

Le financement du cinéma par la télévision :

Une analyse économétrique des investissements des chaînes

Françoise BENHAMOU
MATISSE, Université de Paris I et Université de Rouen
fbenhamo@univ-paris1.fr

Olivier GERGAUD
OMI, Université de Reims et TEAM, Université de Paris I
olivier.gergaud@univ-reims.fr

Nathalie MOUREAU
Université de Montpellier III, LAMETA, Université de Montpellier I
nathalie.moureau@univ-montp3.fr

Résumé long

Les chaînes de télévision françaises entretiennent des relations étroites avec l'industrie du cinéma. Elles coproduisent un volume conséquent de films (à hauteur de 30 à 40% des investissements totaux effectués dans la production cinématographique), elles en diffusent un nombre impressionnant (1490 en 2006 pour les seules chaînes hertziennes, dont un tiers sont des inédits). Ces films ne drainent toutefois qu'une audience relativement faible, puisque chaque téléspectateur ne consacre en moyenne que 5,6% de sa consommation individuelle de télévision au visionnage de films de cinéma.

Au regard de ces données, le cinéma apparaît comme dépendant des chaînes, du point de vue de son financement comme de sa diffusion. Par ailleurs la stratégie menée par les chaînes privées et publiques françaises en matière de diffusion de films de cinéma et d'investissement dans la production de films est strictement encadrée par la réglementation.

Si la littérature économique sur le cinéma est riche, de même que celle qui porte sur la télévision, la question des relations existant entre le cinéma et la télévision est bien moins abordée, sauf dans le cadre d'études le plus souvent axées sur la concurrence que le cinéma exerce sur la diffusion du film en salles. Une analyse empirique des investissements des chaînes permet de comprendre sous un jour nouveau et complémentaire la réalité de ces rapports. Cet article a en effet pour objet d'analyser les stratégies respectives des chaînes et d'éclairer la politique qu'elles mènent en matière de cinéma, compte tenu des modalités de la régulation audiovisuelle, qui impose un certain niveau d'investissement assorti de prescriptions ayant trait à la diversité culturelle.

L'analyse porte sur l'ensemble des 172 films d'initiative française ayant reçu l'agrément du Centre National de la Cinématographie (CNC) en 2001, et dont la date de sortie est comprise entre 2001 et 2004. Le traitement économétrique de variables ayant trait au genre du film, à la qualité *ex ante* (appréciée à travers les récompenses précédemment reçues par le réalisateur), à la qualité *ex post* (mesurée à travers des indicateurs du niveau de la critique), au devis du film, au fait qu'il soit ou non un « premier film » pour le réalisateur, et qu'il soit ou non une « coproduction internationale » permet de mettre en évidence des stratégies assez contrastées de la part des chaînes.

Les principaux résultats portent sur l'effort respectif des chaînes, leur choix en matière de budget des films dans lesquels elles investissent, la qualité des films la nature des cofinancements. On observe une complémentarité entre le financement du cinéma par les chaînes de télévision et le soutien public (système de l'avance sur recettes).

D'un côté, nous avons des chaînes dont les revenus dépendent soit en totalité (TF1, Canal+ et TPS) ou seulement en partie (France 2) de l'audience de leurs programmes *via* les recettes publicitaires et qui suivent assez clairement une logique de quantité en sponsorisant significativement des films à gros budgets. Le pari de ces chaînes est de se réserver la

diffusion de films susceptibles de connaître des succès conséquents au box office. La question de l'anticipation de la qualité apparaît pour ces chaînes comme une préoccupation très secondaire. On recherche à l'extrême (TF1) à financer un cinéma en décalage par rapport aux critères principaux des experts du 7^{ème} Art dont les critiques sont évaluées à travers un indicateur synthétique. De l'autre côté, nous trouvons une chaîne culturelle comme Arte, et le système public de l'avance sur recettes favorisant des films à faible budget et des films que la critique serait susceptible d'accueillir favorablement, eu égard notamment aux performances passées du réalisateur du film (nombre de récompenses/awards). France 3 présente un profil légèrement hybride dans la mesure où cette chaîne du service public finance un cinéma plutôt de qualité présentant une variété de budgets de films plus grande que dans les cas d'Arte et de l'avance sur recettes.

Ces résultats, et en particulier le cas d'Arte qui bien que non soumise à la réglementation de par son statut de chaîne franco-allemande, apparaît comme privilégiant les films de qualité, plutôt à faible budget conduisent à s'interroger sur la nécessité d'une réglementation dont les coûts transactionnels sont élevés, sans qu'il ne soit démontré de manière évidente qu'elle transforme les stratégies des chaînes. En l'absence de réglementation, il n'est pas sûr en effet que les choix de financement et de programmation seraient résolument différents des résultats qui ressortent de cette étude.

Ces résultats mériteraient d'être confirmés et affinés par une analyse des stratégies des chaînes sur une période plus longue, ainsi que par la prise en compte des structures respectives de financement des chaînes. Les débats publics qui animent les professions du cinéma sur la qualité de l'effort consenti en leur faveur par les chaînes rendraient des analyses économétriques complémentaires utiles tant sur le plan de la compréhension du fonctionnement de ces industries que de l'élaboration de politiques publiques pertinentes.

Résumé

Comment les chaînes de télévision françaises s'acquittent-elles de leurs obligations d'investissement dans le cinéma français ? Trois résultats principaux ressortent de l'analyse économétrique. En premier lieu, on observe une complémentarité entre le financement du cinéma par les chaînes de télévision et le soutien public, au sens où l'avance sur recettes (CNC) privilégie clairement les films à petit budget et de qualité. En second lieu, il apparaît que le clivage entre chaînes privées et publiques n'est pas pertinent, en particulier pour France 2, dont la stratégie est assez proche de celle de TF1 (films de qualité variable à gros budget). L'étude souligne enfin le cas particulier d'Arte qui, bien que non soumise à la réglementation de par son statut de chaîne franco-allemande, apparaît comme privilégiant les films de qualité, plutôt à faible budget.

Mots clés: Economie de la culture, télévision, cinéma, réglementation, qualité, financement.

