

THÈSE EN COTUTELLE PRÉSENTÉE  
POUR OBTENIR LE GRADE DE  
DOCTEUR DE

L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX  
ET DE L'UNIVERSITÉ DU PAYS BASQUE (UPV/EHU)

À ÉCOLE DOCTORALE SP2  
ET À L'ÉCOLE DOCTORALE DU PARTENAIRE « GIZARTEA, POLITIKA, KULTURA »

SPÉCIALITÉ  
SCIENCE POLITIQUE

par **Graxi IRIGARAY**

Titre en français

**Le cinéma et l'audiovisuel en langues minoritaires en France.**

Le développement du cinéma basque et la genèse d'une politique publique en sa faveur au Pays  
Basque (2015-2023)

Titre en langue basque

**Hizkuntza gutxiak eta ikus-entzunezkoak Frantzia.**

Euskal zinemaren garapena eta haren aldeko lurralde politika publiko baten genesisia Ipar Euskal  
Herrian (2015-2023).

Titre en anglais

**Cinema and audiovisual media in minority languages in France**

The development of Basque cinema and the genesis of a public policy in its favour in the Northern  
Basque Country (2015-2023)

Sous la direction de :

**Xabier ITÇAINA**, Directeur de recherche au CNRS, Centre Émile Durkheim, Sciences Po Bordeaux  
**Josu AMEZAGA**, Professor of Audiovisual Communication and Advertising, University of the  
Basque Country UPV/EHU

Membres du jury :

**M. CASENAVE Jon**, Maître de Conférences, Université de Bordeaux Montaigne (Rapporteur)

**Mme ARIZNABARRETA Larraitz**, Assistant Professor, Center for Basque Studies, University of  
Nevada (Reno) (Rapporteuse hors membre du jury)

**M. ZALLO ELGEZABAL Ramón**, Professor emeritus, Department of Audiovisual Communication  
and Advertising, University of the Basque Country UPV/EHU (Examinateur)

**Mme HONTA Marina**, Professeure des universités, Centre Émile Durkheim, Université de Bordeaux  
(Examinatrice)

**M. POIRIER Christian**, Professeur agrégé, Centre Urbanisation Culture Société, INRS  
(Examinateur)

**Mme BELOKI BERASATEGI Maialen**, Doctor in Film theory, Deputy Director of the San  
Sebastian International Film Festival (Examinatrice)



Cette thèse est en langue basque dans sa version originale.

La version présentée ici est une version traduite depuis le basque vers le français. La traduction a été faite en grande majorité par la doctorante et par une traductrice professionnelle pour certaines parties.

Cadre et financements de la thèse :

La bourse attribuée dans le cadre de l'appel à candidature 2019 pour le programme d'accompagnement pré-doctoral, sous la tutelle de l'UPV/EHU et des universités intégrées à IDEX Bordeaux (PIFBUR19/03), a permis de financer un poste de chercheuse à la Faculté des Sciences Sociales et de la Communication de l'UPV/EHU, entre le 11 novembre 2019 et le 10 novembre 2023.

La recherche a été soutenue par le groupe de recherche NOR (IT881-16), le groupe ayant financé diverses communications publiques, voyages ainsi que des rapports réalisés au cours du processus de recherche.

Une aide de l'appel à mobilité 2022 de l'UPV/EHU nous a permis de réaliser un séjour doctoral à la Queen's University de Belfast, du 26 mars au 21 juin 2023.

## **Remerciements (VO)**

Milesker Josu Amezaga eta Xabier Itçaina tesi zuzendariei, enegan konfiantsa ukanik eta adeitasunez lagundurik.

Milesker Josu Martinezi, mundu berri hauen atea zabaltzeagatik.

Eskerrak Gastibeltza Filmetako kideei: Katti, Manex, Ximun eta Eñaut.

Eskerrak elkarrizketatuak izateko prest agertu diren guztiei, eta batez ere Zukugailua elkarteko kideei, zinemarako duten pasioa hain zintzoki transmititurik.

Milesker NOR ikerketa taldekoei eta bereziki Patxi Azpillagari eta Ramón Zallori, asko ikasi dudalako haien alboan.

Milesker bidean hor izan ditudan eta laguntza emateko prest egon diren lagun eta familiari, eta sustut Gileni, beti sostengatzeagatik eta distantzia hartzen laguntzeagatik.

Azken hitzak aurtan pausatu zaigun Amatrixiri, bere arraileria gogoan.

## Résumé

À partir de 2005, l'industrie cinématographique a commencé à se développer et à prendre de l'ampleur au Pays Basque Sud, plus précisément dans la Communauté Autonome Basque. Des films en langue basque sont d'ailleurs présentés chaque année au Festival du film de Saint-Sébastien, films distribués ensuite dans les salles de cinéma d'Espagne. Cependant, ces films arrivent encore trop peu souvent sur les écrans du Pays Basque Nord, où les bascophones n'ont que peu d'occasions de les voir.

Bien que le Pays Basque Nord soit un territoire de tournages, le cinéma local ne s'y est jamais développé. Toutefois, on assiste ces dernières années à une montée en compétences dans le domaine du cinéma au Pays Basque Nord : des sociétés de production ont été créées, certaines structures existantes ont été renforcées, une nouvelle génération de cinéastes a commencé à émerger et les professionnels du secteur ont commencé à se rassembler et à se structurer.

La France est une terre de cinéma, et intervient beaucoup dans le domaine. Elle porte une politique cinématographique efficace et même si elle vise à être compétitive sur le marché, elle considère le cinéma comme un art et travaille en faveur du cinéma d'auteur. Cependant, les langues autres que le français n'y sont pas officielles.

Dans ce contexte, cette thèse propose d'analyser la possibilité de faire et de développer du cinéma en langues minoritaires, en examinant le cas de la langue basque et la situation des autres langues minoritaires de France. À travers l'analyse des politiques culturelles et linguistiques de différentes institutions publiques, à travers des entretiens avec des professionnels du secteur de l'audiovisuel et du cinéma et à travers une expérience de distribution de films basques basée sur la recherche-action, elle vise à identifier les limites et les opportunités que rencontre le cinéma basque dans son développement au Pays Basque Nord. C'est aussi une analyse de la genèse d'une politique publique en faveur du cinéma sur le territoire. En effet, à partir de 2021, une fenêtre d'opportunité politique s'ouvre au Pays Basque Nord, où les collectivités territoriales expriment leur intention d'aborder la question du cinéma. Ainsi, l'Institut Culturel Basque, l'Office Public de la Langue Basque, la Communauté d'Agglomération Pays Basque, le département des Pyrénées-Atlantiques, l'agence culturelle de la région Nouvelle-Aquitaine ALCA et l'Eurorégion engagent une réflexion commune, dans le but d'écrire une nouvelle politique publique en la matière. Pour les aider à dans leurs réflexions, elles demandent au groupe de recherche NOR de l'UPV/EHU une étude de la situation. La création de cette étude est un élément central de cette thèse.

Ces différentes réflexions mènent à la conclusion que si la France considère la langue basque, égale au français et aux autres langues de France dans ses règlements d'intervention dans le domaine du cinéma, cette langue ne bénéficie pas de politique d'intégration favorable. Si à l'international, la France œuvre pour la diversité culturelle, sur son propre territoire la situation des minorités est différente. Malgré tout, les politiques publiques des territoires peuvent avoir un impact sur l'audiovisuel en langues minoritaires. Ainsi, les institutions publiques du Pays Basque Nord souhaitent soutenir la montée en compétences du territoire et lancent à cet effet leurs premières actions publiques. Par ailleurs, les territoires voisins ont identifié les Industries Culturelles et Créatives comme un domaine stratégique de développement économique, obligeant les collectivités locales à

clarifier leur posture vis-à-vis de ce domaine. Enfin, dans la construction d'un nouvel écosystème, le transfrontalier et la langue basque sont identifiés comme des opportunités pour le développement du secteur.

**Abstract:**

From 2005 onwards, the film industry began to develop and grow in the Southern Basque Country, more specifically in the Basque Autonomous Community. Every year, films in basque language are shown at the San Sebastian Film Festival and then distributed to cinemas across Spain. However, these films are still too infrequently shown in the North Basque Country, where Basque speakers have few opportunity to see them.

Although there is a lot of filming in the North Basque Country, local cinema has never developed. However, over the last few years, the North Basque Country has seen an increase in skills in the film industry: production companies have been set up, some existing structures have been strengthened and a new generation of filmmakers has begun to emerge.

France is a land of cinema and is very active in this field. It has an effective film policy and, although it aims to be competitive on the market, it considers cinema to be an art form and works to promote auteur cinema. However, languages other than French are not official.

In this context, this thesis wishes to analyse the possibility of making and developing films in minority languages, by examining the case of the Basque language and the situation of other minority languages in France. Through an analysis of the cultural and linguistic policies of various public institutions, interviews with professionals in the audio-visual and film sectors and experiment in the distribution of Basque films based on an action-research, it aims to identify the limits and opportunities of Basque cinema in its development in the North Basque Country. It's also an analysis of the genesis of a public policy favourable to Basque cinema. Indeed, from 2021 onwards, a local policy-window opened up, with local authorities expressing their intention to address the issue of cinema. The Basque Cultural Institute, the Office Public of the Basque Language, the Agglomeration Community of the Basque Country, the Departement of Pyrénées-Atlantiques, the Nouvelle-Aquitaine Region and the Euroregion are undertaking a joint reflection process, with the aim of drafting a new public policy in this area. To help them in their reflections, they are asking the UPV/EHU NOR research group to carry out a study of the situation. This has given us the opportunity, on the one hand, to carry out the transfer of our research work, in the genesis of a public policy; and on the other hand to contrast and enrich our research in the work with other experts.

France considers the Basque language to be equal to French and the other languages of France in its regulations for intervention in the cinema area, but it doesn't benefit from a favourable integration policy. While France is working to promote cultural diversity in the world, the situation for minorities on its own territory is different. Despite this, local public policies can have an impact on minority language cinema. In this way, public institutions in the North Basque Country are keen to support the development of local cinema and are launching their first public action. In addition, neighbouring territories have identified the cultural and creative industries as a strategic area for economic development, forcing local authorities to clarify their position in this field. Finally, in the construction of a new ecosystem, the cross-border dimension and the Basque language have been identified as opportunities for the development of the sector.



## Table des matières

1. INTRODUCTION.....	15
1.1. L’AUDIOVISUEL POUR LES LANGUES ET CULTURES MINORITAIRES.....	16
1.2. DE « L’EXCEPTION CULTURELLE », À « LA DIVERSITÉ CULTURELLE » : LA POLITIQUE CULTURELLE PROTECTIONNISTE EN FRANCE .....	17
1.3. LES POLITIQUES CULTURELLES ET LINGUISTIQUES DU PAYS BASQUE NORD ET LE CINÉMA .....	19
1.4. HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS .....	22
1.4.1. Les hypothèses .....	22
1.4.2. Les objectifs .....	23
1.5. PERSPECTIVES ÉPISTÉMOLOGIQUES ET QUELQUES CONCEPTS .....	23
1.5.1. Sociologie politique de l’action publique et interdisciplinarité .....	23
1.5.2. Les premiers éléments d’une politique publique en faveur du cinéma basque.....	25
1.6. MÉTHODOLOGIE .....	27
1.6.1. Recherche documentaire et bibliographique.....	29
1.6.2. La recherche-action.....	32
1.6.3. Maintenir une posture de chercheur, au cœur de l’action .....	38
1.6.4. Les entretiens .....	39
1.6.4.1. Les entretiens semi-directifs auprès des professionnels du cinéma du Pays Basque Nord.....	39
1.6.4.2. Les entretiens informels, les entretiens de contrôle et l’observation .....	42
1.7. STRUCTURE DE LA RECHERCHE .....	46
2. LES LANGUES ET LES CULTURES MINORITAIRES DANS L’AUDIOVISUEL ET LE CINÉMA FRANÇAIS .....	48
2.1. LA FRANCE, UN PAYS DE CINÉMA. QUELQUES MOTS ET DÉFINITIONS POUR COMPRENDRE SON SYSTÈME .....	51
2.1.1. Comprendre l’économie de l’audiovisuel et du cinéma en France.....	53
2.1.1.1. Les programmes audiovisuels en France. Quelques définitions pour comprendre l’intervention publique. ....	55
2.1.1.2. Les diffuseurs : des chaînes de télévision aux plateformes SVOD, une obligation de financement .....	57

2.1.1.3. L'économie du cinéma : différente et complexe .....	59
2.1.1.4. Les nouveaux enjeux de la France face au numérique et aux nouveaux modes de consommation.....	62
2.1.1.5. L'emploi et les métiers de l'audiovisuel .....	64
2.1.1.6. Les auteurs et les droits d'auteur .....	65
2.1.2. Les politiques culturelles et cinématographiques de France : les compétences des institutions françaises en matière de cinéma et audiovisuel .....	66
2.1.2.1. La construction d'une politique cinématographique en France .....	67
2.1.2.2. Le Centre National du Cinéma et de l'image animée .....	70
2.1.2.3. L'expression de l'État dans le domaine des médias, de l'audiovisuel et du cinéma, quelques exemples clés.....	72
2.1.2.4. Les aides fiscales, quelques exemples.....	76
CONCLUSIONS.....	78
2.2. LA FRANCE, LA DIVERSITÉ, LES TERRITOIRES ET LES LANGUES MINORISÉES DANS L'AUDIOVISUEL ET LE CINÉMA .....	81
2.2.1. La France protectrice de la diversité : instruments de diffusion internationale de son cinéma et minorités dans son cinéma .....	82
2.2.1.1. La diversité à l'international du point de vue de la France et son expression dans le domaine cinématographique .....	83
2.2.1.2. Le cinéma, l'audiovisuel et la francophonie .....	85
2.2.1.3. Les minorités dans le cinéma en France, le rapport du collectif 50/50 et l'exemple des « Fonds images de la diversité » du CNC.....	86
2.2.2. Le rôle des territoires dans l'audiovisuel et le cinéma en général, et dans l'audiovisuel et le cinéma en langues minoritaires en particulier.....	88
2.2.2.1. Les collectivités territoires dans le domaine du cinéma.....	89
2.2.2.2. Le cinéma des régions. La voix de militants des années 1980 dans la revue CinémAction .....	92
2.2.2.3. Les politiques linguistiques des territoires et l'audiovisuel et le cinéma en langues minoritaires .....	93
CONCLUSIONS.....	106
3. LE SECTEUR DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL AU PAYS BASQUE NORD .	110
3.1. LA LANGUE, LA CULTURE BASQUE ET LE CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD .....	111

3.1.1. La langue basque au Pays Basque Nord .....	112
3.1.2. Les pratiques culturelles et la consommation audiovisuelle au Pays Basque Nord .....	113
3.1.3. Le cinéma et l’audiovisuel au Pays Basque Nord. Un regard sur l’histoire .....	117
3.1.4. Le cinéma et l’audiovisuel au Pays Basque Nord d’un point de vue économique	120
3.2. LA SITUATION DU SECTEUR DU CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD .....	124
3.2.1. Les scénaristes et les réalisateurs, au cœur de la création.....	125
3.2.1.1. Liste et présentation des auteurs interrogés.....	126
3.2.1.2. Les résultats des entretiens (les auteurs) .....	128
3.2.1.3. D’autres auteurs et réalisateurs à prendre en compte .....	140
3.2.2. Les producteurs, colonne vertébrale du secteur .....	140
3.2.2.1. Les sociétés de production du Pays Basque Nord.....	142
3.2.2.2. Résultats des entretiens (les producteurs) .....	145
3.2.2.3. Quelques mots à propos des entretiens informels effectués avec les autres producteurs cités en amont .....	150
3.2.3. Les techniciens : de l’expérience et des savoir-faire.....	151
3.2.3.1. Présentation des techniciens présents au sein de l’association Zukugailua ...	152
3.2.3.2. Résultats des entretiens (les techniciens) .....	153
3.2.4. La distribution des films basques en France : un problème irrésolu (2015-2022)	159
3.2.5. Les salles de cinéma au Pays Basque Nord, garantes de la diversité culturelle ...	164
3.2.5.1. Présentation des salles de cinéma du territoire.....	165
3.2.5.2. Les réseaux de salles .....	168
3.2.5.3. Liste et présentation des personnes interrogées .....	169
3.2.5.4. Résultats des entretiens (les cinémas) .....	170
3.2.5.5. Le rapport aux institutions.....	176
3.2.6. Un écosystème solide et de nouveaux enjeux .....	176
3.2.6.1. Les festivals du territoire, une opportunité pour le cinéma basque.....	176
3.2.6.2. L’éducation à l’image : un outil pour développer la cinéphilie de la population .....	183
3.2.6.3. La formation : un enjeu de développement .....	185
3.2.7. Les télévisions locales et le rôle incontournable de Kanaldude.....	187

3.2.7.1. La langue basque dans les télévisions locales .....	187
3.2.7.2. Eitb au Pays Basque Nord .....	189
3.2.7.3. Kanaldude et Aldudarrak Bideo .....	189
3.2.8. La création de l'association Zukugailua, indice de professionnalisation.....	194
CONCLUSIONS .....	197
4. LES POLITIQUES EN FAVEUR DU CINÉMA EN LANGUES MINORITAIRES ET LES NOUVEAUX ENJEUX .....	202
4.1. LE RÔLE DES FINANCEMENTS PUBLICS EN FRANCE DANS LES PRODUCTIONS LOCALES ET EN LANGUE BASQUE (2015-2020).....	203
4.1.1. Les institutions locales, une mosaïque complexe de structures en faveur de la culture et de la langue basque .....	204
4.1.1.1. L'Institut Culturel Basque, préoccupé par la question de la distribution du cinéma basque .....	209
4.1.1.2. L'Office Public de la Langue Basque : enjeux de normalisation et d'usage de la langue basque .....	216
4.1.1.3. La Communauté d'Agglomération Pays Basque, une politique culturelle en construction .....	221
4.1.2. L'action des départements en France dans le secteur du cinéma, et le cas des Pyrénées-Atlantiques .....	225
4.1.2.1. L'action du département des Pyrénées-Atlantiques en matière d'audiovisuel et de cinéma.....	226
4.1.2.2. D'autres entrées possibles en matière de cinéma et audiovisuel.....	230
4.1.3. La place des financements régionaux en France, la politique ambitieuse de la Nouvelle-Aquitaine et l'Agence du Livre, du Cinéma et de l'Audiovisuel de la région (ALCA) .....	231
4.1.3.1. L'action de l'ALCA dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, action diverse et forte .....	232
4.1.3.2. L'action de l'ALCA et de la Nouvelle-Aquitaine au Pays Basque Nord et en faveur du cinéma basque .....	235
4.1.3.3. Une prise en compte des spécificités territoriales dans les COM audiovisuels .....	237
4.1.4. L'Eurorégion NAEN (GECT Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre) dans le cinéma et l'audiovisuel .....	238
4.1.5. L'expression de l'État dans l'audiovisuel et le cinéma du Pays Basque Nord .....	242

4.1.5.1. La DRAC Nouvelle-Aquitaine.....	242
4.1.5.2. Les aides du Centre National du Cinéma et des images animées .....	243
CONCLUSIONS.....	245
4.2. AU DELÀ DU TERRITOIRE : LES ENJEUX INTERNATIONAUX, L'EUROPE ET LE TRANSFRONTALIER DANS LE SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL, DU CINÉMA ET DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES.....	249
4.2.1. Les enjeux audiovisuels à l'ère de l'hyperculture globalisante .....	249
4.2.2. La situation du cinéma et de l'audiovisuel en Europe .....	253
4.2.3. Les ressources du Pays Basque Sud et les industries créatives en tant que secteurs prioritaires .....	258
CONCLUSIONS.....	263
5. CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES. LES LIMITES ET OPPORTUNITÉS DE DÉVELOPPEMENT DU CINÉMA BASQUE AU PAYS BASQUE NORD.....	265
5.1. LE SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL ET DU CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD EN RÉSUMÉ, ET LES LIMITES ET OPPORTUNITÉS POUR SON DÉVELOPPEMENT .....	265
5.1.1. Le Pays Basque du Nord, et le secteur audiovisuel et le cinéma en résumé.....	265
5.1.2. Les limites et les opportunités.....	270
5.2. GENÈSE D'UNE ACTION PUBLIQUE TERRITORIALE EN FAVEUR DU CINÉMA ET RECOMMANDATIONS POUR AIDER LE SECTEUR À SE DÉVELOPPER.....	272
5.2.1. Le rôle des collectivités territoriales et leurs limites dans l'intervention du secteur audiovisuel et du cinéma.....	273
5.2.2. À la recherche d'une définition commune du problème public, dans un contexte institutionnel complexe propre au Pays Basque Nord .....	275
5.2.3. Lecture de la situation actuelle et recommandations aux institutions publiques ..	278
5.2.3.1. La coordination interinstitutionnelle, condition à la mise en œuvre d'une politique culturelle audiovisuelle complète qui prendra en compte la langue basque	279
5.2.3.2. Les recommandations pour une politique publique en faveur du cinéma au Pays Basque Nord .....	282
5.3. QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉPONSE À NOS HYPOTHÈSES DE DÉPART ..	290
5.4. APPORTS, LIMITES ET PERSPECTIVES DE LA RECHERCHE .....	294
6. BIBLIOGRAPHIE .....	298

7. ANNEXES .....	330
7.1. INDEX DES TABLEAUX ET DES ILLUSTRATIONS .....	330
7.1.1. Les tableaux .....	330
7.1.2. Tables des illustrations.....	331
7.2. LISTE DES ACRONYMES.....	332
7.3. GUIDES DES ENTRETIENS .....	335
7.3.1. Questionnaire aux auteurs.....	335
7.3.2. Questionnaire aux producteurs (VO).....	337
7.3.3. Questionnaire aux techniciens (VO).....	339
7.3.4. Questionnaires aux exploitants et médiateurs cinémas (VO).....	341
7.4. CONVENTION SIGNÉE ENTRE L'UPV/EHU ET LES INSTITUTIONS .....	345

# 1. INTRODUCTION

En 2018 et 2019, nous avons identifié différentes problématiques liées à la place du cinéma basque<sup>1</sup> au Pays Basque Nord<sup>2</sup>, ce qui nous poussa à mener quelques réflexions qui sont à la base de ce projet de thèse.

Premièrement, le système cinématographique français est un modèle admiré dans le monde entier, car la France soutient et protège son cinéma au nom de *l'exception culturelle*. Notre première réflexion portait sur la place particulière qu'a le cinéma en France, la question que nous nous posions étant : le modèle de soutien du cinéma en France est-il un avantage ou un obstacle au développement du cinéma basque au Pays Basque Nord ?

Deuxièmement, nous nous rendions compte qu'il y a une industrie cinématographique établie au Pays Basque Sud<sup>3</sup>, et en particulier sur la Communauté Autonome Basque, où des films basques sont montrés chaque année au Festival International du Film de Saint-Sébastien. Projetés par la suite dans les salles de cinéma du Pays Basque Sud et d'Espagne, ces films peinent à arriver sur les écrans du Pays Basque Nord et ne sont donc pas ou peu accessibles pour les bascophones du côté Nord de la frontière. Nous nous demandions comment cela affectait les droits culturels et linguistiques des locuteurs basques du Pays Basque Nord.

Ainsi, nous avons commencé à formuler des hypothèses sur la manière de favoriser le développement du cinéma basque au Pays Basque Nord. Le territoire est un territoire attractif pour les cinéastes depuis la création du cinématographe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Martinez, 2016), mais le cinéma ne s'y est jamais développé. La culture basque est pourtant bien vivante au Pays Basque Nord, notamment dans les domaines de la musique, du théâtre, du bertsolisme, de la littérature, de la danse ou du chant, en particulier dans son expression populaire. Pour autant, les créations audiovisuelles et cinématographiques y ont été très rares.

En outre, nous constatons dans les années 2018 et 2019, une montée en compétences dans le domaine du cinéma. D'une part, de nouveaux acteurs étaient apparus sur le territoire : de nouvelles structures y avaient été créées (maisons de production, distributeurs), certaines structures existantes avaient été renforcées (web-télévision Kanaldude), une nouvelle génération de cinéastes avait commencé à y faire ses premiers pas. D'autre part, des

---

<sup>1</sup> Durant cette étude nous utiliserons la terminologie « cinéma basque » comme traduction littérale de « *euskal zinema* » utilisé par Doxandabaratz Otaegi (2020) et Martinez (2022), à savoir le cinéma en langue basque (Doxandabaratz Otaegi, 2020 ; Martinez, 2022).

<sup>2</sup> Le terme de Pays Basque Nord sera employé pour désigner notre territoire d'étude, à savoir la partie du Pays Basque située sur le territoire français.

<sup>3</sup> De même, le terme de Pays Basque Sud sera employé pour désigner la partie historique du Pays Basque située sur l'État espagnol, à savoir la Communauté Autonome Basque (CAV) et de la Communauté Forale de Navarre (CFN).

opportunités politiques étaient également apparues, puisque la Communauté d'Agglomération Pays Basque (CAPB) avait été créée en 2017, constituant pour la première fois une institution publique propre au Pays Basque Nord.

Ces différents éléments nous ont poussée à nous demander si le contexte ne serait pas propice au développement d'un secteur du cinéma et de l'audiovisuel basque au Pays Basque Nord.

La recherche que vous lirez ici, tente de répondre à ces différents questionnements.

## 1.1. L'AUDIOVISUEL POUR LES LANGUES ET CULTURES MINORITAIRES

Dans le monde dans lequel nous vivons, le secteur audiovisuel est un secteur clé pour le développement de toute culture, et c'est aussi un secteur en développement économique. Dans le cas des langues minoritaires, s'il y a quelques décennies la sociolinguistique accordait peu d'attention aux médias (Fishman, 2001), de nombreux travaux défendent depuis le rôle que les médias, y compris les productions audiovisuelles, peuvent jouer dans la promotion de ces langues. En ce sens, et dans la mesure où il s'agit d'une langue minoritaire, si la langue basque doit subsister, il lui sera nécessaire d'obtenir le plus rapidement possible un bon niveau dans les différents domaines audiovisuels et une capacité à produire de manière régulière.

Le secteur audiovisuel est moteur de la culture et de la communication sociale, il doit donc être traité comme un secteur prioritaire pour des raisons à la fois culturelles et économiques. Une grande partie de l'avenir des cultures modernes se joue dans leur capacité à produire du son et de l'image. Le secteur audiovisuel est un secteur économique important avec une grande capacité de projection sociale et culturelle (Departamento de Cultura - Gobierno Vasco, 2003). Il faut aussi tenir compte, outre la perspective économique, de son rôle social stratégique. Pour une culture minoritaire comme la culture basque, il est indispensable d'être compétent dans ces domaines (cinéma, télévision, radio, Internet) et peut-être de se spécialiser dans certains d'entre eux dans un mode productif. Dans le même temps, la normalisation du basque dépend de sa capacité à accéder à toutes les formes d'expression audiovisuelle et à y être acceptée. C'est certainement une des conditions de sa survie et de son développement (Zallo Elgezabal, 2003).

La Charte européenne des langues minoritaires est le cadre juridique le plus étendu qui concerne la protection des langues non hégémoniques d'Europe, ratifiée par 25 États depuis 1992. La charte ne mentionne le cinéma que dans son article 12, en encourageant « la traduction, le doublage, la post-synchronisation et les sous-titres » pour les langues minoritaires. Les rapports des États signataires montrent que la traduction a été principalement faite dans les bibliothèques, les théâtres, les musées et les festivals d'art, mais il y a cependant quelques références aux traductions audiovisuelles. Peu d'États ont donné



lieu à de véritables initiatives ou aides à la traduction audiovisuelle, ni à des productions en langues minoritaires. Les initiatives mentionnées dans ces rapports visent notamment la production de programmes en langues minoritaires destinés à la télévision.

The initiatives mentioned in the reports to justify the promotion of audiovisual products in minority and regional languages mostly cover television programmes, which are not the subject of this research, or film festivals and finance for production or distribution. (Pérez Pereiro & Deogracias Horrillo, 2021)

La convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle de 2005 marque également un tournant essentiel dans notre cas, puisqu'elle vise à protéger la diversité des expressions culturelles. Dans le contexte général actuel, la création d'outils de soutien pour stimuler la créativité territoriale et garantir les échanges culturels est un défi urgent pour les communautés minorisées. L'audiovisuel a une double importance : une importance économique et un rôle central dans la construction sociale. Le secteur cinématographique sert aussi à diffuser des valeurs communes dans le monde entier, de même que les films ont la capacité de refléter la diversité culturelle du monde (Manias-Muñoz et al., 2017).

Au cours de la dernière décennie, la production et la consommation audiovisuelles dans le monde ont augmenté rapidement : la production audiovisuelle a augmenté de 50 %, notamment en raison de la croissance des nouveaux marchés. 20 % de 8 200 productions par an ont été produites en Inde. Viennent ensuite l'Europe avec 13 % et la Chine et les États-Unis d'Amérique avec 9 % chacun (Sánchez Fernández-Bernal, 2021). Pour la culture d'un territoire, en plus de projeter et de nourrir les valeurs et l'identité, le secteur audiovisuel est un secteur créatif stratégique aux opportunités de développement économique, qui doit prendre en compte l'image que le territoire veut renvoyer. Ce n'est pas un secteur d'égalité, ni entre les pays, ni entre les niveaux de la chaîne de valeurs, ni entre les genres (Zallo Elgezabal, 1992).

## 1.2. DE « L'EXCEPTION CULTURELLE », À « LA DIVERSITÉ CULTURELLE » : LA POLITIQUE CULTURELLE PROTECTIONNISTE EN FRANCE

L'influence que le cinéma peut avoir sur la construction des identités collectives a depuis longtemps été prise en compte par les États qui, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ont commencé à s'inquiéter de l'influence que les productions étrangères pouvaient avoir sur leur territoire. En France, entre 1933 et 1935 déjà, le rapport Petsche soulignait la nécessité d'une politique de soutien au cinéma français pour éviter la dépendance aux films américains (Choukroun, 2004). Le ministre français de la Culture, Jack Lang, développa dans les années 1980 le concept d'*exception culturelle* dans le but de protéger la culture française et justifier l'intervention de l'État dans le domaine culturel contre l'impérialisme économique et culturel américain, en s'opposant au principe de libre concurrence du marché. En effet, la tendance de

la France à intervenir dans le secteur avait été considérée par les organismes régulateurs internationaux allant à l'encontre du principe de libre-échange. L'*exception culturelle* a donc été créée pour justifier l'intervention publique, jusqu'à ce qu'elle soit reconnue par les Organisations Internationales de Commerce et qu'elle soit acceptée et mise en œuvre par d'autres États, ainsi que par l'Europe (Farchy, 2004).

Depuis lors, la France est considérée comme garante de la diversité culturelle, tant en Europe que dans le monde, et le système de soutien qu'elle a construit est admiré, notamment pour son soutien au cinéma. Cependant, l'objectif de Jack Lang était avant tout de faire du cinéma une industrie. Lorsqu'il explique à l'international que « le cinéma n'est pas un produit comme les autres<sup>4</sup> », il promeut les industries culturelles dans l'État et rapproche le secteur du cinéma du marché. C'est pourquoi l'*exception culturelle* ne doit pas être comprise uniquement comme un instrument de protection de la diversité culturelle, car elle vise avant tout à protéger le marché national face à des productions étrangères qui le dominent (Polo, 2003).

Ainsi, différents outils de protection du cinéma français ont été créés, tant à l'intérieur du territoire qu'au niveau international, pour la production, la diffusion et l'exportation de la culture française. L'*exception culturelle* se traduit dans le cinéma par deux grands outils : la réglementation oblige les diffuseurs à produire et à diffuser des productions françaises et européennes, en imposant des quotas, et une partie des bénéfices réalisés par le secteur est automatiquement réinvestie dans la création et la production française, par le biais de taxes affectées directement au Centre National du Cinéma et de l'image animée (le CNC).

Grâce à ces politiques l'hégémonie culturelle de la France est reproduite, même dans les pays francophones ayant des langues locales (Delacroix & Bornon, 2005). Pendant des années, la France a intégré dans ses politiques culturelles la notion d'*exception culturelle* pour protéger la culture française. Cette idée a été répétée à maintes reprises par la France tout au long de son histoire. Le Premier ministre Lionel Jospin, déclarait, par exemple, en 2000 :

Le français peut devenir une des langues dans lesquelles s'expriment la résistance à l'uniformité du monde, le refus de l'affadissement des identités, l'encouragement de la liberté de chacun de créer et de s'exprimer dans sa propre culture. C'est dans cet esprit que la France se veut le moteur de la diversité culturelle dans le monde. Ce combat est pour la France sa façon, moderne, d'être fidèle à l'universalisme qui est le sien depuis 1789 (Walkley, 2018).

Au XXI<sup>e</sup> siècle, on passe de la revendication de l'*exception culturelle* à la protection de la *diversité culturelle*, et le débat passe à l'UNESCO avec la création en 2005 de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Bien que le préambule de cette convention considère la diversité linguistique comme un élément fondamental de la diversité culturelle, ce n'est pas un concept qui est beaucoup développé dans le document. En outre, avec les diverses modifications apportées au document depuis

---

<sup>4</sup> Le Monde, 11 décembre 1981.

2005, les références aux expressions culturelles qui sont en danger ont considérablement diminué. La Convention dit :

States have, in accordance with the Charter of the United Nations and the principles of international law, the sovereign right to adopt measures and policies to protect and promote the diversity of cultural expressions within their territory (UNESCO, 2005).

C'est un discours ambivalent qui permet aux États de continuer à protéger leur culture nationale au nom de la diversité culturelle et contre la concurrence déloyale de l'industrie culturelle internationale dominante, mais sans trop regarder la diversité dans son marché intérieur (Farchy, 2008). Selon le contexte, si le soutien de la diversité culturelle permet le protectionnisme culturel, il peut aussi servir d'argument aux bienfaits du libre-échange (Mattelart, 2015). Un État peut protéger sa culture et ses langues nationales si elles sont menacées par la pression du marché, même si cela affaiblit les autres langues et cultures de son territoire, qui sont le plus souvent plus menacées encore. C'est le cas, par exemple, des langues minoritaires qui dépassent les frontières des États (Amezaga & Martínez, 2019).

Cependant, et avec les nouveaux systèmes de diffusion audiovisuelle (la numérisation et la démocratisation d'Internet), l'influence des outils protectionnistes des États créés au XX<sup>e</sup> siècle est remise en question. Les modes de consommation des images ont beaucoup changé. Aux systèmes classiques de diffusion cinématographique et télévisuelle, s'ajoute la consommation par Internet et sur demande qui s'impose de plus en plus, surtout chez les jeunes générations. Cette façon de consommer s'accompagne d'une internationalisation des contenus et aujourd'hui, le consommateur a accès à n'importe quel film, n'importe quand et n'importe où. L'influence des États sur le secteur diminue et il est donc d'autant plus important pour eux d'être compétitif sur le marché international.

### 1.3. LES POLITIQUES CULTURELLES ET LINGUISTIQUES DU PAYS BASQUE NORD ET LE CINÉMA

Au Pays Basque Nord, le cinéma fait face aux politiques culturelles et linguistiques françaises et la visibilité culturelle dont a besoin le basque est limitée, ce qui réduit les espaces de son usage. D'une part, la France agit avec beaucoup de protectionnisme vis-à-vis de sa culture, dans le but de protéger l'art français au nom de *l'exception culturelle*, en particulier dans les domaines de la musique, du cinéma et de l'audiovisuel (Farchy, 2004 ; Lafon, 1994). D'autre part, et paradoxalement, l'interprétation française des revendications en faveur de la *diversité culturelle* promulguées en 2005 par l'UNESCO a des conséquences sur la diffusion des langues limitrophes, dont la langue basque, et limite la possibilité d'étendre le cinéma basque au Pays Basque Nord (Amezaga & Martínez, 2019). La France adopte le concept de *diversité*

*culturelle* pour diffuser sa culture au niveau international, y compris à travers la francophonie (de Maisonneuve, 2022).

D'autre part, la République française ne connaît pas officiellement les autres langues qui existent sur son territoire. Elle n'a toujours pas ratifié la Charte européenne des langues minoritaires, et la seule langue qu'elle reconnaît comme officielle est le français. En 2008, bien que les autres langues du territoire aient été reconnues dans la Constitution comme patrimoine culturel, cette démarche a eu peu de conséquences juridiques. Cependant, en 2013, le ministère français de la Culture et de la Communication a énuméré quelques recommandations pour l'ouverture des aides publiques aux langues régionales (Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique, 2013). Dans le même temps, la dernière enquête sociolinguistique montre que le basque a besoin d'espaces socioculturels pour son usage. Bien que l'enseignement de la langue basque ait connu des progrès importants au Pays Basque Nord au cours des deux dernières décennies, on constate une fois de plus que la connaissance et l'usage de la langue ne vont pas de pair (Euskararen Erakunde Publikoa, 2023).

Suite aux différentes étapes de la décentralisation française, les collectivités territoriales<sup>5</sup> ou les structures publiques ayant la compétence de la culture et des politiques linguistiques sont multiples. L'État (et ses structures déconcentrées), la région, le département, les villes et les centres urbains interviennent dans le secteur culturel. Mais la structuration fondamentale des politiques culturelles, bien que décentralisée, vient du point de vue construit par l'État et dans le domaine cinématographique plus que dans d'autres secteurs culturels, le CNC étant une structure puissante qui définit et met en place des orientations politiques fortes. Ce centralisme a eu pour conséquence que, pendant longtemps, les collectivités territoriales n'ont pas développé leur propre politique cinématographique. Leur rôle s'est limité à l'accueil des tournages dans une perspective d'attractivité touristique (Gimello-Mesplomb, 2014). Pourtant, ces dernières années, les régions et les collectivités territoriales ont pris conscience de cela et conçoivent de plus en plus des systèmes d'aide qui s'adressent au territoire, de sorte que la création et la production proviennent du territoire (soutien aux maisons de production du territoire, soutien aux films traitant du territoire, soutien aux langues présentes dans les territoires dans quelques rares cas seulement). L'intervention dans le secteur cinématographique dans de nombreux endroits s'étant limitée à l'accueil, la question des langues territoriales n'a guère été traitée dans le cadre de ces politiques.

Toutefois, le Pays Basque Nord dispose aujourd'hui de structures et d'institutions qui promeuvent à la fois la langue et la culture (et la culture basque) et qui ont été créées, puis

---

<sup>5</sup> Une collectivité territoriale est une autorité publique distincte de l'État. Chaque collectivité (commune, communauté de communes ou d'agglomération, département, région) est dotée d'un exécutif et d'une assemblée délibérante élue au suffrage universel. Elle exerce librement ses prérogatives en complément de l'action de l'État.

stabilisées à partir des années 1990 : d’abord avec la création l’Institut Culturel Basque (ICB), puis de l’Office Public de la Langue Basque (OPLB), jusqu’à la création de la Communauté d’Agglomération Pays Basque (CAPB) en 2017. Et si le secteur cinématographique n’est pas investi localement, la culture populaire basque est vivante au Pays Basque Nord : le théâtre populaire, le chant ou la vigueur de la danse en sont les principales expressions. Le soutien aux expressions culturelles traditionnelles ou le soutien aux médias sont depuis longtemps des défis identifiés politiquement (Urteaga, 2021), mais les industries culturelles et créatives, ou le cinéma, n’ont jamais été intégrées dans les agendas politiques du territoire.

Parallèlement, le cinéma basque s’est énormément développé au cours des dernières décennies au Pays Basque Sud (chaque année, on produit un ou deux longs-métrages de fiction en langue basque, ainsi que de nombreux documentaires et quelques films d’animation), mais ces films atteignent difficilement les écrans du Pays Basque Nord. La grande majorité des bascophones vivent dans la partie espagnole du Pays Basque et c’est là que ces films sont produits. Les producteurs rencontrent de sérieux obstacles à la diffusion sur le circuit du Pays Basque Nord, où ils sont considérés comme des films étrangers, même s’ils sont en langue basque (Amezaga & Martínez, 2019).

Si le Pays Basque a été avant tout un territoire de tournage depuis l’invention du cinéma (Martinez, 2016), certaines conditions qui pourraient faciliter le développement du cinéma localement, sont aujourd’hui réunies pour la première fois sur le territoire. D’une part, la télévision locale en langue basque Kanaldude a signé un COM<sup>6</sup> avec la région Nouvelle-Aquitaine, grâce auquel elle obtient les moyens d’investir dans la production de documentaires et de courts-métrages. L’ancien CSA<sup>7</sup> officialise Kanaldude en tant que web-télévision, ce qui lui donne la possibilité d’acheter des droits de diffusion. Plusieurs sociétés de production ont été créées à l’initiative de professionnels du Pays Basque Nord. Parmi elles, il convient de souligner la création de La Fidèle Production qui se tourne vers la coproduction de films basques avec la Communauté Autonome Basque, ainsi que la création de la société de production Gastibeltza Filmak, par cinq personnalités ayant une longue connaissance et une longue expérience dans le domaine culturel et qui souhaite assurer la production et la distribution des films basques sur le territoire. En 2020, quatorze professionnels du territoire créent l’association Zukugailua. Ces professionnels sont des cinéastes, des producteurs, des exploitants de salles de cinéma, des techniciens et des salariés de la télévision, et ils se réunissent au sein d’une même association dans le but de stimuler la création

---

<sup>6</sup> COM : Contrats d’Objectifs et de Moyens. Ces contrats sont des contrats conclus entre une institution publique et une structure pour la réalisation de plusieurs objectifs stratégiques et prévoient les moyens nécessaires à l’atteinte des objectifs poursuivis.

<sup>7</sup> CSA : Conseil supérieur de l’audiovisuel. C’était le conseil de régulation de l’audiovisuel français. En 2022, avec les outils de régulation Internet (Hadopi), cela devient Arcom. (Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique).

cinématographique du Pays Basque Nord et de renforcer le secteur. Les professionnels, tout en s'organisant, demandent aux institutions publiques de soutenir le secteur.

## 1.4. HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS

### 1.4.1. Les hypothèses

Le point de départ de notre réflexion est que le cinéma peut être très utile à la promotion des langues minoritaires. Partant de cette idée, notre principale hypothèse est que le cinéma basque a du mal à être diffusé et à se développer au Pays Basque Nord, en grande partie à cause des politiques linguistiques et culturelles de la France ; d'une part à cause de son comportement envers les langues minoritaires de son territoire et, d'autre part à cause de sa politique culturelle protectionniste.

Malgré des politiques culturelles visant à protéger et à promouvoir le cinéma et l'audiovisuel nationaux, et bien que reconnu et admiré par tous les autres pays d'Europe, le cinéma en France n'est pas un espace d'égalité. La production audiovisuelle dans les langues minoritaires de la République n'est pas facile, dans le cas du Pays Basque Nord et de la langue basque non plus. D'autre part, outre les difficultés de développement du cinéma localement, le système français ne facilite pas non plus la diffusion des films du Pays Basque Sud. Ce sont des films en général fragiles, mais en plus étrangers et, par conséquent, ils doivent remplir des conditions commerciales difficiles à atteindre pour arriver sur les écrans du Pays Basque Nord.

Une deuxième hypothèse interroge la responsabilité des institutions locales. Notre hypothèse est que, bien que les institutions publiques locales aient bien intégré les expressions culturelles traditionnelles et les médias dans leurs politiques, elles n'ont pas suffisamment pris en compte les expressions culturelles, plus modernes, y compris les domaines audiovisuels et numériques. Ces espaces d'expression qui seraient stratégiquement essentiels pour la culture et la langue basques n'ont jamais été traités politiquement au Pays Basque Nord. La promotion de la culture basque a été déléguée à l'ICB depuis les années 1990. La structure, associative, a été créée essentiellement pour soutenir et stimuler la culture amateur et non pour intervenir dans l'industrie. En même temps, les politiques linguistiques en faveur de la langue basque ne favorisent pas directement la création artistique.

Lorsque nous avons commencé cette recherche, les institutions du territoire avaient écarté le cinéma de leurs politiques publiques, s'agissant des institutions locales compétentes en matière de culture et/ou de langue basque. À partir de 2020, les institutions commencent à s'intéresser davantage à la question, face à une nouvelle professionnalisation et structuration du territoire. La troisième hypothèse se réfère directement à la seconde : la professionnalisation, l'organisation et la mobilisation du secteur cinématographique ont conduit à la mobilisation des institutions publiques, faisant de la question du cinéma basque un problème politique.



Dans la même lignée que les précédentes, notre dernière hypothèse est qu'aujourd'hui, s'appuyer sur la langue basque et les relations transfrontalières, peut contribuer au développement et à la stabilisation du secteur cinématographique localement et apporter les conditions nécessaires à la création d'un petit écosystème cinématographique au Pays Basque Nord.

### **1.4.2. Les objectifs**

Ainsi, l'objectif principal de cette recherche est d'identifier les problématiques et les défis que rencontrent la production et la diffusion du cinéma basque au Pays Basque Nord, tout en analysant les conditions nécessaires à la création d'un système durable et soutenable.

Le deuxième objectif est de créer un outil pour aider les institutions publiques du Pays Basque Nord à progresser dans le soutien au cinéma. Il y a une montée en compétences sur le territoire, dans un secteur qui aujourd'hui est peu ou pas investi par les collectivités locales. Les secteurs des industries culturelles et créatives ont été identifiés comme des domaines économiquement stratégiques par diverses institutions, dont l'Europe, et représentent donc une opportunité de développement économique pour les territoires. Les institutions publiques du Pays Basque Nord devront décider si elles veulent intervenir dans le secteur, en fixant des priorités. Notre objectif est de démontrer qu'elles peuvent faire ici un pari transfrontalier, en identifiant naturellement le basque comme un outil de coopération, et/ou en suivant les politiques classiques de la France.

Le troisième objectif est d'analyser l'impact que les politiques culturelles peuvent avoir sur la promotion des langues minoritaires. En ce sens, parallèlement au cas du Pays Basque Nord qui est notre principal sujet de recherche, nous aborderons les systèmes d'autres territoires (comme la Corse, la Bretagne, les régions de la langue occitane), en les comparant les uns aux autres.

## **1.5. PERSPECTIVES ÉPISTÉMOLOGIQUES ET QUELQUES CONCEPTS**

### **1.5.1. Sociologie politique de l'action publique et interdisciplinarité**

Notre recherche s'inscrit dans la sociologie politique de l'action publique. Elle n'est donc pas fondée sur une épistémologie particulière, car l'interdisciplinarité est son essence. Elle reprend les principaux paradigmes des sciences humaines. La sociologie, les sciences politiques, l'économie, l'histoire et le droit nous aident à analyser l'action publique. La sociologie politique de l'action publique regarde la sociologie pour comprendre l'origine des mouvements, des organisations ou des revendications sociales. Mais elle peut aussi avoir besoin de l'économie, de l'histoire ou du droit, pour comprendre le système de régulation

dans lequel s'inscrivent les initiatives publiques. Il faut, en effet, bien comprendre qui sont les agents du terrain étudié, quels sont les buts de ces agents, quelle est la nature de leurs relations, quelle est la position des institutions publiques par rapport à ces agents, et quelle est la représentation collective du sujet qui nous intéresse. Tous ces éléments doivent être pris en considération pour comprendre comment un sujet devient une question politique et à quels défis les mesures politiques prises veulent répondre, ainsi que pour mesurer les conséquences de l'action publique (Lascoumes & Le Galès, 2018).

Pour analyser les initiatives publiques, la sociologie politique offre différentes approches, mais nous allons surtout suivre l'approche *bottom up* (par le bas), en regardant les possibilités et les limites que rencontrent les acteurs du territoire. Cependant, étant donné que l'intervention de l'État français dans le domaine qui nous intéresse est ancienne, puissante et centralisée, il sera indispensable d'intégrer l'approche traditionnelle *top down* (descendante) (Bergeron et al., 1998), pour mettre en évidence l'impact des décisions et mesures politiques déjà en place sur le territoire. En effet, la politique cinématographique de la France est encore aujourd'hui très centralisée à Paris, ce qui peut constituer un obstacle à la création et à la production dans les territoires. Dans le même temps, il existe des initiatives locales pour la création au Pays Basque Nord ou dans d'autres territoires de France, en langues minoritaires aussi. Ainsi, nous regarderons ce que les territoires proposent et comment les institutions publiques traitent ces questions. En plus d'analyser l'action publique, il sera nécessaire de regarder les multiples facettes de notre objet d'étude, pour bien comprendre les défis auxquels devront répondre les politiques publiques.

Premièrement, puisque nous parlons de la langue basque en particulier, et des langues minoritaires en général, il est important de regarder le sujet à partir de la sociolinguistique. Nous avons vu que nous sommes dans une situation diglossique, dans le sens que lui donnent Philippe Gardy et Robert Lafont, c'est-à-dire dans une situation où une langue hégémonique domine une autre langue (Matthey, 2021). Le français est la seule langue officielle en France et les autres langues de son territoire administratif, qu'elle appelle « langues régionales », n'ont pas ou peu d'existence juridique. Il s'agit de déterminer si le cinéma en « langues régionales » peut se développer dans ce contexte. Nous nous intéresserons ici aux langues minoritaires présentes sur le territoire français, et il sera essentiel de tenir compte à la fois de leur situation sociolinguistique et de leur situation juridique, mais également des politiques publiques mises en place en leur faveur. Rappelons que nous utilisons durant cette étude le terme « cinéma basque » ou « film basque » pour désigner les productions en langue basque. Nous utiliserons plus aisément les termes « cinéma du Pays Basque » ou « cinéma du Pays Basque Nord » lorsque nous traiterons de l'origine.

D'autre part, nous parlons de cinéma, c'est-à-dire d'un secteur culturel. Comme nous nous intéressons au thème des politiques culturelles, il faut tenir compte de plusieurs domaines : outre la création, la culture touche l'éducation, le social et les relations extérieures. Il faut, en même temps, prendre en considération la diversité des acteurs des politiques culturelles, car



les compétences culturelles sont partagées par de nombreuses institutions publiques, de l'État aux collectivités territoriales. Si, dans les années 1950 et 1960, seul l'État influait sur le secteur (le ministère de la Culture a été créé en 1959 avec Malraux), on a vu une *municipalisation* de la culture en France dès les années 1970, et avec le processus de décentralisation des années 1980, les acteurs culturels publics intervenant dans le secteur culturel se sont multipliés (Graziani, 2004). Là encore, les politiques culturelles, en tant que sujets de recherche, sont traitées selon Graziani sous différents angles : sectoriel, référentiel ou structuraliste. Dans notre cas, comme nous nous intéressons particulièrement au cinéma, nous adopterons une approche sectorielle. Nous nous intéresserons donc aux politiques publiques dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, en regardant tous les acteurs publics et à différentes échelles, de l'État aux villes.

Si le cinéma est un art, c'est aussi une industrie. Son rôle économique est incontournable. Par conséquent, il faudra également regarder notre objet d'étude à partir de l'économie de la culture et en tenant compte du fait qu'il s'agit aujourd'hui d'une production numérique, c'est-à-dire que, bien que, comme toute production culturelle, elle soit originale et unique, c'est un produit facile à reproduire et à diffuser sur Internet, dépendant d'un marché en mutation et ouvert à l'international (Benhamou, 2017). S'agissant de productions qui se diffusent rapidement, il faut ajouter à la valeur économique des cultures industrielles, une valeur d'identité et une valeur symbolique forte (Benghozi, 2006).

Enfin, notre sujet de recherche est un objet numérique, lié aux avancées techniques, ainsi qu'à l'évolution d'Internet, dont le développement a des conséquences à la fois sur l'économie et sur la manière de consommer la culture. L'un des principaux changements de ces dernières années a été le développement des plateformes *Video on demand* (VOD) et surtout de la *subscription video on demand* (SVOD) (comme par exemple Netflix, Amazon Prime Video ou MyCANal) qui ont d'abord pris une grande importance dans la diffusion des contenus avant d'influencer directement la création et la production (Guibert et al., 2016).

### **1.5.2. Les premiers éléments d'une politique publique en faveur du cinéma basque**

C'est avant tout une recherche en sciences politiques, puisque nous nous intéressons à la genèse d'une politique publique : nous regardons comment le cinéma et l'audiovisuel sont devenus un sujet politique au Pays Basque Nord, à la suite d'une professionnalisation et d'une organisation du secteur. Il s'agit d'une recherche en sociologie politique.

Les réflexions menées dans la société autour de la question du cinéma basque débutent dès 2011. Elles sont d'abord menées par les exploitants des salles de cinéma du Pays Basque Nord et se tournent vers la question de la distribution et de la diffusion des films du Pays Basque Sud. Plus tard, la volonté de faire et de produire des films sur le territoire apparaît et des structures sont créées et développées à cet effet. Les professionnels commencent ensuite à

s'organiser et interpellent les institutions publiques. Dès 2021, on constate que les institutions du territoire veulent s'approprier le sujet du cinéma et de l'audiovisuel.

Nous allons tout d'abord nous intéresser à la création d'un *groupe d'intérêt* composé par des professionnels du secteur de l'audiovisuel et du cinéma locaux. La web-télévision Kanaldude se développe et gagne en capacité de production, des sociétés de production sont créées sur le territoire, les auteurs et réalisateurs se font connaître (dont certains travaillent en langue basque), des films sont produits localement. En 2020, ces professionnels se réunissent en association et montrent une volonté d'impulser la création cinématographique du territoire et interpellent les institutions sur ce sujet.

Tous les travaux sur la construction des problèmes publics confirment que les acteurs politiques, s'ils sont en général les acteurs les plus visibles, ne sont pas forcément ceux qui ont un rôle déterminant. En amont de leur intervention existent des dynamiques qui initialement leur échappent et qu'ils reprennent en les modifiant (Lascoumes & Le Galès, 2018).

La définition du groupe d'intérêt est complexe et la notion est floue. Grossman et Saurugger nous disent toutefois que les groupes d'intérêt sont des entités collectives qui se mobilisent autour d'un intérêt commun, pour influencer une structure politico-administrative (Ribémont et al., 2018). Dans notre cas, les professionnels eux-mêmes ont identifié certains besoins sur le territoire et multiplient les demandes aux institutions susceptibles d'intervenir dans le secteur du cinéma. Comme nous l'avons dit, les professionnels s'organisent en association pour identifier les besoins prioritaires dans le domaine et transformer ces besoins en demande politique. Nous verrons que d'autres facteurs et agents expliquent l'évolution de la position des institutions publiques vis-à-vis du secteur audiovisuel et du cinéma.

***L'identification d'un problème*** (Charles Jones, 1970, dans Hassenteufel, 2011) : un problème accède aux autorités publiques. Dans notre cas, les institutions publiques s'organisent en table ronde inter-institutionnelle pour mener une réflexion partagée sur la question. Cette table ronde réunit l'Institut Culturel Basque (ICB), l'Office Public de la Langue Basque (OPLB), la Communauté d'Agglomération Pays Basque (la CAPB), le département des Pyrénées-Atlantiques, l'Agence du Livre, de l'Audiovisuel et du Cinéma de Nouvelle-Aquitaine (ALCA), l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre et la DRAC Nouvelle-Aquitaine. Au cours de leur réflexion, ces institutions demandent une recherche au groupe de recherche NOR<sup>8</sup> de l'Université du Pays Basque (UPV/EHU). Les professionnels locaux sollicitent les institutions locales à la recherche de réponses face aux défis qu'ils rencontrent dans le

---

<sup>8</sup> Le Groupe NOR est reconnu comme Groupe de Recherche par le Gouvernement Basque et est composé de différents chercheurs qui travaillent depuis des années sur des projets communs. Ses principales thématiques de recherche sont : les langues minoritaires dans l'audiovisuel en Europe ; la structuration de la communication et de la télévision locale au Pays Basque ; les médias et l'identité collective.

domaine de l'audiovisuel et du cinéma. Jusqu'en 2020 les institutions répondaient à ces différentes sollicitations de façon isolée, partielle et ponctuelle. En se réunissant dans l'association Zukugailua, les professionnels font le tour des institutions en leur présentant un projet commun et en les incitant à clarifier leur posture vis-à-vis du secteur. Les professionnels transforment les besoins identifiés en demandes et les transmettent aux autorités publiques.

Le problème est *mis sur agenda des politiques publiques* (*policy agenda*, James Anderson, 1975, dans Hassenteufel, 2011) : les autorités publiques décident de traiter le problème, ce qui amènera à définir des enjeux et objectifs et donc à une formulation d'une politique publique (*policy formulation*), puis à des décisions politiques (*policy adoption*). Selon la décision politique, une politique publique en faveur du développement du secteur sera instaurée (ou non), par la mise en place de différentes actions publiques (*policy implementation*).

L'analyse de la décision et de la mise en œuvre des politiques publiques, de même que l'évaluation de ces actions, font partie de la sociologie de l'action publique. Le changement de position des institutions publiques étant récent, nous n'aurons pas l'occasion de développer ces étapes. Cependant, nous nous intéresserons aux premières actions publiques qu'elles ont mises en place, dans le but de comprendre comment se concrétise ce changement d'attitude. Nous mobiliserons pour cela les outils de la sociologie de l'action politique et regarderons ainsi, quels instruments politiques (instruments législatifs, économiques et fiscaux, incitatifs, communicationnels, normes), quelles techniques et quels outils elles décident de mobiliser pour mener ces premières actions (Ribémont et al., 2018). Les institutions publiques locales commencent à soutenir des projets audiovisuels et cinématographiques. Nous verrons à partir de quels services ces soutiens arrivent et comment fonctionnent les relations inter-services et inter-institutionnelles dans la mise en œuvre de leurs premières actions.

## 1.6. MÉTHODOLOGIE

Nous proposons une recherche qui analyse le secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque Nord à partir de la sociologie politique.

En plus d'identifier les ressources du territoire et les opportunités de développement que le système français du cinéma offre, il s'agit de comprendre comment les institutions publiques locales participent au développement du secteur ; ainsi que la manière dont elles intègrent la question de la langue dans les politiques publiques qu'elles élaborent en faveur de l'audiovisuel et du cinéma.

Si nous avons mobilisé des données quantitatives durant cette recherche (données économiques du secteur, subventions allouées par les institutions, données de fréquentation des salles), nous avons surtout fait appel à des méthodes qualitatives (recherche-action, observation, entretiens).

Dans un premier temps, nous avons fondé notre recherche sur une méthodologie traditionnelle, par la recherche complète et la lecture critique de la littérature juridique, politique et institutionnelle sur le sujet. Nous nous sommes intéressée aux politiques culturelles françaises et en particulier aux politiques audiovisuelles et cinématographiques. Il est en effet indispensable de comprendre l'ensemble du système pour pouvoir bien apprécier la marge de manœuvre que les collectivités territoriales ont sur le secteur. Nous avons aussi regardé comment les territoires interviennent dans le secteur, en examinant les règlements d'intervention de leurs politiques linguistiques, ainsi que de leurs politiques cinématographiques et culturelles. L'intervention des politiques publiques dans le secteur audiovisuel et du cinéma dans les langues minoritaires a été analysée. Nos principales sources ont été leurs politiques publiques, les règlements d'intervention, les attributions des subventions et l'observation (dans le cadre notamment de réunions faites avec les institutions).

Il faut en effet souligner que cette recherche a été en grande partie faite sur le terrain, en immersion dans le secteur du cinéma du Pays Basque Nord, sur les fondements méthodologiques de la recherche-action. Nous avons eu durant trois ans (de septembre 2019 à septembre 2022) l'occasion de travailler avec les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel du territoire. Premièrement, nous avons mis en place une expérimentation de distribution de films basques au Pays Basque Nord, aux côtés de la société de production Gastibeltza Filmak. Cette expérience nous a permis de répondre d'abord à un point précis de notre problématique, à savoir la question de la diffusion des œuvres audiovisuelles en langue basque. Nous avons travaillé sur la distribution des productions cinématographiques du Pays Basque Sud au Pays Basque Nord et avons examiné quelles étaient précisément les limites de cette activité. Cette expérimentation nous a, de plus, permis de tisser des liens avec les sociétés de productions, les auteurs et les distributeurs du Pays Basque Sud, mais aussi et surtout, avec les sociétés de production, les exploitants de salles, le public et les institutions du Pays Basque Nord. De ce fait, la recherche-action nous a apporté une vue d'ensemble du secteur et une connaissance globale des différentes problématiques propres à chaque métier et à chaque étape de conception d'un film. Nous avons pu identifier exactement qui sont les structures et les personnes qui travaillent dans le domaine du cinéma au Pays Basque Nord et, en apprenant à les connaître, nous avons pu mieux comprendre les objectifs de chacun et les limites que les professionnels rencontrent au quotidien au moment de créer, de concevoir, de produire et de diffuser le cinéma basque. Ce travail de terrain nous a incité à devenir membres de l'association Zukugailua, où les enjeux pour le développement du cinéma sur le territoire ont été identifiés par les professionnels eux-mêmes. Nous avons pu suivre l'action de l'association sur les questions de coproductions transfrontalières ainsi que sur la mise en place des premières résidences d'écriture destinées aux auteurs. L'accompagnement des institutions publiques dans ces premières actions a également été analysé.

Tout au long de ce processus qui a duré trois ans, nous avons mené une série d'entretiens avec ces professionnels. Ces entretiens ont été effectués avec différents acteurs du secteur : des

auteurs-réalisateurs, des producteurs, des techniciens, des distributeurs, des exploitants de salles de cinéma et des salariés de télévision. Des entretiens informels effectués avec des professionnels d'autres territoires travaillant en langues minoritaires sont venus compléter ces premiers entretiens, en particulier des Corses, des Bretons et des Occitans.

En ce sens, il convient de souligner que l'immersion dans le terrain nous a permis d'être en relation directe avec les institutions. Nous avons eu l'occasion de participer à de multiples réunions et rencontres, qui nous ont permis d'être témoin d'une volonté grandissante des institutions publiques à intervenir dans le secteur. À partir de 2021, l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre, la DRAC<sup>9</sup> Nouvelle-Aquitaine, l'ALCA<sup>10</sup>, le département des Pyrénées-Atlantiques, la Communauté d'Agglomération Pays Basque (CAPB), l'Office Public de la Langue Basque (OPLB) et l'Institut Culturel Basque (ICB) créent une table ronde dans le but de mener une réflexion partagée autour du domaine du cinéma et de l'audiovisuel du Pays Basque Nord. C'est dans ce cadre que six institutions<sup>11</sup> signent une convention avec l'Université du Pays Basque pour que le groupe de recherche NOR réalise un état des lieux du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque Nord et fassent des recommandations pour son développement. Ainsi, nous avons eu l'opportunité de faire partie de l'équipe composée des chercheurs Ramón Zallo, Patxi Azpillaga, Josu Martinez et Josu Amezaga, et cette expérience nous a fourni de nombreuses données et sources qui ont enrichi notre travail de recherche. En décembre 2022, le groupe de recherche NOR a présenté un rapport intitulé *État des lieux du secteur audiovisuel et du cinéma du Pays Basque Nord et préconisations pour son développement* (Irigarai et al., 2022). La recherche que nous présenterons ici a été fondamentale à l'état des lieux fait aux institutions. Ce travail avec NOR a permis un transferts des connaissances vers la genèse d'une politique publique et, en même temps, la mise en perspective de notre recherche par d'autres chercheurs.

Nous reviendrons lors des prochaines lignes plus en détails sur la méthodologie employée durant notre recherche, en présentant nos sources et le travail de documentation effectué, la recherche-action et les questions de postures à adopter dans cette méthodologie et enfin les entretiens effectués.

### **1.6.1. Recherche documentaire et bibliographique**

Dans un premier temps, nous avons étudié le fonctionnement et les politiques du système audiovisuel et du cinéma en France. La littérature scientifique sur le sujet est riche. C'est un sujet qui a fait l'objet de beaucoup de recherches. De nombreux chercheurs ont travaillé sur

---

<sup>9</sup> DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles.

<sup>10</sup> ALCA : Agence du Livre, de l'Audiovisuel et du Cinéma de Nouvelle-Aquitaine.

<sup>11</sup> Bien que la DRAC participe à la table ronde, elle ne signe pas cette convention.

l'économie du cinéma, analysant la singularité de la France, et sa place à l'international. On peut dire que le secteur du cinéma français a été étudié dans sa globalité : du point de vue économique (Choukroun, 2004 ; Farchy, 1998 ; Polo, 2003 ; Vernier, 2004), en détaillant son écosystème (Alexandre, 2019), en analysant les actions de l'exception culturelle (Choukroun, 2004 ; Farchy, 1998 ; Polo, 2003), en examinant le rôle des politiques publiques (Benhamou, 2017), en s'intéressant aux effets de la mondialisation (Chantepie & Paris, 2021), du point de vue de la diversité (Benghozi & Paris, 2003), en étant attentive à la question sociale (Pinto & Mary, 2021b), en analysant l'audiovisuel comme outil d'influence (Chaubet, 2022), ou encore à partir du droit (Chappat, 2019).

D'autre part, nous nous sommes penchés sur le traitement des langues minoritaires en France dans les domaines de l'audiovisuel et du cinéma, en faisant une lecture critique de la littérature juridique, politique et institutionnelle sur le sujet. Certaines recherches ont été menées sur la question des langues et les médias régionaux. En 2019, par exemple, dans un colloque intitulé *Langues et cultures régionales de France : dix ans après : cadre légal, politiques, médias*, la question de l'obligation des chaînes de France Télévision de promouvoir les langues des territoires était évoquée. Sur le site du ministère de la Culture, on peut aussi trouver un rapport intitulé *Redéfinir une politique publique en faveur des langues régionales et de la pluralité linguistique interne*, qui mentionne la place que la chaîne de télévision France 3 accorde aux langues (Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique, 2013). D'autre part, le rôle des politiques publiques territoriales à l'égard des langues minoritaires a également été défini et évalué au fil des ans, dans des rapports faisant référence aux domaines de l'audiovisuel et du cinéma.

En outre, le rapport de la France aux langues minoritaires de son territoire a été abondamment abordé, à partir la sociolinguistique (Blanchet, 2013 ; Boyer, 2017 ; Bretegnier, 2020), concernant les différentes stratégies de revitalisation (Clairis, 2011 ; Dourdet, 2020), soulignant l'importance du rôle de l'école en ce sens (Burban & Lagarde, 2021 ; Larvol, 2022), sur le versant social et politique des médias (Bidegain et al., 2014 ; Cheval, 1996), et parfois à partir du droit (Zabaleta, 2019). Plusieurs études ont porté sur les politiques linguistiques (Coyos et al., 2011 ; Harguindeguy & Cole, 2009 ; Urteaga, 2003). Dans le cas du Pays Basque Nord le débat a souvent été lié aux question des territorialité, d'identité et d'institutionnalisation (Ahedo Gurrutxaga, 2003 ; Chaussier, 1996 ; Itçaina, 2010 ; Laborde, 1997 ; Pierre, 2010 ; Ségas, 2015), intégrant également les questions culturelles.

Nous avons complété la base conceptuelle de notre recherche à partir de l'analyse générale de ces politiques. Nous avons pu ainsi définir en quoi les politiques culturelles et linguistiques françaises peuvent être des limites ou des opportunités pour permettre au cinéma basque de se développer sur le territoire. De manière générale, il convient toutefois de souligner que, comparé à d'autres pays, le sujet a été peu étudié en France.

Au cours des dernières décennies, bien que les productions en langues minoritaires aient acquis une certaine visibilité et reconnaissance sur le marché européen, les recherches



universitaires sur le sujet sont rares. Certaines monographies ont traité de la production des médias en langue minoritaire au sens large (Cormack & Hourigan, 2007), mais la plupart des études se sont concentrées sur une seule langue minoritaire, en particulier celles des nations sans État (Macdougall, 2012 ; Roca Baamonde et al., 2016). Les médias audiovisuels en langues minoritaires les plus étudiés sont principalement la télévision, la radio ou les réseaux sociaux (Amezaga et al., 2013 ; Van den Bulck & Raats, 2022), mais il y existe toutefois quelques travaux sur le cinéma et les langues minoritaires d'Europe. Certains ont également analysé comment les politiques audiovisuelles des États affectent la production de films en langues minoritaires dans des territoires spécifiques (Azpillaga & Idoyaga, 2000 ; Manias-Muñoz et al., 2017 ; Poirier, 2004 ; Roca Baamonde et al., 2016). Les politiques audiovisuelles d'autres territoires ont également été analysées et comparées, pour montrer que les nations sans État ont plus de difficultés à créer une marque nationale de cinéma liée à leur territoire, car les budgets sont nettement plus faibles et parce qu'elles sont soumises aux politiques de l'État. De même, les défis au regard du multilinguisme européen et de son marché audiovisuel fragmenté ont aussi été étudiés (Ledo Andiñon et al., 1998 ; Ledo Andiñon et al., 2018). L'histoire du cinéma basque a été examinée de près (Martinez, 2022). La distribution et la diffusion de certains films en langue minoritaire ont également été un objet de recherche (Pérez Pereiro & Deogracias Horrillo, 2021). Des recherches ont été menées sur les langues minoritaires et leur représentation au cinéma, notamment en Irlande et en Nouvelle-Zélande (langue maorie) et en Bretagne (Lysaght, 2015). La place des langues dans le cinéma européen et l'hégémonie de l'anglais ont été analysées (Barnier & Le Corff, 2013 ; Le Corff, 2013). Des réflexions sur les relations entre plateformes et langues minoritaires ont également été menées, autour de la question de la diffusion transnationale (Agirre, 2021).

Dans le cas de la France, dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel, la « langue » n'est pas un problème. Les politiques en faveur du cinéma existent depuis longtemps et grâce à elles le secteur est fort. L'État soutient et accompagne son cinéma à tous les niveaux (éducation, formation, production, diffusion), mais historiquement c'est un secteur très parisien (Alexandre, 2019), qui veut rayonner à l'international et qui se présente comme garant de la diversité culturelle (Lecler, 2019), tandis que les minorités de son territoire, les territoires en eux-mêmes (Cervulle & Lécossais, 2022), et plus encore les langues minoritaires sont loin de ses préoccupations. L'intervention des territoires dans le secteur du cinéma s'est accrue ces dernières années, et aujourd'hui le soutien qu'ils apportent au secteur a son importance (Chappat, 2019 ; Gimello-Mesplomb, 2014).

Des plus, les recherches concernant l'organisation territoriale de la France sont galemement venues alimenter notre étude. Les étapes de décentralisation et les politiques propres aux territoires ont été étudiées à de nombreuses reprises (Beucher, 2017 ; Douillet & Lefebvre, 2017 ; Subra, 2016), ainsi que les idéologies qui les portent (Arnaud et al., 2015). Il en est de même pour le rôle et les obligations des territoires en matière de politiques culturelles (Arnaud, 2020 ; Négrier, 2003 ; Poirrier, 2007). En ce sens, les politiques sectorielles et la

territorialité ont aussi été analysées (Douillet, 2005 ; Faure, 2005 ; Mériaux, 2005 ; Saez, 2005).

Enfin, il faut souligner que plus largement, à l'ère du monde globalisé et de la culture numérique, la discussion se situe à une autre échelle, étant donné qu'il s'agit d'un secteur industriel, et compte tenu du fait que les images prennent de plus en plus de place dans la société. Plusieurs chercheurs se penchent sur les influences internationales et ce contexte hyperglobalisé, en tenant toujours compte des moyens et des actions des politiques publiques (Tardif, 2008 ; Tardif & Farchy, 2011). L'enjeu ne se situe pas seulement dans les capacités de production audiovisuelle et cinématographique, mais dans une perspective économique plus large, dans les industries culturelles et créatives (Zallo Elgezabal, 2016).

### **1.6.2. La recherche-action**

The research needed for social practice can best be characterized as research for social management or social engineering. It is a type of action research, a comparative research of the conditions and effects of various forms of social action, and research leading to social action. Research that produces nothing but books will not suffice (Lewin, 1946).

La recherche-action peut être définie comme une approche méthodologique où l'action est intégrée à la recherche, avec un double objectif : transformer la réalité (changer de façon concrète un système social) et générer des connaissances à partir de ces transformations (produire des connaissances sur le système étudié) (Hugon & Seibel, 1988). Cette méthode se distingue-t-elle ainsi des recherches conventionnelles, car la transformation du terrain étudié est aussi un objectif. On veut changer une réalité pour produire des données (en mesurant les conséquences des variables mises en place) et récolter ces nouvelles données dans le but de mieux comprendre un réalité ou le système étudié<sup>12</sup> (Roy & Prévost, 2013). Ainsi, dans la recherche-action, le chercheur intervient directement sur le terrain qu'il étudie, alors que dans la recherche traditionnelle il est avant tout observateur. Si l'objectif de l'intervention est de produire des connaissances et des données, cette intervention peut en même temps permettre de donner des réponses concrètes à des problèmes identifiés. Le sujet de la recherche-action – ou le problème à résoudre – est considéré comme un objet complexe. La participation des principaux acteurs du terrain étudié est donc un principe fondateur de cette recherche. La

---

<sup>12</sup> La recherche-action "expérimentale" de Lewin (1939 ; 1946), la science action de Argyris et ses collègues (1985), les approches ingénieriques ou de recherche-intervention de l'École des Mines, bien qu'ayant des particularités, ont pour objectif la production de connaissances scientifiques : une connaissance objective sur le système social pour Lewin et Argyris ; la recherche-intervention (David, 2000) dans le cas des approches ingénieriques (Chanal & al., 1997 ; Claveau & Tannery, 2002), une connaissance sur l'efficacité relative des modèles et des outils de gestion (dans Roy et Prévost, 2013).



recherche-action a trois dimensions clés : le changement, l'action et l'intervention. Ces dimensions prennent un sens différent selon le point de vue épistémologique de la recherche et selon la réalité sociale étudiée (Ibid.).

Dans notre cas, au départ de notre recherche, l'action a porté sur la distribution et a eu pour objectif de comprendre les entraves auxquelles se heurtait la distribution des films basques au Pays Basque Nord. L'intervention a été faite avec la société de production et de distribution Gastibelza Filmak avec laquelle nous avons tenté de distribuer des films basques au Pays Basque Nord. Cette expérience et cette action nous ont permis de voir de façon directe quelles étaient les limites et les opportunités concrètes que nous rencontrions. Nous avons tenté de distribuer treize films, dont onze ont été montrés dans les salles de cinéma du Pays Basque Nord. Il a s'est agi de films de genres et durées différents et l'action a été menée depuis la négociation des droits d'exploitation avec les ayants droits jusqu'à la projection des films en salles.

**Tableau 1 : Liste des films produits au Pays Basque Sud et distribués au Pays Basque Nord aux côtés de la société de production et de distribution Gastibelza Filmak (entre 2019 et 2022)**

Film	Réalisateur	Année	Producteurs ou vendeurs	Genre du film	Distribution	Conditions des mandats d'exploitation
<i>Soinujolearen semea</i>	Fernando Bernues	2018	Abra ekoizpenak, Tentazioa	Long-métrage de fiction	Mai et juin 2019 au PBN	Mandat d'exploitation courte durée uniquement pour le Pays Basque Nord
<i>Pikadero</i>	Ben Sharrock	2019	Caravan Cinema	Long-métrage de fiction	Mars 2020, quelques salles du PBN	Mandat d'exploitation courte durée uniquement pour le Pays Basque Nord
<i>Lur eta Amets</i>	Joseba Ponce, Imanol Zinkunegi	2020	Lotura Films	Film d'animation	À partir de mars 2020 dans les salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans
<i>Bi urte, lau hilabete eta egun bat</i>	Lander Garro	2020	Izar films, Labrit Multimedia	Documentaire	À partir de septembre 2020 dans les salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans
<i>Caminho Longe</i>	Josu Martinez	2021	Adabaki Ekoizpenak	Documentaire	À partir de juin 2021 dans les salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans
<i>Nora</i>	Lara Izagirre	2021	Garriza Films, La Fidèle Production	Long-métrage de fiction	À partir de septembre 2021 dans les salles de Nouvelle-Aquitaine	Mandat d'exploitation classique pour un territoire limité
<i>Non dago Mikel?</i>	M-A. Llamas, A. Merino	2020	Izar Films	Documentaire	À partir d'octobre 2021 dans les salles	Mandat d'exploitation classique pour différents

					du PBN	écrans
<i>Hil kanpaiak</i>	Imanol Jaio	2020	Abra, Barton Films	Long-métrage de fiction	À partir de novembre 2021 dans quelques salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans
<i>Tipularen sehaska kanta</i>	Lander Garro	2022	Sare, Gastibeltza	Documentaire	À partir de février 2022 dans les salles du PBN	Gastibeltza Filmak coproducteur ayant droits pour la France
<i>Orkestra Lurtarra</i>	J. Ponce, I. Zinkunegi	2022	Lotura Films	Film d'animation	À partir d'avril 2022 dans les salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans
<i>Bolante baten historia</i>	I. Toledo, I. Alforja	2021	On produkzioak, Vrai Vrai Films	Documentaire	À partir de juin 2022 dans les salles du PBN	Mandat d'exploitation classique pour différents écrans

Source : Notre tableau, issu de la recherche-action

Toutes les négociations n'ont pas abouti et certains films ne sont pas sortis dans les salles du Pays Basque Nord, comme par exemple les longs métrages de fiction *Agur Etxebeste* (Asier Altuna, Telmo Esnal, 2019) ou *Ane* (David Pérez Sañudo, 2020). Par ailleurs, dans la période 2015-2022 d'autres films ont été distribués par l'association Gabarra Films ou d'autres distributeurs français. Le parcours de ces films sont également intégrés dans notre recherche.

Dans la recherche-action, les chercheurs agissent sur le terrain ce qui leur donne une relation privilégiée avec le terrain qu'ils étudient. Par ailleurs, ils participent par cette action à la transformation d'une situation donnée. La production des connaissances est fondée sur un processus d'apprentissage mutuel entre les chercheurs et les acteurs de terrain, ce qui permet d'ouvrir une voie vers le changement<sup>13</sup>. Plusieurs courants scientifiques, chacun selon son point de vue et bien qu'étant de natures différentes, considèrent que seules les connaissances et données créées par les échanges entre chercheurs et acteurs de terrain peuvent apporter une réelle transformation<sup>14</sup>. La construction d'une réalité sociale est donc fondée sur les interactions entre les personnes. De plus, si la méthodologie traditionnelle est en général

<sup>13</sup> Ce point de vue est développé dans les mouvent du Tavistock Institute (en particulier dans le Mouvement de Démocratisation Industrielle de Norvège) (Emery & Thorsrud, 1976 ; Thorsrud, 1970) selon Roy & Prévost

<sup>14</sup> Intervention psychologique à visée thérapeutique (Jaques, 1947, 1951), les courants militants (Participatory Action Research, Fals-Borda & Rahman, 1991 ; Hall, Gillette & Tandon, 1982) et coopératifs (Cooperative Inquiry, Heron, 1996 ; Human Inquiry, Reason, 1994b ; Pragmatist Action Research, Greenwood & Levin, 1998 ; Participatory Action Research, Whyte, Greenwood & Lazes, 1991) selon Roy & Prévost.

linéaire (définition du cadre théorique, problématisation, protocolisation autour d'une méthodologie, récolte des données, analyses), la recherche-action est dans une démarche cyclique « planification-action-réflexion ». Dès lors, le sujet de départ s'enrichit par l'action et peut évoluer dans un cadre méthodologique ouvert à l'adaptation. Les chercheurs doivent pouvoir s'adapter sans cesse aux relations complexes qui existent au sein du terrain étudié (Roy & Prévost, 2013).

Le fait d'être immergée dans le terrain et d'être en relation de façon régulière avec les professionnels du secteur du cinéma et de l'audiovisuel, nous a permis de constater que parler de distribution ne suffirait pas. S'il est fondamental de comprendre pourquoi il est si difficile de voir des films produits de l'autre côté de la frontière, une certaine effervescence était palpable autour du secteur audiovisuel et cinématographique local. De plus, les premières expériences de distribution de films nous ont permis de conclure que la question de la distribution devait être abordée de façon plus globale, car elle était liée aux questions de financement et de production des films. Nous avons donc conclu que la question devait être traitée de façon plus large. De ce fait, nous avons suivi la création de l'association Zukugailua en 2020, créée par quatorze professionnels du cinéma et de l'audiovisuel du Pays Basque Nord, dans le but de créer et produire du cinéma localement. L'association met en œuvre dès 2021 différentes actions qui montrent les priorités identifiées par les professionnels, à savoir, des rencontres avec les producteurs de la Communauté Autonome Basque (CAV) et la Communauté Forale de Navarre (CFN) et la création de résidences d'écriture. Nous verrons que ces phases liées à la production sont importantes pour la distribution aussi.

L'organisation des professionnels du secteur audiovisuel et cinéma du Pays Basque Nord a également permis la mobilisation des institutions publiques. En effet, constituée en tant que *groupe d'intérêt*, l'association a explicitement demandé aux institutions de se positionner vis-à-vis du secteur et par conséquent, les différents techniciens de ces institutions ont débuté une réflexion pour aider le secteur.

Comme nous l'avons déjà évoqué, nous avons été amenée à travailler avec les institutions publiques du territoire et à faire un diagnostic du secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque Nord en y identifiant les différents acteurs dans les domaines de la formation, la création, la production, la diffusion et l'exploitation, et en essayant de comprendre leur positionnement vis-à-vis du territoire et du secteur. Ce diagnostic a porté, suivant les indications des institutions, sur le cinéma local et en langue basque en France, entre 2015 et 2021. Il a permis d'établir une série de recommandations aux institutions, pour qu'elles envisagent localement une politique publique en faveur du secteur. Deux types de recommandations ont été formulées : des recommandations stratégiques sur le long terme et quatre recommandations sur le court terme et prioritaires, à mettre rapidement en place.

En outre, le travail mené en commun avec les institutions nous a permis d'accéder à leurs données. Nous avons donc pu identifier, dans la mesure du possible, les projets audiovisuels ou cinématographiques locaux et/ou en langue basque, accompagnés par les institutions entre

2015 et 2021. Ainsi, après une demande sociale des professionnels du secteurs aux institutions, le sujet est devenu politique. Le *problème a été identifié* et mis sur l'agenda politique (*policy agenda*). C'est ainsi que nous avons assisté à un début d'une politique publique sur le modèle *bottom-up* et la convention signée avec les institutions nous a permis de mieux appréhender la posture de chacun et les relations qui existent entre les différentes institutions elles-mêmes.

Nous sommes dans le cas d'une recherche-action pragmatique (*Pragmatist Action-Research*, (Greenwood & Levin, 1998) avec une « approche coopérative », c'est à dire qui a pour objectif de trouver des solutions pour les acteurs de terrain et de leur donner la possibilité de contrôler une situation, à partir d'une épistémologie pragmatiste. La participation des acteurs est fondamentale dans le recherche-action. En même temps, pour pouvoir appréhender les points de vue différents, la connaissance du terrain est primordiale. Il est difficile d'avoir un consensus entre les chercheurs et les acteurs du terrain, chaque système social ayant ses propres mécanismes d'inclusion, d'exclusion, d'influence et de jeux de pouvoir. La recherche-action veut aider les communautés et les organisations à mobiliser leurs ressources pour répondre à un problème donné (Roy & Prévost, 2013).

La recherche-action grâce à l'association de la dimension participative et de la diversité des points de vue permet l'apprentissage mutuel (*cogenerative learning*). L'objectif n'est plus d'obtenir « une vérité objective » (Rorty 1980) mais de rendre le dialogue possible. Des lieux et occasions sont créés pour permettre ce dialogue, pour permettre l'analyse de situations importantes et donc créer de nouvelles actions. Il y a une mise en tension des connaissances des chercheurs et de l'expériences des acteurs de terrain : les expériences et connaissances des participants viennent compléter les compétences méthodologiques et théoriques du chercheur, chaque point de vue pouvant apporter un nouvel enseignement ou signification (Roy & Prévost, 2013).

Si l'objectif est de trouver une solution à un problème (Greenwood & Levin, 1998), cette solution doit faire sens pour les acteurs du terrain étudié : résoudre un problème mais produire de nouvelles connaissances pour les chercheurs comme pour les acteurs du terrain. Il faut créer un cycle de réflexion et d'action. Ainsi, durant tout le processus de recherche, nous avons été amenée à repenser nos hypothèses de départ. S'il s'agissait d'abord de nous concentrer sur la question de la distribution, nous avons très vite constaté qu'il fallait regarder le système dans son ensemble, si nous voulions changer les choses au Pays Basque Nord. D'une part les professionnels eux-mêmes se sont organisés en priorité sur les questions de création et de production. Notre regard s'est donc porté sur les domaines de la création et de la production. Le développement et l'organisation du secteur ont permis la mobilisation des institutions publiques. Les réflexions et les volontés d'intervention des institutions sont également entrées dans l'équation.

