione Campania
du Tax Credit
du Tax Shelter
de la Région Wallonie-Bruxelles
d'Eurimages
de la région Hauts-de-France
en partenariat avec le CNC
et avec Cofinova 19**

Voilà le moment où il y a quelques années, je m'installais dans mon fauteuil de cinéma, ce moment où je vérifiais si mon portable était bien éteint, bref, le moment où je n'étais pas concentrée sur mon siège de cinéma. Puis le titre du film apparaissait, et c'était ça, le début du film. Aujourd'hui un petit détail a changé, et pourtant tout a changé. Le début du film, c'est dès l'apparition du premier « avec le soutien de ». Et dans mon siège de productrice en devenir, plus je suis allée au cinéma, plus j'ai observé un dénominateur commun aux films que j'aimais.

Les génériques de mes films préférés aujourd'hui au cinéma sont (souvent) :

Longs.

Transfrontaliers.

Franco-européens.

Alors avant j'aurais eu le temps de m'installer mille fois dans mon fauteuil, de regarder 34 fois mon téléphone, mais aujourd'hui c'est avec une certaine admiration que je vois défiler à l'écran tous les noms de ces partenaires. Et tout prend soudain son sens.

Beaucoup de films que j'aimais ces dernières années et que je voulais soutenir étaient le fruit de coproductions internationales. Dans leur générique je voyais s'enchaîner les logos des différentes aides nationales de plusieurs pays : l'Allemagne, l'Italie, la Pologne, le Portugal, la Belgique, les Pays-Bas, le Luxembourg...

Au cours de mes expériences professionnelles en-dehors de la Fémis j'ai travaillé sur des projets qui étaient des films d'auteur, qui portaient parfois dans leur générique une dimension internationale. En discutant avec leurs producteurs, j'ai observé que beaucoup de partenaires européens étaient présents au plan de financement.

Par film d'auteur j'entends un film fabriqué pour la salle, porté par la subjectivité de son auteur, qui invente, par un geste qui lui est propre, une manière de voir le monde. De ce fait il s'agit plus de fabriquer un film issu d'une démarche personnelle que d'une volonté de fabrication qui convient à une certaine idée du marché et à ce qui est attendu de la part du spectateur.

En France j'ai l'intuition que la pratique de la co-production est alors devenue presque systématique pour soutenir des films dits « fragiles » ou « difficiles ». Et c'est à travers ce travail que je souhaite confirmer ou infirmer cette intuition.

Car pour plusieurs raisons le contexte actuel fait qu'on doit partir chercher de l'argent ailleurs. Et la co-production ouvre des possibilités : les ressources de plusieurs producteurs sont associées, qu'il s'agisse des ressources financières, humaines ou matérielles, et les risques sont répartis entre les différents collaborateurs. Cela permet alors de multiplier les sources de financement, et donc de parvenir à fabriquer un film fragile sans en abaisser ses ambitions. Dans le cas d'une co-production déléguée, les producteurs partagent la responsabilité juridique et économique du projet, et co-détiennent également la propriété intellectuelle de l'oeuvre. Dans le cas d'une co-production financière, les partenaires ne détiennent pas la propriété intellectuelle du film produit.

Lorsqu'on s'intéresse de près aux plans de financement des films d'auteurs français et européens ces dernières années, on remarque que depuis le début du XXIème siècle une

multiplication des co-productions européennes est à l'oeuvre. Et c'est notamment la multiplication du nombre de partenaires co-producteurs qui représente une des principales mutations (+10% environ entre 2010 et 2015¹), au-delà de l'augmentation du nombre de films co-produits avec des pays européens par rapport au nombre total de films fabriqués en France par an. On passe d'un ou deux co-producteurs (historiquement l'Allemagne ou l'Italie, depuis la fin de la seconde guerre mondiale et durant l'âge d'or des années 1960), à plus de trois pays au plan de financement de ce type de films ces dernières années. La recrudescence de cette pratique est le reflet de mutations à la fois d'ordre économique, politique et culturel de l'industrie du cinéma français sur une période d'une dizaine d'années, depuis 2010.

C'est précisément cela qui m'intéresse dans ce travail : tenter de comprendre qu'est-ce que la multiplication des coproductions franco-européennes dit de notre industrie cinématographique aujourd'hui, et du contexte dans lequel elle évolue. Car au-delà du contexte national, c'est également au contexte européen voire global qu'il faut s'intéresser pour mieux comprendre cette pratique, et force est de constater que les alliances internationales se sont multipliées en parallèle d'une évolution des fonds de soutien en faveur des coopérations bilatérales. Le mouvement général, à la fois culturel, juridique et économique est donc tourné vers la co-production.

Mais dans la pratique, co-produire un film est une aventure à part entière pour le producteur. J'ai pu mesurer au cours de mes expériences professionnelles à quel point co-produire un long-métrage de fiction avec des producteurs d'autres pays constitue une aventure inédite, à la fois enrichissante culturellement, artistiquement et financièrement, et périlleuse, humainement, juridiquement, administrativement. Elle peut être tout simplement nécessaire à la construction d'un film mais aussi une véritable chance pour la création, elle oscille entre opportunité économique et défi artistique. En France, et ailleurs dans le monde, beaucoup de films - et notamment des films d'auteur - peuvent voir le jour parce qu'ils s'appuient sur des coproductions internationales, majoritairement européennes.

¹ Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2017 © European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, November 2017

Mes expériences professionnelles en tant que lectrice chez TF1 Studio, puis en tant qu'assistante de production chez Films Grand Huit (Pauline Seigland et Lionel Massol), Chevaldeuxtrois (Jérémy Forni) et Tessalit Productions (Jean Bréhat) m'ont permis d'identifier un élément commun à tous les films que j'aimais et que ces sociétés accompagnaient : la coproduction européenne. Et j'ai assez vite compris que coproduire avec des partenaires étrangers garantissaient souvent une certaine liberté, à la fois de ton, pour le film, et de forme, dans la manière de produire. J'ai constaté que cela fait exister, perdurer, un cinéma dit « indépendant », c'est-à-dire non dépendant du marché.

J'ai ainsi travaillé dans ces sociétés sur la production de quatre longs-métrages dont le parcours de financement impliquait toujours des coproductions majoritairement européennes : *Disco Boy* de Giacomo Abbruzzese (co-produit avec la Pologne, l'Italie et la Belgique et tourné en France et en Pologne), *L'Autre Laurens* de Claude Schmitz (co-produit avec la Belgique et tourné en Belgique, en France et en Espagne), *Les Tempêtes* de Dania Reymond tourné au Maroc (co-produit avec le Maroc et la Belgique), *L'Empire* de Bruno Dumont, co-produit avec l'Italie, l'Allemagne, la Belgique et le Portugal, et *Papamobile* de Sylvain Estibal, tourné au Mexique et co-produit avec l'Allemagne, le Mexique, l'Italie et la Belgique.

A l'issue de ma troisième année à la Fémis, comme en adéquation non conscientisée mais naturelle avec mon inclination à soutenir des films à dimension internationale, j'ai choisi de tourner mon film de fin d'études entièrement à Vilnius en Lituanie. J'avais ce besoin de collaborer avec des partenaires étrangers dans mon travail d'apprentie productrice, après avoir produit des fictions et documentaires en France les années précédentes en deuxième et troisième année du cursus. Je me demandais quels étaient les nouveaux défis qui entraient en compte dans une configuration de tournage comme celle qui nous attendait en Lituanie, qu'ils soient humains, matériels ou financiers. Cela nous pousserait forcément à sortir de notre zone de confort et ferait naître des nouvelles choses : des idées inédites ou différentes, un débat inter-culturel, et peut-être une manière de produire que je ne connaissais pas jusqu'alors. J'ai alors compris que ce dispositif entraînait une notion à la fois d'enrichissement et de risque et que c'est précisément cela qui m'intéressait dans mon métier de productrice. Avancer sans trop

connaître le terrain, partir à l'aventure et sortir du confort pour renouveler ma manière de travailler.

Du fait des ces expériences, aussi bien professionnelles qu'académiques, il me semblait alors intéressant de réfléchir dans ce mémoire autour des co-productions européennes.

Cette tendance vers la coproduction, notamment dans les stratégies financières mises en place pour soutenir les films d'auteur, est depuis une dizaine d'années de plus en plus d'actualité. Si aujourd'hui les coproductions se sont multipliées pour soutenir ces films-là, - ceux qui ne se vendent pas ou peu, ceux qui ne se destinent pas à être un produit de divertissement mais une oeuvre artistique -, qu'est-ce que cela dit du financement du cinéma d'auteur en France aujourd'hui, et de manière générale de l'état de l'industrie cinématographique ?

J'ai le sentiment que ce cadre de production, au-delà de permettre la mise en oeuvre d'un désir artistique, constitue aujourd'hui un cadre politique à deux niveaux : il est le garant d'une liberté de création pour le film, et d'une liberté de production pour le producteur. Ce cadre permettrait donc de produire des films indépendants (en termes de contenus) et de manière indépendante (en termes de production).

Dans quelle mesure les co-productions européennes constituent-elles un outil permettant de garantir la diversité des films produits en France aujourd'hui ?

Les coproductions européennes, pratique historique dans le cinéma français, constituent une stratégie de production inédite présentant des avantages et des défis (I). Depuis quelques années, cette pratique est passée de stratégique à nécessaire, en réaction à un contexte hostile pour la production du cinéma indépendant en France (II).

I. LA COPRODUCTION EUROPÉENNE COMME CHOIX STRATÉGIQUE, FINANCIER ET ARTISTIQUE

« Qu'elle ait été vécue comme une contrainte ou comme une occasion rêvée d'échapper aux carcans nationaux, la coproduction cinématographique a toujours revêtu la forme d'un drôle de mariage.² »

1. La coproduction européenne, une pratique historique en France

La tendance actuelle s'inscrit dans une multiplication des co-productions franco-européennes. Mais cette pratique se développe en France depuis la Seconde Guerre mondiale, et ce majoritairement avec deux collaborateurs : l'Italie et l'Allemagne. Le cadre juridique se développe peu à peu et fait de la co-production une pratique courante aujourd'hui pour les producteurs indépendants français.

a. Retour historique sur les fondements de la co-production européenne

Les co-productions européennes se mettent en place après la Seconde Guerre mondiale, et ce entre trois principaux pays : la France, l'Allemagne et l'Italie. Alors que l'Allemagne est dépossédée de ses talents et subit une fuite des cerveaux au moment du nazisme, pour l'Italie, ce sont davantage des raisons économiques qui font que l'industrie doit se tourner vers des collaborateurs étrangers afin de perdurer.