Abstract

In this article we study how the French television channels carry out their investment obligations in the French cinema industry. An econometric analysis generates three issues. Firstly, we show that public selective support (Avance sur Recettes mechanism) and television investments are complementary. Indeed, the "avance sur recettes" mechanism mainly helps low budget films, whereas television channels fund more high-end films. Secondly, we find that there are only slight differences between private and public stations regarding the types of films they fund. Lastly, we point out that the French-German station Arte funds high-quality films even though it has no obligation to do so. This result raises questions about actual compliance of some channels regulations.

1. Introduction

Hormis des travaux très empiriques et descriptifs sur les spécificités du système télévisuel français (Fansten 2002, Leclerc 2003, CNC 2002), la littérature économique s'est peu penchée jusqu'à présent sur la question des relations entre la télévision et le cinéma. Les travaux théoriques sont plus directement centrés soit sur la télévision, soit sur le cinéma. En ce qui concerne la télévision, dans la lignée des travaux pionniers de Steiner (1952) une série de contributions explore les liens entre concurrence et diversité (Rothenberg 1962 ; Wiles 1963 ; Beebe 1977). La question des liens entre structure de marché et diversité s'est enrichie par la suite d'une réflexion sur le statut de la chaîne et son mode de financement. Divers auteurs ont comparé la diversité des produits proposés par les chaînes privées selon qu'elles sont financées par la publicité ou qu'elles sont payantes (Spence et Owen 1977 ; Wildman et Owen 1985 ; Kopp, 1996). D'autres travaux ont exploré la question de la différenciation verticale (Waterman 1990 ; Papandrea 1997), en définissant la qualité du film comme une fonction des coûts de production. Enfin, un pas supplémentaire dans la réflexion a été réalisé depuis le début des années deux mille avec la prise en compte au sein des modèles de la désutilité induite par la publicité (Gal Or et Duker, 2003 ; Gabszewicz et al. 2004 ; Richardson, 2006).

Pour le cinéma, les analyses économétriques soulignent les déterminants du succès (taille du budget, genre, présence de star, etc.) tout en concluant à l'incertitude radicale propre à l'industrie cinématographique (De Vany et Walls 1997, 1999 ; Ravid 1999). Au-delà de ces travaux les analyses ne se penchent que très rarement sur les relations entre cinéma et télévision, n'étudiant que de façon anecdotique le problème du devenir des films à la télévision (OEA, 2000), et ignorant très largement la question du financement des films par la télévision qui nous intéresse ici. Notons que le silence des économistes qui a prévalu sur la question s'explique sans doute par le fait que le financement massif des films par la télévision peut être vu comme une spécificité française.

Dans cet article, nous analysons la manière dont les chaînes de télévision s'acquittent de leurs obligations d'investissement dans le cinéma. Après avoir présenté le contexte institutionnel français (2), nous proposons une analyse du financement des films par la télévision à partir de données qui décrivent la structure du financement de la totalité des films agréés par le Centre National de la Cinématographie (CNC) sur l'année 2001. Cette année là, le CNC a en effet publié à titre exceptionnel des données par film, que nous avons complétées à partir du dépouillement de plusieurs sources (*cf. infra*) (3). L'introduction de variables de qualité permet de reconstruire les critères de choix des chaînes en matière d'investissement dans les

films de cinéma et de mettre en évidence des stratégies différenciées (4). Nous concluons notamment que le clivage entre chaînes privées et publiques n'est pas pertinent pour interpréter les choix d'investissements qui semblent bien plus déterminés par des critères d'audimat que par toute autre considération.

2. Le contexte institutionnel de l'économie de la télévision et du cinéma en France.

Le total des investissements dans la production cinématographique d'initiative française a plus que doublé entre 1991 et 2001, passant de 367 à 749 millions d'euros (CNC, 2002). Outre les financements directs des professionnels du cinéma (producteurs et distributeurs), les montants investis proviennent de trois sources principales dont les engagements sont en grande partie conditionnés par la réglementation en vigueur (tableau 1) : l'Etat *via* le Centre national de la cinématographie, les chaînes de télévision, et, dans une moindre mesure, les Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel (Soficas).

[Insérer Tableau 1]

En proportion, la part des producteurs et distributeurs a reculé en une dizaine d'années, au profit, pour l'essentiel, des investissements télévisuels. Instituées en 1985, les Soficas qui sont des fonds de placement destinés au financement de la production cinématographique et audiovisuelle dont les investisseurs bénéficient d'avantages fiscaux, ont vu aussi leur part diminuer sur la même période. En revanche, le soutien du CNC est resté constant et la part des chaînes de télévision s'est très nettement accrue. En d'autres termes les sources privées (hors télévision) tendent à reculer tandis que les financements publics ou/et télévisuels stagnent ou augmentent (en proportion). C'est à l'analyse de ces deux dernières sources de financement, en large partie déterminées par la réglementation, que cet article se consacre. Tant le CNC que les chaînes de télévision ont en effet des obligations règlementaires de financement du cinéma. D'une part, le CNC prélève une taxe sur les billets d'entrée dans les salles dont le produit est redistribué sous la forme d'aides automatiques et sélectives (appelées « avance sur recettes »)ⁱ. D'autre part, considérant que les chaînes mettent à disposition des consommateurs gratuitement ou à un prix très faible un bien offert sur le marché par des acteurs privésⁱⁱ, la réglementation a imposé aux chaînes des obligations d'investissement dans le cinéma

français. Elle tend à internaliser ce qu'elle considère comme une défaillance de marché par l'introduction d'une taxation, fonction du chiffre d'affaires des chaînes, et qui compense la concurrence subie par l'industrie du cinéma. Notons toutefois que les chaînes achètent par ailleurs les droits de diffusion des films qu'elles programment.

Toutes les chaînes, quel que soit leur support (hertzien, câble ou satellite), dont l'objet principal n'est pas la diffusion d'œuvres cinématographiques et qui diffusent au moins 52 œuvres cinématographiques de longue durée par an doivent investir un minimum de 3,2 % de leur chiffre d'affaires net de l'année précédente dans des films européens. 2,5 % du chiffre d'affaires doit être consacré à des films d'expression originale française. Les trois quarts des dépenses consacrées à des préachats de droits de diffusion et à des parts de coproduction doivent respecter des critères d'indépendanceⁱⁱⁱ.