Un projet de recherche-action est toujours lié à un problème pratique et ce problème pratique requière toujours un changement de comportement (individuel, collectif, politique...). Notre

problématique apporte aussi cette dimension de changement : « Comment créer un environnement favorable au développement du cinéma basque ? ». Notre objet de recherche est la transformation du problème de départ. Cette question intègre des objets théoriques, méthodologiques et/ou empiriques, et représente le projet de recherche (Allard-Poesi & Perret, 2003). Nous avons formulé les différentes hypothèses déjà citées, à partir du problème de départ.

C'est le chercheur qui pose la problématique et tente d'y répondre. Les acteurs du terrain jugent si cette problématique leur semble pertinente et aident à y répondre. Dans notre cas, nous avons étendu le sujet de départ en collaborant avec le terrain. Par exemple, si l'objectif était au départ de traiter uniquement la question du cinéma en langue basque, les professionnels du terrain, comme les institutions, ont estimé qu'il faut traiter la question du cinéma dans son ensemble, le secteur étant globalement peu développé au Pays Basque Nord. L'objet défini par le terrain est donc plus large : si la question du cinéma en langue basque est importante pour les professionnels tout comme les institutions, c'est l'écosystème global qui leur importe avant tout, quel que soit la langue des films. Le contexte défini sur le terrain et leur ambition influe sur le sujet de recherche, les connaissances produites par la recherche-action étant liées au contexte et au moment. Ces connaissances seront crédibles, si elles convainquent les participants, de même que les chercheurs n'ayant pas participé à la recherche (Roy & Prévost, 2013).

La construction de l'objet de recherche est donc la première étape, primordiale dans la recherche-action. Dans l'approche pragmatique, l'objet de recherche lui-même est la conséquence d'un apprentissage mutuel entre le terrain et les chercheurs, sans cesse remis en question durant tout le processus de recherche. Les cycles entre l'action et la réflexions peuvent influencer sur l'objet de recherche en lui-même jusqu'à le redéfinir parfois. C'est pourquoi, si au départ, le sujet et l'action devaient porter sur la distribution des films basques, les conclusions tirées des premières expériences sur le terrain nous ont poussée à regarder le sujet du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque Nord dans sa dimension plus large, en prenant en compte la création, la production et la diffusion.

La recherche-action nécessite différentes phases dans la production de connaissances.

Avant l'intervention et pour mesurer les changements envisageables, il est nécessaire de décrire le système dans lequel il faut agir : le contexte, la description des acteurs, le positionnement des différentes entités et leurs dimensions structurelles, les caractéristiques du terrain. Il faut avant tout construire l'objet d'étude, pour comprendre le problème et rapprocher les connaissances théoriques du terrain.

Il faut ensuite construire un modèle théorique qui permettra l'intervention : un outil ou une expérience et le proposer ou le mettre en œuvre sur le terrain (l'action). Dans notre cas, il s'agit d'expérimenter la distribution des films basques au Pays Basque Nord. Puis, on observe et analyse les changements obtenus par l'intervention ainsi que les réactions des acteurs du terrain suite à cette intervention. On évalue l'intervention et la modifie si nécessaire. Cette

analyse peut apporter un changement de l'objet d'étude défini en amont (Roy & Prévost, 2013).

Le point de vue des acteurs est primordial. De même, étant au cœur de l'action, le chercheur a un point de vue immédiat, qu'il faut nécessairement contraster avec des outils autre que l'analyse des conséquences de l'action. Dans notre un cas, un des outils majeurs pour diversifier les sources a été l'entretien.

### **1.6.3. Maintenir une posture de chercheur, au cœur de l'action**

La recherche-action fait appel à différentes approches méthodologiques, depuis l'enquête jusqu'à l'intervention comme nous l'avons spécifié. Dans notre cas, nous avons uni l'aspect pratique de la recherche (l'action et l'intervention) à la recherche traditionnelle, basée notamment sur les entretiens.

Nous l'avons dit, l'intervention dans le secteur étudié nous a permis d'avoir un accès plus facile aux données, ainsi que de mieux comprendre les différents enjeux rencontrés par les professionnels du secteur au quotidien. Nous avons pu établir une relation de confiance avec les professionnels, qui a facilité la mise en œuvre des entretiens. De plus, nous avons été le témoin privilégié de l'évolution du terrain, ce qui nous a aidé à nous mettre en relation avec les institutions. Cette implication dans le secteur pouvant remettre en cause *l'objectivité du chercheur*, nous avons dû justifier notre posture à plusieurs reprises.

Les doutes concernant la recherche qualitative ne datent pas d'hier, pourtant cela fait plus de vingt ans que la méthodologie qualitative a prouvé sa valeur dans la compréhension des système et des phénomènes humains (Mukamurera et al., 2006).

La plupart des entretiens ont été effectués avec les professionnels rencontrés sur le terrain. Ceci a l'avantage des rendre les entretiens plus fluides et permet une certaine liberté de parole. Cependant, en analysant les données, nous nous sommes également demandé si nous n'influencions pas les réponses des personnes interrogées : est-ce que ces personnes ne répondent pas selon ce qu'elles pensent que nous attendons (Artetxe Sarasola, 2019) ?

L'objectivité d'un chercheur peut-être mesurée par la diversité de ses sources et nous avons donc travaillé durant tout le processus de recherche à une triangulation des sources et à la comparaison des données recueillies. Si par exemple les entretiens ont ciblé des profils particuliers (voir plus bas), leurs discours ont été contrastés par d'autres entretiens informels menés avec des professionnels ayant eu un parcours différents et ont été mis en perspective par la littérature classique.

De même, au moment de rédiger les recommandations aux institutions locales, nous avons travaillé avec d'autres chercheurs. Leur expérience et leur connaissance du secteur audiovisuel et cinéma, et des politiques publiques dans le domaine, nous ont aidés à prendre du recul vis-à-vis des revendications issues du terrain. Les données issues de l'observation, de

l'intervention et des entretiens ont été analysées avec ces chercheurs et les recommandations ont été formulées en équipe.

Enfin, si nous sommes intervenue dans le domaine pendant une période donnée, nous avons mis un terme à cette expérimentation un an avant la fin de la recherche pour avoir un recul suffisant sur la situation.

#### **1.6.4. Les entretiens**

Il y a, depuis 2017, une montée en compétences claire sur le territoire en matière de cinéma et d'audiovisuel et les professionnels s'unissent dans l'association Zukugailua. Cette dernière demande aux institutions de se mobiliser en faveur du secteur. Dès lors, étant dans un modèle *bottom up*, nous avons en tout premier lieu voulu intégrer leur point de vue dans cette recherche. Il y a, au Pays Basque Nord, des professionnels qui veulent faire, produire et diffuser des films en langue basque. Nous sommes donc allée à leur rencontre pour comprendre quels sont leurs projets, comment ils les réalisent ou de quoi ils auraient besoin pour les réaliser. Nous les avons également questionnés sur leurs relations avec les institutions publiques.

Cependant, il n'y a jusqu'à aujourd'hui jamais eu de véritable filière cinéma sur le territoire et ce développement du secteur est jeune. De ce fait, nous avons voulu confronter les discours de ces professionnels à d'autres profils. Ainsi, des entretiens informels ont été réalisés avec des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel hors Pays Basque Nord, notamment avec des personnes travaillant en langue corse, en langue bretonne et en langue occitane.

Enfin, c'est l'action publique qui nous intéresse et c'est l'influence des institutions locales sur le secteur du cinéma et de l'audiovisuel que nous voulons mesurer. Grâce à la signature d'une convention entre l'Université du Pays Basque et les institutions, ces dernières nous ont donné la liste des personnes et structures qu'elles ont aidées sur le territoire. Des réunions et des entretiens sont venus compléter ces informations et nous ont aidée à mieux comprendre leurs domaines d'intervention.

En tout, nous avons mené 43 entretiens.

##### **1.6.4.1. Les entretiens semi-directifs auprès des professionnels du cinéma du Pays Basque Nord**

Nous avons mené 21 entretiens semi-directifs avec des professionnels du cinéma du Pays Basque Nord. Nous avons proposé de mener une étude empirique, basée sur l'expérience et les connaissances des acteurs du secteur cinéma et audiovisuel local. Une recherche qualitative a été menée à partir d'une série de questions ouvertes et les données recueillies nous ont menée à une analyse descriptive des résultats. L'objectif a été de présenter les



réalités des différents métiers du secteur, avec l'intention d'identifier des problèmes partagés par l'ensemble de la profession et les problèmes isolés de chacun, à travers une analyse transversale. Il s'agit d'une construction théorique empirique : collecter des données empiriques par les entretiens, donner la parole aux acteurs du secteur et s'appuyer sur ce recueil de données pour recenser les différentes problématiques du secteur, dans un objectif descriptif. Les personnes interrogées sont des professionnels qui travaillent ou ont travaillé dans le cinéma basque. Ces entretiens sont une source centrale de notre recherche. En effet, l'objectif est de comprendre le contexte sociolinguistique, économique et politique dans lequel évoluent ces professionnels et de partager leur point de vue sur les opportunités et les limites qu'ils perçoivent sur le territoire. Nous voulons également comprendre quel type de soutien les institutions publiques leur apportent dans leurs projets, en particulier ceux en langue basque. Des professionnels de différents domaines ou métiers ont été interrogés : des auteurs-réalisateurs, des producteurs, des diffuseurs, des distributeurs, des exploitants de salles de cinéma et des techniciens.

Nous souhaitons ainsi comprendre :

- Qui sont les professionnels du territoire, comment ils sont structurés, quel est leur statut, comment ils fonctionnent et comment ils agissent dans le domaine du cinéma local et en langue basque ?
- Quels sont leurs projets, quelle place prennent les projets locaux (du territoire) et les projets extérieurs au territoire (en général français) dans leur quotidien et ont-ils pour ambition de réaliser des projets localement et en utilisant les ressources du territoire ?
- Dans leur domaine de travail, quelles sont les opportunités et les ressources que leur offre le territoire et quels sont les freins et limites qu'ils y rencontrent ?
- Travaillent-ils en langue basque et comment ? Quelles sont les opportunités et les limites que la langue leur pose ?
- Ont-ils des relations transfrontalières dans leur domaine ?

L'échantillon a été défini selon les critères suivants :

- Être un professionnel du cinéma et de l'audiovisuel, (ou qui travaille ou qui a travaillé dans au moins un film dans un poste important<sup>15</sup>)
- Qui vit au Pays Basque Nord ou qui est bascophone

---

<sup>15</sup> Il faut une grande équipe pour faire un film. Les principaux postes sont : les scénaristes, les réalisateurs, les producteurs, les directeurs de la photographie, les directeurs son, les monteurs... Les télévisions sont à part. Les acteurs ne sont pas intégrés dans notre recherche car ils ont un statut à part.



- Qui a une expérience dans le cinéma basque, dans son domaine
- Qui travaille au Pays Basque Nord ou qui est membre de Zukugailua (ce qui montre un intérêt à travailler sur le territoire)

Les entretiens ont été personnels. L’anonymat a été proposé. Tous ont accepté que leurs noms et leurs parcours apparaissent dans la thèse, bien que les citations resteront anonymes.

Les entretiens ont été menés avec les professionnels identifiés à partir du réseau Zukugailua. Cependant, et dans un souci d’impartialité, nous avons sélectionné un échantillon le plus large possible, composé de différents profils. Nous avons donc interrogés sept auteurs-réalisateurs qui travaillent sur des formats et genres différents. Ces réalisateurs vivent au Pays Basque Nord et ont tous réalisé au moins un film en langue basque. Nous avons également interrogé trois producteurs du Pays Basque, qui ont produit au moins une production en langue basque. Trois techniciens ont été interrogés, tous vivant sur le territoire. Quatre exploitants de salles de cinéma ont été interrogés, tous programmant du cinéma basque. Deux médiateurs ont été interrogés, qui organisent entre autres des ciné-débats autour du cinéma basque. L’un d’entre eux a aussi travaillé à la distribution du cinéma basque dans Gabarra. De plus, deux salariés de la web-télévision Kanaldude ont été interrogés. Le premier est l’un des fondateurs de Aldudarrak Bideo, tandis que l’autre se charge du volet production de la web-télévision et de la gestion du COM signé avec la Nouvelle-Aquitaine. Dans un souci de parité nous avons interrogé dix femmes et onze hommes. Dix de ces entretiens se sont déroulés en langue basque et onze en français.

**Tableau 2 : Liste des entretiens semi-directifs menés avec les professionnels du Pays Basque Nord**

Nom	Profession / Structure	Où et quand
Ximun Carrère	Fondateur de la télévision et coordinateur jusqu’en 2021 / Kanaldude	05/11/2020, par vidéoconférence
Simon Blondeau	Animateur / Cinéma L’Atalante de Bayonne et Gabarra	21/07/2020, à Bayonne
Loïc Legrand	Responsable production / Kanaldude	18/01/2021, à Bidarray
Laurent Dufreche	Monteur	06/07/2021, à Pasaia
Jean Larregaray	Scénariste et réalisateur	15/07/2021, à Cambo-les-Bains
Itziar Leemans	Scénariste et réalisatrice	21/07/2021, à Itxassou
Loïc Villot	Ingénieur son (preneur de son et monteur son)	juillet 2021, par vidéoconférence
Myriam Aycaguer	Monteur	26/08/2021, à Hendaye
Elsa Oliarj-Ines	Scénariste et réalisatrice	16/09/2021 à Alos
Eñaut Castagnet	Scénariste et réalisateur	21/09/2021, à Biarritz

Marjory Ott	Productrice / Kestu Production ekoiztetxea	05/11/2021, par vidéoconférence
Maia Iribarne	Scénariste et réalisatrice	10/11/2021, à Bidarray
Sylvie Larroque	Directrice / Cinéma L'Atalante	15/11/2021, à Bayonne
Jokin Etcheverria	Productrice / La Fidèle Production	16/11/2021, à Ciboure
Jérôme Alkhat	Exploitant de salles de cinéma et programmateur / Complexe Saint Louis et Entente Saint Louis	7/11/2021, à Saint-Palais
Maé Thomas	Médiatrice / Association Cinévasion	17/11/2021, à Saint-Palais
Xabi Garat	Exploitant de salles de cinéma et programmateur / Le cinéma Le Sélect et Entente Saint Louis	24/11/2021, à Saint-Jean-de-Luz
Katti Pochelu	Productrice / Gastibeltza Filmak	26/11/2021, à Saint-Pée-sur-Nivelle
Ximun Fuchs	Scénariste et réalisateur	23/05/2022, par vidéoconférence
Carmen Echeverria	Scénariste et réalisatrice	23/05/2022, par vidéoconférence
Christelle Vassot	Exploitante de salles de cinéma / Cinéma Getarienea	04/03/2022, à Guéthary

Source : Notre tableau

De plus, des entretiens informels nous ont permis d'apporter des nuances aux propos tenus par les professionnels locaux. Des entretiens ont été menés avec des professionnels ayant une plus longue carrière dans d'autres territoires ainsi qu'avec les techniciens des institutions locales.

#### 1.6.4.2. Les entretiens informels, les entretiens de contrôle et l'observation

21 personnes ont été interrogées suivant les critères établis en amont, mais 16 autres entretiens informels avec le même objectif et suivant des critères plus souples ont aussi permis d'arriver aux résultats qui suivront. L'objectif est de de mettre en perspective l'expérience de ceux qui créent ou produisent en basque avec d'autres auteurs ou producteurs ayant une expérience plus longue, ainsi qu'avec ceux qui créent et produisent dans leur langue dans d'autres régions. C'est pourquoi les professionnels de la culture et du cinéma qui ne répondent pas à tous les critères précédemment définis ont également été interrogés : soit situés ou résidant au Pays Basque Nord, soit ceux qui ont filmé à propos du Pays Basque, de même que les personnes travaillant en langue occitane, en langue corse, mais surtout en langue bretonne... Ici aussi, nous avons cherché à entendre des profils divers.

Nous avons par exemple interrogé Minela Poilo, une productrice parisienne qui possède une maison à Saint-Jean-de-Luz, ainsi que le réalisateur Miguel Courtois, qui a réalisé dans les années 2000 des fictions à propos du conflit armé du Pays Basque<sup>16</sup>. Nous avons rencontré

---

<sup>16</sup> Miguel Courtois a réalisé *El lobo* (2004) et *GAL* (2006).

tous les autres producteurs que l'ALCA a identifiés au Pays Basque Nord, au moins une fois, dans le but de connaître leur travail. Il en existe trois sur le territoire : Tell me films, une société de production qui produit des documentaires, Disnosc, une jeune société de production de films d'animation, et Damned, une société de distribution et de production d'origine parisienne, installée au Pays Basque, qui produit principalement de la fiction longue. Nous avons également rencontré le responsable du Brevet de Technicien Supérieur de l'Audiovisuel de Biarritz.

En parallèle, nous nous sommes intéressée à d'autres langues minoritaires de la France hexagonale, à savoir le breton, le corse, l'occitan, le catalan et l'alsacien. Pour ce faire, nous avons examiné les politiques linguistiques de chacune et les résultats des enquêtes sociolinguistiques menées pour chaque territoire.

Au cours de nos recherches, nous avons également eu l'occasion de rencontrer plusieurs professionnels. Nous avons fait la connaissance de deux maisons de production de Bretagne : la première est Kalanna Production, spécialisée dans les productions bretonnes, l'autre est Tita Production, qui a produit une série bretonne intitulée *Fin Ar Bed* et coproduit le film à moitié en langue basque *Les Sorcières d'Akelarre* de Pablo Aguero. Nous avons aussi parlé aux télévisions bretonnes : Brezhoweb, web télévision entièrement en breton, ainsi qu'au responsable des programmes en breton de la chaîne de télévision France 3 Bretagne. Nous avons vu Daoulaghad Breizh, association qui fait la promotion des films bretons, ainsi que le fondateur du festival du film des minorités de Douarnenez. Nous avons rencontré la plateforme de SVOD corse appelée Allindi. Nous avons contacté les structures qui doublent en langue bretonne et en langue occitane (Dizale et Conta'm), et discuté avec la télévision occitane ÔCtele. À partir d'un entretien avec l'Office des Langues et des Cultures d'Alsace et de la Moselle, il a été estimé que l'existence de l'audiovisuel ou du cinéma alsacien était insuffisante pour approfondir le cas alsacien. Enfin, l'Office Public de la Langue Catalane (OPLC) nous a transmis des informations sur la diffusion des films en catalan.

**Tableau 3 : Liste des entretiens informels menés avec d'autres professionnels**

Nom	Profession / Structure	Où et quand
Gérome Bouda et Maria Francesca Valentini	Créateurs de la plateforme svod Allindi / Allindi (Corse)	08/04/2020, par vidéoconférence
Samuel Julien	Responsable de doublage / Dizale (Bretagne)	09/04/2020, par vidéoconférence
Miléna Poylo	Productrice / TS Production (Paris)	10/01/2021, par vidéoconférence
Miguel Courtois	Réalisateur / Films <i>El lobo</i> et <i>Gal filmak</i>	17/01/2021, à Saint-Jean-de-Luz
Yoann Cornu	Distributeur et producteur installé à Bayonne / Société de production et de distribution Damned	11/02/2021 par vidéoconférence et 05/06/2022 entretien téléphonique

Beñat Lagoarde	Responsable du pôle Image et Son du lycée René Cassin	19/01/2022, à Biarritz
Laurent Alary	Producteur / Tell me Films	01/04/2022, par vidéoconférence
Nathan et Fabrice Otaño	Réalisateur et producteur de film d'animation / Disnosc	23/05/2022, à Anglet
Anna Lincoln	Productrice / Kalanna Production (Bretagne)	17/11/2022, à Brest
Laurence Ansquer	Productrice / Tita production (Bretagne)	18/11/2022, à Douarnenez
Erwan Moalic	Fondateur du festival de films de Douarnenez et de l'association Daoulaghad Breizh (Bretagne)	18/11/2022, à Douarnenez
Elen Rubin	Coordinatrice de Daoulaghad Breizh / Daoulaghad Breizh (Bretagne)	18/11/2022, à Douarnenez
Mael Le Guennec	Responsable des programmes en langue bretonne / France 3 Bretagne	19/11/2022, à Rennes
Florent Grouin	Responsable de la chaîne / Web-télévision Brezhoweb (Bretagne)	11/04/2023, entretien téléphonique
Ludovic Gillet	Administrateur production doublage / Conta'm (Toulouse)	11/04/2023, entretien téléphonique
Marie Lavit	Responsable production / Ôctele	27/04/2023, par vidéoconférence

Source : Notre tableau

Enfin, des entretiens informels et informatifs ont été menés avec les responsables institutionnels du Pays Basque Nord et des autres régions de France : les institutions qui interviennent dans le domaine du cinéma, mais aussi dans les secteurs culturel et des langues. Ces entretiens nous ont permis de comprendre comment les langues minoritaires et l'audiovisuel et le cinéma sont pris en compte lors de la mise en œuvre de leurs politiques et s'il existe une relation entre les deux dans ces politiques.

Ainsi, nous avons pu échanger avec les responsables de la langue Ronan Le Louarn et le responsable du service images et industries de la création Guillaume Esterlingot de la région Bretagne, de même qu'avec les représentants des différents organismes publics des langues régionales : Maximilien Saint-Cricq et Marie Sarraute-Armentia de l'Office Public de la Langue Occitane et Bénédicte Keck de l'Office pour la Langue et les Cultures d'Alsace et de Moselle. Des échanges téléphoniques et par emails avec l'Office Public de la Langue Catalane nous ont éclairé sur le cas catalan.

Enfin, nous nous sommes appuyée sur les données fournies par les institutions publiques, ainsi que sur des entretiens avec celles-ci. Il n'a pas été facile d'accéder à toutes les données espérées de la part des institutions. Pour étudier leur action, nous nous sommes donc basée dans quelques cas sur des données quantitatives et tangibles qu'elles nous ont fournies. Dans certains cas, il s'est surtout agi de réunions effectuées avec elles. Nous avons organisé six

réunions dans le but de déterminer leur politique publique en matière de cinéma et de comprendre la place de la langue basque dans ces politiques.

En règle générale, il n'a pas été aisé de faire des entretiens formes avec les collectivités territoriales. D'une part, les tentatives faites avec les politiques n'ont mené à rien. D'autre part, il n'est pas simple non plus d'en discuter avec les techniciens, soit car ils ont beaucoup de travail, soit parce que leur parole est contrôlée par des protocoles bien définis. La convention signée entre l'UPV/EHU est les collectivités territoriales a rendu possible l'accès aux données et a ouvert des voies à la coopération et à la discussion, en particulier dans le cadre de réunions.

**Tableau 4 : Données fournies par les collectivités territoriales qui interviennent dans les domaine de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord**

Qui	Institution / Poste	Données fournies	Entretien / Réunion
Yves Le Panterer	DRAC Nouvelle-Aquitaine	Liste des fréquentations des salles de cinéma du Pays Basque Nord, liste des aides accordées par la DRAC au Pays Basque dans le domaine du cinéma.	02/06/2022, par vidéoconférence
Marie Héguy	Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre	les aides accordées par l'Eurorégion aux projets audiovisuels dans le cadre de l'AAP citoyenneté eurorégionale entre 2017 et 2021, ainsi que le plan stratégique du GECT 2021-2027.	Pas d'entretien
Pierre Da Sylva	Région Nouvelle-Aquitaine	Liste des aides accordées dans le domaine du cinéma par la Région Nouvelle-Aquitaine au Pays Basque Nord depuis 2017	24/04/2022, par vidéoconférence
Emmanuel Feullié	ALCA	rapport d'activité 2020, perspectives et programmes d'action, liste des sociétés de production identifiées sur le territoire du Pays Basque Nord.	Pas d'entretien
Anatole Aristeguy et Aurélie Hivet	Département des Pyrénées-Atlantiques	Informations et données exhaustives concernant la politique du département en faveur du cinéma et de l'audiovisuel avant et depuis 2015.	20/05/2022, à Bayonne
Hélène Bourguignon	CAPB	Liste des aides accordées dans le secteur étudié depuis la direction de la Culture	entretien avec les directions culture, développement économique, langue basque, transfrontalier et l'école d'art de la CAPB, 01/03/2021, à Bayonne
Ibai Agirrebarrena	OPLB	Données concernant les projets en lien avec l'audiovisuel aidés dans le cadre de l'appel à projet des écoles et concernant les projets en lien avec l'audiovisuel aidés ou non depuis le fonds de coopération entre l'OPLB et le Gouvernement de la Communauté Autonome Basque.	Pas d'entretien
Frank Suarez, Johaïne Etchebeste	ICB	Liste des aides accordées dans le domaine du cinéma depuis 2015	22/03/2022, à Ustaritz
Thomas Habas et Matthieu Bardiaux	Ville de Biarritz		22/02/2022, par vidéoconférence

Source : Notre tableau

Tous ces entretiens ont un double objectif. Ils nous ont aidée à comprendre le contexte, au moment de définir les bases conceptuelles, mais ils nous ont surtout servi à répertorier les lacunes, les besoins et les solutions proposées pour le développement de l'audiovisuel. Ceux qui veulent travailler en langue basque nous ont fait part de leurs objectifs et des limites qu'ils rencontrent dans leur travail. D'autres entretiens ont révélé d'autres expériences, donnant des perspectives sur la réalité du Pays Basque Nord.

## 1.7. STRUCTURE DE LA RECHERCHE

Ayant défini le point de départ, le contexte, les hypothèses, les objectifs et la méthodologie qui cadrent notre recherche, voici le plan de notre thèse.

Nous proposons dans un premier temps une mise en évidence du système audiovisuel et cinématographique français, afin de mieux voir comment il se répercute localement et sur les productions en langues minoritaires. Il est nécessaire de saisir les différents aspects sociaux, économiques, culturels et régulateurs de l'audiovisuel et du cinéma en France, pour mieux appréhender les enjeux d'un potentiel développement des secteurs sur le territoire. La France a un système de soutien très fort qui agit dans différents domaines (la formation, l'éducation aux images, la création, la production, la distribution, la diffusion, les salles de cinéma, les festivals...). Nous verrons aussi que si la France se présente comme garante de la diversité à l'internationale, la présence des minorités sur les écrans français se fait rare. Nous regarderons en parallèle d'autres territoires de France qui ont une langue minoritaire afin de voir comment ces langues sont traitées dans le domaine audiovisuel et le rôle des collectivités locales dans le secteur. Nous irons à la rencontre des nombreuses initiatives locales, en analysant l'aide publique qu'elles reçoivent.

Dans un second temps, nous entrerons au cœur de notre sujet en examinant la situation actuelle du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque Nord. Après un bref retour sur la situation de la langue basque sur le territoire, les habitudes culturelles de ses habitants et un point historique sur le cinéma au Pays Basque Nord, nous donnerons la parole aux professionnels du secteur. Nous tenterons de comprendre la situation actuelle du secteur audiovisuel et cinéma du Pays Basque Nord par une analyse qualitative des enjeux, des limites et des opportunités perçus par les professionnels sur le terrain, tout en examinant leur rapport à la langue, au territoire et aux institutions. Nous nous efforcerons de mesurer leurs compétences et leurs besoins. Il s'agira, en outre, de voir comment les groupes d'intérêt définissent le problème actuellement, pour nous pencher ensuite sur la manière dont ce problème a été pris en compte par les institutions. La langue basque sera au cœur de l'analyse.

Nous examinerons par la suite, l'influence que l'action publique a sur le secteur, en analysant les aides accordées par les institutions locales au secteur du cinéma et de l'audiovisuel, à partir de leurs différentes compétences. Nous regarderons d'abord l'institutionnalisation

particulière du Pays Basque Nord, puis examinerons ce que chaque institution fait concrètement pour le cinéma et l'audiovisuel du Pays Basque Nord. Ensuite, ayant regardé en particulier le cas de la France et des institutions locales dans une première partie, nous tenterons d'ouvrir la question au transfrontalier et à l'international, et revenir sur l'importance et les enjeux des industries culturelles et créatives aujourd'hui. La politique audiovisuelle et cinématographique centralisée et protectionniste de la France a un poids certain sur le cinéma du Pays Basque, mais en même temps le secteur n'a jamais aussi peu subi les frontières entre les États. Si l'internationalisation du secteur renforce la concurrence, elle peut, au même moment, ouvrir de nouvelles portes au cinéma basque. Enfin, il y a au Pays Basque Sud plus de locuteurs, plus d'infrastructures, une industrie établie, une chaîne de télévision, et des politiques culturelles et linguistiques favorables à la langue basque. Nous regarderons aussi vers l'autre côté de la frontière.

Enfin, et dans une dernière partie, nous tenterons de répondre à nos hypothèses de départ, en identifiant les limites et les opportunités que le cinéma basque rencontre au Pays Basque Nord pour se développer. Ce sera alors l'occasion de revenir sur les recommandations que nous avons formulées avec le groupe de recherche NOR pour que les institutions locales développent une politique publique en faveur du secteur. Nous verrons, de surcroît, comment les institutions s'emparent du problème pour définir une politique publique en faveur du cinéma et d'audiovisuel du Pays Basque Nord.

## 2. LES LANGUES ET LES CULTURES MINORITAIRES DANS L'AUDIOVISUEL ET LE CINÉMA FRANÇAIS

Les prochaines lignes seront dédiées à la compréhension de l'économie de l'audiovisuel et du cinéma en France, et à celle des outils publics d'aide et de réglementation du secteur. Ce sera également l'occasion de revenir sur quelques définitions : le cinéma, l'audiovisuel, les nouveaux médias, le numérique, les industries créatives et culturelles... Aujourd'hui la frontière entre tous ces éléments devient de plus en plus poreuse et le secteur étudié évolue rapidement. Pour comprendre la place que peuvent avoir les langues minoritaires dans ce secteur, il est primordial d'avoir en tête les principales caractéristiques économiques et politiques de ce système et les changements qu'a subi le secteur étudié avec la numérisation et l'hyper-globalisation de la culture.

Les nouvelles technologies ont changé et changent encore le mode de consommation des images et les politiques publiques doivent intervenir dans le secteur pour le contrôler, le réguler et le soutenir. Les pays qui ont cessé d'intervenir dans le domaine voient d'ailleurs leur secteur s'affaiblir et les productions étrangères envahir leur marché (Forest, 2013). Les pouvoirs publics ont un intérêt particulier pour ce secteur, car il a une dimension culturelle forte en tant qu'outil de *soft power*<sup>17</sup> (Chantepie & Paris, 2021). La France voit dans ces industries culturelles – dont l'audiovisuel et le cinéma font partie – « un pouvoir d'influence » à l'international. Si le cinéma français ne se distingue pas forcément sur le marché international, il dégage une aura particulière : un cinéma de qualité, de nombreuses productions, une multitude de festivals (dont celui de Cannes) (Chaubet, 2022).

Par ailleurs, la mondialisation a changé la perception de l'idée de frontière. Il existe aujourd'hui un espace qui dépasse les frontières entre les États. Les nouvelles technologies de communication ont apporté une nouvelle perception de la distance, mais aussi du temps. Le local a lui, en ce sens, pris une autre dimension. Dans cet espace médiatique globalisé (appelé aussi *sixième continent*), l'enjeu est également de maîtriser les symboles et l'imaginaire. Dans ce nouvel espace, l'image est d'une importance cruciale (Tardif & Farchy, 2011). La diffusion massive des productions culturelles (films, séries, musique...) à l'international est techniquement plus simple que jamais et les canaux de communication allant jusqu'au consommateur sont multipliés (Miège, 2017). Mais les acteurs hégémoniques du numérique et d'Internet dominant le marché (les GAFAM<sup>18</sup> ou les plateformes de diffusion) en imposant de nouvelles règles dans l'audiovisuel mais aussi le cinéma : de nouveaux modes de diffusion, de distribution, de création et de production, mais aussi de nouveaux prix (Benghozi et al., 2019).

---

<sup>17</sup> Le concept de *soft power* a été inventé par le politologue Joseph Nye pour parler d'influence à l'international. Il définit ainsi les outils d'influence qui ne sont pas directement liés à l'argent ou la force militaire (*hard power*).

<sup>18</sup> GAFAM : Google, Apple, Facebook et Amazon sont les entreprises dominant Internet. On parle de GAFAM, lorsqu'on y ajoute Microsoft.



L'action publique de la France dans le domaine du cinéma est très importante. Elle a mis en place tout un écosystème, depuis la formation jusqu'aux festivals, les dispositifs d'éducation aux images en passant par la fiscalité, dans le but de faire vivre les productions françaises. Ces outils sont efficaces et il est donc essentiel d'en saisir la portée. Grâce à toutes ces mesures protectionnistes, elle représente à l'international un modèle contre l'hégémonie d'Hollywood (Alexandre, 2019). Le système français repose en effet sur tous ces outils créés par l'État et il faudra comprendre que si les territoires veulent développer leur production, ces outils auront un rôle particulier.

Le secteur audiovisuel et cinématographique français est très parisien et l'existence des productions dépend de leur capacité à intégrer ce marché. Olivier Alexandre (2019) parle nettement « d'hégémonie parisienne » en soulignant le centralisme qui existe dans le domaine du cinéma, plus encore que dans les autres domaines artistiques. Les télévisions, le Centre National du Cinéma et de l'Image Animé (CNC), les infrastructures, les institutions, les bureaux des grands festivals, les principaux centres de formations... tout est à Paris. Par conséquent, il existe une forte déséquilibre territorial dans ce domaine. Alexandre va plus loin encore et oppose les protagonistes de ce système (les *insiders*) à ceux qui restent de dehors (*outsiders*). Ces derniers, des anonymes qui restent en périphérie recherchent un succès très peu probable:

Un système original a fait du cinéma français l'un des plus dynamiques au monde. Si ce dispositif peut légitimement être considéré comme un succès, il a pour envers un monde d'organisation rigide et stratifié. Un noyau d'*insiders* concentre les fonctions de responsabilité au sein des groupes cinématographiques, des chaînes de télévision et des institutions. Une frange resserrée d'« indépendants » lui est directement affiliée, à la périphérie de laquelle une masse d'*outsiders* développe des projets dans un quasi-anonymat et l'espoir d'une réussite improbable (Alexandre, 2019, p.257).

Bien que la France permette à son cinéma d'exister, la pertinence de l'exception culturelle face à tous les changements que connaît le secteur aujourd'hui est interrogée (Ibid, p.89).

Nous reviendrons plus en détails sur les principales caractéristiques du secteur de l'audiovisuel et du cinéma en France et le rôle des politiques publiques qui les accompagnent. Nous verrons par la suite, la question du traitement de la diversité culturelle par la France et le rôle de territoires dans le secteur audiovisuel et cinématographique.

En effet, bien que les secteurs audiovisuels soient historiquement très parisiens, les territoires s'y sont progressivement intéressés. Cet intérêt pour le secteur depuis les territoires a été constaté dans différents endroits d'Europe. Il s'agissait au départ d'une question de relocalisation des tournages et passait par la création et la multiplication des *film commissions* ou bureau de tournages. Si c'est avant tout l'impact économique direct des tournages qui intéressait, petit à petit certains territoires ont pris la mesure de l'impact touristique plus général de ces tournages, et du rayonnement des territoires à travers ces films tournés localement. En France, la région Aquitaine a été la première région à soutenir le cinéma en

1985. À partir de 2004, des conventions triennales entre l'État, le CNC et les régions (ou les territoires) ont vu le jour en France. Ces conventions ont permis aux territoires de s'impliquer plus activement dans le secteur à travers des aides pour la création et la production ou des interventions dans le domaine de l'éducation aux images, par exemple. Selon Gimello-Mesplomb (2014), l'implication des territoires a été bénéfique au secteur et les politiques en matière de cinéma ont été amenées à évoluer. Malgré une politique publique traditionnellement descendante et très centralisée, on a vu se développer une vision émanant des territoires, une vision *bottom up* (Gimello-Mesplomb, 2014). Nous le verrons, la question des langues minoritaires n'a quasiment jamais été intégrée à ces politiques publiques. Les politiques en faveur des langues minoritaires se sont surtout portées sur la question des médias et donc, plutôt dans le domaine de l'audiovisuel que dans celui du cinéma.

Historiquement, la télévision aussi a été très centralisée à Paris. À sa création, de 1935 à 1951 elle s'y trouvait d'ailleurs exclusivement. Elle s'est ensuite étendue et a commencé à diffuser des programmes en région. Selon Jean-Jacques Cheval (1996), ce sont des motivations politiques qui ont accéléré cette diffusion, justement dans le but de concurrencer les presses régionales et locales, jugées hostiles au pouvoir. Dès 1963, des émissions régionales voient donc le jour avec des actualités régionales. Très vite, dès 1975, ces émissions régionales deviennent France 3 Régions, toujours par l'ORTF<sup>19</sup>, c'est à dire sous le « contrôle » de l'État. Les langues « régionales » auront, de temps en temps, une petite place dans ces émissions. La diffusion de ces langues deviendra ensuite une de leurs responsabilités, sans toutefois que le travail à effectuer en ce sens soit clairement défini. En Aquitaine, Maïte Barnetche créera une première émission en langue basque en 1971, quinze ans avant la création d'EITB au Pays Basque Sud. Le député garaztar Michel Inchauspé porta le projet à l'Assemblée et obtint une autorisation pour une émission en langue basque. Jean Haritschelhar de l'Université de Bordeaux, ayant une chaire en langue basque, fut nommé en tant que responsable moral du projet et une note publiée en 1970 recommanda que l'émission porte sur la pelote, les sports populaires et le théâtre en langue basque. Petit à petit, des émissions dans les autres langues régionales apparurent en France (Cheval, 1996). Nous verrons que de nos jours encore, la présence des langues régionales varie d'une région à l'autre.

La présence de la langue dans les médias a été identifiée comme un enjeu majeur par les différents acteurs qui œuvrent en faveur de la promotion des langues minoritaires, dans les différentes régions et territoires de France. Dans leurs politiques linguistiques, les médias sont identifiés comme des domaines stratégiques. Mais, même si la télévision publique française, à travers la télévision régionale France 3 Régions, a pour mission l'usage des langues minoritaires, elles ont en réalité peu de place à l'antenne. Cependant, à travers diverses initiatives issues du militantisme, les langues minoritaires de France disposent de leurs

---

<sup>19</sup> ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française (1964-1974).

propres télévisions et les institutions territoriales et régionales soutiennent ces dynamiques. Nous en verrons quelques exemples.

## 2.1. LA FRANCE, UN PAYS DE CINÉMA. QUELQUES MOTS ET DÉFINITIONS POUR COMPRENDRE SON SYSTÈME

Les prochaines lignes se destinent à dresser les grandes lignes du système audiovisuel et cinématographique en France. Il faut en effet comprendre que parler d'audiovisuel et de cinéma, ce n'est pas uniquement parler de création et de production, mais qu'il s'agit aussi d'avoir en tête un écosystème et un marché en constante évolution, de nombreux métiers et savoir-faire, une économie de prototypes, des produits facilement reproductibles et diffusables grâce à la numérisation, avec des nombreux supports et moyens de diffusion. De plus, c'est un secteur qui évolue rapidement en fonction des progrès techniques. Enfin, c'est un secteur culturel qui, en France, reçoit un intérêt particulier de l'État et il est également indispensable de mesurer les rouages de ce soutien. Nous regarderons en détail comment la France différencie le cinéma et l'audiovisuel, tout en faisant en sorte qu'ils se nourrissent l'un l'autre, et quels sont concrètement les outils qui réglementent et soutiennent ce secteur.

Selon le point de vue (technique, culturel ou institutionnel) la définition de l'audiovisuel diffère. Le terme « audiovisuel » peut englober l'ensemble des techniques qui utilisent l'image et le son, comme il peut être utilisé pour mettre en opposition la télévision (l'audiovisuel) et le cinéma. Nous nous appuyerons pour définir notre champ d'étude sur le champ d'intervention du Centre National du Cinéma, à savoir le cinéma et les « images animées »<sup>20</sup>.

Il existe indéniablement des ponts entre la radio, la télévision, la production d'image animée, les métiers du son. Si l'on prend l'exemple de la télévision et la radio, il arrive fréquemment de trouver des professionnels qui travaillent dans l'un des secteurs comme dans l'autre (des journalistes, des techniciens...), « mais l'économie de la radio est très différente de celle de la télévision et n'a rien à voir avec celle du cinéma » (Le Diberder, 2019). Il existe, par ailleurs, de plus en plus de formats et supports de diffusion (télévision, radio, cinéma, Internet...) qui travaillent avec le même contenu (par exemple des émissions radios filmées que l'on retrouve sur différents réseaux sociaux). L'un des changements majeurs qu'apporte la numérisation et Internet, c'est « la prolifération des formes de diffusion audiovisuelle » : service SVOD (tels que Netflix, Amazon Prime Video), plateformes vidéos (comme YouTube), réseaux sociaux,

---

<sup>20</sup> La définition du CNC intègre les jeux vidéo dont l'économie est également particulière. Là aussi, il arrive que des ponts soient créés, notamment en matière de licence (s'inspirant mutuellement), mais il s'agit d'un segment minoritaire pour les deux univers.

agrégateurs<sup>21</sup>, les offres de rattrapage, les offres de box des fournisseurs d'accès... Pour les plus jeunes, ces formes nouvelles ont toujours fait partie de l'offre audiovisuelle, mais en réalité, elles viennent bouleverser les formes de consommation traditionnelle des produits audiovisuels (longtemps limités au cinéma et à la télévision) et par conséquent, leur économie (Ibid.).

Si par essence le cinéma est pour la salle, le développement et la multiplication des supports de diffusions ont fait évoluer le secteur : entre art et média, entre culture et industries, les équilibres entre les différents pôles de diffusion ont changé. Le développement des industries de communication a non seulement impacté la diffusion, mais aussi la production. Alors que la télévision est devenue avec le temps le premier financeur des films, la numérisation a apporté d'autres concurrents et d'autres modes de consommation. Le cinéma français, mais généralement européen, doit faire face à ces nouveaux concurrents, tandis que l'hégémonie américaine, d'Hollywood, en même temps que celle des nouvelles plateformes américaines, s'est vue consolidée et renforcée (Creton, 2020c).

Le cinéma est un art et c'est par cette voie que l'intervention publique dans le secteur est justifié. C'est un objet culturel dont la dimension créative est à prendre en compte. Le système audiovisuel décrit dans les prochaines lignes comprend en particulier le cinéma et la télévision : « deux piliers de l'audiovisuel » (Le Diberder, 2019), bien démarqués dans la réglementation française, qui se sont vus être rapprochés, mais dont la forme s'est démultipliée en particulier avec la numérisation et la démocratisation d'Internet. Ces deux domaines sont toutefois proches, car les télévisions en plus d'être des diffuseurs, sont surtout les premiers financeurs de films. De même, au niveau de l'emploi, le terme audiovisuel rompt les barrières définies auparavant. Pour l'Afdas<sup>22</sup> par exemple, l'audiovisuel est constitué de quatre grands secteurs d'activité : la télédiffusion, la radiodiffusion, la prestation technique image et son et la production audiovisuelle et cinéma. Du point de vue des métiers les frontières ne sont donc pas tout à fait délimitées de la même manière. Nous reviendrons également sur les métiers et l'emploi. Si l'aspect économique du secteur concerné ne sera pas négligé, c'est surtout l'action publique de la France qui nous intéressera, ainsi que les principaux outils politiques et juridiques qui réglementent le secteur, le but étant de comprendre l'importance et le fonctionnement de cette action publique.

---

<sup>21</sup> Un agrégateur est une entité qui regroupe plusieurs sources de contenu ou flux dans un seul endroit.

<sup>22</sup> L'Afdas est opérateur de compétences des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, du sport, du tourisme, des loisirs et du divertissement. Il est l'organisme gestionnaire du fonds de formation des artistes-auteurs.

### **2.1.1. Comprendre l'économie de l'audiovisuel et du cinéma en France**

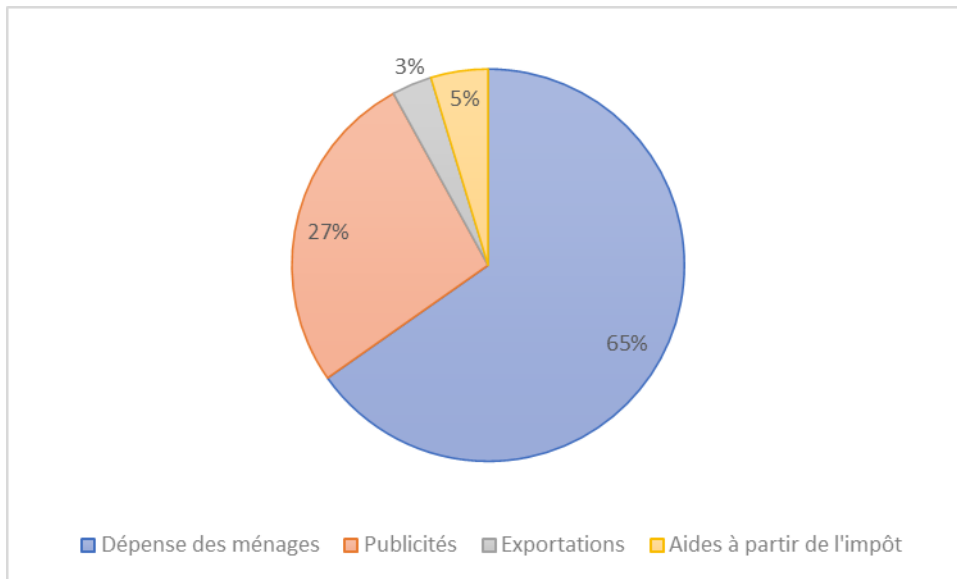
Alain Le Diberder (2019) explique l'économie actuelle de l'audiovisuel et nous éclaire sur la place et les enjeux de chaque acteur, donne des définitions précises et prend en compte les changements récents du secteur étudié. Il relie « la nouvelle économie de l'audiovisuel » qu'il décrit, aux nouvelles technologies mais aussi à l'augmentation de l'offre, due à la mondialisation. L'un des principaux changements étant l'arrivée des nouveaux acteurs sur Internet. En 2018 Netflix devient l'un des principaux producteurs d'Hollywood, au regard du nombre de films produits et des sommes investies. Mais il situe le changement principal dans une nouvelle géographie. Dans le nouveau système audiovisuel, de nouveaux pôles incontournables apparaissent, au regard du public qu'ils attirent et de la richesse qu'ils génèrent (Netflix ou YouTube par exemple), pour qui la notion de frontière n'existe pas, qui parlent de nombreuses langues et qui entretiennent avec les États un simple rapport de politesse. Dès lors, l'impact de l'État dans cette nouvelle configuration est questionnée. Cependant, Le Diberder constate également des constances dans le secteur. Bien que l'offre soit multipliée (du point de vue des contenus comme des formes de diffusion), l'économie du système audiovisuel repose sur des financements multiples mais constants (Le Diberder, 2019).

En France, l'audiovisuel représente en 2018, 13 milliards d'euros de recettes avec quatre grands types de ressources : la dépense des ménages représentent 8,3 milliards de dépenses en programmes audiovisuels et équipements<sup>23</sup> ; les exportations (les ventes internationales de programmes audiovisuels et films cinématographiques) représentent 420 millions d'euros ; la publicité est un financeur majeur de l'audiovisuel, sur les chaînes de télévision et au cinéma et représente 3,4 milliards d'euros ; et enfin les aides de l'État financées par l'impôt : 600 millions d'euros (crédits d'impôt, CNC, aides régionales à la production cinématographique, à partir de 2009, la contribution du budget de l'État à France télévision).

---

<sup>23</sup> Les dépenses directes des familles pour la télévision, le cinéma et les jeux vidéo sont comptabilisées dans les dépenses domestiques : abonnements, vidéo, film, achats de jeux vidéo (physiques ou numériques)... ainsi que les équipements. En 2019 on y comptabilise la contribution à l'audiovisuel public, qui disparaît en 2022.

**Figure 1 : Quatre principaux types de ressources de l'audiovisuel en 2018**



Source : Alain LE DIBERDER (2019)

Les différents fonds de soutien du CNC sont alimentés par une « épargne forcée » interne au secteur et non par les impôts classiques qui alimentent habituellement les budgets des institutions publiques, ce qui fait du secteur un secteur particulier comme nous le verrons plus précisément au moment de parler du CNC (Ibid, 2019, pp.10-11).

L'audiovisuel public perçoit 4,3 milliards d'euros de l'État en 2018 (dont 2,842 milliards pour France Télévisions, le reste étant reversé à Radio France, Arte, INA, Tv5 Monde et France Média Monde) (de Mazières, 2019). Cet argent était surtout issu de la redevance à l'audiovisuel public (appelée aussi la contribution à l'audiovisuel public).

L'une des originalités du système français réside dans le fait que les aides au cinéma issues du CNC ne dépendent pas du budget de l'État mais dépendent directement du marché. L'argent réinvesti dans le cinéma français, dépend donc des résultats du marché, bien que ce soit l'État qui décide de la politique de réinvestissement à mener. Ce système est construit autour de la figure du CNC (Farchy, 2011).

La phrase de Malraux « Le cinéma est un art ; et par ailleurs, c'est aussi une industrie » est encore beaucoup utilisée pour définir l'économie du cinéma. En effet, étant un art, chaque film est une œuvre singulière. En économie on dira que c'est un prototype dont il est difficile de mesurer en amont sa capacité à intégrer le marché. Le succès d'un film n'est pas connu en amont et chaque film est un nouveau pari (Perrot & Leclerc, 2008). Si le cinéma a une importance symbolique forte en France, son économie est modeste (Creton, 2020d). Pour autant, le cinéma est différencié de l'audiovisuel pour des raisons politiques (l'exception culturelle), mais aussi économique. L'industrie du cinéma mobilise traditionnellement des budgets beaucoup plus importants que l'audiovisuel et active des leviers de financements divers. C'est pour cela que le système de financement et de régulation du secteur est si pointu

et que les mécanismes d'aides publiques sont si sophistiqués avec notamment une fiscalité avantageuse. Il faut ajouter à cela que pour assurer le financement d'un film, la taille du marché qu'il peut intégrer, en prenant en considération le nombre de locuteurs qu'il peut toucher, importent<sup>24</sup> (Chantepie & Paris, 2021).

On ne peut pas connaître par avance comment un film intégrera le marché, sa conception est donc un pari risqué. L'intervention publique s'explique en partie ainsi. C'est pourquoi la politique culturelle de la France vise à réguler le marché pour protéger son patrimoine culturel et sa diversité (Benhamou, 2006). C'est donc dans le domaine de la création qu'intervient l'État et non pas dans l'ensemble de l'audiovisuel.

#### 2.1.1.1. Les programmes audiovisuels en France. Quelques définitions pour comprendre l'intervention publique.

En France on produit des films et des programmes audiovisuels. Mais de quoi parle-t-on réellement ? Il faut avant tout bien comprendre que le cinéma et la télévision sont deux activités, « anciennes, distinctes, bien organisées et structurées » et l'une des particularités française est justement d'avoir mis « une réglementation très détaillée qui sépare le cinéma du reste de la production audiovisuelle » (Le Diberder, 2019). Avec le temps, ces deux supports se sont vus être rapprochés car la télévision en devenant diffuseur est aussi devenue le premier financeur de films.

L'une des particularités françaises est d'avoir établi une réglementation spécifique qui différencie clairement le cinéma des autres productions audiovisuelles. En principe, donc, les productions créatives et culturelles sont soutenues par l'action publique, tandis que les programmes commerciaux doivent être autofinancés. Mais, outre le cinéma, les productions pour la télévision peuvent être soutenues. Avant de parler spécifiquement du cinéma, nous définirons les productions audiovisuelles. Les productions se distinguent traditionnellement par genre et format de diffusion, mais l'action publique se justifie avant tout par la créativité et la vision artistique.

Notons tout d'abord qu'en 2020 il existe 4 988 entreprises de production audiovisuelle<sup>25</sup> en France dont la majorité est en Île-de-France<sup>26</sup> (67% des structures). En 2020 pour la première fois, le nombre d'entreprises à Paris diminue par rapport à l'année précédente, tandis qu'il augmente dans certaines régions (Auvergne-Rhône-Alpes, Occitanie, PACA), grâce à une politique volontariste de ces régions (Arcom, 2022).

---

<sup>24</sup> « L'ampleur des budgets de production impose de disposer d'un marché domestique et d'un bassin linguistique significatifs pour supporter le risque » (Chantepie & Paris, 2021).

<sup>25</sup> Les entreprises ayant le code NAF 5911A, c'est à dire qui produisent pour la télévision.

<sup>26</sup> Paris et région parisienne.



Les programmes habituels pour la télévision ne bénéficient en général pas d'aides publiques et leur durée de vie dépend de leur audience car ils seront financés par la publicité<sup>27</sup>. Ce sont les productions de programmes de flux (télé-réalité, talk-shows, variétés, jeux), qui représentent un chiffre d'affaires d'un milliard d'euros qui sont économiquement la plus grande composante du domaine. Ces émissions ne perçoivent pas d'aides du CNC. Les exportations se font sous « format » en particulier. Les captations de spectacle vivant (sports, concerts, théâtres, danses) sont produites par quelques entreprises spécialisées, sont aidées par le CNC et pèsent 120 millions d'euros (sans compter les retransmissions en direct et autres). Les magazines sont aussi liés à la télévision mais ont un statut à part. S'ils sont souvent considérés comme des émissions de flux, ils peuvent se rapprocher du documentaire et peuvent être aidés. Enfin, il y a la production institutionnelles : c'est un ensemble encore moins cerné. Ce sont des films dits d'entreprises, soit de formation, soit de promotion, en général sans distributeurs. C'est un domaine prospère, mais opaque et hétérogène. Cela va de films qui ont l'air de documentaire à de simples fichiers numériques, en passant par des talkshows. C'est un domaine non aidé qui emploie une bonne partie des techniciens. Les frontières entre ces différents pans ne sont toutefois pas étanches. Par exemple, pour ce qui est de l'information, celle-ci constitue un ensemble qui va des reportages destinés aux journaux télévisés, jusqu'aux documentaires en passant par les magazines. D'une manière générale, la frontière entre magazine et documentaire est poreuse (Le Diberder, 2019, pp.29-32), ces deux genres pouvant bénéficier d'aide publique.

Il existe d'autres types de productions parallèles qui peuvent accéder à l'aide du CNC, liée à la création. La télévision produit de la fiction (feuilletons, téléfilms unitaires) : ces productions peuvent être proches du cinéma, mais pas sur le plan économique. La carrière des réalisateurs, des acteurs et des scénaristes peut se dérouler dans les deux domaines. La fiction représente plus du quart de l'ensemble du domaine avec 60 % des dépenses des chaînes en programme français inédit et un quart des aides du CNC. Les auteurs sont représentés par la SACD<sup>28</sup>. Ces types de production peuvent également bénéficier du soutien des collectivités territoriales. Ils ont donc accès aux financements publics (Ibid, pp.29-32).

On peut dire que les documentaires sont en revanche les productions « naturelles » dans le domaine de la création télévisuelle. Ils obtiennent autant de soutien que la fiction (80 millions). Les auteurs sont représentés par la SCAM<sup>29</sup>. Enfin, il existe des films d'animation pour la télévision : ils sont considérés comme un sous-genre de la fiction et

---

<sup>27</sup> Surtout dans le cas de la télévision privée, car dans le cas de la télévision publique, la publicité ne représente que 13 % du budget, en 2017 (INA, 2018).

<sup>28</sup> SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques

<sup>29</sup> SCAM : Société civile des auteurs multimédia



mobilisent d'autres financements et techniques. En 2017, ils représentaient 280 millions d'euros, dont 58 millions d'euros de soutien du CNC. En 2017, les exportations se sont élevées à 75 millions, soit plus que ce que le CNC alloue aux opérateurs de chaînes de télévision ou en soutien automatique au secteur (Idem, p. 29-32).

Avec la numérisation des contenus, les canaux et les modes de diffusion de la télévision ont changé. C'est un média linéaire qui suit un programme, mais aujourd'hui son contenu peut aussi être retrouvé sur Internet, en streaming. Les télévisions ont développé leurs propres stratégies pour faire face à la concurrence des grandes plateformes vidéos, travaillant sur la découvrabilité et l'accessibilité, développant parfois des offres qui suivent le modèle de plateforme. Par exemple, en 2018, France Télévision signe un accord avec les producteurs français, afin que les productions qu'elle finance à plus de 65 % n'apparaissent que sur la plateforme vidéo salto.fr (Chambat-Houillon & Barthes, 2019). La France avait impulsé la création de cette plateforme de type Netflix en 2018. Salto a alors été créée par France Télévisions, TF1 et M6, dans le but de faire face à la concurrence américaine et être la vitrine de la création française et européenne (Tchhouali & Agbobli, 2020). L'expérience sera de courte durée puisque la plateforme s'arrêtera en 2023. Soulignons que Canal+ a développé sa propre plateforme myCanal depuis 2013. Mais, même si les grandes plateformes aux États-Unis (Netflix, Amazon Prime, HBO, Disney+...) ont apporté une concurrence rapide dans le domaine de la fiction et surtout des séries, elles n'ont pas changé le modèle de base de la télévision.

Aujourd'hui en France, tous les diffuseurs sont soumis à des obligations de financement pour le cinéma.

#### 2.1.1.2. Les diffuseurs : des chaînes de télévision aux plateformes SVOD, une obligation de financement

Les diffuseurs, traditionnellement la télévision, sont contraints de diffuser et de financer des films français ou européens, jouant ainsi un rôle essentiel dans leur production. Avec la multiplication des canaux de diffusion, on assiste en outre à la multiplication des canaux de financement. Il faut noter que de la même manière qu'on avait craint que l'arrivée de la télévision ferait disparaître le cinéma, l'arrivée des plateformes vidéos annonçait la disparition de la télévision et du cinéma. Pourtant, les nouvelles pratiques ne viennent pas se substituer aux anciennes et on assiste davantage à une accumulation de pratiques, qui évoluent toutefois.

Le financement de la production cinématographique française est au cœur de l'exception culturelle. Il existe différentes manières de financer la création et la production et avant d'évoquer les dispositifs de soutien du CNC, il convient de souligner les obligations des diffuseurs.

En effet, les pouvoirs publics disposent d'un système législatif et réglementaire sophistiqué depuis la fin des années 1980, pour pouvoir développer un tissu de producteurs indépendants aux chaînes de télévision, toujours dans le but d'assurer une diversité culturelle dans l'audiovisuel et éviter que les programmes américains inondent le contenu de la télévision. Cette législation s'articule progressivement autour de la loi du 30 septembre 1986<sup>30</sup>. Les télévisions (et tous les diffuseurs en général) doivent respecter des quotas de production et des quotas de diffusion (Le Champion & Danard, 2014).

Les chaînes de télévision ont une obligation de financement de la production : 3 % du chiffre d'affaires des chaînes de télévision doit être investi dans la production du cinéma européen (dont 2,5 % doivent être destinés à des œuvres d'expression française) (Sénat, 2023) et 15% de leur chiffre d'affaires doit être investi dans la production audiovisuelle, 10,5 % devant être investi dans des œuvres patrimoniales (à savoir la fiction, l'animation, le documentaire de création, la vidéo-musique et la captation ou recréation de spectacles vivants) (Le Champion & Danard, 2014). Cette obligation est assortie d'un minimum, mais peut aussi avoir un maximum (en 2018, Canal+ a acquis un maximum 180 millions d'euros par an).

À cette obligation de production s'ajoute une obligation de diffusion : au minimum 40 % des programmes diffusés par les chaînes de télévision doivent être d'expression originale française. Enfin, les chaînes doivent contribuer au compte de soutien du CNC, qui finance en principe les émissions audiovisuelles mais « glisse » une partie vers le cinéma. Des quotas sont en place pour garantir la présence des films en langue française (ou « langue régionale en usage en France ») et des films européens sur les petits écrans. La chronologie des médias régit le temps qui doit s'écouler entre les différents écrans pour la diffusion d'un film (dans l'ordre, d'abord le cinéma, ensuite la télévision, puis la vidéo et, enfin, les plateformes) (CSA, s. d.), mais la pertinence de cette chronologie est actuellement remise en cause. À partir de 2021, les plateformes étrangères et les chaînes sont également contraints de financer la production (CNC, s. d.-b).

Les œuvres peuvent être qualifiées d'*œuvre d'expression originale française* ou d'œuvre européenne dans certains cas, ce qui leur ouvrira certaines portes. Pour avoir le qualificatif d'œuvre d'expression originale française la langue du film doit être principalement le français ou une langue régionale en usage en France (CSA, s. d.). Ces qualifications ont leur importance puisque ce sont des notions qui apparaissent dans les politiques de quotas qui concernent la diffusion télévisuelle (Calauzènes et al., 2021).

La part des chaînes de télévision dans le financement de la production cinématographique en 2017 représente 36,6 % des coûts de production des films d'initiative française, et 70 % du coût des fictions qu'elles produisent. La capacité des chaînes à maintenir un haut niveau de soutien à la production audiovisuelle et au cinéma est toutefois amoindrie. La baisse générale

---

<sup>30</sup> (Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léoard), s. d.).

de leur chiffre d'affaires impacte directement le volume des investissements dans le cinéma (Laborde, 2019).

Les nouveaux acteurs comme Netflix peuvent apparaître comme des alternatives. Les plateformes sont désormais elles aussi soumises à une obligation de financement de la création, de minimum 20 % de leur chiffre d'affaires en France, dont 80 % consacrés à la production audiovisuelle et 20 % au cinéma. 75 % de cette obligation doit être consacrée aux œuvres d'expression originale française (Benedetti Valentini & Madelaine, 2021). Netflix a en outre un contrat avec les sociétés d'auteurs SACD, SCAM et Sacem.

Les entrées d'argent d'une chaîne de télévision ne dépendent pas du nombre de téléspectateurs, par contre, selon le nombre de spectateurs qu'elle aura elle recevra plus ou moins d'argent par la publicité. Le marché publicitaire a lui aussi été transformé par l'arrivée de Google, Facebook ou YouTube, par exemple. Le numérique a très vite dominé le marché de la publicité (Le Diberder, 2019, p.40). Les recettes des plateformes offrant un service de vidéo à la demande dépendent elles des abonnements.

Bien qu'il y ait une évolution dans le mode de consommation des images, cette consommation augmente et les diffuseurs – malgré leur besoin de s'adapter sans cesse – restent des financeurs indispensables à la production d'œuvre audiovisuelle et cinématographique.

### 2.1.1.3. L'économie du cinéma : différente et complexe

Nous l'avons dit, la France sépare les œuvres audiovisuelles des œuvres cinématographiques, ces dernières étant destinées à la salle de cinéma. On qualifie de cinématographique une œuvre ayant obtenu un visa d'exploitation en France ou une œuvre étrangère qui a fait l'objet d'une exploitation cinématographique commerciale dans son pays d'origine.

Pour le cinéma, il s'agit de la branche 5911C « Productions de film pour le cinéma »<sup>31</sup>. En 2022, 2 375 entreprises étaient engagées dans la production cinématographique, dont 68 % était en Île-de-France. 68 % des prestations techniques sont en région parisienne<sup>32</sup>. Les données les plus élevées sont liées à la distribution, puisque 88 % des sociétés de distribution s'y trouvent (Audiens, 2023).

Malraux qualifiait le cinéma d'« art et industrie ». Le cinéma est attaché à la salle, mais son financement est dépendant de ses concurrents. À noter qu'avec la télévision et maintenant la vidéo et l'offre à la demande, les films qui ne sortent pas en salle se multiplient depuis 2010. Ces nouveaux modes de production et de diffusion mettent à mal le système français. En

---

<sup>31</sup> Les activités de post-production (code NAF 5912Z), les activités des salles de cinéma (5914Z) ou les activités de distribution (5913A) ne font pas partie de ces chiffres.

<sup>32</sup> En prenant en compte l'audiovisuel et le cinéma.

2017, l'accueil de deux films Netflix au festival de Cannes fit scandale. Pourtant, nous nous trouvons déjà dans une situation de concurrence entre les diffuseurs, mais aussi entre les formats, avec notamment les séries qui gagnent en prestige. Le « modèle français du cinéma » est questionné avec l'évolution contextuelle que l'on connaît.

On sait que la France est un pays de cinéma et son modèle est souvent envié par les autres pays. Ce n'est pourtant pas le plus gros marché du monde. Dans le monde, les deux plus gros marchés sont l'Inde et les États-Unis. Globalement, l'économie des salles stagnait dans le monde avant la pandémie et la majorité des pays européens avaient même vu la fréquentation augmenter les années qui ont précédé la pandémie. C'était le cas en France, au Royaume Uni et en Allemagne. Par contre, le nombre de séances par habitant diminue dans la plupart des pays sauf en France et en Grande Bretagne (Le Diberder, 2019, p.104).

### **En quoi alors la situation de la France est-elle exceptionnelle ?**

Certaines caractéristiques, qui ont peu à voir avec le marché, donnent au cinéma français un statut particulier.

Il convient d'abord de regarder le nombre de salles de cinéma et d'écrans de cinéma en France. En 2021 le CNC comptabilisait plus de 2 000 cinémas avec presque 6 200 écrans. À titre de comparaison, l'Espagne n'a pas 3 700 écrans<sup>33</sup>, l'Allemagne a 1 700 cinémas avec 4 900 écrans<sup>34</sup> et le Royaume-Uni a 4 600 écrans pour 846 salles<sup>35</sup>.

Il faut ajouter à cela que la France a la fréquentation la plus élevée d'Europe avec régulièrement plus de 200 millions d'entrées par an depuis 2009 et que la part des films français est de l'ordre de 40 % des entrées en moyenne (dans les autres pays européens la part nationale est autour de 20 %). Le nombre de production de films y est également conséquent (environ 300 en 2018). Il y a une population de comédiens, de musiciens très importante et reconnue, qui passent par des écoles prestigieuses. La France travaille, de plus, en faveur d'une cinéphilie forte, populaire et élitiste avec une forte présence du cinéma dans l'enseignement secondaire et des dispositifs d'éducation aux images dès le plus jeune âge. Il faut ajouter à tout cela tout un système institutionnel dense et cohérent, du CNC jusqu'aux cinémathèques, en passant par les Archives, l'école de cinéma la Fémis, une réglementation stricte et protectrice qui bénéficie d'un consensus politique large et constant (Le Diberder, 2019, pp.103-115).

---

<sup>33</sup> (*Salas de cine activas por CC.AA. en España en 2022*, s. d.) <https://es.statista.com/estadisticas/510222/salas-en-activo-por-comunidad-autonoma-en-espana/>

<sup>34</sup> (GTAI, s. d.) <https://www.gtai.de/en/invest/industries/creative-industries/film-596958>

<sup>35</sup> (UK Cinema association, s. d.) <https://www.cinemauk.org.uk/the-industry/facts-and-figures/uk-cinema-industry-infrastructure/sites-and-screens/>

En outre, elle a un important réseau de festivals de films, dont le plus important est bien sûr celui de Cannes. Mais il existe, en parallèle, de nombreux autres festivals, ouverts à différents genres et formats, qui donnent vie au cinéma et sont des vitrines de la diversité. Les festivals et les récompenses ont leur importance dans la vie d'un film. Être sélectionné dans des festivals et en plus primé, sont des gages de qualité pour un film et peuvent avoir des conséquences primordiales pour son financement en amont, mais surtout pour son exploitation commerciale (Delaporte, 2022c).

Toutes ces particularités sont liées aux politiques publiques qui œuvrent dans le domaine.

En pratique, le montage financier d'un film se fait en plusieurs étapes. On recherche d'abord le soutien d'une chaîne de télévision. Puisque les télévisions, et les diffuseurs en général, doivent financer la production, des opportunités existent. Il est ensuite plus facile, sur la base d'un accord préalable, d'accéder aux autres financements. Ensuite, et dans le modèle classique, sur la base d'un préaccord, le reste des financements suit :

- Les aides publiques : CNC et collectivités territoriales (5,4 % du devis en moyenne en 2018)
- Les sociétés de financement type SOFICA (voir plus bas).
- Un distributeur et/ou un vendeur international (apport en coproduction sous forme de minimum garanti par exemple).

Si les sources de financement se sont diversifiées avec la multiplication des acteurs et l'internationalisation des contenus, le financement d'une production suit toujours le même schéma. Le cœur de l'exception culturelle réside dans l'origine des aides distribuées par le CNC. Il s'agit d'une organisation particulière de la circulation monétaire, une « épargne forcée » alimentée par le prélèvement d'une série de taxes qui ira au CNC : des taxes sur les entrées de cinéma mais aussi les diffuseurs et éditeurs. Les taxes affectées automatiquement bénéficieront aux entreprises et aux productions françaises. C'est pourquoi la France produit autant. Le CNC redistribue les fonds qu'il acquiert en les réinvestissant dans le secteur. Nous évoquerons à nouveau le rôle du CNC, en expliquant plus précisément l'action publique de la France en matière de cinéma.

Le système audiovisuel a été bouleversé du fait de la baisse de l'audience, de la fermeture du marché publicitaire et de la concurrence (Internet), moins d'argent est généré par la télévision. Il faut en outre souligner qu'il y a actuellement moins de films à gros budget en France, pour un nombre de films produits par an stable.

#### 2.1.1.4. Les nouveaux enjeux de la France face au numérique et aux nouveaux modes de consommation

Nous l'avons vu, il existe de nombreux types productions audiovisuelles (et de plus en plus) et alors qu'il y a vingt ans l'audiovisuel se limitait au cinéma et à la télévision, l'apparition de multiples supports de diffusion complexifient les modes de consommation de l'image.

Alors que l'on aurait pu penser que les progrès technologiques et les nouveaux modes de consommation des images rendraient les modes de diffusion traditionnels obsolètes, la télévision n'a pas fait disparaître le cinéma et Internet n'a pas fait disparaître la télévision. Ils doivent cependant se réadapter sans cesse et les pouvoirs publics ont accompagné et encadré ces évolutions, régulant le marché. En ce sens, l'intervention publique a été très importante en France (Forest, 2013).

Ces nouveaux modes de diffusion ont cependant apporté des changements qu'il ne faut pas négliger, tels que l'internationalisation de la consommation audiovisuelle, par exemple. Alors que les contenus du monde entier sont disponibles, le public opte en général pour les mêmes *best-sellers*. L'accessibilité des contenus du monde entier ne va donc pas forcément de pair avec la diversité culturelle (Farchy, 2011). Les écrans se sont multipliés et les moyens de consommer les images aussi, en particulier chez les jeunes générations. L'importance des salles de cinéma s'est amoindrie en mettant aussi en péril la chronologie des médias. Avec la mondialisation et les géants du numérique (GAFAN<sup>36</sup>), les stratégies d'exclusivité des contenus de sont également développées, autour des stars mais surtout des franchises (Chantepie & Paris, 2021).

Le support le plus ancien et classique est la salle de cinéma, et malgré l'apparition successive de nouveaux écrans, le secteur est encore en bonne santé en France. Avant la pandémie, la fréquentation était stable avec une année record en 2019 avec 213 millions d'entrées. Dans cette période post-pandémique et suite aux périodes de fermetures des lieux culturels, les cinémas peinent à retrouver leur public. Il est encore difficile de faire des prévisions claires sur l'avenir des salles. Cependant, l'une des tendances inquiétantes déjà identifiée avant la pandémie concerne la question de la diversité culturelle, puisque les entrées se concentrent de plus en plus sur quelques films (Creton, 2020a) et souvent sur les *blockbusters* américains. En effet, les salles de cinéma font quelques succès (de moins en moins inattendus) qui permettent de faire vivre la salle, mais la plupart des films perdent des spectateurs.

Avec l'arrivée des nouveaux modes de consommation le marché de la vidéo physique (DVD, Blue Ray) s'est lui effondré. En 2018, le marché a perdu 3/4 de sa valeur de 2004 (au plus

---

<sup>36</sup> Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix. Chantepie et Paris ré-utilisent ici l'expression GAFAN pour désigner les protagonistes du marché numérique du cinéma. Google a YouTube, Amazon a Amazon Prime Video, Facebook et Apple ont également des chaînes de streaming vidéo. Ils y ajoutent le « N » de Netflix.

haut à l'époque). On passe du marché de la vidéo physique, au marché de la vidéo à la demande, qui représente, en 2019, 72,1 % du marché de la vidéo. On assiste, de ce fait, à une diminution de l'audience des chaînes de télévision qui commence à stagner à partir de 2010 et à diminuer en 2018. Cependant, le temps passé devant les écrans ne diminue pas. Ainsi, on passe d'un système où on regardait la télévision en direct, à la télévision de rattrapage et aux plateformes vidéos et SVOD. Nous assistons à l'apparition de nouvelles formes de consommation : le *binge watching*<sup>37</sup>, le replay, ou encore le piratage. La réception hertzienne, quant à elle (qui permettait une réglementation nationale simple), ne concerne plus qu'un quart des foyers. Avec la TNT<sup>38</sup> ce privilège s'est « dissipé » en 2005. Il y a désormais plus d'une dizaine de façon de recevoir la télévision (Le Diberder, 2019, pp.22-28).

En 2019, le CNC a estimé le marché de la VOD payante à 1 053,4 M€, en progression de 38,2 % par rapport à 2018. Depuis 2017, le chiffre d'affaire de la VOD par abonnement (SVOD) est supérieur au chiffre d'affaire de la VOD payante instantanée. En 2019, la SVOD capte 77,2 % du marché de la VOD (66,5 % en 2018) ) (CNC, 2020). En 2021, par rapport à 2020, le marché de la VOD payante en France continue de croître de 11,9 %. C'est un marché estimé à 1 746,6 M€, dominé par Netflix en France (CNC, 2022).

La pandémie a eu des conséquences sur les modes de consommation qui perdureront sans doute dans le secteur en renforçant notamment sa « plateformisation » (le passage vers une consommation vidéo via les plateformes). Comme l'ensemble des industries culturelles et créatives, le développement des technologies numériques a apporté une dématérialisation de l'offre et a permis le développement des plateformes numériques proposant des œuvres cinématographiques et audiovisuelles « à la demande », hors de leurs exploitations classiques en salle ou de leurs diffusions télévisuelles (Delaporte & Mazel, 2021). Si ces nouveaux entrants n'ont pas mis l'industrie du cinéma sens dessus dessous, les rapports de force ont indéniablement changé. Les plateformes vidéos concentrent aujourd'hui une bonne partie de la production et de la consommation. Au-delà des modes de consommation et de diffusion, leur arrivée impacte aussi le financement des films.

Les plateformes viennent par ailleurs remettre en question l'exclusivité dont bénéficient jusqu'alors les salles de cinéma, en cassant un modèle basé sur une « chronologie des médias » exigeante en France. La France réglemente l'exploitation des films pour chaque fenêtre de diffusion, en précisant un ordre et un calendrier à respecter. Aujourd'hui, cette chronologie se heurte à ces nouveaux modes de consommation et aux stratégies d'Hollywood. Ces stratégies impactent directement les salles de cinéma (Wiar, 2021).

---

<sup>37</sup> Expression qui désigne le fait de regarder de nombreux épisodes d'une série l'un après l'autre ou plus globalement de regarder des contenus audiovisuels pendant longtemps.

<sup>38</sup> TNT : Télévision numérique terrestre.



### 2.1.1.5. L'emploi et les métiers de l'audiovisuel

En 2018 l'Observatoire des métiers de l'audiovisuel dresse un portrait de l'audiovisuel français qui nous donne à connaître la réalité des métiers de l'audiovisuel. Cette étude se plonge dans le secteur qui regroupe près de 210 000 salariés et 9800 entreprises<sup>39</sup>. Elle a été réalisée à partir des données d'Audiens<sup>40</sup> et permet de saisir les particularités des quatre secteurs d'activité qui composent le champ selon elle : la télédiffusion, la radiodiffusion, la prestation technique image et son et la production audiovisuelle et cinéma. Bien que la réglementation délimite chaque secteur, les métiers, eux, se croisent (Afdas, 2018).

Cette recherche révélera plusieurs éléments notables. Tout d'abord, il apparaît clairement que l'industrie culturelle est dominée par la production audiovisuelle et le cinéma, et est majoritairement composée de petites structures (73 %). L'étude y voit là, à la fois un marqueur de la diversité culturelle française en matière de production de contenus, mais aussi d'un secteur à économie fragile. Alors que les très petites entreprises représentent 75 % des entreprises françaises, 95 % des entreprises de l'audiovisuel sont des TPE (Ibid.).

L'étude de l'Afdas vient valider un élément important déjà souligné en amont : il y a une concentration des entreprises en Île-de-France et dans des Pôles régionaux : plus de 6 000 des 9 816 structures de l'audiovisuel ont leur siège social en Île-de-France. Les autres structures sont concentrées pour une grande part dans les régions Auvergne-Rhône-Alpes, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Hauts de France, Occitanie et Nouvelle-Aquitaine (Ibid.).

Il y a plus d'hommes que de femmes dans le secteur, avec une relative parité chez les cadres : la population active française compte 52 % d'hommes pour 48 % de femmes, alors que dans l'audiovisuel le pourcentage des femmes est sensiblement moins important (41 %). Même si les femmes sont moins nombreuses que les hommes, elles accèdent proportionnellement plus aux postes de cadres que les hommes. Nous verrons plus bas que cette relative parité ne se reflète pas dans les postes clés de la création (Ibid.).

Les salariés de cette branche sont plutôt jeunes : l'âge moyen des salariés du champ de l'audiovisuel est de 37,8 ans, quand celui de l'ensemble de la population active française est de 39,4 ans. Près de 50 % des salariés ont moins de 35 ans (Ibid.).

Le contrat majoritaire reste le CDDU<sup>41</sup> : l'audiovisuel fonctionnant par projets, les 207 625 salariés de l'audiovisuel sont majoritairement en CDDU (67 %). Le reste des effectifs est en

---

<sup>39</sup> Nous avons parlé en amont de 4 988 entreprise, mais la définition du champ d'étude de l'Afdas est plus large, comme nous l'avons déjà signalé.

<sup>40</sup> Audiens est un groupe de protection sociale français à but non lucratif, spécialisé dans le secteur de la culture, de la communication et des médias

<sup>41</sup> CDDU : Contrat à durée déterminée dit « d'usage ». Les artistes, ouvriers et techniciens du spectacle sont des salariés, qui alternent des périodes d'emploi et de non emploi, au travers de contrats à durée déterminée liés à une fonction temporaire par nature. On parle d'intermittence ou d'intermittents du



CDI pour 22%, en CDD pour 9% et à la pige pour 2%. Enfin, l'étude montre que les salariés sont polyvalents : selon les secteurs, entre 32% et 82% des salariés en CDDU de l'audiovisuel sont employés au cours d'une année dans d'autres champs ou d'autres secteurs du champ. Cette très forte mobilité s'explique par la polyvalence des salariés qui peuvent exercer un autre métier dans différents secteurs et environnements professionnels (Ibid.).

Le cinéma est une création collective qui mobilise de nombreuses ressources humaines, des budgets importants, des techniques innovantes. C'est pourquoi il requiert de nombreuses compétences, techniques, métiers et savoir-faire.

#### 2.1.1.6. Les auteurs et les droits d'auteur

Le droit français considère qu'une œuvre appartient à un individu, contrairement au droit américain du *copyright* qui considère qu'elle est à une entité abstraite, c'est-à-dire aux producteurs. Cette définition est fondamentale pour comprendre la place de l'auteur dans l'organisation des métiers, ses droits et sa reconnaissance sociale (Gauthier et al., 2013).

En droit français, le film est reconnu comme une œuvre de collaboration avec, pour co-auteurs présumés, c'est-à-dire les auteurs du scénario, des dialogues, de l'adaptation, de la musique spécialement composée pour le film, et le réalisateur. Par opposition, aux États-Unis, les films sont considérés comme des œuvres de commande, *works made for hire*, dont les droits d'exploitation sont en principe attribués non pas à l'auteur, mais au commanditaire (soit le producteur) qui dispose d'un droit économique : c'est ce qu'on appelle *le copyright*. Il s'agit encore une fois de mettre en opposition le droit fondamental des auteurs et la capacité économique de l'œuvre, c'est à dire la conception française du cinéma et le point de vue anglo-saxon, ou plus simplement dit, les logiques artistiques et les logiques de marché (Moureau & Sagot-Duvaurox, 2002). En France la qualité d'auteur d'une œuvre s'est imposée dans les années 1950 avec le mouvement Nouvelle Vague, qui a porté l'idée que le cinéma est un art (Mary, 2006 ; Montels, 2022).

Les droits d'auteurs sont pourtant mis en danger par les pratiques et l'hégémonie des plateformes vidéos notamment. Le modèle qu'ils imposent peut leur être dommageable. Cependant, Netflix a signé un accord avec les sociétés d'auteurs en apaisant plus ou moins les tensions sur ces questions (Bullich & Schmitt, 2022)

Les auteurs sont au départ rémunérés par les sociétés de production puis, selon l'exploitation, par la SACD pour les auteurs de fiction et la SCAM pour les documentaires.

Il est intéressant de regarder plus précisément le statut des auteurs et des scénaristes et plusieurs études reviennent sur leurs conditions de travail, leur statut social et leur genre. Une

---

spectacle dans le langage courant (cependant ce n'est ni un statut ni un métier), par opposition aux salariés permanents des secteurs de l'audiovisuel et du spectacle vivant, en CDI et CDD.

étude de 2019 portée par la SCAD et le CNC intitulée *L'écriture des films et séries en France* montre par exemple qu'en 2016, le minimum garanti moyen perçu par les femmes scénaristes était inférieur à celui perçu par les hommes (CNC, SCAD, 2019). Le Rapport Racine de 2019 revient de façon exhaustive sur les problématiques rencontrées par les auteurs (dont les scénaristes) en France et souligne notamment la précarité dans laquelle ils évoluent (Racine, 2020).

### **2.1.2. Les politiques culturelles et cinématographiques de France : les compétences des institutions françaises en matière de cinéma et audiovisuel**

L'intervention de la France dans le domaine du cinéma est multiple et forte. Les pouvoirs publics interviennent dans tous les domaines de cet écosystème.

Cette intervention de l'État est légitimée par l'importance symbolique du secteur. Elle a pour objectif de préserver l'indépendance et le prestige du cinéma national, de diminuer les inégalités d'accès et de favoriser la création nationale. La France a mis à jour son règlement d'intervention et ses outils de soutien au cours de l'histoire et ces mesures ont perduré sous les différents gouvernements qui se sont succédés, grâce à la création d'une structure indépendante, le CNC. Au regard de la diversité de son action et des ressources dont il dispose, il n'a pas d'équivalent dans le monde (Forest, 2013).

En effet, l'originalité du soutien français tient bien sûr à la création en 1946 d'un établissement public : le Centre National de la Cinématographie devenu le Centre National du Cinéma et de l'image animée, mais l'intervention publique ne s'exprime pas uniquement à travers le CNC. Un certain nombre d'organismes légifèrent et réglementent le secteur et les sources de financement public se sont multipliées avec entre autres l'implication des territoires dans le secteur.

En France, il y a une tradition d'investissement de la population (la taxe audiovisuelle, supprimée en 2019) et du pouvoir public dans la production artistique, qui explique un attachement particulier au cinéma. L'économie de la culture est construite dans une perspective d'économie publique. Cependant, Joëlle Farchy (2011) explique que les principales mesures d'intervention s'apparentent à des subventions, mais relèvent d'un financement qui n'est pas celui du budget de l'État. Il s'agit d'une politique d'affectation des ressources. Le mode de financement est lié aux performances du marché, comme nous l'avons vu en partie précédemment, ce qui explique les moyens financiers importants destinés aux industries culturelles (Farchy, 2011).

Enfin, divers outils fiscaux existent, dont certains, comme les SOFICA, ont une importance toute particulière. La France a su prendre en compte les caractéristiques industrielles du cinéma assez tôt, du point de vue de l'économie publique et de l'économie des échanges internationaux. C'est selon ces deux perspectives que des mécanismes de régulation et de soutien public ont été mis en place sur le plan international mais surtout au niveau national.

La France prend en compte le système dans sa globalité et l'organisation du financement y est importante (Chantepie & Paris, 2021).

Nous l'avons dit et nous le préciserons, l'État intervient dans le secteur, pour faire face aux difficultés du marché. La France apporte donc un soutien à l'innovation, en réponse à l'incertitude que représente le marché. Son intervention prend différentes formes : législation, réglementation, protection, incitation, subvention. Le discours politique insiste sur la nécessité d'intervenir dans le marché : l'*exception culturelle*, (devenue *diversité culturelle*)... La France a longtemps souligné que la culture ne pouvait être traitée comme n'importe quelle autre marchandise, mais avec le développement des nouvelles technologies, de nouvelles et diverses formes de consommation, les défis se sont multipliés. On retrouve des intérêts contradictoires dans l'action de l'État : il faut faire en sorte que le secteur soit fort sur le marché, mais en même temps, la diversité jusqu'alors protégée est plus que jamais menacée. La question des dernières décennies est celle-ci : dans quelle mesure les pouvoirs publics doivent-ils influencer les activités culturelles, si elles n'ont pas de marché. En outre, comment l'État doit-il influencer le secteur privé des productions culturelles et que peut-il faire concrètement ? Faut-il séparer les sphères subventionnées des sphères purement marchandes ou faut-il construire des ponts entre les deux (Benhamou, 2006) ?