Puis après la seconde guerre mondiale, le contexte économique et politique fait naître dans l'industrie cinématographique européenne une véritable nécessité de co-produire pour mieux exister, et surtout face au géant américain. L'accord Blum-Byrnes, en 1946, rétablit la présence des films américains dans les salles françaises. A travers le Plan Marshall, adopté par le Président Truman pour une durée de 4 ans, de 1948 à 1952, l'Amérique s'implique financièrement pour que l'Europe recouvre son indépendance

² « Mariages à l'européenne - Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 », Paola Palma, Valérie Pozner, Paris : AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, [2019]

économique et financière. Ces décisions politiques entraînent une forte affluence de films américains en France, devenant de vrais concurrents voire une menace pour le cinéma français. Il faut alors à ce moment-là être capable d'assurer les financements de films ambitieux pour faire face à la compétitivité instaurée par les Etats-Unis. Des montages financiers impliquant des co-productions européennes se forment, en parallèle du développement de multiples fonds de soutiens dédiés à la co-production. C'est à ce moment là que se forme l'axe pionnier de la coproduction en Europe : l'axe franco-italien, entérinée notamment à travers la mise en place d'un accord officiel intergouvernemental entre les deux pays. Le 19 octobre 1949, le premier accord de coproduction cinématographique franco-italien (et européen) est signé à Paris.

Parmi les trente-cinq articles du « *Régime de la coproduction* » de 1949, on peut en citer certains qui traduisent l'instauration d'un système inédit pour le cinéma européen de l'époque :

Accord 1949: 3 « généralement [le] devis élevé de ces films qui devraient être d'une valeur telle qu'ils puissent servir l'expansion des films français et des films italiens dans le monde³ »

Accord 1949 : 3 « à chaque film en coproduction réalisé en Italie doit correspondre un film en coproduction réalisé en France, et réciproquement »

Accord 1949 : 3 « éviter les coproductions fictives », en établissant « que la participation minoritaire devra atteindre au moins 30 % du devis ».

C'est après la signature de cet accord que certains films, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, posséderont une double nationalité. L'économie de l'Europe après la guerre est au plus bas, et c'est là que l'on voit déjà comment les co-productions peuvent être un moyen de redresser une industrie cinématographique mise à mal par des facteurs politiques ou économiques. Les avantages de ce mécanisme sont vite reconnus,

³ « Faux amis ? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950-1960 », Paola Palma, Synergies Italie n° 15 - 2019 p. 55-66, CNRS/ENS/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France.

il permet à la France, à l'Italie et à l'Allemagne de maintenir une force cinématographique à la hauteur du défi imposé par Hollywood, et de poser les jalons d'un cinéma européen.

Les coproductions cinématographiques représentent, à ce moment-là, en plus d'une force de financement, « un moyen de rétablir des liens diplomatiques, politiques, économiques et artistiques entre les pays d'Europe (après la guerre).⁴ » Au-delà donc des défis politiques, économiques et culturels on peut également citer les défis techniques, face auxquels l'Europe se retrouve confrontée : il faut parvenir à intégrer les progrès du cinéma, tels que les grands formats et l'arrivée de la couleur. De plus, le contexte de l'industrie évolue très vite et le cinéma se retrouve face à une véritable internationalisation de la production, de la distribution, et de l'exploitation cinématographiques.

C'est la co-production franco-italienne qui constitue le fondement de la co-production européenne. Après la mise en place d'un accord officiel entre les deux pays, les autres Etats européens s'appuient sur le même modèle pour entériner leurs collaborations cinématographiques. Entre 1950 et 1970, 1739 films sont co-produits par la France et l'Italie, afin de mener à bien la fabrication de films ambitieux tels que *Le Guépard* ou *Rocco et ses Frères* de Luchino Visconti, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, ou *Les Tontons Flingueurs* de Georges Lautner. Ce film qui est le fruit d'une co-production tripartite très fréquente à cette époque : la France, l'Italie et la RFA. L'acteur italien Venantino Venantini, qui a joué le rôle du gangster Pascal dans le film, se souvenait que « dans les années 1950 et 1960, il existait des liens très étroits entre le cinéma français et le cinéma italien grâce à des accords financiers signés entre les deux pays. On appelait ça la « Coproduction » avec un grand « C ». On échangeait des comédiens, des metteurs en scène. Tout se passait au mieux dans le meilleur des mondes⁵ ».

On peut donc déjà voir que la co-production est un moyen à la fois de redresser une

⁴ « Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le mercredi 21 octobre 2015, <https://calenda.org/342254>

⁵ « Faux amis ? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950-1960 », Paola Palma, *Synergies Italie* n° 15 - 2019 p. 55-66, CNRS/ENS/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France.

industrie sinistrée, et de sauver des films en péril en maintenant une certaine ambition de production pour faire face à la concurrence américaine. Elle représente une solution économique et un défi artistique, déjà au moment de « l'âge d'or » du cinéma franco-italien.

b. Le cadre légal de la co-production européenne

Rapidement après la signature du premier accord de co-production entre la France et l'Italie en 1949, d'autres pays européens s'inspirent de ce modèle. Les co-productions européennes se retrouvent alors encadrées par des accords internationaux établis entre les pays concernés : les traités bilatéraux (45 traités de coproductions en France, 18 en Allemagne, 17 Espagne, 13 UK) facilitent l'accès aux systèmes de subventions nationaux et à la bi-nationalité, tandis qu'une convention européenne sur la coproduction cinématographique, instrument juridique issu du Conseil de l'Europe, adopté en 1992, encadre le tout.⁶ Elle a été ratifiée par 43 Etats membres du Conseil de l'Europe. En termes de droit, dans le cas d'une co-production bilatérale c'est le droit national des pays co-producteurs qui prévaut, et c'est dans le cas d'une co-production multilatérale que la Convention européenne prend le dessus sur le droit national des parties.

La progression des coproductions entre les pays est donc soit régie par un accord de coproduction entre la France et ces pays (comme l'accord de coproduction avec l'Estonie datant de 2017), mais aussi par des fonds d'aide à la coproduction (« aides au co-développement et à la coproduction d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles »), tels que le fond franco-allemand, franco-italien, franco-tunisien ou franco-portugais au CNC. « Tout ça correspond à une idée que je me fais de l'Europe » déclare Jérémy Forni.

Les mini-traités, comme le mini-traité franco-allemand, sont également un outil permettant de favoriser la fluidité de droit entre deux pays co-producteurs. « Les mini-

⁶ « Coproduire en Europe, solution économique ou choix artistique ? », Axel Scoffier, Publié le 26 février 2014, *La Revue des Médias*, INA.

traités sont renégociés tous les cinq ans, aidant ainsi à une souplesse administrative et augmentant l'adaptabilité au marché et aux réalités de financement, de l'économie et de la politique des pays coproducteurs⁷ ».

Afin de s'adapter aux mutations de l'industrie cinématographique européenne et aux industries nationales, la Convention a été révisée en 2016. Car « les nouvelles technologies ont modifié les techniques de production, de distribution et d'exploitation ; les aides publiques, aussi bien nationales que régionales, ont évolué ; les mesures d'incitation fiscale se sont multipliées⁸ ».

La convention s'applique uniquement lorsque le film co-produit répond à la définition d' « œuvres cinématographiques officiellement co-produites ». Cela signifie que l'oeuvre doit être fabriquée pour la salle de cinéma, et qu'elle doit obtenir un minimum de 16 points sur 21 pour obtenir le statut de coproduction européenne (voir tableau ci-dessous).

Tableau 1. Critères d'évaluation applicables aux œuvres cinématographiques de fiction au titre de la Convention du Conseil de l'Europe sur la coproduction cinématographique

| Éléments issus des États Parties à la Convention | Points d'évaluation |
|---|---------------------|
| Réalisateur | 4 |
| Scénariste | 3 |
| Compositeur | 1 |
| Premier rôle | 3 |
| Deuxième rôle | 2 |
| Troisième rôle | 1 |
| Chef de département – prises de vues | 1 |
| Chef de département – son | 1 |
| Chef de département – montage image | 1 |
| Chef de département – décors ou costumes | 1 |
| Studio ou lieu de tournage | 1 |
| Lieu des effets visuels (VFX) ou images de synthèse (CGI) | 1 |
| Lieu de la postproduction | 1 |
| Total | 21 |

⁷ Julie Manoukian. Les coproductions multilatérales franco-européennes : un processus collectif aux enjeux politiques, juridiques et artistiques. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2018. ffdumas-02019244f

⁸ *Le cadre légal des coproductions internationales*, Francisco Javier Cabrera Blázquez, Maja Cappello, Enric Enrich, Julio Talavera Milla, Sophie Valais, p 24, © Observatoire européen de l'audiovisuel (Conseil de l'Europe) 2018

Si le film obtient le statut de coproduction européenne, il a alors accès aux aides nationales des pays coproducteurs. De ce fait le statut de bi-nationalité du film (ou multi-nationalité) est un des points essentiels de la co-production. C'est en cela que la co-production officielle est une voie intéressante pour le financement d'un film, car elle permet de multiplier les guichets de financement. Mais il convient de préciser que la part d'aide nationale obtenue par le coproducteur est d'ordinaire proportionnelle à sa contribution au projet : pour que cette nationalité de l'oeuvre soit effective dans le pays coproducteur, il faut ainsi que chaque pays participe en embauchant du personnel technique, du personnel artistique, en louant du matériel technique, ou en engageant des coûts de distribution dans son pays, de manière proportionnelle à son investissement. Pour le dire plus simplement, il faut que la participation technique et artistique soit équivalente à la participation financière pour chacun des pays coproducteurs.

Pour les coproductions multilatérales, la Convention de 2016 fixe une répartition des financements à un seuil minimal de 5% pour les coproducteurs minoritaires et un plafond à 80% pour les coproducteurs majoritaires (article 6(1)). Pour les répartitions bilatérales, le seuil est fixé à 10% et le plafond à 90%.

Alors que les accords de coproduction ont constitué de véritables leviers pour encourager les co-productions européennes à l'échelle nationale, c'est l'Europe qui a mis en place, à l'échelle supra-nationale, des programmes de financement spécialement dédiés aux co-productions européennes, via deux instances différentes: le Conseil de l'Europe pour Eurimages et l'Union Européenne pour Europe Creative Media.

« Eurimages, le Fonds culturel du Conseil de l'Europe, participe à la promotion du cinéma indépendant en accordant un soutien financier aux longs-métrages de fiction, d'animation et aux documentaires. Il encourage ainsi la coopération entre des professionnels du secteur issus de différents pays. Depuis sa création en 1989.

Eurimages a apporté son soutien à 1 962 coproductions européennes pour un montant total d'environ 574 millions d'euros⁹. »

Beaucoup plus récent qu'Eurimages, le programme MEDIA a été mis en place par l'Union Européenne. Il « vise à encourager les fonds de coproduction européens à participer à la coproduction de projets de films créatifs impliquant des partenaires européens et non européens, ainsi qu'à faciliter leur distribution sur le marché international. ». Le programme est doté d'un budget annuel de 1,5 millions d'euros.

Dans le cadre des résultats du dernier appel d'offres publié en juillet 2018, MEDIA a soutenu cinq fonds internationaux, les mêmes qu'en 2017, pour un montant total de 1 549 800 EUR, réparti comme suit :

- HBF+ Europe (300 000 EUR) ;
- TFL Co-production Fund, TFL World Co-production Fund & TFL Audience Design Fund (324 800 EUR) ;
- IDFA Bertha Fund Europe (320 000 EUR) ;
- World Cinema Fund Europe (205 000 EUR) ;
- ACM Distribution (400 000 EUR).