Il faut souligner la spécificité de Canal+ ; cette chaîne privée à péage, financée par les abonnements, dont la spécificité de la programmation est assise, dès sa création en 1984, sur la part importante du film de cinéma et du sport, a pu bénéficier d'un canal hertzien en échange d'obligations accrues (en regard de celles des autres chaînes) d'investissement dans la production de films. Canal+ doit en effet investir 21 % de ses ressources totales annuelles de l'exercice en cours dans l'acquisition de films, dont 12 % dans celle de films européens et 9 % dans celle de films d'expression originale française. En 2001, les investissements de la chaîne dans le cinéma lui ont permis de financer 122 films dont 111 d'initiative française.

Canal+ doit également respecter une clause de diversité qui consiste à réserver une part de ses investissements à des films à petit budget (pour les exercices 2003 et 2004, il s'agit de films dont le devis est égal ou inférieur à 5,34 millions d'euros).

Cet ensemble de dispositions a conduit à un accroissement progressif de la part des chaînes dans le financement des films de cinéma, qui atteint environ 40% du coût des films en 2004.

A ces obligations d'investissement s'ajoute une réglementation de la diffusion des films à la télévision qui revêt deux dimensions. La première consiste en un ensemble de contraintes portant sur le pourcentage respectif de films français, européens et américains diffusés. La seconde a pour finalité la protection de la fréquentation des salles par l'exclusion du film de long métrage aux heures ou/et jours où la fréquentation est la plus intense. Les dispositions qui s'y rattachent relèvent de ce que l'on dénomme « la chronologie des médias ». Depuis 1980, la diffusion d'un film doit suivre une chronologie d'exploitation articulant, dans l'ordre, salles de cinéma, vidéo et télévision. La diffusion des oeuvres cinématographiques en salles^{iv} précède d'un an leur sortie vidéo et sur les services de paiement à la séance (« pay per view »), de 15 mois leur diffusion sur Canal+, et de 2 ou 3 ans leur apparition sur les chaînes

en clair, selon que les œuvres ont été coproduites ou non par les chaînes. Par dérogation, ce dernier délai peut être réduit sans pouvoir être inférieur à 18 mois^v. Ces dispositifs, s'ils mettent le consommateur sous tutelle, visent à rééquilibrer la concurrence entre les deux modes de distribution que constituent la salle et la chaîne. Ils introduisent une discrimination par le prix en fonction du temps, puisque le consommateur qui valorise la consommation immédiate paye plus cher le visionnage du film, et ils octroient un monopole temporaire aux chaînes pour la diffusion des films qu'elles ont contribué à financer. Un film agréé en 2001, s'il est sorti en salle la même année, ne pourra être diffusé qu'en 2003 ou 2004 par les chaînes qui l'ont préfinancé et un peu plus tôt par Canal+.

3. Le financement du cinéma par la télévision. Convergences et divergences entre les chaînes

Les données

Conformément à la législation, toutes les chaînes participent au financement du cinéma. La participation des chaînes de télévision en clair au financement des films agréés en 2001 s'est respectivement montée à 45,71 millions d'euros pour TF1, 23 pour France 2, 12,81 pour France 3, 13,34 pour M6, 5,12 pour Arte, 23,81 pour TPS et 153,11 millions d'euros pour Canal+ (Source : CNC). Notons que les écarts entre les chiffres d'affaires des chaînes conduisent mécaniquement à des volumes d'investissement plus conséquents pour certaines chaînes (TF1, France 2). De ce fait, et en raison de fenêtres de diffusion limitées pour le cinéma, il n'est pas impossible que les contraintes de réglementation qui sont imposées à TF1 et à France 2 influent sur le type de films qu'elles financent, créant un biais en faveur de grosses productions. Cela ne suffit pas toutefois à définir leur politique : en effet, ces chaînes sont toujours à même de décider de soutenir des films dont le budget est petit ou moyen, dans le cadre d'une stratégie de diversification et de soutien à l'innovation.

La participation des chaînes, pour un investissement total de 276,9 millions d'euros, conduit à ce qu'un très large nombre de films soit cofinancé par la télévision. Afin de préciser certaines modalités de ces investissements, nous avons constitué une base de données de films de cinéma pour lesquels nous observons la présence d'un ou de plusieurs investisseurs télévisuels.

L'échantillon sur lequel s'appuie notre travail est constitué de l'ensemble des 172 films d'initiative française ayant reçu l'agrément du Centre National de la Cinématographie (CNC) en 2001, et dont la date de sortie est comprise entre 2001 et 2004. Cette base de données représente la totalité de la production de films de long métrage de l'année. Les principales variables utilisées pour l'analyse empirique sont les suivantes :

- le genre du film (6 variables muettes),
- la qualité *ex post* du film (niveau de la critique, variable ordonnée)
- le devis du film (indicateur quantitatif continu),
- deux autres critères permettant de mieux cerner le caractère innovateur du film et le spectre géographique de la recherche de cofinancements : le fait que le film soit ou non un « premier film » pour le réalisateur, et qu'il soit ou non une « coproduction internationale ».

Une première analyse de ces données permet de mettre en évidence quelques résultats quant à l'ampleur relative de l'effort consenti par les chaînes.

Les chaînes hertziennes (publiques : France 2, France 3, Arte, et privées : TF1, M6) et le bouquet de chaînes TPS financent en moyenne environ 1 film sur 10 (entre 6% et 13 % plus exactement), tandis que Canal+^{vi} finance près de 2 films sur 3. L'avance sur recette finance quant à elle 40% des films de l'échantillon (Tableau 2).