La France utilise dans le secteur cinématographique de nombreux types d'instruments d'action publique, tels que définis par Lascoumes et Le Galès : instruments juridiques et réglementaires, instruments économiques et fiscaux (taxes, subventions, fiscalité), instruments conventionnels (ceux qui recherchent l'engagement direct de l'État par des contrats, des partenariats et des accords), instruments informatifs et communicationnels, normes juridiques ou standards (Lascoumes et Le Galès dans Ribémont et al., 2018). La présence de l'État dans le secteur est très importante.

### 2.1.2.1. La construction d'une politique cinématographique en France

Le cinéma en France est d'abord apparu comme une activité commerciale et les sociétés françaises Pathé et Gaumont étaient à la pointe de l'industrie cinématographique mondiale au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1910, le cinéma français est le premier cinéma du monde, en terme quantitatif et qualitatif, ainsi que du point de vue de la diversité. À la suite de la Première Guerre mondiale, le cinéma français connaîtra des difficultés économiques importantes, tandis que le cinéma américain se renforcera. L'État entame alors ses premières interventions dans le secteur, assez modestement au début, en définissant le statut des projections, délimitant les droits d'auteur et en établissant des règles de sécurité, ainsi qu'en taxant les projections de films. En 1928, il crée les visas d'exploitation (Vernier, 2004).

Parallèlement, les professionnels commencent à se structurer. En 1908, les producteurs s'accordent sur les conditions de vente et de location des films et créent en 1912 la Chambre syndicale de la cinématographie pour faciliter le dialogue avec les pouvoirs publics. En 1936,

les professionnels rejoignent la Confédération générale du cinéma. Dans les années 1930, des professionnels se positionnent contre l'intervention de l'État dans le secteur, mais le cinéma français connaissant les difficultés, une politique publique deviendra nécessaire (Ibid.).

Différents ministères intervenaient au départ dans le secteur, notamment à travers la prise en compte du rôle pédagogique que pouvait jouer le support cinématographique. En 1921 par exemple, le ministère de l'Instruction publique crée la Cinémathèque scolaire au Musée pédagogique. L'action publique étant dispersée, une coordination interministérielle sera créée. En 1931, le Conseil Supérieur du Cinématographe est créé pour coordonner le lien entre l'État et l'industrie, ainsi que pour assurer le lien entre les différentes administrations. Cependant, aucune réforme majeure ne sera créée jusqu'en 1939, car cette structure était trop complexe et parce que les professionnels se montraient contre l'intervention publique. Deux rapports sont présentés à l'époque : le rapport Petsche, qui préconise la création d'un « Fonds national du cinéma », organisme qui accorderait des crédits aux producteurs et aux exploitants, et le rapport de Guy de Carmoy pour le Conseil économique national en 1936, qui esquisse l'idée d'un organisme corporatif unique qui gèrerait le secteur. Plusieurs propositions législatives sont envisagées avant la seconde guerre mondiale, portées notamment par le ministre de l'Éducation nationale Jean Zay. En 1939, la loi sur le contrôle des recettes du cinéma a été adoptée, mais la plupart des autres lois ont été stoppées par la guerre. Jean Zay est aussi l'initiateur de la création du festival de Cannes, qui sera annulé en raison de la guerre (Ibid.).

Le régime de Vichy a pris des mesures pour changer l'organisation du secteur cinématographique, avec notamment la création du Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (COIC) en 1940, créant une politique véritablement globale et centralisatrice dans le secteur cinématographique, et mettant en œuvre les recommandations des rapports et les propositions législatives précédentes. En 1944, l'Institut des hautes études cinématographiques est également créé. De manière générale, à l'époque, l'enjeu culturel restait à la marge des réflexions (Ibid.).

En 1945 et avec la Libération, le COIC devient d'abord l'Office professionnel du cinéma, avant de devenir le Centre National de la Cinématographie (CNC) en 1946. D'abord sous la tutelle du ministère de l'Information, cette nouvelle administration publique passa bientôt, en 1947, au ministère de l'Industrie. Même s'il s'agissait d'une administration au service de l'État, des professionnels étaient présents dans les différentes instances de ce CNC. Le CNC est d'abord chargé du contrôle des recettes et de la redistribution aux ayants droit, mais en 1948 une loi constituera le mécanisme de financement du système actuel du soutien à l'industrie et donnera au CNC les moyens de se développer : une taxe est imposée sur les tickets de cinéma, qui alimentera un compte spécial destiné au soutien à la production et à l'exploitation. Il s'agit d'une forme d'épargne forcée, qui sera redistribuée au cinéma français. Ainsi, une partie des bénéfices réalisés par le cinéma américain profite au cinéma français et de plus, les ressources du CNC sont directement liées au performance du marché, dans un circuit indépendant du budget de l'État. Aujourd'hui encore, le système construit autour du

CNC suit la même logique. Parallèlement à cette loi, un accord commercial est signé avec les États-Unis et des quotas de films français sont imposés. La lutte contre l'hégémonie des États-Unis a permis la construction d'un enjeu identitaire dans le cinéma français, qui légitimerait une politique de soutien. Au fil des années, la lutte contre l'hégémonie culturelle américaine sera utilisée à plusieurs reprises comme argument politique pour légitimer la politique cinématographique française (Ibid.).

En 1959, André Malraux crée le ministère de la Culture et le CNC passe du ministère de l'Industrie au ministère de la Culture. L'État considère officiellement le cinéma comme un art à partir de ce moment-là. Deux mesures principales ont marqué ce changement. D'une part, la création de l'« Avance sur recette », une aide sélective attribuée sur la base de critères de qualité artistique. C'est la création de l'aide sélective, tandis que la norme était l'aide automatique liée à la performance réalisée sur le marché. D'autre part, les cinémas qui programment des films d'auteur commencent à être soutenus, avec la création du soutien « Art et Essai » aux cinémas (Ibid.).

En 1981, le ministre de la Culture Jack Lang réaffirme l'approche culturelle de la politique cinématographique de la France, à une époque où le cinéma traverse une crise majeure avec le développement de la télévision. Une taxe est imposée sur les bénéficiaires de la télévision, comme cela a été fait pour la billetterie du cinéma, qui ira au CNC et sera redistribué aux productions françaises. Un mécanisme d'incitation fiscale pour investir dans la production est créé avec les SOFICA, dont nous reparlerons. De surcroît, des quotas de diffusion pour les œuvres françaises sont créés à cette époque. Ces mesures existent toujours et sont régulièrement mises à jour selon le développement du secteur. Là encore, l'argument contre l'hégémonie des États-Unis est à nouveau activé. Cet argument sert aussi à convaincre l'Europe : dans les accords de libre-échange du GATT de 1993, *l'exception culturelle* a été utilisée pour continuer à intervenir dans l'audiovisuel et donc à poursuivre une politique protectionniste en faveur du cinéma français (Ibid.).

La France continue de protéger par la suite le cinéma français à l'international, nous y reviendrons. Même si au début du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma était traité comme un domaine uniquement industriel, l'aspect culturel du secteur a été de plus en plus marqué dans les politiques qui ont suivi, notamment dans le but de légitimer l'intervention publique. La France s'est imposée à l'international comme le protecteur de *l'exception culturelle* puis de la *diversité culturelle*, dans le but de protéger son cinéma face au marché. Par conséquent, le secteur du cinéma a connu différentes catégorisations politiques au cours de l'histoire.

Différents objectifs propres aux politiques culturelles sont mobilisés aujourd'hui encore pour légitimer l'intervention de l'État dans le domaine : l'indépendance et le prestige de la culture nationale (les enjeux identitaires), la diversité de la création (au-delà des impératifs du marché) et l'accès à la culture (le défi de la démocratisation de la culture). Au fil du temps, la protection et la valorisation du patrimoine cinématographique, mais aussi l'éducation à

l'image sont devenues importantes dans les politiques publiques françaises en faveur du cinéma (Farchy, 2004).

L'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique fait consensus auprès des professionnels et des politiques français. Les principales caractéristiques de cette intervention sont encore aujourd'hui les suivantes : un soutien à l'industrie cinématographique, construit autour d'un mécanisme de financement autonome (affectation de la taxe directe et quota des distributeurs et obligation de production) ; la volonté d'intervention politique, commune à tous les partis et qui tient compte à la fois d'objectifs industriels et culturels ; la lutte contre l'hégémonie américaine ; et le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC) (Vernier, 2004).

#### 2.1.2.2. Le Centre National du Cinéma et de l'image animée

Le Centre National du Cinéma et de l'image animée est un établissement public, placé sous l'autorité du Ministère de la Culture. La première loi d'aide au cinéma apparaît en 1948 avec un Fonds de soutien à l'industrie cinématographique qui deviendra en 1986 le « Compte de soutien financier de l'industrie des programmes audiovisuels » qui délimitera deux sections : le cinéma et l'industrie des programmes. Le compte, devenu « Fonds de soutien au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia » finance en 2017, 300,55 M€ pour le cinéma, 271,74 M€ pour l'audiovisuel, 93,86 M€ pour les Dispositifs transversaux et 18,8 M€ pour le plan numérique<sup>42</sup>. Le CNC participe également au financement de divers organismes dont l'existence contribue à créer un environnement favorable au cinéma comme la Fémis, Unifrance, la Cinémathèque, le Festival de Cannes... (Farchy, 2011).

Dubois (2003) explique que l'obtention d'une subvention du ministère de la Culture apporte un crédit symbolique qui rendra possible d'autres financements (Dubois, 2003). De même, en ce sens, l'obtention d'un soutien du CNC donne à un projet une reconnaissance symbolique qui lui permet de se développer et de trouver des partenaires.

La première mission du CNC est le contrôle de la recette des taxes affectées et l'organisation de sa répartition dans les différents stades de la filière. Mais il a aussi un rôle sociopolitique central car il permet le dialogue entre et avec les professionnels. Avec l'intervention forte du CNC, le cinéma français est plongé dans une « économie mixte ». Grâce au CNC, le secteur n'est pas déterminé par les seules règles du marché, comme c'est en général le cas dans le plupart des autres pays (Forest, 2013).

Les attributions du CNC sont nombreuses : il doit tenir le registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel, s'occupe de la classification des films et porte un travail conséquent de coordination (les Archives du film, les cinémathèques, l'école la Fémis, les

---

<sup>42</sup> Le fonds de soutien cinéma – audiovisuel – multimédia du CNC en 2017 | CNC



festivals...). Mais c'est surtout pour le soutien économique qu'il apporte au secteur qu'il est reconnu. Le CNC intervient dans tous les stades de la filière : les scénarios, la production, la distribution, l'exploitation, les industries techniques, les exportation, la vidéo ou les nouveaux médias. Il existe des aides automatiques et sélectives. Le soutien automatique a pour but de créer des groupes professionnels capables de faire face à la concurrence et à l'internationalisation du secteur tandis que les aides sélectives, cœur des politiques culturelles, veulent assurer le maintien d'une offre diversifiée. Notons que si pendant longtemps la distribution a été écartée de ces aides, un premier soutien apparaît en 1978 (Farchy, 2011).

La France soutient également une conception particulière du cinéma : le cinéma d'auteur. Cette notion est essentielle pour justifier l'intervention publique, car elle intègre la protection de la diversité culturelle. Un film d'auteur est une œuvre qui reflète la personnalité artistique du réalisateur. Le point de vue du réalisateur dans le film est essentiel.

Film d'auteur : expression qui qualifie un film reflétant la personnalité artistique et le point de vue de son réalisateur ; le film d'auteur fait partie des œuvres d'art et essai. Cette notion, d'origine française et plus largement européenne, exalte le rôle du réalisateur dans la création du film, face notamment au scénariste et au producteur. (Collard et al., 2016)

Un label vient soutenir le cinéma d'auteur : l'Art et Essai.

Film d'art et essai : au sens de la législation de la Communauté française, l'œuvre audiovisuelle d'art et essai répond à au moins un des critères suivants : elle traduit le point de vue d'un auteur envisageant le cinéma comme une discipline artistique ; elle présente un caractère de recherche ou de nouveauté ; récente, elle a concilié critique et public et apporte une contribution notable à son mode d'expression. Les films d'art et essai, dont l'apparition remonte à la fin des années 1950 en France, disposent de leur propre circuit d'exploitation soutenu par les pouvoirs publics (Collard et al., 2016).

Le CNC aide les cinémas qui exposent une proportion conséquente de films recommandés art et essai et qui mettent en place un travail particulier de médiation et en faveur de la diversité. En 2011 54,5 % des salles étaient art et essai et 60 % des films qui sortent chaque année le sont (Pinto, 2012).

Par ailleurs, il convient de s'attarder sur une autre notion du CNC : *l'agrément de production*, liée à la notion de nationalité du film. Une œuvre sera considérée comme d' « initiative française » ou « œuvre européenne » par exemple. Plus qu'un processus administratif qui a lieu lorsque le film est terminé, il détermine son entrée sur le marché. L'activation du compte automatique ouvre en outre la possibilité d'accéder aux aides dépendent de ce qualificatif. Les coproductions peuvent également bénéficier de cet agrément et dans ce cas le critère linguistique est important, l'utilisation du français ou des langues régionales en usage en France apportant des points (PrévotEAU, 2011).

L'ensemble des aides et soutiens du CNC ne peut être résumé en quelques lignes, mais il est toutefois intéressant de s'attarder quelques instants sur la façon dont il prend en compte les

langues. En effet, il faut souligner que la majorité des aides du CNC sont destinées aux œuvres en français ou dans une langue régionale en usage en France. Ainsi, la langue basque est reconnue au même titre que la langue française dans son règlement d'intervention. On peut ainsi lire sur les critères d'éligibilité de la principale aide à l'écriture du CNC, « Soutien au scénario, aide à l'écriture » :

Dans les deux cas<sup>43</sup>, la langue de tournage des projets proposés doit être intégralement ou principalement le français ou une langue régionale en usage en France (CNC, s. d.-e).

Ce critère apparaît également dans les aides incontournables à la production « Avance sur recettes avant réalisation » et « Avance sur recettes après réalisation » qui ont pour premier objectif de soutenir la création indépendant et les premiers films :

Les œuvres éligibles doivent avoir été réalisées intégralement ou principalement en version originale en langue française ou dans une langue régionale en France. Toutefois, cette condition ne s'applique pas lorsqu'il s'agit d'œuvres de fiction tirées d'opéras et réalisées dans la langue du livret, d'œuvres documentaires réalisées dans une langue dont l'emploi est justifié par le sujet ou d'œuvres d'animation (CNC, s. d.-a).

Enfin, notons que depuis le 1<sup>er</sup> Novembre 2021, le réseau des commissions du film (ou bureaux d'accueil des tournages) Film France, a intégré le CNC. Le principal but des commissions est d'aiguiller les professionnels sur le territoire dans leur recherche de décors et pré-repérages et dans l'obtention des autorisations de tournages, de référencer les professionnels et prestataires locaux et d'informer sur les fonds de soutien des collectivités territoriales. Nous aurons l'occasion d'en reparler car les bureaux d'accueil des tournages sont des éléments majeurs des politiques cinématographiques des territoires et il en existe 34 en France métropolitaine et en outre-mer. Leur rôle est multiple. Film France représente par exemple pour les productions étrangères la première source d'information pour la préparation d'un tournage et il gère aussi le crédit d'impôt international (C2I). Le réseau Film France aide les tournages d'un territoire et assure une meilleure utilisation des ressources du territoires, notamment par son travail de référencement des professionnels et fournisseurs. Il existe un bureau d'accueil des tournages dans les Pyrénées-Atlantiques, l'Agence du film 64.

### 2.1.2.3. L'expression de l'État dans le domaine des médias, de l'audiovisuel et du cinéma, quelques exemples clés

L'État intervient et réglemente les domaines des médias, de l'audiovisuel et du cinéma par le biais de différents organismes. Si le CNC constitue l'institution centrale du soutien au secteur, d'autres entités n'en n'ont pas moins un rôle important.

---

<sup>43</sup> Aide à l'écriture ou aide à la réécriture.



## **Des organismes régulateurs**

Nous l'avons dit le secteur est très réglementé et deux organismes sont chargés de le contrôler : la DGMIC d'une part (La direction générale des médias et des industries culturelles) qui au sein du ministère de la Culture et de la Communication, définit, coordonne et évalue la politique de l'État en faveur du développement du pluralisme des médias, de l'industrie publicitaire, de l'ensemble des services de communication au public par voie électronique, de l'industrie phonographique, du livre et de la lecture et de l'économie culturelle. Suivre les activités du CNC fait partie de ses émissions. Et d'autre part l'Arcom (ancien CSA et Hadopi), le CSA étant l'ancienne autorité publique française de régulation de l'audiovisuel qui avait pour mission de réguler les médias audiovisuels (radios, télévisions et services de vidéo à la demande) et certaines plateformes de contenus en ligne, au service du public, en concertation avec les professionnels. L'État lui a délégué la compétence pour la régulation du secteur audiovisuel. L'Arcom est maintenant l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique, née de la fusion du Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) et de la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet (Hadopi)<sup>44</sup>.

## **Des services déconcentrés**

La présence de l'État sur les territoires français est forte. On parle d'« État local » pour nommer des services ou administrations « déconcentrés » de l'État (Artioli, 2020 ; Poupeau, 2013). Les préfets de régions et de départements sont responsables de ces administrations, à quelques exceptions près. La plupart des ministères ont un service déconcentré<sup>45</sup>.

Le service déconcentré du ministère de la Culture, soit Les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) interviennent aussi dans le secteur du cinéma. Les DRAC sont un service déconcentré du ministère de la Culture, placé sous l'autorité des Préfets de région et sous l'autorité fonctionnelle des Préfets de département (pour les missions relevant de leur compétence), avec à leur tête le Directeur régional des affaires culturelles, chargé de mettre en œuvre la politique culturelle de l'État en région. Les Directions régionales des affaires culturelles sont chargées de piloter et mettre en œuvre en région les politiques du ministère de la Culture, en articulation ou soutien de celles des autres acteurs (collectivités territoriales, établissements publics de coopération intercommunale et associations) (*Que fait la DRAC ?*, s. d.). En Nouvelle-Aquitaine, nous y reviendrons, la DRAC Nouvelle-Aquitaine est chargée de conduire la politique culturelle de l'État dans la région et les départements qui la composent, notamment dans les domaines :

---

<sup>44</sup> (CSA, s. d.-a) <https://www.csa.fr/Informer/Qu-est-ce-que-le-CSA>

<sup>45</sup> Le transfert interne d'un compétence à une organisation, du centralisme vers des centres de décision de niveau inférieur (Braud, 2008).

- de la connaissance, de la protection, de la conservation et de la valorisation du patrimoine
- de la promotion de l'architecture
- du soutien à la création et à la diffusion artistiques dans toutes leurs composantes
- du développement du livre et de la lecture
- de l'éducation artistique et culturelle et de la transmission des savoirs
- de la promotion de la diversité culturelle et de l'élargissement des publics
- du développement de l'économie de la culture et des industries culturelles
- de la promotion de la langue française et des langues de France.

D'autre part, la DRAC est également intégrée dans les conventions particulières triennales pour la mise en place de politiques cinématographiques dans les territoires et qui lient le CNC, l'État et les collectivités territoriales, comme nous l'évoquerons plus loin. Dans le secteur du cinéma, les collectivités territoriales interviennent dans des cadres définis par des instruments conventionnels (Ribémont et al., 2018, p.133). Le CNC a mis en place un réseau de conseillers cinéma, audiovisuel et multimédia (devenu numérique) au sein des pôles Création et Industries culturelles des DRAC et ce sont ces conseillers qui gèrent les conventions triennales qui lient les collectivités territoriales et le CNC. Ces conventions trouvent leur origine en 1989 et définissent les stratégies générales des politiques publiques dans les territoires et tous les dispositifs qui seront mis en œuvre. Elles suivent une structure officielle écrite par le CNC, qui se compose de quatre parties : premièrement, la pré-production, le tournage et la production ; deuxièmement, l'expansion culturelle et l'éducation artistique ; troisièmement, l'exploitation des cinémas et la numérisation des salles ; et, enfin, la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique (Chappat, 2019).

Le rôle de la DRAC dans le secteur cinématographique se concentre surtout sur les questions d'éducation artistique, d'infrastructures et de diffusion. Elle ne soutient pas directement la création ou la production. Elle occupe une position intermédiaire, entre les territoires et le CNC.

Les missions culturelles étaient jusque dans les années 1960 principalement coordonnées par l'État. La déconcentration culturelle s'amorce lentement avec la création des DRAC en 1963. La loi de décentralisation de 1982 développe les moyens et les missions de la DRAC. Un décret de 1986 explique clairement que le rôle de la DRAC est d'appliquer la politique définie par le gouvernement et mise en œuvre par le ministère de la Culture, et en même temps, l'une de leurs missions principales est d'apporter des conseils techniques aux collectivités territoriales. Des postes de conseillers sectoriels ont été créés à cet effet, dans différents domaines culturels : il existe un conseiller cinéma, audiovisuel et numérique à la DRAC depuis 1977. Les DRAC occupent une *position-carrefour* entre l'État et les collectivités territoriales. Elles apportent une expertise sectorielle, peuvent prendre du recul vis-à-vis des

pressions locales et sont des médiateurs entre l'État et les réalités, les élus et les professionnels du terrain. Elles sont chargées d'assurer la coopération entre les collectivités publiques (Chappat, 2019).

Les politiques conventionnelles sont le résultat de la décentralisation et dans le secteur culturel, le fonctionnement par le partenariat entre institutions est devenu la norme au fil des années. D'une part, ces conventions garantissent la limitation du rôle de chacun (et évitent la concurrence entre institutions) et en même temps elles donnent aux élus locaux une forme de légitimation de leur action politique (Moulinier, 2002).

### **Une école de cinéma**

Il faut souligner que la célèbre école de cinéma la Fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son) est une grande école publique qui appartient au Ministère de la Culture. Elle est financée par le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC). C'est un établissement associé de l'université Paris Sciences et Lettres qui regroupe une vingtaine de grands établissements d'enseignement supérieur et de recherche (École Normale Supérieure, Université Paris-Dauphine, Collège de France, Mines ParisTech, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique,...) (La Fémis, 2013). La Fémis, créée en 1986, prend la suite de l'IDHEC, créé en 1940.

### **Des dispositifs d'éducation à l'image**

La France a aussi une politique vigoureuse d'éducation au cinéma et aux images portée en partenariat entre différents Ministères (en charge de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, de l'Enseignement Agricole et de la Culture), le CNC et les collectivités territoriales à travers surtout trois dispositifs dédiés au temps scolaire : École et cinéma, Collège au cinéma et Lycéens et apprentis au cinéma, dont l'objectif est d'abord de faciliter l'accès du plus grand nombre d'élèves à la culture et à l'écriture cinématographiques dans une volonté d'égalité entre tous les territoires.

Les établissements volontaires emmènent ainsi leurs élèves, à partir de la grande section de maternelle jusqu'à l'issue du secondaire, découvrir tout au long de l'année scolaire au moins trois œuvres cinématographiques lors de projections organisées dans les salles de cinéma.

Les œuvres projetées sont issues d'un catalogue de films sélectionnés en fonction de la tranche d'âge des élèves et de leurs qualités cinématographiques. Ces films bénéficient d'un accompagnement pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels dans le but d'acquérir les bases d'une culture cinématographique. Les professeurs participants ont accès à des formations dédiées (analyse filmique ou thématique, approches culturelles, ateliers pratiques, etc.), ainsi qu'à des ressources pédagogiques. Ces trois dispositifs sont les actions phares de la politique d'éducation aux images en France et ce sont les trois dispositifs

nationaux d'éducation artistique et culturelle les plus importants par le nombre d'élèves concernés.

La mise en œuvre de ces dispositifs repose sur un partenariat entre les institutions et le terrain :

- Les salles de cinéma et leurs représentants assurent l'accueil et accompagnement de ces dispositifs
- Les représentants de l'Éducation nationale et de l'enseignement agricole en charge de l'éducation artistique et culturelle sur les territoires offrent aux enseignants des ressources et outils pour mettre en œuvre les actions d'éducation aux images, notamment en leur donnant accès aux formations (y compris les journées de pré visionnement)
- Les collectivités territoriales et (DRAC) financent les coordinations locales qui portent ces dispositifs
- La coordination nationale est assurée par le CNC ou une structure partenaire (l'association Passeurs d'Images). Sur chaque territoire, les partenaires choisissent les films qui seront visionnés par les élèves, à partir du catalogue national enrichi chaque année et adapté à chaque tranche d'âge (*Passeurs d'images – Éducation aux images*, s. d.).

Nous verrons plus bas comment ces dispositifs sont coordonnés dans le territoire qui nous intéresse, la Pays Basque Nord.

#### 2.1.2.4. Les aides fiscales, quelques exemples

Il existe en France plusieurs aides fiscales ou outils d'investissement destinés à l'audiovisuel et au cinéma, incontournables dans le financement des productions. Elles prennent différentes formes et ont des objectifs différents, mais valent aussi pour attirer les productions internationales. Sans en détailler la forme et la portée, en voici les principaux.

Le crédit d'impôt cinéma (CIC) par exemple est applicable aux films qui remplissent les conditions d'accès au soutien financier automatique à la production, assorties de critères complémentaires propres au dispositif. Il constitue à la fois un instrument de localisation des tournages en France, un mécanisme de soutien économique et un facteur de diversité culturelle. Il permet à une société de production, sous certaines conditions, de déduire de son imposition certaines dépenses de production cinématographique. Le crédit d'impôt audiovisuel (CIA) quant à lui permet aux entreprises de déduire une partie de leur imposition sur certaines dépenses de production audiovisuelle. Depuis le 1er janvier 2016, il est égal à 25 % des dépenses éligibles pour les œuvres de fiction et d'animation, et à 20 % pour les œuvres documentaires. Il existe différents plafonds selon le coût de production par minute. Le

crédit d'impôt international (C2I) autorisé en juillet 2009 par la Commission européenne, concerne les œuvres cinématographiques, mais également audiovisuelles dont la production est initiée par une société étrangère et dont tout ou partie de la fabrication a lieu en France. Les œuvres éligibles sont agréées par le CNC sur la base d'un barème de points validant le lien de cette œuvre avec la culture, le patrimoine et le territoire français. Le crédit d'impôt est accordé à l'entreprise qui assure en France la production exécutive de l'œuvre (Laborde, 2019).

Les plus connus des outils fiscaux du secteur audiovisuel et cinéma de France sont sans doute les SOFICA (Les Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et de l'audiovisuel). Autorisées en 1985, les SOFICA sont des sociétés d'investissement, qui collectent des fonds privés, moyennant une réduction d'impôt sur le revenu, pour les investir dans la production cinématographique et audiovisuelle contre des droits à recettes des œuvres ainsi cofinancées. Complément indispensable au soutien public et à l'investissement des chaînes de télévision, le dispositif, en engageant 90 % des sommes récoltées au bénéfice de films d'initiative française, favorise la diversité culturelle et contribue au financement de la création indépendante et des films de jeunes auteurs.

Chaque année, une dizaine de SOFICA est agréée par le Ministère de l'économie et autorisée à intervenir au stade du développement comme de la production d'un projet. Pour faire face à la sous-capitalisation des sociétés de production, les SOFICA ont d'ailleurs été incitées à investir davantage dans le développement au moyen d'un avantage fiscal majoré de 40 à 48 % par rapport à la production. La loi de finances du 29 décembre 2016 pour 2017, a porté à 48 % le taux de réduction fiscale ouverte par la souscription de parts des SOFICA, en contrepartie d'une diversification des obligations pesant sur les sociétés d'investissement. La dépense fiscale correspondante pour 2018 s'établit à 30,3 M€, soit le même montant qu'en 2017, ce qui correspond à une collecte de 63 M€ (Ibid.).

## CONCLUSIONS

Dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, la France intervient dans chaque étape de la vie d'un film. Depuis l'éducation aux images jusqu'aux salles de cinéma, en passant par la production et la fiscalité, la présence de l'État dans le domaine est forte.

En France, le cinéma et l'audiovisuel sont des domaines séparés et réglementés. Le terme « audiovisuel » est donc relié à la télévision : les fictions (séries, feuilletons), les documentaires, les émissions de flux, les animations, les retransmissions sportives ou de spectacles tandis que le « cinéma » se destine d'abord à la salle avec en principe des fictions et des animations de plus grande qualité artistique et avec un budget plus important ou des documentaires plus spécifiques et développés. Bien que les voies et moyens de production soient différents, aujourd'hui les œuvres arrivent jusqu'aux spectateurs depuis de nombreux biais en particulier avec la multiplication des modes de diffusion et leur démocratisation : d'une part la vente en VOD, mais surtout le développement des plateformes SVOD. Ces dernières ont bouleversé le fonctionnement traditionnel de l'audiovisuel et du cinéma et les incitent à se réinventer. Alors que pendant longtemps le mode de diffusion visé avait une conséquence sur le format (durée de la série, documentaire de 52 minutes...) ou même le budget de l'œuvre, aujourd'hui les cadres sont bien moins délimités (il existe par exemple des séries au budget colossal). De même, alors que les spectateurs regardaient l'œuvre à un horaire et un moment précis, elle leur est maintenant accessible n'importe quand et depuis n'importe où. Les chaînes de télévisions doivent laisser une place de choix aux œuvres françaises et européennes, tandis que les plateformes proposent des films du monde entier. On assiste, en ce sens, à une internationalisation de la consommation audiovisuelle et la manière de consommer l'image a énormément évolué.

Cependant, la logique des financements des films en France reste la même. Tout d'abord, tous les diffuseurs sont soumis à une obligation de financement. Cette logique perdure et les plateformes s'y soumettent. La France est connue pour son soutien au cinéma et elle a un écosystème fort en sa faveur, construit autour de la figure du CNC avec l'idée de renforcer la production française. Ainsi, elle soutient la formation (comme le montre la Fémis), a pensé à tout un écosystème (les festivals, les cinémathèques...), arrive à maintenir un nombre important de salles sur tout le territoire et le nombre de spectateurs le plus haut d'Europe, tout en garantissant la diversité des œuvres proposées (en soutenant le cinéma Art et Essai). Elle assure une cinéphilie de la population à travers des outils de médiation et d'éducation aux images, elle permet de développer les projets (à travers le système d'intermittence des artistes et techniciens) et de maintenir un nombre haut de productions, grâce à des aides publiques et fiscales.

L'intervention politique de l'État dans le domaine du cinéma a été mise en place lors de diverses crises qui ont traversé le secteur (pour répondre à l'hégémonie américaine, face à la concurrence des nouveaux écrans, lors de la numérisation du secteur) et la politique publique actuelle dans le domaine du cinéma s'est construite avec les réponses politiques apportées à

ces différentes crises. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma s'est constitué comme une activité éminemment commerciale et la France y avait alors une place forte au niveau mondial. Dans ce contexte, les professionnels se positionnaient contre l'intervention de l'État, mais la première guerre mondiale et la crise qui a suivi ont rendu inévitable l'intervention publique. Au départ, si cela relevait de la compétence du ministère de l'Industrie, dès la création du ministère de la Culture, cela a été abordé comme une question culturelle, ce qui a conduit à une nouvelle catégorisation du problème ou plutôt à l'affirmation de la défense de la diversité culturelle dans le secteur (Vernier, 2004).

Différents objectifs propres aux politiques culturelles sont mobilisés aujourd'hui encore pour légitimer l'intervention de l'État dans le secteur du cinéma : les enjeux identitaires, en faveur de l'indépendance et le prestige de la culture nationale ; la diversité de la création, au-delà des impératifs du marché ; et le défi de la démocratisation de la culture ou les question de diffusion et de l'accessibilité des œuvres. Au fil du temps, la protection et la valorisation du patrimoine cinématographique, mais aussi l'éducation à l'image artistique sont devenues importantes dans ces politiques (Farchy, 2004). Depuis 1980, le principe de *l'exception culturelle* sera mobilisé dans les négociations commerciales internationales. Le cinéma est considéré comme un art et catégoriser le problème en tant que tel a conduit à des solutions et des pratiques bien particulière (Dubois, 2003).

Cette définition politique du cinéma, entre industrie et culture permet de comprendre la diversité des instruments politiques mobilisés dans le secteur (Lascoumes & Le Galès, 2005) : des instruments juridiques et réglementaires permettent de créer et de produire en France, des instruments économiques et fiscaux sont mis en place à différents niveaux (une taxe particulière allant au CNC, des subventions automatiques et sélectives, des avantages et instruments fiscaux), destinés à protéger le marché et y assurer la diversité, des outils conventionnels existent, y compris avec la participations des échelles institutionnelles plus basses ou des accords conclus avec les professionnels (par exemple l'accord conclu récemment avec les plateformes vidéo), des outils informatifs et communicatifs, qui passent aussi par des dispositifs d'éducation à l'image. L'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique fait actuellement consensus tant auprès des professionnels que des politiques français. Tous ces outils sont coordonnés autour du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC).

Dès lors, on peut dire que si la France offre un contexte propice à la création et à la production, il y a un revers à cette médaille. La France produit de nombreux films mais il faut ensuite les intégrer à un marché très concurrentiel et il est difficile pour une œuvre d'y faire sa place. Les économistes parlent d'une « structure d'oligopole à frange » (Stigler, 1968, dans Farchy, 2011) dans laquelle la domination de grandes firmes s'accompagne de la présence de firmes indépendantes, souvent fragiles. De plus, le secteur est et reste parisien, la plupart des sociétés y étant implantées, ce qui accentue l'éloignement des territoires (et donc de leur culture et leur langue) de ce secteur.



Si l'apparition des aides en région vient, dans une moindre mesure, apporter un peu d'équilibre territorial, et bien que la France possède un système fort dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, il n'est toutefois pas si simple de créer depuis les territoires et avec un point de vue en émanant. Nous approfondirons cette questions dans les prochaines lignes.

## 2.2. LA FRANCE, LA DIVERSITÉ, LES TERRITOIRES ET LES LANGUES MINORISÉES DANS L'AUDIOVISUEL ET LE CINÉMA

Nous l'avons compris, le cinéma français est très centralisé, son industrie est principalement située à Paris et est gérée par le CNC. Nous examinerons plus en profondeur lors des prochaines lignes le concept de la diversité en France, dans le domaine du cinéma. À l'international, la France se positionne en tant que garante de la diversité culturelle. En ce sens, elle s'efforce d'aider les autres cinémas du monde, tout en diffusant le sien et en utilisant le cinéma et l'audiovisuel comme de véritables outils diplomatiques : c'est le *soft power* français.

Au regard de la définition de la diversité culturelle de l'UNESCO, on peut s'interroger sur la relation de la France avec les minorités de son propre territoire. Ainsi, sa conception de la diversité culturelle s'apparente davantage à la défense de la diversité artistique et s'explique par son modèle républicain (Poirrier, 2007). On peut aussi se demander quelles sont les modalités d'intégration des différentes identités dans le cadre national défini par la France : dans la pensée de la culture universelle, il y a une faible intégration des différentes cultures du territoire dans l'action publique. En effet, la politique culturelle française est née du point de vue de l'universalisme, et cette vision est intégrée dans l'administration actuelle, y compris dans les territoires. Les politiques publiques décentralisées, structurées dans les DRAC, reproduisent les logiques nationales. À partir des conventions établies avec l'État, les territoires reproduisent généralement les mêmes politiques (Négrier, 2008). Dans le cinéma, le même système se répète, à quelques exceptions près, comme nous le verrons.

Nous examinerons ensuite l'implication des territoires. Nous verrons que les territoires jouent un rôle toujours plus conséquent dans le financement du cinéma et de l'audiovisuel. En même temps, il faut souligner qu'il s'agit d'une décentralisation<sup>46</sup> de la politique du CNC, qui n'est pas nécessairement axée sur les particularités territoriales.

Quelle est donc la place des langues minoritaires dans ces politiques ? En fin de compte, nous nous concentrerons sur la question des langues minoritaires, en observant ce qui se fait concrètement en corse, en breton, en basque, en catalan, en occitan et en alsacien dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel, et verrons d'où proviennent les aides publiques que les projets en langues minoritaires reçoivent. Nous verrons que ces initiatives restent en marge du système général, loin des dispositifs classiques du CNC et de l'État. Il faut cependant dire que ces initiatives sont soutenues par les collectivités territoriales.

---

<sup>46</sup> Décentralisation : transfert des compétences du pouvoir central au profit d'institutions publiques dotées d'organes distincts de ceux de l'État (Braud, 2008).

### **2.2.1. La France protectrice de la diversité : instruments de diffusion internationale de son cinéma et minorités dans son cinéma**

Sur la scène internationale, la France promeut et défend la diversité culturelle contre l'hégémonie des États-Unis et met en place des outils pour soutenir *l'exception culturelle* et la *diversité culturelle*. Dans le secteur cinématographique, la France, au nom de cette défense, crée des aides à la coproduction internationale, permettant aux réalisateurs d'autres pays du monde de bénéficier de son puissant système de soutien. De la même manière, le principe de l'exception culturelle lui permet de promouvoir son propre cinéma à l'international et d'influencer le marché. Les territoires de la francophonie deviennent aussi des espaces privilégiés pour cela. En ce sens, la défense de la diversité culturelle fait partie des axes de travail des organisations francophones. Nous allons examiner quelques exemples de cette influence de la France sur la scène internationale.

Ainsi, la France intègre dans ses politiques audiovisuelles et cinématographiques internationales, et par le biais du ministère des Affaires Etrangères notamment, la nation de diversité culturelle telle que définie par l'UNESCO en 2005. Elle met en place de nombreux outils pour impulser les coproductions internationales pour les pays en développement, tels que le « Fonds Sud » ou le « Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud » créé en 1988 (PrévotEAU, 2011).

Si la notion de diversité de la France est bien comprise au niveau international, elle ne reconnaît pas, au nom de l'universalisme, les expressions culturelles minoritaires de son territoire : « elle ne reconnaît ni les groupes, ni les communautés, ni les cultures minoritaires, mais seulement les « citoyens », individus égaux en droit » (Chenchabi, 2017).

À l'intérieur de son territoire, la notion de diversité se développe à partir des années 2000, dans les domaines du travail, de l'éducation, du politique et de l'action publique, la mobilisation militante, sur les questions du vivre ensemble, la diversité ethnique de la société, pour parler des enjeux autour des discriminations et des minorités, dans un contexte français où la tradition républicaine avait limité les débats, par soucis de communautarisme (Doytcheva, 2010). Au départ, la rhétorique de la diversité était utilisée pour parler des inégalités hommes-femmes, puis à partir de 2005 notamment, avec la « crise des banlieues », on s'est posé la question de la visibilité des populations issues de l'immigration. Cette crise a fait apparaître les limites de la politique universaliste de la France : le modèle français d'intégration était un échec et l'uniformité de la règle engendrait des inégalités (Duru-Bellat, 2011).

Dans le secteur du cinéma, une aide va dans ce sens. Le CNC dispose d'un fonds distinct destiné à soutenir la diversité de son territoire, appelé précisément « Images de la diversité », créé pour faire apparaître davantage sur les écrans les populations issues de l'immigration, dans un contexte politique concret. Nous nous intéresserons à cette exception dans le paysage des aides classiques du CNC.

### 2.2.1.1. La diversité à l'international du point de vue de la France et son expression dans le domaine cinématographique

La France possède des structures de diffusion de son cinéma et de son audiovisuel qui lui servent aussi d'instrument d'influence et de diplomatie. Elle a développé sa politique étrangère de l'audiovisuel depuis 1980, à une époque où les images commençaient à être diffusées plus rapidement qu'auparavant, avec le développement du satellite. Elle prend alors la mesure de la mondialisation de l'audiovisuel, toujours préoccupée par l'hégémonie américaine et le ministère des Affaires étrangères conçoit depuis lors une politique audiovisuelle étrangère, voulant faire face à la domination américaine en offrant une alternative. Si, au début, cette politique s'est concentrée sur la mise en place des chaînes de télévision transnationales, au fil du temps une politique d'exportation du cinéma y a été ajoutée, sous couvert de l'exception culturelle. Le ministère des Affaires étrangères intervient à de nombreux niveaux : il a lui-même créé la chaîne de télévision transnationale Tv5 dans le but de toucher le public francophone du monde ; il a créé un fonds de soutien pour les cinéastes du monde entier, dont le « Fonds Sud », qui est devenu le « Fonds d'aide aux cinémas du monde » ; il a parfois acheté les droits des films pour les diffuser sur les réseaux de la diplomatie culturelle étrangère ; il a fait une place au cinéma mondial au festival de Cannes ; il a aidé les associations exportatrices de cinéma à se déplacer sur les marchés ; il a créé un réseau de diplomates spécialisés dans l'audiovisuel dans le monde entier, en encourageant, aux côtés du CNC, les coproductions internationales... Très tôt, la France joint à sa politique audiovisuelle étrangère des défis commerciaux, diplomatiques et culturels. Parallèlement, la France fera l'éloge de la diversité culturelle au niveau international, européen et à l'Unesco. Elle tente de jouer un rôle majeur dans le cinéma et l'audiovisuel l'international à travers les différents outils qu'elle met en place, en se positionnant comme protectrice de la diversité. Par toutes ces actions, elle veut proposer une « contre-mondialisation » (Lecler, 2019).

La France fait figure de modèle dans le monde en proposant plus de 600 films de toutes nationalités par an dans ses salles. Et Paris est sans doute la ville au monde où l'on peut avoir à tout instant le meilleur panorama du cinéma mondial, par la diversité de programmation des salles. Cela tient évidemment à une politique d'aide très volontariste, dont l'un des objectifs essentiels est de favoriser la diversité. Je crois que la France représente un symbole très fort et très visible aujourd'hui de ce que peut être un cinéma qui repose sur d'autres modèles culturels et économiques que ceux d'Hollywood. [...] À l'étranger on nous envie le soutien constant que nous avons apporté à l'industrie du cinéma dont la France a le privilège depuis plus de soixante ans. [...] C'est pourquoi nous devons intensifier nos liens avec les cinématographies d'autres pays, par les accords de coproduction, mais aussi par des aides aux cinéastes étrangers. J'ai donc souhaité – et c'est un axe fort de ma politique en faveur du cinéma – que l'on réévalue substantiellement l'enveloppe des aides accordées par le CNC aux cinémas du monde. Elle sera quasiment doublée en 2012 (Mitterrand, 2011)

Le fonds de soutien « Fonds Sud Cinéma » créé en 1984, mérite d'être regardé de plus près afin de comprendre ce que la France fait pour la diversité au niveau international. Initialement financé par le Ministère des Affaires Étrangères et des Affaires Européennes et le CNC, il est destiné à soutenir la diversité cinématographique mondiale afin de garantir la qualité et la diversité du cinéma au niveau international. Politiquement, cela fait partie de la stratégie de défense de l'exception culturelle menée par le ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang. En créant des outils de coproduction pour les pays économiquement les plus défavorisés, la France renforce son rôle de protectrice de la diversité (Amiot, 2018). ). En 2010, ce fonds a contribué à plus de 500 longs-métrages d'Afrique, d'Amérique du Sud, d'Asie, du Moyen-Orient et d'Europe de l'Est (CNC, s. d.-d). En 2012, le Fonds Sud Cinéma, avec un autre fonds destiné aux films en langue étrangère, deviendra « l'Aide aux cinémas du Monde ». La France a également créé en 1990 un fonds pour les pays d'Europe de l'Est qui sera ensuite fusionné à « l'Aide aux cinémas du Monde » (Casado del Río, 2004).

Il y a beaucoup de points communs entre les œuvres soutenues par le Fonds Sud. Leclerc (2017) a analysé les films qui ont bénéficié de ces fonds. Quelle que soit leur origine, ces films nous racontent la réalité politique et social d'un pays à partir du quotidien et en mettant en évidence une universalité symbolique à travers l'intime et l'émotion. Le jury recherche « l'authenticité » et accompagne des films qui racontent une réalité sociale ou culturelle. On s'attend à ce que le film touche un public expert pour qu'il puisse intégrer les festivals internationaux, de sorte qu'ils soient ensuite programmés dans les salles de cinéma Art et essai. Il y a là une contradiction dans la promotion de la diversité culturelle, car les films du « Sud » sont faits pour être vus par les gens du « Nord » et les films accompagnés suivent toujours les mêmes critères (Leclerc, 2017).

La France mène une action culturelle à l'étranger, à des fins diplomatiques et d'influence, et les industries culturelles y jouent un rôle particulier. Le secteur cinématographique est un axe important du « réseau culturel » français au niveau mondial et est pris en compte par de nombreux acteurs publics : le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, le CNC, l'Institut français, l'Alliance française, le Service de coopération et d'action culturelle (SCAC)... La France ne manque pas d'outils pour diffuser et renforcer ses productions au niveau international (Pisano, 2021)... ). L'association Unifrance fait aussi ce travail. Fondée en 1949, elle réunit producteurs, distributeurs, cinéastes, acteurs, scénaristes, agents artistiques, vendeurs. Son objectif est de promouvoir le cinéma français au niveau international et les structures publiques financent principalement cette association. Il effectue ses missions sous le contrôle du CNC (Mingant et al., 2015). Ils soutiennent les professionnels au niveau international, pour l'exportation, pour l'organisation de journées culturelles... L'association est à l'initiative de la création de plusieurs festivals à travers le monde, où le cinéma français occupe toujours une place particulière. Bien que cette politique de diffusion n'ait pas été suffisamment efficace du point de vue des exportateurs français et qu'elle ait été trop coûteuse selon la Cour des comptes française (Leclerc, 2019), le cinéma français est un outil de plus pour briller au niveau international.

### 2.2.1.2. Le cinéma, l’audiovisuel et la francophonie

La France, pour diffuser sa production audiovisuelle peut s’appuyer sur le réseau de la francophonie, la production française pouvant intégrer facilement ce marché. L’Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) aide les secteurs de l’audiovisuel et du cinéma depuis longtemps déjà. Si cela peut paraître paradoxal du point de vue des langues minoritaires de France, à l’international et dans un monde globalisé, la francophonie apparaît comme étant un acteur incontournable dans la défense de la diversité et les acteurs de la Francophonie eux-mêmes ont vu dans les industries culturelles un secteur stratégique (de Maisonneuve, 2022).

L’Organisation Internationale de la Francophonie est une organisation internationale de promotion de la langue française qui regroupe aujourd’hui 51 États, dont la France. La chaîne de télévision Tv5, diffusée sur les cinq continents en est l’un des opérateurs (Barraquand, 2004). Encore une fois, cet exemple nous aide à mesurer l’importance de l’audiovisuel dans la diffusion de la langue et de la culture françaises.

En 2018, le Canada et la France ont signé une déclaration commune intitulée *La diversité culturelle et l’espace numérique*. Cette déclaration souligne que les contenus culturels numériques doivent être accessibles, en influant notamment sur la classification des algorithmes sur Internet. En 2020, l’Organisation Internationale de la Francophonie, l’UNESCO et l’ORISON<sup>47</sup> de Québec ont publié un diagnostic intitulé *Situation des lieux de la découvrabilité et de l’accès aux contenus culturels francophones sur Internet*, afin de mesurer l’accessibilité des productions en français sur Internet. Les acteurs de la francophonie s’inquiètent de la visibilisation des productions en français dans l’environnement numérique. Il convient de souligner que la promotion de la culture française – et, par conséquent, de la langue – s’inscrit dans la défense de la diversité culturelle, du principe de *discoverability*<sup>48</sup> défendu par l’UNESCO. Le ministère français de la Culture prend également position en sa faveur. En 2019, les ministères de la Culture du Québec et de la France lancent la mission de trouver plus facilement des contenus en français sur Internet. Le cinéma et l’audiovisuel sont au cœur de cette réflexion, avec d’autres secteurs stratégiques (musique, livre, arts de la scène, arts visuels, muséologie, patrimoine) (Ministère de la Culture et des Communications du Québec & Ministère de la Culture de France, 2020).

La France compte aussi sur la francophonie pour conserver son influence en Afrique. L’État (par l’intermédiaire du ministère des Affaires Étrangères), en partenariat avec l’Institut Français de Développement, l’Agence Française de Développement et le Business France, met en place une stratégie de développement des Industries Créatives et Culturelles en

---

<sup>47</sup> L’Observatoire des réseaux et interconnexions de la société numérique (ORISON)

<sup>48</sup> La capacité d’un contenu disponible sur Internet à être facilement découvert, surtout par ceux qui les recherchent.

Afrique pour y développer la construction d'infrastructures culturelles, l'entrepreneuriat culturel, la formation aux industries créatives, les politiques culturelles (de Maisonneuve, 2022). En 1988 l'OIF crée le "Fonds francophone de production audiovisuelle du Sud" (PrévotEAU, 2011) et il existe au CNC le "Fonds pour la jeune création francophone" destiné aux auteurs francophones d'Afrique subsaharienne, mais aussi d'Haïti et de l'océan Indien pour le développement et la production de leurs projets (CNC, s. d.-c).

Nous pouvons donc constater, que si la France utilise la diversité comme instrument d'aide pour les autres cinémas du monde, elle lui sert également, par la francophonie, à diffuser le sien.

### 2.2.1.3. Les minorités dans le cinéma en France, le rapport du collectif 50/50 et l'exemple des « Fonds images de la diversité » du CNC

Le système du CNC est également conçu pour garantir la diversité artistique, notamment par le biais des aides sélectives, et c'est en grande partie pour cette raison que tant de films sont produits chaque année en France. Il existe différentes aides pour soutenir de nouveaux auteurs et réalisateurs, pour faciliter l'écriture et la réalisation des premiers films, pour le développement de projets, nous en avons parlé.

Mais alors qu'elle œuvre en faveur de la diversité dans le monde, peu d'outils lui permettent d'assurer l'expression des minorités de son territoire et cela a des conséquences sur ce que l'on peut voir sur les écrans. Le collectif 50/50 travaille pour la parité, l'égalité et la diversité dans l'audiovisuel et le cinéma et a publié en 2022, un diagnostic sur l'égalité et la diversité. En 2019, 115 films français sortis au cinéma ont fait l'objet de cette recherche, avec des résultats clairs. Peu de femmes étaient représentées dans ces films, la plupart des personnages étaient blancs, la plupart des personnages principaux étaient des hommes blancs, les catégories socioprofessionnelles les plus riches étaient les plus représentées, les handicaps étaient très rares, les personnages homosexuels ou bisexuels étaient particulièrement peu exposés, Paris était le territoire français que l'on voyait le plus souvent, le domaine rural n'apparaissait guère... Et dans les films soutenus par le CNC, il n'y avait pas nécessairement plus de diversité, exception faite des films ayant reçu le « Fonds images de la diversité ». Dans ces films, les catégories socioprofessionnelles les plus modestes étaient plus visibles, les origines des personnages étaient plus variées, même si les personnages principaux étaient rarement des femmes (Cervulle & Lécossais, 2022). Ce fonds est une exception dans les paysage classique des aides du CNC.

Le « Fonds images de la diversité » a été lancée en 2007 par le CNC et Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) dans le but de promouvoir la diversité dans le domaine audiovisuel. Ce fonds est financé par le CNC et l'ANCT (Agence nationale de la cohésion des territoires) et vise à soutenir la création et la diffusion des œuvres cinématographiques, audiovisuelles, multimédia ou de jeux vidéo contribuant à la diversité et



l'égalité de chance. Cette aide a pour objectif de donner une représentation plus fidèle de la réalité de la société française, d'écrire une histoire commune de l'ensemble de la population, basée sur les valeurs fondamentales de la République et de favoriser l'émergence de nouvelles formes d'écriture et de nouveaux talents, issus, entre autres, de quartiers prioritaires pour les politiques urbaines<sup>49</sup>.

Cette aide s'adresse en définitif aux images montrant la population issue de l'immigration, surtout dans les quartiers prioritaires des villes, ainsi qu'à la population des territoires d'outre-mer<sup>50</sup> (DOM, TOM). Il s'agit de faire connaître la réalité actuelle de ces quartiers du point de vue de cette population qui contribue à l'histoire et la mémoire de la France. Diverses aides sont allouées à partir de ce fonds : aide à l'écriture, aide au développement, aide à la production, aide à la distribution et à l'édition vidéo. Elles sont destinées à différents genres et formats : animation, documentaire, fiction, spectacles ; unitaires, pilotes, séries, longs-métrages....

C'est donc un dispositif singulier dans le domaine audiovisuel, créé pour lutter contre les discriminations, dans un contexte de politisation des questions raciales, suite aux révoltes dans les banlieues en 2005 et à un moment où on réfléchissait à l'image de la France véhiculée par l'audiovisuel. Il apparut alors évident que l'audiovisuel français ne reflétait pas la diversité de la population. Depuis sa création, le fonds « Images de la diversité » a distribué 30 millions d'euros pour contribuer à la visibilité de la diversité de la population à 500 projets. À travers ce dispositif, l'État souhaite modifier les relations sociales représentées habituellement dans le cinéma et l'audiovisuel, en proposant une nouvelle définition des critères de légitimité artistique (Mayenga, 2022) .

Avec la création de ce dispositif, le CNC et l'État lui-même reconnaissent que leur système bénéficie toujours aux mêmes. Alexandre Michel, président du dispositif depuis sa création jusqu'en 2016, disait :

Malgré la passion française pour l'égalité, on se rend compte qu'il y a toujours les mêmes goulots d'étranglement et, finalement, 95 % de la population qui regarde passer l'égalité sous son nez: ce sont toujours les trois mêmes écoles de journalisme qui fournissent l'essentiel des rédactions parisiennes, et les mêmes écoles de cinéma ou de théâtre qui fournissent les mêmes acteurs et les mêmes

---

<sup>49</sup> « Le fonds a pour objectif de soutenir la création et la diffusion des œuvres cinématographiques, audiovisuelles, multimédia ou de jeux vidéo contribuant à donner une représentation plus fidèle de la réalité française et de ses composantes et à écrire une histoire commune de l'ensemble de la population française autour des valeurs de la République, et de favoriser l'émergence de nouvelles formes d'écritures et de nouveaux talents, issus notamment des quartiers prioritaires de la politique de la ville. » (Fonds images de la diversité | CNC, s. d.)

<sup>50</sup> Notons, qu'il existe une autre aide particulière pour les territoires d'outre-mer appelée « Aide sélective pour les œuvres cinématographiques intéressant les cultures d'outre-mer », mise en place à partir des années 2000.

auteurs. Il existe une sorte de blocage de la société sur la question de la diversité, de manière plus aiguë avec les médias: ce sont les Parisiens qui sont au cœur du système. Quoi qu'on en dise, celles et ceux qui viennent des banlieues ou d'un milieu rural restent en périphérie du système médiatique et, à quelques brillantes exceptions près, ceux dont on vient de parler, les blocages sont les mêmes qu'il y a dix ans... (Michelin & Guyon, 2016).

L'État a donc créé un dispositif particulier pour la promotion de la diversité et de l'égalité, faisant en sorte que la population issue de l'immigration et vivant dans les quartiers les plus pauvres soit plus présente dans l'audiovisuel et dans le cinéma. Cette aide reste toutefois exceptionnelle dans le paysage audiovisuel français.

Le CNC commence tout de même à regarder vers les minorités. Un système de bonification existe par exemple pour que les femmes occupent des postes à responsabilité dans les équipes de tournage. Il n'existe toutefois pas de système de quotas dans les critères de répartition des aides.

### **2.2.2. Le rôle des territoires dans l'audiovisuel et le cinéma en général, et dans l'audiovisuel et le cinéma en langues minoritaires en particulier**

Les langues régionales sont considérées par le CNC au même titre que la langue française et bénéficient des mêmes avantages que le français. Elles ne reçoivent pas, par contre, de traitement particulier. Si la politique publique de l'audiovisuel et du cinéma français est construite autour de la figure du CNC, il convient de souligner que les collectivités territoriales interviennent également dans le secteur. Cette implication se fait en collaboration avec le CNC et suit les principales directives définies par ce dernier. Les politiques publiques territoriales sont mises en œuvre à partir des conventions signées avec le CNC et elles appliquent le modèle national (ou, en d'autres termes, sont un calque de ce modèle). Elles viennent ainsi renforcer un système déjà en vigueur et ne représentent pas une alternative.

L'implication des collectivités territoriales a son importance et vient en complément de la politique menée au niveau national. Nous reviendrons lors des prochaines lignes sur le rôle des collectivités territoriales, sur leurs politiques cinématographiques et audiovisuelles et sur la prise en compte des langues de leurs territoires dans ces politiques. Si dans certains cas, elles s'adaptent aux particularités des territoires, les aides ont été généralement conçues et pensées dans une logique d'attraction des tournages sur le territoire, même si, ces dernières années, les collectivités locales commencent à penser à l'origine de la création et au tissu économique de leur territoire.

Dans les territoires de France qui ont des langues dites régionales et une politique linguistique en faveur de ces langues, il existe des chaînes de télévision dans ces langues, la plupart provenant de mouvements militants et les collectivités territoriales les accompagnent peu ou suffisamment, selon les territoires. La question de la langue peut être prise en compte dans

certains cas, soit par des fonds spécifiques, soit par des dispositifs de doublage et la diffusion, soit à travers des volontés politiques marquées.

Il convient toutefois de souligner que les projets et l'accompagnement public dont ils disposent restent assez marginaux et ils ne s'inscrivent en général pas dans les stratégies liées directement au domaine de l'audiovisuel et encore moins du cinéma, mais dans des lignes spécifiques orientées vers les langues du territoire. C'est ce que nous verrons dans les paragraphes suivants.

### 2.2.2.1. Les collectivités territoriales dans le domaine du cinéma

Nous l'avons dit, la France a un système cinématographique solide, conséquence d'une politique publique ambitieuse, construite autour de l'État et du CNC, depuis Paris. Pourtant, les collectivités territoriales jouent un rôle important dans ce domaine. Cette implication se concrétise par des conventions annuelles triennales entre l'État, le CNC et les régions, et il convient de souligner que ces dernières années, l'engagement des collectivités territoriales est de plus en plus conséquent. Ces conventions sont construites sur un principe : 2 € investis par la collectivité territoriale assurent la contribution de 1 € du CNC. De surcroît, elles permettent aux collectivités d'intervenir dans différents domaines du cinéma : la numérisation des salles de cinéma, la création de postes de médiateurs, l'accueil des tournages, l'organisation de résidences d'écriture... (Chappat, 2019). Elles contribuent à la création et à la production, par le biais de fonds de soutien, mais elles agissent aussi sur la diffusion et l'éducation à l'image.

Les collectivités territoriales interviennent donc dans les mêmes domaines que le CNC : le soutien à la création, les défis liés à la diffusion, l'éducation à l'image... La convention permet un compromis financier de l'État dans les régions (toujours par le biais du CNC). Ce système a été mis en place en 2004 pour la production de longs-métrages de fiction. Au fil du temps, il s'est étendu à l'audiovisuel, aux courts-métrages, aux séries... Le CNC délègue le rôle de territorialité aux collectivités territoriales, les conseillers cinématographiques des DRAC exerçant un travail de coordination, notamment en ce qui concerne les salles de cinéma et l'éducation à l'image. En 2004, l'engagement du CNC dans les territoires par le biais de conventions s'élevait à 10 millions d'euros et a depuis augmenté. Le projet et l'orientation politique du CNC ont été très significatifs et efficaces (Gimello-Mesplomb, 2014).

Les régions et les collectivités territoriales sont dès lors entrées en jeu. Concrètement, le CNC signe des accords de collaboration cinématographique et audiovisuelle avec les régions, les collectivités territoriales et les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), qui comprennent quatre sections :

- Les aides à l'écriture, au développement, à la production cinématographique et audiovisuelle, ainsi qu'à l'accueil des tournages avec une subvention supplémentaire possible du CNC.

- La diffusion culturelle, l'éducation artistique (dont la ressource éducative à l'image est définie plus haut) et le développement des publics, financés par les Collectivités territoriales, les DRAC et, dans le cas de certains festivals d'intérêt national ou international, par les crédits du CNC. Depuis 2014, le CNC subventionne également les collectivités dans la diffusion des œuvres qu'elles soutiennent.
- L'exploitation cinématographique. Les signataires peuvent mener une politique coordonnée dans le soutien aux salles de cinéma.
- Les régions, de même que les départements et le CNC, financent principalement le patrimoine cinématographique, notamment par le biais des soutiens aux médiathèques régionales, dans leur travail de numérisation des œuvres et de mise en valeur du patrimoine cinématographique.

Aujourd'hui, l'agence Ciclic Val de Loire référence les aides territoriales. En 2019, 34 collectivités territoriales ont investi dans une politique de soutien au cinéma et à l'audiovisuel. Parmi ces 34 collectivités, on compte 17 régions, 11 départements, une métropole (Aix-Marseille-Provence/Conseil du territoire du Pays de Martigues), une euro-métropole (Strasbourg) et trois villes (Toulouse, Nice et Paris) et une structure privée (Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma). L'investissement régional dans le secteur a été plus élevé que jamais en 2019, avec 2 125 aides et 83 millions d'euros de crédits alloués, bien que l'investissement soit différent d'une région à l'autre. Dans un autre ordre d'idées, il est à noter que certains départements continuent à s'impliquer dans le secteur, toujours avec de fortes disparités entre les départements. Leur implication peut se mesurer dans la charge financière globale investie. En 2019, des crédits de 4,17 millions d'euros ont été accordés et 134 projets ont été soutenus par les départements. Certains départements se sont aussi spécialisés dans un genre, comme le département de la Charente avec l'animation. L'implication des départements dans la stratégie de la région Nouvelle-Aquitaine est remarquable : six départements disposent d'un fonds pour le cinéma. La plupart des crédits territoriaux sont tournés vers le cinéma plutôt que vers l'audiovisuel. Les collectivités offrent des aides classiques, généralement destinées aux films : écriture, développement, production. Elles sont également tournées vers tous les genres, avec une augmentation notable pour les documentaires, tandis que les crédits pour les fictions et les animés télévisés sont en baisse. Il faut souligner que l'Auvergne-Rhône-Alpes-Cinéma et Pictanovo en Hauts-de-France interviennent en tant que coproducteurs (Ciclic, 2020).

La décentralisation des politiques cinématographiques a été construite comme une projection des stratégies nationales, par le CNC, en signant des conventions de partenariat avec les collectivités territoriales. Dans la décentralisation en général, les politiques territoriales se heurtent à des logiques sectorielles, avec un processus de redéfinition des normes, qui ajustent les référentiels aux réalités territoriales. Aujourd'hui, les collectivités territoriales ont tendance à dépasser leurs cadres d'intervention, parce qu'elles visent à s'affirmer politiquement et parce qu'elles sont souvent en concurrence les unes avec les autres, d'autant plus lorsqu'elles partagent la même compétence (Mériaux, 2005).

Si, au départ, la politique des territoires se limitaient surtout à l'accueil des tournages venus de Paris, au fil du temps, leurs aides ont commencé à se tourner vers des projets territoriaux, dans le but de renforcer le secteur localement. Les territoires éditorialisent ainsi leurs politiques en prenant en compte les spécificités du secteur sur leur territoire. En 2012, la productrice Colette Quesson réalise un travail pour l'association des professionnels Films en Bretagne sur les systèmes de soutien des collectivités et des régions françaises, dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel. Elle interroge notamment à ce sujet le président de la région Aquitaine<sup>51</sup>, Alain Rousset. Alain Rousset explique à l'époque que les régions devaient, dans leurs politiques audiovisuelles et cinématographiques, affirmer les spécificités des territoires, éditorialiser les fonds de soutien, et regarder le secteur du territoire, c'est-à-dire s'adapter à la situation des professionnels présents sur le territoire. En ce sens, il disait que l'Aquitaine misait sur une sélectivité en faveur des premiers et deuxièmes films plutôt que sur des films à budget plus élevé (Quesson, 2012). Il est intéressant de constater que dix ans plus tard, en 2023 le festival Fipadoc de Biarritz revient sur le thème de la création en région et invite Colette Quesson à participer à une table ronde pour traiter des films d'initiative régionale<sup>52</sup>.

L'accueil revêt toujours une grande importance dans les politiques publiques territoriales actuelles. Les collectivités territoriales financent d'ailleurs, presque exclusivement, les Bureaux d'accueil des tournages (connus sous le nom de Bureaux d'accueil des tournages BAT ou Commissions du film ou *Films commission*). Ces bureaux offrent différents types de services aux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel qui viennent tourner sur leur territoire, et parfois même des subventions. Les régions et les collectivités cherchent souvent à travers ces films un moyen de faire la promotion de leur territoire et de renforcer leur attractivité, en étant conscientes de l'impact de l'image. Le tournage est également synonyme de retombées économiques directes sur le territoire (Le Nozach, 2022). Cependant, les professionnels implantés dans les territoires s'interrogent souvent sur l'image caricaturale des territoires que ces films diffusent et qui relève aussi de la responsabilité des collectivités.

Enfin, les COM<sup>53</sup> territoriaux constituent le véritable moteur de la structuration du secteur en région. Ces conventions permettent l'accompagnement des télévisions locales par les régions en leur donnant des moyens de production. Six régions françaises signent ce type de contrat : la Bretagne, le Centre Val-de-Loire, la Corse, le Grand Est, les Hauts-de-France, la Nouvelle-Aquitaine (Ciclic, 2020). Les régions apparaissent comme les principaux acteurs de ces conventions, avec un investissement important en faveur du cinéma financé directement

---

<sup>51</sup> En 2023, Alain Rousset est toujours le président de la région Nouvelle-Aquitaine.

<sup>52</sup> « Décentralisation et initiatives régionales : les dispositifs de soutien dans les régions françaises et européennes » tour de table, Fipadoc en 2023.

<sup>53</sup> Contrats d'objectifs et de moyens.

depuis leurs fonds propres (Laborde, 2019). Nous verrons que ces COM représentent de véritables opportunités pour l'audiovisuel en langues territoriales.

Même si les territoires investissent le secteur, leur présence et leur représentation dans les films qui sortent au cinéma est encore très faible, comparativement à Paris. Le rapport du collectif 50/50 regarde aussi la représentation des territoires et en arrive à cette conclusion. Sans surprise, 34 % des films étudiés se passent en Île-de-France. Les autres régions sont très peu visibles et aucun film ne se passe dans un territoire d'outre-mer. La présence du milieu rural est aussi très rare. Seuls 7 % des personnages principaux des films analysés vivent dans la campagne (Cervulle & Lécossais, 2022).

#### 2.2.2.2. Le cinéma des régions. La voix de militants des années 1980 dans la revue CinémAction

Il faut souligner que déjà dans les années 1980, des voix dénonçant l'hégémonie de Paris dans le domaine du cinéma se faisaient entendre dans les territoires français. En automne 1980, la revue militante CinémAction publie un numéro sur le cinéma régional intitulé *Cinémas des régions*. Signé par des chercheurs, des essayistes et des cinéastes, CinémAction s'intéresse au cinéma des minorités depuis les années 1970. La quatrième de couverture du numéro intitulé *Cinémas des régions* disait:

Le cinéma français est-il condamné à demeurer toujours parisien? Passé le périphérique, commence la réserve d'Indiens, ironise un cinéaste qui dénonce le cinéma des « Hexagons »... Des tentatives de cinéma régionaux avaient vu le jour dans l'histoire du cinéma en France. Celle de Pagnol est sans doute la plus célèbre. Plus récemment sont apparus les initiatives de René Vautier en Bretagne, de René Allio en Occitanie. Au festival de Cannes 1980, on a vu à la Semaine de la Critique un long métrage parlé en occitan: *Histoire d'Adrien*, de Jean-Pierre Denis. Mais dans ce domaine comme ailleurs, ce sont surtout les collectifs militants, tels « Cinoc » ou « L'Atelier en Bretagne Films », qui sont à l'origine du mouvement de ré-enracinement culturel dans les régions meurtries par le centralisme, asséchées par l'uniformisation. Ce numéro s'efforce de rendre compte de ce phénomène nouveau qui va peut-être changer la face du cinéma français. Il se veut à la fois source de réflexion et instrument de travail (Aubert et al., 1980).

La revue rend compte du cinéma de sept régions : Bretagne, Occitanie, Nord, Alsace, Corse, Dauphiné et Catalogne. Elle parle du cinéma de ces régions, soulignant que les initiatives régionales sont minoritaires dans le panorama général du cinéma français. Les territoires de France sont rarement vus sur les écrans et sont souvent utilisés comme de simples décors, d'après ces auteurs, et ne montrent jamais la population locale et les problèmes socio-politiques de ces territoires. « La Bretagne comme décor, les bretons comme caricature » titre par exemple l'écrivain Alain Aubert, soulignant l'image caricaturale de la Bretagne que véhicule le cinéma français dominant, qui intègre cet imaginaire dans le patrimoine national.



De même, le cinéma français montre les Corses comme des bandits et des truands, selon le cinéaste Patrice Rolet (Ibid.).

Ces auteurs soulignent toutefois qu'il est possible de réaliser des films dans les territoires, et donnent une longue liste de structures, d'agents et de projets pour chaque territoire. Ils expliquent que l'audiovisuel est en train d'émerger en Bretagne et soulignent le rôle des initiatives militantes, citant entre autres le festival des minorités de Douarnenez. Il y a des cinéastes en Occitanie qui, grâce à la démocratisation des techniques audiovisuelles, ont la possibilité de réaliser des films. Il faut souligner que deux films en occitan y sont évoqués : *Farrebique* de Georges Rouquier en 1946 et *Histoire d'Adrien* de Jean-Pierre Denis en 1980, qui fut sélectionné à la Semaine de la Critique de Cannes. Ils ne doutent pas non plus que le cinéma Corse se développera.

Mis à part cette revue, il n'existe aucun autre document qui parle avec autant de détails du cinéma régional, mais étant loin de la période qui nous intéresse, nous ne nous attarderons pas plus ici sur l'ensemble des initiatives dont parle la revue. Si les réflexions des auteurs sont intéressantes, il ne semble pas que, comme le laisse entendre la couverture du magazine, ils aient eu le pouvoir de changer la face du cinéma français. Le cinéma est toujours très parisien et on entend toujours dans de la bouche de différents professionnels que le cinéma français projette encore une image caricaturale des territoires.

### 2.2.2.3. Les politiques linguistiques des territoires et l'audiovisuel et le cinéma en langues minoritaires

Que dire alors de la présence des langues minoritaires dans l'audiovisuel et le cinéma en France ? La seule langue officielle de France est le français. Cependant, les langues minoritaires ont un minimum de reconnaissance constitutionnelle, en tant que patrimoine linguistique de la France. La France reconnaît donc 75 autres langues comme « langues de France », les divisant en trois catégories. Les « langues régionales » (soit les langues territoriales), c'est-à-dire les langues traditionnelles dans certains endroits du territoire ; les « langues non territoriales » soit les langues liées à l'immigration ; et enfin, la langue des signes français.

La langue basque, comme de nombreuses autres langues, fait partie de la première catégorie. On en compte une cinquantaine dans les « territoires d'outre-mer » français, tandis qu'en France hexagonale, les autres langues régionales sont : l'alsacien, le breton, le catalan, le corse, l'occitan (auvergnat intérieur, gascon, languedocien, limousin, provençal, vivaro-alpin), mais aussi le flamand occidental, le francique, le franco-provençal, les langues d'oïl (bourguignon-morvandiau, champenois, franc-comtois, gallo, lorrain, normand, picard, poitevin-saintongeais, wallon), les parlers du Croissant et les parlers liguriens. Au CNC, ces langues sont reconnues et traitées de la même manière que le français. La réglementation et



les appels à projets parlent généralement du français et des langues régionales en usage en France.

Différents acteurs travaillent à l'observation et à la promotion de ces langues. Nous pouvons constater que certaines langues ont une politique linguistique plus structurée portée par des structures publiques, tandis que d'autres sont portées par des structures associatives. Certaines collectivités territoriales ont également la compétence linguistique (les régions, départements ou collectivités territoriales...). Le ministère de la Culture soutient quant à lui les institutions publiques de quatre langues du territoire : l'Office Public de la Langue Basque (qui est un Groupement d'Intérêt Public GIP), l'Office Public de la Langue Bretonne (qui est un Etablissement Public de Coopération Culturelle EPCC), l'Office Public de la Langue Catalane (qui est aussi un GIP) ; l'Office Public de la Langue Occitane (également un GIP). En Corse, c'est la Collectivité corse elle-même qui porte sa politique linguistique. L'alsacien a, quant à lui, une institution moins influente : l'Office pour la Langue et les Cultures d'Alsace et de Moselle.

D'un territoire à l'autre, d'une langue à l'autre, les situations sociolinguistiques de même que les capacités et les moyens de développement sont très différents. En France, on peut dire que les langues qui ont une véritable politique publique favorable sont le basque, le breton, le corse, le catalan et l'occitan. Les politiques publiques en faveur de ces langues ont été rédigées à la suite des mobilisations de la société civile (*bottom up*). Dans les situations où les pouvoirs publics ignorent les langues existant dans leur territoire, les structures associatives peuvent jouer un rôle crucial en militant activement pour influencer la situation sociolinguistique. Elles peuvent œuvrer pour la reconnaissance et la valorisation des langues en question, promouvoir l'enseignement et la préservation de ces langues, et sensibiliser les décideurs politiques sur leur importance culturelle et sociale (Boyer, 2017). En France, c'est la Délégation générale à la langue française et aux langues de France, initialement créée pour mener une politique publique en faveur du français, qui détient la compétence des langues (Boyer, 2010).

Les résultats des différentes enquêtes sociolinguistiques menées dans chaque territoire nous montrent que les situations sont différentes d'une langue à l'autre et d'un territoire à l'autre, mais que dans tous les cas l'utilisation des langues diminue toujours. D'un territoire à l'autre, la portée des revendications est très différente : en Corse par exemple, où le territoire dispose d'un statut particulier, le rapport du président du conseil exécutif de Corse montre clairement qu'ils veulent mener une politique forte en faveur de la langue corse qui a pour objectif d'arriver à une co-officialisation (Collectivité de Corse, 2022). En Corse, la question des droits linguistiques a été portée par les nationalistes (Harguindeguy & Cole, 2009). Au pouvoir depuis 2015, la revendication de l'officialisation de la langue apparaît donc clairement au sein de la Collectivité.

Malgré toutes ces différences, ces langues font toutefois face au même régime linguistique de la France de type monolingue qui repose sur la tradition étatique herdérienne « une langue, un

nation » (Cardinal & Sonntag, 2015), et ont connu durant tout le long du XX<sup>e</sup> siècle une baisse considérable de leur nombre de locuteurs, une interruption de la transmission et une diminution de l'usage.

**Tableau 5 : Les résultats de différentes enquêtes sociolinguistiques concernant certaines langues de France**

Langue	Date de référence de l'enquête	Territoire concernée (Territoire de la langue)	Nombre d'habitants	Nbr de locuteurs <sup>54</sup>	Proportion de locuteurs	Proportion des comprenant	Âges des locuteurs
Basque	2021	Pays Basque Nord (Pays Basque)	255 940 (>16 urte) (2 679 000)	51 500 (808 903)	20,1 % (30,2 %)	9,4 % (16,1 %)	21,5 %, entre 16-24 ans – 25,7 %, chez les plus de 65 ans
Breton	2018	Bretagne historique (région Bretagne et département de la Loire-Atlantique)	4 774 171	213 000	%5,5	3,5 %	1 %, entre 15-24 ans – 19 %, chez les plus de 70 ans
Corse	2021	Corse	334 938	105 500	39,1 %	24,29 %	x
Occitan	2020	Région Nouvelle-Aquitaine (hors Pays Basque Nord) et région Occitanie (hors Pyrénées-Orientales) (Val d'Aran)	7 737 493 (8 567)	541 624	7 % (62 %)	27 % (73 %)	2 %, entre 15-19 ans - 22 %, chez les plus de 75 ans
Alsacien	2012	Alsace	1 898 533	x	43 %	33 %	12 %, entre 18-29ans – 74 %, chez les plus de 6 ans
Catalogne	2015	Catalogne du Nord (Catalogne)	452 530 (2011) (6 403 830)	130 979 (5 187 100)	35,4 % 81,2 %	28,6 %	Non communiqué <sup>55</sup>

**Source :** Différentes enquêtes sociolinguistiques (Conseil Executif de Corse , 2021; EULCN, 2012; Euskararen Erakunde Publikoa, 2023 ; OLCA, 2012 ; OPLO, 2020 ; Région Bretagne, 2018)

<sup>54</sup> Le nombre de locuteurs prend en compte les locuteurs de plus de 15 ou 16 ans selon les enquêtes, ce qui explique la différence entre le nombre d'habitants du territoire et le pourcentage du nombre de locuteurs.

<sup>55</sup> L'enquête sociolinguistique de Catalogne regarde les âges uniquement dans les domaine de l'usage et de la transmission. Ainsi, ceux dont la première langue est le catalan représentent 3 % des 15-29 ans et 18,8 % des 45-64 ans. Un signal indiquant que la transmission a été interrompue.

Il est évident pour tous les territoires que le grand défi des politiques linguistiques se situe dans la transmission et l'enseignement, l'objectif étant que les nouvelles générations apprennent la langue. La transmission familiale a été interrompue et le nombre de locuteurs a fortement diminué. On mise donc sur l'école, et la politique linguistique de tous les territoires du territoire administratif français a pour premier objectif de renforcer l'enseignement de la langue. Le système immersif s'est répandu et s'est développé dans certains territoires. Il se développe aussi dans le système public et le modèle bilingue se renforce également. L'État français continue de rendre l'enseignement des langues minoritaires du territoire difficile, comme nous avons pu le constater avec les tensions qui ont eu lieu autour de la loi Molac. Tandis que cette loi visait à faciliter le modèle de l'enseignement immersif, le gouvernement a demandé au Conseil constitutionnel français d'examiner cette loi et ce dernier l'a jugée comme étant anticonstitutionnelle (Coyos, 2022).

Cependant, outre l'enseignement et la transmission, les acteurs publics ont identifié d'autres défis dans les différentes politiques linguistiques à mener. L'utilisation ou la socialisation<sup>56</sup> linguistique par exemple, font partie de ces enjeux et sont traitées différemment, en fonction de la situation et de la vitalité de la langue. L'école, l'administration et les médias sont les trois piliers fondamentaux de toutes les politiques linguistiques (Burban & Lagarde, 2021), mais il est évident aujourd'hui que les forces doivent s'étendre à d'autres domaines. Les outils et les secteurs d'intervention des politiques linguistiques sont multiples et visent à toucher différents domaines de la vie sociale.

Il est impossible de comparer une langue à une autre, tant les situations sont différentes (territoires, démographie, vitalité de la langue, militantisme, identité, histoire...), mais nous essaierons de regarder dans les lignes suivantes ce qui se fait dans l'audiovisuel et le cinéma dans les langues régionales citées en amont et comment les politiques publiques tiennent compte du sujet.

Dans les lignes suivantes, nous verrons s'il existe un cinéma et de l'audiovisuel dans ces langues et si oui, s'ils bénéficient d'un soutien public. Dans un premier temps, nous verrons comment l'audiovisuel public répond à la mission de diffusion en langues régionales. Ensuite, nous nous pencherons sur les initiatives issues du monde associatif et du secteur privé, en déterminant comment les politiques publiques les accompagnent. Enfin, nous regarderons si l'action publique des territoires dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma prend en compte les langues du territoire.

---

<sup>56</sup> En Bretagne et au Pays Basque, on parle d'utilisation (usage), l'OPLO quant à elle parle de socialisation.

## **L'audiovisuel public en langues minoritaires en France (le rôle de France 3 Régions)**

En France, nous avons vu que la télévision publique a une essence centraliste, mais les programmes régionaux ont commencé à être diffusés assez rapidement après l'extension de la télévision en région, à partir de 1953, toujours depuis Paris. Les télévisions publiques (regroupées dans le groupe France Télévisions) ont également des chaînes régionales appelées France 3 Régions (qui prennent le nom de chaque région ; France 3 Corse, France 3 Bretagne, France 3 Nouvelle-Aquitaine...). Les télévisions publiques régionales « décrochent » des chaînes nationales pour diffuser des émissions spéciales dans les régions<sup>57</sup>.

France 3 passe plusieurs fois par jour le relais à France 3 Régions, qui gère les émissions régionales et territoriales. L'utilisation et la valorisation des langues et des cultures des territoires font partie de leur rôle, comme le précise leur cahier des charges. La Corse a, quant à elle, sa propre chaîne régionale de plein exercice, appelée France 3 Corse Via Stella qui a la capacité de diffuser beaucoup plus d'émissions en corse que les chaînes des autres régions qui ont une fenêtre de diffusion beaucoup plus courte. Mais la plupart des programmes y sont en français.

La valorisation de la langue et du patrimoine culturel fait partie des missions de l'audiovisuel public depuis 1986 et les langues territoriales ont été légalement prises en compte dans l'audiovisuel depuis 2009. Dès lors, France Télévisions se doit de diffuser des programmes dans les langues « régionales ».

La mise en valeur de la diversité du patrimoine culturel et linguistique de la France fait partie des missions des organismes du secteur public audiovisuel, en métropole comme dans les Outre-mer, depuis la loi du 30 septembre 1986 » [...] « Les langues régionales sont prises en compte dans la loi du 5 mars 2009, relative à la communication audiovisuelle, par laquelle « France Télévisions conçoit et diffuse en région des programmes qui contribuent à la connaissance et au rayonnement de ces territoires et, le cas échéant, à l'expression des langues régionales » (article 3), et « les chaînes de l'audiovisuel public assurent la promotion de la langue française » et, « le cas échéant, des langues régionales et mettent en valeur la diversité du patrimoine culturel et linguistique de la France » (article 5). De surcroît, l'article 40 du cahier des charges de France Télévisions dispose que la société « veille à ce que, parmi les services qu'elle édite, ceux qui proposent des programmes régionaux et locaux, contribuent à l'expression des principales langues régionales parlées sur le territoire métropolitain et dans les Outre-mer (Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique, 2013).

Le règlement ne précise toutefois pas jusqu'à quel point les langues des territoires doivent avoir leur place dans ces programmes. Par conséquent, France 3 Régions a une interprétation libre de cette obligation.

---

<sup>57</sup> On utilise le mot « décrochage », pour passer des télévisions nationales aux télévisions régionales.

**Tableau 6 : Nombre de contenus diffusés par France 3 Régions en langues minoritaires en 2016**

Langue	Nombre d'heures en 2016
Alsacien	91:15:05
Breton	73:09:04
Catalan	21:12:08
Occitan	56:22:19
Basque	12:02:32
Corse	(France 3 / Via Stella) 81:15:19 / 907:09/24

Source : Rapport au Parlement sur l'emploi de la langue française, 2017

Tous les France 3 Régions produisent des magazines de 26 minutes dans les langues minoritaires en usage sur leur territoire et auxquelles nous nous sommes intéressées : *Txirrita* au Pays Basque Nord, *Viure al país occitan* en Nouvelle-Aquitaine, et en Occitanie, *Gsuntheim* en Alsace, *Viure al país Catalan* ou *Aquí Sem* pour les catalans, *Vaqui* France 3 en Provence-Alpes-Côte d'Azur, en provençal, *Par un dettu* en Corse. En outre, es émissions d'information variant de 5 à 10 minutes sont diffusées dans certains endroits, comme *Euskal Herri Pays Basque* du lundi au vendredi, *An taol lagad*, *12/13 corsica prima* ou *19/20 Catalan* ou *12/13 Vaqui* qui sont diffusées une fois par semaine. En Bretagne, il y a aussi d'autres émissions, adaptées aux enfants comme *Mouchig Dal* le samedi matin (animation doublée) et le magazine *Bali Breizh* tous les dimanches. C'est la seule antenne régionale à avoir son propre espace dédié aux enfants. En 2021-2022, France 3 Bretagne produit et diffuse divers documentaires en breton *E jardrin ur stourmer* (52', Mikael Baudu), *Loar* (26', Anne Gouerou), *Charlez an Dreo*, *barzh ar vuhez/poète dans la vie* (26', Aziliz Bourgès), d'autres coproductions, produites et distribuées mais également des fictions courtes et mini-séries telle que *Buhez ar sant* (26 exemplaires de 3 minutes, Yann-Herle Gourves et Riwal Kermarrec).

En Corse, le volume de production diffusé en langue corse par Via Stella est nettement plus élevé que dans d'autres régions. Via Stella est une télévision d'exception créée en 2006 par Nicolas Sarkozy, Patrick de Carolis (président de France Télévisions), Geneviève Giard (présidente générale de France 3) et la Collectivité territoriale de Corse (Orazio, 2009). La chaîne propose donc d'autres types d'émissions. En 2022, nous pouvons citer le jeu télévisé *Sapientoni* ou encore le magazine de 52 minutes pour les enfants *A Fabricuccia*.