Selon Jérémy Forni (Chevaldeuxtrois), « au niveau Européen les structures de coproduction entre Etats soutenues par le financement public datent à peu près de cette époque (fin des années 1980). Il a fallu mettre en place administrativement et juridiquement le support de ces coproductions. »

Ces mesures européennes sont mises en place en réaction à un contexte sujet à de fortes mutations, culturelles et techniques : l'essor de la télévision, la baisse de la fréquentation des salles dans les années 1960 et 1970 serait alors un autre élément, - au-delà de l'arrivée des films américains et de la nécessité d'une reconstruction européenne vus précédemment -, qui permettrait d'expliquer la multiplication des co-productions en

⁹ Voir la Résolution (88)15 du Conseil de l'Europe instituant un Fonds européen de soutien à la coproduction et à la diffusion des œuvres de création cinématographiques et audiovisuelles (« Eurimages »), Comité des Ministres, 26 octobre 1988

<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016804bca03>.

Europe et de ce fait la mise en place d'une convention européenne pour les encadrer. Enfin, l'augmentation des coûts de production à cette époque est un facteur considérable expliquant l'ouverture aux coproductions européennes.

Aujourd'hui, la convention européenne sur la coproduction cinématographique a été étendue à d'autres territoires, non européens : « [...] compte tenu de la forte tendance à l'internationalisation observée dans l'industrie du cinéma¹⁰ ». De la même manière, le Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe a également ouvert à des pays non européens, comme l'Ukraine par exemple.

2. Les avantages de la co-production européenne pour le producteur et pour le film

Les coproductions européennes sont selon certains producteurs l'avenir de notre industrie. Tout d'abord, elles permettent aux cinéastes de travailler avec des talents étrangers, ce qui peut enrichir la créativité et la diversité des films produits. En outre, elles permettent souvent de bénéficier de financements supplémentaires, ce qui peut aider à produire des films plus ambitieux, c'est à dire au-dessus de 2 millions d'euros pour la France, et à atteindre un public plus large. Enfin, les coproductions internationales permettent également de développer des réseaux de distribution et de marketing à l'échelle internationale, ce qui peut aider à promouvoir les films dans le monde entier.

a. L'union fait la force

L'union de deux sociétés de production sur un film permet une force économique, humaine et culturelle considérable.

Elle offre la possibilité de répartir les coûts de production et les risques, et d'augmenter les financements par la mise en commun des ressources économiques disponibles à la fois dans la société coproductrice mais aussi dans le pays de cette société. En effet en France lorsqu'on produit un film hors annexe (c'est-à-dire dont le budget est inférieur à

¹⁰ Voir le Rapport explicatif de la Convention révisée, op. cit., paragraphes 57 et suivants.

1 250 000 mille euros), la règle est la suivante : les financements publics acquis ne doivent pas excéder 80% du budget total. Pour les films en annexe 3 ou annexe 1, dont les budgets sont supérieurs à 1 250 000 euros, les financements publics ne doivent pas dépasser 50% du budget. Dans la production de films d'auteurs il est souvent difficile de trouver de l'argent privé, car c'est un cinéma qui s'appuie davantage sur la création artistique que sur la recherche de rendement, qui dans le contexte actuel a de plus en plus de mal à exister, nous étudierons plus tard pourquoi précisément. Ainsi, afin de déjouer ce plafond qui s'élève à 50%, nombreux sont les producteurs qui vont aller chercher de l'argent public dans d'autres pays car cet argent n'est pas considéré comme faisant partie de la part d'argent « public » devant être inférieure à 50%.

Le plan de financement se répartit ainsi en pourcentages pour chaque société, par exemple, pour le film *Papamobile* de Sylvain Estibal actuellement en préparation chez Tessalit Productions, le financement se répartit entre la France, l'Italie, le Mexique et l'Allemagne.

Il me semble qu'une stratégie judicieuse dans le contexte actuel serait alors d'entériner une telle collaboration, d'un film à l'autre, afin de mettre en place un système vertueux, un véritable modèle basé sur un « pool » de co-producteurs qui resterait identique ou quasiment identique pour tous les projets produits par la société française. Cela fonctionnerait dans l'hypothèse où les co-producteurs seraient intéressés par chaque projet produit par la société française, ce qui n'est malheureusement pas toujours gagné d'avance.

C'est le modèle que Jean Bréhat a fabriqué chez Tessalit Productions pour produire des films d'auteur ambitieux : en co-produisant avec les mêmes partenaires européens d'un film à l'autre, il parvient à nouer des relations de confiance, une fluidité dans le dialogue et par conséquent un travail efficace et rapide sur les films. De ce fait, il a collaboré sur beaucoup de projets avec Novak Productions en Belgique (Olivier Dubois), Red Balloon Film (Dorothe Beinemeier) en Allemagne et Ascent Film (Andrea Paris) en Italie. Ces partenaires ont par exemple participé au financement de *France* de Bruno Dumont, et ont réitéré leur investissement sur *L'Empire*, son dernier film. Pour financer *Roches Rouges*, le prochain film de Bruno Dumont, il se peut que Jean Bréhat

se tourne à nouveau vers ses partenaires de longue date. Cette fidélité permet alors la mise en place d'un véritable système, où les contraintes liées à la coproduction, telles que les malentendus culturels ou administratifs, le rallongement des délais, les complexités juridiques, s'effacent de projet en projet et une vraie collaboration durable s'installe. Cela permet de continuer à financer des films novateurs et ambitieux tels que *L'Empire*, film que Jean Bréhat n'aurait, selon lui, pas pu fabriquer avec de l'argent français uniquement. Pour ce qui est de *Papamobile* de Sylvain Estibal, qui devrait se tourner à partir du 20 juillet prochain, les mêmes partenaires européens sont présents : Red Balloon et Ascent Film.

Pour Jérémy Forni (Chevaldeuxtrois Productions) « les coproductions sont surtout comme une rencontre, une amitié que tu lies avec tes partenaires, une ouverture sur d'autres considérations et d'autres méthodes de travail. Mais la coproduction permet aussi de maintenir une diversité, de maintenir l'ambition des projets. Dans le cinéma que je soutiens, qui est un cinéma d'auteur à potentiel commercial, la coproduction me permet d'atteindre des niveaux de budget auxquels je n'aurais pas accès sur mes seules forces. ». La méthode de Jérémy pourrait ainsi se décrire de cette manière : il reçoit un film, un scénario, il voit d'abord la dimension artistique du projet, si lui et l'auteur ont un discours commun sur le monde. Dans un deuxième temps, il voit comment optimiser au mieux le plan de financement du projet en fonction des différents guichets auxquels il peut avoir accès. Mais selon Jérémy, cette collaboration a du sens surtout si chaque partenaire coproducteur fait sien le projet, et cela est un vecteur créatif très fort pour les films.

Selon Charles Gilibert, producteur chez CG Cinéma, la co-production est « l'occasion de tisser des liens avec des producteurs dans d'autres pays, d'avoir face à soi des interlocuteurs créatifs. Quand ils sont animés par le cinéma, ils peuvent apporter des solutions intéressantes. C'est stimulant non seulement pour le film et sa fabrication mais aussi pour le producteur. » De plus, comme le dit Saïd Hamich (Barney Production), coproduire c'est aussi inclure dans la discussion producteur-réalisateur une tierce personne : « la coproduction répartit une charge morale, elle permet de discuter quand ça se passe mal avec le réalisateur et cela peut parfois améliorer la relation. Car cette tierce

personne a la stature de quelqu'un qui peut écouter mais en même temps qui n'est pas impliqué dans la relation passionnelle qu'il peut y avoir entre un auteur et un producteur. »

En cela les « labs » mis en place par les festivals jouent un rôle important, à l'origine même du processus de co-productions européennes. Parmi ces ateliers, on peut citer les Ateliers du Cinéma européen (ACE) : association réunissant 236 producteurs européens ou non, créée en 1993, elle permet à des producteurs de développer leur projet de long-métrage en bénéficiant de l'expertise de l'atelier. La réunion annuelle d'ACE est un événement clé qui permet de créer un véritable réseau de producteurs européens. EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) fait également partie des outils permettant de mettre en relation les producteurs européens. Il s'agit d'une organisation de formation professionnelle, de développement de projets et de mise en réseau pour les producteurs audiovisuels, fondée en 1988. Jérémy Forni parle de son expérience à EAVE comme fondatrice du producteur qu'il est aujourd'hui : « EAVE m'a permis de rencontrer 50 producteurs du monde entier, pour me rendre compte à la fois de la chance qui est la notre, et des nécessités des différentes cinématographies, des talents et des histoires que les différentes publics ont envie d'entendre. »

Le « lab » mis en place par le festival des Arcs constitue un autre lieu important de co-productions européennes, à travers le Village des Coproductions, qui « réunit une sélection d'une vingtaine projets de long-métrages européens en développement à la recherche de partenaires financiers ou de coproducteurs, présentée aux professionnels¹¹. » Il existe depuis maintenant 15 ans.

Il faut néanmoins, selon Saïd Hamich, producteur chez Barney Productions (France) et Mont Fleuri Production (Maroc) user des labs avec parcimonie. Le risque est de perdre de l'énergie, car ces forums et ateliers peuvent être « chronophages », ou de se perdre sur un projet du fait de la multiplication des interlocuteurs.

Ainsi à la fin des années 1980 et début des années 1990 un vrai cadre légal et

¹¹ Site internet du Festival des Arcs <https://lesarcs-filmfest.com/fr/professionnels/le-village-des-coproductions>

professionnel est mis en place en Europe pour les co-productions cinématographiques, à travers l'Union Européenne, le Conseil de l'Europe ou encore les diverses organisations professionnelles. Ces mesures continuent d'exister et de nouvelles émergent au fil du temps, comme le village des coproductions des Arcs. Cela permet d'encadrer et d'encourager les co-productions européennes qui sont alors de plus en plus fréquentes, et ce en conséquence à plusieurs facteurs: l'arrivée de la télévision, l'internationalisation du cinéma, ainsi que la nécessité politique et économique de faire face à la concurrence américaine, et donc de s'unir pour maintenir une certaine ambition dans la production des films indépendants.

b. La co-production européenne comme business model

La co-production est donc un levier permettant de regrouper davantage de financements pour soutenir un film, et de multiplier les regards culturels et créatifs pour la bonne fabrication du projet. Elle est donc un avantage considérable pour le film en lui-même, ainsi que pour les producteurs qui peuvent répartir les risques économiques de ce projet grâce à leur collaboration mutuelle.

Mais les avantages de la co-production européenne s'étendent au-delà du projet de film : en effet, selon Emma Binet, productrice chez Furyo Films, la co-production européenne est aussi un vrai tremplin pour les jeunes sociétés de production indépendantes, voire un business model qui permettrait de s'implanter dans l'industrie du cinéma autrement que par une voie classique. Cette voie dite classique consisterait à produire des films franco-français (en français, tournés en France) seul en tant que producteur délégué.