[Insérer Tableau 2]

Si TF1 et France 2 affichent une préférence assez nette pour les films à gros budget (Tableau 3)^{vii}, la politique de France 2 apparaît nettement plus diversifiée que celle de TF1. En effet, la chaîne publique apporte son concours à des films aux budgets très variés, ce qui est nettement moins le cas de TF1 (coefficients de variation de 101% et 37% respectivement). Ce premier résultat semble montrer que les décisions ne sont pas complètement prédéterminées par les montants que doivent investir les chaînes. Ainsi, TF1 et France 2, qui ont toutes deux des montants élevés à investir, adoptent une politique sensiblement différente : le budget le moins élevé financé par TF1 s'élève à 5 millions d'euros alors que France 2 intervient dans le financement de films ayant un budget inférieur à 1 million. A l'opposé, on constate des politiques plutôt orientées vers les films à petits budgets pour Arte et le système public de l'avance sur recettes.

[Insérer Tableau 3]

Le genre : un élément de la différenciation horizontale des programmes

Les Tableaux 4 et 5 renseignent respectivement sur le genre des films présents dans l'échantillon et sur les préférences des chaînes ou organismes publics en matière de financement de ces films (différenciation horizontale). Les genres les plus fréquents sont les comédies et les films dramatiques.

[Insérer Tableau 4]

Un peu plus de trois quarts des films financés par TF1 sont des comédies en tous genres (Tableau 5). TPS et M6 exhibent quant à elles un profil assez original, également orienté vers les comédies, mais avec une préférence plus prononcée que les autres chaînes pour les autres genres. France 3 et Arte présentent un intérêt évident pour les drames en tous genres (86% et 75% respectivement). France 2 paraît enfin s'acquitter de manière satisfaisante de son statut de chaîne généraliste du service public en finançant un cinéma très éclectique. Quant à Canal+, la chaîne développe une stratégie d'investissement très proche de celle de la deuxième chaîne (écart-types faibles). Le profil du système d'avance sur recettes est de façon surprenante un peu moins éclectique que celui de France 2 et de Canal+, avec une attirance assez nette pour les drames en tous genres (qui correspondent aux deux-tiers des films si l'on regroupe drame et comédie dramatique).

[Insérer Tableau 5]

Coopération ou concurrence ? La complexité des cofinancements

Si un pourcentage non négligeable de films (26,7%)^{viii} n'a recueilli aucun financement télévisuel, près des trois quarts des films de l'échantillon sont parvenus à convaincre au moins une chaîne d'investir dans leur production. 27,9% des films ont bénéficié d'un financement commun public/privé, 44,8% d'un soutien financier exclusif des chaînes privées et une infime minorité d'un simple financement public (0,58%).

[Insérer Tableau 6]

En matière de cofinancement de films, la moyenne est environ de deux chaînes et/ou organisme public par film (écart-type de 1,15). Le nombre moyen de chaînes ou organisme public impliqués dans le financement d'un film croît logiquement avec le devis du film (coefficient de corrélation simple égal à 0,30, significatif à 5%). Une analyse des corrélations simples entre ces différentes décisions de financement (voir Tableau 7) révèle, par exemple, que Canal+ et TPS ont des pratiques significativement différentes en la matière (corrélation négative et significative à 5% : -0,26). Canal+ cofinance plus fréquemment ses films avec TF1, France 2 et Arte. De même, les cofinancements sont fréquents entre M6 et TPS. La probabilité enfin d'obtenir une avance sur recettes est significativement plus faible lorsque le film est financé par les deux chaînes privées TF1 et M6 ou par le bouquet privé TPS.

[Insérer Tableau 7]

4. L'introduction de la qualité des films

Une variable centrale à introduire dans l'analyse des stratégies de financement des films par la télévision est la qualité. Nous commençons par définir les différentes approches de la qualité usuellement rencontrées en économie de la culture (4.1). Nous précisons la distinction entre qualité *ex post* et *ex ante* (4.2), pour ensuite analyser économétriquement les décisions de financement. *Ex ante*, les chaînes ne connaissent pas la qualité du film, mais elles s'appuient sur différents indicateurs pour former leurs prévisions (4.3).

4.1 La définition de la qualité

La qualité des biens culturels, du fait de la faible fonctionnalité de ces biens et de leur singularité, pose des problèmes d'objectivation. La littérature économique propose néanmoins diverses pistes permettant de l'approcher et de l'intégrer dans l'analyse. Trois catégories de proxys de qualité peuvent être retenues. La première assimile la qualité à la taille du budget en considérant qu'un budget plus conséquent permet plus de raffinement dans les techniques,

les prises de vue, etc. Ce type d'approche est fréquemment retenu dans la littérature. Toutefois la spécificité des biens culturels conduit à une grande prudence dans l'usage de cette définition qui conduit à ranger les blockbusters américains en haut de l'échelle et à réduire l'apport artistique aux moyens qui lui sont concédés. C'est pourquoi nous combinons cette première acception avec une seconde approche qui soumet la qualité au test de la réception du produit, *i.e.* à l'importance de l'audimat (télévision) ou celle de la fréquentation (nombre d'entrées en salle)^{ix}.

Cette deuxième approche n'est pas non plus exempte d'inconvénients, dans la mesure où une création est un bien complexe qui requiert du temps et un apprentissage pour être appréciée. Il convient dès lors de faire appel à une troisième approche qui s'appuie sur la construction d'un indicateur synthétisant les jugements des experts tels qu'ils s'expriment au moment de la sortie du film mais aussi ultérieurement. Cette approche s'inspire notamment des travaux de Ginsburgh et Weyers (1999), qui distinguent deux mesures de la qualité. L'une résulte du jugement des critiques au moment de la sortie de l'œuvre ; l'autre est définie au terme d'une période donnée –qualifiée de « test du temps »- et pourrait être assimilée au jugement de l'histoire.

4.2 Indicateur de qualité *ex post* versus indicateur de qualité *ex ante*

Aux imperfections de ces différentes définitions, s'ajoutent les difficultés liées à la distinction entre qualité *ex ante* et qualité *ex post*, au sens non plus du « test du temps », mais au moment du financement du film *avant* que l'œuvre soit effectivement produite ou *après* la réalisation et la sortie en salle du film.