Il convient également de souligner que l'Université de Corse, en partenariat avec les médias corses (dont France 3 Corse Via Stella), la Collectivité corse et l'école de journalisme de Montpellier, a créé en 2013 un diplôme spécifique pour répondre à un manque de médias

territoriaux, intitulé « Journalisme et corsophonie ». Les médias corses avaient du mal à trouver sur le territoire même des professionnels qui connaissaient suffisamment le corse. Depuis, chaque année, une dizaine d'élèves peuvent suivre cette formation de deux ans, travaillant dans les médias en alternance. Le Pays Basque Nord suivra le même modèle en 2023 avec la création du diplôme « Journalisme en langue basque ». Ainsi, et dans le but de former des journalistes bascophones, l'Office Public de la Langue Basque, l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), l'Université du Pays Basque (UPV/EHU), l'Institut de Journalisme Bordeaux-Aquitaine (IJBA) et l'Université Publique de Bordeaux-Montaigne (UBM) créent ce Diplôme Universitaire (DU), pour former des journalistes bascophones qui suivront une formation en alternance dans les médias en langue basque.

Dans le cas de la langue basque, on peut constater que sa présence à France 3 Régions est très réduite, ce que souligne l'État lui-même, dans son rapport d'évaluation de l'Office Public de la Langue Basque de 2016 produit par le ministère de l'Intérieur, le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de l'Éducation Nationale. La politique linguistique publique en faveur de la langue basque, décidée en 2011, a identifié le défi des médias et souligné la nécessité d'accélérer la présence de la langue basque dans les médias publics (à la radio France Bleu et sur la chaîne de télévision France 3). Toutefois, le rapport souligne qu'aucun moyen n'a été mis en place pour atteindre cet objectif, ce qui explique que la situation ne se soit pas améliorée (Haddouche et al., 2016), et il semble qu'il n'y ait pas eu de changement en 2023.

### **Les initiatives audiovisuelles et cinéma privées et associatives en langues minoritaires**

La télévision publique n'a pas le monopole des langues minoritaires, et il existe – comme ce fut le cas pour les radios libres – des initiatives issues du privé qui, au fil du temps, ont obtenu le statut de télévision, ainsi que la connaissance du CSA. Dans le cas de la Bretagne, on peut citer une initiative exceptionnelle, avec la création de TV Breizh en 2000, par le groupe national et privé TF1, promue par Patrick Le Lay, directeur général de TF1 de l'époque et d'origine bretonne. Entre 2000 et 2008, une partie de ses programmes était en breton. À l'époque, d'importants fonds ont été investis, en partie payés par la région Bretagne à partir 2003. TV Breizh a réalisé un grand travail de doublage (400 heures ont été doublées) et a produit 95 heures d'émission en breton. À partir de 2003, les programmes en breton ont diminué, et en 2008, leur activité de doublage a cessé. À partir de 2010, les programmes en breton ont complètement disparu de la chaîne et en 2012, la chaîne a fermé ses bureaux en Bretagne pour s'installer à Paris (*TV Breizh à Lorient, c'est fini*, 2012).

TV Breizh avait disparu, mais les bretons ont tenté de garder ce que la chaîne de télévision avait construit en faveur de la langue bretonne. En 2006, le journaliste Lionel Buannic, dans le but de poursuivre le travail initié par TV Breizh, a créé Brezhoweb, pensant que l'avenir serait sur Internet. Brezhoweb a donné, entre autres, l'occasion de poursuivre le travail du studio de doublage Dizale. En 2010, Brezhoweb devient la première télévision en ligne de



région à conclure un accord avec le CSA. Bien qu'il ne soit pas un opérateur public, son modèle économique repose sur des aides publiques (région, départements, agglomérations) et est considéré par l'État comme une activité contribuant à la diffusion du service public (Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique, 2013). La chaîne a également un appel à projet commun avec France 3 Bretagne et la région Bretagne pour l'écriture de scénarios de fiction télévisée et fait partie du COM que la région Bretagne signe avec l'ensemble des télévisions de son territoire. La région Bretagne ne signe qu'un seul COM appelé « Le Projet audiovisuel breton », qui regroupe France 3 Bretagne, Tébéo, Tébésud, TVR et Brezhoweb, ainsi que la plateforme numérique KuB. Le COM a une ligne pour les contenus en breton. Cette ligne est dédiée à des séries qui seront doublées en breton, comme ce fut le cas pour les séries galloises *Un bore mercher (Merc'her Beure)* ou *Hinterland (Serr Noz)*. Les autres lignes du COM ne font pas particulièrement attention au breton, ce qui peut causer des problèmes à la télévision Brezhoweb, favorable, quant à elle, à une politique de quotas<sup>58</sup>.

Il faut souligner qu'il existe en Bretagne, une industrie audiovisuelle et cinématographique établie, dynamique et très bien structurée. Les professionnels du secteur sont fédérés dans une association appelée Film en Bretagne. Il y a aussi des auteurs et des maisons de production qui travaillent en breton, surtout pour la télévision. On peut citer en particulier Kalanna Production et Tita Production. Kalanna Production produit en langue bretonne, depuis sa création en 1997 et travaille avec des télévisions de la région Bretagne, notamment avec France 3 Bretagne et Brezhoweb et réalise des fictions, des documentaires et des émissions pour la télévision. Elle a notamment produit les films de Soisig Daniellou, dont *Lann Vraz* (2013), le premier long-métrage en breton. Tita Production est une maison de production installée plus récemment en Bretagne qui produit des documentaires et des fictions. C'est elle qui a mené la production de la série *Fin ar bed*, mais a aussi coproduit *Akelarre* de Pablo Agüero. Le parcours de la série *Fin ar bed* est remarquable en ce sens. Au début, Tita Production avait l'ambition d'en faire un long métrage de fiction cinéma, mais n'ayant pas eu accès au soutien classique régional destiné au cinéma (FACCA<sup>59</sup>), elle s'est tournée sous forme de série, vers le fonds spécialement destiné aux productions audiovisuelles en breton (le FALB<sup>60</sup>). Ils ont produit une deuxième saison et cette fois, le FACCA a collaboré pleinement.

Aujourd'hui, nous constatons que les plateformes prennent une grande importance et certains territoires tentent de proposer des alternatives pour rendre accessibles les productions en langues régionales. En Bretagne, en 2017, la plateforme libre d'accès KuB est créée, avec le

---

<sup>58</sup> Entretien avec le responsable de Brezhoweb, Florent GROUIN, le 11/04/2023, par téléphone.

<sup>59</sup> FACCA : Fonds d'aide à la création cinématographique et audiovisuelle.

<sup>60</sup> FALB : Fonds d'aide à l'expression audiovisuelle en langue bretonne.

soutien de la région Bretagne et de la DRAC. Les productions de Bretagne y sont librement accessibles. Si le site est entièrement en français et ne propose pas un travail spécifique sur la langue bretonne, on peut y trouver des créations en breton comme le court métrage de fiction *Anna Jaouen* de Maël Diraison.

Pour la langue occitane il existe, en parallèle, une télévision propre : Òctele, formée sur le modèle de BrezhoWeb. Les deux chaînes de télévision sont d'ailleurs de la même société. Cette télévision entièrement occitane a été créée en 2013 par Lionel Buannic. La région Aquitaine a été à l'origine de la création de cette télévision. Voyant que le breton et le basque avaient leur propre télévision, la région estima que l'occitan avait besoin d'un équivalent. Dès le début, Òctele a voulu élaborer une programmation spéciale destinée aux enfants et a commencé à travailler avec l'association de doublage Conta'm. Au même titre que BrezhoWeb est la grande sœur d' Òctele, Conta'm, est née en suivant le modèle breton Dizale. Òctele est soutenue par la Nouvelle-Aquitaine, la région Occitanie, le département de la Dordogne, le département des Pyrénées-Atlantiques, l'OPLO et la Communauté d'agglomération Pays Basque.

En 2018, Òctele a signé un COM avec la Nouvelle-Aquitaine, ouvrant la voie à la production de documentaires et de séries. Òctele ouvre ses appels à des productions exclusivement en occitan. Elle découvre cependant que les personnes et les structures capables d'écrire et de filmer en occitan ne sont pas nombreuses. Des longs-métrages utilisant des dialogues en occitan on pourtant bien existé au cours de l'histoire, comme *Histoire d'Adrien* de Jean-Pierre Denis en 1980, *L'Orsalhèr* de Jean Fléchet en 1984, et *Malaterra* de Philippe Carrès en 2003. Dans le cas de l'occitan, une œuvre récente fait aussi exception. En 2023, France Télévisions lance sur la plateforme FranceTv une série de cinq épisodes de 38 minutes intitulée *La Seria* réalisée par Amic Bedelel et dont la langue majoritaire présente est l'occitan.

En Bretagne comme en Occitanie, l'un des enjeux premiers semble être aujourd'hui de trouver des projets dans ces langues et des auteurs capables de créer dans ces langues.

Quant à la langue basque, elle dispose également de sa propre webtv, Kanaldude, édité par Aldudarrak Bideo, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus en détails. Aldudarrak Bideo a été créé en 1997 dans la vallée des Aldudes en tant qu'association, dans le but de créer une télévision populaire participative et en langue basque. Devenue société coopérative d'intérêt collectif, éditrice depuis 2007 de la plateforme de médias d'information social de proximité Kanaldude, Aldudarrak Bideo a créé la marque de télévision Kanaldude et la plateforme VOD Kanaldude.eus, accessible et gratuite à tous et qui diffuse principalement des émissions de flux. En 2017, elle signe elle aussi un accord avec le CSA ainsi qu'un Contrat d'Objectifs et de Moyens (COM) avec la Région Nouvelle-Aquitaine. Ainsi, en plus d'obtenir le statut de télévision, Kanaldude peut dès lors accompagner les productions de documentaires et de courts-métrages de fiction, de même que les auteurs. En 2022, ce COM lui permet de collaborer avec d'autres télévisions. Elle lance notamment un appel à projet conjoint avec Òctele pour la production de courts-métrages d'animation. Dans le même temps, elle lance

avec Tènk (un plateforme pour les documentaires) et Tv7 (la chaîne de Bordeaux du groupe Sud-Ouest) un appel à projet pour les documentaires intitulé « Nortasuna.k borrokan » (Identité(s) en lutte(s)).

Par ailleurs, le basque et le catalan étant des langues officielles sur le territoire espagnol, les projets dans ces langues émanant du territoire français peuvent parfois prétendre à certaines aides de l'autre côté de la frontière. De même, ces langues présentes sur le territoire administratif français peuvent bénéficier d'infrastructures transfrontalières telle que la radio et la télévision. Les chaînes de télévision du groupe EITB, groupe audiovisuel public qui dépend du Gouvernement basque sont ainsi émises au Pays Basque Nord. Nous en reparlerons. De la même manière, les chaînes diffusées par Televisió de Catalunya, de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (Corporation catalane de médias audiovisuels, CCMA), entité sous le contrôle de la Generalitat de Catalogne, sont émises en Catalogne du Nord. Les basques et catalans du Nord peuvent donc avoir chez eux une télévision entièrement dans leur langue. Il n'y a pas en Catalogne du Nord de télévision locale en langue catalane comme BrezhoWeb, Òctele ou Kanaldude, mais l'Office Public de la Langue Catalane produit quelques films documentaires destinés aux enfants et disponibles sur YouTube<sup>61</sup>. Il y a en Catalogne du Sud une industrie cinématographique puissante, qui produit bien évidemment des œuvres en catalan. Depuis 2020, quatre films catalans sont projetés chaque année dans six cinémas de Catalogne du Nord. Ces films sont sélectionnés par l'Académie catalane du cinéma qui s'occupe aussi de gérer les questions de droits d'exploitation tandis que, l'Office Public de la Langue Catalane, prend en charge le sous-titrage de ces films vers le français ainsi que les frais d'édition et de communication liés à la sortie du film.

D'autre part, il existe des structures de doublage dans différentes régions de France. Dans le cas du basque ou du catalan, si les contenus doublés proviennent de l'autre côté de la frontière, pour le breton, de même que pour l'occitan et le corse, des associations se chargent du doublage : c'est le cas de Dizale à Quimper, de Conta'm à Nay et de Fiura Mossa à Bastia. Ces structures doublent principalement des films d'animation pour les télévisions locales, mais doublent aussi des fictions. Il faut souligner que ces structure peuvent être amener à travailler ensemble notamment au moment d'acheter les droits d'exploitation des films.

Ces associations de doublage jouent un rôle important et les régions collaborent à leur action. En plus de doubler pour la télévision, elles font un travail spécifique de diffusion de ces films, notamment auprès des écoles. L'association Daoulagad Breizh, aux côtés de Dizale, organise par exemple des projections des films doublés en bretons, pour les écoles de Bretagne. Ce dispositif s'appelle Troiad. L'association Daoulagad Breizh, créée en 1982, est chargée de ce dispositif et grâce à son réseau de 80 associations, elle présente des films d'animation en breton aux 13 000 enfants des écoles bilingues et des écoles immersives bretonnes Diwan. Si son action a été soutenue par la région et le département du Finistère, elle n'est pas soutenue

---

<sup>61</sup> (*Oficina Pública de la Llengua Catalana - YouTube*, s. d.).

par la DRAC qui travaille en priorité à faire fonctionner le dispositif classique d'éducation aux image « École et cinéma ».

Conta'm et Fiura Mossa (Cinemascola) organisent également des projections scolaires.

Dans le cas de la langue basque, le doublage des films est assurée par la Communauté Autonome Basque. Il existe deux dispositifs de projections pour les établissements scolaires au Pays Basque Nord, dont nous reparlerons plus en détail dans le prochain chapitre. Le premier, appelé Zineskola, est géré par l'Institut Culturel Basque et s'adresse aux élèves de primaire : chaque année deux films doublés sont proposés aux écoles du Pays Basque Nord. Le second s'inscrit dans le cadre du dispositif classique « Collège au cinéma » et est porté par le département des Pyrénées-Atlantiques qui propose un quatrième film optionnel en langue basque aux élèves des collèges de tout le département participant au dispositif. Ce sont des versions originales qui sont proposées dans ce deuxième cas.

Toutes ces régions ont travaillé sur les moyens de rendre les contenus en langues régionales accessibles sur Internet. Dizale, l'association chargée du doublage en breton, a créé le site BreizhVOD, où elle propose à ses abonnés, des contenus en breton et doublés en breton, qu'il s'agisse de programmes de télévision, de films d'animation, de documentaires, de reportages... L'association de doublage en occitan Conta'm, a créé sur le même modèle, la plateforme ÒCVOD. Fiura Mossa en Corse, qui fait du doublage surtout pour Via Stella, cède ensuite les droits à la plateforme Allindì.

En 2020, Gérome Bouda et Maria Francesca Valentini ont créé une plateforme SVOD appelée Allindì avec la collectivité territoriale de Corse et l'ADEC (Agence de développement économique de la Corse). Ils proposent un site Internet bilingue qui a pour objectif de valoriser les œuvres de la Corse et de la Méditerranée. Ils y proposent aussi des œuvres en langue corse. Lorsqu'ils sortent un nouveau film et que celui-ci est dans une autre langue, ils le sortent d'abord avec des sous-titres en corse, avant de sortir la version française. On trouve également dans leur catalogue le documentaire *Hiru Uhinak* de Loïc Legrand, produit par Kanaldude, ou la série bretonne *Fin ar bed*.

EITB prévoit, quant à elle, de développer sa propre plateforme vidéo. La plateforme Primeran devrait être lancée en septembre 2023, proposant 2 000 heures de contenu, dont la majorité devrait être en langue basque.

### **Le soutien public à l'audiovisuel et au cinéma en langues minoritaires**

Les régions contribuent à la production audiovisuel et au doublage dans les langues de leur territoire. Les COM leur permet par exemple d'apporter un soutien réel à l'audiovisuel dans les langues minoritaires : Kanaldude, Octélé et Brezhoweb en bénéficient. Le travail de doublage réalisé par Dizale, Fiura Mossa ou Conta'm et le travail de diffusion qui en découle sont également soutenus par les institutions territoriales.

Les collectivités territoriales soutiennent donc les initiatives audiovisuelles et cinématographiques en langue minoritaire. En Bretagne, il existe même un fonds spécifique à cet effet le « Fonds d'aide à l'expression audiovisuelle en langue bretonne » (le FALB). Ce fonds vient en parallèle du fonds classique « Fonds d'aide à la création cinématographique et audiovisuelle » (FACCA). Avec le FACCA, la région soutient le cinéma et la création audiovisuelle en Bretagne sans critères linguistiques. Ce fonds contribue à l'écriture, au développement et à la production de projets audiovisuels et cinéma. Il existe un autre fonds appelé FAB (Fonds audiovisuel de Bretagne) destiné à un nombre limité de projets qui présentent un intérêt particulier pour le patrimoine et la culture du territoire. Le jury du FAB est composé d'un professionnel du secteur et de deux élus régionaux.

L'association Daoulahad Brezh, au festival de cinéma de Douarnenez, s'occupe de la sélection des productions de Bretagne et organise chaque année une rencontre autour de la création bretonne. En 2019, les rencontres ont réuni une soixantaine de professionnels. Les réflexions qui avaient été menées ce jour-là montrèrent qu'il était difficile de créer en breton. S'ils insistaient sur le peu de projets en général, ils s'interrogeaient aussi sur la manière dont leurs projets étaient considérés au sein de la région Bretagne. En effet, le jury du FACCA est composé de professionnels extérieurs à la Bretagne, ce qui oblige les porteurs de projets à justifier le choix du breton. La question de la nécessité d'un système de quotas fut aussi abordée (Avignon, 2019). De la même façon, les projets en breton sont très souvent redirigés vers le FALB, qui, s'agissant d'un fonds audiovisuel, a moins de moyens que le FACCA.

La collectivité corse soutient les initiatives et les projets dont nous avons parlé jusque-là, mais elle dispose en plus de fonds importants destinés au soutien au cinéma et à l'audiovisuel, qui s'adresse à tous les genres, durées, formats, depuis des aides à l'écriture jusqu'aux aides à la diffusion. Elle propose ainsi une douzaine d'aides dédiées à l'écriture, à la vidéo artistique, à la musique de films, au développement et l'innovation, aux premiers films, à la production de courts-métrages, à la post-production et à la diffusion, à la production de longs-métrages, à la captation d'événements, à la conception de jeux vidéo... Chaque aide fait mention de la langue corse, et souligne que l'un des objectifs de l'appel à projet est d'aider les œuvres qui utilisent le corse. Certaines de ces aides offrent même un bonus de 20 % pour les œuvres en langue corse. Les aides à l'écriture et à la production ainsi que l'aide au premier film proposent ce bonus. Si la présence de la langue dans la réglementation est très élevée, nous ne connaissons pas les résultats de cette politique, car ces données ne nous ont pas été fournies. Les autres dispositifs parallèles de la culture font également référence à la langue corse. Par exemple, la Collectivité territoriale a identifié l'utilisation de la langue corse comme objectif dans des projets liés à l'éducation à l'image.

En parallèle, on peut s'interroger sur l'impact des politiques publiques dans le domaine des médias ou du cinéma en langue minoritaire, sur la situation sociolinguistique propre à chaque langue. En effet, s'il existe par exemple, une télévision en langue bretonne et que France 3 Région Bretagne est l'une des chaînes régionales qui laisse le plus de place à sa langue, la

langue bretonne est en grand danger de disparition. Le nombre de locuteurs y est faible et la pyramide des âges des bretonnants témoigne de la crise que la langue connaît encore aujourd'hui (Harguindeguy & Cole, 2009), malgré une politique de revitalisation claire. En effet, le breton bénéficie aujourd'hui d'une visibilité jamais atteinte auparavant grâce à la signalétique bilingue et au développement de l'enseignement du breton dans les écoles notamment (Le Bihan, 2020), mais elle reste une langue en danger. Cette visibilisation de la langue fait partie intégrante de la politique linguistique de Bretagne.

Dans le cas de la Corse, bien qu'il existe une prise en compte de la langue dans la politique cinématographique de la Collectivité Territoriale Corse, nous n'avons pas eu connaissance de fiction longue cinéma en langue corse<sup>62</sup>.

## CONCLUSIONS

Nous avons ainsi analysé les opportunités et les limites que le système audiovisuel et cinématographique français offraient à la création et à la production en langues minoritaires et dans les territoires.

Nous l'avons répété à plusieurs reprises, la France a une politique audiovisuelle et cinématographique complète et efficace, et sa politique ne se limite pas à son territoire administratif puisqu'elle œuvre en faveur de la diversité à l'international. Elle crée, dès les années 1980 et à travers le CNC et le ministère des Affaires étrangères des outils à cet effet. La protection de la langue française se fait également au nom de la protection de la diversité culturelle. Si la politique cinématographique française vise à promouvoir la diversité artistique par le biais de son système sélectif, il apparaît que des modèles hégémoniques se répètent dans les œuvres qu'elle accompagne. En même temps, la France n'applique pas de système de quotas ou d'aides spécifiques pour les populations peu représentées dans les écrans ou dans le milieu, à quelques exceptions près : elle a créé un fonds pour voir davantage de populations issues de l'immigration et a mis en place des systèmes d'aide supplémentaires pour que les femmes occupent des postes à responsabilités dans les équipes, par exemple. Pourtant, en France non plus le cinéma n'est pas un espace d'égalité, ni entre les peuples, ni entre les niveaux de la chaîne de valeurs, ni entre les genres, et le cinéma français ne représente pas non plus la diversité de son territoire. De la même façon, si dans le cas des langues, le système n'est pas exclusif (il considère les langues minoritaires des territoires français comme équivalentes à la langue française dans ses règlements), il ne leur apporte pas d'aide spécifique ou de considération particulière.

Bien que le système de soutien cinématographique soit très centralisé, les politiques publiques mises en place par les régions et les collectivités territoriales peuvent jouer un rôle essentiel dans le soutien au cinéma et à l'audiovisuel. Si, au départ, l'intervention des territoires se

---

<sup>62</sup> Il semble toutefois que le film *I Comete* de Pascal Tagnati (2022) soit en partie en langue corse.



limitait à l'accueil des tournages, au fil du temps, les politiques territoriales ont été éditorialisées, certaines se spécialisant dans des genres par exemple ou en favorisant la capacité créative et productive du territoire. Certains territoires tiennent compte de leurs langues dans les politiques audiovisuelles et cinématographiques publiques. La collectivité territoriale corse, par exemple, fait une mention claire et spécifique de la langue corse dans chacun de ses règlements d'intervention des soutiens cinématographiques et audiovisuels qu'elle propose et offre un système de bonus pour les œuvres en corse. La région Bretagne dispose, quant à elle, d'un fonds spécifique pour la production audiovisuelle bretonne. Enfin, ce sont sans doute les COM signées avec les télévisions et les télévisions en langues minoritaires qui représentent les outils les plus efficaces des régions, (Brezhoweb, ÔCtele et Kanaldude).

En France, le rôle des médias dans la protection et la promotion des langues a été bien identifié par les acteurs et les institutions qui œuvrent en faveur des langues minoritaires et, en ce sens, il existe quelques initiatives pour accélérer la présence des langues dans l'audiovisuel. De temps en temps, on arrive à faire des projets audacieux, comme nous l'ont montré les productions de la série *Fin ar Bed* (2017 et 2021) en breton, ou de la série *La Seria* (2023) en occitan. En ce sens, les COM qui relient les télévisions territoriales à la région sont très efficaces dans la promotion des contenus en langues minoritaires. Dans le domaine du cinéma cependant, pour les productions où la sélection et le budget sont plus importants, les institutions publiques ne traitent pas directement de la question des langues minoritaires. En dehors de la Corse, on ne parle pas des langues territoriales dans les politiques publiques des territoires qui accompagnent le cinéma.

En outre, la pertinence des politiques publiques engagées en faveur de l'audiovisuel et du cinéma en langues minoritaires peut être interrogée. Il ne suffit pas d'avoir une politique publique favorable pour avoir du cinéma dans ces langues. Il faut avant tout avoir la capacité et la volonté de créer dans ces langues, mais aussi qu'il y ait une habitude de consommer ces productions. Il faut créer des références. La demande sociale, les habitudes de consommation des médias et de l'audiovisuel, la capacité de création et de production dans les langues minoritaires doivent être interrogées au moment d'écrire une politique publique audiovisuelle favorable à ces langues, si l'on veut que l'action publique soit pertinente. Nous reviendrons sur les habitudes culturelles et les habitudes de consommation des médias bascophones chez les habitants du Pays Basque Nord dans le prochain chapitre, et verrons qu'il a une volonté des auteurs de créer en langue basque.

Il importe d'autre part, de resituer le débat dans le régime linguistique et la tradition étatique propre à la France. Le concept de régime linguistique englobe les interventions de l'État d'une part (à savoir la législation linguistique, ses politiques d'aménagement linguistiques, les institutions qui développent des politiques linguistiques), mais aussi les représentations de la langue dans une société donnée, et donc la relation entre l'État et les locuteurs, et ce dans un contexte particulier. La tradition étatique doit également être évoquée : la France adopte des



politiques qui s'expliquent par ses racines jacobines. Les schémas institutionnels en place influencent les gouvernances et les acteurs politiques régionaux qui suivent des traditions normatives, administratives et institutionnelles. Le régime linguistique de la France est un régime de type monolingue (Cardinal & Sonntag, 2015). La France représente l'idéal type de l'État-nation centralisé qui porte une politique linguistique d'harmonisation et, par conséquent, de monopolisation par la langue française (Harguindeguy & Cole, 2009).

De même, on peut s'interroger sur la demande sociale réelle qui existe de la part des habitants des territoires étudiés et des locuteurs de ces langues. En effet, il peut exister dans les différents régimes linguistiques des modalités de concordance ou de non-concordance entre le statut conféré à une langue et le statut escompté. Les rapports des locuteurs en langues minoritaires au régime linguistique en place et, donc à la langue majoritaire, sont différents d'un territoire à l'autre et d'une langue à l'autre. Dans un régime linguistique de type herdérien tel que la France, il y a une certaine adhésion à la conception d'une langue nationale unique (Cardinal & Sonntag, 2015). Alors même que les différentes enquêtes sociolinguistiques menées en France montrent un attachement certain de la population pour ces langues minoritaires, la demande sociale en faveur de la revitalisation de ces langues diffère d'un territoire à l'autre, et d'une langue à l'autre.

Les politiques linguistiques insuffisantes peuvent contribuer à la disparition des langues, mais elles peuvent aussi être en mesure de favoriser sa revitalisation et l'*empowerment* des minorités linguistiques. Elles correspondent à des choix, et en ce sens la stratégie des acteurs qui œuvrent en faveur des langues minoritaires est primordiale. L'intensité avec laquelle les politiques linguistiques intègrent les autres politiques publiques (l'éducation, l'immigration, l'économie, la santé...) est un indice important de la stabilité et des changements possibles au sein d'un régime linguistique donné (Cardinal & Sonntag, 2015). Le cinéma n'a pas été identifié comme secteur stratégique par les politiques linguistiques en faveur des langues minoritaires de France, alors même qu'il est un secteur symbolique de prestige fort pour la France, dont l'intervention publique est totale.

Selon Harguindeguy et Cole (2009), le régime linguistique, ainsi que la tradition étatique en place en France, bien que connu pour restreindre les droits linguistiques de ses minorités, permettraient au contraire, en interne, le développement de politiques favorables aux langues minoritaires. Des coalitions territoriales ont émergé pour défendre les langues régionales, bien que les enjeux se jouent en général au niveau décentralisé (Harguindeguy & Cole, 2009). En ce sens, nous avons vu que le CNC reconnaissait l'existence des langues régionales de France dans ses appels à projets. Dès lors, le système n'est pas excluant pour ces langues. Il n'est pas non plus incitatif. La question linguistique de l'audiovisuel et du cinéma est un enjeu qui devrait logiquement, et selon le régime-linguistique de la France, se jouer au niveau décentralisé. Mais, le système cinématographique étant très centralisé, la question des langues minoritaires de France n'y est pas traitée. Les territoires par contre, investissent le sujet des médias en langue minoritaire. De même, la télévision a connu une certaine décentralisation

avec la création de chaînes publiques régionales et l'apparition de chaînes privées ou associatives locales, et donc la question de l'audiovisuel en langue minoritaire a été traitée par les politiques territoriales.

Enfin, Harguindeguy et Cole (2009) remarquent qu'en fonction du marché étudié (étatique ou international), le discours français change. En interne, sur son territoire administratif, la France porte une politique d'harmonisation linguistique, tandis qu'elle prend une position défensive si on remet en cause *l'exception culturelle* (Harguindeguy & Cole, 2009). Le cas des politiques cinématographiques suivent cette même tendance, nous l'avons vu. Il y a une fort soutien public du cinéma français pour que ce dernier puisse exister face à une hégémonie américaine, cependant son système de soutien ne bénéficie pas aux minorités de son territoire.

### **3. LE SECTEUR DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL AU PAYS BASQUE NORD**

Ayant défini les répercussions de l'écosystème et des politiques publiques du cinéma et de l'audiovisuel français sur les langues minoritaires de France, le prochain chapitre reviendra spécifiquement sur le secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque Nord. Nous avons vu que la France produisait beaucoup et qu'il y a un marché national pour ces films, concentré à Paris. La France permet et aide la production de films, donne des opportunités à de nouveaux entrants, bien que globalement le système bénéficie surtout à une oligopole basée à Paris. Nous avons également vu qu'il est possible, dans une certaine mesure, de faire des films depuis les territoires. C'est le cas par exemple de la région Bretagne, où il y a un secteur de l'audiovisuel et du cinéma solide et organisé, avec une capacité à produire en langue bretonne. Cependant, les collectivités territoriales traitent peu les questions des langues de leur territoire dans le domaine du cinéma, au contraire de l'audiovisuel dont elles accompagnent le développement, les COM signés avec les régions représentant certainement leur outil le plus efficace en ce sens.

À ce jour, le secteur de l'audiovisuel est le principal moteur de la culture, et à ce titre nous devons le considérer comme un secteur privilégié pour des raisons culturelles et économiques. Des enjeux de savoirs, de modernité et d'identité s'y entrecroisent. Les processus de globalisation et de numérisation de la culture ont conduit à la prédominance des importations étrangères, plus que la consommation de productions nationales ou locales. Par ailleurs, le secteur peut aussi être stratégique pour le développement économique d'un territoire, puisque la demande augmente et le marché croît. Les deux enjeux, culturel et économique, se conjuguent, d'autant plus si l'on tient compte du fait qu'aujourd'hui, se construire en tant que culture moderne implique la production de contenus (culturels et audiovisuels). Les cultures territoriales modernes misent une grande partie de leur avenir sur leur capacité à produire des sons et des images (Zallo Elgezabal, 2011). La production propre, en plus de refléter les sentiments, les valeurs et les goûts, aide à l'évolution collective. Pour réussir dans cette stratégie, il faut des intermédiaires, mais il faut avant tout développer l'idée de protéger et d'adapter sa propre culture. Il faut pouvoir à partir des spécificités de sa propre culture mais en s'ouvrant aux influences extérieures, produire des contenus de qualité. Il s'agira donc d'activer sa propre culture à partir d'expressions et de formats différents. Les pays nordiques en sont un exemple, puisqu'ils ont réussi le pari de porter des éléments de leur culture à l'écran et à intégrer le marché (Bondebjerg & Novrup Redvall, 2013).

Pour une culture minoritaire comme la culture basque, il est indispensable d'être compétent dans tous les domaines (cinéma, télévision, musique, radio, Internet), voire de se spécialiser de manière productive dans certains d'entre eux afin de produire, pour soi et pour les autres. En même temps, la normalisation de la langue basque dépend également de son degré de pénétration et d'acceptation dans toutes les expressions audiovisuelles. Le poids et la portée de l'audiovisuel dans les cultures modernes, au sens culturel, social et économique sont

importants, d'autant plus pour la valorisation et la survie d'une culture et langue minoritaire. De plus, si le secteur veut se développer de façon efficace, il doit avoir un poids dans le marché.

Cependant, avant de penser en termes de compétitivité et avant de mesurer l'impact de l'action publique actuelle, il convient d'abord de comprendre où en est le secteur audiovisuel et du cinéma du Pays Basque Nord, en répondant à certaines questions : y a-t-il des compétences et des infrastructures suffisantes sur le territoire en matière de création, de production et de diffusion ? Est-il possible d'envisager un système suffisamment large et divers capable d'intégrer le marché ? Y'a-t-il des opportunités pour construire un système propre au territoire qui pourrait développer la cohésion entre les différents groupes sociaux, culturels et politiques concernés ?

Si on ne peut développer le cinéma basque en pensant uniquement au Pays Basque Nord, il est indispensable de bien comprendre la situation dans lequel il se trouve actuellement. La première étape est de comprendre ce qui existe et ce qui manque dans le territoire. Ayant défini le contexte français, ce chapitre regardera de plus près le Pays Basque Nord et le cinéma basque, en entrant de cette façon au cœur de notre sujet de recherche. Tout d'abord, et pour comprendre s'il peut y avoir du cinéma basque au Pays Basque Nord, nous nous intéresserons à la situation de la langue basque sur ce territoire. Combien y'a-t-il de bascophones sur le territoire ? Quelles sont leurs habitudes culturelles ? Y'a-t-il un public potentiel pour le cinéma basque ?

Dans un second temps, nous nous intéressons évidemment au secteur de l'audiovisuel et du cinéma sur le territoire et nous nous concentrerons sur les forces et les faiblesses du secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque Nord. Y'a-t-il sur le territoire les compétences nécessaires pour écrire, produire et diffuser des films ? Ces compétences existent-elles pour le cinéma en langue basque ? Ainsi, et sur la base de l'observation de terrain, nous irons à la rencontre des cinéastes, producteurs, techniciens, diffuseurs du cinéma basque du Pays Basque Nord. Nous présenterons ces professionnels ainsi que les résultats des entretiens effectués avec eux, pour comprendre quels sont leurs projets et quelle place la langue basque peut avoir dans cet écosystème local.

### 3.1. LA LANGUE, LA CULTURE BASQUE ET LE CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD

L'une des questions que pose cette recherche est s'il peut y avoir du cinéma basque au Pays Basque Nord, et différents éléments sont à prendre en compte pour répondre à cette question. D'une part, il convient de regarder la situation sociolinguistique de la langue basque et de connaître le nombre de locuteurs que compte le territoire. Il s'agit de répondre à la question : qui peut faire et qui peut regarder du cinéma basque ? Nous nous attarderons donc sur les principaux résultats de l'enquête sociolinguistique de 2021. De la même manière, nous nous

intéresserons aux habitudes culturelles de la populations du Pays Basque Nord et à sa consommation audiovisuelle. Nous regarderons ensuite la relation entre me Pays Basque Nord et le cinéma et l'audiovisuel au cours de l'histoire.

### **3.1.1. La langue basque au Pays Basque Nord**

Le Pays Basque Nord, est une petite partie du Pays Basque et les bascophones constituent la minorité de la population. En effet, selon l'enquête sociolinguistique de 2021, en prenant en compte la population du Pays Basque Nord âgée de 16 ans et plus (255x 940 personnes), les bascophones constituent 20,1 % de la populations (soit 51 500 habitants), les bascophones réceptifs sont 9,4 % (soit 24 000 habitants) et les non-bascophones sont 70,1 % de la population (soit 180 500 habitants). Le pourcentage de bascophones est de 0,4 % inférieur à 2016, malgré une légère augmentation du nombre de locuteurs sur la même période. La proportion des bascophones réceptifs s'est stabilisée, le nombre augmentant légèrement par rapport à 2016. En prenant en compte les bascophones et les bascophones réceptifs, le nombre augmente de 1 500 en 5 ans et de 2 700 en 10 ans. Si le pourcentage de bascophones a légèrement diminué entre 2016 et 2021, cette baisse a été beaucoup plus faible par rapport aux enquêtes précédentes (Euskararen Erakunde Publikoa, 2023).

Le Pays Basque Nord est composé des trois provinces historiques du Pays Basque : le Labourd, la Basse-Navarre et la Soule, mais au regard de la démographie et du nombre de bascophones on peut différencier la zone urbaine (« la côte ») et de la zone de montagne (« l'intérieur »). Dans l'agglomération principale BAB (Bayonne, Anglet, Biarritz, Boucau) située dans le Labourd, 85 % de la population est non-bascophone, 6,2 % est bascophone réceptive et 8,4 % est bascophone. Dans les autres zone de la province du Labourd (hors BAB), les bascophones représentent 22,9 % (27 000 habitants de plus de 16 ans), les bascophones réceptifs représentent 11 % et les non-bascophones 66,1 %. Dans les provinces de Basse-Navarre et de Soule, 47,9 % de la population est bascophone (soit 15 500 habitants de plus de 16 ans), 13,8 % est bascophone réceptive et 38,7 % non-bascophone. La plus faible densité de bascophones se trouve donc sur la côte, elle augmente dans le reste du Labourd, tandis que la plus élevée se trouve en Basse-Navarre et en Soule (Ibid.).

Cependant, l'enquête montre que la langue basque connaît un renouveau dans les jeunes générations et on peut supposer que cette avancée est due au développement de l'enseignement du basque dans tous les réseaux scolaires. S'il y a de plus en plus de jeunes locuteurs, l'enquête révèle aussi qu'ils ont moins de facilités à parler le basque que les locuteurs des tranches d'âge supérieure ; leur capacité linguistique est plus faible. En général, l'usage de la langue basque diminue. Enfin, il convient de s'intéresser aux attitudes envers la langue basque. 36,3 % de la population âgée de 16 ans ou plus est favorable à la promotion de l'usage du basque, 49,2 % n'est ni pour ni contre et 14,5 % est contre. Par contre, 70 % des

bascophones sont favorables à la promotion de l'usage du basque. Toutefois, 81,9 % de la population exprime avoir un intérêt pour la langue (Ibid.).

Il convient, en outre, de souligner que le Pays Basque Nord est un territoire attractif. En 2021, on compte 3 062 habitants de plus que l'année précédente. Entre 2016 et 2021 la population âgée de 16 ans et plus augmente de 2,6 % et de 7 % à partir de 2011. Cette augmentation est la plus importante dans les villes de la périphérie du BAB, principalement en raison de l'immigration, la plupart de ceux qui viennent s'installer au Pays Basque Nord venant des autres territoires de France. Cela a également des conséquences sur la proportion des bascophones.

Le basque n'est pas officiel au Pays Basque Nord. La France entretient un rapport conflictuel avec les langues et les cultures minoritaires de son territoire en général. La Révolution française considérait la pluralité des langues comme un obstacle à la construction de la nation et la République a érigé le français en langue officielle unique de la République au nom du principe de « unité ». L'Article 2 de sa constitution stipule clairement « La langue de la République est le français » et au nom de ce principe elle n'a pas ratifié, bien qu'elle l'ait signée, la Charte européenne des langues minoritaires. En 1994, la loi Toubon renforce la nécessité du français et stipule : « Le français est la langue de l'enseignement, du travail, des échanges et des services publics ». Si l'usage du français est obligatoire dans les lieux publics, la loi elle-même souligne qu'elle ne va pas à l'encontre des langues des régions et accepte d'autres langues dans l'enseignement, la recherche, les médias et dans un contexte de bilinguisme si la traduction y est présente. En 2008, l'article 75-1 a été ajouté à la Constitution et stipule que « Les langues régionales appartiennent au patrimoine de la France ». Les langues des territoires français sont inscrites dans la constitution en tant que patrimoine et liées aux collectivités territoriales (Zabaleta, 2019).

Cette mention est la seule reconnaissance officielle de la langue basque en France. Cependant, les institutions publiques ont la compétence des langues minoritaires de leur territoire, depuis le ministère de la Culture jusqu'aux collectivités territoriales et il existe des structures publiques qui soutiennent et promeuvent les langues, comme nous l'avons déjà signalé.

### **3.1.2. Les pratiques culturelles et la consommation audiovisuelle au Pays Basque Nord**

En 2019, l'Observatoire Basque de la Culture a publié les résultats de l'enquête de 2018 sur les pratiques culturelles du Pays Basque Nord *Iparraldeko parte-hartze kulturalari buruzko inkesta* (Enquête sur la participation culturelle au Pays Basque nord). Cette enquête revient, entre autres, sur les pratiques de cinéma et de télévision des habitants du Pays Basque Nord, ainsi que sur leurs pratiques numériques. Cette enquête nous montre qu'au Pays Basque Nord, comme dans le reste du monde, l'audiovisuel et plus encore Internet se sont développés et démocratisés, et qu'ils ont une incidence importante dans la majorité de la population

(Kulturaren Euskal Behatokia, 2019). D'autre part, en 2019, l'OPLB mène une étude intitulée *Étude sur les habitudes de fréquentation et la consommation des médias au Pays Basque et des médias et émissions en langue basque* à propos la consommation des médias et des médias basques au Pays Basque Nord (Cohda, 2019).

« 71,4 % de la population a été au moins une fois au cinéma durant les douze derniers mois de référence. 54,1 % a été plus de 4 fois durant la même période », précise l'enquête traitant de la participation culturelle des habitants du Pays Basque Nord, soulignant qu'il existe des différences notables selon l'âge et le niveau d'éducation, mais aussi selon la connaissance de la langue basque. « L'assistance au cinéma des personnes ayant une formation universitaire est de 87,3 %. Parmi les personnes ayant un niveau de formation inférieur, ce pourcentage est de 44,7 % ». Le pourcentage est également élevé chez les jeunes : dans le groupe des 15-24 ans, presque tous vont au cinéma (93 %), puis ce pourcentage diminue avec l'âge. Il y a une baisse significative si l'on regarde le groupe des plus de 65 ans puisque seul 47,6 % déclare y aller. Il convient également de noter que les bascophones ont davantage l'habitude d'aller au cinéma. « La différence entre la population bascophone et non bascophone est de près de 13 points, en faveur de la première (74,1 % contre 61,4 %) ». Enfin, l'enquête révèle un autre fait intéressant. En Lobourd (c'est-à-dire dans la zone la plus urbaine) la fréquentation des salles de cinéma est plus élevée que dans les autres territoires (73,1 %), si on la compare à la Basse-Navarre (65,1 %) ou à la Soule (56,7 %). En revanche, 48,9 % des habitants du Nord préfèrent voir des films en version originale et sous-titrés. Ce sont les jeunes (15-34 ans) qui préfèrent majoritairement regarder des films en version originale avec sous-titres (58 %), tandis que dans le cas de la population âgée de 55-64 ans ils sont 53,9 % et chez les plus de 65 ans, 36,6 %. La population non bascophone préfère légèrement plus les films sous-titrés que la population bascophone (49,9 % d'un côté et 44,7 % de l'autre) (Kulturaren Euskal Behatokia, 2019).

D'autre part, 70,8 % de la population déclare regarder la télévision tous les jours. Des différences significatives existent dans les fréquences de visionnage notamment entre les âges et le niveau d'éducation, et dans une moindre mesure, selon le sexe. Selon l'âge et le niveau d'études, la fréquence de visionnage de la télévision est différente : « La tranche des 15 à 34 ans est celle qui regarde le moins la télévision tous les jours (entre 46 % et 50 % d'entre eux). Dans ce groupe de personnes, la proportion de celles qui la regardent toutes les semaines est supérieure (près de 34 %) ». Les personnes qui ont fait des études supérieures sont également moins susceptibles de regarder la télévision tous les jours (58,7 %). De même, « le pourcentage d'individus qui ne voient jamais la télévision est de 15,4 % pour ceux ayant un niveau d'études supérieures, contre 6,5 % environ pour les autres niveaux, tandis que ceux des niveaux moyen et supérieur représentent 90 % ». » (Ibid.).

62 % de la population du Pays Basque Nord âgée de plus de 13 ans regarde régulièrement la télévision locale. 77 % des bascophones regardent régulièrement la télévision locale, 61 % regardent la télévision locale avec un contenu complet en langue basque régulièrement ou



occasionnellement. 53 % de la population de plus de 13 ans regarde régulièrement ou occasionnellement TVPI (majoritairement en français), 51 % France 3 Euskal Herri Pays Basque (bilingue), 24 % ETB1 (entièrement en langue basque) et 14 % Kanaldude (entièrement en langue basque) (Cohda, 2019). Nous reparlerons des caractéristiques de ces télévisions locales plus bas.

Ceux qui consomment l'offre de télévision basque estiment que la qualité est satisfaisante, mais ils aimeraient avoir accès à plus de contenu (Ibid.).

42 % de la population de plus de 13 ans consomme régulièrement ou occasionnellement un média en langue basque. Ce taux monte à 88 % chez les bascophones. Euskal Irratiak (les radios locales en langues basque) et Kanaldude sont les deux médias basques les plus consommés (Ibid.).

Concernant les pratiques numériques, 77,9 % de la population du Pays Basque Nord déclare se connecter régulièrement à Internet. C'est donc une pratique répandue. Il faut aussi souligner que ce sont les jeunes qui utilisent le plus Internet : « Plus on est jeune, plus on accède à Internet. Ainsi, les individus qui accèdent le plus à Internet sont ceux de la tranche d'âge comprise entre 15 et 24 ans (97,2 %). Les niveaux d'accès diminuent de manière importante dans la tranche des 55 à 64 ans (76,3 %) et encore plus à partir de 65 ans (50,9 %) ». En outre, l'enquête explique que les bascophones utilisent moins régulièrement Internet (65,2 %) (Kulturaren Euskal Behatokia, 2019).

En parallèle, l'enquête de l'Observatoire Basque de la Culture spécifie que 44 % de la population a utilisé Internet pour accéder ou télécharger des jeux, de la musique, des images ou des films, au cours des trois derniers mois de référence. 25,2 % de la population totale possède un compte sur un type de plateforme numérique de contenu culturel<sup>63</sup>. Parmi la population qui accède régulièrement à Internet, les abonnements aux plateformes numériques à contenu culturel ont un poids élevé, en particulier chez les jeunes, bien qu'il existe des différences si l'on regarde d'autres variables. « Si on tient compte de l'âge, le plus haut pourcentage d'inscriptions se situe dans la tranche des 15 à 24 ans (55,1 %) et des 25 à 34 ans (59,7 %). Le pourcentage diminue jusqu'à 8,3 % dans la tranche des plus de 65 ans » (Ibid.).

Les écarts sont moins marqués selon le niveau d'études, que selon l'âge. Les personnes les plus formées sont abonnées dans 36,3 % des cas, celles ayant un niveau d'instruction

---

<sup>63</sup> Plateformes numériques à contenu culturel : Recherche d'informations sur la musique, le cinéma, les livres, etc. Lire directement des nouvelles, des journaux ou des magazines ; Écouter de la musique ; Consulter des wikis ; Visiter des sites Web ou des blogs personnels ; Accéder à ou télécharger des jeux, de la musique, des images ou des films ; Acheter des billets pour des spectacles ; écouter la radio; Regarder des émissions en direct sur Internet (concerts, danse, théâtre); Jouer aux jeux-vidéos ; Visites virtuelles de musées, d'expositions ou de monuments ; Utiliser les services d'une bibliothèque ; Création de sites ou de blogs.

secondaire dans 32 % et celles ayant un niveau d'instruction inférieur dans 21,7 %. Il existe, en outre, une différence significative entre les bascophones et les non-bascophones : les bascophones sont 35,1 % et les non-bascophones sont 20,9 %. « Les femmes s'inscrivent un peu moins que les hommes (28,3 % contre 36,3 %) » et « dans les communes de moins de 10.000 habitants, le pourcentage d'inscrits est légèrement en-dessous de la moyenne (26,2 %) » (Ibid.).

« Si on considère la population totale, 20,4 % possède un compte sur une plateforme de films et de séries, 16,1 % sur une plateforme musicale et 1,7 % sur une plateforme de livres numériques ». Les plateformes audiovisuelles ont une incidence plus élevée parmi les profils les moins formés (93,3 %), en prenant en compte les plateformes de livres, les plateformes musicales et les plateformes audiovisuelles. « Suivant la connaissance du basque, le segment bascophone est plus présent sur les plateformes de musique (83,3 % contre 61,1 %), et le non bascophone sur les audiovisuelles (83,7 % contre 60,7 %) » (Ibid.).

### **Les pratiques de la culture en langue basque au Pays Basque Nord**

L'enquête porte également sur la participation culturelle en basque. « La participation culturelle en basque est de 26,8 % au sein de la population du Pays Basque nord (individus qui affirment participer habituellement en basque) » et « on distingue particulièrement la tranche des 35 à 44 ans, dans laquelle la participation atteint 39,4 %. Dans les tranches d'âge inférieures, la participation se situe légèrement en-dessous de la moyenne ». Dans les capitales et les villes de plus de 25 000 habitants, la participation culturelle en langue basque est inférieure à la moyenne (respectivement 21,6 % et 15 %) (Ibid.).

Concernant le cinéma basque, l'enquête indique que 10,9 % de la population totale préfère le cinéma basque aux autres cinémas (il n'y a pas de données sur la fréquentation réelle) et dans le cas des bascophones, ce pourcentage monte à 38,6 %. Il semble que ce sont les jeunes qui préfèrent le cinéma basque. « La préférence pour le cinéma en basque est légèrement supérieure chez les plus jeunes (15 - 24 ans) et chez les plus de 65 ans (16,4 %). Si on tient compte du niveau d'études, la préférence est nettement supérieure à la moyenne chez les individus ayant un bas niveau d'études (22,3 %). Suivant la taille de commune, on détecte à nouveau une préférence légèrement supérieure dans les communes de moins de 10 000 habitants (14,8 %) » (Ibid.).

Ces différentes études nous montrent qu'il existe une habitude certaine de consommation des médias, de l'audiovisuel et de la culture basque au Pays Basque Nord, très forte chez les bascophones et que la demande est tournée vers une augmentation des contenus en langue basque.

### 3.1.3. Le cinéma et l'audiovisuel au Pays Basque Nord. Un regard sur l'histoire

Le Pays Basque Nord entretient une relation étroite et constante avec l'audiovisuel depuis les débuts du cinéma. Il a été beaucoup filmé, il a attiré de nombreux réalisateurs célèbres et beaucoup de personnes originaires du Pays Basque Nord ont fait carrière dans le domaine du cinéma.

Dès l'invention du cinéma, beaucoup de célèbres cinéastes sont venus tourner au Pays Basque Nord, et cette tendance s'est maintenue tout au long au XX<sup>e</sup> siècle. Quand le cinéma se développait techniquement, il est par exemple arrivé que les cinéaste et les maisons de production viennent au Pays Basque pour essayer de nouvelles inventions. Ainsi, un des premiers films de l'histoire a été tourné à Biarritz par les frères Lumière, *Rochers de la Vierge* en 1897. Le premier documentaire sonore français, produit par la société Gaumont, avait également pour sujet le Pays Basque (*Au pays des Basques*, dirigé par Maurice Champreux en 1930. Orson Welles choisit le Pays Basque pour l'un de ses premiers reportages, *The land of the Basques* en 1955. Comme eux, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, des dizaines de documentaires sur les Basques ont été réalisés par des cinéastes venus de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Suède, des États-Unis et de dizaines d'autres lieux, beaucoup toutefois reproduisant un portrait bucolique, folklorique et romantisé des Basques (Martinez, 2022).

Dans le domaine de la fiction cette image caricaturale des Basques a été renforcée dans le cinéma tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, dans notamment *Gachoucha fille basque* (1921), les différentes versions de *Ramuntcho* réalisées entre 1919 et 1947 ou encore, plus récemment dans la comédie *Mission Pays Basque*. « Or, et c'est un paradoxe, la force de l'audiovisuel et la diffusion massive de cet imaginaire ont fini par aboutir à ce que certains Basques s'approprient cette image que l'on projette sur eux » (Ibid.).

Parallèlement, des professionnels originaires du Pays Basque Nord on fait carrière dans le cinéma. C'est la cas par exemple, d'Henry Roussel, acteur, scénariste et réalisateur né à Bayonne, qui fit carrière à Paris et dont les deux films les plus célèbres furent les version de *Violettes Impériales* en 1924 et 1930. Une décennie plus tard, le Baigorriar Harry d'Abbadie d'Arrast, habitant à Etxauzia et petit neveu du mécène basque Antoine d'Abbadie, fit carrière à Hollywood, où il fut le scénariste et assistant de Charles Chaplin, dans les chefs-d'œuvre *L'Opinion publique* (1923) et *La Ruée vers l'or* (1925) entre autres. Par la suite, il se lança comme réalisateur et obtint un beau succès à l'international, en étant notamment nommé aux Oscars en 1930 pour son film *Laughter* (Ibid.)

Le cas des sœurs Loleh et Yannick Bellon est aussi remarquable, tant par leur style que leur niveau. Loleh Bellon a fait carrière en tant que scénariste de théâtre et de cinéma, et surtout en tant qu'actrice s'étant distinguée dans son rôle dans le film *Casque d'or* de Jacques Becker (1952). Yannick Bellon se distingua en tant que cinéaste et composa une filmographie très engagée en faveur des femmes et du féminisme. Elle remporta plusieurs prix, comme la Coquille d'or du Festival de Saint-Sébastien, en 1974, pour *La femme de Jean* (Ibid.).

On peut aussi mentionner la remarquable et excellente carrière à Paris de Thomas Bidegain, originaire de Soule ces dernières années, écrivant notamment les scénarios des films *Un Prophète* (2010) ou *De rouilles et d'os* (2012) de Jacques Audiard, tous deux présentés en sélection officielle du Festival officiel de Cannes.

De nombreux professionnels du cinéma originaire du Pays Basques ont fait carrière dans différents métiers du secteurs : des producteurs, des cinéastes, des scénaristes, des monteurs... mais peu terminent leur carrière professionnelle au Pays Basque Nord.

Tandis que le Pays Basque attire les tournages, les professionnels du territoire voulant travailler dans le secteur sont amenés à partir du Pays Basque Nord où l'audiovisuel et le cinéma ne se sont pas développés. A contrario, Au Pays Basque Sud, et plus précisément dans la Communauté Autonome Basque, l'industrie cinématographique a commencé à se développer dès les années 1980, grâce au soutien apporté par le gouvernement basque et à la création de la chaîne de télévision publique EITB. Malgré un politique culturelle qui a mis du temps à trouver ses marques, les années 2000 voient le début de l'épanouissement du cinéma basque. En 2005, la comédie *Aupa Etxebeste* de Asier Altuna et Telmo Esnal, est sélectionnée au Festival du film de Saint-Sébastien et le film attire plus de 70 000 spectateurs dans les salles. Depuis lors, des dizaines de films basques, de différents genres, formats et abordant différents thèmes sont sortis. Bien que la plupart d'entre eux n'aient pas connu un énorme succès public, certains font une carrière remarquable : le long-métrage de fiction *80 egunean* (2010) de Jose Mari Goenaga a été présenté et primé dans plusieurs festivals internationaux et est d'ailleurs sorti en France, certains d'entre eux ont été présentés dans la section officielle du festival de Saint-Sébastien (*Loreak* de José Mari Goenaga, Jon Garaño en 2014 ou *Amama* de Asier Altuna en 2015 par exemple), *Zumiriki* de Oskar Alegria est présenté à la Biennale de Venise en 2019, *Handia* de Aitor Arregi et Jose Mari Goenaga est récompensé de 5 Goyas en 2018 (Ibid.).

L'expérience du Pays Basque Sud a montré que la création audiovisuelle est possible avec une structure juridique et administrative forte. Jusqu'à présent, il n'y a pas eu à proprement parler de cinéma au Pays Basque Nord. Pourtant, la culture basque a su se développer et trouver une forme de stabilité dans d'autres domaines tels que le chant, la danse, le théâtre, les médias... Il y a eu toutefois quelques expériences dans le domaine du cinéma, portées principalement par des amateurs, et ponctuellement par des professionnels. Au début du XX<sup>e</sup> siècle l'écrivain Pierre ApesteGuy et Paul Dutournier fondèrent à Sare la société de production Euzko Films qui ouvrira ensuite un bureau à Paris, où ils réalisent trois films, dont l'un s'intitule *Au Pays Basque avec Luis Mariano* (1948), réalisé par Pierre ApesteGuy et destiné au tourisme. En 1956 sort par ailleurs le film d'André Madré d'Hasparren, *Gure sor lekua* qui est le plus ancien film en langue basque de l'histoire. C'est un film amateur, mais de grande qualité qui sortit dans les salles du Pays Basque Nord. On peut citer d'autres films amateurs remarquables tels que *Eusko Ikusgaya* de Manuel de Ynchausti ou *Les Actualités*, mini-documentaire qui étaient projetés avant les projections de films dans les salles de cinéma. Les

premières émissions télévisées basques ont également été tournées au Pays Basque Nord, pour la chaîne France 3. Animée par Maite Barnech de Bidarray, le basque apparaît pour la première fois sur les télévisions du Pays Basque Nord le 4 octobre 1971 dans une émission intitulée *Euskal Herria orai eta gero*. Au total, environ 300 émissions ont été diffusées entre 1971 et 1986, soit environ 75 heures, devant le média de la vie culturelle du Pays Basque Nord (Ibid.).

Le Pays Basque Nord a été filmé dans plusieurs documentaires produits au Pays Basque Sud, comme le film *Ama Lur* de Fernando Larruquert et Nestor Basterretxea en 1968 ou encore *Xalbador gaztain kormutxa* de Miguel Gutierrez en 1981. Dans les années 80, des films ont aussi été réalisés par des locaux. Kristian Etxaluz de Domezain a par exemple réalisé le film poétique et expérimental *Zuraren adarra* et Koxe Alberdi quant à lui a fait un court métrage d'animation intitulé *Pitxu, alfer handia* en 1986. Ce dernier avait obtenu le soutien du Centre Culturel du Pays Basque, du CNC et du Gouvernement Basque. Enfin, dans les années 2000, deux courts métrages réalisés par Safy Nebbou originaire de Bayonne, tous deux en basque, méritent d'être mentionnés : *Bertzea* (2001) et *Lepokoa* (2003). Ces deux films ont été produits par une société de production française mais aussi basque (Irusoin), et ont également été soutenus à l'époque par l'association Garazikus de Garazi. Ils ont bénéficié du soutien du CNC, de l'Aquitaine et du Gouvernement basque. De surcroît, *Lepokoa* fut sélectionné dans le catalogue Kimuak<sup>64</sup> de la Communauté Autonome Basque. Safy Nebbou fait depuis une carrière remarquable en France.

Les années 1990 marquent un nouveau tournant. D'une part, Euskal Telebista (Etb) commence à émettre au Pays Basque Nord et d'autre part, le projet Aldudarrek Bideo est lancé. L'association Aldudarrak Bideo est fondée en 1997, dans le but d'intégrer la culture et la langue basque dans l'audiovisuel. Cette association a été créée par des jeunes diplômés en audiovisuel, désireux de travailler près de chez eux et en langue basque. Au fil des années, Aldudarrak Bideo s'est imposée au Pays Basque Nord et s'est développée jusqu'à la création de l'actuelle web télévision Kanaldude, dont nous reparlerons. En 2012, Aldudarrak Bideo accompagna Peio Cachena dans la production et la distribution de *Xora*, mettant pour la première fois un pied dans la production cinématographique professionnelle.

Un nouveau cap est franchi vers la professionnalisation du cinéma basque au Pays Basque Nord dans les années 2010. En 2014, Jokin Etxeberria fonde la société de production La

---

<sup>64</sup> Le programme KIMUAK a pour objectif de distribuer dans les festivals internationaux une sélection de courts-métrages réalisés par des sociétés de production basques. C'était le premier programme de ce genre de l'État espagnol, en 1998 et l'idée a depuis été reprise par l'État et par la plupart des Communautés autonomes. Huit films sont sélectionnés chaque année. Jusqu'à présent, sauf exception, seuls les réalisateurs et les sociétés de production ayant le siège dans la Communauté Autonome Basque pouvaient se présenter. À partir de 2022, cependant, les réalisateurs de la Navarre ou de la Communauté d'Agglomération Pays Basque peuvent y participer si leur film est en basque.

Fidèle Production à Urrugne et entame des coproductions avec des sociétés de production de la Communauté Autonome Basque pour plusieurs films, en commençant par *Dantza* de Telmo Esnal (2017) et en terminant par *Akelarre* de Pablo Agüero (2020). En 2018, une autre société de production qui se destine au cinéma basque est créée, Gastibeltza Filmak, qui entame aussi des coproductions avec des sociétés de production du Pays Basque Sud, produisant plusieurs documentaires et courts métrages de fiction.

C'est également dans les années 2010 que les premières réflexions sur la distribution des films basques produits de l'autre côté de la frontière sont menées, par les salles de cinéma du Pays Basque Nord. En effet, les films produits au Pays Basque Sud arrivent difficilement dans les salles du Nord, principalement pour des raisons administratives et commerciales. Afin de répondre à cette problématique, diverses études sont menées à la demande de l'Institut Culturel Basque qui accompagne les salles dans cette réflexion. En 2014, Ramuntxo Garbisu, alors salarié du cinéma Atalante à Bayonne, mène une réflexion autour de quelques modèles de distribution pour ces films, et propose la création d'une structure de distribution au Pays Basque Nord (Garbisu, 2013). En 2014, l'association Cinéma et Cultures, qui gère le cinéma Atalante, distribue le film documentaire *Asier eta Biok* de Aitor Merino (2014) avec le soutien de l'ICB. Un diagnostic effectué à partir de cette expérimentation révèle, entre autres, les limites économiques de la distribution des films basques au Pays Basque Nord (Oscaby, 2014). Le projet Gabarra Films est créé au sein de l'association Cinéma et Cultures. Entre 2014 et 2019, Gabarra Films a distribué une dizaine de films au Pays Basque Nord : *Amama* de Asier Altuna (2015), *Dantza* de Talmo Esnal (2018), *Handia* de Aitor Arregi et Jon Garaño (2017), *Oreina* de Koldo Almandor (2018), entre autres. Depuis 2018, Gastibeltza Filmak a également commencé à distribuer des films basques. L'ICB, quant à lui, développe le dispositif Zineskola, qui propose aux élèves du primaire de découvrir des films d'animation en langue basque. Au cours de l'année scolaire 2021-2022, le département des Pyrénées-Atlantiques proposera pour la première fois des films basques dans les collèges, à travers le dispositif français « Collège au cinéma ».

En 2020, quatorze professionnels du secteur de l'audiovisuel et du cinéma créent l'association Zukugailua (la Centrifugeuse), dans le but de développer le secteur du cinéma au Pays Basque Nord. Nous évoquerons plus en détail ci-dessous les mouvements et projets du territoire depuis les années 2010.

#### **3.1.4. Le cinéma et l'audiovisuel au Pays Basque Nord d'un point de vue économique**

Il est difficile de dresser un tableau homogène du secteur audiovisuel du Pays Basque Nord. C'est un secteur en pleine mutation, très réglementé, mais dont les contours peuvent être poreux.



C'est aussi un secteur qui est historiquement et encore aujourd'hui très parisien, la majorité des chaînes de télévision et des sociétés de production se trouvant en Île-de-France. La multiplication des chaînes régionales et l'apparition d'aides en région ont cependant permis une relative décentralisation de l'activité. Certaines régions ont connu une montée en compétences significative au cours des dernières décennies, comme en témoigne par exemple la création de Films en Bretagne dans ce territoire. En ce sens, et dans le cas de la Nouvelle-Aquitaine, des changements importants se sont produits. En 2012, le président de région Alain Rousset comparait le secteur cinématographique aquitain à une communauté artisanale, en 2022 on parle de *filière*<sup>65</sup> dans la région Nouvelle-Aquitaine.

En France, au niveau de l'emploi, comme nous l'avons déjà souligné, l'audiovisuel fonctionnant par projet, le contrat majoritaire est le CDDU (Contrat à durée déterminée dit « d'usage » ; les artistes, ouvriers et techniciens du spectacle sont des salariés, qui alternent des périodes d'emploi et de non emploi, au travers de contrats à durée déterminée liés à une fonction temporaire par nature); il est d'usage de parler d'« intermittence ». Les professionnels sont en majorité « polycompétents » et selon les secteurs, entre 32 % et 82 % des salariés en CDDU de l'audiovisuel sont employés, au cours d'une année, dans d'autres champs ou d'autres secteurs du champ (Afdas, 2018).

L'observation de terrain a montré à plusieurs reprises que la structuration actuelle de l'audiovisuel au Pays Basque Nord, ne permet pas une lecture simple et cloisonnée du secteur. Il n'existe pas, à proprement parler, une filière cinématographique implantée, mais plutôt des compétences multiples qui permettent le développement de différents projets culturels avec une multiplication ces dernières années des projets audiovisuels, notamment de création audiovisuelle ou cinématographique.

L'observation de terrain rejoint l'analyse faite par la Direction du développement économique de la CAPB<sup>66</sup>. Il y a une double tendance sur le territoire : d'une part un mouvement de création de structures locales (Gastibeltza Filmak, Disnosc...) qui souhaitent impulser la création locale et la structuration des professionnels du secteur du cinéma en vue de développer la filière et d'impulser et/ou de relocaliser la création au Pays Basque Nord (qui se reflète d'ailleurs dans la création de l'association Zukugailua), mais aussi parallèlement un

---

<sup>65</sup> « La filière désigne habituellement l'ensemble des activités liées à une matière première, une technologie ou un produit fini. Elle se compose d'une succession de stades techniques de production et de distribution reliés les uns aux autres par des marchés, et concourant à la satisfaction d'une composante de la demande finale. C'est une modalité de découpage du système productif qui permet de repérer les entreprises ayant entre elles des transactions et d'identifier les logiques de cohérence autour desquelles s'articulent leurs activités. Dans cette perspective, la filière se définit comme un ensemble d'activités économiques intégrées par les marchés, les capitaux et les technologies. » (Creton, 2020d)

<sup>66</sup> Réunion entre le groupe de recherche NOR et la CAPB le 1er mars 2022.



mouvement d'implantation de structures déjà existantes et de professionnels, sur le territoire. On note ainsi ces dernières années, une montée en compétences sur le territoire, en terme de création, mais surtout en terme de production. En 2017, Kanaldude signe une convention avec le CSA qui lui donne le statut de web-diffuseur et signe un COM avec la région qui lui alloue un budget et qui lui permet d'investir dans la production de documentaire et de courts-métrages. On assiste, au même moment, à la création de structures de production et à une mise en réseau et une structuration des professionnels, notamment par la création de l'association de professionnels Zukugailua en 2020.

Cette montée en compétences permet aux projets et aux professionnels locaux d'être plus visibles pour les structures classiques de la filière (les institutions qui interviennent dans le secteur, les festivals, les réseaux professionnels...) et d'arriver à obtenir quelques subventions classiques destinées à l'audiovisuel et au cinéma. Cette professionnalisation locale est récente et jeune, encore bien loin de la force de création et de production présente dans les métropoles françaises ou encore dans la Communauté Autonome Basque. En parallèle, une réunion avec la ville de Biarritz vient valider l'idée d'une attractivité accrue pour le territoire en matière de cinéma avec un mouvement d'implantation de structures. En 2023 un nouveau festival voit le jour à Biarritz, le festival Nouvelle Vague, organisé depuis Paris.

Enfin, le Pays Basque Nord est encore et toujours une terre d'accueil de tournages. L'Agence du film 64 accompagne par exemple en 2021, 210 jours de tournage dans les Pyrénées-Atlantiques, dont la majorité est au Pays Basque. Ce chiffre est très important compte tenu de la taille du territoire, mais aussi compte tenu du fait qu'il n'y a pas de fonds de soutien au niveau départemental. Selon le CNC chaque euro investi par les collectivités locales dans un film, une fiction ou un documentaire génère 6,60 € de retombées directes (rémunération, dépenses techniques et tournage) et 1 € de tourisme (hébergement, restauration, loisirs, transport) : soit un total de 7,60 € (CNC, 2018). En 2018, Frédérique Bredin, alors présidente du CNC, disait :

Au-delà des retombées économiques directes, l'impact des images tournées en France est un formidable accélérateur pour le développement touristique de nos territoires. Grâce aux crédits d'impôt, il s'agit de faire de la France une terre d'excellence pour les tournages (Frédérique Bredin dans CNC, 2018).

Selon les chiffres de la Chambre des Commerces et de l'Industrie il existe une multitude d'entreprises dont le siège social est dans la Communauté d'Agglomération du Pays Basque dans les branches d'activités qui nous intéressent. En avril 2022 la base de données de la CCI affichait ainsi pour la branche 5911C « Productions de film pour le cinéma » seize entreprises, pour la 5911A « Production de programmes de télévision » 49 entreprises , pour la branche 5911B « Production de films institutionnels et publicitaires » 33 entreprises, pour la branche 5912Z « Post-production de films cinématographiques, de vidéo et de programmes de télévision » dix entreprises, aucune entreprise pour 5913A « Distribution de films cinématographiques », pour la branche 5913B « Édition vidéo » quatre entreprises, et enfin,

pour la branche 5914Z « Projection de films cinématographiques », cinq entreprises. Ces données dressent cependant un tableau non exhaustif, imprécis et erroné. Nous ne nous sommes donc pas appuyée dessus pour analyser le secteur. Depuis 2021 ALCA est en train de réaliser un diagnostic macro-économique de la filière en Nouvelle-Aquitaine, afin de mieux voir qui sont les agents, combien ils sont et où ils se situent. Actuellement, la cartographie de la situation n'est claire pour personne et les résultats de ce diagnostic sont attendus par les institutions locales également.

C'est pourquoi les prochaines lignes dressent un état des lieux du secteur de manière qualitative, d'une part car les sources quantitatives ne sont pas précises, mais surtout, parce que le Pays Basque Nord est un petit territoire et qu'il est plus pertinent selon nous de donner la parole aux parties concernées. L'objectif est de comprendre le profil de chacun et la perception et le rapport qu'ont les professionnels au secteur et à la langue.

## 3.2. LA SITUATION DU SECTEUR DU CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD

Le contexte général ayant été posé, il reste à établir un diagnostic du secteur de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord et ainsi déterminer qui sont les acteurs du domaine étudié en matière de formation, création, production, distribution, diffusion et exploitation, quel est leur travail, comment ils s'inscrivent dans le paysage économique, social et culturel, territorial, régional et transfrontalier.

Les prochaines lignes seront ainsi consacrées à la présentation de ces acteurs du secteur audiovisuel et cinéma au Pays Basque Nord, dans le but de comprendre la place de la langue basque et de la création basque de leur point de vue. Nous verrons qu'il y a une montée en compétence générale sur le territoire, dans les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma, et que certains professionnels ont aussi pour but de travailler en langue basque. Cependant, les expériences des auteurs et des sociétés de production sont encore relativement courtes.

Nous nous sommes tournée en particulier vers les professionnels identifiés à partir du réseau de l'association Zukugailua, ainsi que ceux identifiés sur le terrain et les données fournies par différentes institutions publiques. Dresser un portrait quantitatif précis du secteur du cinéma au Pays Basque Nord étant difficile avec les données auxquelles nous avons eu accès, nous avons mené une recherche qualitative, donnant la parole à ceux qui font, produisent ou diffusent des films basques.

Au cours de la dernière décennie, de plus en plus de voix se font entendre sur la nécessité de développer l'audiovisuel basque au Pays Basque Nord. De longues discussions ont eu lieu entre les professionnels et les institutions durant de nombreuses années. Dans le même temps, des avancées ont eu lieu et des mesures importantes ont été prises dans divers domaines. Par conséquent, il semble qu'aujourd'hui les conditions pour qu'un secteur économique et culturel audiovisuel basque devienne possible sont plus réelles que jamais.

Les entretiens menés avec les professionnels ont suivi quatre axes principaux :

Dans un premier temps, il leur a été demandé d'expliquer leur parcours professionnel : quel type de formation ils ont suivi, quel type de parcours professionnel ils ont eu, quelles ont été leurs expériences et quels projets ils ont pour l'avenir.

Deuxièmement, la place de la langue basque dans leur travail a été questionnée. Utilisent-ils le basque dans leur travail ou ont-ils des projets en langue basque ?

Troisièmement, il leur a été demandé quel type de relation ils entretiennent avec le territoire : travaillent-ils avec d'autres agents du Pays Basque Nord, travaillent-ils avec les agents du Pays Basque Sud, de la Nouvelle-Aquitaine ou de France ?

Quatrièmement, il leur a été demandé quels sont les défis, les opportunités, les limites et les besoins qu'ils rencontrent dans la mise en œuvre de leurs projets.

Enfin, il leur a été demandé s'ils avaient des relations avec les institutions publiques.

Les résultats des entretiens nous ont clairement montré que les projets, les opportunités, les besoins, les défis, les relations avec les institutions publiques étaient très différents d'un métier à l'autre, tout en étant relativement homogènes au sein du même corps de métier. C'est pourquoi les résultats des entretiens seront présentés par profession ou groupe de professions.

D'autre part, il nous est également apparu indispensable de présenter les biographies des personnes que nous avons interrogées, afin de bien situer la filmographie, les œuvres, les projets de chacun. En effet, la compréhension de la structuration du territoire et les relations entre les professionnels ne peut se faire que s'ils sont nommés. De même, ces noms et titres des œuvres réapparaissent ensuite dans les informations données par les institutions publiques. Cela permet de pouvoir savoir quels projets ou quels professionnels les institutions publiques ont soutenus.

Les personnes interrogées ont accepté d'être présentées, mais comme certaines d'entre elles ont demandé de garder l'anonymat dans les réponses tous les noms ont été modifiés lorsqu'ils sont cités dans les résultats divulgués ci-dessous.

### **3.2.1. Les scénaristes et les réalisateurs, au cœur de la création**

Sans trop nous attarder sur les statuts et les droits des auteurs<sup>67</sup>, nous évoquerons lors des prochaines lignes deux profils qui sont au cœur de la création et qui souvent – et dans notre cas toujours – sont incarnés par une seule personne : le scénariste et le réalisateur, autrement dit la personne qui apporte l'histoire et sa vision artistique à l'œuvre. Depuis le mouvement Nouvelle Vague des années 1950, il occupe une place centrale dans la conception du film (Alexandre & Lamberbourg, 2016). Même si les films sont des œuvres collectives, le réalisateur porte le projet et signe l'œuvre (Mary, 2006). Les autres professionnels s'unissent autour de la figure de l'auteur-réalisateur, en renfort (Pinto & Mary, 2021a). On comprend donc qu'il faut nécessairement des auteurs pour faire des films.

Débutants, nouveaux arrivants, rentrés dans leur pays d'origine après avoir vécu à l'étranger, il y a une nouvelle génération de cinéastes qui réalisent des films au Pays Basque Nord. Pour la première fois, certains d'entre eux décident de créer et de filmer au Pays Basque Nord et arrivent à montrer leurs œuvres dans divers lieux prestigieux. Pour faire un film, il faut des auteurs tout comme il faut des auteurs bascophones pour faire du cinéma basque. Les prochaines lignes seront consacrées à la parole de ces auteurs qui font des films en basque.

---

<sup>67</sup> Voir le point 2.1.1.6.

### 3.2.1.1. Liste et présentation des auteurs interrogés

Bien que le Pays Basque Nord soit un petit territoire, il y a des auteurs qui ont la capacité et l'envie d'écrire et de filmer en langue basque. Les auteurs qui ont la capacité d'écrire et de créer en basque sont indispensables pour développer le cinéma basque localement, et d'après l'expérience d'autres territoires et de leur langue (l'occitan ou le breton par exemple), il est clair que trouver des locuteurs ayant cette capacité peut être une difficulté pour développer l'audiovisuel et le cinéma dans une langue. Nous avons discuté avec des auteurs qui ont apporté leur contribution au cinéma basque. Ils sont sept, originaires ou résidant au Pays Basque Nord, formés dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel et ayant déjà réalisé au moins un film (dans des genres différents) en langue basque.

Le but des entretiens menés avec ces auteurs était d'identifier leur formation et leur parcours professionnel, de connaître leurs projets, d'identifier la relation de leurs projets avec le territoire et la langue basque, d'identifier les opportunités et les limites qu'ils perçoivent dans la mise en œuvre de leur projet et de comprendre la relation qu'ils entretiennent avec les institutions au moment de mettre en œuvre leurs projets.

#### Liste des personnes interrogées

**Itziar Leemans** : née à Saint-Jean-de-Luz en 1983, elle est photographe, scénariste et réalisatrice. Après une maîtrise en Histoire à l'Université Toulouse le Mirail (France), Itziar Leemans part pour Cuba où elle obtient le diplôme de L'École Internationale de Cinéma et de Télévision de San Antonio de Los Baños en 2012. Elle fait, en tant que directrice de photographie deux courts-métrages documentaires : *El Castillo* et *Awariy*, ainsi que deux courts-métrages de fiction : *Tropico Siberia* et *Medusa*. En 2014, elle réalise son premier long-métrage : *Parque Lenin*, un documentaire intimiste qui retrace le portrait d'une fratrie cubaine. Ce film reçoit le Grand prix du meilleur long-métrage documentaire au Festival de Moscou (mai 2016). En 2020 elle présente le documentaire *Boca Ciega* dans de nombreux festivals, dont le festival Zinebi de Bilbao. Elle réalise aussi le court-métrage de fiction *Bainera* (pour l'œuvre collective *Gure oroitzapenak* en 2018). Elle réalise en ce moment le documentaire *Olatuak* actuellement en post-production, son dernier court-métrage de fiction *Ximinoa* tourné 2022 a été sélectionné dans catalogue Kimuak et elle développe également son premier long métrage de fiction en langue basque, *Agurra* produit par Gastibeltza Filmak.

**Eñaut Castagnet** : né en septembre 1986 à Biarritz, il obtient un diplôme de réalisation audiovisuelle et spectacle à l'École de cinéma et vidéo d'Andoain entre 2011 et 2013. Il travaille ensuite dans la société Pixel avant de créer sa structure de communication audiovisuelle Eny Prod à Biarritz. Il co-réalise avec Ximun et Manex Fuchs le long-métrage de fiction *Non* en 2017 (produit par Aldudarrak Bideo, Le Petit Théâtre de Pain et Derrière le Hublo), puis le court métrage de fiction *Nire eguneroko maitea* (produit par Gastibeltza

Filmak et Kanaldude). Plus récemment, il obtient une aide d'Udalbitza, par le dispositif Geuretik Sortua qui lui permet d'écrire et de réaliser le court-métrage de fiction *Muga*, seul cette fois. Il est également à la photographie de plusieurs documentaires comme *L'hypothèse démocratique* de Thomas Lacoste (2021) ou encore *Karpeta Urdinak* de Ander Iriarte (2022). Il est l'un des fondateurs de la société de production et de distribution Gastibeltza Filmak.

**Jean Larregaray** : né en septembre 1993 à Saint-Palais, il passe par le BTS Audiovisuel option Son de Bayonne-Biarritz et est diplômé de la Fémis en 2019. Il écrit et réalise plusieurs courts-métrages de fiction : *Le Passage* en 2018 (Sélectionné au Festival du Court en Plein Air de Grenoble), *Le Déluge* (2019) ou encore *Faux Départ* en 2019. Il vit actuellement à Paris où il travaille en tant qu'ingénieur son dans les retransmissions sportives et développe des projets de fiction.

**Maia Iribarne** : née en juillet 1995 à Bayonne, elle étudie la communication audiovisuelle à Arretxabaleta à l'Université de Mondragon, puis va aux Beaux Arts à Barcelone (arts visuels et éducation). Après avoir obtenu son diplôme, elle travaille pour l'association La Source-Iturria (association d'intérêt général à vocation sociale et éducative par l'expression artistique, à destination des enfants et des jeunes en difficulté, ainsi que leur famille). Elle décide ensuite de se tourner vers le Master 2 Réalisation documentaire de Lussas où elle réalise notamment le documentaire *Le jour qui vient*. Elle obtient en 2020 le prix « Sormen Beka DA ! » (de la foire au livre et disque de Durango en Biscaye) qui lui permet de réaliser le long-métrage de fiction *Bañolet* sorti en 2023 au Pays Basque.

**Elsa OIiarj-Ines** : née en mai 1988 à La Baur, elle vit entre la Soule et Paris. Diplômée d'une licence Lettre et Cinéma (Paris) et d'un master Documentaire de création, elle réalise plusieurs documentaires depuis la Soule comme *Dans leur jeunesse il y a du passé* (2014) ou *Les airs sauvages (Basahaideak)* (2017). Depuis huit ans maintenant, elle travaille sur une série documentaire *Nortasunak* dans laquelle elle suit les enfants durant la récréation.

**Carmen Echeverria** : née le 30 décembre 1997 à Bayonne, originaire de St- Pée-Sur-Nivelle. Dès 15 ans elle savait vouloir faire du cinéma. Elle obtient une licence Cinéma et Audiovisuel à Bordeaux Montaigne, puis un Master Art et Professions artistiques à Madrid. Elle réalise son premier court-métrage de fiction *Oihartzunak* en 2022, produit par Améthyste Films.

**Ximun Fuchs** : né à Bordeaux en 1974 il vit aujourd'hui à Saint-Jean-de-Luz. Il a étudié le théâtre et le cinéma à l'Université Montaigne de Bordeaux. Il est l'un des fondateurs de la compagnie Le Petit Théâtre de Pain ou plus récemment Axut ! qui se consacre à la création et

l'éducation artistique en euskara. Il a un parcours riche et diversifié en tant qu'acteur, comédien, dramaturge et metteur en scène. Dans le domaine de cinéma, il participe à plusieurs films en tant qu'acteur, écrit et co-réalise le long métrage de fiction *Non* (2018) et le court métrage de fiction *Nire eguneroko maitea* (2021). Il écrit en ce moment un long métrage de fiction *Baratze bat*. Il est également l'un des co-fondateurs de la société de production et de distribution Gastibeltza Filmak.

### 3.2.1.2. Les résultats des entretiens (les auteurs)

#### **(a) Formation, parcours, projets et situations professionnelles des personnes interrogées**

##### Des professionnels formés à l'audiovisuel et au cinéma

Les entretiens ont montré chez les personnes interrogées un parcours professionnel très divers, avec de nombreuses formations liées à l'audiovisuel et au cinéma en France, sur la Communauté Autonome Basque, en Espagne ou encore à Cuba. Certains sont passés par des formations prestigieuses telles que Lussas ou la Fémis, ou l'École de cinéma de Cuba.

Alexandre (2015) explique que si la formation est essentielle dans la carrière d'un auteur, faire des courts-métrages de fiction ou d'autres apprentissages plus informels l'est aussi. Faire un court-métrage ou de la publicité, des clips musicaux, apporte, selon lui, une formation cinématographique transversale. En France, même si les courts-métrages sont rarement projetés au cinéma, leur production et leur diffusion sont soutenues, parfois par des biais indirects. Un soutien est apporté à l'Agence du court-métrage par exemple, les festivals dédiés au court-métrage sont également soutenus (Clermont-Ferrand, Pantin...). Les courts-métrages sont institutionnalisés comme des voies menant à un long-métrage (Alexandre, 2015). Les réalisateurs interrogés sont relativement jeunes, de par leur âge et leur expérience dans le domaine du cinéma, mais ils ont des formations assez classiques d'auteurs. La plupart ont également réalisé des courts-métrages. D'autres expériences dans le domaine de l'audiovisuel viennent enrichir leur carrière.

##### La précarité et la polyvalence

Globalement les problématiques rencontrées par les auteurs locaux sont les problématiques partagées par les auteurs en général en France. Nous l'avons vu, les carrières au cinéma se construisent projet par projet et les auteurs évoluent au gré des opportunités, le plus souvent dans un contexte de précarité professionnelle (Vivant, 2011).

Les entretiens démontrent deux principaux éléments concernant la précarité de ce statut :

- la question de la rémunération des auteurs est une question sensible partout. La plupart soulignent que leurs projets ont été portés avec peu de moyens et une rémunération basse.



- les entretiens montrent aussi la précarité de l'emploi dans ce domaine : on se rend compte qu'il y a très peu d'auteurs et réalisateurs qui travaillent uniquement dans le domaine de la création au Pays Basque Nord. Ils sont en général auteurs et réalisateurs de leur projet. Ils ont des compétences multiples, soit dans le domaine de l'audiovisuel soit dans d'autres domaines artistiques (le théâtre ou la musique par exemple).

L'un des auteurs interrogés explique que cette précarité peut être une difficulté et qu'il faut pourvoir accéder à un certain statut pour pouvoir vivre de ce métier.

Duela bi urte, nire errealitatea izugarri gogorra zen. (...) Dena aldatu da intermitentzia lortu eta gero eta dena aldatu da Eusko Jaurlaritzaren idazketarako diru-laguntza jaso eta gero. Lortzen bada diru kopuru bat banatzen dena sostengatzeko idazkera, euskaraz, beharbada hori Iparraldetik gauza ona izaten ahal litzateke. (...) Etapa zailena da, ez? Gehienetan idazten duzu baina sosik ez da proiekturako. Behar dituzu testuak aski onak dirua sarrarazteko baina testu onen idazteko behar dituzu hilabete batzuk, denbora behar duzu eta iruditzen zait Eusko Jaurlaritzaren laguntza hori beharrezkoa dela eta Iparraldean ez da existitzen. Bada Bordelen baina nahasia da, ez da bakarrik –ez da batere– euskarazko proiektuen laguntzeko<sup>68</sup> (Amaia, réalisateur.rice<sup>69</sup>, 2021).