« Pour créer une société de production indépendante, nous passons par l'angle de la co-production. Notre business model s'appuie sur la stratégie suivante : intervenir d'abord en tant que co-producteurs minoritaires sur des films plus gros que ce que nous pourrions produire seuls, pour ensuite essayer d'inverser la tendance et de mettre en place des co-productions européennes en étant majoritaires » déclare Emma Binet. La société qui choisit cette voie oriente de ce fait tout son business model et sa stratégie

marketing vers l'international. Le contexte étant favorable à la co-production, une voie judicieuse serait aujourd'hui d'intégrer cette pratique à la fois dans la production des films et dans la stratégie de création d'entreprise. Cela permettrait alors de soutenir des films de création : « un bon moyen de résistance » selon Emma Binet, dont la société de production Furyo Films est implantée en région Val de Loire, dans laquelle l'agence régionale CICLIC propose des aides au co-développement international.

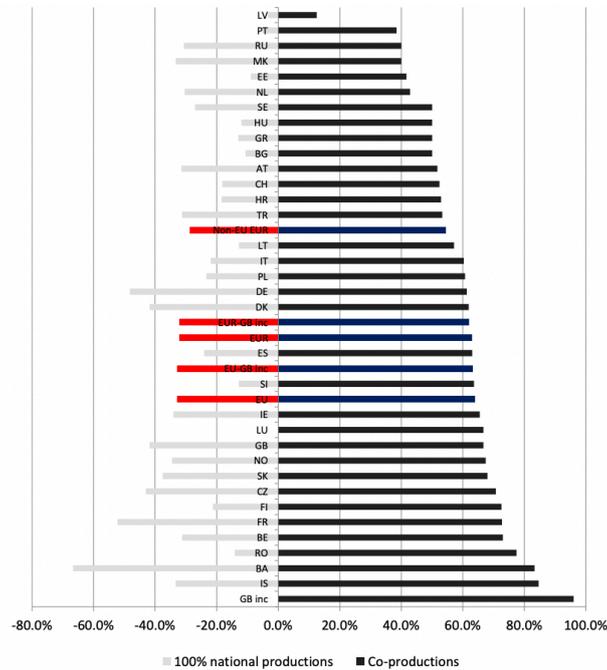
c. L'élargissement des territoires d'exploitation du film

Dans le cadre d'une co-production, « La nature du film devient moins domestique / moins franco-française » déclare Jean des Forêts, producteur chez Petit Film. Sur la période de 2010 à 2015, il a été observé qu'en moyenne, les coproductions européennes circulent à l'étranger presque deux fois plus que les productions nationales¹². Les coproductions européennes sortent à l'étranger sur 6,43 territoires en moyenne.

De ce fait, les coproductions européennes permettent d'élargir considérablement les marchés du film, car « quand le film est co-produit, il est obligé de sortir dans les pays coproducteurs » (Charles Gilibert). Et cela s'inscrit dans le cadre légal des coproduction européennes, puisque pour Eurimages, la sortie sur le territoire des coproducteurs est une obligation. Ces films-là peuvent donc bénéficier d'une visibilité internationale accrue, par rapport aux films de production nationale.

¹² source: Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2017 © European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, November 2017

Tableau 2 : Part de la circulation des films purement nationaux et des coproductions, par pays, 2010-2015¹³



Une autre caractéristique des films co-produits, allant de pair avec la multiplication des territoires d'exploitation, est le succès relatif de ces films. Les différents rapports effectués ces dernières années montrent que les coproductions européennes en moyenne ont généré plus d'entrées que leurs équivalents entièrement nationaux.

Cela s'explique par plusieurs facteurs, inhérents à la coproduction européenne :

- De plus gros budgets
- Un accès aux télé-diffuseurs et distributeurs internationaux
- Un certain attrait transfrontalier
- La multiplication des marchés d'exploitation qui génère, mécaniquement, la multiplication des entrées en salles

¹³ *ibid.*

En effet les co-productions européennes, peuvent - ça n'est pas toujours le cas - donner lieu à des plus grosses productions que les films nationaux puisque les sources de financement se multiplient, ce qui permet en plus d'accroître le budget alloué par exemple à la distribution du film, et lui donne plus de visibilité. De plus, lorsqu'une société de production française co-produit par exemple avec une société de production allemande, elle peut bénéficier des relations du coproducteur avec les organismes de financement public comme vu précédemment, mais aussi avec les distributeurs locaux et les chaînes TV. « La participation de ceux-ci, issus de plusieurs pays, peut considérablement améliorer les chances d'un film d'obtenir une sortie en salles dans les territoires concernés. Cette participation peut aller de la simple connaissance de l'existence du projet et du « droit de premier regard » à l'octroi de garanties de pré-achat et/ou de distribution inscrit dans l'accord de financement.¹⁴ »

Les co-productions européennes possèdent souvent dans leur génétique un attrait transfrontalier, car elles peuvent mettre en scène des histoires qui traversent le temps et les territoires. C'est souvent dans ces cas-là que la co-production est guidée principalement par le scénario. C'est le cas par exemple de *Disco Boy*, de Giacomo Abbruzzese et produit par Films Grand Huit en France, en co-production avec la Pologne, l'Italie et la Belgique, qui met en scène l'histoire d'Aleksei, jeune soldat biélorusse, qui fuit son pays pour espérer avoir une vie meilleure en France en intégrant la légion étrangère. En parallèle de son histoire, on suit le parcours de Jomo, jeune révolutionnaire du Delta du Niger. Les destins des deux hommes vont finir par se croiser. Le film a été tourné en Pologne, en France métropolitaine et à La Réunion. Il est donc un exemple de co-production portant dans son ADN une dimension internationale, transfrontalière, à la fois dans l'histoire qu'il raconte - une histoire d'exil, de parcours d'émigration -, et dans les personnages qu'il met en scène ainsi que dans ses lieux de tournage. Le casting est également à l'image de ce pluralisme, puisqu'il est composé de Franz Rogowski (Allemagne), Laetitia Ky (Côte d'Ivoire), Morr Ndiaye (Italie). Ces

¹⁴ « La circulation des coproductions européennes et des films entièrement nationaux en Europe de 2001 à 2007 », Rapport préparé dans le cadre du Forum du Conseil de l'Europe sur les politiques cinématographiques, co-organisé par le Conseil de l'Europe et l'Institut cinématographique polonais de Cracovie, 11-13 septembre 2008; Martin Kanzler en collaboration avec Susan Newman-Baudais et André Lange, © Observatoire européen de l'audiovisuel

éléments attirent naturellement un plus vaste public et élargissent les territoires auxquels le film s'adresse, également par le biais de la langue : dans ce cas précis l'anglais, le français et le russe cohabitent dans le film.

L'élargissement des territoires d'exploitation du film issu d'une coproduction ainsi que la dimension internationale qu'il peut avoir sont donc autant de caractéristiques qui expliquent le succès des co-productions en termes de nombre d'entrées en salles. Leur visibilité est accrue et permet souvent d'accéder à des marchés ou à des festivals. Un pays européen dont l'industrie cinématographique est relativement petite et qui coproduirait avec la France pourrait alors soudainement accéder au plus grand marché de cinéma au monde : le Festival de Cannes.

3. Les défis liés à la co-production

a. Complexification administrative et culturelle

Si au sein de Tessalit Productions, Jean Bréhat organise le financement des films qu'il produit en travaillant souvent avec les mêmes collaborateurs européens comme nous l'avons vu précédemment, c'est en réaction à un problème majeur lié à la coproduction : l'inadéquation des règles entre les différents pays, la différence des codes de droit, et des codes culturels.

Néanmoins, les mini-traités institués entre certains pays européens sont un outil permettant de légiférer plus simplement. Ils assurent que le film sera considéré comme un film national sur tous les territoires impliqués. Une des mesures mises en place par le mini-traité est par exemple l'annulation du droit de douane, applicable au matériel loué en dehors du pays et aux techniciens de tournage. On peut notamment citer le mini-traité franco-allemand.

Les éléments administratifs sont souvent complexifiés par la co-production. Le contrat de co-production peut mettre du temps à se structurer, et cela engendre à la fois une

dépense d'énergie de chaque partie, ainsi que des coûts d'expertise juridique. Les matrices officielles de budget ne sont pas les mêmes d'un pays à l'autre, ou bien les contrats doivent faire l'objet de traductions pour être inscrits au RCA (Registre du cinéma et de l'audiovisuel); ce qui engendre des coûts supplémentaires (coût de la traduction, coût de l'inscription du contrat de co-production allant jusqu'à 900€), ou encore le scénario du film demandant une aide polonaise dans le cadre d'une co-production doit par exemple être intégralement traduit en polonais. Cela fait donc monter le budget de développement du film.

Au-delà de ces coûts administratifs, les co-productions européennes sont également victimes de délais rallongés : d'abord concernant le temps de réponse des différents guichets qu'elles ont sollicités. Ce n'est pas pour rien que *Disco Boy*, réalisé par Giacomo Abbruzzese, co-production multilatérale européenne, a mis dix ans à se faire. La complexité culturelle et linguistique du film ainsi que l'éclatement géographique de ses partenaires a rallongé considérablement ses délais de production, et le projet est passé dans les mains de plus de trois producteurs français - découragés face aux défis et au grand nombre d'acteurs financiers -, avant de pouvoir être fabriqué. Dans un second temps, un rallongement des délais également concernant la réception des aides financières sur le compte en banque de la société. Les sociétés de production doivent donc se débrouiller en attendant de recevoir l'argent, en empruntant aux banques ou en avançant de l'argent souvent durant de longues périodes. Co-produire a donc un coût. Selon Fabrizio Mosca, producteur italien, en Italie, les sociétés de production indépendantes sont mêmes contraintes de s'associer avec des plus grosses structures pour avoir une sécurité financière.