S'agissant de l'appréhension *ex post*, il ne s'agit donc pas de nous appuyer sur « le test du temps », étant donné le caractère récent des données analysées. De ce fait, nous avons construit une variable qualité qui synthétise un ensemble de jugements d'experts à partir des données publiées par *L'Annuel du cinéma*. Cet annuaire propose une évaluation qualitative de films sortis en salle au cours de l'année précédente. Elle repose sur les jugements émis par un ensemble de critiques. Les jugements sont classés sur une échelle de valeur allant de 0 pour les moins appréciés jusqu'à 5 pour les meilleurs. On constate (Tableau 8) que TF1 et plus nettement encore M6 financent un cinéma peu valorisé en moyenne par la critique. A

l'opposé, les films soutenus par Arte sont en général bien plus appréciés. De même, le soutien public sélectif va à des films globalement bien notés par les experts du domaine. Notons enfin que la corrélation simple entre le niveau de la critique et le devis est proche de 0 (-0,04).

[Insérer Tableau 8]

Comment passer de la qualité *ex post* à la qualité *ex ante* ? Pour la qualité *ex ante*, qui correspond aux anticipations des investisseurs, nous partons d'une hypothèse d'anticipations rationnelles. Techniquement, la qualité *ex ante* est ainsi conçue comme une prévision de la qualité *ex post* sur la base de toute l'information à la disposition des financeurs potentiels au moment de la prise de décision de financement. Les diffuseurs disposent d'un ensemble d'éléments d'appréciation. Parmi ces informations, nous relevons le devis et le genre du film, le fait qu'il s'agisse d'un « premier film » (du réalisateur), le fait qu'il s'agisse ou non d'une « coproduction internationale », ainsi que le nombre de récompenses/awards reçues antérieurement par le réalisateur du film.

La régression (MCO) sur laquelle nous nous basons pour obtenir cette prévision obtient un R^2 proche de 0,20 avec une très forte influence positive et significative (au seuil de 1%) du nombre de récompenses/awards (voir Tableau 9).^x

[Insérer Tableau 9]

Ce résultat signifie d'une part qu'il est très difficile pour une chaîne d'anticiper la manière dont un film sera reçu par la critique dans le futur au moment où elle décide de financer ce film (forte incertitude sur la qualité). D'autre part, l'indicateur de qualité *ex ante* est très proche de la variable récompenses/awards (corrélation simple de 0,73). En d'autres termes, il semble rationnel pour une chaîne de prendre en compte les récompenses obtenues précédemment par le réalisateur afin de décider de contribuer au financement d'un nouveau film. C'est précisément cet indicateur de qualité *ex ante* et non celui de qualité *ex post* que nous utilisons dans la sous-section suivante concernant l'analyse économétrique des différentes décisions de financement. En effet, les chaînes ne connaissent pas la qualité à venir ou *ex post* du film qu'elles vont financer et ne disposent au moment de leur choix que d'indicateurs de qualité *ex ante*.

4.3 Analyse « Probit multivariée » des décisions de financement

Nous régressons dans cette sous-section les différentes décisions de financement sur la qualité *ex ante* et le devis du film. Les variables « premier film^{xi} », « coproduction internationale » et « genre du film » n'ayant pas donné de résultats probants ont été écartées de ces différentes régressions.

Pour conduire cette analyse, nous avons procédé à l'estimation de modèles Probit multivariés avec indicateur de qualité *ex ante*. L'avantage des modèles Probit multivariés par rapport aux modèles Probit classiques est qu'ils permettent de prendre en compte la simultanéité potentielle pouvant exister entre les différentes décisions de financement qui nous intéressent. En effet, même si chaque financeur ne connaît théoriquement pas, au moment de prendre sa décision, celle des autres financeurs potentiels, il connaît en revanche le genre du film et les principales préférences de la concurrence^{xii}, telles que nous les avons décrites dans la section précédente. Ne pas tenir compte de cette simultanéité dans le processus de décision pourrait affaiblir les résultats d'estimation.

Le repérage des principales simultanités se fait à l'aide d'une procédure d'estimation Zellner-Sure. Cette procédure, conçue pour le cas de variables dépendantes continues, permet une estimation du système dans son ensemble, ce que ne permet pas un Probit multivarié pour des raisons de convergence. La matrice de corrélation des résidus^{xiii} des 8 équations estimées par le modèle nous informe des principales interactions existantes^{xiv} et nous permet de regrouper les chaînes en sous-systèmes pertinents. Ces sous-systèmes sont les suivants :

- TF1: France 2 (-0,35)^{xv} et M6 (-0,24),
- France 2: TF1 (-0,35) et Canal+ (0,17),
- France 3: TF1 (-0,143) et Arte (-0,137)
- Arte: Canal+ (0,21) et France 3 (-0,137),
- Canal+ : TPS (-0,35) et Arte (0,21),
- M6: TF1 (-0,24) et TPS (0,21),
- TPS: Canal+ (-0,35) et Avance sur recettes (-0,21),
- Avance sur recettes : M6 (-0,19) et TF1 (-0,12).

Ces sous-systèmes nous indiquent par exemple que les décisions de financement de TF1 sont corrélées de manière significative avec celles de France 2 et de M6, et qu'il est pertinent d'estimer l'équation de financement de TF1 simultanément avec celle de ces deux autres chaînes. Chacune de ces estimations se fait, toujours chaîne par chaîne, à l'aide d'une procédure d'estimation de type Probit multivarié^{xvi} selon que les conditions d'optimisation permettent de prendre en compte simultanément deux ou trois équations.

Pour augmenter les chances de convergence de ces différents modèles nous restreignons volontairement la liste des variables explicatives aux variables qui se sont révélées précédemment les plus souvent significatives, en particulier le devis du film ainsi que la variable de qualité anticipée *ex ante*. Les résultats du Tableau 10 indiquent assez clairement qu'il existe plusieurs stratégies de financement différenciées et apparemment complémentaires.