Une des personnes interrogées parle de «one man crew» (équipe composée d'un seul homme) pour qualifier sa profession. Elle produit surtout des films institutionnels et publicitaires et a réalisé ou écrit des films, lorsqu'elle en a eu l'opportunité. Les entretiens menés avec d'autres professionnels dans les autres corps de métier montrent qu'en effet d'autres réalisateurs vivant sur le territoire vivent de la communication et de la publicité et auto-produisent en grande partie nombre de leurs documentaires (voir Kestu plus bas). Pour certains auteurs, leur premier métier est technicien.

Une autre explique quant à elle vivre de la réalisation, mais souligne qu'elle fait des films à très petit budget en faisant tout elle-même ou en «famille».

---

<sup>68</sup> « Il y a quelques années, ma réalité était très difficile. (...). Tout a changé lorsque j'ai pu accéder à l'intermittence et tout a changé quand j'ai eu l'aide à l'écriture du Gouvernement Basque. Si on arrivait à avoir une somme d'argent qui serait distribuée pour soutenir l'écriture, en langue basque, depuis le Pays Basque Nord, ce pourrait être une bonne chose. (...) C'est l'étape la plus difficile, n'est-ce pas ? La plupart du temps, tu écris mais il n'y a pas d'argent pour le projet. Tu dois écrire de bons textes pour faire entrer de l'argent, mais pour écrire de bons textes, il te faut des mois, du temps et il me semble que cette aide du Gouvernement Basque est nécessaire et elle n'existe pas au Pays Basque Nord. Il y en a une à Bordeaux, mais elle est n'est pas uniquement – elle n'est pas du tout – destinée à aider les projets en langue basque. »

<sup>69</sup> Dans un soucis d'anonymat et parce que la langue basque est neutre en genre dans le domaine des métiers, l'écriture inclusive a été privilégiée dans les citations issues des entretiens.

Dans le système français les professionnels peuvent vivre du système d'« intermittence » en cumulant des jobs techniques ou d'autres cachets dans d'autres domaines artistiques : c'est le cas de certains d'entre eux qui vivent en parallèle de la musique ou du théâtre par exemple.

Baina bi gauzak (\*ulertu musika eta ikus-entzunezkoak) biziki maite ditut beraz zinez horretan atzematen dut ene oreka, deia pertsonalki, aktibitate mailan baina gero kontzentrazio mailan, zaila da. Momentuan xantza gehiago ukan dut pagatua izateko (\* musikan) zineman baino. Beraz horri esker naiz bizi ere. Hola segitzen badu hobe eta hola zineman egiten ahalko ditut ere motibatzen nauten proiektuak... ez dakit. Beharbada sobera utopikoa da<sup>70</sup> (Maialen, réalisteur.rice, 2021).

La situation du Pays Basque Nord peut être comparée avec l'enquête que l'Afdas a menée en France (Afdas, 2018) : les frontières entre les métiers et les différents domaines sont poreuses et les compétences y sont diverses, le travail changeant selon les projets. Les auteurs du Pays Basque Nord cumulent eux aussi les savoir-faire.

### **(b) Le rapport à la langue : le choix, les limites, les opportunités et les enjeux**

La plupart des personnes interrogées ont ou ont eu des projets en langue basque. La langue est un moyen au service la création pour les auteurs bascophones qui créent en euskara. C'est avant tout un choix artistique au service de l'histoire qu'ils veulent raconter. La langue n'est perçue ni comme une limite ni comme une opportunité. L'idée que grâce aux sous-titres un film peut être vu dans le monde entier est claire et partagée.

xxx filmean ez dakit zendako euskaraz egiten dudan baina betidanik entzun ditut ene buruan pertsonaiak euskaraz hitz egiten. Gero bitxi egiten zait ere bai justifikatzea puntu hori. Ene dossierretan ez dut justifikatzen. Frantses batek ez du justifikatzen frantsesez egiten duelarik film bat, ez? Beraz nire pertsonaiak ikusten ditut eta entzuten ditut eta betidanik euskaraz ari dira. Ez dut beste esplikapenik. Ez dut arazorik ere ez, egiteko filmak gazteleraz ala frantsesez<sup>71</sup> (Amaia, réalisteur.rice, 2021).

Le choix de la langue basque se fait naturellement et l'idée que les films peuvent être vus dans toutes les langues est partagée.

---

<sup>70</sup> « Mais j'aime les deux choses (\*la musique et le cinéma) donc je trouve vraiment un équilibre là-dedans. Déjà personnellement, dans ces activités, mais après, par rapport à la concentration, c'est difficile. Par contre, pour le moment, j'ai eu plus d'occasions d'être payée dans la musique que dans le cinéma. Donc, je vis grâce à ça. Si je peux continuer comme ça, tant mieux et ainsi je peux limiter mes projets de cinéma aux projets qui me motivent réellement... je ne sais pas. C'est peut être trop utopique. »

<sup>71</sup> « Je ne sais pas pourquoi je fais le film xxx en langue basque mais j'ai toujours entendu les personnages parler en langue basque dans ma tête. Après, je trouve bizarre de justifier ce point. Un Français ne doit pas se justifier quand il fait un film en français, non ? Donc, moi je vois et j'entends mes personnages et ils parlent en basque depuis toujours. Je n'ai pas d'autre explication. Je n'ai pas de problème non plus à faire des films en castillan ou en français. »

Ez dut arazorik ikusten (\*euskaraz sortzea). Nik begiratzen ditut txekiar filmak eta baldin badira azpidatziak eni berdin zait. Ene ustez legitimoa da hori pentsatzea (\*oztopo bat izan daitekeela) baina enetzat ez da egiaztatua. Historia ona baldin bada euskaraz izatea, edo ez du deus aldatzen, edo “*c’est un plus*” (plus bat da). (...) Nik ikusten ditut Asiako pelikulak, gaiak biziki Asiatikoak dira eta hunkitzen nau beste molde batez. (...) Ez dut ene burua moztu nahi. Ezin da traba izan<sup>72</sup> (Jones, réalisateur.rice, 2021).

L’idée que la langue fait partie de la culture apparaît également.

Abantaila, oztopo... Pixka bat berdin zait. Azkenean... Ez dakit nola erran... gure istorioak kontatu nahi baditugu, gure hizkuntzarekin, gure kulturarekin, gure guziarekin kontatu behar dira<sup>73</sup> (Peio, réalisateur.rice, 2021).

Une langue amène aussi avec elle un certain regard.

Hizkuntza bat eremu bat da, espazio bat da, bere iruditegi propioekin. Eta hau zeharkatzea plazer bat da. Eta gauzak ez dira berdin erraiten hizkuntza batean edo bestean<sup>74</sup> (Josu, réalisateur.rice, 2022).

Un choix clair de la part des auteurs, mais qui doit pourtant être défendu et qui est remis en question par différents interlocuteurs de ces auteurs durant leur parcours. Malgré leur point de vue clair sur la langue, ils ont tous à un moment donné dû justifier leur choix linguistique. De même, des jugements de valeur négatifs leur ont été clairement exprimés à propos de leur choix (linguistique ou parfois en lien avec le territoire) dans leur recherche de financement, de producteurs, de distributeurs... parfois de manière très brutale. L’idée que globalement il est difficile de trouver un distributeur avec un film en langue basque, que les festivals et les diffuseurs mettent ces films dans une case «régionale» revient souvent dans ces entretiens (que ce soit au Pays Basque ou hors du Pays Basque). Alors que les auteurs ne font pas ce choix pour cibler uniquement un public local, les autres interlocuteurs auraient selon eux tendance à y voir une limite dans les possibles expansions de leurs films.

---

<sup>72</sup> « Je ne vois pas de problème. Moi, je regarde des films en tchèque et s’il y a des sous-titres, ça m’est égal. C’est légitime de penser ça (\*que la langue basque peut être un frein) mais pour moi ce n’est pas quelque chose de démontré. Si ton histoire est bien, la langue ne change rien, ou bien *c’est un plus*. Moi, je regarde des films d’Asie, les sujets sont très asiatiques et ils me touchent d’une autre façon. (...) Je ne veux pas me limiter moi-même. Ce ne peut pas être un obstacle. »

<sup>73</sup> « Un avantage, une limite... Ça m’est un peu égal. En fin de compte... je ne sais pas comment le dire... si on veut raconter nos histoires, avec notre langue, notre culture il faut les raconter avec notre *tout*. »

<sup>74</sup> « La langue est un terrain, un espace, avec son propre imaginaire. Et c’est un plaisir de le traverser. On ne dit pas les choses de la même manière dans une langue ou dans une autre ».

L'un d'entre eux explique que la question de la langue a créé des tensions avec son producteur. Cependant, et avec le temps, comme la langue basque apparaissait comme plus naturelle dans le documentaire, le choix de départ avait pu être respecté.

Anitz kexatu gira (\*ekoizlearekin, egileak euskaraz egin nahi baitzuen) eta erran diot nola ikusten nuen eta erraiten zuen, « *c'est illisible les sous-titres tout le long comme ça* » eta egia errateko akigarri zen. Denbora iragan da, frantsesez idatzi dut, eta ez nuen filma lortzen. Eta momentu batean, ene muntatzailea frantsesa da, eta beretako ere euskaraz hobeki zen. Biak ados ginen. Arra hasi gara euskaraz eta horrela filma atzeman dugu. Eta ene produktoreak ikusi duelarik, galdera ez da pausatu<sup>75</sup> (Lore, réalisateur.rice, 2021)

Obtenir une aide de Kanaldude peut être un argument en faveur de la langue basque.

Ekoizlearen lehen proiektua zen, ez zakien sobera euskaraz egin behar zenez. Entseatu nintzen konbentzitzen, ez zela bisibilitate gutiagorik eta justu Kanalduderen laguntza ukan nuen beraz egin zen.<sup>76</sup> (Jone, réalisateur.rice, 2022)

Le producteur n'est pas la seule personne à convaincre. Il faut convaincre tous les interlocuteurs et à différentes étapes de la conception d'un film, tandis que les questions linguistiques ou territoriales souffrent de nombreux préjugés à plusieurs niveaux.

Eta han (\*festibal batean) bazen CNCko idazketa laguntzako pertsona bat, zuzendaria edo... ez dakit nor zen. Eta hartu zuen ene proiektua eta erran zuen « *Encore un film sur les Basques !* » Eta pentsatu nuen: ez du irakurri, ez da batere « *un film sur les Basques* ». Musika eta tradizioari buruz da. Ez da batere Euskal Herriari buruz. *Et dans les Aides à l'écriture du CNC, c'est pas le sujet qui compte.* Denetan bada gauza bat zerraturik dena. Zu hemen gelditzen zira eta ez zira ateratzen<sup>77</sup> (Lore, réalisateur.rice, 2021)

---

<sup>75</sup> « On s'est beaucoup disputé (\*avec le producteur, car elle voulait faire son film en langue basque). Je lui disais comment je voyais la chose et il répondait « c'est illisible les sous-titres tout le long comme ça », et en fait, il avait raison. Le temps est passé, j'ai écrit en français, mais je n'arrivais à réussir le film. Et à un moment donné, la monteuse – qui est française – m'a dit que selon elle aussi, ce serait mieux en langue basque. Nous étions toutes les deux d'accord et c'est comme ça qu'on a fait le film. Lorsque mon producteur l'a vu, la question ne se posait plus. »

<sup>76</sup> « C'était le premier projet de ma productrice, elle ne savait pas trop s'il fallait le faire en langue basque. J'avais essayé de la convaincre, que le film n'aurait pas moins de visibilité et puis il a reçu l'aide de Kanaldude, donc on l'a fait (\*en langue basque). »

<sup>77</sup> « Là-bas, il y avait une personne qui travaille aux aides à l'écriture du CNC, la directrice ou... je ne sais pas qui c'était. Elle avait pris mon projet et m'avait dit « encore un film sur les Basques ! ». Et je m'étais dit : elle ne l'a pas lu, ce n'est pas du tout “un film sur les Basques”, c'est à propos de la musique traditionnelle. Ce n'est pas du tout sur le Pays Basque. Et dans les Aides à l'écriture du CNC c'est pas le sujet qui compte. Il y a partout un cloisonnement. Toi, tu restes ici, et tu n'en sors pas. »

Cette catégorisation qui cloisonne des projets dans des cases, est ressenti aussi bien hors du Pays Basque, qu'à l'intérieur du Pays Basque même. Lorsque cette personne a voulu créer en français, elle a parfois ressenti un refus de la part de ses interlocuteurs au Pays Basque Nord.

Uste dut badirela bi gauza horiek ene bizian. Hemengo Euskaldunak pentsatzen dutenak filmak egiten ditudala besteendako eta kanpokoek pentsatzen dutenak filmak egiten ditudala Euskaldunendako. Ene bigarren filma, (\*Iparraldeko ekitaldi batean) ez zuten erakutsi nahi zeren eta erraiten zuten : « N.E. (\*pertsonea bat) frantsesez ari delarik, guretako ez da posible, zendako frantsesez ari da? Ene aita eta amek ez zuten euskara ematen, nire anai-arrebekin ere frantsesez ari gara gure etxeko hizkuntza frantsesa baita, eta nire anaiak zituen elkarrizketak antolatzen eta frantsesez mintzatzen zen N.E.rekin eta zenbaitetan euskaraz. Eta hartu duena filmean frantsesez da. Baina beste momentu batzuetan M.E.ekin mintzatzen delarik edo M.rekin euskaraz mintzatzen gara. Eta hizkuntza hori sartzan da zenbaitetan. Hizkuntza lehena sartzan dute eta ez proiektua iduritzen zait. Enetako sobera zerratzen dute ikuspegia<sup>78</sup> (Lore, réalisateur.rice, 2021).

D'autres ont dû faire face à un mépris bien plus affirmé vis-à-vis du Pays Basque ou de la langue basque.

Bazen zinema erakasle bat erran zuene, euskal zinema « *c'est un cinéma qui sent les pieds* ». Eta aurreiritzi hori behar da pasa. Zailtasuna da ere aurreiritzien pasatzea eta behar dugu zuritu. Gure hizkuntza eta iruditegia behar dugu zuritu zentsura horien baimena pasatu ahal izateko, dirua ukaiteko eta egiteko gure zinema. (...) Itzuli behar da etengabe gure lana zineman. Txosten guziak bi hiru hizkuntzetan egin behar dira. Gidoia itzuli behar da. Lana biderkatzen du eta lan hori ez da ordaindua. Berez euskaraz sortzeak emekitzen du prozesua<sup>79</sup> (Josu, réalisateur.rice, 2022).

---

<sup>78</sup> « Je crois qu'il y a ces deux aspects dans ma vie. Les Basques qui pensent que je fais les films pour les autres, et ceux de l'extérieur qui pensent que je fais des films pour les Basques. (...) Ils n'avaient pas voulu montrer mon film (\*dans un événement au Pays Basque Nord) parce que lorsque N.E (\*un des protagonistes) parlait en français, ils disaient : « Pour nous ce n'est pas possible, pourquoi N.E parle en français dans le film ? ». Mes parents ne parlaient pas en basque, avec mon frère on parle en français parce que c'est la langue de notre maison. C'est mon frère qui faisait les entretiens dans le film et il discutait avec N.E parfois en français et d'autres fois en basque. Au montage, il a gardé les passages en français. À d'autres moments dans le film, lorsqu'il parle avec M.E ou avec M., c'est en basque. Et la langue y est dans le film. On met la question linguistique au premier plan et pas le projet, selon moi. Pour moi c'est quelque chose qui ferme le point de vue. »

<sup>79</sup> « Il y avait un professeur de cinéma qui avait dit le cinéma basque « *c'est un cinéma qui sent les pieds* ». Et c'est un apriori qu'il faut dépasser. Ce qui est difficile aussi, c'est que pour passer ces aprioris on doit se blanchir. On doit blanchir notre langue et notre imaginaire pour pouvoir passer la censure, pour avoir des financements et pour pouvoir faire notre cinéma. (...) On doit aussi sans cesse traduire notre travail dans le cinéma. On doit faire tous les dossiers en trois langues. Il faut traduire le scénario. C'est du travail en plus qui n'est pas rémunéré. Donc, créer en langue basque ralentit le processus. »

Si les auteurs ne se chargent pas en général de la vente d'un film, ils doivent défendre leur projet dans différents lieux, trouver des soutiens ou des producteurs, et ils entendent des remarques sur le choix de la langue basque.

Film festibalera joan ginelarik pitch baten egitera, Nokaren programaren barne, ariketa bezala hitz egin nuen banatzaile internazional batekin, Bordelen dagoena. Izena ahantzi dut. Eta erran zidan frantsesez « *Non, mais laisse tomber, un film en langue basque c'est invendable* ». Eta ez da batere egia eta ez du zentzurik. Begiraten ditugu Ukrainiako filmak haien hizkuntzan eginak, mundu guzikoak eta haien hizkuntzan beti eta azpidatziak egiten dira eta kitto. Baina bai, muga bat bada, zeren eta saltzaile batzuek ez dute ongi ikusten baina filmak ez ditut egiten pentsatuz salmentari<sup>80</sup> (Amaia, réalisateur.rice, 2021).

Les différentes réactions provoquées par le choix de la langue peuvent être qualifiées comme étant de la glothophobie. Blanchet (2013) explique ces mécanismes. À travers une position hégémonique, la domination d'une langue sur une autre est légitimée en la présentant comme naturelle, comme si elle était intégrée à un système social inéluctable. De même, dans le domaine du cinéma, on explique que si l'œuvre doit être socialisée et diffusée, il n'y a pas d'autre choix que de la faire dans un langage hégémonique. En le réalisant en basque, on explique aux cinéastes que le film ne pourra pas être distribué : « c'est invendable », « c'est illisible »... On retrouve ici les mêmes arguments qui permettent à un de point de vue dominant de perdurer dans le cinéma. Les produits qui se vendent sont formatés d'une certaine manière et certains critères doivent être respectés pour que le produit puisse intégrer le marché. On a expliqué aux auteurs que nous avons interrogés que la langue peut en être un de ces critères à respecter (Blanchet, 2013).

L'idée que a langue peut être un frein pour trouver un vendeur international ou un distributeur dans un système centralisé à Paris, est clairement exprimée par l'un des auteurs qui estime la France a un rapport trop lointain avec les autres langues de son territoire.

Par rapport à la langue et faire des films ici, c'est ça qui est compliqué. C'est déjà compliqué de faire un film qui soit vu mais si tu écris un film en langue basque, qui n'est pas distribué, tu vas mettre deux ans à écrire un scénario, ce ne sera pas financé...c'est compliqué. C'est pas comme en Espagne où j'ai l'impression que la relation aux langues est différente. Les institutions sont plus grandes : je vois Eitb qui met énormément d'argent sur des films d'époque. A mon sens c'est la problématique d'Iparralde qui est une problématique très politique : la place des langues régionales en France qui n'est pas si affirmée que ça (Joanes, réalisateur.rice, 2021).

---

<sup>80</sup> « Lorsqu'on avait été à un festival pour pitcher notre projet, dans le cadre de la résidence Noka, j'avais discuté dans le cadre d'un exercice avec un vendeur international, qui est à Bordeaux (et dont j'ai oublié le nom) et il m'avait dit en français « Non, mais laisse tomber, un film en langue basque c'est invendable ». Et ce n'est pas vrai, ça n'a aucun sens. On regarde des films ukrainiens, dans leur langue, des films du monde entier, toujours dans leur propre langue, on fait des sous-titres et voilà. Mais il y a toujours un obstacle car les vendeurs ne le voient pas d'un bon œil, mais on ne fait pas des films en pensant à la vente. »



La plupart des auteurs interrogés ont donc pour ambition d'écrire et de filmer en langue basque, principalement pour apporter plus d'honnêteté et un certain regard à leur travail. Du point de vue des auteurs, la langue ne peut être une limite, d'autant plus avec toutes les facilités de traduction et de diffusion qui existent aujourd'hui grâce aux nouvelles technologies. Cependant, il y a une prise de conscience partagée sur le fait que le choix de la langue basque peut avoir comme conséquence une catégorisation de leur film dans des cases préconçues : des cases régionales, des films qui auront peu de spectateurs, de moindre qualité... On peut conclure qu'ils devront faire face à de nombreux préjugés négatifs s'ils veulent réaliser leurs projets en langue basque. Les auteurs sont également conscients que quoiqu'il en soit et qu'importe la langue, faire un film n'est pas chose aisée.

En effet, même si le système français offre l'opportunité de faire des films aux nouveaux entrants, il ne sécurise pas les carrières. De même, si les institutions soutiennent les nouveaux cinéastes (CNC, festivals...), ceux-ci ne sont pas préparés à affronter le marché, et donc à survivre dans le secteur (Alexandre et al., 2022). Là encore, le débat entre art et économie se fait ressentir, le secteur cinématographique est avant tout une activité productive, où les luttes pour la reconnaissance sont fortes (Pinto & Mary, 2021b).

### La langue basque comme opportunité

Cependant on se rend compte que la langue basque peut être un avantage pour accéder à des aides, des appuis ou dans les relations professionnelles notamment et en particulier avec les opérateurs de l'autre côté de la frontière.

Premièrement, pour les personnes qui parlent basque<sup>81</sup> il peut y avoir un accès aux formations de la Communauté Autonome Basque (Andoain ou Mondragon) et la connaissance de l'euskara permet un rapport au transfrontalier plus naturel qui se reflète aussi dans la constitution des équipes (tournages, post-production) par exemple.

Les aides à l'écriture, les résidences d'écriture de la Communauté Autonome Basque sont aussi à leur portée. Deux des personnes interrogées ont participé à la résidence d'écriture Noka.

Le programme de mentorat Noka a démarré en 2019 et il a actuellement lieu au centre Tabakalera. La particularité de ce projet est qu'il s'adresse aux femmes réalisatrices. Les candidates doivent être nées ou doivent vivre dans la Communauté Autonome Basque ou en Navarre, mais les critères sont souples en ce qui concerne le Pays Basque Nord. Le programme distribue 4 000 € pour des conseils et le développement avec des experts.

---

<sup>81</sup> C'est sans doute aussi le cas des personnes qui parlent espagnol, mais c'est le cas de l'euskara qui a été étudié.



Deux ont également obtenu une aide à l'écriture de 15 000 euros du Gouvernement basque. Un autre a obtenu la bourse de création de la foire au livre de Durango. Un autre a eu 25 000 euros du dispositif Geuretik Sortua porté par Udalbiltza pour faire un court-métrage de fiction en langue basque. Ce programme est destiné à impulser la création artistique et culturelle en langue basque. Udalbiltza est un groupement de nature juridique-publique, qui propose d'être un institution regroupant les communes de l'ensemble du Pays Basque<sup>82</sup>, mais le Préfet des Pyrénées-Atlantiques annula la participation en tant que membres du groupement, estimant que le positionnement de la structure et ses activités allaient à l'encontre des valeurs républicaines de la France et contre son engagement international. Toutefois, certaines communes du Nord participent au programme Geuretik sortuak. C'est la cas d'Uztaritz, de Saint-Étienne-de-Baigorri, d'Urepel, de Licq-Athérey, de Laguinge, de Etchebar et de Lichans pour la première édition, et d'Ayherre, de Tardets, de Sare et d'Urrugne pour la seconde édition.

En considérant les sommes allouées par la Nouvelle-Aquitaine, les aides originaires du Sud de la frontière ne sont pas négligeables.

### **(c) Le rapport au territoire : choix, limites, opportunités et enjeux**

Les auteurs ont été interrogés sur les ressources qu'ils retrouvent au Pays Basque Nord et les ressources dont ils auraient besoin, ainsi que sur les relations qu'ils ont avec les autres professionnels du territoire, toujours dans le but de comprendre s'il est possible de faire des films sur le territoire. Les auteurs y identifient différentes structures ou personnes référentes, qui les ont aidé dans leurs projets.

Kanaldude est une ressource identifiée clairement par les différents auteurs interrogés, en tant que soutien technique important à leur projet :

Kanaldude bezalako tresna bat ikusten dudalarik, bikaina atzematen dut eskaintzen ahal duten guzia material eta espazio aldetik<sup>83</sup> (Maialen, réalisateur.rice, 2021).

En plus du soutien à la production que Kanaldude peut apporter grâce au COM, il peut aussi faire des « apports en industrie », en apportant un soutien matériel et technique. Il est un véritable soutien lors des tournages ou en post-production notamment, et dans de nombreux projets.

---

<sup>82</sup> Udalbiltza a été fondée en septembre 1999 par 1 778 élus des partis nationalistes PNV, EH, EA, AB et des groupes indépendants de 354 communes du Pays Basque. Lors de la rupture de l'accord Lizarra-Garazi, Udalbiltza se divisa à partir de 2001 en deux branches : Udalbiltza-Udalbide des élus du PNV (et anciennement EA) d'une part, et Udalbiltza de la gauche nationaliste, d'autre part. En 2014, le PNV annonça avoir quitté Udalbide et qu'il n'avait pas l'intention d'intégrer Udalbiltza.

<sup>83</sup> « Quand je vois un outil comme Kanaldude, je trouve génial tout ce qu'ils peuvent offrir en terme d'espace et de matériel. »

Pour les personnes vivant hors du territoire, Kanaldude permet un certain ancrage territorial.

Eta bietan lan egin dut Kanalduderekin. Haiekin lehenago egin nuen gauza anitz eta enetako beti inportantea izan da hemengoekin lan egitea, Parisen bizi bainaiz. Bi zangoak horrela ditut: Parisen eta hemen. Eta beti ukaitea hemengo etxe bat, hemen lan egiteko, eta ez baizik Parisetik honara so egin. Beraz ene lehen bi filmak Pariseko etxe batekin eta Kanalduderekin egin ditut<sup>84</sup> (Lore, réalisateur.rice, 2021).

Plusieurs soulignent aussi l'importance du réseau dans le domaine du cinéma et la nécessité d'un réseau de professionnels sur le territoire.

Jadanik, diskusio aboro hemen eta kanpoko jendeen artean. Hor ikusi dut Ximunen emaila Donostiako Zubier buruz eta espero dut joaten ahalko naizela. Holako gauzak, *c'est génial*<sup>85</sup> (Lore, réalisateur.rice, 2021).

Zinema zubiak est un projet initié par Zukugailua avec l'association des producteurs Ibaia de la Communauté Autonome Basque et l'association des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel de Navarre dans le but d'impulser les coproductions transfrontalières.

Le besoin d'avoir un espace dédié à l'écriture et d'avoir un accompagnement en ce sens est également souligné. Les initiatives portées par Zukugailua telles que les résidences d'écriture Kirikoketa ou Hemendik sur lesquelles nous reviendrons sont citées et valorisées positivement par les auteurs.

Errango nuke estrukturak, adibidez Zukugailua bezalako egonaldiak, atope garatu behar direla. Zinez bide berriak ideki zaizkit. Adibidez, filmaren lehen asistentea han (\*Zukugailuaren egonaldi batean) ezagutu dut. Hori atope! Ongi ibiltzen da. Sareak egiteko biziki garrantzitsua da<sup>86</sup> (Jone, réalisateur.rice, 2022).

Les salles ou gérants de cinéma sont plusieurs fois identifiés comme des ressources clés : les noms de l'Atalante, le Sélect et Xabi Garat ou encore Jérôme Alkhat sont cités (voir les entretiens avec les exploitants). Au moment du montage des films ou au moment de les projeter, les portes de cinémas sont ouvertes aux auteurs et les exploitants sont de bons conseils pour le développement de leurs projets.

Enfin, c'est la dynamique culturelle propre au territoire qui est soulignée.

---

<sup>84</sup> « J'ai travaillé avec Kanaldude sur mes deux films. J'avais déjà fait beaucoup de choses avec eux et c'est important pour moi de travailler avec des gens d'ici, parce que je vis à Paris. J'ai un pied à Paris et l'autre ici, pour pouvoir travailler ici aussi, et pas toujours en regardant depuis Paris. Donc j'ai fait mes deux premiers films avec une société de production parisienne et Kanaldude »

<sup>85</sup> « Déjà, avoir plus d'échanges ici et avec d'autres gens. Là j'ai vu le mail sur Zinema Zubiak et j'espère pouvoir y aller. Les choses comme ça, c'est génial. »

<sup>86</sup> « J'espère que les structures comme les résidences organisées par Zukugailua vont se développer, car ça ouvre vraiment de nouvelles opportunités. Ça marche bien. C'est très important pour se faire un réseau ».

Posible ikusten dut bereziki hemengo dinamikei esker. Hor ikusten dut xxx seriea horri esker egin dela, lagun kolektiboek esker, herriko dinamikei esker eta mugitzeko usaia duten jendeei esker. Alde horretatik kristoren dinamika eta usaiak existitzen dira eta laguntzen dute ahal gutirekin ere egiteko (Maialen, réalisteur.rice, 2021).

Nous le verrons, la dynamique culturelle propre au territoire, qui permet de porter des projets et la capacité des professionnels à collaborer sont des notions qui apparaissent à plusieurs reprises dans les entretiens. De même la proximité avec le Pays Basque Sud est vu comme une opportunité.

#### **(d) Un rapport aux institutions lointain et méfiant**

La question du rapport aux institutions des auteurs a été posée et dans les divers entretiens menés on ressent globalement que les auteurs locaux sont assez éloignés des mécanismes institutionnels. Cette méconnaissance peut se traduire par de la méfiance et par une impression de manque de considération concernant leur travail.

Les auteurs interrogés ont conscience de leur méconnaissance sur le sujet institutionnel et ils imaginent parfois une administration prenant des décisions uniquement en pensant aux retombées économiques des projets.

Ez dut batere menperatzen arlo hori (\*arlo instituzionala). Ez naiz sekulan egon mahai inguru batean eta nola erabakitzen duten eta horrelako gauzak, ez dakit, baina interesanta litzateke jakitea zergatik ez ziren hartua izan. Jakin gabe guk irudikatzen dugu korbatadun anitz erranez, hor bada diru bat egiteko, hor bada lurraldeko publizitatea egiteko. (...) Beharbada tronpatzen naiz, ez dudalako ezagutzen. Nik hola ikusten dut. Aurkezten baduzu eta eman duzularik, denbora eta hori... txostena egiteko, bon, bederen ez bazara hartua, jakin behar da zendako<sup>87</sup> (Peio, réalisteur.rice, 2021)

Le rôle que les institutions pourraient avoir localement est aussi évoqué.

Ez dakit nola banatzen duten haien aurrekontua, ez dakit non diren beren lehentasunak, baina zinema garatzeko zerbait egitea beharrezkoa liteke, zerbait pizteko, baina ez dakit nola ibiltzen diren instituzio haiek. Pixka bat “ignorantea” naiz<sup>88</sup> (Amaia, réalisteur.rice, 2021)

---

<sup>87</sup> « Je ne maîtrise pas du tout ce domaine (\*le domaine institutionnel). Je n’ai jamais été dans un jury et je ne sais pas du tout comment se décident les choses, mais ce serait intéressant de savoir pourquoi tel ou tel projet n’est pas sélectionné. Sans savoir, nous, on imagine des gens en cravate qui voient que sur tel projet il y a de l’argent à se faire, la publicité d’un territoire. (...) Peut-être que je me trompe car je ne connais pas. Moi je le vois comme ça. Quand tu présentes un projet, tu passes du temps à faire le dossier donc si tu n’es pas pris, il faut savoir pourquoi. »

<sup>88</sup> « Je ne sais pas comment ils distribuent leur budget, je ne sais pas où sont leurs priorités, mais c’est indispensable de faire quelque chose pour développer le cinéma ici, pour allumer quelque chose, mais je ne sais pas comment fonctionnent les institutions. Je suis un peu ignorante. »

Toutefois, l'une des personnes interrogées constate qu'en France le cinéma est un secteur très soutenu. Cependant les centres de décision (Bordeaux et Paris) sont éloignés de la réalité du Pays Basque Nord ce qui interroge sur la responsabilité et le rôle des institutions locales.

Nahiz eta diru pribatua sartu, hala ere diru publiko asko mugitzen da, Frantzian hasteko, eta dena da edo Parisetik edo Akitaniatik. Orduan irakurketa hortik egiten da. Iparraldeko film batek posible du Iparraldean pentsatua izatea baldin eta pasatzen baditu Bordele edo Pariseko filtroak: beraz kultura eta pentsamendua. (...) Guk ez dugu gure zinema egiten ahal ez bada baldintza biziki txarretan. (...) Hemengo ikuspuntua nahi bada garatu, behar da inbertitu seriooki<sup>89</sup> (Josu, réalisateur.rice, 2022).

Une autre remarque que le cinéma n'est pas soutenu localement. Il n'y a pas eu, à proprement parler, de cinéma au Pays Basque Nord jusqu'à maintenant et les institutions locales connaissent peu la réalité de ce secteur.

Gero orokorrean biziki sortzen ari den kultura bat da. Ez da hainbeste usaiarik horretan ahalak emateko edo, instituzioen (\*ulertu lekuko erakundeak) partetik bada ezjakintasun bat holako proiektuak sustengatzeko, ez dakit, ahal eskas bat. Hortan segur ez dela jadanik martxan den zerbait<sup>90</sup> (Maialen, réalisateur.rice, 2021).

L'ALCA est bien sûr leur premier référent institutionnel. C'est l'échelle institutionnelle qui intervient dans le domaine de la création qui leur est la plus proche. En plus de proposer des aides à l'écriture sélective, elle offre des programmes de mentorat. L'ICB est aussi identifié comme interlocuteur. Certains expliquent qu'ils ont pu être aidés ou accompagnés par les institutions locales de façon exceptionnelle ou par des voies qui n'étaient pas liées au cinéma ou à l'audiovisuel à proprement parler. L'un parle de deux fois 2000 euros par un organisme du département pour aider les associations de jeunes de 12 à 25 ans dans leurs projets culturels. L'ICB est enfin identifié pour l'accompagnement de création des documentaires audios<sup>91</sup>.

Dans le secteur du cinéma, les auteurs locaux identifient donc d'abord les organismes classiques du cinéma (ALCA et CNC), qu'ils estiment toutefois être éloignés des réalités locales. Les collectivités territoriales (ICB, département) - même s'ils leur ont apporté un

---

<sup>89</sup> « Même s'il faut surtout de l'argent privé, c'est un secteur qui fait bouger beaucoup d'argent public en France, et tout se fait depuis Bordeaux et Paris. Les dossiers sont lus depuis là-bas. Un film s'il est fait depuis le Pays Basque Nord devra passer les filtres de Bordeaux ou Paris : et donc leur culture et leur façon de penser (...). Si on veut vraiment développer un point de vue local, il faudra investir sérieusement. »

<sup>90</sup> « Après c'est une culture qui en train d'être créée. Il n'y a pas d'habitude de mettre les moyens dans ce secteur ou alors il y a une ignorance de la part des institutions (\*comprendre des institutions locales) dans le soutien de ce type de projets. Je ne sais pas, peut être un manque de moyens aussi. En tout cas rien n'est en place pour l'instant. »

<sup>91</sup> Cette information est tirée d'entretiens effectués dans les autres métiers.

soutien ponctuel – n’interviennent pas directement sur les préoccupations liées à l’écriture notamment.

### 3.2.1.3. D’autres auteurs et réalisateurs à prendre en compte

La liste des auteurs et réalisateurs ci-dessus n’est pas une liste exhaustive de tous les auteurs et réalisateurs du Pays Basque Nord. En regardant les différents accompagnements (techniques et financiers) par les opérateurs du territoire, on constate qu’il y a un dizaine d’autres projets en cours sur le territoire. Par exemple, la résidence d’écriture Kirikoketa destinée aux auteurs de scénario et organisée par Zukugailua en 2021-2022, nous permet d’identifier d’autres auteurs du territoire qui proposent des projets de films de genres différents comme *Ageriko sekretua* de Andoni Betbeder (court-métrage de fiction) ou *Maina* de Sabina Hourcade et Lucie Francini (moyen métrage de documentaire).

Les données de l’ALCA sur les aides accordées sur des structures / personnes / projets du Pays Basque Nord mettent aussi en lumière certains auteurs ou projets en cours au Pays Basque. Une aide à l’écriture de 5 000 € a été par exemple attribuée pour un documentaire intitulé *Sur les traces de Telesforo* par Anne De Galzain. Nathan Otaño de Biarritz a reçu une aide de 35 000 € pour l’écriture et le développement d’un film d’animation intitulé *Figures bleues* avec sa société de production Disnosc (voir plus bas, les producteurs). Loïc Legrand domicilié à Larressore a reçu une aide à l’écriture de 5 000 € pour un long métrage de fiction *Le cycle de la bouteille*. De même pour Mona Convert domiciliée à Biarritz pour un long métrage documentaire intitulé *Un Pays en flammes* avec une société de production parisienne. On peut également parler d’Iban Rusignol pour la série documentaire *Kantuen kontrabandista*. Les investissements de Kanaldude mettent en lumière d’autres projets tels que *The dodgers* (Next Station) de Frank Harriet produit par La Fidèle Production ou *Tipularen sehaska kanta* de Lander Garro (long métrage de documentaire, produit par Gastibeltza Filmak). La langue n’étant pas un critère de sélection et bien que les titres des films nous donnent une piste, il est difficile de savoir quelle sera la langue de ces films.

### 3.2.2. Les producteurs, colonne vertébrale du secteur

Le rôle des sociétés de production est essentiel dans le secteur cinématographique. Le producteur se charge d’assurer les conditions financières pour rendre un film possible, et s’occupe aussi d’employer des professionnels aux compétences diverses et de trouver les ressources nécessaires à la conception d’un film. Il réunit les ressources, de même que les partenaires techniques et financiers nécessaires à la création et assure la viabilité économique et pratique d’un projet. Il fait le lien entre la créativité artistique et les logiques économiques (Creton, 2020d).

A une certaine époque, le producteur et le cinéaste étaient mis en opposition, le producteur incarnant l'affrontement entre logique créative et les exigences techniques et économiques (Creton, 2011). Pour autant, dans le modèle français classique, le producteur est vu comme un compagnon des auteurs (scénaristes et réalisateurs). Il aide à réaliser le projet et est souvent présent depuis le début du projet jusqu'à ce qu'il soit un film prêt à être distribué. Il défend le projet auprès des financeurs et partenaires potentiels. En fonction des résultats qu'il obtient et du budget qu'il réunit, le projet doit être ajusté, les contraintes financières ayant des conséquences directes sur l'œuvre (de Verdalle, 2021).

Peu de cinéastes auraient réussi sans ces professionnels de l'ombre. De plus, ils ont un impact artistique. Leur avis est important dans les aspects artistiques directs (le scénario, le projet), mais aussi indirectement en conséquence des décisions qu'ils auront à prendre (selon quel acteur, quel directeur de la photographie... ils pourront engager, l'œuvre sera différente). Produire c'est aussi créer (Pardo, 2000).

Ils doivent également être en mesure de répondre aux défis que connaît n'importe quelle entreprise. Dans cette économie de prototype, la gestion du temps et la question du volume d'activité sont essentielles. Outre les enjeux artistiques, le producteur gère des enjeux financiers liés à sa société de production. Il lui faut assurer la pérennité de l'entreprise, construire une marque au gré des projets retenus et trouver des partenaires stables (de Verdalle, 2011).

Si à une plus grande échelle, la responsabilité financière et technique est souvent répartie entre différents producteurs (responsabilité financière, responsabilité de fabrication, responsabilité d'organisation), à petite échelle, comme pour les projets du Pays Basque Nord, les sociétés de production font tout. Ces sociétés et leurs représentants ont donc pour la plupart une relation directe avec les financeurs, et, par conséquent, les institutions publiques. L'art ne peut jamais être uniquement individuel, et dans le domaine du cinéma, les producteurs ont un rôle très important.

Sur le site de la CCI on recense sur la CAPB pour la branche 5911C « Productions de films pour le cinéma », onze entreprises, dont neuf sièges sociaux et deux établissements secondaires. Cependant, en regardant établissement par établissement, on se rend compte qu'il manque des entreprises (classées par erreur sur la branche 5911A par exemple). Il est, dès lors, difficile de se fonder sur ces données.

Dans le contexte français, il est difficile de recenser les sociétés de production, du fait de leur activité irrégulière et de la grande hétérogénéité des sociétés. Il y a, de surcroît, une hiérarchie en fonction du budget des films produits (de Verdalle, 2021).

Ainsi, pour cette étude nous avons préféré nous référer directement à l'ALCA qui nous a établi une liste de sociétés clairement identifiées sur le territoire. Les différentes sociétés identifiées ont été contactées pour ce diagnostic, dont trois dans le cadre d'entretiens semi-directifs définis plus haut. Des entretiens plus informels ont été effectués avec les autres.



### 3.2.2.1. Les sociétés de production du Pays Basque Nord<sup>92</sup>

ALCA identifie sept structures de production actives sur le territoire : Kestu, Gastibeltza Filmak, La Fidèle, Rue de la sardine, Disnosc, Damned, Tell me films. Ces sociétés sont très différentes du point de vue de la structuration et des objectifs de chacune (langue basque, rapport au transfrontalier, statut, genre des films qu'elles produisent, expérience). Malgré des entretiens informels avec chaque représentants de ces sociétés, ce sont Kestu, Gastibeltza et La Fidèle qui ont été interrogées dans le cadre des entretiens semi-directifs, car elles ont produit ou coproduit des films en langue basque.

Cependant, pour comprendre l'écosystème du territoire, il est important de comprendre qui sont toutes les sociétés de production présentes sur territoire, ce qu'elles font et comment elles fonctionnent, car nous nous rendons compte qu'il existe différents genres et façons de travailler. Des entretiens informels ont eu lieu avec les trois autres sociétés de production qui n'ont jamais produit en langue basque.

**La Fidèle production et Jokin Etxeberria** (1979, Donibane Lohitzun) : La Fidèle production est une société de production créée en 2014 et basée à Ciboure. Elle est dans une perspective de coproduction transfrontalière, en langue basque surtout. Jokin Etxeberria a coproduit par exemple *Akelarre* de Pablo Aguero (langues basque et espagnole) (2020), *Nora* de Lara Izagirre (90 % en langue basque) (2020), *Agur Etxebeste* (en langue basque) de Asier Altuna et Telmo Esnal (2019), *Dantza* (muet) de Telmo Esnal (2018). Il produit par exemple en 2021 le film *Jokari* en coproduction avec Media Attack, Belarri Studio, Maelstrom Studio, une fiction filmée dans le contexte du et en lien avec le premier confinement de 2020. Jokin Etxeberria est, en outre, PDG de la société de production J.O.K films et a travaillé a de nombreuses reprises avec EITB, entre autre sur l'émission *Burp* en 2007 ou en tant que présentateur de l'émission *Txiloe*. Il produit aussi la webserie *Punto koma*, série en langue basque vendue notamment par le vendeur international Videoplugger à France 3 Nouvelle-Aquitaine. Il développe également Muak.eus un site Internet avec du contenu en euskara. Il coproduit *Las buenas compañías* de Silvia Munt (2023), présenté au festival Nouvelle Vague de Biarritz, production de Irusoin, Oberon Media qui sera distribué par Damned Films.

**Gastibeltza Filmak** est une société de production et de distribution basée à Saint-Pée-sur-Nivelle et créée par Ximun Fuchs, Eñaut Castagnet, Manex Fuchs, Josu Martinez et Katti Pochelu dans le but de développer le cinéma basque, et en particulier le cinéma en langue basque, au Pays Basque Nord. Depuis sa création elle a produit, coproduit et distribué une

---

<sup>92</sup> Selon la liste fournie par Emmanuel Feulié, directeur de l'ALCA.



dizaine de films. La société de production débute avec des coproductions en 2018, en s'associant au projet *L'hypothèse démocratique* de Thomas Lacoste ou bien au film collectif composé de plusieurs courts-métrages de fiction, *Gure oroitzapenak* d'Adabaki Ekoizpenak (société de production de Bilbao). Puis, elle produit les courts-métrages de Josu Martinez tournés à Baigorri avec Adabaki Ekoizpenak encore : *Anti* en 2020 et *Subandila* en 2021. Elle produit le 4ème film de cette série en 2021, *Hitzak*, seule cette fois, grâce au programme Geuretik sortuak d'Udalbiltza, puis *Alaba*, le cinquième et dernier de cette série. Elle produit également le court-métrage de fiction *Nire eguneroko maitea* de Ximun Fuchs, Manex Fuchs et Eñaut Castagnet et *Muga* de Eñaut Castagnet en 2021 qui bénéficie lui aussi du programme Geuretik sortuak. Elle coproduit le documentaire *Karpeta Urdinak* (anciennement *Le son du crack*) d'Ander Iriarte, avec les sociétés de production de la Communauté Autonome Basque Irusoin et Mirokutana et le documentaire *Tipularen sehaska kanta* de Lander Garro. Elle travaille actuellement sur un projet de coproduction d'un long-métrage de fiction *Karme* de Asier Altuna, mais aussi sur les projets d'Itziar Leemans : le court-métrage de fiction *Ximinoa* (2023) et le long-métrage de fiction *Agurra*. La société est en parallèle une société de distribution qui propose des films produits de l'autre côté de la frontière aux salles et au public du Pays Basque Nord.

Katti Pochelu est actuellement la productrice de cette société. Elle est née en 1981 à Bayonne, et vit à Hasparren. Elle a obtenu un DUT Technique de commercialisation à Bayonne et un DUEI en Sciences de l'entreprise à Pampelune. Elle a travaillé sur des événements culturels en milieu associatif pendant une vingtaine d'années, notamment au sein des équipes du festival Zinegin et le festival de musique EHZ. À titre professionnel, elle a été en charge de la diffusion de productions culturelles puis chargée de mission en politique linguistique. En 2018, elle crée avec quatre autres associés Gastibeltza Filmak.

**Kestu Production** est une société de production vidéo, spécialisée dans la production, le tournage et la post-production de documentaires, films institutionnels et captations vidéo multi-caméras. À l'origine Kestu est une association créée en 2011 par des amis issus de la même formation audiovisuelle, le BTS Audiovisuel René Cassin de Biarritz. En 2016, l'association Kestu devient une SAS basée à Paris. Ils s'installent ensuite au Pays Basque, et ont à cœur de participer aux projets de la région. Leur collectif est composé de plusieurs corps de métiers rattachés au secteur audiovisuel. Ils ont notamment coproduit le magazine *Kantuen Kontrabandista* (en langue basque) d'Iban Rusignol.

Marjory Ott y est chargée de production. Née en 1984, elle est originaire de l'Essonne et habite Biarritz. Elle a fait une école de cinéma à Bruxelles (l'IAD), option script et montage, puis elle a travaillé dans une boîte de production au sein du musée du Louvre, où elle faisait de la production documentaire pendant trois ans. Elle a ensuite cherché du travail au Pays Basque et elle est actuellement salariée de Kestu en CDI, en tant que chargée de production.

**Disnosc** est un studio de cinéma d’animation créé en avril 2020 et situé à Anglet (dans la pépinière Arkinova de la CAPB), spécialisé dans l’animation picturale réaliste dessinée à la main pour jeunes adultes et adultes. C’est une société fondé par Fabrice et Nathan Otaño. Fabrice vient de la data tandis que son fils Nathan a étudié aux Gobelins (diplômé en 2017) et est concepteur et réalisateur de film d’animation. Ils décident et planifient ensemble de créer un studio d’animation au Pays Basque. Trois axes majeurs composent leur projet :

- le studio et la fabrique de film,
- le développement de leur propre projet de films/séries d’animation,
- Synosc : la création d’outils digitaux pour la gestion de production au sein d’un studio d’animation (utiliser la technologie pour optimiser, avoir un management éthique et minimiser l’impact écologique) pour un suivi de production automatisé<sup>93</sup>.

**Damned Films** (Yohann Cornu) est une société de distribution et de production créée à Paris en 2011. Elle est d’abord une société de distribution. Elle devient une SARL en 2014 et débute une activité de production en 2015. Elle a son siège social à Bayonne depuis 2019. Elle a un salarié sur la distribution resté à Paris. L’activité de base est donc la distribution de longs-métrages en salle. À partir de cette activité, la société s’applique aujourd’hui à produire des films, notamment des auteurs des films qu’elle a distribués. Ils distribuent surtout des fictions étrangères et font principalement des coproductions internationales. Il arrive toutefois, selon les projets, qu’ils soient producteurs délégués sur des films français comme pour le film *A la folie* d’Audrey Estrougo (2020). De même, ils peuvent travailler sur des films des genres différents. Maintenant installé à Bayonne, Yohann Cornu a à cœur de rencontrer d’autres professionnels du Pays Basque. En 2023 il distribuera le film *Las buenas compaiñías*, une production de la société de production du Pays Basque Sud Irusoin, coproduit par la Fidèle production et sélectionnée au nouveau festival de Biarritz Nouvelle Vague.

**Rue de la sardine** est une société créée en 2015, dont le siège social est à Ascarat. Sa productrice, Marie Lesay dit être régulièrement au Pays-Basque à titre personnel, mais vit aujourd’hui dans le Lot et les tournages des films qu’elle produit se font un peu partout en France et n’ont donc pas de spécificité sur le Pays-Basque<sup>94</sup>. Elle produit surtout des courts-métrages de fiction, mais s’est associée avec des personnes qui produisent des courts-métrages documentaires. Elle développe aussi un long métrage de fiction.

---

<sup>93</sup> Le chef data officer, ou CDO ou directeur de la stratégie digitale est un spécialiste de la data. Il a pour fonction de recueillir et d’analyser l’ensemble des données à sa disposition pour en extraire les plus pertinentes nécessaires à la stratégie opérationnelle et organisationnelle de l’entreprise.

<sup>94</sup> Echange par email le 24 et 25 mars 2022.

**Tell me films :** La société Tell me Films est principalement dirigée par Laurent Alary qui en est le gérant et le créateur. Cette société a pour activité principale la production de documentaire de création et a son siège social à Anglet. Laurent Alary a une attache familiale au Pays Basque, la maison familiale étant à Biarritz. Il a étudié le journalisme à Paris, puis est entré dans le monde de la production audiovisuelle par hasard en 2005. En 2007 il s'associe avec d'autres et crée Caporal Films qui avait pour activité principale la production de films institutionnels et publicitaires. Il quitte cette dernière société pour créer Tell me films aux côtés de Eric Jarno. Laurent Alary habite aujourd'hui au Pays Basque tandis que son associé est en Normandie où la société a un établissement secondaire. Parmi ses projets on peut citer par exemple *Chronique de la terre volée* de Marie Dault (2021 – 91') qui reçoit le Prix de l'institut Français Louis Marcorelles au Cinéma du Réel.

### 3.2.2.2. Résultats des entretiens (les producteurs)

Les différentes sociétés de production du territoire sont des structures hétérogènes avec des lignes structurantes et éditoriales différentes et, de ce fait, elles perçoivent des obstacles et des opportunités pour le développement de leurs projets à des endroits différents. Il convient toutefois de noter qu'il s'agit toujours de petites structures.

#### (a) Les sources de financement des projets

Laurent Creton (2011) dit que produire est l'art de prendre des risques avec l'argent des autres (Creton, 2011). Si cette phrase semble provocatrice, on y retrouve deux aspects fondamentaux du travail du producteur. D'une part, le producteur doit trouver de l'argent pour faire un film. D'autre part, faire un film comporte des risques financiers.

Les trois sociétés de productions interrogées sont relativement jeunes et financent leurs projets par des sources différentes. L'une des sociétés par exemple, autofinçait majoritairement ses productions documentaires, notamment grâce à sa production de films institutionnels. L'arrivée d'une chargée de production dans la structure leur permet aujourd'hui d'aller vers des financements plus classiques (recherche de chaîne de télévision, financement public, vente...). Pour une série coproduite avec Kanaldude, la société de production obtient par exemple une aide de l'ALCA et une aide du CNC.

Deux sociétés expriment avoir également eu recours à des outils de financement participatif (crowdfunding) pour réaliser leurs projets. Ces outils de financements participatifs sont souvent mobilisés dans le secteur culturel (Rouzé, 2019), au même titre que dans le domaine du cinéma. L'une des personnes interrogées explique avoir aussi bénéficié d'aides accordées par des structures privées et publiques qui n'interviennent normalement pas ou peu dans le cinéma, tel que du mécénat par des entreprises locales, une mairie, des associations et

fondations ou encore par le programme Leader Montagne Basque de la Communauté d'Agglomération Pays Basque... Des sources différentes donc, selon les lieux ou modes de tournages ou les sujets abordés. Petit à petit les sociétés de production viennent à s'armer techniquement et obtiennent des financements plus classiques (ALCA, CNC) ou s'associent à des projets eurorégionaux.

Les personnes interrogées expliquent aller chercher des partenaires différents par projet, en plus des financements classiques. L'une précise travailler avec des investisseurs privés notamment pour les coproductions cinéma en langue basque.

On peut par exemple parler du projet Next Station Club, pour la création de web séries, dont J.O.K films est partenaire avec MediaAttack et d'autres partenaires de la Communauté Autonome Basque, comme l'Université de Mondragon, Tabakalera, Eiken, Develop mais aussi les Gouvernements provinciaux de Biscaye et de Gipuzkoa.

Ces sociétés de production empruntent de plus en plus des voies de financement classiques, mais les voies financières alternatives ont toujours leur importance. Même si elles parviennent à travailler avec les télévisions locales, l'acquisition des financements de la part des chaînes de télévision plus importantes ou des achats des distributeurs ou vendeurs seront la prochaine étape.

### **(b) L'ancrage des sociétés de production dans le territoire**

Les trois sociétés de production semblent être ancrées dans le paysage professionnel classique de Nouvelle-Aquitaine et du Pays Basque. Elles semblent reconnues par leurs pairs ainsi que par les institutions locales ou compétentes en matière de culture, de cinéma et d'audiovisuel. Elles participent aux festivals du territoire, connaissent les associations de producteurs, travaillent avec les techniciens locaux...

Kanaldude est un partenaire référent pour ces trois sociétés en matière d'accompagnement technique et de soutien financier. L'association Zukugailua et son action sont aussi évoquées à plusieurs reprises (deux étant membres fondateurs).

### **(c) Le rapport au transfrontalier**

Les trois sociétés interrogées ont des relations régulières avec les structures professionnelles de la Communauté Autonome Basque, notamment pour la coproduction, surtout pour les projets en langue basque. Pour les deux producteurs bascophones, les rapports sont réguliers et se situent à tous les niveaux (institutionnels, coproduction, techniques, artistiques). La connaissance de la langue est clairement perçue comme un atout par les trois (une frustration plus qu'un frein lorsqu'elle n'est pas connue). En outre, les trois font appel aux techniciens et aux ressources existantes de l'autre côté de la frontière.

Jusqu'à maintenant, la coproduction a surtout permis la production d'initiatives de la Communauté Autonome Basque et en cela, les sociétés de production du Pays Basque Nord sont très sollicitées, ce qui leur donne le choix. Cependant, il manque selon elles, des outils pour favoriser la création localement (c'est-à-dire, d'initiative du Pays Basque Nord).

Guk dugun abantaila nagusia da koprodukzioak egiteko Hego Euskal Herriko produktoreekin guti gabela Iparraldean momentuan, ez delako garatua izan. Bi ekoizle gara beraz badugu proiektuak hautatzeko parada, anitzek xerkatzen baitituzte partaideak frantses estadoan eta gure abantaila da, euskaraz ari garenez, errexki komunikatzen ahal dugula egiteko nazioartekoak deitzen dituzten proiektu horiek. Uste dut hori dugula indarra<sup>95</sup> (Olatz, producteur.rice, 2021)

Les coproductions (et encore plus lorsque les projets sont en langue basque) engendrent cependant de nombreux frais de traduction, selon les producteurs.

#### **(d) La place de la langue basque dans leur projet**

La question de la langue met en avant une ambivalence dans le traitement des projets en langue basque, et notamment l'existence de préjugés les concernant. Il y a une certaine appréhension sur cette question qui ne se vérifie par forcément.

L'une des personnes interrogées explique qu'elle craignait que cela impacte négativement pour une de leur production or elle obtient des financements publics (ALCA, CNC), trois télévisions (Kanaldude, Eitb, France 3 Nouvelle-Aquitaine) et se rend compte d'un engouement populaire plus important sur ce film comparé à d'autres.

Pour xxx on avait créé un page Facebook pour parler du projet et en deux semaines on n'a jamais eu autant de personnes qui nous suivaient (Argitxu, producteur.rice, 2021).

Les deux autres producteurs, qui travaillent quasi exclusivement sur des projets en langue basque, ont un point de vue plus mitigé sur la question. Ils voient eux aussi – comme les auteurs et les réalisateurs l'avaient évoqué – que leurs projets peuvent ne pas être compris par les lecteurs et les financeurs. Selon elles la langue n'est pas suffisamment valorisée.

Euskarak dakarren abantaila hurbiltasuna da (\*ulertu Hegoaldearekiko). Mugarik ez dut ikusten... ah sorkuntzetan, bai. Guk ez dugu oraino ukan mugarik alde horretarik frantses finantzamenduetatik, baina proposatzen ditugun gaiekin eta segur-aski ere hizkuntzarekin lotua da, ikusten dugu aztertzen dituzten batzordeak gure errealitateetatik biziki urrun direla eta ez dituztela sobera ulertzen gure

---

<sup>95</sup> « Le principal avantage que nous ayons pour la coproduction avec le Pays Basque Sud, c'est que pour l'instant nous sommes peu de producteurs au Pays Basque Nord, parce que ça a été peu développé. Nous sommes deux producteurs, donc nous avons l'occasion de choisir nos projets puisque beaucoup de sociétés cherchent à avoir un partenaire sur l'État français. C'est notre avantage parce que comme on parle basque, on communique facilement, et on peut monter des projets dits internationaux. Je pense que c'est notre force. »

proiektuak. Aski mugatua da haien begirada gure proiektuei buruz<sup>96</sup> (Olatz, producteur.rice, 2021).

Ils soulignent également que le niveau de reconnaissance de la langue basque est différent. Dans la Communauté Autonome Basque, la langue étant officielle, il y a des outils officiels pour promouvoir tout ce qui est en basque. On peut aussi noter, par exemple, que la loi espagnole sur l'audiovisuel (2021) impose une redevance aux plateformes pour les contenus en langues co-officielles.

Hemen badira tresnak baina hitz egiten badugu proiektu bat euskaraz egiteaz, beste zerbait da. Egiten badituzu proiektu batzuk frantsesez, sartzen zira Frantziaren kompetentzian edo... Eta hor alde batetik, ukan behar duzu proiektu on bat – baina zernahi gisaz beti ona izan behar du proiektuak. Baina egiten baduzu proiektu bat euskaraz, zerbait oso berria da, beraz zailtasun bat da. Ari dira pixka bat ulertzen zer den, baina adibidez telebistan, film batentzat, telebistak... ez dugu telebistarik. Hemen saltzaile batek saltzen badu... Hegoaldean saltzen ahal duzu Netflixen proiektu bat euskaraz. Hemen ezin duzu. Ez dute kontsideratuko film bat euskaraz. Hizkuntzaren normalizazioak Hegoaldean eta Iparraldean, ez du ezer ikustekorik<sup>97</sup> (Ametz, producteur.rice, 2021)

#### **(e) Les relations aux institutions**

Nous l'avons dit, les trois sociétés de production sont en relation directe avec les structures classiques qui travaillent sur le cinéma et l'audiovisuel. L'accompagnement technique par ces structures et en particulier par l'ALCA est valorisé positivement lors des entretiens.

Moi je suis super agréablement surprise. En Nouvelle-Aquitaine en tous les cas, il y a vraiment un accompagnement génial. On a un référent à ALCA qui est super disponible, qui nous aide (Argitxu, producteur.rice, 2021).

Elles sont cependant perçues comme lointaines lorsqu'il s'agit de préoccupations locales ou linguistiques.

---

<sup>96</sup> « L'avantage qu'apporte la langue basque c'est la proximité (\*comprendre avec le Pays Basque Sud). Je ne vois pas de frontière... ah, mais pour la création, oui. Nous n'avons pas senti que la langue était un frein pour l'instant de la part des financeurs français, mais plutôt dans les sujets que nous proposons, et c'est sans doute lié à la langue aussi. Nous voyons que les jurys qui évaluent nos dossiers sont très loin de notre réalité et ils ne comprennent pas trop nos projets. Leur regard est limité vis-à-vis de nos projets. »

<sup>97</sup> « Il y a des outils ici, mais si on parle de projets en langue basque, c'est autre chose. Si tu fais des projets en français, tu entres dans les compétences de la France en quelque sorte... Et là, d'une part tu dois avoir un bon projet – mais de toute façon le projet doit toujours être bon. Mais si tu fais un projet en langue basque, c'est quelque chose de nouveau, donc c'est une difficulté supplémentaire. Ils commencent un peu à comprendre de quoi il s'agit, mais par exemple trouver une télévision... nous n'avons pas de télévision. Au Pays Basque Sud tu peux vendre un projet en langue basque à Netflix. Ici, il n'aura aucune considération. La normalisation de la langue au Pays Basque Sud ou au Pays Basque Nord, ça n'a rien à voir. »



Deux des professionnels interrogés soulignent le fait que de nombreux films sont tournés sur le territoire et que cela soulève des inquiétudes quant aux films soutenus et quant à l'image que ces films véhiculent. En outre, ils insistent sur la responsabilité des institutions. Le poids de l'image dans notre société est rappelé. Il leur semble que le Pays Basque n'est utilisé que comme un simple décor dans le cinéma d'aujourd'hui. L'idée qu'une véritable vision artistique doit être développée à partir du territoire revient dans de nombreux entretiens (avec les producteurs, les auteurs, les techniciens, les télévisions...).

Gauzak hasiak dira mugitzen baina ez dugu oraindik emaitzarik ikusi. Instituzioak behar dira mobilizatu alor horren garatzeko eta emaiteko posibilitatea hemen filmak egiteko, eman ez zinez indar berezi bat euskal sorkuntzari, kanpoko filmaketak errezebitzeari baino gehiago<sup>98</sup> (Amets, producteur.rice, 2021).

L'idée que certains films montrent une image caricaturale du Pays Basque revient. La responsabilité des institutions est questionnée sur l'image du territoire qu'ils véhiculent, en particulier lorsqu'il s'agit de films ayant bénéficié d'un soutien public.

Gu hasi garelarik hori genuen ikusten batez ere. Hemen ez zela deus produzitzen. Bazen ekoiztetxe bat koprodukzioak egiten zituenak, baina ez zen Iparraldeko sorkuntzarik sustengatua. Eta gero hortaz gain, kanpoko ekoizpenak direla errezebitzen eta egiten dituztela haien saltsak Euskal Herriari buruz<sup>99</sup> (Olatz, producteur.rice, 2021).

L'appel à projet de l'Eurorégion est aussi une référence pour ces sociétés de production qui estiment que ce sont des dossiers lourds, mais importants pour leur structure.

Par contre, les institutions locales n'ont pas répondu jusque-là aux sollicitations en matière de production. Il manque un référent institutionnel clair sur les questions audiovisuelles et cinématographiques au Pays Basque Nord. Certaines aides leur ont été accordées en marge, sur la diffusion ou sur des projets à visée pédagogique. La nécessité d'une ligne claire en matière de cinéma dans les politiques culturelles locales est soulignée.

Selon le producteur, il y a en France en en Nouvelle-Aquitaine, de nombreuses structures qui peuvent les aider. Il estime par ailleurs que la coproduction transfrontalière peut être un avantage. En revanche, ils se rendent compte que la langue basque n'est pas particulièrement soutenue sur le terrain, s'ils se tournent vers les institutions françaises classiques. De plus, il n'y a pas de chaîne de télévision telle que Eitb, ce qui complique le montage d'un plan de

---

<sup>98</sup> « Les choses ont commencé à bouger, mais nous n'avons pas encore vu de résultat. Les institutions doivent se mobiliser pour développer ce secteur et donner la possibilité de faire des films ici, et en donnant un élan particulier à la création basque, plus qu'à accueillir des films de l'extérieur. »

<sup>99</sup> « Quand on a commencé, c'est ça qu'on voyait surtout. Que rien n'était produit ici. Il y avait une société de production qui faisait des coproductions, mais pas de soutien à la création du Pays Basque Nord. Et en plus de ça, que les productions extérieures étaient accueillies et qu'elles faisaient leur sauce à propos du Pays Basque. »



financement. Le soutien de Kanaldude est considéré comme précieux, même s'il compense ce manque de façon insuffisante.

Il faut toutefois rappeler que la France offre de grandes possibilités de production, en donnant les moyens aux producteurs d'éviter de trop grands risques financiers et leur assurer ainsi une plus grande sécurité économique. Le secteur économique du cinéma est passé au fil des années à un système de préfinancement (Creton, 2011).

### 3.2.2.3. Quelques mots à propos des entretiens informels effectués avec les autres producteurs cités en amont

Comme expliqué en amont, des entretiens plus informels ont été réalisés avec les autres sociétés de production du territoire, identifiées par l'ALCA, notamment avec Laurent Alary de Tell me Films, Yohann Cornu de Damned et Fabrice et Nathan Otaño de Disnosc. L'objectif de ces entretiens était triple : premièrement, comprendre quelles sont les compétences présentes sur le territoire, deuxièmement confronter les points de vue détaillés en amont et enfin, voir s'il existe un déséquilibre significatif en termes de compétences entre les différentes structures.

Compte tenu des différents parcours de ces professionnels et des différents genres avec lesquels ils travaillent, il est encore une fois difficile de dresser un tableau homogène des besoins en matière de production. Plusieurs idées peuvent toutefois être soulevées. On peut déjà constater que certaines de ces sociétés ont tout à fait intégré les systèmes de financement classiques en matière de cinéma et audiovisuel (financement tv, région, CNC). Selon le genre dans lequel ils travaillent, leur expérience et leur capacité à intégrer ces financements, le rapport au transfrontalier est moindre. Certaines de ces sociétés de production se posent la question de l'accueil des équipes. C'est le cas par exemple de Disnosc qui, à certaines étapes de production de projets de films d'animation, a besoin d'accueillir un certain nombre de techniciens en même temps. Cela peut être le cas aussi pour d'autres, pour les tournages ou les phases de post-production. Enfin, c'est la question du réseau des professionnels qui est soulevée encore une fois. La nécessité de se rencontrer et de se connaître entre professionnels est évoquée à plusieurs reprises. Le réseau est primordial. En 2023, Laurent Alary et Yohan Cornu deviennent membres de l'association Zukugailua.

La relation de chacun avec les institutions publiques est également différente. Il est par exemple intéressant de noter que Disnosc a une relation directe avec le service économique de la CAPB et a remporté son prix de l'innovation. Tell me films semble connaître les réseaux stables de financement du documentaire, que ce soit au CNC, en région, ou dans les différentes France 3 Régions. Damned Films, originaire de Paris, semble bien maîtriser le système du CNC, notamment en termes de distribution et a pour habitude de travailler avec certaines salles parisiennes.

### 3.2.3. Les techniciens : de l'expérience et des savoir-faire

Il y a de nombreux techniciens qui vivent au Pays Basque Nord et qui travaillent pour des productions françaises, mais aussi pour des productions locales ou en langues basque. Certains apparaissent sur la base de données de l'Agence du film 64<sup>100</sup>, mais il est encore difficile de dresser un tableau précis de ces techniciens. Parler des techniciens comme d'un groupe homogène n'est pas pertinent mais la base de données référence sur les Pyrénées-Atlantiques et sur les postes de production cinématographique, production audiovisuelle et production de film d'animation, plus de quatre-vingt techniciens de professions différentes : cadresurs, régisseurs, costumiers, habilleurs, directeurs de production, électriciens, chefs décorateur, chefs opérateur, assistants opérateur, assistants coiffeur cinéma, assistants réalisation, monteurs... Ainsi, c'est un domaine hétérogène qui est difficile à déterminer car l'emploi varie selon les projets. Il est impossible de vraiment dire combien de techniciens travaillent sur le territoire (ils peuvent y vivre, mais travailler pour des productions extérieures comme c'est généralement le cas) et combien d'emplois cela représente.

On constate que le BTS de Biarritz a une grande influence dans la formation des techniciens locaux (son, image, gestion). Le BTS a avant tout vocation à former des étudiants à l'audiovisuel, et par conséquent les étudiants diplômés vont en général travailler dans les grandes villes, principalement à la télévision, à Paris. Certains d'entre eux se spécialisent dans le cinéma. Anne Sophie Bion, par exemple, qui est une monteuse française de Guéthary connue pour son travail sur *The Artist* de Michel Hazanavicius (pour lequel elle a été nominée pour le César du meilleur montage, le British Academy Film Award du meilleur montage et l'Oscar du meilleur montage), est passée par ce BTS. Laurence Larre de Bayonne, issue du BTS, est passée par le service montage de la Fémis. Elle a notamment monté le film *Atarrabi et Mikelats* de Eugène Green (2021), un film en langue basque. Les exemples sont nombreux et le travail de recensement réalisé par l'Agence du film 64 est important.

Malgré l'hétérogénéité des techniciens, nous avons interrogé les techniciens présents au sein de l'association Zukugailua, association formée de professionnels de l'audiovisuel et du cinéma du Pays Basque Nord. En effet, leur présence au sein de l'association semble intéressante à analyser. Ils y portent un projet de mutualisation technique et de mise en réseau sur le territoire, mais apportent aussi un regard expérimenté et un point de vue différent sur la place du cinéma et la création au Pays Basque. De plus, ce sont eux qui connaissent le mieux les besoins techniques d'un film ainsi que les endroits où se trouvent les ressources matérielles. Ils savent s'il y a des infrastructures et des savoir-faire professionnels sur le territoire, et connaissent les besoins matériels.

---

<sup>100</sup> L'Agence du Film 64 est la Commission du Film rattachée au département des Pyrénées-Atlantiques.

Les personnes interrogées ont participé au moins une fois à la conception d'un film en langue basque.

### 3.2.3.1. Présentation des techniciens présents au sein de l'association Zukugailua

**Laurent Dufreche** : né en décembre 1968 à Saint-Jean-de-Luz, il est chef monteur et superviseur de post-production. Titulaire du BTS audiovisuel du lycée René Cassin, il a travaillé dans un laboratoire de film à Madrid (Madrid Films) où il était d'abord assistant monteur. Il a ensuite travaillé en tant que pigiste pour Documentos Tv et Tv2 en Espagne. Il a, en outre, enseigné à l'ECAM (à Madrid). Ayant fait la majorité de sa carrière là-bas, il revient au Pays Basque en 2013 où il continue à travailler en tant que chef monteur sur de nombreuses productions basques (et en langue basque) parmi lesquelles *Handia* de Aitor Arregi et Jon Garaño (2017) film pour lequel il obtient le Goya du meilleur montage, *Oreina* de Koldo Almandoz (2018), *Dantza* de Telmo Esnal (2018), *Ilargi guztiak* de Igor Legarreta (2020). Il lui est également arrivé de réaliser des documentaires. Il est de plus en plus sollicité en tant que directeur de la post-production. Il anime parfois des ateliers de montage.

**Myriam Ayçaguer** : née en septembre 1972 à Mauléon, vit à Hendaye, et est cheffe monteuse de documentaire de création comme *Paroles de bandits* (2019), *Dans ma tête un rond-point* (2015), *Commune présence* (2008) ou plus récemment le film documentaire d'Itziar Leemans *Olatuak*. Elle a, de surcroît, réalisé quelques documentaires de création et écrit et réalise aussi des documentaires audio comme *Ni nüzü* en 2013 ou *La dramatique impossible* en 2018 pour lequel elle reçoit le prix « Découverte sonore » de la SCAM. Elle crée l'association ARTegia, association de production audiovisuelle pour produire des films et des documentaires sonores et pour aider ceux et celles qui souhaitent en créer. Elle donne également des cours à l'École de cinéma 3IS de Bordeaux.

**Loïc Villot**, ingénieur du son, est né en décembre 1983 en Haute-Savoie. Il a d'abord étudié les mathématiques et la physique avant d'entrer à l'école de cinéma INSAS à Bruxelles et a commencé sa carrière en Belgique dans un atelier de production. Il a également travaillé en tant qu'indépendant dans de nombreux projets culturels (spectacle vivant, opéra, enregistrement d'albums de musique), mais son corps de métier est le documentaire. Il fait essentiellement de la prise de son et de la post-production. Il est arrivé au Pays Basque en septembre 2016. En outre, il donne des cours à l'École 3IS.

### 3.2.3.2. Résultats des entretiens (les techniciens)

#### **(a) Les parcours des techniciens interrogés**

Les professionnels interrogés ont été formés dans différentes écoles (BTS Audiovisuel de Biarritz, Madrid, Belgique, Paris, Valenciennes). Ils travaillent dans des métiers différents et pour des genres différents. S'ils se consacrent quasi exclusivement au cinéma ou au documentaire de création, ils se consacrent peu aux projets du Pays Basque Nord (Laurent Dufreche travaille beaucoup sur des productions de la Communauté Autonome Basque, Myriam Aycaguer sur des projets aquitains, Loic Villot continue de travailler à partir de son réseau créé en Belgique). Il faut noter que les professionnels sont en général spécialisés dans un genre (fiction, documentaire de création etc) et qu'ils travaillent à partir des réseaux et circuits établis à partir de ces genres.

L'une des personnes interrogées a vu un changement avec l'apparition des aides régionales et l'obligation de dépense des aides en région. Avant, tout le travail était à Paris et aujourd'hui il arrive qu'on les démarcher parce qu'ils sont justement en région.

Le soutien des régions est devenu conséquent (Ciclic, 2020), et les aides régionales portent des enjeux économiques importants car elles sont assorties d'une obligation de dépense en région voire parfois d'une obligation de tournages en région (Gaudron, 2009). La plupart des aides en Nouvelle-Aquitaine exigent qu'au moins 100 % de l'aide accordée soit dépensée sur le territoire. On voit donc concrètement comment les aides régionales ont des répercussions directes sur le territoire mais aussi sur l'emploi. Elles ont permis une décentralisation partielle du secteur. Aujourd'hui, les professionnels estiment que faire des films depuis les territoires est possible et force est de constater que les politiques publiques du territoire ont joué un rôle dans cette évolution.

Les personnes interrogées donnent des cours dans des formations de cinéma et/ou des ateliers d'éducation à l'image.

#### **(b) Les besoins et perspectives perçus sur le territoire**

##### Le matériel et le savoir-faire technique

Selon leur profession et le genre des films pour lesquels ils travaillent, la perception sur les besoins techniques du territoire diffère. Cependant, on peut dire qu'il manque beaucoup d'outils techniques au Pays Basque Nord, mais que ce manque est en partie pallié par le Pays Basque Sud.

Il semble que, pour la plupart des productions, le Pays Basque Sud soit techniquement bien doté. C'est lorsqu'il s'agit de répondre en termes quantitatifs que le territoire est limité et que les productions doivent se tourner vers les capitales (Madrid ou Paris).

L'une des personnes interrogées revient sur la situation de l'autre côté de la frontière. Elle explique que les compétences ont augmenté au fil du temps dans la Communauté Autonome Basque et qu'il y a aujourd'hui la possibilité de faire à peu près tout depuis le territoire, du moins du point de vue de la post-production. Elle explique que le territoire atteint ses limites lorsqu'il faut produire dans de gros volumes et c'est notamment la façon dont les plateformes fonctionnent aujourd'hui. Ces grosses productions demandent de gros moyens techniques et emploient beaucoup de techniciens en même temps.

Quand le cinéma est passé au digital, ça a permis une expansion technique. On peut le faire d'un petit peu partout. Après, il y a des savoir-faire qui sont là ou qui sont pas là. Par exemple sur ma partie : le montage. On sait faire, plus ou moins. On fait. Le son : on a pas mal de personnes maintenant qui font. Un moment donné on a pu manquer de studios. Par exemple, on faisait le son ici et on partait faire le mix à Barcelone ou Madrid. Même partie pour l'étalonnage. Ici, on a des studios. Il n'y a pas de studio d'étalonnage. Souvent on peut être amené à partir. Le pire, je pense, c'est les effets spéciaux. Dans tous ces domaines : le son, même les effets spéciaux, ce qui demande un peu de machines et de personnels, il y a un peu moins. Il y a des gens avec des savoir-faire, mais ils sont un peu isolés (Amair, monteur.euse, 2021).

Un autre revient sur la situation du Pays Basque Nord :

Il manque des choses. En fait, il manque tout sur le territoire. Il n'y a rien. Quand je suis arrivé au Pays Basque, j'avais encore des casseroles de films derrière moi que je devais finir. Là, j'ai cherché. Moi, j'étais dans un studio. Je louais le studio dans lequel je travaillais. J'avais du matériel qu'on avait acheté à plusieurs et je suis arrivé là, j'ai cherché un studio et j'ai pas trouvé. Le seul studio qu'il y avait de disponible, c'était du côté espagnol, à Saint Sébastien, mais du côté français de la frontière, il y a rien qui existait. Il y avait des petits studios de musique, il y en a pas mal, mais des studios de post-production audiovisuelle, ça n'existe pas. On m'a proposé Bordeaux. (...) Donc, je te dis, pour répondre à ta question, il y a tout à faire. Je pense qu'il y a vraiment pas grand chose. En tout cas du côté nord. Je te dis, dans le sud, de l'autre côté de la frontière, il y a des outils qui existent, il y a des studios, etc. Je ne les connais pas. J'ai un espagnol très approximatif et je ne parle pas basque (Odei, ingénieur son, 2021).

Cependant, ils estiment qu'une mise en réseau des techniciens localement (peut être par le biais de Zukugailua) permettrait de se doter intelligemment en matériel. Ils avertissent sur les risques à faire d'énormes dépenses en studio de post-production par exemple, car cela ne permettrait pas à ceux qui font du cinéma à plus petit budget d'accéder à l'offre. Louer un studio est en général très onéreux et ce n'est accessible que pour les grosses productions. Ils estiment qu'il faut penser en termes de tiers-lieu en s'appuyant peut être sur des infrastructures déjà existantes – comme par exemple les salles de cinéma – et qu'il faut aussi penser plus en termes de mutualisation.

C'est l'idée que porte et développe très clairement en tout cas l'une des personnes interrogées :

Donc je pense qu'il faut aller dans des dynamiques qui sont des dynamiques alternatives sur les territoires pour pouvoir recréer ça. Pour moi, ça nécessite de l'inventivité, de la mise en relation, de la mutualisation d'outils, etc. Et c'est pour ça, que le projet de Zukugailua est né, dans le désir de croiser les acteurs. (...) Donc, par exemple, dans mon cas, moi j'ai un petit studio ici - j'imagine que c'est une de tes questions après. Mon petit studio est dans le Béarn pour l'instant, parce que j'ai une petite maison familiale là-bas et que c'était facile d'y poser mes affaires. Et que je fais pas que de la post-production, donc pour le coup, investir dans un gros studio dans le schéma politique dans lequel on est là, qui est un schéma encore très centralisé et ce qu'on est en train de développer, c'est tout neuf, c'est dangereux parce que ça coûte énormément d'argent et c'est pas du tout dans mon intention. J'ai pas du tout envie de créer un gros studio à gérer et de devoir faire quelque chose qui ne m'intéresse pas, juste pour pouvoir rentabiliser les locaux. (...)

En Belgique, il y a énormément de choses qui se passent en petites structures, donc on fait des allers-retours, on travaille dans des petits studios qui ont des petits volumes, donc du matériel moins coûteux, souvent avec des aides publiques (mais ça, c'est propre à développement de la politique culturelle belge). Et puis, on fait des allers-retours dans les salles de cinémas ou dans les salles de visionnage pour affiner le travail correctement. Donc, c'est un moyen d'aller dans le bon cycle de production, pour avoir le temps de travail et d'avoir quand même quelque chose avec la certitude d'un travail qualitatif, qui sera évidemment pas aussi bon que d'être dans ce grand studio tout le temps, mais qui permet d'avoir un bon résultat avec une bonne vue de ce qui va passer au cinéma (Odei, ingénieur son, 2021).

Il fait ici référence aux Ateliers de productions belges. Il existe en Belgique des structures, financées par des fonds publics, qui aident les cinéastes à réaliser leurs films, du début à la fin, à toutes les étapes du projet. De cette façon, des professionnels (à la fois créatifs et techniques) construisent le film avec le cinéaste, durant toutes les étapes de la création. Des coordinateurs de projets, des formateurs, des monteurs... composent l'équipe de ces studios. La personne interrogée pense que ce modèle peut être une source d'inspiration pour le Pays Basque, connaissant les points forts du territoire.

Pour le coup, c'est un vrai avantage parce qu'il y a déjà des infrastructures qui sont ici, les cinémas sont de bonne qualité et s'ils ne sont pas de bonne qualité, c'est l'occasion aussi de les améliorer, d'avoir une double activité et de s'installer là.(...) Au-delà de ça, il y a aussi une possibilité de faire de l'éducation populaire, donc de faire des ateliers, de présentation, d'éveil, avec des jeunes ou moins jeunes, de montage son, mixage, d'étalonnage, il y a beaucoup beaucoup de choses, de synergies qui sont possibles à fabriquer avec les outils qui sont déjà existants. Et d'autant plus dans nos zones à nous qui sont des zones où il y a des outils culturels qui sont pas utilisés, qui ont pas une vocation de rendement sur du 24h sur 24, donc c'est intéressant à développer à mon sens (Odei, ingénieur son, 2021)

Ils réfléchissent aussi à cette idée à travers l'association Zukugailua. Cependant, en 2023, et même si les techniciens sont actifs dans l'association, il n'y a pas eu d'avancée significative en matière de mutualisation de matériel.

Au regard des entretiens effectués avec ces trois techniciens du territoire on constate que la réalité du territoire se heurte aux besoins plus généraux identifiés par le CNC. En effet, le CNC publie en 2022 un appel à projet intitulé «Appel à projet France 2030. La grande fabrique de l'image (studios et formation) », où, constatant que la demande de contenus audiovisuels évolue, le CNC insiste sur la nécessité d'une modernisation rapide des infrastructures de tournages et de production, principalement pour la production de films d'animation et de jeux vidéo (CNC, 2021). D'un côté, les techniciens membres de Zukugailua disent qu'il faut aider le développement de la filière sur le territoire, pas à pas. De l'autre côté, le marché international encourage de gros investissements dans les infrastructures.

En 2023, le service de développement économique de la CAPB présente le plan et le projet de développement d'une technopole tripolaire liée aux industries numériques et créatives. Ce projet a été monté en étroite collaboration avec les sociétés de production Disnosc et Kestu, et les autres acteurs du secteur, dont Zukugailua, ont rejoint progressivement le projet. Nous constatons donc une tendance de la CAPB à joindre une approche économique à l'approche culturelle dans le secteur. Nous verrons comment le service prendra en compte politique sectorielle des industries créatives et territorialité, dans la mise en œuvre de son action politique.

### **(c) Le point de vue sur le territoire**

Faire des films en région semble aujourd'hui possible pour les techniciens grâce à l'apparition des aides en région, mais aussi grâce à la dynamique propre au territoire.

A une époque, il y avait selon une des personnes interrogées une règle tacite : pour travailler dans l'audiovisuel ou le cinéma, il fallait vivre à Paris. Aujourd'hui, être en région peut-être un avantage. En effet, grâce aux obligations de dépense des aides régionales et l'augmentation du soutien régional en général, l'emploi de techniciens dans les régions s'est normalisé.

Filmen arloan, zinema edo ikus-entzuneko arloan edo telebistaren arloan, uste dut orain, esplikatzeko nizan bezala, bai. Momentu batez Parisen behar zinen bizi lan egiteko, sortzeko eta nahi duzuna. Orain ez. Batere. Zerbait aldatu da; avec les aides régionales qui sont devenues importantes<sup>101</sup> (garrantzitsuak bilakatu diren eskualde laguntzekin) (Lur, monteur.euse, 2021).

---

<sup>101</sup> « Je crois qu'aujourd'hui, comme je te l'expliquais, c'est possible de faire des films, pour le cinéma ou dans l'audiovisuel, la télévision. A une époque tu devais vivre à Paris pour travailler, pour créer ou tout ce que tu veux. Maintenant, non. Pas du tout. Quelque chose a changé avec les aides régionales qui sont devenues importantes. »



L'une des personnes interrogées compare la situation actuelle du Pays Basque Nord à ce qui s'est passé au Pays Basque Sud il y a vingt ans, à l'époque où les premiers cinéastes sont revenus au Pays Basque pour y faire des films. D'autre part, elle rappelle également que les réflexions menées sur la question d'un cinéma local au Pays Basque Nord ne sont pas nouvelles, puisqu'elles ont commencé autour de la question de la distribution des films basques dès les années 2010. En effet, plusieurs professionnels du Pays Basque Nord eurent envie de développer le cinéma basque au Pays Basque Nord dès les années 2010, voyant que les films produits au Pays Basque Sud n'arrivaient pas jusqu'aux écrans du Pays Basque Nord (Garbisu, 2013).