En parallèle de l'aspect administratif, il y a aussi l'aspect humain et culturel qui peut représenter un des défis majeurs de la co-production européenne. Notamment en ce qui concerne la terminologie employée dans le cadre de la collaboration : il faut se mettre d'accord sur ce que les termes - souvent en anglais - désignent précisément, c'est un enjeu phare de la collaboration avec un autre pays. Et au-delà des règles, il y a aussi les approches qui diffèrent d'une culture à une autre. De ce fait, co-produire avec l'Angleterre par exemple, c'est travailler avec un partenaire qui a une vision anglo-saxonne du droit d'auteur, du copyright, qui n'a pas la même philosophie dans son

approche du cinéma. Les malentendus peuvent être nombreux lorsqu'on ne partage pas la même langue ou les mêmes méthodes de travail. Ces différentes approches peuvent se répercuter très concrètement, dans les termes du contrat de co-production par exemple : « un contrat anglo-saxon ne présente aucune limite dans le temps : si le contrat ne présente pas une clause concernant la durée, les parties peuvent être liées à perpétuité. D'où la nécessité d'une expertise juridique, pour ne pas passer à côté de ce genre de nuances¹⁵. »

Ainsi, selon Jean Bréhat, « la co-production européenne constitue une véritable gymnastique intellectuelle, qui peut être à la fois énergivore et stimulante ». Mais il déplore tout de même le fait qu'il soit « quasi impossible de synchroniser les demandes des organismes de surveillance du cinéma respectifs : Eurimages n'a pas la même loi que les autres, et les films indépendants étant souvent financés par les organismes d'Etat, aucun de ces fonds de ne soucie de savoir ce qui se passe dans les autres pays ». Sur *L'Empire* de Bruno Dumont, le Portugal, un des co-producteurs du film, a apporté par exemple 100% d'argent public, via l'ICA (CNC portugais) et le ministère du tourisme. Il a fallu donc coordonner tout cela avec les fonds issus des autres pays co-producteurs. La non concordance des accords entre eux, et de la ratification des traités d'un niveau à un autre forment un véritable casse-tête juridique et administratif.

b. Des avantages financiers relatifs

Les avantages financiers évoqués plus tôt, liés à la coproduction et donc à la multiplication des financements, se doivent d'être nuancés d'abord par l'état de développement de la structure française majoritaire. Selon Jérémy Forni, l'apport de la co-production pour la société de production « dépend aussi du moment de sa carrière et sa taille ». En effet, si la co-production européenne peut constituer un business model permettant de s'implanter sur le marché en tant que jeune société de production indépendante, dans le cas inverse, lorsque la société française a l'ampleur et

¹⁵ Julie Manoukian. Les coproductions multilatérales franco-européennes : un processus collectif aux enjeux politiques, juridiques et artistiques. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2018. ffdumas-02019244f

l'expérience de CG Cinéma (*Annette*, *Bergman Island*, *Mustang*) elle n'a, selon Charles Gilibert, « pas d'intérêt à partager les recettes ».

Ensuite, ces avantages financiers sont certes considérables mais la coproduction amène aussi un manque de visibilité sur les devis et les dépenses, mais cela va de pair avec un contrôle de l'argent qui est moindre que lors d'une production nationale. « On ne contrôle pas l'argent, la plupart des producteurs exécutifs étrangers co-produisent uniquement par intérêt pour l'argent. C'est la co-production qui paye les dépenses sur place et on n'a aucun moyen de vérifier ça. » déclare Cédric Ettouati, directeur de production et de post-production des films de Bruno Dumont. Car selon lui, « certains pays profitent de la co-production pour faire exploser les devis ». C'est aussi le jeu de la co-production et de son développement ces dernières années. C'est ce que confirme d'ailleurs Charles Gilibert : « c'est la partie sombre de la co-production : on peut se retrouver face à des producteurs exécutifs qui n'apportent pas grand chose. Ils renchérissent au coût substantiel au film, et cela donne des co-productions pas très heureuses au niveau de la qualité du film à l'arrivée. » Et le crédit d'impôt ou tax shelter de certains territoires contribue très majoritairement à la stratégie de nombre de productions exécutives, pratiquant le dumping fiscal pour attirer des co-producteurs étrangers sur leur territoire. Selon Bertrand Faivre (*The Bureau*) « une région investit dans un tournage donc cela crée forcément de la concurrence. Puis le tax shelter est en concurrence avec le crédit d'impôt français par exemple. Et donc chacun essaye d'attirer chez soi une partie du tournage. »

Toute industrie possède en elle des jeux de concurrence, mais dans le domaine particulier qu'est le cinéma, qui est aussi un bien culturel, ce jeu de la concurrence et donc les stratégies financières peut prendre le dessus sur les enjeux artistiques. Et c'est en cela qu'on peut craindre que la co-production mette parfois en péril le résultat du film, comme le déplore Charles Gilibert.

Et Bertrand Faivre d'ajouter « je fuis les gens qui sont des coproducteurs uniquement, qui font que des coproductions minoritaires, qui trustent les fonds locaux, etc. Et surtout qui ne savent pas ce que c'est que les angoisses d'avoir la responsabilité d'un film. »

Car la responsabilité du film repose sur le producteur majoritaire: c'est à lui de couvrir tout dépassement.

c. Des contraintes parfois lourdes

L'accès à davantage de financements qui est permis par la coproduction européenne va forcément de pair avec des contraintes, parmi lesquelles on peut tout d'abord citer le pourcentage de dépenses à effectuer sur le territoire coproducteur. C'est une des parties musclées de la gymnastique des coproductions, et c'est souvent là que l'on identifie les talents du producteur majoritaire, lorsqu'il parvient à « masquer » les rouages de cette stratégie. En effet, dans le film *Eo* de Skolimowski, je me rappelle avoir été interloquée par la séquence mettant en scène Isabelle Huppert dans une villa italienne, s'imbriquant très mal dans le récit initial. Il s'agissait d'une coproduction avec l'Italie (Alien Films). C'est dans ces cas-là que les critiques de cinéma ont inventé le terme de « pudding européen ». Alors que dans *L'Empire* de Bruno Dumont, les azulejos et l'architecture du Portugal sont très subtilement incorporés à l'un des vaisseaux spatiaux du film.

Lorsqu'on co-produit, il faut donc savoir jongler avec les contraintes, et notamment parvenir à résoudre un véritable casse-tête afin que les dépenses sur chacun des territoires coproducteurs s'imbriquent avec les autres. Jérôme Nunès (Films de Force Majeure) prend l'exemple de la région Sud (Provence-Alpes-Côte d'Azur) qui « en long-métrage veut 150-160% de ce qu'ils donnent [...] c'est pour que tu dépenses plus en région pour créer de l'activité [...] t'es sensé avoir un impact local¹⁶ ». Et la conciliation de cette aide régionale française avec une aide régionale étrangère est parfois rendue complexe voire impossible par les obligations imposées par celles-ci : « supposons que tu aies la région allemande, région française, sans autre financeur [...] c'est un casse-tête. Il y en a un qui veut 150%, l'autre 120 [...] Tu te rends compte que même si t'en as discuté en amont, il y a des soucis qui arrivent » dit Jérôme Nunès¹⁷.

¹⁶ Julie Manoukian. Les coproductions multilatérales franco-européennes : un processus collectif aux enjeux politiques, juridiques et artistiques. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2018. ffdumas-02019244f

¹⁷ *ibid.*

Ainsi co-produire impliquerait de connaître les obligations législatives relatives à chaque pays.

Au-delà des obligations financières et juridiques, liées à l'obtention de fonds dans des territoires donnés, des enjeux humains et artistiques apparaissent avec la multiplication des territoires de production et de post-production d'un même film qui découlent des obligations liées aux différentes aides obtenue. Car en effet, la répartition des techniciens se fait selon le cumul des points qui permettent d'obtenir l'agrément de tournage : et cela peut parfois provoquer la rupture de la chaîne de production ou de post-production du film, et engendrer des complications techniques. Le tournage, éclaté entre différents territoires, requiert à l'équipe principale de constamment se réadapter à une nouvelle équipe, de faire usage de l'anglais comme langue de travail. Cela peut donc venir chambouler la bonne conduite du projet. Par exemple, pour une co-production entre la France, l'Allemagne, l'Italie et le Portugal il faut parvenir à partager les chefs de poste, et à organiser la production, ce qui n'est pas sans embûches selon Cédric Ettouati, directeur de production du dernier film de Bruno Dumont.

Dans le cas de *Disco Boy*, le film se tournait sur trois territoires, la France métropolitaine, la Pologne et la Réunion. Il fallait parvenir à coordonner toutes les équipes, mon rôle d'assistante de production en préparation du tournage puis d'assistante mise-en-scène sur le plateau m'a fait prendre conscience de la complexité de la mise en pratique d'un montage financier tel que la coproduction. Il fallait en effet constamment jongler avec plusieurs interlocuteurs, savoir quelle partie se tournait dans quel pays exactement et ne pas se mélanger les pinceaux. Mais il fallait aussi connaître les particularités culturelles de chaque pays pour ne pas commettre d'erreurs, dans la communication, dans la manière de travailler.

Mais cela peut parfois également enrichir culturellement le projet, quand la collaboration est bien encadrée par un producteur qui travaille en bonne intelligence et avec l'ambition de protéger artistiquement le projet.

Ainsi les équipes techniques doivent surmonter leurs différences culturelles afin de travailler ensemble en harmonie sur les plateaux, et la rigueur des uns doit parfois

s'accorder avec la souplesse des autres ou la pluridisciplinarité d'une équipe avec la hiérarchie d'une autre. Cela représente un véritable défi.

Transition : les co-productions européennes, de la stratégie à la nécessité

Le « drôle de mariage » que constitue la coproduction européenne est donc un travail constant, un véritable labyrinthe dans lequel il faut parvenir en tant que producteur à se frayer le meilleur chemin pour mener à bien l'aventure filmique. Les contradictions et les défis sont nombreux, le travail du producteur consiste alors en une gymnastique précise au cours de laquelle il faut réussir à jongler avec les différentes contraintes.

Mais les apports de la coproduction sont considérables, qu'ils soient financiers ou culturels, et c'est pour cela que ce modèle de production s'est de plus en plus développé, dans une Europe qui souhaite faire perdurer le cinéma indépendant à échelle plus régionale que nationale, en s'adaptant à l'internationalisation du monde. En effet les enjeux de la coproduction sont également géopolitiques puisqu'elle a permis de bâtir une concurrence sérieuse au cinéma américain mondialisé.

La coproduction est donc devenue au fil des années, et ce depuis la Seconde Guerre mondiale, une stratégie de production majeure permettant de financer une pluralité de films et de maintenir le niveau de production cinématographique en Europe à la hauteur de ses concurrents, et ce grâce notamment à son encadrement juridique, par le Conseil de l'Europe et par l'Union Européenne.

Cependant, ce qui constituait durant de nombreuses années une simple manière de multiplier les financements, ou d'accroître l'ambition de certains projets en augmentant leur budget, est aujourd'hui devenu une nécessité. Depuis une dizaine d'années, produire des films indépendants en France sans envisager la coproduction européenne est de plus en plus difficile. Nous allons tenter de comprendre dans cette deuxième partie les raisons de cette crise. Nous verrons comment les coproductions sont devenues le résultat d'un marché saturé, une clé financière qui permet de déjouer un plafond de verre dans le financement des films indépendants en France.

II. LA COPRODUCTION EUROPÉENNE COMME NÉCESSITÉ, EN RÉACTION À UN SYSTÈME EN CRISE

« Il y a 10 ans on faisait des coproductions pour gagner plus d'argent ou de façon plus organique. Aujourd'hui on les fait car sans elles, on ne pourrait pas faire plein de films¹⁸. »

Qu'est-ce que la multiplication des coproductions internationales dit de l'état actuel de notre industrie cinématographique ? Quels manques les coproductions européennes viennent-elles combler ? Et qu'en est-il des systèmes de financement à l'étranger ? sont-ils eux aussi en crise ?

1. Des choix politiques en défaveur de la production de films indépendants

a. La mission culturelle du CNC remise en question ?