[Insérer Tableau 10]

D'un côté, nous avons des chaînes dont les revenus dépendent soit en totalité (TF1, Canal+ et TPS) ou seulement en partie (France 2) de l'audience de leurs programmes *via* les recettes publicitaires et qui suivent assez clairement une logique de quantité en sponsorisant significativement des films à gros budgets. Le pari financier de ces chaînes est de se réserver la diffusion de films ayant connu des succès conséquents au box office. Or les chaînes ont conscience que ce sont les films à gros budgets qui sont les plus à même de recueillir de tels succès au box office, comme en témoigne le très bon niveau de corrélation entre le nombre d'entrées et le devis du film (0,69). La question de l'anticipation de la qualité apparaît pour ces chaînes comme une préoccupation très secondaire. On recherche à l'extrême (TF1) à financer un cinéma en décalage par rapport aux critères principaux des experts du 7^{ème} Art (coefficient négatif pour qualité *ex ante*).^{xvii}

De l'autre côté, nous trouvons une chaîne culturelle comme Arte, et le système public de l'avance sur recettes favorisant des films à faible budget et de qualité prometteuse (effet positif de la qualité *ex ante*) et des films que la critique serait susceptible d'accueillir favorablement, eu égard notamment aux performances passées du réalisateur du film (nombre de récompenses/awards). France 3 présente un profil légèrement hybride dans la mesure où la chaîne du service public finance un cinéma plutôt de qualité et une variété de budgets de films plus grandes que dans les cas d'Arte et de l'avance sur recettes.^{xviii}

5. Conclusion

Trois résultats principaux ressortent de cette analyse. En premier lieu, on a observé une complémentarité entre le financement du cinéma par les chaînes de télévision et le soutien public, au sens où l'avance sur recettes privilégie clairement les films à petit budget et de qualité. En second lieu, on a montré que le clivage entre chaînes privées et publiques n'est pas pertinent, en particulier pour la deuxième chaîne, dont la stratégie apparaît assez proche de celle de TF1. On a enfin souligné le cas particulier d'Arte qui, bien que non soumise à la réglementation de par son statut de chaîne franco-allemande, apparaît comme privilégiant les films de qualité, plutôt à faible budget. De ce point de vue, on peut se demander quelle est la nécessité d'une réglementation dont les coûts transactionnels sont élevés, sans qu'il ne soit démontré de manière évidente qu'elle transforme les stratégies des chaînes. En l'absence de réglementation, il n'est pas sûr en effet que les choix de financement et de programmation seraient résolument différents des résultats qui ressortent de cette étude.

Dès lors que l'on démontre que des liens existent entre qualité, genre, catégorie de films et financement par telle ou telle chaîne de télévision, il est évident que le glissement vers une dépendance accrue du cinéma vis-à-vis des financements de la télévision n'est neutre ni pour les auteurs, ni pour la qualité des œuvres. Ces résultats mériteraient d'être confirmés et affinés par une analyse des stratégies des chaînes sur plusieurs années.

Il faut aussi se demander dans quelle mesure la structure du financement des chaînes intervient dans le choix des films. Lors de l'année étudiée, TF1 tire la totalité de ses revenus de la publicité, le budget de France 2 se partage entre 61% de fonds publics et 39% de recettes publicitaires, celui de France 3 comprend 71% de fonds publics et 29% de recettes publicitaires, celui d'Arte est entièrement public, celui de Canal+ en quasi-totalité assis sur les recettes d'abonnements, et celui de M6 entièrement publicitaire. A la forte proportion des recettes publicitaires correspond sans nul doute une propension plus forte à satisfaire les préférences d'un téléspectateur médian peu enclin à consommer des films réputés difficiles ; la méthode choisie ici a consisté en l'observation des choix des diffuseurs^{xix} tels qu'ils apparaissent ex post. Il peut être tentant d'attribuer les différences de stratégies entre France 2 et France 3, ou entre les chaînes publiques et TF1 à l'aune du différentiel de structure de financement. Les données ne montrent toutefois pas de véritable clivage de comportement entre chaînes publiques et privées en matière de choix de financement des films. Des recherches ultérieures devraient permettre d'éclairer plus précisément cet aspect du financement du cinéma par les diffuseurs.

Références bibliographiques

- Beebe J. H. (1977).** « Institutional Structure and Program Choice in Television Markets », *Quarterly Journal of Economics*, vol. 91, pp. 15-37.
- Berjon J-C. et Marcadé N. (2001, 2002, 2003).** *L'annuel du cinéma*, Les fiches du cinéma.
- Bonnell R. (1996).** *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, Gallimard.
- CNC (2002).** *Rapport du groupe de travail sur le financement de la production cinématographique*.
- Durand J.C., Jeanneau C., Sonsino T., Danard B. et Garcia R. (2007).** *L'avance sur recettes. Bilan 1997-2006*, CNC.
- De Vany A. et Walls D. (1999).** “Uncertainty in the Movie Industry: Does Star Power Reduce the Terror of the Box Office”, *Journal of Cultural Economics*, vol.23, pp. 285-318.
- De Vany A. et Walls D. (1997).** “The Market for Motion Pictures: Rank, Revenue and Survival”, *Economic Inquiry*, vol. 35, pp. 783-797.
- Fansten M. (2002).** “Le cinéma français face à l'évolution technologique et à la transformation des marchés », in Rapport du Sénat n° 276 (session 2002-2003).
- Gabszewicz J., Laussel D. et Sonnac N. (2004).** « Programming and Advertising Competition in the Broadcasting Industry », *Journal of Economics and Management Strategy*, vol.13, pp. 657-669.
- Gabszewicz J. et Sonnac N. (2006).** *L'industrie des médias*, La Découverte.
- Gal Or E. et Dukes A. (2003).** “Minimum Differentiation in Commercial Media Markets”, *Journal of Economics and Management Strategy*, vol.12, pp. 291-325.
- Ginsburgh V. et Weyers S. (1999).** “On the Perceived Quality of Movies”, *Journal of Cultural Economics*, vol.23, pp. 269-283.
- Kopp P. (1996).** “L'offre de programmes télévisuels : efficience et diversité”, *Revue d'économie politique*, vol.106, pp. 241-267.
- Leclerc J-P. (2003).** *Réflexions sur le dispositif français de soutien à la production cinématographique*, Rapport pour le Ministère de la culture et de la communication.
- Observatoire européen de l'audiovisuel (2000).** *Les films européens sur les chaînes européennes*, Conseil de l'Europe.
- Papandrea F (1997).** “Modelling Television Programming Choices”, *Information Economics and Policy*, vol.9, pp. 203-218.
- Ravid (1999).** “Information, Blockbusters and Stars: a Study of the Film Industry”, *Journal of Business*, vol.72, pp. 463-492
- Richardson M. (2006).** « Commercial Broadcasting and Local Content: Cultural Quotas, Advertising and public Stations », *The Economic Journal*, vol.116, pp. 605-625
- Rothenberg J. (1962).** “Consumer Sovereignty and the Economics of Television Programming”, *Studies in Public Communication*, vol.4, pp. 45-54.
- Spence M. et Owen B. (1977).** “Programming, Monopolistic Competition, and Welfare”, *Quarterly Journal of Economics*, vol.91, pp. 103-126.
- Steiner P.O. (1952).** “Program Patterns and Preferences, and the Workability of Competition in Radio Broadcasting”, *Quarterly Journal of Economics*, vol.66, pp.194-223.
- Waterman D. H. (1990).** “Diversity and Quality of Information Products in a Monopolistically Competitive Industry”, *Information Economics and Policy*, vol.4, pp. 291-303.
- Wildman S. et Owen B. (1985).** “Competition, Diversity and Multichannel Bundling in the New Video Industry”, in Noam (ed.), *Video Media Competition: Regulation, Economics and Technology*, Columbia University Press.
- Wiles P. (1963).** “Pilkington and the Theory of Value”, *Economic Journal*, vol.73, pp. 183-200.