Je vois beaucoup de dynamisme, clairement, parce qu'il y a des gens qui travaillent depuis l'Iparralde. J'ai l'impression que ça commence. C'est un travail qu'y a depuis plusieurs années, mais ça commence à porter ses fruits. Ça a commencé avec la distribution plutôt. Il y avait une nécessité pour les films en Hegoalde de toucher un certain public, ça pouvait intéresser. Maintenant il y a des structures de production qui sont en place et qui commencent à faire des choses (Amaiur, monteur.euse, 2021).

Les techniciens pensent aussi que le Pays Basque Nord est un territoire dynamique et culturellement riche. On remarquera que de nombreux professionnels, quel que soit leur métier, évoqueront cette vitalité du territoire en tant qu'atout pour le développement du secteur.

Je pense que c'est un des territoires qui peut être une pièce maîtresse dans le fait de redévelopper un vrai potentiel productif au sein de son territoire, parce que c'est un territoire qui est encore très ancré dans sa culture, qui a une culture très, très vivante, une culture forte et donc pour le coup, un réseau de solidarité qui est très grand, lié à cette culture. Et pour moi, ça c'est le gage d'un bon développement, d'une économie qui serait une économie alternative de production (Odei, ingénieur son, 2021).

#### **(d) La langue basque dans les projets**

La langue n'est pas perçue comme un frein pour les techniciens interrogés qui perçoivent surtout une nécessité de monter en qualité sur les projets du territoire. Ils nuancent toutefois ce propos, car les instances décisionnelles sont éloignées des réalités des territoires.

Ez dut inoiz sentitu bazela muga bat hizkuntzari buruz –gero ulertzen dut euskaraz idazten dutenek edo batzuek bai, erranen dizute muga hori sentitzen dutela –baina niretzat da gehiago ez dela aski profesionala edo aski ongi idatzia. (...) Eta gero filmendako, nik ez dut sekulan sentitu. Gehiago zen gaizki idatzia dela. Hori bai.

Gaiari buruz izaten ahal da baita ere: estatu mailan interesik sortzen ez duena<sup>102</sup> (Lur, [monteur.euse](http://monteur.euse), 2021).

La nécessité d'accompagner la professionnalisation de la filière et l'écriture des projet pour atteindre la qualité requise par les décideurs apparaît dans les entretiens avec les techniciens (accompagnement à l'écriture, espaces d'expérimentation dans tout le processus de création...). Afin d'accéder aux ressources déjà existantes, il faut que les projets montent en qualité. Il faut créer un contexte qui permettrait aux jeunes auteurs et aux projets en langue basque d'arriver à être sélectionnés dans les appels à projets déjà existants.

Nik uste dut idaztea lagundu behar dela gehiago, « le cinéma émergent », que ce soit parce que c'est des jeunes, que ce soit en euskara (\*agertzen ari den zinema, izan gazteak direlako edo izan euskaraz delako, lagundu behar dela gehiago). Profesional batetara ekartzeko. (...) Ez da egin behar ber dispositiboak hemen doblatu baina gehiago lagundu beste horietan sartzeko. Edo laguntza edo formakuntza bat beharrezkoa baldin bada, formakuntza horren ordaintzea. Uste dut aberasgarri dela besteetara joatea, beste eskualdeko jendekin hitz egitea eta dena<sup>103</sup> (Lur, [monteur.euse](http://monteur.euse), 2021).

Enfin, chez les techniciens aussi, l'idée de la nécessité d'une ouverture culturelle pour la création locale apparaît.

Une culture, ça se développe quand elle rentre en interaction avec d'autres cultures. En fait, si tu restes en circuit fermé, la culture se perd elle aussi, elle se meurt. En fait, elle se meurt avec les gens, avec la transformation, et elle se meurt d'elle-même aussi. Donc il faut qu'elle se confronte à d'autres cultures. Par contre, il faut la considérer pleinement comme une culture vivante et motrice. Je pense qu'il faut pousser à l'inventif et s'écarter un petit peu du schémas classique. Et je pense que c'est le seul moyen de faire (Odei, ingénieur son, 2021).

Les techniciens interrogés ont une solide expérience dans leur domaine (fiction, documentaire) et ils estiment que le secteur sera amené à se développer au Pays Basque Nord. On voit que, même s'ils ressentent un certain manque en terme de matériel et d'infrastructures sur le territoire, ils croient à la mise en réseau, plutôt qu'à des investissements massifs dans de grosses infrastructures. Selon eux, il faut contribuer à améliorer la qualité des projets afin que les agents du territoire se professionnalisent.

---

<sup>102</sup> « Je n'ai jamais senti que la langue était un obstacle, mais je comprends que certains qui écrivent en basque le ressentent. Pour moi, c'est que les projets ne sont pas assez bien écrits, pas professionnels. (...) Pour les films, je ne l'ai jamais senti. C'est plus que c'est mal écrit. Ça peut aussi être vis-à-vis du sujet : qui n'intéresse pas au niveau national. »

<sup>103</sup> « Je n'ai jamais senti que la langue était un obstacle, mais je comprends que certains qui écrivent en basque le ressentent. Pour moi, c'est que les projets ne sont pas assez bien écrits, pas professionnels. (...) Pour les films, je ne l'ai jamais senti. C'est plus que c'est mal écrit. Ça peut aussi être vis-à-vis du sujet : qui n'intéresse pas au niveau national. »

### 3.2.4. La distribution des films basques en France : un problème irrésolu (2015-2022)

La vie d'un film commence après la production, à partir du moment où le public commence à le voir, c'est-à-dire à partir du moment où il est commercialisé. Il y a une figure intermédiaire entre les producteurs et la salle de cinéma : c'est le distributeur.

La diffusion et de la distribution des films basques étaient tournées jusqu'à aujourd'hui vers la production issue de l'autre côté de la frontière. Vite après l'apparition d'une industrie du cinéma sur la Communauté Autonome Basque, la question s'est posée de ce côté-ci de la frontière, notamment chez les professionnels locaux et en particulier les salles de cinéma, de savoir comment ces films-là pouvaient être montrés au Pays Basque Nord. Deux études ont alors été menées (portées notamment par l'Institut Culturel Basque qui accompagne les professionnels dans cette réflexion) : la première a été menée par Ramuntxo Garbisu en 2014 et s'intitule *Existence(s) du cinéma basque en Pays Basque, et au-delà (II) : Modélisation économique d'une structure de distribution en Pays Basque nord*. Il revient sur le souhait des différents acteurs du territoire de pouvoir montrer ces films et il propose une stratégie budgétaire pour arriver à les distribuer (étant déjà conscient du manque de viabilité économique d'une distribution uniquement locale). L'autre rapport, écrit par Caline Oscaby en 2014 et intitulé *La distribution du cinéma basque en France : besoins et perspectives* impulsé par l'ICB, revenait lui aussi sur les problématiques, limites et opportunités que rencontrait le cinéma basque sur le territoire français et analysait le projet pilote de distribution mené par l'Atalante avec le film documentaire *Asier eta Biok* de Aitor Merino. Cette expérimentation donna lieu au projet Gabarra Films porté par l'association Cinéma et Cultures et soutenu par l'ICB. Gabarra Films a distribué depuis 2014 onze films sur le Pays Basque Nord et en France tels que, *Lasa eta Zabala* de Pablo Malo (2015), *Amama* de Asier Altuna (2016), *Oreina* de Koldo Almandoz (2018), *Handia* de Aitor Arregi et Jon Garaño (2018), *Dantza* de Telmo Esnal (2019), *Black is Beltza* de Fermin Muguruza (2019), mais aussi *Dans leur jeunesse il y a du passé* de Elsa Oliarj-Ines, *Jai Alai Blues* de Gorka Bilbao, *Kale Begiak* (courts-métrages basques) ou encore le film d'animation *Nur eta herensugearen tenplua* de Juanba Berasategi. À partir de 2020, l'activité de distribution menée par Cinéma et Cultures semble s'arrêter pour faire place à une activité de diffusion plus dense du cinéma basque au sein du cinéma l'Atalante.

En 2018, la société de production et de distribution Gastibeltza Filmak est créée dans le but de développer le cinéma basque du côté nord de la frontière, nous l'avons vu. Gastibeltza bénéficie d'un rapport privilégié avec les sociétés de production du Pays Basque Sud notamment par son statut de producteur, ce qui lui permet de proposer aux salles du Pays Basque Nord différents films en tant que distributeur. Elle propose onze longs-métrages de genre différents en trois ans (en prenant en considération qu'entre 2020 et 2021 les cinémas sont fermés pendant dix mois) : le film collectif *Gure oroitzapenak* (en 2018), le documentaire *Jainkoak ez dit barkatzen* de Josu Martinez (en 2018), *Margolaria* de Oier

Aranzabal (en 2019), le long-métrage de fiction *Soinujolearen semea* de Fernando Bernues en 2019, *Pikadero* de Ben Sharrock en 2019, *Lur eta Amets* de Imanol Zinkunegi et Joseba Ponce en 2020, *Bi urte, lau hilabete eta egun bat* de Lander Garro en 2020, *Caminho Longe* de Josu Martinez et Txaber Larreategi en 2021, *Nora* de Lara Izagirre en 2021, *Non dago Mikel?* de Miguel Angel Llamas eta Amaia Merino en 2021, *Hil kanpaiak* de Imanol Rayo en 2021, les documentaires *Tipularen sehaska kanta* de Lander Garro et *Bolante baten historia* de Iñaki Alfroja et Iabn Toledo, ainsi que le film d'animation *Orkestra Lurtarra* de Imanol Zinkunegi et Joseba Ponce en 2022. La distribution de ces films est au cœur de notre recherche-action.

L'activité portée par l'Atalante était soutenue par différentes institutions. Gastibeltza Filmak ne reçoit quant à elle aucune aide publique pour cette activité. Son statut d'entreprise (et non associatif comme Cinéma et Cultures) et la nature commerciale de la distribution expliquent l'impossibilité des institutions à l'accompagner dans ce projet. Or, comme le présentait Ramuntxo Garbisu ou Caline Oscaby, l'activité de distribution uniquement locale n'est pas économiquement viable pour les structures qui la portent. Après ces années d'expérimentation sur le territoire où les films ont été de plus en plus nombreux et accessibles en salles, la question de l'équilibre financier de l'activité est toujours aussi présente, ce qui la rend précaire.

Il faut ajouter que la France est un territoire de production, la conséquence étant que le nombre important de productions sature le marché. Plus de deux cents films sont produits chaque année en France, ce qui crée une forte concurrence pour arriver sur les différents écrans (cinémas, télévisions, plateformes...). Le temps d'exposition moyen des films est de plus en plus réduit, ce qui participe à expliquer le *turn-over* des « talents » (Alexandre et al., 2022).

Le distributeur achète les droits d'exploitation commerciale du film au producteur (souvent sur la base du scénario ou au fur et à mesure de la réalisation du film). Il est responsable de la vie commerciale du film. Il va planifier son marketing, mesurer la popularité qu'il peut avoir sur le marché et développer une stratégie pour rentabiliser financièrement la sortie du film. Le distributeur achète les droits d'exploitation du film en salles, mais peut aussi acheter les droits pour d'autres écrans, s'ils ne sont pas déjà vendus (les droits de télévision, les droits internationaux, les droits d'édition...). Il se charge de la relation avec les cinémas et comme le cinéma est le premier écran où le film sera vu, la communication autour du film se fera surtout pour promouvoir la sortie en salle. Le distributeur donne au film sa « marque, » pour qu'il puisse avoir du succès et être, après sa sortie cinéma, mieux exposés ensuite sur les autres écrans. Aujourd'hui, avec les centaines de films qui arrivent sur les écrans chaque année et les canaux de diffusion qui se multiplient, le métier de distributeur est devenu extrêmement difficile. La distribution est définie comme le point faible de la chaîne de la filière cinéma par les agents de la filière eux-mêmes, tout comme les chercheurs. Par ailleurs, le secteur de la distribution est concentré dans les mains de quelques sociétés de distribution.

Certaines majors dominent le secteur, tandis que de nombreuses autres sociétés de distribution sont très fragiles. Pourtant, les différents distributeurs réunis dans le syndicat Dire<sup>104</sup> notamment, parviennent toujours à distribuer le cinéma indépendant, en grande partie grâce au soutien du CNC dont ils bénéficient. Les plus célèbres d'entre eux sont Pyramide, Diaphana, Haut et Court, Ad Vitam, Memento, Bac Films, UFO, Le Pacte, Rézo, Wild Bunch, Happiness ou Les Films du Losange (Creton, 2020b)

La situation de la distribution est très concurrentielle et pour faire entrer un petit film sur le marché commercial grand public actuel, il doit être armé commercialement et techniquement. La connaissance du système et du marché ainsi qu'un réseau au sein des salles de cinéma sont essentiels. Le distributeur doit pouvoir être capable de prendre des risques financiers pour chaque film (Martinez et al., 2015).

Des films basques ont parfois été portés par des sociétés de distribution françaises ayant une expérience et une structuration établie : c'est le cas par exemple du film *Les sorcières d'Akelarre* de Palo Agüero (coproduction espagnole, argentine et française avec pour la partie française La Fidèle production au Pays Basque et Tita production en Bretagne) distribué par Dulac distribution dans toute la France en 2021 et qui rencontre un succès remarquable. C'est aussi le cas du film d'Eugène Green *Atarrabi et Mikelats* qui est un film en langue basque, mais une production entièrement française, et qui a été distribuée par UFO Distribution en 2021. Ces films sont actuellement disponibles en VOD.

La coproduction peut permettre d'assurer en amont une stratégie de distribution locale (et en France), et encore plus lorsque le producteur est au Pays Basque Nord. De plus, les coproductions peuvent permettre d'accéder au soutien automatique du CNC. Elles sont donc plus intéressantes pour les distributeurs français que des films étrangers (Benchenna, 2017).

#### 3.2.4.1. Le parcours de certains films basques distribués en France (films sortis en salle)

La plupart des films basques distribués en France depuis 2015 l'ont été par Gabarra Films ou Gastibeltza Filmak. Gabarra Films a porté plusieurs d'entre eux vers de villes de France : *Amama de Asier Altuna* (2015) a été projeté en tout dans 26 salles (dont 20 en Nouvelle-Aquitaine), *Handia* de Aitor Arregi et Jon Garaño (2017) dans une cinquantaine. Gastibeltza Filmak a travaillé quasi-exclusivement sur les salles du Pays Basque Nord. Ces chiffres sont à prendre avec précaution car le nombre de spectateurs seul ne prend pas en compte l'exposition du film (s'il a été programmé sur seulement quelques projections, s'il est resté plusieurs semaines à l'affiche etc).

---

<sup>104</sup> Distributeurs Indépendants Réunis Européens.

**Tableau 7 : Distribution des films basques 2015-2022 (dans l'ordre de sortie au Pays Basque Nord)**

Film (genre)	Réalisateur	Producteur	Année	Distributeur	Nbr de spectateurs en FR	Nbr de spectateurs en ES
<i>Amama</i> (fiction)	Asier Altuna	Txintxua Films	2015	Gabarra	10 768	56 054
<i>Kalebegiak</i> (documentaire)	Kolektiboa	Moriarti produkzioak	2016	Gabarra	Non communiqué	2 437
<i>Handia</i> (fiction)	Aitor Arregi, Jon Garaño	Moriarti produkzioak	2017	Gabarra	8 288	168 930
<i>Jai Alai Blues</i> (documentaire)	Gorka Bilbao	Berde produkzioak	2016	Gabarra	1 012	2 343
<i>Nur eta herensugearen tenplua</i> (animation)	Juanba Berasategi	Lotura	2017	Gabarra	NC	12 263
<i>Soinujolearen semea</i> (fiction)	Fernando Bernués	Abra Ekoizpenak	2018	Gastibeltza	1 049	16 437
<i>Oreina</i> (fiction)	Koldo Almandoz	Txintxua Films	2018	Gabarra	1 105	16 437
<i>Gure oroitzapenak</i> (fiction, courts)	Kolektiboa	Adabaki, Gastibeltza	2018	Gastibeltza	951	92
<i>Black is beltza</i> (animation)	Fermin Muguruza	Setmàgic Audiovisual, Talka Records & Films	2018	Gabarra	1 410	20 482
<i>Dantza</i> (fiction)	Telmo Esnal	Txintxua Films	2018	Gabarra	5 759	50 224
<i>Jainkoak ez dit barkatzen</i> (documentaire)	Josu Martinez	Tentazioa	2019	Gastibeltza	737	x
<i>Lur eta Amets</i> (animation)	I Zinkunegi, J. Ponce	Lotura Films	2020	Gastibeltza	2 701	9 571
<i>Bi urte, lau hilabete eta egun bat</i> (documentaire)	Lander Garro	Izar Films	2020	Gastibeltza	537	4 316
<i>Caminho Longe</i> (documentaire)	Josu Martineez	Adabaki, Gastibeltza	2020	Gastibeltza	658	1 171
<i>Akelarre</i> (fiction)	Pablo Aguero	Lamia, Kowalski, Tita, La Fidèle...	2021	Sophie Dulac	54 229	52 803
<i>Atarrabi eta Mikelats</i> (fiction)	Eugène Green	Noodles, Les films du fleuve, Kafard	2021	UFO distribution	4 007	Pas de sortie
<i>Nora</i> (fiction)	Lara Izagirre	Garriza, La Fidèle	2020	Gastibeltza	834	14 786
<i>Non dago Mikel?</i> (documentaire)	M-A. Llamas, A. Merino	Izar Films	2020	Gastibeltza	763	16 407
<i>Tipularen sehaska kanta</i> (documentaire)	Lander Garro	Gastibeltza Filmak, Sare	2022	Gastibeltza	308	NC
<i>Orkestra lurtarra</i> (animation)	I Zinkunegi, J. Ponce	Lotura Films	2022	Gastibeltza	2 082	2 330

<i>Bolante baten historia</i> (documentaire)	Iñaki Alforja, Iban Toledo	On Produksioak, Vrai Vrai Films	2021	Gastibeltza	287	1 364
<i>Black is beltza II.</i> <i>Ainhoo</i> (animation)	Fermin Muguruza	Talka Records & Films	2022	Urban Distribution	2 878	9 467

Sources : Distributeurs et <https://lumiere.obs.coe.int/> weguneak erreferentziatutako datuak (*Lumiere*, s. d.)

### 3.2.4.2. Les limites de la distribution des films basques sur le territoire et en France

La recherche de terrain (issue de l'expérience de distribution de Gastibeltza Filmak), mais aussi plusieurs échanges avec Simon Blondeau de l'Atalante permettent de percevoir les limites de l'activité de distribution du cinéma basque. Nous l'avons vu, la distribution est une activité éminemment commerciale. La première conclusion à tirer est qu'une distribution des films basques uniquement au Pays Basque Nord n'est pas une activité soutenable. Souvent, et surtout en ce qui concerne les fiction, lorsque les films sont produits de l'autre côté de la frontière, les droits d'exploitation à l'international (dont ceux pour le territoire français) sont achetés par un vendeur international au cours du montage financier de production. De ce fait, le distributeur français doit acheter ces droits pour pouvoir distribuer le film. Pour des structures comme Gastibeltza Filmak ou Gabarra, ces droits sont en général trop chers. C'est pourquoi les fictions en langue basque produites sur la Communauté Autonome Basque ont encore et toujours du mal à arriver sur les écrans de France.

En 2019, la comédie *Agur Etxebeste* a été sélectionnée au Festival du film de Saint-Sébastien et est sortie au Pays Basque Sud et en Espagne. Gabarra et Gastibeltza Filmak ont alors tenté d'acquérir les droits d'exploitation pour la France auprès du vendeur international Filmax. Aucune des deux structures du Pays Basque Nord n'a pas pu acquérir les droits d'exploitation et le film n'a jamais été distribué au Pays Basque Nord.

La distribution est une activité qui n'est pas soutenue par les institutions publiques exceptée par le CNC. Cependant pour accéder à ces aides il faut justifier des investissements importants ou une activité de distribution soutenue à échelle nationale. L'ICB a aidé Gabarra dans cette activité, mais cette aide ne s'est pas pérennisée.

Au Pays Basque Nord, les films qui sortent sont en général appréciés par le public, mais leur parcours est très limité. Les cinémas sont pour la plupart heureux de les programmer. Ils sortent en salles quelques temps, mais arrivent rarement sur les autres canaux de diffusion, ce qui limite leur durée de vie. Les dispositifs tels que Zineskola ou plus récemment Collège au cinéma (sur lesquels nous reviendrons) aident cependant à faire perdurer la vie du film, bien que les séances scolaires, limitées au territoires, représentent peu d'entrées économiques pour le distributeur.

Les droits d'exploitation sont vendus de plus en plus tôt (à un diffuseur, à un distributeur, à un vendeur international), souvent sur le scénario. Ces ventes participent aux montages financiers de production du film. De ce fait, la question de la distribution au Pays Basque Nord doit être



pensée bien en amont. La société de production Gastibeltza Filmak a pu distribuer deux films d'animation basques : *Lur eta Amets* (2020) et *Orkestra Lurtarra* (2022) de Joseba Ponce et Imanol Zinkunegi, tous deux produits par la société de production Lotura Films de Saint-Sébastien. Dans les deux cas, les producteurs ont réussi à protéger la version basque des contrats signés avec les vendeurs internationaux, afin que la distribution du film au Pays Basque Nord ne dépende pas de ces vendeurs.

En ce sens, la coproduction semble être bénéfique pour la visibilité des films en France. En effet, lorsque le film a un producteur en France qui intègre le projet suffisamment tôt, les droits pour la France peuvent être écartés de la vente internationale. De même, il est alors plus facile de trouver un distributeur national durant le montage financier du film.

Dans le cas d'*Akelarre* de Pablo Agüero, il y avait deux coproducteurs sur le territoire administratif français, le réalisateur étant lui aussi franco-argentin et le film avait un distributeur sur scénario en France. Il faut noter que bien que le film soit majoritairement une production espagnole, les dialogues étaient principalement en langue basque et donc dans une « langue régionale en usage en France ». Ce film a, de cette façon, pu acquérir l'avance sur recette du CNC.

À noter que le film d'Eugène Green *Atarrabi et Mikelats*, même s'il a fait sa première au festival du film de Saint-Sébastien en 2021, n'est jamais sorti dans les salles du Pays Basque Sud ou d'Espagne, alors qu'il est sorti en France. Bien que le film soit entièrement en langue basque, c'est une production française qui a trouvé un distributeur français ayant acheté les droits du film sur le scénario.

La question de la distribution est donc une question complexe, nous l'avons expérimenté aux côtés de Gastibeltza Filmak pendant trois ans. Pour distribuer des films au Pays Basque Nord, il faut connaître les projets de films en cours et être parfaitement intégré dans le système : fréquenter des festivals, rencontrer les producteurs, les auteurs, aller à la rencontre des projets... En général, s'il est assez facile de parvenir à un accord pour les documentaires, les objectifs et les enjeux de distribution ne sont pas les mêmes lorsqu'il s'agit de longs-métrages de fiction. Beaucoup d'argent est investi en production et le succès ou l'échec du film a donc des grandes conséquences financières. Par conséquent, les producteurs recherchent des distributeurs forts, capables de distribuer leur film dans toute la France, de préférence dans les étapes de pré-production. Un producteur doit avant tout pouvoir financer son film et la problématique du Pays Basque Nord n'est généralement pas une priorité pour lui.

### **3.2.5. Les salles de cinéma au Pays Basque Nord, garantes de la diversité culturelle**

La principale force du cinéma au Pays Basque Nord se trouve probablement dans ses salles de cinéma. S'il existe onze cinémas indépendants au Pays Basque Nord, que l'on retrouve également dans des zones rurales, comme à Mauléon, à Saint-Palais ou à Saint-Jean-Pied-de-

Port c'est certainement grâce au soutien que leur apporte le CNC. Mais on le doit aussi à la passion et à l'implication des professionnels et des associations qui travaillent dans toutes ces salles. Xabi Garat du cinéma Le Sélect de Saint-Jean-de-Luz a tissé un vaste réseau au sein du cinéma français populaire. Le cinéma à écran unique Itsas-Mendi d'Urrugne compose une programmation de cinéma d'auteur audacieuse et originale, et propose toute l'année un véritable cinéma alternatif. Le cinéma l'Atalante de Bayonne est aussi une référence en matière de cinéma d'auteur au Pays-Basque, mais plus généralement en Nouvelle-Aquitaine. Le cinéma de Saint-Palais s'adapte et propose aujourd'hui une programmation hybride (en accueillant également les spectacles programmés par la CAPB). Le cinéma Le Vauban Saint-Jean-Pied-de-Port est géré depuis longtemps par l'association Garazikus, attirant chaque année un nombre de spectateurs conséquent au regard de la population du territoire. Un nouveau cinéma a ouvert ses portes à Guéthary en 2020, avec l'intention d'y développer des projets culturels... Chaque cinéma développe sa propre identité et façon de faire, toujours avec beaucoup de travail et de passion. Les onze cinémas indépendants du Pays Basque Nord sont des lieux culturels importants et dynamiques. Ils travaillent en faveur de la diffusion du cinéma basque depuis les années 2010, essayant de répondre aux difficultés administratives liées aux frontières.

### 3.2.5.1. Présentation des salles de cinéma du territoire

Il existe un réseau de salles de cinéma solide et dynamique sur le territoire avec 11 cinémas indépendants qui proposent du cinéma d'auteur, Art et Essai et généraliste :

- Le cinéma l'Atalante de Bayonne (Association Cinéma et Cultures) : trois salles avec un bar et restaurant, programme uniquement du cinéma d'auteur et cinéma Art et Essais, coordonne le projet de distribution Gabarra et le dispositif École au cinéma. Il fait partie du réseau de salles Objectif ciné 64 et l'association des Cinéma Indépendants de Nouvelle-Aquitaine (CINA).
- Le Cinéma Le Royal à Biarritz (trois salles) : il est repris en 2021 par le réseau parisien Étoiles Cinémas, très centré sur le cinéma d'auteur et Art et Essai. Le cinéma est doté des trois labels Art et Essais ainsi que du label Europa Cinemas. Il y a un projet de rénovation en cours avec un coin restauration.
- Le Cinéma Itsas Mendi à Urrugne : mono salle paroissiale, Art et Essai, programmé indépendamment, programme exclusivement du cinéma d'auteur. Ils ont récemment aménagé un espace de convivialité. Il y a un souhait de seconde salle. Il fait partie du réseau CINA.

- Le Cinéma Les Variétés d'Hendaye : mono salle, gestion communale, membre de Cinévasion, programmé par l'Entente<sup>105</sup> Saint Louis avec une programmation généraliste.
- Le Cinéma Getarienea, à Guéthary : ouvert en 2020, mono salle, programme exclusivement du cinéma d'auteur, membre de Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis. Le projet GRAAC d'un lieu de pluriactivité avec des ateliers mais aussi un endroit pour les professionnels, notamment un studio de montage. Il fait partie du réseau CINA.
- Le Cinéma l'Aiglon à Cambo Les Bains : mono salle communale, gestion privée, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis, avec une programmation généraliste.
- Le Cinéma Haritz Barne d'Hasparren : mono salle communale, gestion associative, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis, avec une programmation généraliste.
- Le Cinéma Le Vauban de Saint-Jean-Pied-de-Port, mono salle paroissiale, gestion associative Garazikus, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis, avec une programmation généraliste. Le cinéma fait partie du réseau CINA.
- Le Cinéma Maule Baitha de Mauléon, deux salles communales, gestion associative, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis.
- Le Cinéma Saint Louis à Saint-Palais, deux salles, utilisation mixte (intègre la programmation culturelle de la CAPB), coin bar, gestion associative Argitze, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis, programmation généraliste. Jérôme Alkhat travaille pour l'Entente Saint Louis (avec la SARL COM'1 écran) et est président d'Argitze. Le cinéma fait partie du réseau CINA.
- Le Cinéma le Sélect à Saint-Jean-de-Luz, cinq salles communales, programmation mixte, offre bar/restaurant, gestion privée par la SARL Écrans Luziens de Xabi Garat, membre de l'association Cinévasion, programmé par l'Entente Saint Louis (gérée aussi par Xabi Garat) avec une programmation généraliste. Le cinéma fait partie du réseau CINA.

Il existe, en parallèle, deux cinémas commerciaux sur le territoire : le cinéma CGR à Bayonne et le cinéma Monciné à Anglet. Celui de Bayonne fait partie du groupe Méga CGR qui compte 74 cinémas en France (avec plus ou moins 700 salles). Celui d'Anglet n'est pas lié à un si grand groupe, mais il programme du cinéma très commercial sur ses sept écrans.

---

<sup>105</sup> Entente de programmation : la programmation cinéma se fait souvent à partir d'une entente. Une personne ou structure se charge ainsi de la programmation des plusieurs cinémas. Cela permet de canaliser les demandes des distributeurs et de répartir les projections imposées entre eux, et ainsi proposer une programmation plus diversifiée. De plus, les plus petits cinémas peuvent ainsi externaliser ce travail.

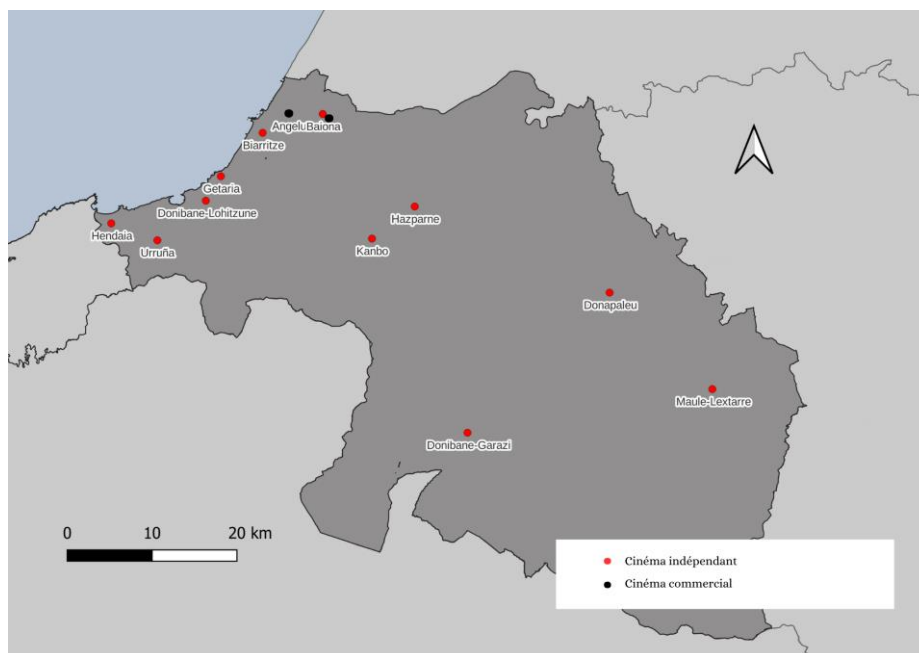
Deux terminologies doivent ici être distinguées. D'un côté, les cinémas commerciaux, tournés quasi exclusivement vers le marché et recherchent la performance économique dans leur programmation, et de l'autre, les cinémas indépendants, qui veulent sortir du système de consommation et garantir une forme de diversité culturelle dans leur programmation. Ils sont aidés par le système français dans cet objectif. C'est à cette deuxième catégorie que nous nous intéresserons dans les prochaines lignes.

**Tableau 8 : Les cinémas du Pays Basque Nord en quelques chiffres**

Cinéma	Nombre d'écrans	Places	Spectateurs 2020	Spectateurs 2019	Spectateurs 2018
MONCINE	7	1 095	72 003	265 965	262 463
MEGA CGR CENTRE	7	1.096	62 203	226 341	224 189
L'ATALANTE (eta L'Autre)	3	400	57 794	120 527	83 797
ROYAL	3	458	32 177	99 823	80 179
AIGLON	1	110	3 803	13 907	11 656
GETARI ENEA	1	128	3 980		
HARITZ BARNE	1	193	5 246	14 212	6 807
VARIETES	1	324	6 244	16 318	15 395
MAULE BAITHA	2	416	6 602	20 999	19 113
LE SELECT	5	775	87 912	250 009	234 834
LE VAUBAN	1	300	7 525	20 804	17 394
SAINT LOUIS	2	496	11 593	30 333	26 020
ITSAS MENDI	1	229	7 708	18 303	19 379

Source : DRAC

**Figure 2 : Les cinémas du Pays Basque Nord sur la carte**



Source : Notre carte

### 3.2.5.2. Les réseaux de salles

Ces salles de cinéma font partie de plusieurs réseaux du département et/ou de la région. Huit salles du Pays Basque Nord sont membre de l'association Cinévasion : Cambo, Hasparren, Hendaye, Mauléon, Saint-Jean-de-Luz, Saint-Jean-Pied-de-Port, Guéthary et Saint-Palais. L'association Cinévasion a été créée en 1996 et réunit neuf cinémas du département<sup>106</sup>. Elle a pour objectif la promotion et l'animation des cinémas indépendants membres, par l'organisation d'événements cinématographiques tels que des ciné-débats, des animations jeunes publics, des concerts, des rencontres avec réalisateur... Cinévasion est également coordinatrice départementale du dispositif « Collège au Cinéma ». Des journées de formation à destination des enseignants et des exploitants de salles de cinéma sont organisées au cours de l'année scolaire afin de permettre à chacun de développer un esprit critique face aux films et d'avoir tous les outils nécessaires pour le transmettre aux élèves. Durant l'année scolaire 2021-2022 l'association travaille avec le département sur le 4<sup>ème</sup> film optionnel en langue basque de Collège au cinéma. Il faut souligner que le Sélect a sa propre programmation, mais les autres salles de l'association sont programmées par l'Entente Saint-Louis.

La majorité des cinémas du Pays Basque Nord (dont l'Atalante, Le Royal et Itsas Mendi) font partie de CINA. CINA est née de la fusion des trois associations régionales de cinémas d'Art et Essai et de proximité des territoires de Nouvelle-Aquitaine, CINA (les Cinémas Indépendants de Nouvelle-Aquitaine) s'est donné pour mission la défense du cinéma Art et Essai dans

<sup>106</sup> Huit au Pays Basque et un en Béarn, le cinéma d'Arudy.

sa diversité et l'accompagnement des professionnels de l'exploitation. En 2021, elle regroupe 147 adhérents (139 établissements cinématographiques et 8 réseaux), soit plus de 75 % des cinémas art et essai de la Région, qui sont autant de services culturels de proximité, garants d'un accès facilité à la culture pour tous les publics, au plus proche des territoires. Elle fédère huit associations départementales : ACPG (33), Cinépassion 16, Cinépassion, Cinépassion 24, Écrans 47, Du Cinéma Plein Mon Cartable (40) et bien sûr Objectif ciné 64 et Cinévasion.

L'objet de l'association est de favoriser la promotion et la diffusion du cinéma, prioritairement Art et Essai, dans les salles de Nouvelle-Aquitaine, de contribuer à l'animation des cinémas adhérents, de contribuer au maintien et au développement du maillage territorial, notamment par le dialogue avec les pouvoirs publics et l'environnement professionnel. Elle porte des actions de promotion, d'animation, de diffusion, d'organisation de manifestations de cinéma pour les publics, les enfants, les jeunes, en temps scolaire. Elle travaille avec l'ALCA dans le but de diffuser les projets qu'elle a accompagnés<sup>107</sup>.

Enfin, le cinéma l'Atalante fait partie de l'association Objectif ciné 64. C'est l'équivalent de Cinévasion qui réunit cette fois surtout les salles de cinéma indépendant du Béarn. Elle sont huit dans le Béarn et un au Pays Basque, l'Atalante. L'Atalante travaille toutefois peu avec les autres membres de cette association. Objectif ciné 64 organise entre autre un festival de film d'animation.

### 3.2.5.3. Liste et présentation des personnes interrogées

- Xabi Garat, né le 9 mai 1978 à Bayonne et vit à Saint-Jean-de-Luz, est exploitant et programmateur de salles de cinéma. Il est gérant des Ecrans Luziens (Le cinéma le Sélect), programmateur de l'Entente Saint Louis et président de l'association Cinévasion. Ses parents gérant de nombreuses salles de cinéma, il est « tombé dedans » enfant et a repris la gestion du cinéma de Saint-Jean-de-Luz, dès la fin de son BTS Gestion d'entreprise. Lorsque son père Jean-Marie Garat a pris sa retraite, il a repris l'entente de programmation.

- Jérôme Alkhat est né en décembre 1979 à Pau et habite à Saint-Palais. Il a étudié les lettres et a commencé à travailler dans la médiathèque de Saint-Palais sur un emploi jeune. A la fin de son contrat il a été embauché en 2005 par l'association Cinévasion où il s'occupait à l'époque du transport de copies des films, de la coordination de Collège au Cinéma, mais également du Ciné'toile (séances de cinéma en plein air organisées par le département) et d'animer les salles du réseau Cinévasion. Il entre alors dans l'association Argitze qui gère le cinéma de Saint-Palais dont il est maintenant président. Il crée ensuite la SARL COM'UN ECRAN et travaille ainsi pour l'Entente Saint Louis pour la programmation des salles de l'entente et offre des services aux salles de cinéma.

---

<sup>107</sup> CINA - Cinémas Indépendants de Nouvelle-Aquitaine (cinemas-na.fr) [www.cinemas-na.fr](http://www.cinemas-na.fr).

- Sylvie Larroque est née le 13 octobre 1976 à Bayonne où elle vit et est co-directrice du cinéma l'Atalante de Bayonne, en charge de la programmation et de l'animation. Après une prépa Lettres à Pau, elle s'est tournée vers une licence Cinéma à Paris, intéressée particulièrement par la médiation. Elle a ensuite eu un DESS direction de projets culturels, en médiation culturelle à dominante cinéma et image. Elle a travaillé à Pantin dans Le Ciné 104, d'abord en tant que stagiaire pour un festival de courts-métrages, puis sur un emploi jeune en tant que programmatrice pendant six ans. Elle est revenue au Pays Basque en 2006 sur le poste qu'elle occupe actuellement à l'Atalante.
- Maé Thomas, née en 1992 à Compiègne en Picardie, est salariée de l'association Cinévasion où elle travaille en tant que médiatrice cinéma. Elle propose des ateliers à destination des jeunes, elle coordonne des animations en salles, coordonne le dispositif Collège au Cinéma et organise aussi les Rencontres Cinévasion. Elle est, en parallèle, bénévole au sein de l'association Argitze. Après un DUT de communication à Besançon, elle a débuté sa carrière en tant que projectionniste. Elle a ensuite passé une licence professionnelle en médiation culturelle pendant laquelle elle a fait un stage dans la musique actuelle. Elle s'est finalement tournée à nouveau vers le cinéma et a été embauchée par Cinévasion, lorsque les postes de médiateurs subventionnés à 75 % par la Région ont été créés.
- Christelle Vassot, (Cinéma Getarienea), elle a étudié le marketing à Cambridge puis a travaillé dans l'événementiel, notamment dans l'organisation du festival Black and Basque de Bayonne (2011-2014). Elle se lance dans l'ouverture du cinéma Getarienea qui ouvre ses portes en février 2020. Elle y travaille d'arrache-pied en tant que bénévole.

#### 3.2.5.4. Résultats des entretiens (les cinémas)

##### **(a) Les professionnels et les salles de cinéma au Pays Basque Nord**

Les parcours des personnes interrogées sont très divers (littérature, communication, marketing, gestions d'entreprise) mais sont guidés par la passion du cinéma.

Il y a de nombreuses salles sur le territoire, très différentes par leur infrastructure, le territoire sur lequel elles sont implantées (rural/urbain), leur gestion et leur fonctionnement (privée/associative/municipale), leur offre (généraliste/cinéma d'auteur), leur choix de programmation et le réseau dans lequel elles s'insèrent.

Le CNC soutient les cinémas, jusque dans leur programmation. Grâce au label « Art et Essai », mais surtout grâce à l'éditorialisation de chacun, les cinémas indépendants intègrent le cinéma d'auteur dans leur programmation. Certains proposent un cinéma presque ou entièrement d'auteur, s'écartant des normes commerciales. D'autres, plus proches de l'Entente Saint Louis, mêlent dans une programmation dite généraliste, cinéma plus commercial et cinéma d'auteur. Grâce au réseau de programmation, les cinémas peuvent assouplir les critères de programmations stricts imposés par les distributeurs et ainsi faire



vivre les films d’auteurs dans leur salle. Cependant, le marché a une grande influence sur la programmation et les exploitants expliquent que les programmeurs doivent « négocier » afin d’assurer de la place aux films d’auteur, surtout les programmeurs qui combinent programmation commerciale et cinéma d’auteur.

Dans cette programmation-là c’est un vrai casse-tête d’arriver à se battre pour laisser de la place pour les films d’auteur. Pas « laisser la place ». La place, on la laisse facilement, mais c’est plus pour que les distributeurs de films américains ou les gros français –ce qu’on appelle le blockbuster ou major– nous donnent les films en sortie nationale, sans qu’ils nous imposent des conditions qui ne sont pas tenables. Les conditions, ça va être trop de séances chaque semaine qui fait que ça nous empêche de garder des séances pour des films plus fragiles (Gilen, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Les cinémas veulent assurer une diversité culturelle dans leur programmation.

Aujourd’hui le gros du travail de négociation, ça va être justement de garder cette diversité pour nous, pour les spectateurs, et bien évidemment aussi pour les distributeurs de films fragiles qui eux ont besoin aussi de salles et d’exposition (Gilen, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Aurélia Pinto (2018) explique que le travail de programmeur est sous tension. Les programmeurs indépendants sont de plus en plus contraints de programmer des films d’Art et Essai déjà dans le circuit. De ce fait, les négociations avec les distributeurs se font de plus en plus difficiles (Pinto & Mary, 2021a).

Même s’il ne propose que du cinéma d’auteur, le cinéma Getariena est également programmé par l’Entente Saint-Louis. Quant au cinéma Le Royal de Biarritz, il est programmé par Etoile Cinéma à Paris et sa programmation est fortement tournée vers le cinéma d’auteur. Itsas Mendi et Atalante conçoivent leur propre programmation, exclusivement tournée le cinéma d’auteur. Les cinémas qui ne programment que des films d’auteur doivent eux respecter les exigences des distributeurs lors de l’élaboration de leur programmation, exigences toutefois plus minces que les distributeurs de blockbusters par exemple.

## **(b) Les besoins et enjeux des salles aujourd’hui**

Les entretiens avec les différents professionnels des salles de cinéma ont été faits en 2020 ou 2021. Les salles ont été fermées durant plusieurs mois pendant la pandémie et, bien que cela apparaisse peu lors des entretiens, le principal enjeu actuel pour les salles est de faire revenir le public (surtout sur le cinéma d’auteur).

Cependant, l’une des constatations faites par les salles avant la pandémie était que les succès des films se concentrent de plus en plus sur quelques films uniquement et que les surprises en terme de fréquentation se font de plus en plus rares. La médiation et l’animation des salles, en particulier vers le public jeune, est donc plus que jamais au cœur des problématiques des salles.

En outre, les professionnels interrogés estiment avoir une mission d'accompagnement de la jeune création. Les exploitants organisent des animations autour des projections et de nombreux ciné-débats, autour de différentes thématiques et/ou en invitant les réalisateurs et équipes de films.

Enfin, on remarque que la manière d'exploiter une salle est différente aujourd'hui. Il ne s'agit plus de gérer une salle ou une programmation. Il faut en faire un lieu de vie avec par exemple la gestion des bars ou restaurants intégrés ou annexés à la salles. L'offre peut être hybride : le complexe Saint Louis ou le cinéma Maule-Baitha servent par exemple à accueillir d'autres événements culturels.

Pour les mono-salles, diversifier l'offre est plus compliqué, alors que cette diversification est primordiale aujourd'hui. Là aussi, le passage d'une salle à deux peut être un enjeu vital pour certains cinémas. Garder ce maillage sur le territoire est au cœur des préoccupations des exploitants.

Les recettes ne sont pas assez importantes (\*comprendre les recettes l'entente de programmation qui sont issues des entrées) (...) Mais en même temps on ne peut pas lâcher toutes ces salles-là. Je pense que la survie du cinéma en milieu rural passe par justement des circuits de programmation, par la mutualisation des idées, donc de la programmation, des animations et même un peu de centrales d'achat de temps en temps aussi. On baisse des coûts sur certains achats grâce à la mutualisation. Et c'est indispensable qu'on maintienne toutes les salles ouvertes sur le territoire, aussi bien au Pays basque qu'en Nouvelle Aquitaine, enfin un peu partout (Gilen, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Les cinémas indépendants doivent, en outre, être attentifs à la référentialité des cinémas plus grands ou plus commerciaux. Ils doivent proposer une programmation différente, doivent constamment innover, doivent offrir de la qualité, ajouter des animations à leur programmation, doivent créer une identité à leur salle, en travaillant sur la diversité, l'accueil et la proximité (Creton, 2020a).

### **(c) La cinéma basque et le rapport au territoire et au transfrontalier**

Les salles de cinéma indépendantes ont fait, depuis longtemps, le choix de montrer le cinéma basque. C'est une volonté portée par elles avant tout, dès les premières réflexions autour de la question de la distribution du cinéma basque. Elles valorisent positivement le travail qui a été fait jusqu'à maintenant avec l'apparition de structures de distribution telles que Gabarra ou Gastibelza Filmak. Elles soulignent cependant qu'il manque une offre pour les enfants.

On peut dire déjà que grâce à l'arrivée du numérique il y a quelques années, grâce à des distributeurs de films en euskara et grâce à la proximité et à la force de l'Hegoalde, on accède à des films en euskara et ça c'est génial et c'est une vraie belle avancée parce que si on revient à 10, 12 ans ou 15ans en arrière, on les comptait sur les doigts de la main, les films qu'on passait en euskara. Donc voilà, il y a une facilité plus importante pour accéder aux films et, très clairement, on le

voit, plus on va passer de films en euskara plus la clientèle s'étoffera aussi. (...) La place du cinéma basque a une vraie importance pour nous et en même temps ça rejoint notre politique de programmation. C'est indispensable de proposer des films en euskara, au même titre que quand on va passer des films en d'autres langues, mais là encore plus parce que c'est fait par les gens du territoire donc ça aide toute une filière et ça peut amener à ce que la filière soit encore plus développée. Donc, si on peut permettre que les créateurs ou les cinéastes ou les techniciens puissent vivre au Pays Basque de leur métier, ne pas être obligé de partir à Paris ou de l'autre côté, je pense qu'on a aussi un rôle à jouer maintenant, toujours avec notre problématique d'offre énorme qu'il y a en France, de films, qui fait que la bagarre entre distributeurs des majors, c'est un enjeu encore plus important pour ces films-là (Gilen, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Les distributeurs des blockbusters et majors ont des exigences en matière de programmation (avec un minimum de projections imposées dans la semaine). Les programmeurs doivent pouvoir négocier avec eux pour laisser de la place aux films dits plus fragiles. Cependant, les salles souhaitent ardemment continuer à proposer une offre diversifiée.

La plupart des salles de cinéma travaillent pour montrer des films d'auteur et en faveur de la diversité. Intégrer les projets locaux et le cinéma basque dans cette programmation fait partie de leur mission par essence. En effet, d'une salle à l'autre, d'une ville à l'autre, la sensibilité envers les films basques est différente.

L'une des personnes interrogées explique que proposer une offre culturelle diversifiée fait partie de l'identité de la salle et que, par conséquent, les films basques sont intégrés de façon naturelle à leur programmation.

Dans la mesure où, déjà en soi, par rapport à l'identité de la salle, le fait de défendre aussi, de travailler sur une diversité, de cinéma, de genre, de langue, etc, de nationalité, ça paraît une évidence que ça implique aussi d'intégrer le cinéma basque et la langue basque. C'est un cinéma qui s'inscrit sur un territoire. Donc, cette question du lien au territoire et à la langue, c'est quelque chose qu'on a travaillé assez tôt en terme de diffusion. Avant même de décider la création de Gabarra Films il y avait déjà quand même pas mal de films qui passaient dans notre cinéma et donc Gabarra Films, c'est venu quand même aussi renforcer ça avec la partie distribution parce que ça répondait, à l'époque en tout cas, à un vrai manque sur le territoire, de voir qu'il y avait des films qui sortaient de l'autre côté (\*comprendre de l'autre côté de la frontière), qui étaient repérés dans des festivals et qui n'avaient pas de vie ici. Et donc, je pense que ça a contribué à notre échelle à la visibilité de ce cinéma-là notamment par tout le travail de sous-titrages, de circulation de DCP, de tournées d'équipe depuis *Asier eta Biok*. Je crois que c'était le premier. Après il y a eu le succès de *Amama*, après il y a eu *Lasa eta Zabala* ; *Handia* évidemment (Laura, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Les films fonctionnent plus ou moins bien, mais les spectateurs sont en général au rendez-vous et les salles valorisent plutôt positivement l'exposition des films basques. Cependant, selon les cinémas, l'exposition des films basques n'est pas la même. Si certains incluront des films basques dans leur programmation normale, en les programmant deux ou trois fois par

semaine et en les gardant à l'affiche pendant un certain temps, d'autres organisent une séance unique pour ces films-là. De nombreux facteurs jouent un rôle dans ces choix : le genre du film (documentaire ou fiction), la concurrence (combien de films et quels films sortent au même moment), le public (y a-t-il beaucoup de bascophones dans la région, quel sont les goûts du public de la salle)... Tous ces facteurs et d'autres influencent également le succès d'un film.

Mais à priori, c'est pas seulement la question de la langue qui touche, je pense. On l'a vu que ça été difficile pour le film d'Eugène Green (*\*Atarrabi et Mikelats*) qui est pourtant tourné en langue basque, qui est complètement imprégné de la culture, de la mythologie basque et qui a fait peu d'entrées en salle parce que c'est un cinéma d'auteur assez pointu contrairement aux *Sorcières d'Akelarre*, qui arrive à un moment donné, qui porte des thèmes historiques, féministes etc. qui font qu'il y a eu quand même un gros engouement sur le film. Il y a une sortie aussi de *Nora* dans la foulée. Il y avait beaucoup de propositions et peut être la question qu'on pourrait se poser, c'est est-ce que sur ces trois films – il y avait presque trop de propositions en même temps – est-ce qu'il y a trop de propositions ou est-ce que tout ça, ça se nourrit ?

En ce qui concerne *Nora* par exemple, je pense que le film, c'était une plus petite sortie, forcément, en termes aussi de moyens, que *Akelarre* mais comme je t'avais dit aussi au téléphone, si on regarde le rapport entrées/séances était quand même pas mal quoi. Ça n'a pas été un énorme succès, mais en terme de bouche à oreille, de retour du public sur le film, c'est un film qui n'a pas trop mal fonctionné, on pourrait dire.

Et puis après, c'est là que je fais la distinction aussi - même si j'aime pas forcément la faire – entre fiction/documentaire. Les documentaires, c'est plutôt des films qu'on va accompagner par un débat etc, et sur les documentaires, c'est sûr qu'il y a en général une forte curiosité, que ce soit sur *Bi urte (Bi urte, lau hilabete eta egun bat)* qu'on avait passé ou sur *Non dago Mikel?*, ou sur *L'Hypothèse démocratique* - même si là c'est autre chose, c'est pas un film en langue basque même si la langue est là c'est plutôt la question basque qui est présente. On voit qu'il y a un fort intérêt quand même sur ce territoire pour ces questions-là (Laura, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Les films basques ont en général un certain succès sur le territoire, bien que cela varie d'un film à l'autre. L'une des personnes interrogées explique qu'en moyenne les ciné-débats attirent plus lorsqu'il s'agit de film en basque ou en lien avec le territoire.

Alors, moi je fais des moyennes sur chaque projet qu'on fait, et je regarde un petit peu le nombre de spectateurs par salle et les films en euskara ou qui parlent des sujets locaux sont des films qui marchent très bien, comparés à d'autres. Là, sûr *Non dago Mikel?*, je crois qu'on est à plus d'une cinquantaine de spectateurs où en moyenne, on peut être sur les débats classiques entre trente et quarante spectateurs (Kattalin, médiatrice, 2021).

Les salles de cinéma se montrent donc favorables à la programmation de films basques et il y a une volonté de les programmer au même niveau que n'importe quel autre film.

Les salles sont en demande de ce cinéma-là, on veut qu'il soit considéré comme n'importe quel autre cinéma et malgré les progrès il y a encore un manque par rapport à ça. Soit en financement public, pour acheter les droits, soit en privé. Tout le travail qui a été fait ces dernières années s'est concrétisé par la création des deux structures mais c'est encore fragile et il faut poursuivre ce travail. Si on ne veut pas retomber dans les défauts des années précédentes, il faut poursuivre ce travail-là. (...) Il faut une prise de conscience de la part des institutions du travail qui a été fait, de ce qu'il y a à faire, le fait qu'on est encore limité. On a une école qui veut montrer un film à leurs enfants et on est limité. On peut leur proposer 20 films en français mais en basque on est limité (Jon, exploitant.e de salles de cinéma, 2021).

Il faut également noter que les salles indépendantes sont très ancrées dans leur territoire et ouvertes notamment aux professionnels du cinéma. Elles permettent par exemple, des projections de travail aux réalisateurs, de façon fluide. Les salles font un travail remarquable de proximité, d'animation, d'ateliers pendant ou hors temps scolaires.

Une médiatrice travaille à Cinévasion. Elle propose différents ateliers pour enfants et adolescents pendant et hors temps et coordonne également toutes les animations et tournées des équipes. L'Atalante multiplie également les partenariats et les projets : avec l'option cinéma du lycée Cassin, l'école d'art de Bayonne, par exemple. Certains cinémas entretiennent des relations privilégiées avec des structures de la Communauté Autonome Basque. Le cinéma Le Sélect programme chaque année les cycles proposés par la Cinémathèque de Saint-Sébastien. L'Atalante y a développé un réseau grâce à Gabarra. La liste du travail mené par les cinémas est longue. C'est aussi un service culturel de proximité qu'ils assurent, notamment en milieu rural.

Les exploitants valorisent également positivement la dynamique propre au territoire. Encore une fois, la capacité de travailler ensemble et la force du Pays Basque Sud sont soulignées.

On en a discuté avec d'autres coordinateurs de France de Collège au cinéma, on a un territoire assez exceptionnel, aussi bien par son dynamisme déjà en général, le tissu de salles que l'on a, l'organisation que l'on a quand même entre tous... ça fonctionne bien et par rapport à l'euskara, langue régionale, – parce que c'est un peu ce qui se dit ailleurs – mais si on compare avec d'autres langues régionales, on est sur un territoire hyper dynamique, hyper structuré, avec beaucoup d'opérateurs qui, mine de rien, se connaissent et aiment travailler ensemble, et, j'ai l'impression, aiment travailler ensemble pour aller dans la même direction. J'ai pas l'impression qu'il y ait l'intention de vouloir se mettre en avant. C'est les projets qui sont mis en avant et pas les structures. Et je crois qu'on a un territoire génial pour ça.

La proximité avec l'Hegoalde, c'est une force hallucinante aussi. Il y a un renouvellement de génération aussi qui s'est fait, et qui a, je trouve plus de capacité à travailler ensemble, avec des nouvelles initiatives, de nouvelles envies. Après, Zukugailu est là pour ça mais c'est vrai que jusqu'à présent, ce que je peux regretter, c'est de ne pas connaître beaucoup de personnes sur le territoire autre que dans l'exploitation. Si... quelques réalisateurs qu'on connaissait, mais pas

tant que ça... Donc c'est vrai que Zukugailu va amener ça (Gilen, exploitant.e de salles de cinéma, 2021)...

### 3.2.5.5. Le rapport aux institutions

Le soutien financier et technique institutionnel naturel des salles de cinéma est le CNC. Le CNC accompagne les salles à différents niveaux et étapes charnières du cinéma, notamment lors du passage au numérique ou plus récemment pendant la crise liée à la Covid 19. Le CNC les soutient aussi et surtout sur la programmation Art et Essai. Elles estiment que c'est grâce à cet accompagnement du CNC qu'il y a autant de salles en France.

Les autres institutions (région, DRAC, département, CAPB) interviennent surtout en matière d'éducation à l'image ou sur la diffusion (rencontres, Festivals). Au niveau de la médiation, par exemple Maé Thomas est sur un poste de médiateur financé à 75 % par la Nouvelle-Aquitaine

L'ICB les accompagne lors de projections de films basques pour des avant-premières ou tournées des réalisateurs et sur les traductions de ciné-débats.

### 3.2.6. Un écosystème solide et de nouveaux enjeux

L'ensemble du système de audiovisuel et du cinéma du Pays Basque Nord doit être regardé, pour comprendre les points forts et les points faibles du territoire. La France intervient dans tous les domaines du cinéma par son action publique : avec des outils d'éducation à l'image elle garantit la cinéphilie de sa population, elle crée des vocations et assure les savoir-faire technique à travers la formation, promeut et fait rayonner le cinéma français à travers les festivals. Nous verrons dans les prochaines lignes que ces actions ont des répercussions sur le Pays Basque Nord.

#### 3.2.6.1. Les festivals du territoire, une opportunité pour le cinéma basque

La description de l'écosystème du cinéma ne peut se faire sans évoquer les festivals. Plus que des vitrines, les festivals et les récompenses ont une place à part dans le secteur cinématographique. En effet, être sélectionné dans un festival renommé et plus encore être primé, ouvre de nouvelles portes au film : il peut trouver un distributeur ou un vendeur qui donnera au film l'exposition dont il a besoin et il trouvera un écho dans la presse. Ils sont aussi des lieux importants de rencontre professionnels. Dans un secteur où avoir des réseaux solides est essentiel, les festivals ont un rôle incontournables.

Dès lors, il ne s'agit plus, pour les professionnels du cinéma, d'un simple rituel. Aller dans les festivals permet de faire avancer les films à n'importe quel stade du projet : on y présente les



scénarios, on y recherche des financeurs, des partenaires, des coproducteurs, des vendeurs ou des distributeurs. C'est un système de labellisation qui permet de faire avancer le film à n'importe quel moment de sa chronologie : de même qu'un prix du scénario aide à trouver des financements pour la production, la reconnaissance d'un festival lorsque le film y est sélectionné aide à trouver un vendeur. La récompense d'un festival montre que le film est de qualité, et lui donne de l'importance au film aux yeux du public. Les festivals jouent un rôle important dans la carrière d'un film. Ces lieux d'expositions peuvent impulser des carrières pour les professionnels qui ont travaillé sur le projet. De plus, les sélections faites par les festivals ont un effet sur ce qui sera consommé. Ainsi, pour le secteur cinématographique, les festivals sont des espaces structurants et de circulation de films. Ce sont surtout des lieux de rassemblement d'une grande partie du secteur ; des lieux de rencontre privilégiés (Delaporte, 2022c).

Il existe plusieurs festivals sur le territoire de taille et rayonnement différents, qui laissent de la place aux films basques.

Parlons tout d'abord du Festival Zinegin entièrement dédié à la projection de films basques. Pendant longtemps, Zinegin a été l'un des seuls moyens pour le public du Pays Basque Nord de voir du cinéma basque (Martinez et al., 2015). Le Festival Zinegin a été organisé pour la première fois en 2012 par l'association culturelle Eihartzea d'Hasparren et le Gaztetxe Ttattola, en collaboration avec le cinéma Haritz Barne d'Hasparren pour palier à un manque déjà identifié en amont : le manque de possibilité de voir les films basques depuis le Pays Basque Nord. En effet, l'objectif de ce festival est de permettre aux bascophones de voir des films dans leur langue. Depuis, le festival offre quatre jours par an, une programmation de films en langue basque, de tous genres (fiction, documentaire, animation). L'association travaille encore aujourd'hui à montrer ces films méconnus du public du Pays Basque Nord. Cependant, en 2021 les organisateurs firent part publiquement de leur difficulté à obtenir des subventions publiques pour l'organisation du festival et entamèrent une campagne d'appel au don pour atteindre une autonomie financière (I. Bidegain, 2021). L'association Eihartzea était aidée dès le départ par la Communauté de Communes du Pays d'Hasparren et la CAPB a hérité ensuite de cette subvention lors de sa création en 2017. Bien qu'en 2019, la CAPB lui accordait une aide de 6 000 euros, cette aide a disparu par la suite ce qui a entraîné la disparition de l'aide du département (selon son règlement d'intervention aux associations qui stipule que ses subventions doivent venir en complément d'une subvention communale). Le festival a également été subventionné par l'ICB jusqu'en 2019. Zinegin veut garder un esprit populaire et ce sont des bénévoles qui portent le projet. Cependant, le fait d'être en dehors des réseaux classiques des festivals peut les freiner, notamment pour l'obtention des films qui aspirent à des festivals de catégorie supérieure en France. En 2017, ce problème avait été souligné par les organisateurs pour expliquer leur impossibilité de programmer certains films comme *Handia*. Depuis deux ans, ils collaborent toutefois avec le Festival ZineBilera de Lekeitio du Pays Basque Sud. En 2021 ils proposent par exemple une soirée commune avec la



projection simultanée du documentaire *Non dago Mikel ?* et un débat partagé (retransmis à Lekeitio en direct depuis Hasparren).

En second lieu, le festival du cinéma l'Atalante de Bayonne « Rencontres sur les Docks », festival autour de la création, mérite d'être mentionné pour son travail en faveur du cinéma basque. Lancé en 2004, le festival Rencontres sur les Docks constitue un rendez-vous important autour de la création pour l'association Cinéma et Cultures qui gère l'Atalante. Elle organise pendant quatre jours des projections et des animations autour du cinéma d'auteur en général et du cinéma documentaire en particulier. Il s'agit d'une manifestation non compétitive, axée sur les principes de découverte et de convivialité. Deux CDI, un CDD et vingt bénévoles participent au bon fonctionnement de cette manifestation. Le cinéma basque y a chaque année une place centrale. Les Rencontres sur les Docks sont l'occasion d'avant-premières pour le cinéma basque (sur le territoire administratif français).

En 2021, 1 316 spectateurs ont assisté à cette manifestation<sup>108</sup>. Depuis quelques années, le festival a développé un axe fort autour du cinéma basque et de la langue basque, en mettant en avant la vitalité de la jeune création et en participant à l'émergence d'une filière et à sa professionnalisation aux côtés des acteurs culturels du territoire. En 2021, elle organise avec l'association Zukugailua et GazteFilm festival, la résidence Hemendik, mini-résidence pitching qui a permis à huit jeunes cinéastes de l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine, Euskadi, Navarre de présenter leurs projets devant une assemblée de professionnels (voir l'association Zukugailua).

C'est également l'occasion de concerts ou de tables rondes. En 2021 par exemple une table ronde en langue basque titrant « La place des femmes dans le cinéma basque » donnait la parole au collectif (H)emen – équivalent du collectif 50/50 au Pays Basque – qui avait présenté leurs actions pour promouvoir les femmes dans le cinéma et l'industrie audiovisuelle. Leur programmation comprend chaque année des films basques. En 2015, y étaient programmés les longs-métrages de fiction *Lasa eta Zabala* de Pablo Malo et *Loreak* de Jon Garaño et Jose Mari Goenaga, en 2019 *Jai alai blues* de Gorka Bilbao et *Pikadero* de Ben Sharrock, en 2017 le documentaire *Sagardoa bidegile* de Bego Zubia Gallastegi, une série de courts métrages basques<sup>109</sup>, et un ciné-concert *Sinfonia Phantasma* de Koldo Almandoz, en 2018 *Basahaideak* de Elsa Oliarj-Ines, mais aussi *La Dramatique impossible* de Myriam Aïçaguer (documentaire audio), en 2019 *Black is beltza* de Fermin Muguruza, en 2020 le documentaire *Bi urte, lau hilabete eta egun bat* de Lander Garro ou encore en 2021 *Nora* de Lara Izagirre et *Les Sorcières d'Akelarre* de Pablo Agüero. Deux documentaires de la cinéaste Itziar Leemans, *Boca ciega* et *Parque Lenin*, étaient programmés, tous deux en espagnol.

---

<sup>108</sup> Rencontres sur les Docks ([www.culture-nouvelle-aquitaine.fr](http://www.culture-nouvelle-aquitaine.fr)) (« Rencontres sur les Docks », s. d.).

<sup>109</sup> Courts métrages basques — Institut culturel basque ([www.eke.eus](http://www.eke.eus)) (EKE, s. d.).

Il existe d'autre part des festivals internationaux sur le territoire. En 2019, le festival connu sous le nom de Fipa devient le Fipadoc. Ce festival international des programmes audiovisuels, a été fondé par Michel Mitrani en 1987 d'abord à Cannes, puis à Nice et s'installe à Biarritz en 1996. Consacré aux programmes télévisuels de différents types et genres (fiction, série, documentaire de création, reportage, musique, spectacle, transmédia) en 2019 le FIPA devient Fipadoc et se concentre uniquement sur le documentaire.

Le festival dure sept jours avec des projections, des avant-premières, des rencontres. C'est près de 100 longs-métrages proposés au grand public, professionnels et scolaires avec près de 30 000 entrées. Le festival se compose d'une sélection de près de 170 films (longs et courts métrages, œuvres numériques). Cette sélection se découpe en deux parties : la compétition avec neuf rubriques et quinze récompenses dont les quatre Grands Prix : le prix du Documentaire international (dotation de la Région Nouvelle-Aquitaine), le prix du Documentaire national, le prix du Documentaire musical et le prix du Documentaire Impact. C'est aussi un festival pour les professionnels (réalisateurs, producteurs, distributeurs...) avec une programmation dédiée : des séances de pitches pour découvrir de nouveaux projets et talents émergents, des sessions sur les tendances actuelles et les perspectives d'avenir du secteur, des ateliers d'accompagnement de projets, des espaces de rencontres dédiés aux coproductions ainsi qu'aux partenaires du Fipadoc, des prises de parole des acteurs majeurs du documentaire et une journée professionnelle de la région Nouvelle-Aquitaine. Le festival représente 1 700 accréditations professionnelles en 2021.

En 2021, le Fipadoc sélectionnait dans la catégorie Histoire d'Europe le film *Caminho Longe* de Josu Martinez, coproduit par Gastibeltza Filmak. En 2022, il sélectionnait *Altsasu, gau hura* de Marc Parramon et Amets Arzallus (d'Hendaye). Parmi les nouveautés de l'édition 2022, et par l'engagement de la Ville de Biarritz, deux films (*Altsasu, gau hura* et *Arzak depuis 1897*) ont été proposés sous-titrés en basque.

Le Fipadoc est un lieu de rencontre et de réflexion unique pour les professionnels locaux et régionaux et pour les institutions publiques, de même que pour les cinéastes et producteurs basques. L'édition 2023 a, en parallèle, permis de questionner les relations transfrontalières. Une table ronde intitulée « La diffusion sur le territoire eurorégional : regards croisés » y a par exemple été organisée. Plusieurs réflexions sur la création et la production dans les territoires y ont également été menées comme nous pouvons le constater à la lecture des titres de différents événements professionnels du festival : « Rencontre SPI, associations de producteurs en Région », « Territoires et créations », « Réunion de l'association Zugulailua » ou encore la table ronde « Décentralisation et initiative régionale : les dispositifs de soutien dans les régions françaises et européennes ».

Il existe à Biarritz, un autre festival de référence pour le cinéma latino-américain cette fois, le Festival Biarritz Amérique Latine. Ce festival propose trois compétitions de films longs métrages, courts métrages, et documentaires. Outre les films en compétition, le festival présente chaque année des focus autour de différentes thématiques. Le festival propose

également de découvrir la culture latino-américaine sous d'autres formes avec des rencontres littéraires, des rencontres animées par l'IHEAL<sup>110</sup> (Institut des Hautes Études de l'Amérique latine), des expositions et des concerts. Le festival développe par ailleurs des actions à destination du public scolaire pour l'accompagner dans la découverte de la cinématographie latino-américaine au travers de parcours thématiques et d'un programme personnalisé. Chaque année<sup>111</sup>, le festival programme, hors compétition, des courts-métrages du catalogue Kimuak, programme du Département de la Culture du Gouvernement Basque qui a pour vocation la diffusion, à l'échelle internationale, d'une sélection annuelle de courts-métrages produits dans la Communauté Autonome Basque<sup>112</sup>. En 2018, à l'occasion de la Journée européenne des langues, le festival, en collaboration avec l'association Mintzalasai et le Service langue basque de Biarritz, présente hors compétition le documentaire *Mai da bai (eta ezetzik ez dago)*. En 2019, le court-métrage *Odol Gorri* de Charlène Favier est programmé hors compétition, dans la sélection ALCA<sup>113</sup>. En 2021 il programme, hors compétition, le documentaire *Gaicho Basko* de Carlos Portella Nunes qui suit Kepa Etchandy dans son voyage dans la recherche de son grand-oncle émigré en Argentine.

Il existe enfin un festival international à Saint-Jean-de-Luz, tourné vers la fiction. Créé en 2014, le Festival International du Film de Saint-Jean-de-Luz est un festival de fiction qui s'intéresse à un cinéma d'avenir en présentant notamment en compétition des premiers et deuxièmes longs ou courts métrages de fiction, en particulier français. Il favorise également les rencontres entre les professionnels ou avec le public et les scolaires grâce à des master class ou des ateliers. Le Festival est organisé par Saint-Jean-de-Luz Animations et Commerces sous la tutelle de la ville de Saint-Jean-de-Luz. En 2020, le film *Nora* de Lara Izagirre y avait été sélectionné. Le film avait, aussi été projeté au cinéma de Cambo dans le cadre de projection hors les murs du festival.

Il existe d'autres festivals sur le territoire, plus petits ou moins notables pour les professionnels du territoire.

Les Rencontres Cinévasion en sont un exemple. Ce festival non compétitif a eu lieu dans 8 salles de cinéma (Arudy, Cambo les Bains, Hasparren, Hendaye, Mauléon, Saint-Jean-Pied-de-Port, Saint-Jean-de-Luz, Saint-Palais) deux années de suite en 2019 et 2020. Les Rencontres Cinévasion est un festival de cinéma qui regroupe les salles de cinéma indépendantes adhérentes de Cinévasion autour d'un temps fort. Elles proposent alors des animations diverses pour tous les âges et tous les spectateurs.

---

<sup>110</sup> IHEAL : Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine.

<sup>111</sup> Depuis 2017 au moins.

<sup>112</sup> Depuis 2022, la sélection est ouverte aux productions du Pays Basque Nord en langue basque.

<sup>113</sup> Ce film apparaît dans le programme du Festival de Saint-Jean-de-Luz de la même année.

En 2020, le long métrage de fiction *Pikadero* de Ben Sharrock (2016) et le film d'animation *Lur eta Amets* de Joseba Ponce et Imanol Zinguneki (distribués par Gastibeltza filmak) y étaient programmés. Les Rencontres sont aidées par plusieurs institutions dont la CAPB pour l'édition 2019 avec une aide de 2 500 euros.

Il existe aussi le Hendaia Film Festival, le premier Festival du court-métrage d'Hendaye. Depuis sa création en 2013, sur l'initiative de l'association Begiradak, ce Festival met l'accent sur la diffusion de films qui accordent de l'importance aux différentes minorités (linguistiques, culturelles et sociales). Ses objectifs sont de sensibiliser le public, en particulier les jeunes, au processus de création cinématographique et à la lecture d'image autour de débats et de rencontres avec auteurs et professionnels ; de favoriser les langues minoritaires et les expressions émanant de minorités culturelles ou sociales ; de mettre en valeur l'histoire et le patrimoine cinématographique de l'Eurorégion ; de favoriser des actions de promotion, de production et de diffusion du court métrage dans l'Eurorégion. Le festival se compose d'une section officielle internationale, d'une section officielle « Aquitaine/Euskadi », mais projette aussi des long-métrages, courts-métrages et documentaires hors compétition dans le cadre de focus, d'hommage, d'une avant-première ou de séances exceptionnelles.

Enfin, hors des circuits de cinéma classique, Anglet accueille l'International Surf Film Festival s'est construit autour d'une ambition forte : faire reconnaître et découvrir à un plus large public la qualité artistique des films de surf. Il met en lumière les meilleures productions et réalisations de l'année. Face à l'océan, sur le site de la Chambre d'Amour, des écrans géants plein-jour permettent au public de visionner gratuitement l'intégralité des films en compétition. L'International Surf Film Festival d'Anglet célèbre en 2022 sa 18e édition avec 25 films en compétition.

Chloé Delaporte (2022) explique que les festivals peuvent être un moyen de rentabiliser des infrastructures touristiques hors saisons et prend justement comme exemple le festival Biarritz Amérique Latine pour appuyer son propos. Selon elle, les festivals permettent de faire vivre le secteur hôtelier et celui de la restauration après la saison estivale. De la même façon, elle relie le Surf Film Festival d'Anglet au tourisme. Ce festival, qui a comme partenaire l'a ville d'Anglet, la CAPB et le département, offre aux touristes en pleine saison un moyen de connaître les activités du territoire (Delaporte, 2022b).

En 2023, le territoire accueille un nouveau festival, à Biarritz appelé Nouvelle Vague. Il a eu lieu pour la première fois en juin 2023 et l'objectif de ce festival international est de donner de la visibilité aux jeunes créateur. C'est un projet parisien initié aux côtés de la ville de Biarritz. Pour sa première édition il y sélectionne une production du Pays Basque : *Las Buenas Compañías* de Silvia Munten, produit par Irusoin de Saint-Sébastien, coproduit par La Fidèle Production et dont la distribution en France sera assurée par Damned.

La ville de Biarritz occupe une place particulière dans le paysage du Pays Basque Nord et entretient depuis toujours une relation étroite avec le secteur cinématographique. Biarritz est une ville balnéaire devenue célèbre dès le Second Empire, lorsqu'elle commença à attirer les

têtes couronnées et la bourgeoisie européenne. À partir de là et jusqu'à aujourd'hui, Biarritz s'est développée en tant que ville touristique. Plus de 40 % de ses maisons sont des résidences secondaires et c'est la ville la plus chère du Pays Basque en termes de vente et de location de maisons (Gaindegia, 2020). La ville de Biarritz a été filmée dans les premières années du cinéma, comme nous l'avons déjà mentionné, et entretient depuis une relation étroite avec le cinéma, comme en témoignent les nombreux festivals de cinéma qu'elle accueille. En 1939, la ville avait même été choisie pour accueillir le célèbre festival du film qui porte aujourd'hui le nom de festival de Cannes. Avec le festival Nouvelle-Vague, Biarritz réaffirme son attachement au cinéma et donne un signal politique de sa volonté d'investir dans le secteur.

Il faut toutefois souligner que les lieux les plus propices à l'exposition du cinéma basque sont au Pays Basque Sud, car il y existe deux festivals de catégorie FIAPF<sup>114</sup> : le Festival international du film de Saint-Sébastien (Zinemaldia) et Zinebi, le Festival international du documentaire et du court métrage de Bilbao.

Le festival du film de Saint-Sébastien a été fondé en 1953, déjà en tant que festival de catégorie A et est le plus important d'Espagne. Une vingtaine de longs métrages sont sélectionnés chaque année en compétition dans la sélection officielle, mais le festival accueille d'autres sélections prestigieuses (New Directors, Zabaltegi, Horizontes Latinos, Perlas par exemple) qui permettent de projeter des films du monde entier, et offrir une quinzaine de prix, dont celui pour le meilleur film, la Concha de Oro. Un millier de professionnels et un millier de journalistes du monde entier sont accrédités chaque année. Il existe également une section dédiée au cinéma basque appelée Zinemira, très bonne vitrine pour les films locaux et/ou en langue basque.

Le festival Zinebi de Bilbao est dans la catégorie A pour les documentaires et courts métrages. Fondé en 1959, il a été créé par l'Institut basque de culture hispanique rattaché au ministère espagnol des Affaires étrangères, mais depuis 1987, il est organisé par les services culturels de la ville de Bilbao. Il comporte différentes sélections, parmi lesquelles Bertoko Begiradak, tournée vers le cinéma basque. Le court-métrage *Anti* de Josu Martinez, tourné à Baigorri et coproduit par Gastibeltza Filmak, y a été présenté en 2019 dans la sélection officielle et a remporté le prix du meilleur scénario.

Il existe de nombreux autres espaces pour le cinéma basque au Pays Basque Sud, tel que ZineBilera à Lekeitio ou Huhezinema à Aretxabaleta, dédiés au cinéma basque, ainsi que d'autres festivals, comme le Festival du Film des Droits de l'Homme de Saint-Sébastien ou Punto de Vista en Navarre.

---

<sup>114</sup> FIAPF : Fédération internationale des associations des producteurs de films.

### 3.2.6.2. L'éducation à l'image : un outil pour développer la cinéphilie de la population

L'éducation à l'image a une place importante en France, nous l'avons évoqué. Le cinéma étant un art, il se cultive en France avant tout du point de vue de l'éducation artistique, plus que de l'éducation aux médias (Henzler, 2015). En effet, lorsqu'il est question d'« éducation à l'image », on fait la promotion du cinéma et les dispositifs mis en place par les institutions, sont tournés vers le cinéma, toujours dans une optique de défense du cinéma d'auteur (Derfoufi, 2015). « L'éducation aux médias » est liée à l'information, alors que « l'éducation à l'image » est liée à la formation (Delaporte, 2022a, p. 7). Trois dispositifs principaux sont pilotés par le CNC et coordonnés par Passeurs d'images : « École et cinéma », « Collège au cinéma » et « Lycéen et apprentis au cinéma ». Selon les territoires, il existe également différents coordinateurs de ces dispositifs. Les collectivités territoriales peuvent avoir un rôle direct dans la gestion de ces dispositifs, toujours dans le cadre de conventions triennales notamment, ou avec les compétences dont elles disposent dans les domaines de l'éducation ou de la culture. L'éducation artistique est une compétence partagée par différentes institutions.

Au Pays Basque Nord, ce sont les cinémas qui se chargent de coordonner les dispositifs « École et cinéma » et « Collège au cinéma ». En règle générale, les salles de cinémas indépendants du Pays Basque jouent un rôle central dans l'éducation aux images au Pays Basque. Cinévasion, nous l'avons vu, a par exemple un poste de médiatrice, pris en charge en grande partie par la Région, qui permet de proposer des ateliers cinémas (hors temps scolaire comme pendant le temps scolaire), mais aussi de coordonner les animations des 8 salles du réseau. Cinévasion porte également le projet de 4<sup>ème</sup> film basque optionnel de « Collège au cinéma ». L'Atalante a, quant à lui, de nombreuses cordes à son arc. Elle coordonne « École et cinéma », développe des ateliers, travaille avec l'Option Cinéma du lycée René Cassin et multiplie les animations (soirées débats, rencontres etc).

Depuis quelques années, l'Atalante travaille avec les scolaires sur des ateliers de doublage de films. Le cinéma porte ce projet avec le festival GazteFilm Fest de Gasteiz<sup>115</sup>. A la rentrée 2022-2023, 10 élèves du collège Estitxu Robles de Bayonne ont effectué des séances de doublage avec deux professionnels du Gaztefilm Fest pour doubler le long métrage *Kurrin*. Le film, doublé par les élèves a non seulement été projeté durant le festival, mais a également été projeté dans certaines salles de cinéma du Pays Basque Sud. La salle de cinéma Atalante souhaite être intégrée à l'École de Cinéma à la rentrée 2023-2024.

---

<sup>115</sup> GazteFilm fest est un festival de cinéma situé à Vitoria-Gasteiz qui propose une expérience éducative collective innovante où les enfants participent à toutes les phases du festival. La programmation 2022 était composée d'œuvres audiovisuelles contemporaines pour les jeunes et les enfants du monde entier et qui n'étaient pas diffusées dans le circuit commercial [www.gaztefilmfest.com](http://www.gaztefilmfest.com) (Gaztefilm Fest, 2022).



Les autres salles indépendantes du territoire ont également des relations privilégiées avec les structures scolaires de leur territoire. En outre, certaines proposent des ateliers hors-temps scolaires.

D'autres structures proposent également des ateliers (scolaires ou hors temps scolaires) en marge de leur activité principale : c'est le cas de l'école d'Art de Bayonne par exemple. Kanaldude travaille chaque année avec le lycée Frantsesenea de Saint-Jean-Pied-de-Port. Par sa nature participative et les bénévoles qu'elle rassemble, la WebTV joue un rôle important dans l'éducation aux images. Elle proposait d'ailleurs en 2021 des ateliers publics pour apprendre le montage, la prise de vue etc. En 2021 et 2022, l'association Zukugailua a elle aussi proposé des formations aux jeunes hors temps scolaires. À partir de 2023 elle sera en charge de coordonner le dispositif Zineskola.

D'autres structures organisent ou ont organisé des événements destinés aux enfants. C'est le cas de Historéelles à la bibliothèque d'Anglet. La bibliothèque de la ville célébrait en 2021 les dix ans d'Historéelles, le programme d'éducation à l'image lancé en 2012 avec la collaboration de la réalisatrice Maïana Bidegain. Pendant cette période les jeunes abonnés pouvaient s'initier à la réalisation de films avec à l'issue, la création d'une production. Cet anniversaire marquait la fin de cette initiative.

Biarritz accueillait de surcroît, jusqu'en 2020, un festival de cinéma destiné aux enfants. Le Txiki festival est un événement porté par une association d'éducation aux images. Il a pour objectif de nourrir la curiosité des enfants de manière ludique, de leur apprendre à décrypter et à fabriquer les images dont ils sont quotidiennement abreuvés. Des projections suivies d'animation d'éducation à l'image y étaient proposés. En 2020 le festival proposait une édition en ligne qui s'appuyait sur quatre temps forts autour du thème de l'égalité avec une compétition officielle de courts-métrages en ligne, le Txiki Radio Tour dans cinq villages du Pays Basque, des défis créatifs et ludiques à réaliser en famille ou dans les centres de loisirs et des rendez-vous live et interactifs avec des professionnels de l'image et de l'éducation<sup>116</sup>.

Que ce soit par le biais de la DRAC, du département, de l'OPLB ou de la CAPB, les écoles peuvent accéder à des moyens financiers pour financer des projets d'enseignement artistique. Les associations et les professionnels peuvent également porter des projets d'éducation aux images. Alors, s'il n'y a pas, comme cela peut être le cas ailleurs (dans le Béarn par exemple), une structure spécialisée dans l'éducation à l'image, différents professionnels du territoire s'en chargent. Le réalisateur Eñaut Castagnet a par exemple réalisé des courts-métrages avec une partie des classes du lycée Bernat Etxepare de Bayonne en 2021 et 2022 ; avec la sortie du film d'animation *Lur eta Amets* en 2020 le dessinateur Adur Larrea a animé des ateliers de stop-motion dans deux écoles, le monteur Laurent Dufreche donne régulièrement des ateliers

---

<sup>116</sup> Txiki Festibala: haurrentzako zinema festibala | Pays Basque - Pyrénées | Actualités en Aquitaine ([www.aquitaineonline.com](http://www.aquitaineonline.com)) (*Le Txiki Festival : festival de cinéma pour enfants*, s. d.).



de montage... La plupart des auteurs, réalisateurs et techniciens interrogés ont proposé à un moment donné des ateliers pour les enfants ou les adolescents.

Gastibeltza Films s'intéresse également à l'éducation à l'image en basque depuis 2020 et a commencé à travailler sur des dossiers pédagogiques d'éducation à l'image en langue basque. L'OPLB a aidé la société de production à réaliser ces dossiers. En 2022, et prenant comme modèle les dossiers pédagogiques proposés par Passeurs d'Images, il réalise deux dossiers pour deux de ses productions, *Hitzak* de Josu Martinez et *Muga* d'Eñaut Castagnet, toutes deux réalisées grâce au programme Geuretik Sortuak porté par Udalbiltza. L'ICB et le département financent quant à eux les dossiers pédagogiques en langue basque en lien avec les sélections des films pour Zineskola et Collège au cinéma sur lesquels nous reviendrons.

### 3.2.6.3. La formation : un enjeu de développement

Les différents entretiens effectués avec les professionnels du secteur soulignent l'importance de la formation dans la création d'une filière. De même, ces entretiens ont révélés que les professionnels du territoire se sont formés à différents endroits : de l'autre côté de la frontière, en France, à l'étranger et parfois dans des écoles prestigieuses.

Cependant, les centres de formations peuvent être de véritables supports au développement du secteur. S'il n'y a pas d'école de cinéma au Pays Basque Nord, il existe des formations techniques à l'audiovisuel, une école d'art qui se tourne vers les arts visuels ainsi qu'un lycée qui propose à ses élèves une option cinéma.