Depuis l'élection d'Emmanuel Macron comme président de la République en 2017, l'orientation de la politique culturelle décidant du financement public du cinéma en France a opéré une véritable mutation : nous sommes passés d'un vrai soutien à la création et à la diversité des films par le CNC, sans objectif de rentabilité, à une vision utilitariste de la culture, où l'on cherche à obtenir des résultats économiques probants dans une industrie qui n'a à priori pas vocation à faire du profit. C'est donc plus globalement l'identité culturelle de la France qui est remise en question depuis quelques années : la notion même d'exception culturelle est mise à mal. Cette expression qui désigne les actions menées par le ministère de la culture créé en 1959 par André Malraux « repose sur l'idée que la création culturelle ne constitue pas un bien marchand

¹⁸ Entretien avec Charles Gilibert, producteur - CG Cinéma.

comme les autres et, par conséquent, que son commerce doit être protégé par certaines règles autres que celles de la seule loi de marché ¹⁹».

En ce sens, la nomination de Dominique Boutonnat à la présidence du CNC par Emmanuel Macron en juillet 2019 m'avait marquée car elle correspondait à la date de ma sélection au concours de la Fémis. Cela coïncidait avec le moment où je commençais à m'intéresser de plus près au fonctionnement du financement du cinéma en France. A l'époque, des étudiants de l'école avaient rédigé une pétition contre la nomination de Dominique Boutonnat à la tête du CNC, que nous avons quasiment tous signée. En juillet 2022, il a été reconduit pour un mandat de 3 ans, et ce malgré sa mise en examen pour agression sexuelle.

Ainsi, les logiques capitalistes sont aujourd'hui reportées sur le financement public du cinéma : selon Bertrand Faivre (The Bureau), « c'est le marché qui fait la loi. Le CNC est une annexe de Pôle Emploi, il est préoccupé par l'activité et dépend pourtant du ministère de la culture. On est maintenant dans une logique industrielle et économique, et non plus culturelle. Cette institution avait été créée pour rééquilibrer ce que le marché ne peut pas amener à la culture. Le système néo-libéral décide que le marché fait la loi et que tout va se réguler. Mais la réalité c'est qu'à l'hôpital c'est pas le marché qui fait la loi, c'est la santé, à l'école, c'est l'éducation, dans la police, c'est la sécurité, donc dans la culture, ça ne devrait pas non plus être le marché qui fait la loi. »

« Au CNC depuis quelques années, on change les membres des commissions, on opère un remaniement des aides, parmi lesquelles on peut citer la suppression par exemple de l'accord franco-canadien » ajoute Jean Bréhat. Nous sommes ainsi à l'heure actuelle dans une forme de rationalisation qui fait que l'Etat veut retrouver le contrôle et casser la machine créée après guerre par le gouvernement provisoire, un système d'ailleurs que beaucoup nous envient.

« Créée en 1960, l'avance sur recettes a pour objectif de favoriser le renouvellement de la création en encourageant la réalisation des premiers films et de soutenir un cinéma indépendant, audacieux au regard des normes du marché et qui ne peut sans aide publique trouver son équilibre financier. »

¹⁹ *Qu'appelle-t-on « l'exception culturelle » ?* L'observatoire de la diversité du CSA

« L'attribution des avances sur recettes est décidée par le Président du CNC après avis des commissions composées de personnalités reconnues de la profession.²⁰ »

On voit bien dans cette définition que le dernier mot revient au président du CNC, un proche d'Emmanuel Macron. Cela indique le pouvoir d'un gouvernement sur les décisions prises pour le financement du cinéma d'auteur.

Selon Jean des Forêts, « la disparition de la mission culturelle du CNC est très inquiétante. Le marché n'a plus envie de soutenir des films d'art, des films difficiles. La seule raison de s'engager aujourd'hui c'est de se dire qu'on peut le vendre. Avant, il y avait une prise de risque. A l'avance sur recette, le discours consiste à dire qu'il faut aussi aider les films commerciaux. Or les films qu'il faut aider à l'avance ce sont au contraire les films qui ne peuvent pas exister autrement. Ce virage va créer une absence de diversité dans les films. Le CNC semble vouloir aller vers des typologies de production et de films, et vers moins de flexibilité. »

Le 6 juin 2021, la députée LREM Céline Calvez évoque le manque de transparence du CNC, en s'appuyant sur le rapport Magne, « qui évalue l'efficacité des dépenses publiques pour le cinéma. » La députée conclut sur une surproduction de films, dont la moitié est en-dessous de 50 000 entrées en salles, et imagine de nouveaux critères d'attribution des aides du CNC « basés sur la capacité des films à incarner un *soft power* français exportable à l'international²¹. »

Ainsi selon le gouvernement d'Emmanuel Macron et selon Dominique Boutonnat, le cinéma d'auteur français serait coupable d'être à la fois peu rentable, peu divertissant, et peu exportable. Les relations entre le cinéma d'art et essai et les pouvoirs publics se sont progressivement dégradées depuis quelques années. On remarque de ce fait une vraie tendance à modifier l'industrie du cinéma pour qu'elle soit plus efficace, plus dans le marché, et que les producteurs indépendants deviennent peu à peu les salariés des plateformes.

²⁰ Site internet du CNC

²¹ « Enquête : le cinéma d'auteur français en danger ? » par Bruno Deruisseau, Publié le 26 août 2019 à 12h43, mis à jour le 17 mars 2021 à 17h30, *Les Inrocks*

b. Le soutien aux plateformes et aux studios exprime une vision libérale de la culture

Cette vision libérale de la culture s'accompagne, en parallèle d'une logique de rentabilité dès le financement des films, de mesures concrètes. En effet, quand le gouvernement lance un nouvel élan dans la culture, c'est souvent pour construire des nouveaux studios de tournage, ou bien pour mettre en place des aides au développement de projets pour les plateformes. De cette manière, l'audiovisuel et le cinéma se rapprochent peu à peu.

« Notre objectif est de prendre une place de leader mondial dans le secteur stratégique du cinéma et de l'audiovisuel au sens large. Nous avons besoin de studios de tournage. Pour cela, nous allons doubler la surface des plateaux de tournage en France, qui passera de 60 000 à 153 000 mètres carrés d'ici à 2030 ²²», explique Rima Abdul Malak lors d'un aparté à Cannes avec quelques journalistes. « La ministre de la Culture, a dévoilé les projets retenus pour bénéficier d'un total de 350 millions d'euros de subventions afin d'accroître les capacités de production et de tournage en France dans le cinéma et l'audiovisuel. Cet argent public doit permettre d'entraîner trois fois plus d'investissements, soit un total d'au moins un milliard d'euros. Parmi les projets retenus, on trouve 11 studios de tournage ». Cela prouve la nécessité de produire du contenu, rapidement et en grande quantité, pour les plateformes par exemple ou pour la télévision. Quand il s'agit de financer ce qu'on appelle l'*entertainment*, l'Etat semble en avoir les moyens.

De plus, la réforme de la chronologie des médias a donné l'opportunité aux plateformes de streaming de sortir plus tôt qu'avant les films, ce qui a conforté les spectateurs dans leur envie grandissante de rester chez soi pour regarder le films plutôt que de se rendre au cinéma.

²² « Studios de tournage : quand la France se rêve en nouvel Hollywood », par Par Olivier Ubertalli, Publié le 22/05/2023 à 12h01, Les Echos

Cependant, Charles Gilibert nuance la réticence des acteurs de l'industrie à opérer une réforme de la chronologie des médias. Selon lui, la salle de cinéma étant embouteillée, et à l'heure du numérique, il faudrait introduire davantage de souplesse dans la chronologie des médias. Il souhaiterait préserver la salle comme un lieu événementiel, et qu'en parallèle, il soit possible de diffuser plus rapidement le film sur d'autres types de supports.

Ce virage politique a été, enfin, entériné par la crise sanitaire du Covid, durant laquelle le gouvernement a très clairement affirmé ses positions en décrétant que la culture n'était pas « essentielle ».

c. Le soutien aux gros producteurs prime sur la protection de la production indépendante

« « Les spectateurs n'ont pas envie d'aller au cinéma pour se faire chier », s'est écrié Jérôme Seydoux, le patron du groupe Pathé, au micro de France Inter, mercredi 12 octobre (2022), mettant explicitement sur la sellette, si l'on peut dire, le cinéma d'auteur français.²³ »

C'est également le ton donné par le rapport rédigé par Dominique Boutonnat, commandé par l'ancienne ministre de la culture Françoise Nyssen en 2018. Le rapport intitulé « Rapport sur le financement privé de la production et de la distribution cinématographiques et audiovisuelles » mentionne la « rentabilité des actifs » et déplore « une politique nataliste des oeuvres ». Le texte met en avant l'ambition de faire primer une logique commerciale au détriment de la créativité. « Si Boutonnat était nommé à la tête du CNC, cela signifierait qu'il faudrait financer les films de Philippe Garrel et ceux de Franck Dubosc de la même façon, selon les mêmes critères économiques », avait commenté sur Twitter le producteur Saïd Ben Saïd (SBS Productions).

A travers ce rapport Dominique Boutonnat met en avant l'idée selon laquelle il faudrait privilégier le financement de films qui marcheront au box office, afin d'injecter de l'argent dans le cinéma français.

²³ « Chute de la fréquentation des salles de cinéma : à qui la faute ? »

Publié le 17 octobre 2022 à 20h00, modifié le 18 octobre 2022 à 08h24, Le Monde

Pour intéresser l'argent de l'épargne, le cinéma français doit être « plus transparent et moins compliqué²⁴ », plaide le rapport.

La Tribune publiée dans *Le Film Français* en juillet 2019 et signée par plus de 70 cinéastes dont Jacques Audiard, Nicole Garcia, Cédric Klapisch, condamnait « la politique au service des plus puissants du secteur » : « On est les premiers à accueillir les mutations. Mais il ne faut pas oublier certaines règles. Et là, j'ai l'impression qu'on va tout doucement vers l'effondrement d'un système qui a fait ses preuves. Il y a un virage général qui glisse de l'exception culturelle à la norme industrielle. Le discours aujourd'hui tenu sur la rentabilité des films est tout simplement abject. Ce n'est pas pour autant que nous ne serons pas à la table des négociations avec Monsieur Boutonnat en septembre. Nous allons l'écouter. Mais avant de parler de rentabilité, il y a pour nous urgence à réformer la surexploitation des plus gros films au détriment du cinéma d'auteur²⁵ » déclare Bertrand Bonello (réalisateur de *Saint Laurent*, *Zombi Child*, *Coma...*entre autres).

Le rapport préconisait un nouveau modèle permettant à l'épargne privée de soutenir plus largement la production et la distribution de films et de séries²⁶.

Selon Dominique Boutonnat, il faut alors faire moins de films, et produire des films qui s'exportent mieux à l'international. Tout cela va dans le sens d'une baisse de la diversité, et c'est bien là que les coproductions européennes interviennent comme bouées de sauvetage pour les films d'auteur souffrant de cette mutation de la vision politique du cinéma indépendant en France ces dernières années. Car s'il faut maintenant produire moins de films et que ceux-ci soient à la fois les champions du box-office et que leur succès traverse les frontières, en tout cas si celles-là sont les uniques motivations qui font que les films soient financés, la diversité des films produits en pâtit forcément.