TABLEAUX

Tableau 1 Structure du financement des films d'initiative française en 1991 et 2001 (%)

%	Apports des producteurs et distributeurs français et étrangers	Sofica	Soutien du CNC (dont avance sur recettes)	Chaînes de télévision	Total
1991	58,3	5,9	12,3 (4,7)	23,5	100
2001	48,8	3,2	12,3 (3,2)	35,7	100

Source : CNC.

Tableau 2: Fréquences de financement

Chaînes / Organismes	%
TF1	13
France 2	14
France 3	8
Canal +	66
Arte	8
M6	7
TPS	11
Avance sur recettes	40

Tableau 3: Devis moyen des films financés par les chaînes (millions d'euros), 2001

	Moyenne	Ecart-type	Coefficient de variation (%)
TF1	10,94	4,1	37
France 2	8,66	8,76	101
TPS	6,98	6,22	89
France 3	6,27	5,88	94
M6	5,64	3,02	54
Canal +	5,59	5,5	98
Arte	2,37	1,23	67
Avance sur recettes	1,9	1,66	52

Tableau 4 : Genre des films de la base

Genre	Nombre de films	Pourcentage
Comédie dramatique	48	29
Drame	45	27,1
Comédie	31	18,7
Documentaire	20	12
Policier	11	6,6
Autres genres	11	6,6
Total :	166	100

Autres genres = Thriller, Action, Fantastique, Animation

Tableau 5: Répartition (%) des investissements des chaînes et organismes publics par genre

Genres \ Financeurs	TF1	France 2	France 3	Canal+	Arte	M6	TPS	Avance sur recettes
Autres genres*	4,76	4,35	0	8,18	0	18,18	10,53	2,99
Comédie	52,39	21,73	7,15	20,92	0	36,36	15,79	8,96
Comédie dramatique	23,81	26,09	35,71	27,27	15,39	27,28	36,84	29,85
Documentaire	0	13,04	0	8,18	15,38	0	10,53	17,91
Drame	9,52	26,09	50	28,18	69,23	9,09	21,05	35,81
Policier	9,52	8,7	7,14	7,27	0	9,09	5,26	4,48
Total (%)	100	100	100	100	100	100	100	100
Films financés	21	23	14	110	13	11	19	67
Ecart-type*	19,23	9,29	21,03	9,95	26,83	13,38	11,25	13,69

* L'écart-type est calculé sur les pourcentages

Tableau 6: Présence d'un financement par la télévision (Public/Privé)

		Public		
		Non	Oui	Total
Privé	Non	46	1	47
	%	26,74	0,58	27,33
	Oui	77	48	125
	%	44,77	27,91	72,67
Total		123	49	172
% Total		71,51	28,49	100

Public: France 2, France 3, Arte ; Privé: TF1, Canal+, TPS, M6

Tableau 7: Habitudes de cofinancement entre chaînes et organismes publics

	TF1	France 2	France 3	Canal+	Arte	M6	TPS	Avance sur recettes
TF1	1							
France 2	-0,15	1						
France 3	-0,11	-0,05	1					
Canal+	0,20*	0,26*	0,09	1				
Arte	-0,11	-0,05	-0,09	0,18	1			
M6	-0,1	-0,1	-0,08	0,04	-0,08	1		
TPS	0,09	0,07	0,09	-0,26	-0,11	0,20*	1	
Avance sur recettes	-0,31*	-0,08	-0,07	-0,14	0,1	-0,21*	-0,26	1

* Signale un coefficient de corrélation simple significativement différent de 0 à 5%

Tableau 8 : Préférences des chaînes et organismes publics pour les films en fonction de leur qualité "verticale"

	Moyenne	Ecart-type	Coefficient de variation (%)
Arte	4,7	1,06	22,55
France 2	4,09	1,23	30,07
Avance sur recettes	4,03	1,09	27,05
TPS	3,95	1,08	27,34
France 3	3,93	0,92	23,41
Canal+	3,72	1,2	32,26
TF1	3,57	1,16	32,49
M6	3,18	1,25	39,31

Tableau 9: Analyse MCO du critère de qualité *ex post*

	Coefficient (t-stat)
<i>Devis</i>	-0,024 (-1,36)
Récompenses / Awards	0,136 (3,73)**
<i>Genre :</i>	
Comédie	0,064 (-0,16)
Comédie dramatique	0,5 (-1,37)
Drame	0,557 (-1,49)
Policier	-0,296 (-0,66)
Documentaire	0,018 (-0,04)
<i>Autres critères :</i>	
Premier film	0,191 (-0,9)
Coproduction internat.	0,271 (-1,38)
Constante	3,165 (8,43)**
Observations	158
R ²	0,2

* significatif à 5%; ** significatif à 1%

Tableau 10: Analyse "Probit multivarié" des décisions de financement (critère de qualité *ex ante*)