Le BTS du lycée René Cassin a ouvert en 1985 à Bayonne. Depuis 2006, il est installé à Biarritz dans un bâtiment exclusivement dédié à la formation aux métiers de l'audiovisuel. Il permet aux étudiants de bénéficier d'un cadre de travail professionnel similaire à celui d'une télévision régionale. Cet outil pédagogique de pointe s'inscrit, plus largement, dans un véritable pôle Image et Son proposant également des programmes de formation continue, notamment une formation de Technicien d'exploitation son, validée par l'Institut National de l'Audiovisuel. Le BTS demeure rattaché au Lycée René Cassin de Bayonne.

Plus d'un millier d'étudiants ont déjà été formés au sein du BTS Audiovisuel du Lycée René Cassin. Plus de 90 % sont aujourd'hui des professionnels de l'audiovisuel selon leur site Internet. L'équipe d'enseignement est composée d'une quinzaine de permanents. S'y adjoignent des intervenants extérieurs. Cette équipe pédagogique travaille aussi à la préparation d'autres formations dans les nouveaux métiers de la communication. Elle est déjà impliquée dans le cursus de la Licence Professionnelle Communication Multimédia délivrée par l'IUT de Bayonne et du Pays Basque. Le BTS Audiovisuel du Lycée René Cassin propose trois options : les techniques d'ingénierie et exploitation des équipements qui comprend 24 places par an en formation initiale classique et neuf places en formation par alternance (contrat d'apprentissage) ; les métiers du montage et de la post-production, option comprenant

douze places en formation initiale classique et quatre places en formation par alternance (contrat d'apprentissage) ; et les métiers du son, option comprenant douze places.

Le BTS Audiovisuel propose une formation initiale et une formation en alternance, selon un emploi du temps qui a la particularité de s'adapter aux événements et projets pédagogiques. Il dispose enfin d'un internat dont peuvent bénéficier les étudiants<sup>117</sup>.

Un entretien avec Beñat Lagoarde, enseignant et coordinateur du BTS met en évidence plusieurs aspects du BTS. D'une part sa sélectivité : il explique que pour le 48 places en formation classique ils reçoivent 2 500 dossiers. C'est un ratio classique pour le même type de BTS en France, selon lui.

D'autre part, bien que le suivi des élèves après le BTS ne soit pas systématisé, le coordinateur les connaît bien et suit leur parcours. Il souligne que les élèves du BTS sont formés pour la télévision et la radio et que leur travail se trouve donc en général à Paris. Il remarque cependant chez ses élèves, une volonté de venir s'installer au Pays Basque. Il estime que cette tendance s'est accentuée ces dernières années et voit une nouvelle génération "revenir". Il craint cependant que l'emploi soit insuffisant sur le territoire. Il estime qu'il y avait une vieille génération, présente, qui savait cohabiter et travailler ensemble : il cite Aldudarrak Bideo ou encore le travail autour des transmission des matchs de rugby. Il craint cependant qu'avec l'arrivée de cette nouvelle génération le marché de l'emploi local soit plus tendu. Dans cette nouvelle génération il identifie par exemple les membres de Kestu (implanté à Ascain à lors de l'entretien).

Le lycée René Cassin de Bayonne propose également dès la classe de seconde une option Cinéma à hauteur de 2 heures semaines en 2nde, 1ère et Terminale qui comprend l'étude de l'esthétique et de l'histoire du cinéma et de l'audiovisuel à travers des analyses de films, des déplacements à des festivals ou des rencontres avec des professionnels, la pratique de la vidéo par l'écriture d'un scénario, le tournage et le montage dès la classe de seconde et la réalisation de courts-métrages collectifs et individuels.

Il existe enfin une école d'Art au Pays Basque Nord qui appartient à la CAPB. Née de la réunion de l'École Supérieure d'Art des Rocailles et de l'École d'Art de la Communauté d'Agglomération Pays Basque, l'École supérieure d'art Pays Basque (ESAPB<sup>118</sup>) est un établissement public de coopération culturelle, service de la Communauté d'Agglomération Pays Basque, sous tutelle du ministère de la Culture. Elle propose des formations reconnues dans le réseau National de l'enseignement artistique supérieur : un 1er cycle en art menant au Diplôme National d'Art (option Art), BAC+3 conférant le grade de licence et des classes préparatoires aux écoles supérieures d'art.

---

<sup>117</sup> (*Le BTS Audiovisuel de Bayonne-Biarritz - BTS Audiovisuel Bayonne-Biarritz*, s. d.)  
<http://www.audiovisuel-cassin.com/>

<sup>118</sup> ESAPB : École supérieur d'Art du Pays Basque ESAPB <https://bab-art.fr/portail/index.html>

Par ailleurs, elle propose des ateliers de pratiques plastiques amateurs, ouverts à tous les publics et est engagée dans deux dispositifs d'éducation artistique et culturelle : les classes à PAC (Projets Artistiques et Culturels) et « École et cinéma » pour lequel elle assurait la coordination départementale jusqu'en 2020 (assurée aujourd'hui par l'Atalante). Bien que ce ne soit pas une école destinée au cinéma, l'enseignement de la photographie et de la vidéo y a une place particulière.

### 3.2.7. Les télévisions locales et le rôle incontournable de Kanaldude

Nous avons vu le rôle majeur des télévisions dans l'audiovisuel bien sûr, mais aussi dans la création et le cinéma. En tant que média, leur rôle dans la diffusion de langue basque est à souligner. Il existe quatre télévisions locales ou régionales, qui diffusent des émissions en partie ou complètement en langue basque. Il s'agit de France 3 Nouvelle-Aquitaine et sa chaîne locale France 3 Euskal Herri Pays Basque, de TVPI, la chaîne de télévision du groupe de médias Sud-Ouest, Eitb les chaînes de la télévision publique de la Communauté Autonome Basque, dont ETB1 qui est exclusivement en langue basque, et la web-tv Kanaldude éditée par Aldudarrak Bideo

L'enquête sur la consommation des médias au Pays Basque Nord demandée par l'OPLB en 2019 révèle que ces chaînes sont les télévisions locales les plus regardées sur le territoire (Cohda, 2019).

**Tableau 9 : Les habitudes de consommation audiovisuelle au Pays Basque Nord**

	Les habitudes de consommation tv de la population de plus de 13 ans (tous les jours ou presque , à moins souvent)	
	Total	Chez les bascophones et bascophones réceptifs
<b>Télévision française</b>	87 %	87 %
<b>TVPI</b>	53 %	67 %
<b>Fr3 EHPB</b>	51 %	68 %
<b>ETB1</b>	24 %	47 %
<b>Kanaldude</b>	14 %	37 %

Source: (Cohda, 2019)

#### 3.2.7.1. La langue basque dans les télévisions locales

Les télévisions qui proposent quelques programmes en langue basque au Pays Basque Nord sont France 3 Nouvelle-Aquitaine, dont nous avons parlé précédemment, et TVPI.

• France 3 Nouvelle-Aquitaine : cette chaîne régionale est sous la direction de France 3 National, gérée par le groupe audiovisuel public France Télévisions, avec une chaîne locale, France 3 Pays Basque. Le Réseau France 3 a le devoir d'utiliser les langues régionales dans sa programmation. France 3 doit « contribuer à la connaissance et au rayonnement des territoires et, le cas échéant, à l'expression des langues régionales<sup>119</sup> ». Cependant France 3 produit et programme peu en langue basque si on se réfère au *Rapport d'évaluation de l'Office Public de la Langue Basque* par le Ministère de l'Intérieur, Ministère de la Culture et de la communication – Ministère de l'Éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche – d'août 2016. Il existait en 2011 trois temps en langue basque dans la programmation de France 3 Euskal Herri : le magazine *Txirrita*, *Le magazine du pays basque* (parfois en langue basque) et l'édition locale d'information *Euskal Herri Pays Basque*. Nous n'avons pas de données actualisées. C'est aussi une chaîne qui intervient dans la production et qui contribue notamment à la coproduction de films documentaire par le biais d'un contrat d'objectifs et de moyens (COM) avec la Région Nouvelle-Aquitaine. Elle a, par exemple, investi dans le documentaire de 52 minutes *Dans leur jeunesse il y a du passé* de Elsa Oliarj-Ines (2014) et récemment dans la série documentaire *Nortartzünak*, ainsi que dans le magazine *Kantuen kontrabandista*. France 3 NoA a également acheté la mini-série *Punto Koma* produite par la Fidèle Production, pour une diffusion en ligne.

• TVPI, chaîne locale privée qui appartient au groupe Sud-Ouest, diffuse quelques contenus en langue basque. Cette chaîne fait ses débuts en 2000 avec une diffusion web et obtient une fréquence pour une diffusion hertzienne dès 2001 avec un passage à la TNT en 2011, puis une diffusion via divers fournisseurs d'accès Internet. C'est une chaîne de télévision locale du Pays Basque et des Landes. Elle programme des reportages «magazine» diffusés 24h/24, autour du sport, de la culture, de la gastronomie. Elle diffuse une heure par jour des productions Kanaldude (en langue basque). Le Sud-Ouest est célèbre principalement pour son journal. En français, il est diffusé dans sept départements (Gironde, Landes, Pyrénées-Atlantiques, Lot-et-Garonne, Dordogne, Charente et Charente-Maritime) et distribué quotidiennement à 212 931 exemplaires (Sud-Ouest, s. d.). C'est la presse écrite la plus lue sur le territoire : 51 % de la population de plus de 13 ans lit Sud-Ouest régulièrement ou occasionnellement, et la proportion est encore plus élevée chez les bascophones (57 %) (Cohda, 2019).

---

<sup>119</sup> Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions – version renforcée du 29 novembre 2017.

### 3.2.7.2. Eitb au Pays Basque Nord

Euskal Telebista, la télévision publique de de la Communauté Autonome Basque, est diffusée au Pays Basque Nord, offrant à ses habitants une télévision entièrement en langue basque. EiTb a été fondée en 1982 par le gouvernement basque et est sous la direction du parlement basque. Le groupe audiovisuel de la Communauté Autonome Basque diffuse dans tout le Pays Basque et dispose d'une chaîne satellite qui lui permet de diffuser dans le monde entier (disponible donc pour la diaspora basque). L'expansion de ETB1 (chaîne généraliste entièrement en langue basque) au Pays Basque Nord a débuté en 1990, grâce à un accord entre le Syndicat Intercommunal pour le Soutien à la Culture Basque (SISCB) et ETB. En 2008, l'expansion numérique de EiTb au Pays Basque Nord s'est concrétisée par la signature d'un accord de coopération entre l'OPLB et le gouvernement basque. Avec la création en 2016 de la Communauté d'Agglomération du Pays Basque (CAPB), première institution regroupant toutes les communes du Pays Basque Nord, le SISCB et le conseil des élu ont été dissous. Ce nouveau contexte a modifié le paysage des institutions publiques et, par conséquent, l'organisation et le financement de l'accueil de EiTb au Pays Basque Nord a également changé. EiTb diffuse ses chaînes par satellite, par boxe et par la TNT au Pays Basque Nord.

Comme en France, les diffuseurs d'Espagne ont une obligation d'investissement dans les productions (5 % des revenus des opérateurs privés et 6 % des revenus publics, dont 50 % devraient être investis dans des œuvres réalisées dans une des langues officielles de l'État espagnol). L'Espagne a, contrairement à la France, des quotas linguistiques spécifiques aux télévisions réglementées. Ces mesures s'appliquent également à la télévision publique EITB. De plus EITB, en signant des accords avec des associations de producteurs, s'est engagé à investir dans la production de plusieurs longs-métrages (fiction, animation, documentaires), courts-métrages et documentaires télévisés portés par des producteurs indépendants du Pays Basque Sud. D'autre part, EITB a également investi dans ses productions propres et a ainsi produit des mini-séries de fiction (*Hondar ahoak* ; *Altsasu* ; *Alardea*, en 2020), des séries télévisées (*Goazen*) et des docu-séries (*Una Historia de Vasconia*). En 2020, les investissements d'ETB s'élevaient à 7,4 millions d'euros destinés à différents genres : des longs-métrages et documentaires cinéma ; des mini-séries et documentaires télévisés; des téléfilms et reportages ; des courts-métrages. Parmi ces productions ce sont 3,6 millions d'euros qui ont été investis dans le cinéma (dans des longs métrages de fiction, d'animation et documentaires – ainsi que des courts-métrages) (Azpillaga, 2022).

### 3.2.7.3. Kanaldude et Aldudarrak Bideo

C'est la chaîne de télévision en langue basque du Pays Basque Nord. Les différents entretiens avec les professionnels du secteur nous ont montré son importance dans l'écosystème local.

C'est le deuxième média bascophone le plus consommé sur le territoire, après les radios locales en langues basque Euskal Irratiak (Cohda, 2019).

La société coopérative d'intérêt collectif Aldudarrak Bideo, éditeur depuis 2007 de la plateforme VOD de média d'information sociale de proximité Kanaldude a été créée sous forme d'association en 1997.

Elle se définit comme une télévision participative pour renforcer le lien social, revitaliser le milieu rural et donner une visibilité à une dynamique sociale et culturelle forte, en langue basque. Aldudarrak bideo a créé la marque télévisuelle Kanaldude et la plateforme VOD kanaldude.eus, accessible à tous et gratuite, qui diffuse en majorité des programmes de flux. Elle se définit comme un outil de lien social et de proximité et l'on sait que les médias locaux peuvent tenir ce rôle (Boulloires & Larrazet, 2016). Aldudarrak Bideo est constitué en société d'intérêt collectif, mais réalise un travail d'intérêt public (Bidegain et al., 2014)

En 2017, elle signe une convention avec le CSA qui lui donne un statut de diffuseur français en tant que Web-TV, ce qui lui permet de faire des préachats de droits de diffusion. Kanaldude est une Web-TV qui diffuse des programmes uniquement en langue basque. La chaîne promeut la langue et la culture basque, et participe au développement de l'audiovisuel. Certains de ses programmes sont diffusés sur la chaîne régionale publique de Nouvelle-Aquitaine NoA, ainsi que sur la télévision de service public Euskal Telebista et sur des chaînes locales de la TNT comme TVPI, Xaloa de Navarre ou encore Hamaika Telebista.

En 2019, la chaîne a reçu un trafic de 250 000 visiteurs sur son site, d'après la régie publicitaire Hedabideak qui gère les différents médias d'expression bascophone<sup>120</sup>.

Kanaldude est une chaîne de télévision participative et, est à ce titre membre de la Fédération de l'audiovisuel participatif. La chaîne accompagne et forme les téléspectateurs qui le souhaitent afin de concevoir et présenter des programmes télévisuels en basque. C'est une chaîne généraliste qui diffuse des programmes de toutes sortes : reportages, documentaires, retransmissions sportives ou évènements culturels en direct, jeux télévisés ou encore talk-show. Les programmes sont diffusés sur Kanaldude en direct tous les jours entre 18h et 23h et sont ensuite disponibles en VOD.

Kanaldude signe en 2017 un Contrat d'Objectifs et de Moyens avec la Région Nouvelle-Aquitaine qui lui donne les moyens de ses ambitions et lui permet d'accompagner des productions de documentaires et courts-métrages de fiction, mais aussi les auteurs dans l'écriture de leur projet.

---

<sup>120</sup> Kanaldude - Culture Nouvelle Aquitaine ([www ;culture-nouvelle-aquitaine.fr](http://www.culture-nouvelle-aquitaine.fr)) (« Kanaldude », s. d.).

**Tableau 10 : Liste des projet documentaire et de fiction courte aidés par le COM de Kanaldudek entre 2018 et 2020**

Projet	Genre	Etape	Auteur-réalisateur	Production	Aide	Apport en industrie
2018						
<i>Nortasunak</i>	documentaire	écriture	Elsa Oliarj -Inès (64)	Point du Jour (75)	2 000 €	
<i>Process</i>	fiction	écriture	Ximun Fuchs (64)	Gastibeltza Filmak (64)	2 000 €	
<i>Herriarekin</i>	documentaire	production	Jean-Pierre Vedel (33)	TGA Prod (37)	10 400 €	10 608 €
<i>Consolation</i>	documentaire	production	Itziar Leemans (64)	Les films du tps scellé (33)	12 000 €	12 190 €
<i>La disparition</i>	documentaire	production	Jonathan Millet (75)	Dublin Films (33)	9 000 €	
<i>Faux départ</i>	fiction	production	Jean Larregaray (64)	Parsifal Films (64)	5 200 €	
				<b>TOTAL 2018</b>	<b>40 600 €</b>	
2019						
<i>Mots pour maux</i>	documentaire	écriture	Jeanne Hervieux (86)	Novanima (24)	2 000 €	
<i>Subandila</i>	fiction	écriture	Josu Martinez (64)	Gastibeltza Filmak (64)	2 000 €	
<i>Matriochkas Les filles de la guerre</i>	documentaire	production	Helena Bengoetxea (Esp)	Pyramide Prod (87)	12 000 €	10 318 €
<i>Nortasunak</i>	documentaire	production	Elsa Oliarj-Inès (64)	Point du Jour (75)	10 400 €	10 318 €
<i>Amaiaren ama (Ex Process)</i>	fiction	production	Ximun Fuchs (64)	Gastibeltza Filmak (64)	5 000 €	3 785 €
				<b>TOTAL 2019</b>	<b>31 400 €</b>	
2020						
<i>Le Simoun (1er film en région)</i>	documentaire	écriture	Edouard Beau	En cours	2 000 €	
<i>Crack soinua</i>	documentaire	production	Ander Iriart (Esp)	Gastibeltza Filmak (64)	12 000 €	8 100 €
<i>Subandila</i>	fiction	production	Josu Martinez (64)	Gastibeltza Filmak (64)	5 000 €	6 970 €
<i>The dodgers (Next station)</i>	fiction	production	Frank Harriet	La Fidèle (64)	8 600 €	15 000 €
				<b>TOTAL 2020</b>	<b>27 600 €</b>	

Source : Kanaldude

Avec ce COM, Kanaldude peut impulser et accompagner la création sur le territoire et a investi 96 600 euros dans la production de documentaire de courts-métrages de fiction. Kanaldude a fait le choix de ne pas aider uniquement les productions en langue basque, mais de diffuser les projets soutenus sous-titrés en langue basque.

Le rôle de Kanaldude dans le développement du cinéma localement est central. Nous l'avons vu, elle est identifiée et reconnue par la plupart des personnes interrogées (auteurs,



producteurs, techniciens). Des salariés de Kanaldude, comme Loïc Legrand ou Ximun Carrere ont aussi impulsé la création de l'association Zukugailua, voyant là l'opportunité et le moment de structurer le secteur localement et de monter en compétences sur le territoire. D'une part, ils voient dans le cinéma une opportunité de diffusion pour la langue. D'autre part, ils pensent que monter en compétences rapidement permettrait de raccrocher les wagons du Pays Basque Sud et de la Nouvelle-Aquitaine, où la filière audiovisuelle et cinématographique est déjà développée. Le besoin de comprendre la question du cinéma basque dans la construction d'un écosystème (allant de la création à la distribution) leur paraît primordial. En ce sens, la mise en commun des savoirs et des compétences leur paraît être la clé.

Stratégiquement, avec le cinéma tu touches beaucoup de gens quand même et tu fais vivre la langue sans qu'il y ait besoin de se justifier. C'est la langue des films, point barre. Tu ne te poses pas de question avec un film ouzbek, c'est en ouzbèke. (...) Venant du système français classique, quand j'arrive ici, j'arrive avec un regard extérieur et déjà il y avait quand même une grosse disparité de niveau entre les structures créées ici et les structures qui venaient de Paris, Bordeaux ou d'ailleurs et donc il fallait quelque chose qui permette d'acquérir rapidement ces compétences-là (Xan, salarié Kanaldude, 2021)

Ils pensent qu'il est important de regarder l'écosystème dans son entièreté, et soulignent l'importance de la télévision dans cet écosystème.

Hor arte zen, ekoizpena Ipar Euskal Herrian: ekoizpena eta hedapena. Dena elkarrekin ikusi behar zela erraiten nuen. Eta telebistaren errola gehitzen zen hor. Telebistak ahal batzuk ekartzen ahal ditu mundu hori biziarazteko erregulariki: fikzio ttipiak, gauza batzu telebistarako. Baduzularik ekosistema bat gero gaitasun gehiago baduzu urrunago joaiteko eta zinemara joateko<sup>121</sup> (Mattin, salarié Kanaldude, 2020).

Les deux salariés de Kanaldude ont impulsé la création de l'association Zukugailua à partir de ce constat. Selon eux, on ne peut pas dans un petit territoire comme le Pays Basque Nord séparer le secteur selon les genres ou selon les métiers, et il est donc primordial de se réunir dans une seule structure.

C'est parti de cette idée-là et aussi, à partir du moment qu'il y a un système, ça crée des cloisonnements tv/cinéma, cloisonnements de métiers aussi, mais en vrai, ça n'a aucun sens. À Zukugailua, quand un réalisateur parle de son projet, les

---

<sup>121</sup> « Jusque-là on parlait de la production du Pays Basque Nord : de la production et de la distribution. Je disais qu'il fallait voir tout dans son ensemble, en même temps. Et le rôle de la télévision, s'ajoutait. La télévision peut apporter des moyens pour faire vivre ce monde de façon régulière : des fictions, des choses pour la télévision. Quand tu as un écosystème, tu as plus de capacité à aller plus loin, vers le cinéma. »

exploitants sont intéressés. C'est pouvoir créer ce contexte-là nous-mêmes, c'est un luxe. Là, directement, une salle est acquise (Xan, salarié Kanaldude, 2021).

En liant la création à la diffusion, le film peut avoir plus d'impact.

Arlo profesional guztia bilduz eta elkarrekin lan eginez, film baten bizi guziari begiratzen ahal zitzaiola pentsatzen zuten. Hedatzaileak sorkuntzaren jakinean ezarriz, errazkiago pantailetara iritsiko zirela ere aurreikusten dute. (Mattin, salarié Kanaldude, 2020)

Cette idée n'est pas nouvelle au sein d'Aldudarrak Bido. Ximun Carrere a écrit en 2013, 2014 et 2016 trois notes adressées à l'ICB, concernant le développement du secteur audiovisuel et cinématographique basque. Si le débat de l'époque s'était surtout concentrée sur la question de la distribution, comme nous l'avons vu avec la création du projet Gabarra, Aldudarrak Bideo identifiait déjà à cette époque la nécessité de se pencher sur l'ensemble de l'écosystème audiovisuel. Il soulignait en 2013 que le contexte avait changé : avec le développement des technologies des projets pouvaient se développer, il existait sur le territoire des auteurs formés, dont certains souhaitaient travailler en langue basque, des sociétés de production apparaissaient et il y avait une demande du public de voir les films produits de l'autre côté de la frontière. En plus de la mise en place d'un outil de distribution, la capacité de production devait être renforcée et il fallait également créer des lieux de rencontre entre professionnels. Il soulignait qu'il fallait renforcer les liens avec les autres agents compétents dans le domaine (à l'époque l'ECLA<sup>122</sup>), que la professionnalisation du secteur devait être accompagnée et que les projets audiovisuels sur le territoire devaient bénéficier d'un suivi. Une attention devait être portée, selon lui, à l'ensemble des éléments constituant la chaîne de production : encourager la création, structurer et professionnaliser la production, construire des passerelles entre le public et les œuvres. Il proposait également la création d'ateliers d'écriture, des séances de pitching, des rencontres professionnelles. Depuis 2016, nous l'avons vu Aldudarrak Bideo se renforce et se stabilise. Cela permet une professionnalisation et une structuration. Ces idées, écrites en 2013, commencent à être mises en œuvre au sein de l'association Zukugailua en 2020.

Avant de parler plus en détail de cette association, parlons d'un projet innovant, en lien avec le développement du secteur cinéma, est aussi rattaché à Kanaldude : la réhabilitation de l'hôtel Onddoenea à Bidarray.

La commune de Bidarray a engagé un travail d'animation participative autour de la rénovation du bâtiment Onddoenea (ancien Hôtel du Pont d'Enfer) qui se situe à l'entrée du village en bord de Nive, près des locaux de Kanaldude. En janvier 2022, un groupe de travail composé par des habitants volontaires a approfondi des pistes tracées en 2021 pour

---

<sup>122</sup> ECLA : Écrit cinéma livre audiovisuel en Aquitaine.

l'utilisation de ce lieu. Une des pistes de travail qui apparaît clairement dans le groupe est la proximité du lieu avec Aldudarrak Bideo (Kanaldude) et Zukugailua.

Il s'agit de travailler sur un projet de salles adaptées à divers usages qui pourraient être utilisées par différents utilisateurs : une salle pour une projection de bonne qualité, qui pourrait accueillir du public, être utilisée comme auditorium pour du mixage audio, pour y enregistrer une émission de télévision et des salles de travail pour de la post-production audio, de l'étalonnage vidéo... L'idée est de pouvoir faire une projection de travail avec des partenaires différents : des membres de l'équipe d'un film, mais de pouvoir faire aussi une conférence pour des villageois, une projection de film à l'attention d'un groupe d'artisans, d'agriculteurs, un enregistrement d'émission en public...

Le travail de concertation avec les différentes parties prenantes est en cours pour mieux définir les aspects techniques et de fonctionnement de ce type de lieu. Si le projet était au départ mené par la mairie surtout, en 2023 il est intégré dans le projet de technopole que la CAPB porte avec Disnosc et Kestu.

### **3.2.8. La création de l'association Zukugailua, indice de professionnalisation**

Zukugailua est une association créée en 2020 par quatorze professionnels du secteur du cinéma du Pays Basque Nord, représentant toute la chaîne de création et de diffusion des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Loïc Legrand et Ximun Carrere de Kanaldude, Xabi Garat du cinéma Le Sélect, Sylvie Larroque et Simon Blondeau de l'Atalante, les monteurs Laurent Dufreche et Myriam Aicaguer, l'ingénieur son Loïc Villot, les réalisateurs Itziar Leemans, Elsa Oliarj-Ines et Ximun Fuchs, les producteurs Katti Pochelu et Jokin Etxeberria ont créé cette association<sup>123</sup>.

L'objectif de cette association est de mettre en relation tous les professionnels du territoire pour développer ensemble le secteur local. Cette association a pour but d'offrir un espace de synergies, de ressources, de formation, de soutien à la jeune création et de promotion des œuvres. Les objectifs de Zukugailua sont de favoriser le développement, la production, la diffusion du cinéma indépendant et en particulier du cinéma en langue basque, de soutenir les cinéastes émergents en créant les espaces d'insertion dans les réseaux professionnels et en accompagnant les projets et de sensibiliser à la culture cinématographique dans ses aspects les plus diversifiés, notamment auprès du jeune public.

Zukugailua naît d'une énergie nouvelle dans le but de voir éclore une filière structurée et économiquement active sur le territoire, faisant du Pays Basque Nord une terre d'initiative cinématographique au cœur de l'Eurorégion. La place qu'elle occupe entre la Communauté

---

<sup>123</sup> Nous avons participé à la création de l'association en tant que chercheuse et du point de vue de la distribution, dans le cadre de l'expérimentation menée.

Autonome Basque et la Nouvelle-Aquitaine peut être stratégique selon les membres de l'association.

Dès sa création, l'association présente le projet à toutes les institutions qui voient d'un bon œil l'organisation des professionnels au sein d'une association. En effet, cela leur permet d'avoir un interlocuteur direct sur le terrain, qui leur donne une vision plus claire du secteur. Favorables à leur action, elles viennent soutenir techniquement ou financièrement les projets de l'association, se positionnant parfois comme porteurs de projets à leur côté. Si depuis 2015 l'ICB, l'OPLB et le département menaient déjà une réflexion sur la manière dont ils pouvaient accompagner le cinéma basque, peu de politiques publiques étaient écrites en sa faveur et jusqu'en 2020, le sujet n'était suivi que de loin par les institutions. La création de l'association Zukugailua, l'organisation des professionnels et leur ambition de devenir un territoire de création et de production les incite à traiter le sujet différemment. Zukugailua a obtenu le soutien immédiat des institutions publiques. Les institutions ont pu aider ces projets conformément à leur règlement d'intervention, Zukugailua étant une association et intervenant dans le domaine de la création.

Les premiers projets portés par Zukugailua montrent clairement les enjeux prioritaires identifiés par les professionnels eux-mêmes. Le jeune cinéma et la coproduction avec le Pays Basque Sud sont deux défis clairement identifiés dans leur action. Les professionnels estiment en effet que l'écosystème stabilisé au sud de la frontière peut être un levier pour le développement du secteur localement.

En 2020 et 2021, l'association met en place plusieurs actions :

- la résidence Hemendik : une résidence de trois jours pour des jeunes auteurs qui a pour vocation de développer la jeune création cinématographique sur les territoires aquitains et basques, notamment à travers des projets transfrontaliers. L'objectif de cette résidence est de préparer les auteurs à pitcher leur projet. La résidence propose de développer leur projet de court-métrage/long-métrage de fiction/documentaire. La création en langue basque y est prioritaire.
- la résidence d'écriture Krikoketa : en partenariat avec l'ICB, le département des Pyrénées-Atlantiques et la CAPB, cette résidence d'écriture de scénario de deux fois une semaine est destinée aux auteurs du Pays Basque Nord et priorise les projets en langue basque. Pour tous les genres, elle propose un accompagnement d'une scénariste parisienne pendant deux semaines. En 2021, huit personnes ont pu bénéficier de cet accompagnement pour deux documentaires, une fiction longue en euskara, deux courts-métrages de fiction en euskara, une fiction longue multilingue, une fiction longue en français.
- Zinema Zubiak : projet aidé par l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine/Euskadi/Navarre qui lie Zukugailua à l'association de professionnels navarrais NAPAR et à l'association de producteurs de la CAV, Ibaia dans l'objectif de se connaître et de porter des projets en

commun de façon plus fluide et systématique. Des temps de rencontre ont été organisés dans tous les événements forts du cinéma au Pays Basque (Zinemaldia, Zinebi, Punto de Vista etc)

- Zukugailua propose des ateliers de cinéma hors temps scolaire aux plus jeunes,

Zukugailua veut donc renforcer le cinéma au Pays Basque Nord, mais pas seulement celui en langue basque. Cependant, le basque a une place centrale dans les actions de l'association et les projets en langue basque sont traités avec une grande attention. Dans la première édition de Kirikoketa, la moitié des projets sélectionnés étaient en en basque, et dans la micro-résidence Hemendik aussi une attention est également portée à la proportion des projets en langue basque. Zukugailua a signé en 2021 le manifeste « Pantailak euskaraz » (les écrans en langue basque), manifeste en faveur de l'augmentation de la présence du basque sur les écrans du Pays Basque. Zukugailua estime que pour avoir du cinéma basque sur les écrans du Pays Basque Nord, il faut pouvoir faire des films dans n'importe quelle langue.

## CONCLUSIONS

Bien qu'on ne puisse aujourd'hui parler d'une filière du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque Nord, nous assistons ces dernières années à une montée en compétences du secteur, en particulier dans le domaine de la création et de la production.

Il faut souligner que le territoire possède déjà de nombreux atouts. Premièrement, il a un tissu de salles de cinéma important, grâce aux politiques publiques françaises d'une part, mais aussi grâce au travail des professionnels et associations locales. Ces salles proposent une offre diversifiée, de nombreux projets culturels, un travail de médiation remarquable et montrent depuis longtemps un intérêt particulier pour le cinéma basque. Les salles de cinéma constituent au niveau du territoire un maillage solide, territorialement assez équilibré et offrent un service culturel de qualité. Les dispositifs d'éducation aux images « École et cinéma », « Zineskola » et « Collège au cinéma » sont aussi coordonnés par elles. Toutefois, avec le bouleversement du système audiovisuel, leur équilibre économique, en particulier lorsqu'elles n'ont qu'une salle, est fragile. Les salles de cinéma sont amenées à se réinventer : leur offre peut être hybride, elles offrent souvent un espace de convivialité,... Le nouveau cinéma mono-salle de Guéthary a par exemple ouvert ses portes avec un espace bar et a pour projet de se développer comme espace de résidences, d'ateliers et de post-production. Le cinéma Saint-Louis de Saint Palais ou le cinéma de Mauléon, proposent au sein de leur salle d'autres types de représentations culturelles. Le cinéma Itsas-Mendi d'Urrugne, mono-salle, souhaiterait acquérir une deuxième salle de projection pour développer son offre de programmation. Le principal enjeu des cinémas est de se rapprocher du jeune public. Dans la situation post-pandémique, le public en général est à reconquérir.

Le territoire a également de nombreux festivals, à la portée et aux objectifs différents. Certains œuvrent en faveur du cinéma basque (comme le festival Zinegin d'Hasparren), d'autres font un travail particulier autour du cinéma basque (comme les Rencontres sur les Docks de Bayonne) et les plus grands, à la dimension internationale, lui accordent une petite fenêtre : le festival Biarritz Amérique Latine y présente les courts-métrages du catalogue Kimuak, le Fipadoc programme des films basques (la section Histoire d'Europe a accueilli le film *Caminho Longe* de Josu Martinez en 2021 et le film *Altsasu* de Marc Parramon Bori et Amets Arzallus Antia en 2022).

Par ailleurs, au niveau de la formation, des choses existent : un BTS audiovisuel, qui peut ouvrir des portes vers la création, mais qui est d'une nature très technique et orienté vers la télévision et la radio ; une école d'art, qui se tourne aussi vers les arts visuels et qui a des relations avec des structures de la Communauté Autonome Basque (comme l'École d'Art de Bilbao ou Tabakalera) ; l'option cinéma du lycée Cassin.

D'autre part, de nouvelles opportunités apparaissent sur le territoire : la consolidation et le développement de Kanaldude offrent de nouvelles possibilités de financement et de diffusion. Son rôle est central, car elle propose des ressources financières et techniques aux courts-

métrages et documentaires du territoire, et peut permettre d'ouvrir des portes à d'autres financements de Nouvelle-Aquitaine ou du CNC, par exemple. Kanaldude peut également acquérir des droits de diffusion, ce qui fait d'elle une plateforme de diffusion importante. Cependant, la force d'investissement de Kanaldude est limitée, si on la compare à celle d'autres chaînes de télévision plus grandes et à l'investissement nécessaire à la production d'un film.

Il y a, de plus, des auteurs sur le territoire : des jeunes qui débudent, des personnes venues s'y installer ou des personnes qui y reviennent après plusieurs années passées à l'étranger. Les films de cette nouvelle génération ont été présentés dans plusieurs endroits prestigieux.

Des associations ou entreprises qui pourraient constituer la colonne vertébrale d'un secteur audiovisuel ont également vu le jour ces dernières années. Il existe plusieurs sociétés de production sur le territoire : certaines ont coproduit des films à succès, d'autres ont fait des œuvres entièrement liées au territoire avec des acteurs et techniciens locaux. Elles sont jeunes, mais ont su bénéficier de certaines aides sélectives de l'ALCA ou du CNC pour leurs projets, ce qui démontre que les productions basques peuvent être compétitives, et sont de qualité. En outre, on voit apparaître sur le territoire, des structures ayant une expérience plus grande, dans des genres différents : l'animation, le documentaire, la fiction.

Des voies ont été tracées pour montrer les films basques, du côté Nord de la frontière, mais il n'existe pas encore de voie systématique qui permettrait aux films du Pays Basque Sud de pouvoir être vus par les spectateurs du Pays Basque Nord. Aujourd'hui ces films sortent dans les salles du territoire de façon assez naturelle, en rencontrant un public et en stimulant l'envie de voir et de faire du cinéma. Cependant, le marché atteint par ces films est trop petit pour trouver un équilibre économique dans leur distribution. Il semblerait que Gabarra ait cessé cette activité, tandis que Gastibeltza Filmak la maintient, en prenant en charge les coûts, car elle considère que rendre accessibles ces films aux spectateurs basques est un travail de fond nécessaire. On peut donc voir ce cinéma au Pays Basque Nord aujourd'hui, grâce à la volonté des salles et de structures privées, mais l'implication publique sera indispensable si cette activité doit perdurer. De façon générale, dans un souci de normalisation de la langue basque, il sera indispensable de rendre des contenus en langue basque plus accessibles. Il y a là un manque certain.

Enfin, il faut souligner la création de l'association Zukugailua en 2020, association territoriale, qui permet de réunir les professionnels du secteur. Cette association met en réseau différents acteurs de l'audiovisuel et du cinéma du territoire et rend le secteur plus visible, notamment auprès des institutions et des territoires limitrophes. L'association souhaite travailler sur quatre axes majeurs : la mise en réseau et la structuration, la coproduction transfrontalière, l'aide aux auteurs et l'éducation aux images. La résidence d'écriture Kirikoketa a démontré qu'il y a déjà des projets sur le territoire et que les auteurs souhaitent y travailler. Ces différents mouvements montrent que c'est le moment de développer le secteur



de l'audiovisuel et du cinéma sur le territoire, en faisant confiance aux auteurs et opérateurs du territoire.

De plus, il faut souligner que les entretiens avec les professionnels ont révélé plusieurs défis. Si créer en basque n'est pas un frein inhérent au système français, il apparaît comme une difficulté supplémentaire au moment de convaincre les financeurs, argumenté par le fait que la langue basque serait un frein pour intégrer le marché ou bien parce que les décideurs sont trop éloignés des réalités locale. Le choix de la langue doit être constamment défendu. Paradoxalement, le Pays Basque est un lieu de tournage et on parle souvent du peuple basque dans le cinéma. Les professionnels s'inquiètent également de l'image caricaturale que ces films peuvent véhiculer.

Le système centralisateur français est truffé de préjugés concernant les projets issus des territoires et/ou les langues minoritaires et il existe en plus une différence tangible entre les projets en langues minoritaires et les projets en français : en France, il n'y a pas de télévision suffisamment puissante dans ces langues pour permettre de produire des films. Cependant, il existe au Pays Basque les chaînes d'EITB qui pourrait être un moyen de compenser cette carence. Les professionnels sont conscients qu'une industrie forte s'est développée ces dernières années de l'autre côté de la frontière, mais aussi en Nouvelle-Aquitaine et que les professionnels du Pays Basque Nord doivent monter à bord de ce train s'ils veulent développer la leur. Ils sont clairs sur le fait qu'il faut créer un système parallèle sur le territoire et qu'en même temps leurs projets doivent être plus qualitatifs pour être compétitifs.

Nous l'avons dit, la création Zukugailua a permis la mobilisation des institutions. En tant que *groupe d'intérêt*, elle a influencé la mise en place d'une politique publique en faveur du cinéma sur le territoire. Un groupe d'intérêt, bien que difficile à définir, se mobilise autour d'un intérêt dans le but d'influencer dans une structure politico-administrative et pour cela, il peut mobiliser différents répertoires d'actions collectives. Dans le cas des enjeux autour du cinéma du Pays Basque Nord, ce sont surtout des répertoires conventionnels qui ont été mobilisés ces dernières années (négociations, propositions, consultations avec les institutions), même si dans certains cas ils ont participé à des répertoires plus contestataires (Zukugailua signe le manifeste « Pantailak Euskaraz », par exemple) (Ribémont et al., 2018, p.47).

Il est toutefois nécessaire de signaler que la création de Zukugailua n'est pas le seul facteur d'influence qui a permis ce changement d'attitude de la part des institutions locales. En effet, en 2022, la ville de Biarritz a indiqué à la CAPB qu'elle s'engagerait pour le cinéma dans les années à venir. Si l'on ne sait pas exactement quelle voie Biarritz compte emprunter ces prochaines années, elle a indiqué que plusieurs structures parisiennes – dont des structures de formation – auraient la volonté de s'installer à Biarritz. En 2023, la première édition du festival Nouvelle Vague voit le jour à Biarritz. D'autre part, le service de développement économique de la CAPB entame aux côtés de la société d'animation Disnosc, un projet de pôle numérique. La CAPB a conscience de l'importance d'aider la création localement et

intègre le secteur du cinéma dans sa politique culturelle. La mise sur agenda de la question n'est donc pas un hasard, et elle ne doit pas être comprise uniquement comme le résultat de la seule mobilisation des structures et des auteurs locaux. D'autres éléments expliquent cette mobilisation, et nous y reviendrons. Bien que les groupes d'intérêts soient divers, il apparaît clairement aux institutions que le moment est venu d'intervenir dans le secteur (Lascombes & Le Galès, 2018).

Si nous reviendrons sur le prochain chapitre sur le changement d'attitude des collectivités locales vis-à-vis du projet étudié, nous nous rendons compte que ce sont tous de nouveaux groupes d'intérêt qui se mobilisent et les institutions publiques ont eu tendance à leur ouvrir leurs portes. Tous les groupes d'intérêt semblent être mis sur le même plan. Ces groupes sont constitués d'une base de professionnels ce qui simplifie aussi le dialogue. Toutefois, chaque groupe d'intérêt vient avec sa propre définition du problème : la création locale, l'animation, l'accueil, un festival. Chaque groupe attend quelque chose des institutions publiques et dispose d'un pouvoir d'influence particulier et tout le monde n'a pas au départ les mêmes chances d'accéder à l'arène politique (Offerlé, 2009). Aujourd'hui, si le dialogue est ouvert, il n'est pas certain de la définition du problème public qui sera faite par les institutions.

Par ailleurs, il faut souligner que les défis auxquels on s'intéresse aujourd'hui étaient déjà identifiés il y a dix ans, voire bien en amont. En effet, la question de la création et de la production en région, la question de la visibilité des territoires et des habitants des régions sur les écrans était déjà un défi culturel aux yeux de plusieurs écrivains, chercheurs et cinéastes, dans les années 1980 (Aubert et al., 1980)

Dans le cas du Pays Basque Nord, Aldudarrak Bideo avait déjà identifié plusieurs enjeux, présents dans des notes envoyées à l'ICB en 2013 et 2014 notamment : il y avait des auteurs sur le territoire (dont certains voulaient créer en langue basque), on remarquait la nécessité de monter en compétences dans le domaine de production, la distribution des films basques posait question. La question n'était à l'époque pas devenue un problème politique et n'avait pas été mise sur agenda.

Il ne suffit donc pas que les agents d'un secteur identifient un problème pour que la question soit constituée en problème politique et qu'elle soit mise sur l'agenda politique. Un contexte bien particulier est nécessaire pour cela. Selon Kingdon (1984), trois courants principaux rendent cela possible. Premièrement, un problème se présente qui nécessite une intervention publique (*problem stream*) : certains indicateurs, des événements marquants et un effet de rétroaction d'une politique déjà en place sont nécessaires pour cela. Ensuite, les institutions répondent au problème à partir de leur capacité technique à y répondre, c'est-à-dire des cadres des politiques publiques déjà en place (*policy stream*). Finalement, le problème trouve une réponse politique quand une occasion d'agir se présente (*political stream*), en lien avec des moments qui rythment la vie politique (des changements administratifs, des élections, une nouvelle institutionnalisation). Lorsque ces trois courants se rejoignent, le problème peut être mis sur l'agenda politique. Kingdon appelle ce moment la « *policy window* » ou fenêtre

d'opportunité politique. Un problème est reconnu et une solution pour répondre à ce problème est développée au sein des institutions publiques et, politiquement, c'est un moment opportun au changement (Kingdon, 1984).

Dans le cas du Pays Basque Nord, plusieurs indicateurs ont montré qu'il était temps de traiter localement le secteur cinématographique : une augmentation significative de la capacité de production s'est faite ressentir, les professionnels se sont organisés, le territoire est apparu attractif pour les professionnels extérieurs au territoire. D'autres facteurs, qui ne sont pas directement liés aux groupes d'intérêt, ont un impact notable. Le secteur du cinéma et de l'audiovisuel connaît un développement majeur et les territoires environnants ont identifié les industries culturelles et créatives comme des secteurs stratégiques. Nous y reviendrons. Les institutions territoriales devront réaliser un travail technique et politique, dans le cadrage et la définition du problème, avec un travail de légitimation constant (Smith, 2019). S'agissant d'un secteur qu'ils connaissent peu, elles doivent adopter des références politiques existantes, en prenant soin d'allier politiques sectorielles et territorialité (Faure, 2005).

Nous verrons, d'une part, que les collectivités territoriales tentent de répondre aux nouveaux enjeux identifiés à travers les politiques publiques déjà en place, et d'autre part que politiquement le moment d'un changement des politiques publiques en matière de cinéma est opportun, notamment à la CAPB qui écrit sa première politique culturelle.

## **4. LES POLITIQUES EN FAVEUR DU CINÉMA EN LANGUES MINORITAIRES ET LES NOUVEAUX ENJEUX**

Nous l'avons dit et répété, la France aide le secteur de l'audiovisuel et du cinéma dans de nombreux domaines : la formation, l'éducation aux images, l'écriture, la production, les tournages, la diffusion, la distribution, les festivals. Nous l'avons également dit, les collectivités territoriales, et en particulier les régions, apportent un soutien de plus en plus conséquent dans le financement du cinéma. Ayant fixé le cadre général de ce soutien et ayant identifié différents auteurs et agents du territoire, nous verrons lors des prochaines lignes comment l'action publique agit dans le domaine au Pays Basque Nord. Tout d'abord, nous nous intéresserons à l'organisation administrative singulière du Pays Basque Nord. L'institutionnalisation du Pays Basque Nord est complexe et il sera donc utile de revenir sur les créations successives des différentes structures publiques créées sur le territoire, pour clarifier les statuts et les compétences de chacune. Petit à petit, nous prendrons de la distance avec le territoire pour mesurer les effets de chaque échelle institutionnelle sur le secteur. Enfin, nous situerons le sujet dans le contexte international et européen, avant de nous focaliser sur le transfrontalier et de regarder vers le Pays Basque Sud.

Ayant pris conscience de l'importance de l'intervention publique dans le secteur, il faut aussi comprendre la structuration politique des territoires. Nous tenterons d'appréhender au mieux l'impact de l'intervention publique actuelle sur le territoire, pour mesurer si l'intervention locale peut réellement être accentuée. Il faut pouvoir saisir la capacité politique des institutions locales en plus de comprendre leurs compétences en matière de cinéma et audiovisuel. Les politiques de développement local peuvent toutefois avoir une fonction de compensation importante face à la mondialisation (Ledo Andi6n et al., 2016). Elles cherchent à valoriser leurs ressources endogènes, à partir d'une conception du territoire comme unit6 économique, en concurrence et en relation avec les autres (Cantarero Sanz & Calvo Palomares, 2014). C'est dans les territoires que des ph6nom6nes associatifs et solidaires se d6veloppent, ce qui est propice à des initiatives d'6conomie sociale. Les territoires vivent la contradiction d'6tre, d'une part, un point terminal de l'6conomie mondiale, mais d'6tre, d'autre part, un lieu de vie, de coexistence, d'6conomie, de gestion et de partage symbolique. Les territoires sont des lieux d'histoire et de m6moire, de patrimoine collectif, d'identit6 culturelle, d'6conomie articul6e et d'appartenance. Au sein des territoires, les r6gions et les villes ont des fonctions diff6rentes et les deux sont n6cessaires. La ville est un lieu d'accumulation et de mobilisation des ressources, de dynamisme social et 6conomique, d'interactions denses, d'organisation fonctionnelle et de leadership. Ce qui fait l'importance et la sp6cificit6 du local, c'est qu'il s'agit d'un lieu g6ographique de vie, de coexistence, de travail et de sociabilit6 et, par cons6quent, le lieu d'int6gration, de gestion collective... et de conflits (Zallo Elgezabal, 2022). Dans le syst6me d6centralis6 de la France, les territoires ont la comp6tence culturelle mais dans le secteur 6tudi6, les moyens de son d6veloppement sont

concentrés à Paris et le rôle de l'État est central. L'action des territoires a son importance, mais nous tenterons de savoir si le système actuel rend cette action pertinente pour les territoires.

Enfin, bien que les territoires aient des difficultés à accéder à leur propre marché culturel en interne – sans parler de l'internationalisation de la culture et de l'information de leur propre production – l'ère numérique offre la possibilité de combiner l'innovation culturelle avec la valorisation de la culture historique ou de développer un propre secteur culturel.

Ayant déterminé les grandes lignes de la politique publique cinématographique et audiovisuelle de l'État et des territoires, nous nous intéresserons spécifiquement aux Pays Basque Nord. La production des politiques publiques est devenue beaucoup plus complexe ces dernières décennies avec la construction européenne, l'internationalisation des marchés, le développement des régions et métropoles, les nouvelles revendications identitaires, la transformation des États providence... (Faure, 2005). Quel rôle jouent les territoires dans la construction des actions publiques ? Nous verrons ici comment la dynamique du Pays Basque Nord s'intègre dans les politiques *top down* (politiques définies par l'État et l'Europe) et *bottom up* (dispositifs issus du territoire), en tenant constamment compte de la place du secteur étudié et de la langue basque.

#### 4.1. LE RÔLE DES FINANCEMENTS PUBLICS EN FRANCE DANS LES PRODUCTIONS LOCALES ET EN LANGUE BASQUE (2015-2020)

Le cinéma basque est-il aidé en France ? Qui aide le secteur au Pays Basque Nord et par quel biais ? Grâce aux données fournies par les différentes institutions ciblées, nous sommes en mesure de voir comment le secteur de l'audiovisuel et du cinéma est soutenu localement et où se situent les points forts et les limites de ce soutien. Nous analyserons ainsi comment les projets cinématographiques et audiovisuels locaux ont été soutenus depuis le territoire jusqu'au CNC, en examinant les règlements d'intervention et les soutiens de chaque institution.

Les institutions ayant la compétence de la culture au Pays Basque Nord sont nombreuses. La langue est aussi une compétence partagée. L'Institut Culturel Basque et l'Office Public de la Langue Basque se chargent respectivement de la mise en place de la culture basque et de la langue basque, les autres institutions (l'État, la région Nouvelle-Aquitaine, le département des Pyrénées-Atlantiques et la Communauté d'Agglomération Pays Basque) étant membres de leur Conseil d'Administration. En parallèle, chacune de ces institutions développe sa propre politique culturelle, en y intégrant des lignes destinées au cinéma, comme c'est le cas pour la Nouvelle-Aquitaine qui développe une politique ambitieuse en faveur de l'audiovisuel et du cinéma. Avant de regarder spécifiquement comment chaque institution agit sur le secteur, nous nous attarderons un moment sur l'institutionnalisation du Pays Basque Nord.

Nous l'avons également souligné, c'est le CNC qui met en place les politiques audiovisuelles et cinématographiques de la France. Ces décisions se déclinent dans les territoires, dont les politiques viennent renforcer les orientations du CNC. Cependant, puisque nous nous intéressons au cas d'un petit territoire et à la langue basque, nous commencerons à parler d'abord des politiques publiques du territoire. Puisque les structures centralisées qui interviennent dans le domaine du cinéma français ne traitent pas de la question des langues minoritaires dans leurs politiques, nous partirons de ce que les collectivités territoriales font pour le cinéma basque, avant de regarder les projets du territoire et ceux en langue basque qui sont arrivés jusqu'aux CNC.

#### **4.1.1. Les institutions locales, une mosaïque complexe de structures en faveur de la culture et de la langue basque**

Trois institutions publiques propres au Pays Basque Nord gèrent les politiques de la culture et de la langue basque et ces trois institutions ont été créées l'une après l'autre, toujours à la suite de la mobilisation de la société civile. D'abord, c'est l'Institut Culturel Basque qui a été créé en 1990 en donnant pour la première fois au territoire un outil politique en faveur de la culture et de la langue basque. En 2005, l'Office Public de la Langue Basque est créé et est chargé de mettre en place une politique linguistique claire et partagée. Enfin, en 2017, la Communauté d'Agglomération Pays Basque est créée, en donnant pour la première fois au Pays Basque Nord une collectivité territoriale qui lui soit propre. Nous regarderons de plus près dans les prochaines lignes la création successive de ces institutions afin de comprendre au mieux la gestion des compétences culturelles et linguistiques sur le territoire, en précisant les différentes étapes de l'institutionnalisation du Pays Basque Nord.

En 1980, le candidat socialiste aux élections présidentielles François Mitterrand promet, dans sa campagne électorale, des changements importants concernant le Pays Basque avec la création d'un département basque (qu'il ne mettra jamais en œuvre), dans lequel la langue basque serait respectée et enseignée. S'il ne fait ni l'un ni l'autre, il encourage, d'une part la création du Conseil de Développement du Pays basque et d'autre part, en 1982, l'État signe des conventions de développement culturel avec 26 communes et territoires – dont Bayonne, Tardets et les Pyrénées-Atlantiques –, ouvrant une voie institutionnelle au financement de la culture basque. À cette époque, Jack Lang, devenu ministre de la Culture, demande au chercheur Henri Giordan un diagnostic sur les langues minoritaires du territoire français, qui prendra le nom de *Démocratie culturelle et droit à la différence*. Ce rapport révèle que la France n'est pas engagée en faveur des minorités culturelles de son territoire, car elle est dans une volonté d'uniformité, et qu'elle doit mener une politique de réparation vis-à-vis des langues et cultures minoritaires de son territoire. La question des langues en France devient à cette époque un sujet politique grâce à la mobilisation des associations et cette période politique nouvelle donne espoir aux structures militantes qui travaillent en faveur des langues et cultures minoritaires depuis de nombreuses années (Laborde, 1997).



C'est dans ce contexte que naît le Centre Culturel du Pays Basque en 1984, premier outil d'administration de la culture basque en France. Il est constitué en association par l'État, la région Aquitaine, le département des Pyrénées-Atlantiques, la ville de Bayonne et 38 associations fédérées dans Pizkundea. Dès sa création, les débats sont animés : les associations qui travaillent en faveur de la langue basque veulent que cette nouvelle structure se mobilise en faveur de la « culture basque », en prenant en compte la spécificité culturelle du territoire. Toutefois, les élus estiment qu'il faut rester « ouvert » et veulent soutenir les expressions culturelles en d'autres langues. Voyant que le débat s'écarte de la question linguistique, les principales associations qui travaillent en faveur de la langue basque, telle que Seaska<sup>124</sup> et AEK<sup>125</sup> sortent du projet une semaine après la création du Centre Culturel du Pays Basque. Les associations qui travaillent en faveur de la culture basque, quant à elles, apparaissent critiques face à la politique menée par Burucoa, nommé en tant que directeur du Centre Culturel en 1985, précisément parce qu'il programmait peu de spectacles en langue basque et qu'il avait écarté la culture amateur de la programmation au profit d'une culture plus « prestigieuse ». Suite à tous ces désaccords, le Centre Culturel du Pays Basque disparaît en 1988 et devient le Centre d'Action Culturelle de Bayonne et du Sud Aquitain (qui deviendra par la suite la Scène Nationale). Parallèlement, l'Institut Culturel Basque est créé en 1990 (Ibid.).

Selon Urteaga (2021), la création de l'ICB apporte un véritable changement dans la politique culturelle du Pays Basque Nord, en ce qui concerne la culture basque. Une politique spécifique en faveur de la culture basque est menée sur le territoire à partir de ce moment-là, avec une mission de promotion de la langue et de la culture basque. Dès lors, il y a eu une structure pensée à cet effet qui engageait l'État, les collectivités territoriales et les communes. Les missions de l'ICB ont été déterminées dans une vision très large de la culture basque et étaient tournées vers la langue, la littérature basque, l'édition, le théâtre, le bertsolarisme, la production audiovisuelle, la diffusion numérique, la danse, le chant, la musique, les arts plastiques, le patrimoine, l'environnement, le tourisme, la gastronomie, les fêtes, les loisirs, les jeux et les sports basques (Urteaga, 2021).

Une transformation de l'action culturelle s'opère après la création de l'ICB. Avec la création du Conseil des élus (1994-1995), une nouvelle forme de gouvernance territoriale semble se dessiner, caractérisée par une plus grande ouverture à la société civile. Ainsi, et grâce à la mobilisation sociale, le devenir de la langue et de la culture basques a évolué d'un enjeu social à un problème public, puis politique. En 1990, les militants culturels se mobilisent, incitant tous les acteurs politiques du territoire à se positionner. La reconnaissance de l'importance de la langue et de la culture basques a été progressivement mis sur l'agenda politique local, et l'État a adopté une attitude plus ouverte et favorable à ce propos. Le

---

<sup>124</sup> Seaska est la fédération des ikastolas (écoles immersives) du Pays Basque Nord.

<sup>125</sup> AEK est la coordination des cours de basque aux adultes, présente sur l'ensemble du Pays Basque.



problème est mis sur les agendas de la gouvernance locale, d'abord à partir du volet culturel. L'institutionnalisation de la question linguistique et culturelle basque n'a pas été sans difficultés puisqu'elle s'est faite à la suite d'une séparation avec les institutions culturelles plus « généralistes » présentes sur de la Côte basque. L'ICB prendra, dans un premier temps, en charge la promotion de la langue, aux côtés des écoles (immersives associatives, bilingue publique et bilingue catholique) et des réseaux d'alphabétisation travaillant en faveur de la langue basque. Cependant, le besoin d'une structure spécifique, séparée de la culture, se fait vite ressentir. Le processus d'institutionnalisation au profit de la langue est long. L'idée figure pour la première fois dans le schéma d'organisation territoriale (1996-1997), renforcée ensuite par la Convention spécifique (1999-2000). Les institutions s'unissent aux acteurs de terrain en faveur d'un système de soutien et, en 2005, l'Office Public de la Langue Basque est créé, en tant que Groupement d'Intérêt Public (GIP), en consolidant et en mettant en œuvre une politique linguistique pour le développement de l'usage de la langue basque. Les représentants de l'État (préfecture, rectorat, DRAC), de la région Aquitaine, du département des Pyrénées-Atlantiques, du Syndicat intercommunal de soutien à la culture basque et le Conseil des élus du Pays Basque sont associés au sein même de l'OPLB (Itçaina, 2010).

Les premières enquêtes sociolinguistiques (en 1991 et 1996) ont également eu un impact sur la prise de conscience des opérateurs publics concernant la situation de la langue basque et sur l'écriture d'une politique linguistique. Ces enquêtes démontraient que la langue basque était en train de disparaître, dans la transmission et dans son usage. Cette prise de conscience a permis de réfléchir à la mise en place de mesures concrètes, d'abord dans la prospective territoriale Pays Basque 2010 (en 1992) puis dans l'élaboration d'un schéma d'aménagement linguistique. Ces deux études, portées par le Conseil de Développement et le Conseil des élus du Pays Basque, ont permis d'entamer des négociations avec les autorités, ce qui eut pour conséquence la création d'une Convention spécifique Pays Basque. Ces négociations et réflexions ont rendu possible la structuration d'une politique linguistique et d'une politique culturelle, et *in fine*, la création de l'Office Public de la Langue Basque (Urteaga, 2003). La création de l'OPLB doit donc être comprise comme le résultat d'une politique linguistique partagée et concertée, qui relie les différentes institutions publiques. Tous les échelons institutionnels de la décentralisation sont représentés au sein du GIP.

Ainsi, si l'ICB avait au départ un champs d'action très étendu qui comprenait la langue, la création de l'OPLB vint redéfinir ses missions qui se concentrèrent sur le domaine de la culture, en particulier dans le soutien à la création, et en donnant la priorité aux expressions culturelles en langue basque. L'ICB continue, aujourd'hui encore, de soutenir la culture basque dans les domaines de l'audiovisuel, des arts scéniques, dans le patrimoine et la littérature. À partir de la création de l'ICB en 1990, la langue et la culture basques ont continué d'apparaître dans les différentes réflexions menées sur les questions de développement du territoire.

Le Conseil de Développement et le Conseil des élus ont, par exemple, inclus un schéma d'aménagement culturel dans le document pour la stratégie de développement du territoire *Lurralde* (en 1996), produit à partir des défis identifiés dans la perspective Pays Basque 2010 (en 1992), en veillant toujours à ce que différents acteurs, aussi bien les élus que les représentants de l'État, participent aux réflexions. Ce document stratégique donna lieu, en 1997, à une nouvelle phase de négociations entre le Conseil des élus et les autorités. Cette négociation aboutit à une Convention Spécifique pour le Pays Basque signée par l'État, la région, le département, l'agglomération Côte Basque-Adour et le Conseil des élus, pour les années 2000-2006. Dans ce document, le secteur du cinéma n'était évoqué qu'à travers le prisme de la rénovation des salles de cinéma et aucune mention n'était faite de la création audiovisuelle (Urteaga, 2021).

La création de l'OPLB, rend l'avenir de l'ICB incertain et il est amené à se redéfinir. Premièrement, c'est son statut associatif qui est remis en question. Les discussions portent alors sur le maintien du statut associatif ou le passage à un statut public fortement soutenue par les collectivités territoriales et l'État. Ce sont aussi les frontières de son domaine d'action qui sont discutées. La dynamique d'institutionnalisation culturelle était complexe sur un territoire où les dynamiques culturelles sont déjà fortement influencées par le mouvement social basque transfrontalier et par des dynamiques propres à l'échelle de la vallée ou du village. En fin de compte, l'ICB reste une structure associative qui définit sa posture en tant qu'intermédiaire entre les associations culturelles et les institutions publiques (Itçaina, 2010).

L'OPBL a, quant à lui, été constitué dès le début comme une structure publique, avec des domaines d'action clairs. Trois principaux enjeux ont été identifiés – la transmission, l'usage et la vitalité de la langue basque – et sa politique publique a été construite autour de ces enjeux, en prenant en compte la transmission dans la famille, l'enfance et l'enseignement, l'usage dans les médias, les loisirs, l'édition, la toponymie et la vie sociale, et enfin la vitalité dans l'enseignement aux adultes, dans la qualité de la langue, dans la recherche et la motivation. La politique linguistique de l'OPLB suit depuis ce même schéma.

La revendication d'une reconnaissance institutionnelle du Pays Basque Nord n'est pas seulement liée à la langue et à la culture basques, même si les préoccupations quant à la disparition de la langue y ont joué une place importante. Nous l'avons dit, François Mitterrand avait promis un département. En effet, depuis la Révolution française, la revendication pour un département propre au territoire a été maintes fois entendue (au Biltzar du Labourd de 1789 ; par les frères Garat ensuite ; à la Chambre de Commerce de Bayonne en 1836 ; par le député abertzale<sup>126</sup> Jean Etcheverry-Ainchart en 1945 ; dès les années 1960 dans les mouvements abertzale et à nouveau dans la Chambre de Commerce et d'Industrie, bien que les deux approches soient très différentes ; au Parti Socialiste français dans les années

---

<sup>126</sup> Le terme *abertzale*, littéralement patriote, désigne les mouvements indépendantistes, autonomistes et/ou nationalistes basques.

1980, jusqu'à ce qu'il soit intégré au programme de Mitterrand). Le Parti Socialiste n'a pas tenu parole, prenant en considération l'avis des notables du territoire, mais la revendication en faveur d'un département Pays Basque a continué à se renforcer au cours des années, en particulier chez les autonomistes basques, bien que minoritaires dans les urnes. En 1994, le sujet est réapparu en un lieu inattendu : alors qu'il s'y était opposé dans les années 1980, le député de droite de Saint-Jean-Pied-de-Port Michel Inchauspé, qui, gardant ses distances avec le point de vue autonomiste, porte une proposition à l'Assemblée Nationale. Toutefois, le projet départemental n'aboutit pas, cette fois non plus (Chaussier, 1996 ; Pierre, 2010).

La prospective territoriale de 1992 « Pays Basque 2010 » a été impulsée par le sous-préfet. En 1994 et 1995, le Conseil de Développement et le Conseil des élus sont également créés, nous l'avons dit. À partir de ce moment-là, les différents rapports feront référence à une institutionnalisation du Pays Basque Nord, où la question de la langue apparaîtra systématiquement, et le développement des relations transfrontalières sera identifié comme un axe stratégique pour le territoire. Le schéma d'aménagement et de développement du territoire, appelé *Lurralde*, est une étape importante en ce sens ; il mènera à la Convention Spécifique signée par l'État, la région, le département, l'agglomération Côte Basque-Adour et le Conseil des élus, pour les années 2000-2006. Cette convention spécifique est signée dans le but de constituer un « pays<sup>127</sup> » qui réunira pour la première fois les trois provinces du Pays Basque Nord (Pierre, 2010). Les structures qui se sont construites en chemin, comme le Conseil de Développement (1994) et le Conseil des élus (1995), ont aussi été, en un sens, un moyen pour la France de ne pas entrer dans le débat d'une institutionnalisation du Pays Basque. Elle a constitué une politique de second niveau, une « quasi-institutionnalisation » du territoire. Cependant, la création de ces structures n'a pas mis un terme à la revendication en faveur d'un département (Ahedo Gurrutxaga, 2003).

Dès 1999, du fait de la dynamique due à la prospective territoriale, un nouveau mouvement en faveur du département se constitue par le biais de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Bayonne et du Conseil des élus. Cette revendication se fait également sentir dans les rues, à travers certaines manifestations organisées par les autonomistes, notamment au sein de la nouvelle plateforme Batera. Dans les années 2000 et 2002, le mouvement en faveur du département renaît et s'insère dans les mouvements sociaux, également à travers des actes alternatifs de désobéissance civile (Ahedo Gurrutxaga, 2006).

Pour éviter le débat d'institutionnalisation lié à l'identité que portait les autonomistes, l'État a proposé une redéfinition de la situation, proposant d'autres outils d'action publique : le

---

<sup>127</sup> *Pays* : Créé par la loi n° 95-115 du 4 février 1995 d'orientation pour l'aménagement et le développement du territoire, dite loi Pasqua, le pays est un espace de projet traduisant sur un territoire donné une communauté d'intérêts économiques, culturels et sociaux. Pour reprendre l'ambition de départ de ses promoteurs, il s'agit de donner la possibilité à des collectivités territoriales de travailler ensemble et à des acteurs de la vie économique de faire émerger des projets et de les mettre en œuvre.

Conseil de développement et le Conseil des élus. Cependant, les mouvements autonomistes sont entrés dans le jeu du dialogue social, profitant de la fenêtre politique (« policy window » de Kingdon) ouverte par la perspective « Pays Basque 2010 » (Ségas, 2015). Cette quasi-institutionnalisation offerte par l'État a été utilisée pour parvenir à un consensus autour de la nécessité d'une véritable institution propre au Pays Basque Nord.

Les revendications en faveur d'une institutionnalisation du Pays Basque ont pris de multiples formes au cours de l'histoire. Après des échecs autour de la création d'un département, une « quasi-institutionnalisation », l'obtention de structures en faveur de la langue et de la culture basque et la formation d'un *pays*, la pratique d'une nouvelle gouvernance a été rendue possible au Pays Basque Nord. Cependant, tous ces outils n'ont pas permis la reconnaissance institutionnelle espérée qui permettrait au territoire d'acquérir les moyens de son ambition. En 2009 et 2010, le Conseil de Développement et le Conseil des élus expriment leur intention de suivre la réforme territoriale de la France, mais encore une fois la nouvelle loi n'accepte pas les amendements qu'ils rédigent allant dans le sens d'une institutionnalisation propre au Pays Basque. Cette loi supprime aussi les *pays*. À partir de 2011, le Conseil de Développement et le Conseil des élus abordent de nouvelles pistes, vers une reconnaissance institutionnelle qui jouirait des compétences dont le Pays Basque Nord a besoin. Ils proposent la création d'une Collectivité Territoriale dotée d'un statut particulier. En 2013, l'État rejette cette proposition, mais ouvre la porte à une éventuelle institutionnalisation du Pays Basque Nord, à travers une Communauté d'Agglomération, une Communauté de Communes ou un Syndicat Mixte. L'idée d'un EPCI unique est alors privilégiée (soit la réunion des dix EPCI déjà existants sur le territoire). Le Conseil des élus examine la piste de l'EPCI et convient qu'elle peut être appropriée. Sa formation suscite encore de nombreuses contestations au sein du Pays Basque Nord, mais en 2017, la Communauté d'Agglomération Pays Basque est créée, offrant pour la première fois une institution qui représente l'ensemble du territoire (Urteaga, 2017).

La Communauté d'Agglomération Pays Basque se dote de nombreuses compétences, dont la culture et la langue font bien évidemment partie. Elle intègre également les conseils d'administration de l'ICB et de l'OPLB, en y remplaçant le Conseil des élus.

L'institutionnalisation du Pays Basque Nord s'explique donc par la mobilisation et les revendications issues de la société civile, souvent dans un rapport de force entre les politiques territoriales et l'État, ce qui explique sa complexité. Nous verrons maintenant, comment se traduit leur action dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma.

#### 4.1.1.1. L'Institut Culturel Basque, préoccupé par la question de la distribution du cinéma basque

L'ICB a donc été créé en 1990 sous l'impulsion d'associations culturelles, et grâce à une volonté politique émanant alors de l'État, du conseil régional d'Aquitaine (aujourd'hui devenu conseil régional de la Nouvelle-Aquitaine), du conseil général des Pyrénées-

Atlantiques (actuel conseil départemental des Pyrénées-Atlantiques) et du syndicat intercommunal pour le soutien à la culture basque (dissout en 2017 suite au transfert de ses compétences à la Communauté d'Agglomération Pays Basque).

L'ICB est une association, composée de deux collèges : d'une part, le collège des institutions publiques composé de l'État, de la région Nouvelle-Aquitaine, du Conseil départemental des Pyrénées-Atlantiques, de la Communauté d'Agglomération Pays Basque ainsi que du Département culture du Gouvernement Basque et du Département langue basque du Gouvernement de Navarre ; et d'autre part, le collège des agents culturels, formé par les associations culturelles et les agents qui opèrent dans le monde artistique et culturel du territoire. Il regroupe aujourd'hui plus de 160 associations.

Il promeut tout particulièrement les initiatives en faveur de la création. Conformément à ses statuts, la priorité d'intervention de l'ICB est donnée aux actions d'expression basque. Il accompagne au quotidien les associations culturelles qui soutiennent les secteurs du spectacle vivant, de la littérature, du patrimoine et de l'audiovisuel. Il développe aussi des aides dans le domaine du cinéma. Cela fait quelques années que l'ICB s'est engagé en faveur de la diffusion du cinéma basque.

L'ICB s'interroge sur la manière d'aider le cinéma basque à se développer au Pays Basque Nord, en particulier la manière d'aider le cinéma basque à être diffusé. Il développe des aides et dispositifs dans ce domaine. Depuis plusieurs années déjà, le cinéma basque bénéficie d'un engagement spécifique de la part de l'Institut Culturel Basque, centré sur la diffusion.

Dès 2013, il s'engage aux côtés des professionnels du secteur, et en particulier auprès des salles de cinémas indépendants, sur la question de la diffusion et de la distribution du cinéma basque produit sur la Communauté Autonome Basque. Les salles n'arrivaient pas à programmer des films basques de façon classique, en les intégrant dans leur programmation avec un numéro de visa. Il est apparu assez vite qu'il fallait qu'une structure se charge de pallier le manque de distributeurs sur le territoire administratif français pour ces films.

Dès lors, l'ICB s'associe à l'association Cinéma et Cultures et impulse la diffusion de ce cinéma, ce qui aboutit en 2017 à la création de Gabarra Films. Grâce à ce projet, nous l'avons vu, de nombreux films ont été distribués sur le territoire. Mais Gabarra a cessé son activité à partir de 2019, peinant à trouver une stabilité économique à l'activité et estimant qu'il s'agissait d'un travail trop lourd pour l'association Cinéma et Cultures.

### **Un accompagnement de la distribution devenu un accompagnement à la diffusion**

L'ICB a, durant quelques années, aidé Gabarra, ce qui permettait à la structure d'acquérir les droits de films et de les sortir. Il a aussi travaillé, en 2016, avec Zineuskadi pour structurer ce projet.

Zineuskadi est une association à but non lucratif créée entre le Gouvernement Basque et les associations de producteurs du secteur de l'audiovisuel de la Communauté Autonome Basque. Depuis 2014, EITB, la Filmothèque d'Euskadi et le festival de cinéma de Saint-Sébastien en font également partie. Bien que l'objectif principal de l'association soit d'écrire une base stratégique pour les politiques de l'audiovisuel, elle a également assumé la gestion directe de différents programmes, tels que Zinema Euskaraz, les subventions en direction des salles de cinéma ou destinées à la commercialisation des films. Elle gère également le programme Kimuak ainsi que la nouvelle marque Basque Audiovisual ([www.basqueaudiovisual.eus](http://www.basqueaudiovisual.eus)) qui fait partie de la stratégie d'internationalisation de l'Institut Etxepare. Cette marque a pour but de donner une visibilité internationale à la production audiovisuelle basque et afin qu'elle soit présente dans les marchés les plus importants. Zineuskadi est, en quelque sorte, l'homologue de l'ALCA sur la Communauté Autonome Basque.

L'accord qu'ils signent avec l'ICB a différents objectifs. Il s'agit, d'une part, en termes de territoires, de franchir les frontières pour les productions cinéma, et d'autre part, de garantir et de promouvoir l'usage du basque, en intégrant la langue dans le monde du cinéma et en élargissant le circuit du cinéma basque. Enfin grâce à cette participation, il est prévu d'augmenter la visibilité du cinéma basque ou du cinéma en basque. Cet accord n'a toutefois duré qu'une seule année.

Bien que l'ICB ait accompagné ce projet autour de la distribution durant quelques années, cette aide à la distribution a changé en 2019 pour devenir une aide aux salles de cinéma. Concrètement, son action en la matière se traduit aujourd'hui par un accompagnement de la diffusion lors de festivals ou de temps forts organisés dans les salles de cinéma, en facilitant les actions de médiation entre les équipes de films et le public. Il finance la venue des réalisateurs ou de l'équipe du film, de même que la venue d'un traducteur (du basque au français), pour les ciné-débats et avant-premières des films basques.

L'ICB connaît donc depuis longtemps le problème de la distribution du cinéma basque sur le territoire. Malgré ses tentatives pour aider le secteur, son soutien ne s'est pas stabilisé et aucun équilibre économique n'a été trouvé pour maintenir cette activité. Aujourd'hui encore, nous l'avons vu, la question de la distribution du cinéma basque au Pays Basque Nord n'est pas réglée.

La raison de la suspension de l'aide à la distribution accordée à Gabarra révèle également les limites structurelles de l'ICB pour intervenir dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma. Son statut légal – l'association – ne lui permet pas en principe de redistribuer de l'argent public. S'il existe un consensus politique qui lui permet de soutenir les structures associatives, nous avons aussi vu qu'intervenir dans le domaine du cinéma est différent. Le secteur du cinéma étant un secteur industriel, ce sont des entreprises que l'on retrouve surtout dans ce milieu. Avec l'entrée en jeu de la maison de distribution Gastibeltza Filmak – qui est une société de production, et non une association – l'ICB choisit de limiter son intervention dans le domaine. Son aide à la distribution devient une aide à la diffusion.



Cependant, il continue à aider le secteur par d'autres biais. Ainsi, depuis 2017, coordonne-t-il le dispositif Zineskola, le pendant en langue basque du dispositif « École et cinéma ».

### **Le Dispositif Zineskola, un dispositif parallèle à « École et cinéma » pour un cinéma en langue basque**

Le dispositif Zineskola propose aux élèves du primaire scolarisés en langue basque de découvrir des films d'animation en euskara lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma indépendant du territoire. Les élèves, grâce au travail pédagogique d'accompagnement conduit par les enseignants, débute ainsi une initiation au cinéma en langue basque (et hors les murs des établissements scolaires).

L'origine de ce projet vient de l'association Udaleku qui, suivant son rôle d'animateur en langue basque, proposait des films en euskara dans les cinémas, mais à la marge du système de diffusion classique (sans acquisitions de droits de diffusion et donc sans Visa d'exploitation). L'ICB reprend le projet et le développe en partenariat avec Cinéma et Cultures, Cinévasion, Zineuskadi, le Centre pédagogique IKAS et l'Éducation Nationale, un projet pédagogique intégré au temps scolaire et au système de diffusion des salles. Ce dispositif a, aujourd'hui, pour intention de proposer aux enseignants bascophones des écoles primaires de s'engager dans un parcours pédagogique autour du cinéma d'animation en langue basque.

Ainsi, deux ou trois films sont-ils proposés en euskara, chaque année depuis 2017, aux jeunes spectateurs et à leurs enseignants. Chaque film est accompagné d'une proposition de dossier pédagogique conçu par une équipe de conseillers. Celle-ci est présentée aux enseignants lors des séances de visionnage des films organisées à leur intention, permettant de ce fait, de réaliser avec les élèves un travail spécifique avant et après la séance. Dans sa forme actuelle, ces dossiers pédagogiques sont destinées à l'apprentissage de la langue basque. Ils sont écrits par des conseillers pédagogiques et des enseignants de langue, qui ne sont pas spécialisés dans l'éducation à l'image. L'accent est davantage mis sur la compréhension du film, plus que sur l'éducation à l'image. Le but n'est pas tant de faire de l'éducation à l'image en basque, mais d'enseigner le basque à travers les films. Même s'il s'agit d'une alternative au dispositif « École et cinéma », le point de vue pédagogique n'est pas le même. Le niveau en langue basque des enfants du Pays Basque peut également être questionné en ce sens. En effet, les enseignants expliquent qu'il est parfois impossible pour leurs élèves (en particulier ceux qui sont dans les filières non-immersives) de comprendre les films basques sans cet accompagnement pédagogique. Par conséquent, l'objectif de Zineskola est basé sur la socialisation de la langue basque, plus que sur l'éducation à l'image. Il faut noter que le doublage des films d'animation vers l'euskara est aujourd'hui pris en charge par Zineuskadi.



## Le dispositif en quelques chiffres (année scolaire 2018-2019)

- 3 films dans 10 salles de cinéma
- 95 séances
- 60 établissements scolaires provenant d'une quarantaine de communes
- 3 641 élèves provenant des 3 filières d'enseignement
- 25 écoles participant aux séances de visionnage organisées à l'intention des enseignants

## Les aides accordées au secteur du cinéma (2015-2021)

Entre 2015 et 2021, l'ICB a consacré 88 460 euros au secteur du cinéma, en soutenant en particulier la diffusion du cinéma basque. La majorité de cette somme a bénéficié à l'association Cinéma et Cultures pour son travail dans le domaine du cinéma basque. L'association a reçu 3 000 euros pour chaque film distribué par Gabarra. De plus, elle a été aidée pour son travail technique au sein du dispositif Zineskola ainsi que dans l'organisation de soirées particulières autour du cinéma basque dans le cinéma l'Atalante. Le réseau Cinévasion a également été soutenu chaque année, dans une moindre mesure, compte tenu du nombre de salles regroupées dans l'association, toujours dans l'organisation de soirées autour du cinéma basque. Udaleku, association de loisirs en langue basque pour les enfants, a également été aidé dans l'organisation des projections destinées aux enfants. Enfin, le festival Zinegin a été soutenu jusqu'en 2021. En 2019, il a aidé la production du film de Josu Martinez *Anti*, produit par Gastibeltza Filmak, mais coproduit aussi par l'association Axut!. La participation d'une association à la production du film a permis à l'ICB d'aider le projet.

Tableau 11 : Liste des aides accordées par l'ICB dans le secteur du cinéma (2015-2021)

Structure	Catégorie	Films et projets	Aide
2015			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Distributions des films <i>Lasa eta Zabala</i> et <i>Amama</i>	7 000 €
Association Udaleku	Diffusion du cinéma basque pour un public jeune	Quinzaine des films basques pour les élèves de Seaska. <i>Pim eta Pom - Bram Barrabas</i>	2 500 €
Salles de cinéma du territoire et entreprises	Diffusion de films tournés au Pays Basque et médiation	Diffusion de films de répertoire en lien avec le territoire	8 420 €
Association Eihartzea	Festival Zinegin	Rencontres et formations	1 000 €
		<b>Total 2015</b>	<b>18 920 €</b>
2016			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque pour un public jeune	Distribution du film <i>Jai Alai Blues</i>	3 000 €
Association Udaleku	Diffusion du cinéma basque	Quinzaine des films basques pour les élèves de	2 500 €

	pour un public jeune	Seaska <i>Films Prope ta Berta-JellyT</i> filmak	
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Structuration du projet de distribution (en partenariat avec Zineuskadi)	6 000 €
Association Eihartzea	Festival Zinegin	Ateliers	1 000 €
		<b>Total 2016</b>	<b>12 500 €</b>
2017			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Distribution des films <i>Handia – Kalebegiak</i>	6 000 €
Association Cinéma & Cultures	Cycle Chez les basques	Projection des films <i>Euskadi - Basker - Bonde i Baskerland</i>	450 €
Association Udaleku	Education aux images	Coordination de Zineskola avec Seaska / <i>Ernest &amp; Célestine - PhantomBoy</i> filmak	2 500 €
Association Eihartzea	Festival Zinegin	Ateliers	1 000 €
		<b>Total 2017</b>	<b>9 950 €</b>
2018			
Association Zaldaina	Diffusion du cinéma basque	Edition d'un livre collectif <i>Euskal zinema: hiru zinegile belaunaldi</i>	5 527 €
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Distribution du film <i>Oreina</i> de Koldo Almandoz	3 000 €
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Soirée autour de <i>Oihaneke zühainetan</i> de Oihan eta Elsa Oljar- Inès	500 €
Association Cinéma & Cultures	Education aux images	Coordination Zineskola / Les films <i>Harri Zopa - Teresa eta Galtzagorri</i>	3 000 €
Association Eihartzea	Diffusion du cinéma basque	Festival Zinegin	2 000 €
Association Udaleku	Association Udaleku	Ateliers vidéo en centre de loisirs	1 500 €
		<b>Total 2018</b>	<b>15 527 €</b>
2019			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Distributions des films <i>Black is Beltza Dantza</i>	6 000 €
Association Cinéma & Cultures	Education aux images	Coordination Zineskola / Les films <i>Grufaloo - Harpetarra – Zafafa</i>	3 000 €
Association Eihartzea	Diffusion du cinéma basque	Festival Zinegin	2 000 €
Association Axut!	Production de courts-métrages	<i>Anti</i> de Josu Martinez	2 000 €
Association Udaleku	Association Udaleku	Ateliers vidéo en centre de loisirs	1 000 €
		<b>Total 2019</b>	<b>14 000 €</b>
2020			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Diffusion de <i>La trinchera infinita, Bi urte, lau hilabete, egun bat, Zumiriki</i>	1 200 €
Association Cinéma & Cultures	Education aux images	Coordination de Zineskola	1 000 €

Association Cinévasion	Diffusion du cinéma basque	Diffusion de <i>Nora - Bi urte, lau hilabete, egun bat</i>	1 465 €
Association Eihartzea	Diffusion du cinéma basque	Festival Zinegin	2 000 €
		<b>Total 2020</b>	<b>5 665 €</b>
2021			
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Diffusion de <i>Akelarre, Atarrabi eta Mikelats, Caminho Longe, Non dago Mikel, Nora, Irrintzi</i> , et projet Hemendik	3 000 €
Association Cinéma & Cultures	Education aux images	Coordination de Zineskola	1 000 €
Association Cinéma & Cultures	Diffusion du cinéma basque	Projet de cinéma en plein air – Projections de <i>Dantza</i> et <i>Amama</i> filmen emanaldia à Biriadou, Ascain, la Bastide et Ossès	1 266 €
Association Cinévasion	Diffusion du cinéma basque	Projections de <i>Akelarre, Atarrabi eta Mikelats, Caminho Longe, Zumiriki, Non dago Mikel?</i>	3 000 €
Association Eihartzea	Diffusion du cinéma basque	Festival Zinegin	2 000 €
Utopia Bordeaux	Focus sur le cinéma basque	Présentation des films et de l'ouvrage de J.Fernandez, Film Oreina K.Almandoz et Zumiriki de O.Alegria	1 632 €
		<b>Total 2021</b>	<b>11 898 €</b>

Source : ICB

Si l'ICB a longtemps joué un rôle particulier dans la distribution des films basques, elle soutient aujourd'hui la diffusion des films basques en aidant les cinémas à organiser des soirées spécifiques. Son action se limite à la diffusion et à l'organisation de projections pour les enfants et les jeunes.

Il n'a pas vocation à intervenir à nouveau dans la distribution. Cependant, il convient de noter que c'est la seule structure qui ait traité le sujet du cinéma basque et qui ait essayé de donner de la visibilité au cinéma basque depuis 2015.

### **Traitement documentaire d'archives sonores et audiovisuelles anciennes du Pays Basque Nord**

Enfin, soulignons que depuis de nombreuses années, des particuliers, des associations et des radios locales collectent des fonds sonores et audiovisuels. Ces archives, vecteurs de transmission du patrimoine culturel, sont d'un grand intérêt patrimonial. Néanmoins, ce patrimoine risque de disparaître si des actions de sauvegarde ne sont pas entreprises.

Notons, qu'en 2009, l'ICB a réalisé, dans le cadre de son Ethnopole, un état des lieux de ces anciennes archives pour le compte du Conseil départemental des Pyrénées-Atlantiques. Depuis 2011, dans le cadre d'un programme pluriannuel de sauvegarde et de valorisation des fonds, ce dernier prend en charge la numérisation et la mise à disposition au public, confiant à l'ICB la maîtrise d'œuvre du traitement intellectuel, soit l'inventaire et l'indexation,

consistant au traitement documentaire et archivistique avec production d'instruments de recherche normalisés. Entre 2008 et 2021, treize fonds ont ainsi été valorisés.