²⁴ « Pourquoi la nomination de Dominique Boutonnat à la tête du CNC fait polémique » - Thomas Hermans - [franceinfo Culture](#), France Télévisions Rédaction Culture

²⁵ « Enquête : le cinéma d'auteur français en danger ? » par Bruno Deruisseau, Publié le 26 août 2019 à 12h43, mis à jour le 17 mars 2021 à 17h30, *Les Inrocks*

²⁶ « Pourquoi la nomination de Dominique Boutonnat à la tête du CNC fait polémique » - Thomas Hermans - [franceinfo Culture](#), France Télévisions Rédaction Culture

On peut donc bien parler d'un système en crise, en tout cas en ce qui concerne les sociétés de productions indépendantes qui peinent à trouver les financements suffisants pour produire des films « difficiles », ou « fragiles », c'est-à-dire aux sujets parfois plus graves, ou bien à la proposition artistique plus audacieuse, non guidée par les lois du marché.

Et les chiffres le confirment : selon le site du CNC, la moitié des films agréés en 2022 (50,2%) sont des coproductions. Cela prouve bien que la coproduction franco-européenne constitue une véritable voie de sortie du système en crise pour les films indépendants, et même une nécessité pour continuer d'exister.

En revanche, en ce qui concerne les plus gros producteurs, le système n'est pas en crise mais au contraire vertueux, depuis l'instauration de cette nouvelle ligne politique. C'est là tout le propos du rapport Boutonnat : « rationaliser les choses, donner peut-être moins de place aux intellectuels et être davantage pro-business, notamment envers les grands groupes²⁷ ».

Selon Jérémie Forni, cette mutation s'inscrit dans un mouvement général de la société. « Quand Boutonnat est arrivé à la tête du CNC, il disait qu'il y avait trop d'acteurs indépendants et trop de sociétés, trop d'argent distribué à trop de sociétés, en bref trop de dépenses publiques pour trop d'acteurs. Il disait qu'il voulait que le CNC soutienne plus des acteurs d'échelle nationale et internationale. Cela veut dire moins de films soutenus et avec des plus gros montants, donc moins de diversité. Son rapport a permis d'augmenter pour les SOFICA la rentabilité des investissements économiques. S'est alors enclenchée une chasse à la dépense publique et une volonté de tuer la diversité de la production indépendante. »

Cela a été compensé en partie par les corps intermédiaires, les syndicats, mais non seulement les plus gros producteurs se sont soutenus entre eux, mais on a pu en plus constater un vrai problème démocratique à ne plus entendre les syndicats.

Ainsi, pour toutes ces raisons, chaque année la proportion de films novateurs se réduit.

²⁷ « Dominique Boutonnat nommé à la tête du CNC, malgré les controverses » - Marina Alcaraz *Les Echos*

C'est en cela que la coproduction est vite apparue comme une alternative non seulement stratégique mais surtout nécessaire, en réaction à un système favorisant surtout les films « rentables » et les plus gros producteurs. Car la coproduction permet une faisabilité sans condition de performance économique, donc une liberté dans la production, dans le choix du sujet du film, et dans le contenu du film : la coproduction soutient la diversité. Mais la nouvelle ligne politique n'est pas l'unique responsable de la fragilisation des productions indépendantes, puisque ce symptôme est aussi le résultat d'une conjoncture peu favorable à la création.

2. L'arrivée de nouveaux supports de diffusion : un contexte en mutation

a. La diminution de la fréquentation des salles

Depuis la crise sanitaire du COVID, où les gouvernements ont décidé que la culture n'était pas « essentielle » et donc où les salles de cinéma se sont retrouvées fermées, ainsi que depuis l'arrivée des plateformes de streaming telles que Netflix, Amazon, AppleTV ou autre, et donc d'une forte concurrence, la fréquentation de la salle de cinéma a drastiquement chuté en France. Les pratiques des spectateurs se sont modifiées, passant d'une curiosité à voir des films en salle, à une préférence pour le confort, à voir des films chez soi sur les plateformes.

« On est dans une situation très particulière. La fréquentation des cinémas connaît une baisse par rapport à la période d'avant la pandémie qui est de l'ordre de 30-35% », s'inquiétait François Aymé, le président de l'Afcae, en septembre 2022. A ce moment-là, il y a donc presque un an, nous avons atteint un seuil critique avec 7,38 millions d'entrées. A l'exception de l'année 2020, celle de la crise sanitaire et de la fermeture des lieux de culture, de tels résultats n'avaient pas été enregistrés depuis 1980²⁸.

Nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, c'est précisément dans les années 1980 que les co-productions européennes se sont multipliées, la chute de la salle

²⁸ « Chute de la fréquentation des salles de cinéma : à qui la faute ? »
Collectif, Publié le 17 octobre 2022 à 20h00, modifié le 18 octobre 2022 à 08h24, Le Monde

entraînant une baisse des financements, et cet événement étant étroitement lié à l'arrivée de la télévision, qui a concurrencé la salle de cinéma. C'est ainsi dans les années 1980-1990 qu'un vrai cadre légal est mis en place, au travers notamment de la convention européenne, pour encadrer les co-productions. Nous pourrions donc analyser l'histoire de la co-production franco-européenne comme une courbe avec deux points culminants, l'un étant lié à l'essor de la télévision et à l'augmentation des coûts de production, l'autre étant le résultat de la pandémie couplée à l'arrivée des plateformes de streaming.

Afin de nuancer la chute drastique de la fréquentation des salles, certains s'appuieront sur les chiffres pour dire que les entrées enregistrées au mois d'avril 2023 s'élèvent à 19,01 millions d'entrées. Cependant ces chiffres sont à prendre avec des pincettes, car si on s'y intéresse de plus près, les entrées effectuées correspondent à une typologie de films bien précise, dans laquelle les films d'auteur n'ont pas leur place. En effet, les films ayant réalisé le plus d'entrées ces derniers mois en France sont : Super Mario Bros (5,6 millions d'entrées), Avatar 2, Donjons & Dragons : L'Honneur des voleurs, Les Gardiens de la galaxie, vol. 3. De plus, seulement moins de la moitié des films vus sont des productions d'initiative française : « la production hexagonale constitue 47,4% des entrées en salles depuis janvier, contre 42,5% au cinéma hollywoodien²⁹ ».

La crise du système de financement du cinéma d'auteur français, est donc le résultat direct non seulement de choix politiques de la part de nos gouvernants, mais aussi d'une évolution des pratiques des spectateurs, plus enclins désormais à s'abonner aux plateformes, par confort et pour des raisons budgétaires également (le prix du billet de cinéma ayant augmenté considérablement). L'arrivée des plateformes a à la fois supprimé la diversité, la curiosité, principes fondamentaux au cinéma, mais a permis cependant de donner un accès à la culture à des coins reculés de France, où le seul cinéma serait à 40 minutes de route. Une étude publiée par le CNC le 23 mai 2022 et intitulée « Pourquoi les Français vont-ils moins souvent au cinéma ? », dévoile les

²⁹ « Box-office : pourquoi la fréquentation des salles de ciné est au plus haut depuis la pandémie » par Jérôme VERMELIN, TF1 Info, Publié le 3 mai 2023 à 16h58, mis à jour le 3 mai 2023 à 17h23

conclusions suivantes :

L'étude fait ressortir que cette baisse de la fréquentation est liée à une conjonction de facteurs, certains conjoncturels et d'autres plus structurels. Ainsi, les cinq principales raisons pour lesquelles les spectateurs déclarent aller moins souvent, ou plus du tout, au cinéma depuis la réouverture des salles, sont :

- Pour 38% d'entre eux, une perte d'habitude d'aller au cinéma
- Pour 36% d'entre eux, la perception du prix du billet
- Pour 33% d'entre eux, le port du masque
- Pour 26% d'entre eux, la préférence pour regarder des films sur d'autres supports

Ainsi l'évolution de ces pratiques, entraînant la baisse de la fréquentation des salles, a eu une conséquence directe sur le financement du cinéma d'auteur, puisqu'elle a forcément diminué les financements privés, apportés en amont par les vendeurs et les distributeurs.

b. ...entraînant une chute drastique des financements privés

« Il est clairement inenvisageable que les financements publics viennent compenser toute baisse des autres sources de financement, notamment privées, non seulement en raison des contraintes qui pèsent sur le budget de l'Etat, de l'absence de perspective de nouvelles mesures fiscales et de la trajectoire financière prévisible du CNC à terme³⁰. » déclare Dominique Boutonnat en 2021 lors de la publication de son rapport. Alors vers quels financements se tourner si l'argent public n'est plus capable de compenser les pertes du privé ? C'est précisément là qu'intervient la co-production européenne, comme une véritable nécessité pour mener à bien la fabrication de films indépendants.

³⁰ « Enquête : le cinéma d'auteur français en danger ? » par Bruno Deruisseau, Publié le 26 août 2019 à 12h43, mis à jour le 17 mars 2021 à 17h30, *Les Inrocks*

En effet, l'âge d'or de la diffusion en salles des films et de l'argent facile se trouve désormais derrière nous. Aujourd'hui, cet argent a été redistribué dans des contenus autres que le cinéma d'auteur. Selon Jérémy Forni, « le devis moyen des films n'a pas baissé, mais l'apport d'un certain nombre de partenaires a diminué. Le secteur de la distribution et des ventes est maintenant sinistré. »

De ce fait, la baisse des mandats des distributeurs salles et des exportateurs (vendeurs internationaux) est continue. La part des mandats représentait 12% des plans de financement des films en 2022, contre 14% en 2019. Aujourd'hui, les distributeurs et les vendeurs mettent des MG (minimum garantis) très faibles sur les films, du fait de la chute drastique de la fréquentation des salles : parier sur les entrées en salles est devenu une utopie. En plus de la réduction des MG, ces derniers vont, du fait de la conjoncture économique actuelle, se concentrer majoritairement sur les blockbusters. Ce phénomène s'inscrit encore une fois dans le cadre d'une crise du financement du cinéma d'auteur.

En réponse à cela, la coproduction vient palier ces manques. En effet, rappelons les règles de financement des différentes typologie de films : lorsqu'on produit un film hors annexe (c'est-à-dire dont le budget est inférieur à 1 250 000 mille euros) les financements publics acquis ne doivent pas excéder 80% du budget total. Pour les films en annexe 3 ou annexe 1, dont les budgets sont supérieurs à 1 250 000 euros, les financements publics ne doivent pas dépasser 50% du budget.

Donc on ne peut pas, globalement, financer un film avec plus de 50% d'argent public. Alors si aujourd'hui les films d'auteur se retrouvent face à la difficulté d'aller chercher de l'argent privé, notamment auprès des distributeurs/vendeurs/chaînes, la coproduction européenne permet de déjouer cela. Car si ce n'est pas de l'argent public français, mais de l'argent public étranger, comme le tax shelter, tax rabate, ou encore le MIBAC ou la Fédération Wallonie-Bruxelles, cet argent est considéré comme de l'argent privé, et donc le plan de financement fonctionne.

On atteint ainsi un plafond de verre de financement du cinéma en France, et la coproduction est une voie devenue indispensable pour maintenir la diversité des films produits.