	TF1	France 2	France 3	Canal+	Arte	M6	TPS	Avance sur recettes
Devis	0,09 (4,41)***	0,092 (3,57)***	0,018 (0,83)	0,124 (4,62)***	-0,128 (-1,66)*	0,003 (0,11)	0,04 (1,93)*	-0,204 (-3,95)***
Qualité <i>ex ante</i>	-0,700 (-2,51)**	0,318 (1,30)	0,475 (1,72)*	0,332 (1,41)	0,862 (2,50)**	-0,512 (-1,45)	0,114 (0,45)	0,572 (2,32)**
Constante	0,798 (0,79)	-2,713 (-2,82)***	-3,278 (-3,04)***	-1,254 (-1,39)	-4,315 (-3,18)***	0,325 (0,25)	-1,838 (-1,87)*	-1,753 (-1,89)*
Observations	165	165	165	165	165	165	165	165
Log (vraisemblance)	-134,2	-192,2	-125,76	-175,87	-176,94	-133,49	-225,37	-161,47
Wald Chi-deux (6)	51,77***	62,06***	43,45***	39,07***	28,62***	38,09***	57,5***	44,63***
Test LR	18,55***	14,12***	10,36**	31,39***	7,77*	13,62***	24,97***	18,28***

Valeur absolue de la statistique du z entre parenthèses (* significatif à 10%; ** significatif à 5%; ***significatif à 1%)

La statistique du test LR est un Chi-deux à 3 degrés ; l'hypothèse nulle du test est l'absence de corrélation entre les résidus

ⁱ 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. L'attribution de l'avance s'effectue après qu'une commission constituée de personnalités reconnues au sein de la profession ait donné son aval. Pour plus de détails voir Bonnell (1996) et Durand *et al.* (2007).

ⁱⁱ Sous réserve de l'hypothèse de la substituabilité entre les deux modes de consommation des films.

ⁱⁱⁱ En ce qui concerne les chaînes de cinéma du câble et du satellite et de la télévision numérique terrestre, leurs acquisitions de droits de diffusion doivent représenter les proportions suivantes de leurs ressources totales annuelles de l'exercice en cours : 21 % pour les œuvres européennes (26 % s'il s'agit d'un service de cinéma de première diffusion) et 17 % pour les œuvres d'expression originale française (22 % s'il s'agit d'un service de cinéma de première diffusion). Leur convention doit, comme celle de Canal Plus, contenir une clause de diversité. Les chaînes du câble et du satellite, ainsi que les chaînes de la TNT, peuvent bénéficier d'une montée en charge de leurs dépenses.

^{iv} Depuis 1999, les délais courent désormais à partir de la sortie du film en salles et non plus de la délivrance du visa d'exploitation.

^v Depuis 2001, les chaînes ne peuvent diffuser chaque année civile plus de 192 œuvres cinématographiques de longue durée. Le chiffre ne peut excéder 144 lorsque la diffusion intervient en tout ou partie entre 20h30 et 22h30. Les chaînes sont toutefois autorisées à diffuser 52 films « Art et essai » supplémentaires non comptabilisés s'ils sont diffusés aux heures de grande écoute.

^{vi} Canal+ est une chaîne privée à péage, mais qui est diffusée par un canal hertzien. Elle doit de ce fait se soumettre à des obligations plus conséquentes.

^{vii} En général, les chaînes anticipent que les productions à gros budget vont se traduire par un nombre élevé d'entrées en salle, et par des rentrées publicitaires conséquentes lors de la diffusion télévisuelle du film. Ce pari n'est pas sans fondement si l'on en croit la corrélation entre le nombre des entrées et le budget initial, qui atteint 0,69.

^{viii} Ces films ont reçu pour près des deux tiers (65,2%) le soutien du système de l'avance sur recette.

^{ix} La corrélation simple entre le nombre d'entrées dans les salles et le devis du film est élevée, de l'ordre de 0,69.

^x Du fait de sa nature ordonnée, la variable de qualité *ex post* devrait dans un cas normal faire l'objet d'une régression de type probit ou logit ordonnée. Cependant, ce type de régression de première étape utilisant une méthode de maximum de vraisemblance est peu recommandée. Angrist et Krueger (2001, p. 80) suggèrent à la place d'utiliser une procédure MCO qui pénalise moins les régressions de seconde étape.

^{xi} Ce résultat n'est pas très surprenant pour la variable « premier film » dans la mesure où le budget moyen de ces productions est plus faible de l'ordre de 2.7 millions d'euros contre 5.1 millions d'euros pour les autres films. L'effet du premier film semblerait donc déjà capté par la variable devis.

^{xii} On postule que le financeur connaît la probabilité conditionnelle de retrouver un concurrent donné compte tenu du genre du film.

^{xiii} L'hypothèse d'indépendance des résidus est largement rejetée par un test de Breusch-Pagan (Chi-deux à 36 degrés de liberté = 149,05). Ce résultat est le signe que les acteurs concernés prennent leur décision de financer

ou non un film en fonction également de ce qu'ils anticipent du comportement de leurs principaux concurrents ou autres financeurs potentiels.

^{xiv} Ces sous-groupes sont constitués en considérant pour chaque financeur les concurrents avec lesquels les corrélations « résiduelles » (positives ou négatives) sont les plus fortes.

^{xv} Les chiffres entre parenthèse correspondent aux valeurs des corrélations des résidus. La matrice complète, non reproduite ici, est disponible auprès des auteurs sur simple demande.

^{xvi} L'avantage de cette procédure d'estimation par rapport à Zellner-Sure est qu'elle tient compte de la nature binaire des variables dépendantes étudiées.

^{xvii} Les résultats d'estimation relatifs à la chaîne M6 sont peu précis et ne permettent pas de raccorder la chaîne à ce groupe. Le comportement de cette chaîne apparaît plutôt aléatoire.

^{xviii} Nous décidons de ranger France 3 dans cette catégorie car le coefficient de la variable « qualité *ex ante* » est positif est significatif à 10%.

^{xix} Pour une discussion de l'effet du financement sur la stratégie des acteurs dans le secteur des médias, cf. Gabszewicz et Sonnac (2006).