Cette crise globale du financement d'un certain cinéma est donc liée à la paupérisation du cinéma indépendant français, passant notamment par la diminution de la participation des chaînes hertziennes. Par exemple, OCS disparaît, il ne reste plus que Canal + pour financer les films - bien que son apport annuel soit passé de 200 000 millions d'euros à 180 millions d'euros en 2021 -, et à côté de cela, les plateformes ne sont pas intéressées par le cinéma d'auteur, et surtout par les premiers films, ni dans leur production, ni dans leur pré-achat, ni dans leur achat pour leur catalogue. Lorsqu'elles achètent *Divines* de Houda Benyamina en 2016, elles le font car le film est caméra d'or à Cannes. Elles ne souhaitent pas prendre de risques, or la notion de risque est indissociable du cinéma indépendant et du cinéma de création, et donc au maintien d'une diversité.

Alors qu'elle recevait sa palme d'or à Cannes, Justine Triet disait très justement qu'il y a 15 ans, lorsqu'elle est arrivée dans l'industrie en tant que réalisatrice, c'était une époque où les réalisateurs avaient le droit de se tromper, et de recommencer. Aujourd'hui pour les jeunes auteurs-réalisateurs le contexte est différent, l'erreur est moins acceptable, car la rentabilité prime et cela est en partie lié à l'avènement des plateformes de streaming, et à la direction politique engagée par le gouvernement actuel. Le premier film de Justine Triet, *La Bataille de Solferino* (2013), avait fait 30 000 entrées en France. Par la suite, elle a réalisé *Victoria* (2016) qui a réalisé 657 000 entrées. Si en 2013 le gouvernement avait réfléchi comme il le fait aujourd'hui, par rapport à une logique de rentabilité, Justine Triet aurait eu beaucoup de mal à financer son deuxième film, au vu des résultats du premier. Et aujourd'hui elle est la troisième femme dans l'histoire du cinéma à obtenir une palme d'or. Cela prouve bien l'importance des décisions politiques sur le financement du cinéma en France.

En 2014, Robin Campillo réalisait *Eastern Boys* son second film, pour lequel il n'atteignait pas non plus les 50 000 entrées. Trois ans plus tard, sort en salles *120 Battements par minute* (2017), avec plus d'un million d'entrées dans le monde, dont 855 000 en France. Le film est vendu dans 60 pays, il a remporté le Grand Prix à Cannes et six César, dont celui de meilleur film, pour aboutir à une rentabilité de 141 %.

La France reste néanmoins un des cadres les plus favorables au monde à l'émergence du cinéma, et elle doit le rester. Car il est vrai que quand on se tourne ailleurs, il est quand

même relativement difficile de trouver mieux. La France reste un système extrêmement favorable aux auteurs, qui existe toujours, mais qui est en danger.

Marie-Ange Luciani, productrice au sein de la société Les Films de Pierre, nuance néanmoins ce propos et le terme même de « crise », qu'elle préfère remplacer en parlant simplement d'une mutation, dans un article des *Inrocks* publié en 2021 : « Canal+ et les chaînes de télévision sont en train de s'adapter au nouveau contexte, et notre intérêt est de les y aider. De façon plus globale, la télévision n'est pas finie, elle est simplement en train de se moderniser. Arte + 7 représente par exemple une réussite incroyable. La télévision peut devenir une plateforme avec un catalogue magnifique, mais pour cela il faut aussi que nous, producteurs, lâchions des choses³¹. »

Ainsi, les financements privés sont aujourd'hui plus absents des plans de financement des films d'auteurs français. En effet selon Jean des Forêts, « si l'on n'a pas particulièrement travaillé à ce que le film soit un produit digeste pour les spectateurs, on a peu de chances d'avoir une chaîne Hertzienne. Quand on ne peut pas avoir accès à ces partenaires, on plafonne donc le devis du film à 2 millions d'euros. Si on veut faire un film qui coûte 3 millions, on va chercher de l'argent ailleurs. C'est le cas de *Grave* de Julia Ducourneau par exemple, qui avait une interdiction aux moins de 16 ans et donc pour lequel beaucoup de partenaires privés étaient frileux. Le film a été co-produit avec la Belgique (Frakas Production), sans quoi il n'aurait pu se faire avec une telle ambition.

La crise que connaît le cinéma indépendant français depuis quelques années met à mal la diversité du cinéma, qui trouve néanmoins une voie de secours et de survie dans les co-productions franco-européennes, venant pallier les manques provoqués par la baisse des financements privés. Si avant la co-production européenne était un moyen de faire plus d'argent, ou bien de fabriquer des films plus ambitieux que nécessaire, elle est aujourd'hui devenue un passage obligé pour les producteurs indépendants, une véritable nécessité à l'heure de l'essor de nouveaux canaux de diffusion et d'un gouvernement ayant une approche néo-libérale de la culture.

³¹ « Enquête : le cinéma d'auteur français en danger ? » par Bruno Deruisseau, Publié le 26 août 2019 à 12h43, mis à jour le 17 mars 2021 à 17h30, *Les Inrocks*

Conclusion

Pour conclure, on peut dire que la coproduction européenne est un vrai outil d'indépendance de production créé et encadré par l'Europe à partir des années 1980, et un outil d'indépendance des films. Les coproductions franco-européennes sont venues, ces dernières années, remplir des manques dans le plan de financement des films d'auteur, sauver les films « difficiles ». Elles ont permis de maintenir la diversité de la production cinématographique dans un contexte où les menaces de cette diversité se sont multipliées.

Malgré les nombreux défis que représentent les coproductions, leur multiplication prouve la capacité de l'industrie cinématographique française à travailler avec des partenaires étrangers et à produire des films qui ont un attrait international. Les coproductions offrent également des avantages financiers, en permettant de partager les coûts de production et de distribution entre plusieurs pays.

Ce travail nous permet d'observer que le cinéma d'auteur traverse une crise inédite depuis quelques années : les facteurs l'ayant entraînée sont à la fois décisionnels - le résultat d'un véritable virage politique - et conjoncturels, liés notamment à l'arrivée des plateformes de streaming et à la pandémie. Ces éléments ont favorisé les gros producteurs, les films « rentables » au détriment des productions indépendantes, novatrices et porteuses d'une diversité, composante fondamentale de l'exception culturelle française. Au milieu de ce marasme économique et politique, les producteurs indépendants ont dû se réinventer, et trouver une nouvelle voie pour continuer à produire une typologie de films de plus en plus exclue des financements publics et privés.

L'étude resserrée sur les raisons de cette crise politique, économique et même identitaire, nous permet de mieux comprendre la multiplication des co-productions franco-européennes ces dernières années, ainsi que leur rôle primordial dans le financement du cinéma d'auteur. Elles apparaissent, malgré les défis qu'elles peuvent représenter, comme de véritables voies de secours pour des films à l'agonie dans un système tourné vers le profit.

Alors que certains prônent la rentabilité du cinéma, au travers du soutien aux

blockbusters, aux plateformes, et à l'audiovisuel, au détriment du cinéma indépendant conçu pour la salle, d'autres évoquent à juste titre l'importance d'une rentabilité impalpable, plus importante que la rentabilité économique : celle du soft power français, de l'identité même de notre culture, caractérisée par un cinéma d'auteur singulier et novateur. Contrairement à ce que l'on a pu entendre, le cinéma indépendant représente un vrai vivier créatif et économique pour le cinéma français.

Les coproductions européennes ont donc permis ces dernières années de contribuer au maintien d'un soft power français, mais aussi européen. Croire en la coproduction européenne c'est non seulement croire dans le cinéma indépendant, mais aussi dans l'union des forces de différents pays pour peut-être faire émerger un cinéma européen, sans pour autant diluer les identités culturelles nationales dans une identité supra-nationale. Il s'agirait d'un cinéma nouveau.

Bibliographie

Articles universitaires

« Faux amis ? Les travers de la coproduction cinématographique franco-italienne dans les années 1950-1960 », Paola Palma, Synergies Italie n° 15 - 2019 p. 55-66, CNRS/ENS/Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France.

« Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le mercredi 21 octobre 2015, <https://calenda.org/342254>

Julie Manoukian. Les coproductions multilatérales franco-européennes : un processus collectif aux enjeux politiques, juridiques et artistiques. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2018. ffdumas-02019244f

Rapports

Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2017 © European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, November 2017

Le cadre légal des coproductions internationales, Francisco Javier Cabrera Blázquez, Maja Cappello, Enric Enrich, Julio Talavera Milla, Sophie Valais, p 24, © Observatoire européen de l'audiovisuel (Conseil de l'Europe) 2018

Voir la Résolution (88)15 du Conseil de l'Europe instituant un Fonds européen de soutien à la coproduction et à la diffusion des œuvres de création cinématographiques et audiovisuelles (« Eurimages »), Comité des Ministres, 26 octobre 1988

<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000016804bca03>.

Rapport explicatif de la Convention révisée, op. cit., paragraphes 57 et suivants.

« La circulation des coproductions européennes et des films entièrement nationaux en Europe de 2001 à 2007 », Rapport préparé dans le cadre du Forum du Conseil de l'Europe sur les politiques cinématographiques, co-organisé par le Conseil de l'Europe et l'Institut cinématographique polonais de Cracovie, 11-13 septembre 2008; Martin Kanzler en collaboration avec Susan Newman-Baudais et André Lange, © Observatoire européen de l'audiovisuel

Qu'appelle-t-on « l'exception culturelle » ? L'observatoire de la diversité du CSA

Ouvrages

« Mariages à l'européenne - Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 », Paola Palma, Valérie Pozner, Paris : AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, [2019]

Articles de presse

« Coproduire en Europe, solution économique ou choix artistique ? », Axel Scoffier, Publié le 26 février 2014, *La Revue des Médias*, INA.

« Enquête : le cinéma d'auteur français en danger ? » par Bruno Deruisseau, Publié le 26 août 2019 à 12h43, mis à jour le 17 mars 2021 à 17h30, *Les Inrocks*

« Studios de tournage : quand la France se rêve en nouvel Hollywood », par Par Olivier Ubertalli, Publié le 22/05/2023 à 12h01, *Les Echos*

« Chute de la fréquentation des salles de cinéma : à qui la faute ? »
Publié le 17 octobre 2022 à 20h00, modifié le 18 octobre 2022 à 08h24, *Le Monde*

« Pourquoi la nomination de Dominique Boutonnat à la tête du CNC fait polémique » - Thomas Hermans - *franceinfo Culture, France Télévisions - Rédaction Culture*

« Dominique Boutonnat nommé à la tête du CNC, malgré les controverses » - Marina Alcaraz *Les Echos*

« Chute de la fréquentation des salles de cinéma : à qui la faute ? » Collectif, Publié le 17 octobre 2022 à 20h00, modifié le 18 octobre 2022 à 08h24, *Le Monde*

« Box-office : pourquoi la fréquentation des salles de ciné est au plus haut depuis la pandémie » par Jérôme VERMELIN, *TF1 Info*, Publié le 3 mai 2023 à 16h58, mis à jour le 3 mai 2023 à 17h23

Sites internet

Site internet du Festival des Arcs <https://lesarcs-filmfest.com/fr/professionnels/le-village-des-coproductions>

Site internet du CNC <https://www.cnc.fr/>