### **L'ICB : une structure limitée dans l'intervention du secteur cinéma et audiovisuel**

N'étant pas structurée pour intervenir dans les industries culturelles et créatives, elle n'a ni la capacité juridique, ni la capacité technique, ni la capacité économique d'intervenir dans le secteur. L'ICB a été fondée en 1990 pour soutenir les associations et les amateurs qui agissent en faveur de la culture basque et sa structure n'a pas beaucoup évolué depuis lors. D'abord avec la création de l'OPLB, puis avec la création de la CAPB, l'ICB s'est défini comme un intermédiaire entre les institutions et les associations. Il ne peut donc être le seul responsable d'un secteur en phase de professionnalisation et d'organisation, bien qu'il ait aidé plusieurs secteurs vers la voie de la professionnalisation. Dans son projet 2023-2026 présenté en 2022, l'ICB identifie trois axes de travail : le programme de recherche de l'Ethnopolé, la transmission culturelle et la structuration du monde associatif. Il réaffirme alors sa posture d'intermédiaire entre le monde associatif et les institutions, et explique que la pratique des amateurs sera sa priorité, compte tenu du fait que les autres institutions privilégient les agents et les structures professionnelles (EKE, 2022).

#### **4.1.1.2. L'Office Public de la Langue Basque : enjeux de normalisation et d'usage de la langue basque**

L'Office Public de la Langue Basque a été constitué comme un Groupement d'Intérêt Public (GIP). Il a pour mission de définir et de mettre en œuvre une politique linguistique en faveur du développement de l'utilisation de la langue basque. Groupement d'Intérêt Public constitué par l'État, la région Nouvelle-Aquitaine, le département des Pyrénées-Atlantiques et la Communauté d'Agglomération Pays Basque, l'OPLB a défini un projet de politique linguistique intitulé « Un objectif central : des locuteurs complets – Un cœur de cible : les jeunes générations » adopté à l'unanimité par les membres du Conseil d'administration en décembre 2006 ; il a été renouvelé pour la période 2018-2022.

Douze personnes représentant les quatre membres du GIP : trois représentants pour l'État, trois représentants pour la région Nouvelle-Aquitaine, trois représentants pour le département des Pyrénées-Atlantiques et trois représentants pour la Communauté d'Agglomération Pays Basque. Statutairement, le budget de l'Office Public de la Langue Basque est abondé par ses membres à hauteur de 25 % pour l'État, 25 % pour le conseil régional de la Nouvelle-Aquitaine, 25 % pour le conseil départemental des Pyrénées-Atlantiques et 25 % pour la Communauté d'Agglomération Pays Basque. L'Assemblée générale du 24 avril 2018 a procédé à l'adoption du budget prévisionnel de l'Office Public de la Langue Basque pour l'année 2018. Le budget est adopté à hauteur de 4 186 000 €.

L'OPLB est un outil très efficace pour la mise en œuvre de la politique linguistique du Pays Basque Nord et sa construction repose sur un consensus entre la société civile et les institutions. Cela conduit à une évolution intéressante de la politique linguistique, car elle implique toutes les institutions, y compris l'État. La participation des quatre institutions est également économique et garantit ainsi un budget minimum pour agir. L'OPLB n'est donc pas autonome sur la prise de décisions et a besoin de l'accord de toutes les institutions partenaires pour intervenir dans un secteur. Les institutions partenaires définissent un cadre d'intervention très rigide, et les actions de l'OPLB subissent un contrôle strict de l'État. En ce sens, la gouvernance de l'OPLB n'est pas simple. Une politique linguistique commune a été mise en œuvre au Pays Basque Nord, prenant en compte les priorités de chaque institution et construisant une définition commune du problème public. Le secteur du cinéma et des industries culturelles et créatives n'ont pas été inclus dans le domaine d'intervention de l'OPLB.

L'OPLB marque quatre enjeux dans sa réglementation : la transmission, l'usage (loisirs, activités sportives, éducation artistique ou culturelle), les environnements qui donneront au basque une véritable place dans la société (médias, environnement numérique, travail et entreprise, jeux vidéo, livres), le soutien aux projets qui ont un impact direct et durable sur la motivation à apprendre et à utiliser la langue basque.

Le champ des enjeux de l'OPLB étant défini, son action s'organise autour de quatre axes : le développement de l'enseignement de la langue basque, l'accompagnement des opérateurs linguistiques privés, les partenariats avec d'autres institutions et les actions directes de l'OPBL. L'accompagnement des opérateurs linguistiques privés se concrétise par un partenariat entre l'OPLB et le Gouvernement basque dans lequel les axes de coopération regroupent les enjeux définis, à savoir la transmission, l'usage, la qualité de la langue et la motivation (ou l'attachement de la population à la langue). La collaboration avec la Communauté Autonome Basque est d'une grande importance dans la politique linguistique du Pays Basque Nord. Cette participation permet par exemple de soutenir les médias en langue basque du Pays Basque Nord, y compris les télévisions diffusant en basque. En ce sens, quelques initiatives peuvent être mentionnées dans les actions publiques menées par l'OPLB lui-même : la première est le travail en faveur de la réception terrestre et numérique de la télévision basque, qui garantit l'accessibilité de ETB aux locuteurs du Pays Basque Nord ; la seconde est la campagne en faveur des médias basques et le travail en faveur de leur structuration et stabilisation. L'OPLB soutient les médias et donc l'audiovisuel. De 2017 à 2021, les télévisions du territoire reçoivent le soutien de l'OPLB. Kanaldude bénéficie d'une aide annuelle de 80 000 euros de l'OPLB et TVPI d'une aide annuelle de 35 000 euros pour la diffusion de contenus en langue basque.

Par contre, l'OPLB ne peut aider la production et la distribution de films en langue basque. Les aides à la création de sous-titres, les traductions de ciné-débats ou les demandes d'aide à production ont été systématiquement rejetées. Ils avaient cependant commencé à réfléchir à la

question du cinéma basque dès 2016, aux côtés du groupe de recherche NOR notamment. Le partage des compétences avec l'ICB avait également été imaginé : l'ICB continuait à soutenir la distribution tandis que l'OPLB commençait à penser à la production. Mais, son règlement d'intervention ne lui a cependant pas permis d'aller plus loin.

Par contre, l'OPLB a permis, dans certains cas, la création de projets en langue basque liés à l'éducation à l'image. Telle que définis dans son règlement d'intervention, son action peut affecter l'éducation artistique ou culturelle. À ce titre, il aide les activités liées à l'éducation à l'image et à la transmission cinématographique. Là encore – et comme il est normal du point de vue de l'OPLB – l'aide est placée dans la promotion de la langue basque et non dans la création ou la production cinématographique. L'OPLB répond donc positivement aux demandes de projets pédagogiques autour de l'image. De 2015 à 2021, ils distribuent 10 900 euros aux écoles qui portent des projets d'éducation aux images (en moyenne 641,18€ par projet, pour dix-sept projets).

Paradoxalement, c'est l'État français lui-même qui résume le mieux le problème dans le bilan de l'OPLB en 2016. En 2010 et 2016, deux commissions interministérielles de l'État procèdent à une évaluation de la politique linguistique menée par l'OPLB, soulignant les avancées positives en matière de transmission et d'enseignement, entre autres, ainsi que l'augmentation de la capacité d'intervention de l'office et la collaboration étroite mise en place avec le gouvernement basque. Cependant, ces commissions soulignent également certaines lacunes, affirmant que l'OPLB n'arrive pas à influencer tous les domaines de la société et que, entre autres, leurs actions avaient peu d'impact dans le domaine du divertissement, ainsi que dans l'audiovisuel :

Il est permis de regretter la place extrêmement faible de la langue basque dans l'audiovisuel public français. S'agissant des médias privés bascophones, l'important appui de l'Office à leur professionnalisation mériterait d'être prolongé par un soutien plus marqué à l'innovation numérique (Haddouche et al., 2016).

L'OPLB intervient peu dans le domaine culturel, car il existe une autre structure dédiée à la culture basque, l'Institut Culturel Basque, que nous avons déjà examiné. Cependant, l'Office intervient dans le bertsolarisme et l'édition de livres. Voici quelles sont leurs critiques vis-à-vis de la séparation des deux domaines :

Des articulations à optimiser dans le domaine de la culture. L'engagement financier de l'Office dans le champ culturel n'est pas négligeable, même s'il n'est pas affiché en tant que tel, dans le souci probablement d'éviter toute confusion avec l'institut culturel basque (ICB) (Haddouche et al., 2016).

Le domaine d'intervention de chaque institution dans le domaine de la culture basque est flou, non seulement entre l'OPLB et l'ICB, mais généralement entre toutes les institutions ayant les compétences culturelles et linguistiques.

**Tableau 12 : Demande, délibérations et subvention accordée par l'OPBL pour le financement de projets audiovisuels dans le cadre de l'appel à projets entre 2015 et 2021**

Porteurs de projets	Nom du projet	Présentation du projet	Aide demandée	Aide accordée
2015				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2015	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>67 200 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	35 000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Création du projet de web-télé participative	4 000 €	<b>2 000 €</b>
Baxter and Rojos United	Sagarra jo!	Demande de financement pour la traduction du film en français par le biais de sous-titre.	2 310 €	<b>0 €</b>
		<b>Accordée en 2015</b>		<b>101 200 €</b>
2016				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2016	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>70 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	36 000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative	10 000 €	<b>2 000 €</b>
Baxter and Rojos United	Inguma zinema tailerra	un atelier cinéma en langue basque pour des jeunes âgés de 15 à 20 ans à Hendaye.	6 783 €	<b>0 €</b>
		<b>Accordée en 2016</b>		<b>104 000 €</b>
2017				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2017	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>80 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	36 000 €	<b>35 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative	1 000 €	<b>2 000 €</b>
Gastibeltza Filmak	Euskal zineman murgiltzea	Demande de financement pour la mise en place d'un système de traduction simultanée lors de plusieurs ciné-débats organisés par l'association, ainsi que pour la production de matériel pédagogique destiné aux enseignants à utiliser	7 790 €	<b>0 €</b>



		en amont de la projection d'un film.		
Indianoak Ibaialde	Ternua 2017	Demande de financement entre autres pour la prise en charge des coûts de traduction du sous-titrage en basque du film documentaire de 52' réalisé à l'occasion de ce défi (produit par Bonobo Productions).	3 500 €	0 €
		<b>Accordée en 2017</b>		<b>117 000 €</b>
<b>2018</b>				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2018	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80.000 €	<b>80 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	35.000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative	10.000 €	<b>2 000 €</b>
		<b>Accordée en 2018</b>		<b>114 000 €</b>
<b>2019</b>				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2019	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>80 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	35 000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative		<b>2 000 €</b>
Gastibeltza filmak	Immersion dans le cinéma basque	Demande de financement pour la mise en place d'un système de traduction simultanée lors de plusieurs ciné-débats organisés par l'association, ainsi que pour la production de matériel pédagogique destiné aux enseignants à utiliser en amont de la projection d'un film.	7 790 €	0 €
		<b>Accordée en 2019</b>		<b>114 000 €</b>
<b>2020</b>				
SCIC Aldudarrak Bideo	Kanaldude 2020	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>80 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Demande de financement pour le maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	35 000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative	2 000 €	<b>2 000 €</b>

Gastibeltza filmak	Subandila, court métrage de fiction de Josu Martinez	Demande de financement sur 2 volets : tournage d'un court métrage de fiction en basque sur le thème de la langue basque ; création de ressources pédagogiques en langue basque à destination des collégiens et lycéens sur le thème du cinéma	5 000 €	<b>2 000 €</b>
Xofaldia Produktzioak	Série Bañolet	Projet de série en langue basque participative	5 000 €	<b>2 000 €</b>
		<b>Accordée en 2020</b>		<b>118 000 €</b>
2021				
SCIC Bideo	Aldudarrak Kanaldude 2021	Consolidation du projet de télévision locale en langue basque	80 000 €	<b>80 000 €</b>
TVPI	TVPI au coté de l'Euskara	Maintien du dispositif suivant : production et diffusion hebdomadaire d'un reportage magazine en langue basque sous-titré en français, et diffusion d'une émission produite par Kanaldude.	35 000 €	<b>32 000 €</b>
Xibero TV	Web TV	Web-tv participative	2 000 €	<b>0 €</b>
Zukugailua	Elaboration d'une boîte à outils facilitant la coopération transfrontalière en matière de cinéma	Dans le but de faciliter la coopération transfrontalière en matière de production audiovisuelle et de cinéma, l'opérateur propose de travailler sur des matrices de contrats trilingues (basque, français et espagnol) incluant les spécificités juridiques des réglementations espagnole et française.	5 000 €	<b>2 000 €</b>
Gastibeltza filmak	Création d'un dossier pédagogique pour 2 courts métrages	Demande de financement sur la création de ressources pédagogiques en langue basque à destination des collégiens et lycéens sur le thème du cinéma autour de 2 courts-métrages Azken euskalduna de Josu Martinez et Muga d'Eñaut Castagnet.	4 000 €	<b>2 000 €</b>
Laukit at	Bitxi bila (production audiovisuelle et multimédia)	Demande de financement pour créer un reportage vidéo pilote. Le porteur de projet souhaite par la suite réaliser une série de reportages audiovisuelles en langue basque dans le but de montrer la diversité des utilisateurs et des domaines d'usage de la langue basque dans la vie quotidienne.	4 000 €	<b>2 000 €</b>
		<b>Accordée en 2021</b>		<b>118 000 €</b>

Source : OPLB

#### 4.1.1.3. La Communauté d'Agglomération Pays Basque, une politique culturelle en construction

La Communauté d'Agglomération Pays Basque est née le 1er janvier 2017 de la fusion des dix intercommunalités du territoire devenues des pôles territoriaux. Ses compétences dans une stratégie territoriale, d'aménagement et d'habitat sont : l'Europe et la coopération

transfrontalière ; l'économie ; la transition écologique et énergétique ; l'eau, le littoral et le milieu naturel ; la montagne basque ; la cohésion sociale ; la mobilité ; la prévention, la collecte et la valorisation des déchets ; et la politique linguistique et culturelle. Au total, le budget 2022 de la CAPB s'élève à 689 millions d'euros, dont 407 millions pour le fonctionnement et 282 millions pour l'investissement.

La CAPB représente un outil intéressant pour le développement du territoire, mais c'est un outil jeune. Dans le domaine de la culture, comme dans d'autres domaines, elle a dû d'abord intégrer dans sa structure les différentes politiques culturelles menées par les anciennes communautés de communes du territoire, avant d'écrire sa propre politique culturelle. La première politique culturelle de la CAPB a été présentée pour la première fois en 2023. Le « projet culturel » de la CAPB, voté le 4 février 2023 s'articule autour de quatre ambitions : agir pour l'enfance et la jeunesse ; porter une offre culturelle de proximité ; structurer des filières artistiques choisies ; et soutenir l'expression artistique en langue basque et en occitan gascon. En 2018, la CAPB faisait savoir aux professionnels concernés que le cinéma et l'audiovisuel étaient exclus de son domaine d'intervention, mais dans le projet présenté en 2023, le cinéma est inclus dans les cinq filières artistiques retenues, aux côtés de la musique, du théâtre, de la danse et des arts visuels. Le secteur est ainsi présenté dans le nouveau projet culturel : « la filière cinéma est émergente alors même qu'elle dispose d'outils de formation importants (BTS audiovisuel), de plusieurs festivals, et que le Pays Basque est un lieu de tournage de plus en plus sollicité » et « pour faire évoluer nos modèles de développement, la Communauté d'Agglomération Pays Basque accompagnera l'émergence et la consolidation de filières artistiques choisies : la danse, les arts visuels, le théâtre, la musique et le cinéma. Cela permettra de créer des écosystèmes et des dynamiques bénéfiques pour chaque acteur dans le but de pérenniser la ressource artistique dans le territoire. En outre, de nouvelles initiatives transfrontalières seront recherchées » (Euskal Hirigune Elkargoa, 2023).

Lors d'une réunion organisée le 1er mars 2022 à l'initiative d'Hélène Bourguignon (de la direction Culture de l'Agglomération Pays Basque) entre les Directions de la culture, de la langue basque, du développement économique, du transfrontalier, de l'école d'art et les chercheurs du groupe de recherche NOR, les différentes techniciennes de l'agglomération présentes et la directrice de l'école d'art reviennent sur leur possible intervention dans le secteur du cinéma et de l'audiovisuel.

La Direction du développement économique avait récemment entamé une réflexion concernant le secteur. En effet, la CAPB avait été sollicitée par deux sociétés de production Disnosc et Kestu (dont nous avons précédemment parlé) qu'elle a accompagnées dans la recherche de locaux. L'audiovisuel et le cinéma étaient alors un secteur méconnu par les services de la CAPB qui se rendaient compte de sa configuration économique particulière. En effet, les besoins diffèrent selon les projets et l'emploi est structuré autour de métiers très divers, souvent en intermittence. En ce sens, les techniciens de la direction développement économique avaient été à la rencontre de projets à Valence (La Cartoucherie – Pôle d'image

animée) et dans un studio d'animation à Angoulême pour comprendre les spécificités du métier. Au-delà de l'enjeu économique, la nécessité d'impulser la création localement leur avait été soulignée. En effet, dans le cas d'Angoulême, le studio d'animation est surtout utilisé par des structures extérieures au territoire, souvent parisiennes, et la création n'emmergeant pas à Angoulême même. La Direction du développement économique voyait, selon leur cadre d'intervention, plusieurs clés d'entrées possibles pour aider le secteur : le numérique et l'innovation. Les techniciens de la CAPB montraient un intérêt particulier pour le domaine de l'animation porté par Disnosc. C'est un secteur particulièrement porteur en France (Denis, 2019).

L'École Supérieure d'Art du Pays Basque (ESAPB) était également représentée par sa directrice Delphine Etchepare lors de cette réunion. Cette dernière estime que si des opportunités apparaissent localement, l'école a vocation à s'adapter. L'école a une appétence particulière pour le cinéma et elle a notamment assuré la coordination départementale du dispositif « École et cinéma » pendant plusieurs années, avant de la déléguer à l'association Cinéma et Cultures (Cinéma l'Atalante, Bayonne). En outre, l'école collabore sur des projets communs avec le BTS audiovisuel de Biarritz, mais aussi avec Peio Aguirre de l'école de cinéma Elias Querejeta de Saint-Sébastien. .

La Direction culture est, semble-t-il, peu intervenue dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma. En 2018, elle déclarait qu'elle n'intégrerait pas la question audiovisuelle et du cinéma dans sa politique culturelle. À sa création, la CAPB a continué à verser au festival Zinegin, l'aide de l'ancienne Communauté de Communes Pays de Hasparren, mais cette aide a cessé en 2021. La Direction culture a, cependant, accompagné des actions de médiation (Cinévasion et Fipadoc nomade) et a soutenu la résidence d'écriture de scénarios Kirikoketa organisée à Irissarry par l'association Zukugailua, à hauteur de 6 000 euros.

La Direction échanges transfrontaliers n'aborde ni le secteur du cinéma, ni celui de l'audiovisuel. Cependant, il existe un projet mené aux côtés d'Euskampus<sup>128</sup> autour du secteur des industries créatives, KSIgune (comprendre lieux des ICC) sur l'émergence et la création. Un diagnostic est entamé concernant la filière culturelle de la Communauté Autonome Basque avec un cluster sur ces sujets-là. Nous y reviendrons.

La Direction langue basque : la langue basque fait partie de la compétence du bloc communal, c'est-à-dire qu'elle doit être intégrée dans les services publics locaux. Si la création et diffusion de l'euskara par l'audiovisuel et le cinéma est plutôt une compétence de l'OPLB, il

---

<sup>128</sup> Euskampus Fondation est une organisation sans but lucratif promue par l'Université du Pays Basque/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), la Fondation Tecnalia, le Donostia International Physics Center (DIPC) et l'Université de Bordeaux (UB). Leur mission est d'établir des mécanismes dans le but de renforcer les relations, la connexion et la confiance mutuelle entre les partenaires, pour leur permettre d'accroître leur projection internationale et de déployer des actions partagées de formation, de recherche, de transfert de connaissances et de diffusion.

y a un intérêt certain sur cette question au sein de la direction Langue basque. Si d'autres directions de l'agglomération s'emparent du sujet par différentes entrées (le développement économique, l'enseignement supérieur, la culture, une intervention sur la structuration...), la Direction langue basque pourra intervenir. Les outils éventuellement mis en place devront être ouverts au cinéma en langue basque.

**Tableau 13 : Les aides accordées au domaine du cinéma par la direction culturelle de la CAPB (2018-2021)**

2018	Cinévasion	2 500 €
2019	Eihartzea (Festival Zinegin)	6 000 €
2019	Atalante	5 000 €
2020	Atalante	5 000 €
2020	Fipadoc Nomada	11 000 €
2020	Kanaldude	6 000 €
2021	Zukugailua	6 000 €

Source : CAPB

Les différents services de la CAPB sont conscients de la nouvelle dynamique du secteur du cinéma sur le territoire, et si le secteur était jusqu'à présent en dehors de leurs politiques, ils montrent la volonté de s'adapter à ces nouveaux besoins. Ils soulignent, de surcroît, que le secteur peut affecter différents services. L'année qui a suivi cette réunion a montré qu'en effet, la CAPB a décidé de mettre la main sur le sujet, d'abord en incluant le secteur dans son projet culturel, puis en le regardant à partir du développement économique.

En effet, le service de développement économique, en partenariat, d'abord avec les sociétés de production Disnosc et Kestu puis, de façon plus large, avec d'autres acteurs du secteur, notamment Zukugailua, lance, en 2023, un projet ambitieux de pôle numérique appelé Laminak, en y intégrant la culture et la création numérique.

La CAPB joint l'approche économique à l'approche culturelle dans sa définition du problème. Le service de développement économique se lance, donc, en 2023 dans un projet ambitieux, appelé Laminak et montre son intention de créer trois pôles numériques, dans le but de développer des réseaux entre les différents acteurs du territoire. Le projet de Pôle territorial du Numérique Culturel et Créatif en Pays Basque développe l'idée d'un pôle de culture numérique à Biarritz, fonctionnant comme une pépinière et intègre Disnosc, Kestu mais aussi Fipadoc. Le projet de tiers-lieu autour de l'ancien hôtel du Pont d'Enfer, devient le pôle de production et de diffusion cinéma et audiovisuel, tandis qu'un pôle média est imaginé à Urrugne.

Le projet de Laminak a été présenté par la CAPB à l'appel à manifestation national : « Appel à manifestation d'intérêt : Pôles territoriaux d'industries culturelles et créatives ». Cet appel à projet s'inscrit dans le cadre d'un ambitieux plan d'investissement pour les industries appelé France 2030. Dans ce plan, une stratégie pour les industries culturelles et créatives a été élaborée en collaboration avec le ministère de la Culture. Dans la stratégie Culture France 2030, les territoires sont également pris en compte et il est prévu de créer et de développer des pôles territoriaux d'industries créatives et culturelles. En France, ce secteur est actuellement composé des petites et moyennes entreprises, comme nous l'avons déjà évoqué, et dans une recherche de compétitivité, il apparaît nécessaire de regrouper ces entreprises. Ces pôles territoriaux constitueraient un réseau physique entre agents économiques et culturels, et offriraient des dispositifs de coopération, de recherche et de formation. Il s'agirait de construire tout un écosystème au sein de ces pôles (garantissant en même temps la diffusion des productions) et d'impliquer les collectivités territoriales. Les pôles devront être fédérateurs d'une filière ou permettre de se fédérer autour des questions d'innovation. Il s'agit de regrouper différents agents d'une même chaîne de valeur pour créer de la valeur ajoutée : créer une synergie en alliant créativité, production, diffusion, formation. Ces pôles garantiraient le partage des infrastructures et viseraient, en se regroupant, à créer de l'attractivité et de la visibilité (également à l'international) aux entreprises.

La CAPB adapte ainsi les besoins exprimés sur le territoire aux politiques sectorielles de l'État et prend conscience que les industries créatives et culturelles sont des secteurs stratégiques. En même temps, elle travaille avec les acteurs du territoire à l'écriture de ce projet.

#### **4.1.2. L'action des départements en France dans le secteur du cinéma, et le cas des Pyrénées-Atlantiques**

Avec ses 682 621 habitants, le département des Pyrénées-Atlantiques est un département français composé de 547 villages. Son chef-lieu est Pau. Ses compétences principales se concentrent sur le domaine social, mais le département traite d'autres axes : la solidarité (enfance et jeunesse dans leur environnement familial, scolaire et éducatif ; publics vulnérables ; bien-être et seniors ; déclinaison territoriale des territorialité ; protection), la solidarité des territoires, l'attractivité territoriale (identités et transfrontalière ; vie associative ; montagne ; moteur économique), l'aménagement du territoire, mobilité et bâtiments départementaux, le numérique (infrastructures réseaux et nouveaux usages). Il relie la culture et les langues aux axes de l'identité territoriale en soutenant les deux langues de son territoire (le basque et l'occitan) (Département des Pyrénées-Atlantiques, 2018). La politique culturelle décidée s'articule autour de quatre principes : la structuration de l'écosystème artistique ; la création ; la diffusion ; l'éducation artistique et culturelle (Département des Pyrénées-Atlantiques, 2023).

Si les départements ont été créés en 1790, ils ont été consolidés en tant que collectivités territoriales sous la forme qu'on connaît aujourd'hui par la loi de décentralisation de 1982 : les « lois Defferre ». Le département a donc longtemps été l'organe de la centralisation, puisqu'il menait l'action déconcentrée de l'État, autour de la figure du préfet. Depuis 1982, la loi de décentralisation donne le pouvoir exécutif au conseil général (devenu ensuite conseil départemental), qui est élu. Le département devient une collectivité territoriale, aux multiples compétences. Depuis 1990, avec la transformation des territoires et la modernisation de l'État et suite à différentes réformes territoriales et administratives, les départements connaissent quelques turbulences (Ozouf-Marignier, 2020).

La loi NOTRe<sup>129</sup> de 2015 vint renforcer les compétences de la région, en remettant en cause l'existence même des départements et ces dernières années, le département est devenu l'objet de nombreuses critiques en raison de son manque d'innovation et d'adaptation aux nouvelles exigences de l'action publique locale. Son territoire limité, le manque de dynamisme dû à des ressources financières insuffisantes, ainsi que ses compétences principalement centrées sur le social suscitent des doutes quant à son avenir. Cependant, le département s'est maintenu, déjouant les pronostics, en se réinventant comme acteur de proximité et de stabilité. Dans ce paysage institutionnel en perpétuel mouvement, le département apparaît comme une structure stable, essentielle dans les zones rurales et dans le domaine social (Ferreira, 2021). Les conseils départementaux tentent différentes stratégies pour réaffirmer leur capacité d'action, mais ils doivent faire face à la concurrence d'échelles institutionnelles supérieures (les régions) et inférieures (les agglomérations et intercommunalités) (Ozouf-Marignier, 2020).

#### 4.1.2.1. L'action du département des Pyrénées-Atlantiques en matière d'audiovisuel et de cinéma

En Nouvelle-Aquitaine, six départements disposent d'un fonds de soutien en faveur de l'audiovisuel et du cinéma: la Gironde, la Charente, la Charente-Maritime, la Dordogne, le Lot-et-Garonne et les Landes, qui relèvent tous de la convention État/CNC/Territoire, ce qui leur permet de bénéficier d'un soutien complémentaire du CNC. La présence des départements dans ces conventions fait partie de la stratégie globale de la Nouvelle-Aquitaine en faveur des filières audiovisuelles et cinématographiques. Une agence unique, ALCA, gèrera ces fonds. Dans les Pyrénées-Atlantiques, il existait bien un fonds de soutien, mais celui-ci a disparu entre 2015 et 2017. Aujourd'hui, le département ne fait plus partie de cette convention.

Ce fonds de soutien s'inscrivait dans le cadre du schéma départemental des arts visuels, défini en 2013, qui prenait en compte les actions menées dans le domaine des arts plastiques, de l'audiovisuel et du cinéma.

---

<sup>129</sup> NOTRe : Nouvelle Organisation Territoriale de la République.



À partir de 2011, dans le cadre de sa mission dédiée à l'économie créative, le département a investi le champ de l'audiovisuel et du cinéma avec la mise en place d'un fonds de soutien à la conception et à la production d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques.

Entre 2011 et 2015 le fonds de soutien à l'économie créative du département des Pyrénées-Atlantiques aura accompagné le secteur à hauteur de 1 484 400 €, réparti de la façon suivante :

- 56 000 € pour l'écriture – 9/19 projets accompagnés (projets de longs-métrages, de programmes d'animation et de documentaires de création)
- 12 000 € pour le développement – 2/6 projets accompagnés (long-métrage de fiction et documentaire de création)
- 1 263 000 € pour l'aide à la production cinéma et audiovisuel - 42/78 projets accompagnés (courts-métrages et longs-métrages fiction, animations, documentaires)
- 143 100 € en aides diverses (notamment l'aide à l'ECLA)

Ce fonds de soutien s'inscrivait dans les conventions de partenariat triennal classiques avec le CNC, la DRAC, la région et les départements et dans le dispositif du CNC « un euro pour deux euros ». En 2016, ce fonds d'aide a été gelé. Diverses raisons ont été avancées dans les différents entretiens effectués : qu'avec la loi de décentralisation NOTRe les possibilités pour un département d'intervenir dans un secteur industriel furent limitées, qu'il y avait peu de candidats répondant aux appels à projet, ou bien que ce fut une décision politique, d'un département qui passe à droite, dans une région gouvernée par la gauche. S'il n'est pas facile de savoir quelles sont les véritables raisons de la suppression de ce fonds de soutien, cette décision a été lourde de conséquences pour le cinéma du territoire, à l'heure où le CNC ne souhaite pas ouvrir de nouveaux accords avec les plus petites collectivités territoriales.

L'action du département se poursuit cependant dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel par d'autres entrées définies dans le schéma de 2013. Dans une logique d'aide à la structuration de la filière, le département accompagne les professionnels, les festivals, les salles de cinéma et les actions de médiation et d'éducation à l'image. Plus largement, le département soutient des lieux de diffusion, des festivals, des manifestations et des associations de cinémas indépendants installés sur le territoire. Il soutient aussi le dispositif « Collège au cinéma » en partenariat avec la Direction des Services départementaux de l'Éducation nationale.

Il faut souligner que ce schéma fait mention des langues régionales. Ainsi, le département soutient-il par exemple « Escòlas au cinéma », dispositif d'initiation à la culture cinématographique en béarnais - gascon - occitan.

Le département oriente lui aussi, pour la période 2018-2021, son soutien vers la diffusion, en soutenant notamment les salles de cinéma et les festivals. En 2021, il décide notamment de soutenir l'association Zukugailua dans la mise en place de la résidence d'écriture Kirikoketa.

En plus d'apporter un soutien financier, le département apparaît comme un véritable partenaire du projet. Les deux premières éditions de la résidence ont eu lieu au Centre départemental d'éducation au patrimoine Ospitalea. Le département se charge également de créer l'ensemble des supports de communication, lors de la première édition. Avec son soutien à la résidence Kirikoketa, il affirme sa volonté de réinvestir le secteur de la création cinématographique et audiovisuelle. Il en fait un argument politique.

**Tableau 14 : Les structures et projets du Pays Basque Nord soutenus par le département Pyrénées-Atlantiques entre 2018 et 2021**

Structure	Aide	Projet
Association Cinéma et Culture L'Atalante	24 400 €	Fonctionnement / Diffusion : programmation "art et essai" et "recherche et jeune public", distribution de cinéma basque, ateliers, soirée... / Éducation à l'image : déploiement des 3 dispositifs nationaux, Zineskola, interventions en classe, stages de formation organisés en lien avec le rectorat. / Évènementiel : "Rencontres sur les docks"
Cinévasion	2 000 €	Organisation de rencontres professionnelles - Diffusion d'une sélection de films dans toutes les salles adhérentes, interventions de professionnels, ateliers, conférences
Cinéma Itsas Mendi	2 000 €	Développement d'une politique de défense du cinéma Art et Essai : défense d'une programmation cinématographique "Art et Essai" ambitieuse sur la zone immédiatement frontalière.
Association Begirada	8 000 € (jusqu'en 2019)	Hendaia Festival
Txiki production	2 000 € (jusqu'en 2019)	Txiki festival
Biarritz Festival (Festival de Biarritz Amérique Latine)	19 000 €	Festival Biarritz Amérique Latine
Festival International de Programmes Audiovisuels Documentaires (FIPADOC)	21 000 €	FIPADOC
Anglet	2 800 €	Historielles
Collège au cinéma	22 000 €	Transport
Zukugailua	8000 € de subvention + 4000 € de mise à disposition Ospitalea + 5000 € de communication	Résidence d'écriture Kirikoketa

Source : Département des Pyrénées-Atlantiques

Nous en avons parlé, le département s'occupe de l'accueil des tournages.

En 2017, le conseil départemental confie la mission de l'accueil des tournages à l'Agence d'attractivité et de Développement Touristiques 64 qui entraîne la création de l'Agence du Film Béarn Pays basque en janvier 2018. L'enjeu est alors de poursuivre la promotion du territoire comme terre de tournage. L'Agence fait partie du réseau des commissions du film (Bureau d'Accueil des Tournages) Film France. Elle travaille en collaboration avec ALCA et a un budget de 15 000 €.

Les missions principales de l'agence consistent à :

- Valoriser les ressources du territoire (humaines : professionnels de l'audiovisuel et patrimoniales-naturelles : décors de tournage...)
- Accompagner les équipes de tournages locales (Longs et courts métrages, fictions TV, documentaires, séries, publicités et clips).

Dans son bilan de 2021, l'agence identifie notamment 152 professionnels locaux, accompagne 23 castings, 25 tournages et souligne avoir été présente sur 5 festivals.

#### 4.1.2.2. Le dispositif Collège au cinéma et l'expérimentation du 4<sup>ème</sup> film basque

Le programme Collège au cinéma, dont nous avons déjà parlé dans cette étude, propose aux collégiens de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma et de se constituer ainsi, grâce au travail pédagogique d'accompagnement conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique. Le département, ayant la compétence des collèges, est partenaire de ce dispositif et prend notamment en charge tous les transports des collégiens (avec une enveloppe de 20 000 €/an). L'éducation à l'image fait partie des compétences du département qui accompagne la collaboration entre établissements et opérateurs culturels avec une prise en charge d'ateliers pouvant aller jusqu'à quinze heures de médiation par an.

« Collège au cinéma » suit des objectifs bien définis au niveau national : former le goût et susciter la curiosité de l'élève spectateur par la découverte d'œuvres cinématographiques, notamment en version originale ; offrir des prolongements pédagogiques et des formations ; faciliter, sur l'ensemble du territoire, l'accès du plus grand nombre d'élèves à la culture cinématographique ; participer au développement d'une pratique culturelle de qualité en favorisant le développement de liens réguliers entre les jeunes et les salles de cinéma ; et apporter aux enseignants une activité complémentaire leur permettant de développer ou d'approfondir des objectifs de référence inscrits dans les programmes scolaires. Rappelons que pour le département des Pyrénées-Atlantiques, c'est l'association Cinévasion qui coordonne le dispositif.

Le département impulse, sur l'année scolaire 2021-2022, une expérimentation pour intégrer un 4ème film basque au sein du dispositif « Collège au cinéma ». Les objectifs de ce projet pilote sont les suivants :

- Sensibiliser, rendre accessible et développer l'usage des langues du territoire en sortant de l'école (usage et socialisation de la langue minorisée en dehors d'un contexte scolaire), en rendant ces films accessibles, notamment grâce aux sous-titres et en approfondissant les sujets (avec la possibilité d'organiser des rencontres et des ateliers en plus des projections).
- Découvrir la création cinématographique du territoire dans la lignée des objectifs fixés par le CNC, en continuant à faire découvrir les films en VO, avec une offre en langue basque orientée par une industrie cinématographique transfrontalière développée.

Ce dispositif s'adresse à tous les collégiens du département de l'ensemble des parcours (français, bilingue et immersifs). Pour l'année scolaire 2021-2022 c'est donc deux films qui ont été proposés selon l'âge des élèves : le film d'animation *Lur eta Amets* produit par la société de production de Saint-Sébastien Lotura Films, sorti en salles en 2020 et le long-métrage de fiction *Nora* de Lara Izagirre, coproduit par Garriza Film (Bilbao) et La Fidèle production, sorti en salles en septembre 2021. Tous deux sont distribués par Gastibeltza Filmak. Treize établissements scolaires sur les vingt-quatre participants au dispositif ont participé au projet, avec 1 731 élèves.

C'est aussi le prolongement du dispositif Zineskola, piloté par l'ICB. Cependant, le département a préféré intégrer le cinéma basque dans un dispositif classique, plutôt que de créer une alternative. De même, les dossiers pédagogiques créés pour accompagner les projections, ne sont plus des outils d'apprentissage ou de socialisation de la langue, mais de vrais outils d'éducation aux images, bilingues. Ils sont écrits par des enseignants et des professionnels compétents en matière de cinéma, et pas uniquement du point de vue linguistique, sur les modèles des dossiers pédagogiques proposés par le CNC, avec des analyses de séquences, des entretiens avec les réalisateurs et des données sur les techniques et références cinématographiques.

#### 4.1.2.2. D'autres entrées possibles en matière de cinéma et audiovisuel

Le département remarque aussi des sollicitations au niveau de la mission transfrontalière du département. Par ce biais, le département a notamment aidé la collaboration entre l'Atalante et Kalakalab SC de Vitoria Gasteiz dans un projet de dynamique transfrontalière pour une programmation plus large de films jeunesse en basque, avec la participation active de jeunes sur des ateliers de cinéma et de doublage (à hauteur 5 000 euros).

Bien que l'accompagnement du département ait été limité, il a été sollicité sur d'autres projets ou par des opérateurs dont nous avons parlé dans la troisième partie (des projets de courts-métrages, Next Station, MediaATTACK, Kanaldude, Cluster Eiken, Cluster Navarre...).

### **4.1.3. La place des financements régionaux en France, la politique ambitieuse de la Nouvelle-Aquitaine et l'Agence du Livre, du Cinéma et de l'Audiovisuel de la région (ALCA)**

La Nouvelle-Aquitaine a été créée en 2016, suite à la fusion des trois anciennes régions : l'Aquitaine, le Poitou-Charentes et le Limousin. Au regard de sa superficie, c'est l'une des plus grandes régions de France et d'Europe. La métropole de Bordeaux est la capitale de la région. C'est un territoire de grands contrastes et de diversité, et trouver une politique cohérente pour tous est le principal défi de cette région, depuis sa création. Malgré une cohérence historique certaine, les multiples découpages et recompositions territoriales issus de l'histoire ont engendré de nombreuses identités infrarégionales au sein de la nouvelle région. Cette diversité interne reste profondément ancrée. Ces identités sont en partie liées aux frontières linguistiques : l'occitan au sud de la Gironde, le poitevin-saintongeais entre la Gironde et la Loire et le basque au Pays basque nord (Beucher, 2017). La Nouvelle-Aquitaine est la troisième région la plus peuplée de France, avec 6 millions d'habitants. C'est un territoire de 84 100 km<sup>2</sup> et qui comprend douze départements, dont les Pyrénées-Atlantiques.

Beucher (2017), reconnaît que le Pays Basque a une place particulière dans la région, qui est liée à sa situation transfrontalière et à des problèmes géopolitiques spécifiques. Il souligne que l'identité basque s'est affirmée, à travers une culture particulière qui s'appuie en grande partie sur la langue. Il affirme également que les groupes autonomistes basques du Pays Basque ont eu de l'influence dans l'économie, la culture et le monde associatif du territoire, ainsi que dans la revendication de la création du département basque. En ce sens, la coopération transfrontalière existe déjà, et est mise en œuvre à travers l'Eurorégion depuis les années 1990 (Ibid.).

Les régions, confortées par la loi de décentralisation NOTRe de 2015, ont aussi la compétence des langues et des identités du territoire. La Nouvelle-Aquitaine participe donc à la mise en place d'une politique en faveur des trois langues minoritaires présentes sur son territoire, politique qui s'appuie sur la transmission, la socialisation et la structuration. Dans le cas du basque, nous avons vu que la politique linguistique de la Nouvelle-Aquitaine est principalement mise en œuvre à travers l'OPLB, mais la région propose en parallèle des soutiens parallèles, intégrés aux politiques culturelles, ainsi qu'aux politiques numériques<sup>130</sup> (Nouvelle-Aquitaine, 2020).

La Nouvelle-Aquitaine a délégué la mise en œuvre de sa politique cinématographique et audiovisuelle à une agence. Tout comme les trois régions ont fusionné en une seule en 2016, il en a été de même pour les trois agences qui mettaient en œuvre leur politique audiovisuelle et leur politique dédiée au livre : ECLA en Aquitaine, le Centre régional du livre en Limousin et le Centre du livre et de la lecture de Poitou-Charentes fusionnent pour devenir l'ALCA

---

<sup>130</sup> Kanaldude reçoit 243 000€ entre 2018 et 2020 depuis les politiques en faveur du numérique.

(l'Agence du livre, du cinéma et de l'audiovisuel). ALCA a des sièges à Bordeaux, Limoges et Poitiers et met en œuvre les politiques publiques du cinéma et de l'audiovisuel dans la région. Dans les lignes suivantes, nous analyserons les actions de la région et de l'ALCA, en regardant toujours comment ces actions peuvent être bénéfiques au cinéma basque et en analysant si elles tiennent compte de la langue.

#### 4.1.3.1. L'action de l'ALCA dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, action diverse et forte

Partenaire des acteurs de la filière Cinéma et audiovisuel de Nouvelle-Aquitaine, ALCA accompagne les œuvres, leurs auteurs, leurs producteurs et leurs fabricants, de l'écriture à la transmission aux publics. La mission de l'ALCA est de favoriser l'émergence, la diversité de la création, l'aménagement culturel du territoire. C'est elle qui est responsable de la politique publique cinématographique et audiovisuelle de la région. Elle gère la vision globale destinée à la filière, la relation avec les territoires, l'expertise technique, la relation avec les professionnels, la relation avec les autres organismes et, bien sûr, le fonds de soutien.

Son action peut être résumée de la façon suivante :

- Un fonds de soutien avec un budget de plus de 7 millions d'euros : ALCA assure l'instruction des demandes d'aides pour le long métrage, la fiction TV, l'animation, le documentaire et le court métrage de fiction.
- Un accompagnement de l'émergence et de la création notamment en inscrivant sa stratégie de soutien à la création dans une articulation et un renforcement des résidences cinéma sur tout le territoire de Nouvelle-Aquitaine, avec le déploiement du bureau des auteurs et des projets (BAP), des dispositifs liés à l'émergence (pitches premier film, partenariat La Ruche Gindou...), des actions avec les festivals, laboratoires de développement et les marchés de Nouvelle-Aquitaine, de nouveaux partenariats transfrontaliers, francophones, et sur des cibles de genres – documentaire, animation notamment (Berlinale Market, Euskadi, Canada/Québec, aire de coopération Souss Massa au Maroc avec Le Fidadoc d'Agadir, ...).
- Un accompagnement de la filière : avec une mise en place d'un observatoire de la filière en Nouvelle-Aquitaine, des actions du plan de formation (défini en 2020 avec l'Afdas), une mise en relation des professionnels et un travail avec les associations professionnelles, une présence en festivals, une coordination du réseau régional des Bureaux d'Accueil des Tournages...
- Un accompagnement sur la transmission et notamment la coordination en région des dispositifs nationaux d'éducation aux images : Lycéens et apprentis au cinéma, Passeurs d'images, Des Cinés, la vie !, acquisition d'une table Mashup pour des ateliers...
- L'Agence est, en outre, à l'initiative de journées professionnelles et de formation et porte la mission de pôle régional d'éducation aux images.

- Des actions de coopération à l'international telles que Conecta Fiction, plateforme internationale de développement de séries (Conecta Fiction et l'Eurorégion, composée de la Nouvelle-Aquitaine, Euskadi, Navarre (NAEN), et avec les opérateurs des autres territoires ALCA et Zineuskadi s'associent pour accompagner le développement de l'industrie audiovisuelle dans ces trois régions et pour mettre en valeur les projets des principaux acteurs de l'audiovisuel en Europe et Amérique avec comme axe central du programme, l'appel à projets «Pitch Eurorégion NAEN Series» (voir l'action de l'Eurorégion)).

- Un travail sur la diffusion dans le cadre d'une collaboration

### Quelques chiffres clés sur le fonds de soutien (2020)

- Nombre de projets déposés en 2020 : 727
- Aides à l'écriture au développement : 221 projets déposés, 61 projets soutenus
- Aide à la production de courts métrages : 291 projets déposés, 36 projets soutenus
- Aides à la production de longs métrages : 71 projets déposés, 16 projets soutenus
- Aides à la production de projets audiovisuels : 144 projets déposés, 56 projets soutenus
- Fonds de soutien régional : 6 236 000 €

**Tableau 15 : Les projets soutenus par le fonds de soutien en chiffre, par genre par l'ALCA en 2020**

<b>Animation</b>	<b>Projets déposés</b>	<b>Projets soutenus</b>	<b>Sélectivité</b>	<b>Montant des aides</b>
Production cinéma	27	16	59 %	517 000 €
Production audiovisuelle	57	35	59 %	1 403 000 €
Sous-totaux animation	84	51	61 %	1 920 000 €
<b>Fiction</b>	<b>Projets déposés</b>	<b>Projets soutenus</b>	<b>Sélectivité</b>	<b>Montant des aides</b>
Production cinéma	319	31	10 %	1 982 000 €
Production audiovisuelle	40	14	35 %	999 000 €
Conception	87	17	20 %	195 000 €
Sous-totaux fiction	446	62	14 %	3 176 000 €
<b>Documentaire</b>	<b>Projets déposés</b>	<b>Projets soutenus</b>	<b>Sélectivité</b>	<b>Montant des aides</b>
Production cinéma	16	5	31 %	181 000 €
Production audiovisuelle	82	30	37 %	843 000 €
Conception	98	22	22 %	181 000 €



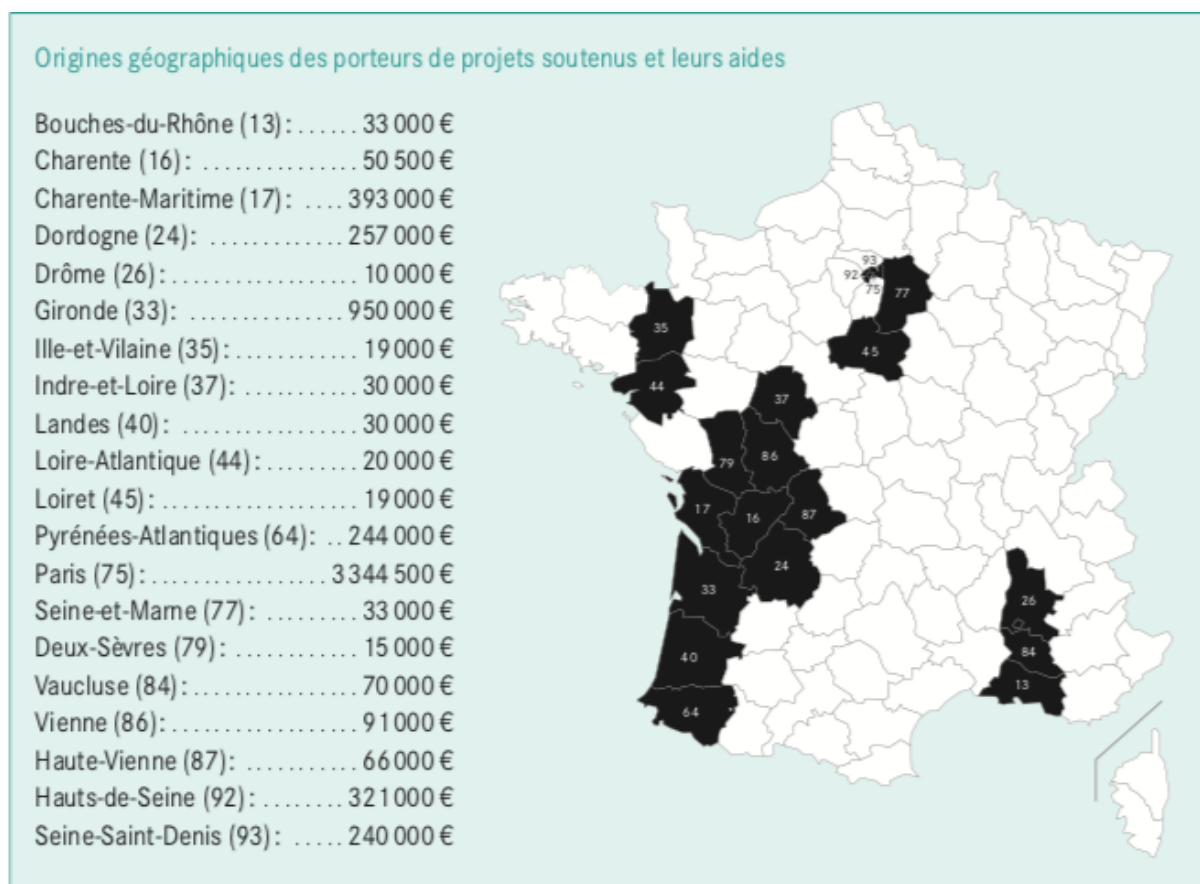
Sous-totaux documentaire	196	57	29 %	1 205 500 €
<b>Total général</b>	<b>726</b>	<b>170</b>	<b>23,5 %</b>	<b>6.301.000 €</b>

Source : ALCA

On peut conclure que le fonds de soutien de l'ALCA est conséquent et diversifié. Il intègre différents genres, soutenant l'écriture, le développement et la production. La sélectivité y est forte, notamment dans le domaine de la fiction.

Contrairement à la région Nouvelle-Aquitaine dont le Fonds films se destine aux sociétés de production ou aux auteurs de Nouvelle-Aquitaine, des projets de toutes origines peuvent être présentés aux fonds de soutien. ALCA propose une carte des origines géographiques des porteurs de projets soutenus et leurs aides en 2020.

**Figure 3 : Origines géographiques des projets aidés par l'ALCA en 2020**



Source : ALCA

L'ALCA est la principale référence dans le domaine du cinéma dans la région et, en plus de gérer un important fonds de soutien, elle finance de multiples outils du secteur à partir des résidences d'écriture jusqu'aux festivals. Elle est le principal interlocuteur des professionnels

et autres organisations, même au-delà des frontières. Dans ses règles d'intervention et ses objectifs, il y a peu de lien avec la territorialité. Elle ne mentionne pas la valorisation des particularités du territoire, et encore moins les langues du territoire.

Pour autant, dans les perspectives qu'elle publie en 2021, des références à l'économie du territoire y sont faites à plusieurs reprises. Tout d'abord, les objectifs afférés au fonds énoncent clairement qu'une attention particulière est portée à la qualité, à la création et à la production des projets, mais aussi au renforcement du tissu professionnel et économique du territoire. L'ALCA, évoquant les initiatives territoriales, définit en 2021 les enjeux de son soutien en ces termes :

Une nouvelle étape doit pouvoir être franchie dans les années qui viennent : celle d'un écosystème intégré qui permettra d'écrire, de produire, de fabriquer toute type d'œuvre entièrement sur le territoire. Pour cela, de nouvelles synergies doivent être initiées. Synergies pour développer les industries techniques, notamment en matière de post-production, pour valoriser la propriété intellectuelle d'initiative régionale, pour favoriser l'accès des projets à de nouveaux marchés, pour toucher de nouveaux publics (ALCA, 2021).

Les perspectives de 2021 révèlent ainsi que l'ALCA a pour objectif clair de renforcer et de stabiliser le secteur économique de la région. Elles regardent par ailleurs vers la transformation et l'internationalisation du marché. Il semble que l'ALCA souhaite organiser un grand rendez-vous professionnel d'envergure internationale. Elle révèle de cette façon, son ambition de porter les initiatives locales à l'international.

#### 4.1.3.2. L'action de l'ALCA et de la Nouvelle-Aquitaine au Pays Basque Nord et en faveur du cinéma basque

Par conséquent, l'identité ou les langues régionales ne font pas l'objet d'une considération particulière de la part de l'ALCA. ALCA a d'abord une exigence de qualité et elle se penche sur la capacité d'internationalisation des projets. Elle porte, toutefois, une attention particulière à l'écosystème du territoire. La langue n'est pas un critère de sélection mais il y a des projets du Pays Basque Nord ou en langue basque qui reçoivent le soutien de l'ALCA. Le fait que certains de ces projets aient reçu ce soutien, dans un contexte de sélectivité forte, est révélateur aussi de la montée en compétence des professionnels du territoire. Plusieurs de ces projets sont en langue basque.

**Tableau 16 : : Les projets en lien avec le Pays Basque Nord aidé par l'ALCA entre 2020 et 2021**

*\*les projets en langue basque*

Type d'aide	Genre	Titre	Auteurs	Adresse auteur	Demandeur	Ville demandeur	Type d'aide
2020							
Écriture	Documentaire	<i>Sur les traces de Telesforo</i>	Anne De Galzain	Ascain	Anne De Galzain		5 000 €
Production	Documentaire	<i>Karpeta Urdinak*</i>	Ander Iriarte		Gastibeltza Filmak	Saint-Pée-sur-Nivelle	17 000 €
Production	Mag série	<i>Kantuen kontrabandista*</i>	Yva, Rusinol		Kestu	Ascain	46 000 €
2021							
Écriture	Lm fiction	<i>Le cycle de la bouteille</i>	Loic Legrand	Larressore			5 000 €
Écriture	Documentaire	<i>Emma</i>	Prune Perromat	Urrugne			4 000 €
Écriture	Lm animation	<i>Jim Queen</i>	Simon Balteaux	Bayonne	Bobbypills	Paris	9 000 €
Écriture	Lm Documentaire	<i>Un pays en flamme</i>	Mona Convert	Biarritz	Triptyque Films	Paris	12 000 €
Écriture et développement	Série animation	<i>Figures bleues</i>	Nathan Otaño		Disnosc	Biarritz	35 000 €
Développement	Lm fiction	<i>Agurra*</i>	Itiziar Leemans		Gastibeltza	Saint-Pée-sur-Nivelle	15 000 €
Développement	Série animation	<i>Bush dog, chien des buissons</i>	Gustavo Steinberg		Damned	Bayonne	15 000 €
Développement	Lm fiction	<i>Karmele*</i>	Asier Altuna Iza		Gastibeltza Filmak	Saint-Pée-sur-Nivelle	14 000 €
Développement	Lm fiction	<i>Koartza*</i>	Eugène Green		Le Plein de Super	Saint Cyr sur Loire	14 000 €
Production	Documentaire	<i>La colo</i>	Marine Gautier		Tell me films		28 000 €
Production	Série Documentaire	<i>Horizon vertical (Vertical republic of skateboard)</i>	Romain Mounier et Alex Peneau	Guéthary	Feliz Filmz	Paris	27 000 €

Source : ALCA

Il existe un autre fonds géré directement par la région, le Fonds films. Ce fonds regarde avec une attention particulière les projets et les structures du territoire. En 2018 par exemple, La Fidèle Production obtient une aide au développement de 22 500 euros pour *La main gauche* de Joe Louis. De même, Damned Films, en 2021, reçoit avec une aide au développement de 15 000 euros pour *Bush dog; chien des buissons*.

Parallèlement, il existe d'autres aides en région coordonnées par la Direction de la Culture et du Patrimoine notamment l'Aide au programme d'activité des structures de productions audiovisuelles et cinématographiques destinée à permettre aux producteurs d'œuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'évoluer vers une structuration et un modèle économique plus pérenne. Cette aide est précieuse pour les sociétés de production.

**Tableau 17 : Les sociétés de production du Pays Basque Nord ayant obtenu l'aide au programme d'activité de la région Nouvelle-Aquitaine entre 2018 et 2021**

2018	2020	2021
Gastibelzta Filmak	Damned Films	Disnosc
La Fidèle Production	Gastibelzta Filmak	Gastibelzta Filmak

Source : Nouvelle-Aquitaine

La région aide aussi des festivals, ou associations dans leurs actions. Elle aide l'association Cinévasion sur le poste de Médiateur depuis 2017 (22 500 euros/an), le festival Biarritz-Amérique Latine pour les Rencontres de Coproduction Biarritz Amérique Latine Lab (3 000 euros/an depuis 2019) ou encore l'association Cinéma et Cultures (Atalante) pour son action dans le cinéma en langue basque (à hauteur de 10 000 euros par an depuis 2019).

La région a, en outre, accordée trois aides à l'écriture au « projet d'après » sur le département des Pyrénées-Atlantiques : à Laetitia Mikles pour le long-métrage de fiction *La nageuse* (5 000 € en 2020), à Léo Lagrfeuille pour un long métrage documentaire *Les vies imprévues, Pauline E. vers d'autres promesses...*, (5 000 € en 2021) et à Loïc Legrand pour le long-métrage de fiction *Le cycle de la bouteille*, (5 000 € en 2021).

#### 4.1.3.3. Une prise en compte des spécificités territoriales dans les COM audiovisuels

Les particularités du territoire et les langues minoritaires sont majoritairement évoquées dans l'audiovisuel, et notamment dans les COM que la Nouvelle-Aquitaine signe avec les télévisions de son territoire.

Elle signe quatre COM avec quatre télévisions du territoire : avec France Télévisions pour la chaîne « NoA » de France 3 Nouvelle-Aquitaine ; avec la chaîne privée TV7 Bordeaux ; avec la télévision occitane ÔCtele ; et avec Aldudarrak Bideo pour Kanaldude.

La Nouvelle-Aquitaine, dans son projet de COM pour 2020-2023, affirme que ces télévisions contribuent à atteindre les objectifs de la région. Dans la liste des objectifs énumérés, l'identité et les langues du territoire apparaissent :

Les programmes développés par les chaînes ont rempli les objectifs de la région s'agissant tout particulièrement des points suivants :

- Des programmes contribuant à l'identité régionale : les sujets proposés couvrent l'ensemble de la région, sur les 12 départements, avec une mise en valeur du territoire, des initiatives et acteurs dans divers domaines : [...]

- La présence des 3 langues régionales sur les écrans : le basque sur Kanaldude, avec une reprise des programmes, pour certains traduits en français, sur la chaîne YouTube, l'occitan sur ÔCtele, dont 2 séries ont été également diffusées sur NoA (« Òc Kay » et « Òc Veituratge »), mais également désormais le poitevin-saintongeais (avec l'abécédaire désopilant « Ketokolé » sur NoA) (Conseil Régional Nouvelle Aquitaine, 2020)

La région Nouvelle-Aquitaine saisit la question de la valorisation des particularités de son territoire et de ses langues à travers l'audiovisuel. Rappelons que la région a été à l'initiative de la création d'ÔCtele. Une fois encore, si la question de la langue est clairement traitée dans le domaine de l'audiovisuel et des médias, il devient clair que ce n'est pas le cas dans le secteur du cinéma. Bien que les œuvres en basque puissent être soutenues, elles ne recevront pas une attention particulière, du moins pas de manière objectivable.

#### **4.1.4. L'Eurorégion NAEN (GECT Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre) dans le cinéma et l'audiovisuel**

Une Eurorégion est une entité territoriale transfrontalière qui rassemble les partenaires de deux ou plusieurs régions frontalières de différents États européens. Son objectif est de créer un espace cohérent où ces régions se développent conjointement, transformant par ce biais la frontière en une ressource et une opportunité de développement plutôt qu'un obstacle. Pour ce faire, l'Eurorégion offre un cadre de coopération qui réunit les différents acteurs et facilite la mise en œuvre de politiques et de projets communs dans divers domaines tels que l'aménagement du territoire, les transports, l'économie locale, les activités culturelles, l'environnement, etc. Ces initiatives sont adaptées aux spécificités de chaque frontière concernée (Mission Opérationnelle Transfrontalière, s. d.).

Ce sont des structures de coopération transfrontalière, plus ou moins structurées, qui peuvent avoir des statuts différents, et qui peuvent fédérer différentes entités politiques de tailles différentes. Afin de répondre à la diversité et à la multiplication des Eurorégions, l'Union européenne crée en 2006 le statut juridique du Groupement Européen de Coopération Territoriale (GECT), afin de stabiliser les partenariats entre les territoires et d'homogénéiser les structures (Perrin, 2021). La coopération entre la Nouvelle-Aquitaine, la Communauté Autonome Basque et la Navarre remonte aux années 1990, avec la création d'un fonds de coopération. En 2011, l'Eurorégion Aquitaine Euskadi a d'abord été créée sous la forme juridique GECT et en 2016, la Communauté Forale de Navarre l'intègre. C'est aujourd'hui, l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre, est son siège est situé à Hendaye.

Les Eurorégions incarnent l'Europe des régions et sont l'enjeu stratégique de la Commission européenne. Le domaine culturel est un espace privilégié de coopération, qui comprend les

problématiques économiques générales et actuelles des politiques culturelles (Perrin, 2013a). La culture est un domaine de coopération fréquent car elle est envisagée comme un outil de coopération et de relations transnationales/internationales privilégié, propice au rapprochement des peuples et des cultures, à la connaissance mutuelle et à la compréhension interculturelle, mais aussi en tant qu'outil de *soft power* utile au développement économique (Perrin, 2013a).

L'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre aide les projets du domaine culturel et de la langue à travers l'appel à projet « Citoyenneté Eurorégionale » et, dans ce cadre, des projets de cinéma ont été soutenus. Les entretiens effectués avec des producteurs ayant produit des films basques ont révélé que l'Eurorégion a été un partenaire stratégique fort dans la concrétisation de leurs projets. En effet, l'Eurorégion soutient les relations transfrontalières et est en mesure de soutenir des projets industriels. C'est donc une voie intéressante pour les coproductions.

Entre 2017 et 2021 plusieurs coproductions transfrontalières sont aidées par le biais de l'appel à projet « Citoyenneté Eurorégionale », tels que le film *Black is beltza* de Fermin Muguruza, qui reçoit une aide de 27.270 euros, ou encore *Nora* de Lara Izagirre aidé pour la production et la diffusion. Aldudarrak Bideo demande et reçoit une aide à plusieurs reprises. Le premier critère de sélection de cet appel à projet est qu'il y ait un partenaire dans chaque territoire de l'Eurorégion. En 2021, l'association Zukugailua présente le projet Zinema Zubiak aux côtés de l'association des producteurs de la Communauté Autonome Basque Ibaia, et de l'association des professionnels de l'audiovisuel et du cinéma de Navarre, Napar.

**Tableau 18 : Projets du domaine audiovisuel et cinéma aidés par l'Eurorégion dans le cadre de l'appel à projet « Citoyenneté Eurorégionale » (2017-2021)**

En rouge les porteurs de projet

\*Avec une étoile, les structures basées au Pays Basque Nord

Projets	Partenaires			Budget	Aide
	Nouvelle-Aquitaine	Navarre	Euskadi		
2021					
Black is beltza	*Gastibeltza	Katakrak	Biba Ainhoa AIE	60 000 €	27 270 €
Zinema zubiak	*Zukugailua	Napar	Ibaia	66 900 €	27 270 €
Mira	Le nouveau studio Prismédia TV7	601 Producciones	Txintua Films	60 000 €	27 270 €
2020					
Mira	Le nouveau studio Prismédia TV7	601 Producciones	Txintua Films	60 760 €	26 242 €

Influx	Novamina	Arena Communication	Esope Marmoka	200 000 €	29 575 €
Nora	*La fidèle production	Nueve Cartas	Gariza films	70 000 €	30 800 €
Txac planet	*Aldudarrak bideo	Nafarroako ikastolen elkarte	Gaia / Azaroa films	58 235 €	25 623 €
Heraldabide	*Aldudarrak bideo Antxeta irratia	Nafar ikus entzunezkoak	Euskal editorea		
2019					
Next station	*La Fidèle production	Cluster audiovisual Navarra	Eiken cluster	234 500 €	22 500 €
Matriochkas	Pyramide	Haburu	Sincro	280 830 €	31 500 €
2018					
9 ipuin	* Jakinola	Ane Ablandedo	Etxegiroan	30 000 €	13 800 €
Ainarak	*Aldudarrak bideo	601 Produccuines	Zinea Sortzen Etxegiroan	79 940 €	35 973 €
Influx	Novamina	Arena Communication	Esope Marmoka	100 000 €	27 000 €
2017					
Ane eta Pierren bila (Nora)	*La fidèle production		Gariza films	79 000 €	21 000 €
Ainarak	* Aldudarrak bideo	601 Producciones	Zinea Sortzen	51 192 €	21 726 €

Source : Eurorégion

Le plan stratégique du GECT Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre 2021-2027 indique que la culture, la langue et les industries culturelles et créatives (ICC) auront une place particulière dans les politiques que l'Eurorégion mettra en œuvre pour cette période. Elle lance, en plus de l'appel à projet « Citoyenneté Eurorégionale », l'appel à projet « Innovation Eurorégionale » qui prend en compte de nombreux secteurs économiques, dont les industries créatives et culturelles et l'industrie audiovisuelle pour la première fois en 2022. Aucun projet de ce secteur ne sera aidé cette année-là (ABEN, 2020).

Elle fixe l'objectif 1.2 de sa stratégie dans ces termes « Faire du secteur et du patrimoine culturel l'un des moteurs du développement social et économique du territoire, en encourageant la production, la connaissance mutuelle et la consommation de produits culturels eurorégionaux » (Ibid.).

Dans la promotion d'un réseau culturel eurorégional, elle souligne que l'Eurorégion possède un écosystème culturel riche, dans lequel coexistent la culture traditionnelle et la création portée par des espaces culturels et que cette offre singulière doit pouvoir être diffusée. Le GECT estime ainsi qu'un soutien institutionnel à la production et à l'articulation d'une offre



culturelle commune et reconnue en tant que telle apparaît donc à la fois comme un défi et une opportunité (Ibid.).

Dans la promotion de la culture et du patrimoine culturel en tant que secteur économique stratégique, elle souligne que la culture et le patrimoine culturel ont une importance au-delà de leur apport à l'identité eurorégionale. La Nouvelle-Aquitaine, l'Euskadi et la Navarre ont identifié les industries créatives et culturelles comme un véritable secteur économique, dans le cadre de leurs stratégies de spécialisation intelligente. Cela concrétise leur engagement pour ce secteur d'avenir, capable à la fois de créer de la richesse pour les territoires, de promouvoir les intérêts de chacun et de mettre en commun leurs compétences. Ainsi, le GECT doit-il contribuer à la réalisation de ces objectifs en mettant à profit les moyens dont il dispose pour promouvoir les synergies eurorégionales (Ibid.).

Elle identifie le secteur de l'audiovisuel comme un axe majeur dans le soutien à la coopération audiovisuelle transfrontalière, en particulier, en raison de sa pertinence dans les stratégies de spécialisation intelligente (RIS3<sup>131</sup>) des trois territoires. Le GECT décide de soutenir la coopération eurorégionale dans le secteur audiovisuel (coproduction, distribution, diffusion) (Ibid.).

Elle identifie également dans son plan stratégique, dans les objectifs 2.1, pour la contribution au développement d'une économie eurorégionale compétitive et numérique, les industries créatives comme secteur stratégique qu'elle souhaite continuer de soutenir, grâce aux outils financiers à sa disposition, le déploiement de projets spécifiques dans ces secteurs, en veillant à l'actualisation des secteurs stratégiques afin de stimuler leur développement (action 2.1.2.2.). En outre, les industries créatives apparaissent en tant qu'enjeu dans la promotion des échanges commerciaux eurorégionaux (Ibid.).

L'Eurorégion accompagne le secteur dans de nombreux domaines aux côtés des agences locales. On peut par exemple mettre en avant « Le guide de la coproduction » qu'elle publie aux côtés de l'ALCA, Basque audiovisual (Zineuskadi) et Navarra film industry qui référence les principaux aides, ressources, objectifs et acteurs de chaque territoire, ou encore le lancement de l'appel à projets « Pitch Euroregion NAEN Series » pour les séries, mini-séries et docu-fictions ayant une forte vocation internationale. Pour la première édition en 2021, plusieurs prix sont dotés : le Prix France 3 Nouvelle-Aquitaine (10 000€), le Prix EITB (10 000€), le Prix Acorde Music Library (1 500€), le Prix Navarra Televisión (enregistrement et diffusion) et Prix Eurorégion NAEN (6 000€) (Ibid.).

Les orientations fixées par l'Eurorégion montrent que les industries culturelles sont identifiées en tant que secteur stratégique de développement dans beaucoup de territoires et que c'est, dès

---

<sup>131</sup> RIS3 est un acronyme créé par l'Europe, *Research and Innovation Strategy for Smart Specialisation*, stratégie de spécialisation intelligente.

lors, un secteur qu'elle accompagnera, en veillant toujours à l'identité du territoire et aux langues.

#### **4.1.5. L'expression de l'État dans l'audiovisuel et le cinéma du Pays Basque Nord**

Nous l'avons dit et répété, le principal organisme qui gère la politique publique en faveur de l'audiovisuel et du cinéma est le CNC. Pour faire un film aujourd'hui, il faut espérer accéder à ses aides. Nous l'avons également dit, l'État a des outils déconcentrés en matière de Culture : les DRAC. Nous verrons dans les lignes suivantes, dans quelle mesure l'État aide le cinéma basque et le cinéma du Pays Basque Nord.

##### **4.1.5.1. La DRAC Nouvelle-Aquitaine**

L'État a, depuis 1979, une administration déconcentrée de la culture sur son territoire qui représentent l'État sur le territoire afin que son action y soit cohérente et afin d'être en relation avec les collectivités territoriales (Négrier, 2003). La DRAC a pour mission de décliner la politique nationale audiovisuelle en région, et dans notre cas, en région Nouvelle-Aquitaine. Elle travaille avec le CNC et sa fonction est une fonction de facilitateur entre le CNC et les partenaires en région (institutionnels et professionnels). Ce partenariat se traduit par des conventions triennales entre l'État, le CNC et différentes institutions locales. Pour 2020-2022, la Convention de coopération pour le cinéma et l'image animée est signée par l'État (ici représenté par la DRAC Nouvelle-Aquitaine), le CNC, la région Nouvelle-Aquitaine, mais aussi les départements de la Charente, de la Charente-Maritime, de la Dordogne, de la Gironde, des Landes et du Lot-et-Garonne.

La DRAC Nouvelle-Aquitaine ne gère pas de budget directement destiné à des aides à la création, à la production ou à l'exploitation. C'est le CNC qui gère ce type d'aide, comme nous l'avons déjà évoqué. La DRAC fait surtout un travail de facilitateur, de relais en région. Par contre, elle a un budget de 1 503 512 euros (2021) qui se destine aux résidences d'écriture (5 500 euros), aux festivals (335 900 euros) mais surtout à l'éducation à l'image (pôle éducation aux images, « Lycéens et Apprentis au cinéma », « Collège au cinéma » et « École et cinéma », Passeurs d'images) et à des actions de développement des publics et des médias de proximité, des actions de formation, aux réseaux art et essai, ou au patrimoine.

Les interlocuteurs professionnels privilégiés de la DRAC au Pays Basque Nord sont les coordinateurs de Collège au cinéma (Cinévasion) et d'École au cinéma (L'Atalante). Il existe à Pau l'association Cumamovi qui fait un travail spécifique en matière d'éducation à l'image (l'association intervient aussi au Pays Basque) mais au Pays Basque, il s'agit en général de projets plus isolés, portés par les établissements scolaires. Par exemple, il arrive à l'École d'Art de Bayonne d'intervenir dans les écoles. C'est aussi le cas de Kanaldude. Dans les

Landes, il existe une association qui se destine exclusivement à l'éducation au cinéma : l'association « Du Cinéma Plein Mon Cartable ». Elle intervient parfois au Pays Basque.

En 2020-2021, la DRAC a ainsi distribué pour la diffusion, l'éducation aux images et l'exploitation du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque Nord :

- 215 287 € pour l'Art et Essai
- 460 750 € pour les festivals
- 26 500 € pour la plus grande partie des actions de diffusion, d'animation culturelle et d'éducation à l'image (certaines concernant l'ensemble du département)
- 27 471 € pour les médias de proximité.

La DRAC n'intervient donc pas directement dans la création ou la production. Ses principaux axes de travail sont l'éducation aux images, la médiation et la diffusion et aucune mention de la langue n'est faite dans son action. Étant une structure déconcentrée, elle suit les politiques publiques du Ministère de la Culture et du CNC.

#### 4.1.5.2. Les aides du Centre National du Cinéma et des images animées

Nous l'avons vu précédemment, le CNC intervient dans l'ensemble de la filière avec notamment une multitude d'aides dirigées vers l'écriture de scénario, la production, la distribution, l'exploitation, les industries techniques, l'exportation, la vidéo ou les nouveaux médias pour des genres, supports et formats différents. Les aides sont accordées sous forme automatique ou sélective<sup>132</sup>. Les aides automatiques ont pour but de structurer le secteur, tandis que les aides sélectives garantissent la diversité culturelle.

Entre 2015- 2021, plusieurs projets portés par des structures locales ou des projets en langue basque ont pu bénéficier de différentes aides du CNC. Nous ne dresserons pas une liste exhaustive de ces projets, mais plusieurs exemples mettent en lumière les compétences de certains auteurs et de certaines sociétés de production du territoire en matière de cinéma et audiovisuel.

Le CNC n'est pas une structure excluante vis-à-vis des projets en langues régionales et il a aidé plusieurs projets en langue basque. En ce qui concerne l'écriture de scénarios nous pouvons parler de deux projets dont le titre est en langue basque. Ainsi, Ximun Fuchs et Thomas Bidegain obtiennent le « Soutien au scénario, aide à l'écriture » en 2021 pour le film *Baratze bat* à réaliser par Ximun Fuchs et produit par la société de production parisienne Six-cent-quatre-vingt-sept (687). Le réalisateur Eugène Green avait lui aussi reçu le « Soutien au scénario, aide à l'écriture » en 2020 pour un projet de film appelé *Koartza (Le héron)*. C'est une aide très sélective, dont l'obtention permet une reconnaissance du projet. La

---

<sup>132</sup> Voir le point 2.1.2.1.

reconnaissance du CNC est cruciale à la concrétisation d'un film. Il faut toutefois souligner que les deux exemples présentés sont portés par des noms reconnus. Nous avons déjà parlé de la carrière de Thomas Bidegain en tant que scénariste. De même, Eugène Green est un auteur et un poète reconnu dans les milieux parisiens.

D'autres structures du territoire ont obtenu des aides du CNC. Nathan Otaño, créateur de la société de production Disnosc de Bayonne, a reçu, en 2020, une aide à l'écriture du CNC destinée à son projet de séries d'animation *Les figures bleues*, depuis les fonds d'aides aux expériences numériques. Ce projet et celui d'Eugène Green apparaissent tous deux dans les projets aidés par l'ALCA.

En ce qui concerne la production et la distribution de films en langue basque, *Atarrabi et Mikelats* de Eugène Green avait également obtenu des aides du CNC, notamment avec une « Avance sur recette avant réalisation » (commission du 28 juin 2018) et l'« Aide sélective à la distribution » (aide au programme), le film étant distribué par UFO Distribution. Le film *Les Sorcières d'Akelarre* de Pablo Agüero (film à moitié en euskara, coproduction transfrontalière avec, pour la partie française, La Fidèle production et Tita production basée en Bretagne) a quant à lui obtenu « l'Avance sur recette avant réalisation » en 2020 et a bénéficié de « l'Aide à la distribution » (aide au programme), le film étant distribué par Dulac Distribution.

En Documentaire-magazine, plusieurs projets locaux, dont certains en langue basque, portés par des sociétés de production du Pays Basque Nord, obtiennent des aides sélectives. C'est, par exemple, le cas de *Kantuen kontrabandista* produit par Kestu production qui obtient une aide de 60 000 euros par la commission du 21 juillet 2020. C'est aussi le cas pour le documentaire *Histoire d'un volant (Bolante baten historia)*, coproduit par une société de production néo-aquitain Vraivrai films et une société de production de la Communauté Autonome Basque, qui obtient 35 000 euros du CNC. Toujours en tant que Documentaire-magazine, Gastibeltza Filmak obtient en 2021 une aide sélective de 25 000 euros pour le film *Les dossiers bleus (Karpeta Urdinak)*. Ce film est une coproduction avec les sociétés de production de la Communauté Autonome Basque Irusoin et Mirokutana. *Histoire d'un volant* (2021) et *Les dossiers bleus* (2021) ont tous deux été présentés au Festival International du Film de Saint-Sébastien.

Il faut souligner que Kanaldude participe à la production des trois documentaires précédemment cités.

Les sociétés Tell me films et Damned, dont nous avons déjà parlé, obtiennent quant à elles de façon régulière des aides du CNC. Pour en citer quelques-unes :

- Tell me films obtient à plusieurs reprises des aides sélectives pour les documentaires-magazines : 30 000 euros pour le projet *Debout!* en 2021, 25 000 euros pour *Les vies a capella d'une femme insoumise* en 2020, 30 000 euros pour *La saison des tourteaux* en 2019, 25 000 euros pour *Comme Xaviere* et 40 000 pour *Derrière la ligne noire* en 2018, 30 000

euros pour *Les meilleurs poètes ne gagnent jamais* en 2017, 15 000 euros pour *Gens des blés* en 2015.

- La société Damned, quant à elle, a obtenu des aides en production et en distribution à plusieurs reprises notamment, en production pour *Anatomy of time* en 2018, pour *Domingo* en 2017 ou encore pour *Gabriel et la montagne* en 2016. Pour la distribution elle obtient des aides film par film en 2021 pour *Sous le ciel de Koutaïssi* d'Aleksandre Koberidze (33 000 euros), pour *Careless crime* de Shahram Mokri (12 000 euros). Elle obtient, en 2021, une aide à l'édition vidéo physique pour le film *Exit / Mère et fille*. En 2019, 2020 et 2021 elle reçoit également l'aide pour la structure.

Enfin, il faut souligner que la société de production de film d'animation Disnosc reçoit une aide aux industries techniques de 135 812 euros pour son projet innovant Synosc.

Il y a sur le territoire une société de distribution (qui se développe en production aujourd'hui), Damned qui absorbe, quant à lui, les aides en distribution.

Il apparaît donc que les productions locales (et/ou en langue basque) réussissent, ces dernières années, à obtenir certaines aides du CNC, notamment, et surtout, en documentaire. Il s'agit surtout d'aides sélectives.

## CONCLUSIONS

Les données recueillies auprès des différentes institutions nous montrent que chacune intervient dans le cinéma du Pays Basque Nord selon ses compétences. Les institutions classiques qui interviennent dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma aident certaines structures du Pays Basque Nord. C'est le cas du CNC, de la DRAC, de l'ALCA ou de la Nouvelle-Aquitaine qui ont des lignes très précises sur l'écriture, la production, l'éducation, la diffusion, les festivals ou l'exploitation. Certaines structures du territoire sont aidées de façon systématique ou sélective par ces institutions. Ces aides sont distribuées dans des cadres précis et réglementés, de façon organisée mais sans prendre en compte les spécificités (dont la langue), les enjeux et les opportunités de développement propres au territoire. Ces institutions proposent ainsi des outils qui viennent diffuser et renforcer les politiques de l'État, afin que les territoires bénéficient du développement économique que permet ce secteur.

Les autres, qui ont une vision plus ciblée sur le territoire (l'Eurorégion, le département, la CAPB, l'OPLB et l'ICB), aident le secteur par d'autres biais : la coopération transfrontalière, la citoyenneté, l'éducation culturelle, la diffusion, le développement économique, les médias, la culture basque ou encore le tourisme. Les opérateurs locaux, plus proches du territoire, mais qui n'ont pas précisé la compétence du cinéma et de l'audiovisuel, aident le secteur de façon indirecte et sans direction précise dans le domaine : par projet, grâce à l'éducation aux images, parfois la diffusion, les festivals... Ils n'interviennent pas au cœur du sujet, à savoir la création et la production. Cela crée aussi des déséquilibres entre les structures aidées.

La plupart des institutions publiques du Pays Basque Nord interviennent donc dans le secteur, mais sous différentes formes, avec des points de vue, des priorités et des enjeux différents et offrant des ressources et des soutiens disparates. Le CNC et la Nouvelle-Aquitaine ont répondu de manière classique aux sollicitations émanant des professionnels du Pays Basque, en tenant compte de la qualité du projet et de sa viabilité économique. La langue n'est pas une barrière : la réglementation française est claire à ce sujet. Le basque est considéré comme la langue de la France dans ses appels à projets. De la même manière, la DRAC Nouvelle-Aquitaine fait son travail habituel en soutenant les dispositifs habituels d'éducation à l'image dans les territoires, en soutenant des projets artistiques dans les écoles, en soutenant des festivals et en soutenant le cinéma Art et Essai. Du point de vue de la Nouvelle-Aquitaine et du département, être un territoire de tournage (avec les conséquences économiques directes que cela suppose pour le territoire) est important, comme nous le montrent les missions de la commission du film du département. Les soutiens de l'ALCA sont assortis d'une obligation de dépense sur le territoire.

Bien que l'ICB et l'OPLB aient mené des réflexions sur le cinéma basque depuis 2015 et même si l'ICB s'est chargé de la question de la distribution pendant quelques années, les autres institutions accordaient jusqu'alors peu d'importance au cinéma basque. C'était un domaine où l'intervention publique était difficile. S'agissant de la culture basque, elle aurait dû faire l'objet de l'ICB, mais puisqu'il s'agit d'un secteur industriel, les possibilités d'intervention de l'ICB étaient très limitées.

La montée en compétences des professionnels, mais aussi leur organisation, obligent les collectivités territoriales à réfléchir et à se positionner sur le sujet. Des *groupes d'intérêts* se forment au Pays Basque Nord qui poussent les organisations à se mobiliser. L'association Zukugailua, fait le tour des institutions publiques dès sa création, leur demandant de se mobiliser en faveur du secteur.

Avant même d'avoir les résultats de l'étude menée par le groupe de recherche NOR, les institutions commencent à répondre aux diverses sollicitations émanant du territoire et les premières actions de Zukugailua sont soutenues. ALCA joue son rôle de conseiller et l'Eurorégion, la CAPB, le département, l'OPLB et l'ICB apporte un soutien économique à différents projets. L'Eurorégion aide en particulier le projet transfrontalier Zinema Zubiak, qui met en relation les professionnels du Pays Basque Nord (et plus globalement de Nouvelle-Aquitaine) avec ceux de la Communauté Autonome Basque et de Navarre. L'OPLB soutient un projet qui touche à la traduction de contrats transfrontaliers. Les trois autres institutions, plus aptes à aider le secteur culturel, interviennent dans la création, en soutenant les résidences d'écriture. Le département se positionne en tant que partenaire actif de la résidence d'écriture Zukugailua et entame un projet pilote d'intégration d'un quatrième film optionnel dans le dispositif « Collège au cinéma ». Ces exemples montrent que la langue basque est intégrée dans l'action publique locale en faveur du cinéma. La réflexion menée autour du cinéma devient publique : le problème est identifié et mis sur agenda. Les institutions



entament un travail avec le groupe de recherche NOR pour identifier les enjeux majeurs d'une intervention publique sur le territoire (*policy formulation*) (Lascoumes & Le Galès, 2018) et, rapidement, des décisions politiques sont prises (*policy implementation*) : en 2023 la CAPB intègre le secteur du cinéma dans sa politique culturelle.

À partir de 2020, le sujet devient donc politique, mais Zukugailua n'est pas le seul groupe d'intérêt qui pousse les institutions à se mobiliser. La ville de Biarritz s'exprime, par exemple, sur le sujet, expliquant être en relation avec des structures parisiennes qui souhaitent s'installer sur le territoire. Sans trop en dire sur le sujet, en 2023, la ville accueille le nouveau festival Nouvelle Vague organisé depuis Paris. D'autre part, la société d'animation Disnosc entame un projet de studio d'animation, pour lequel il reçoit une attention particulière de la part du service économique de la CAPB.

C'est le rôle des institutions d'adapter son action publique aux différents groupes d'intérêt, dans une optique de création de ressources de compensation des inégalités (Lascoumes & Le Galès, 2018). Il s'agira ici de trouver un équilibre entre ces groupes aux orientations et moyen différents : accueillir les structures extérieures, répondre aux enjeux industriels actuels du secteur et donner l'opportunité aux auteurs de concrétiser leurs projets. Les enjeux sont nombreux.

Il manquait jusqu'en 2023 une prise en charge politique claire du domaine de l'audiovisuel et du cinéma sur le territoire, qui serait en relation avec les autres échelons institutionnels, mais qui saurait identifier les spécificités propres à son territoire. Si l'on veut développer l'audiovisuel et le cinéma au Pays Basque Nord, il faut développer une vision à long terme. S'il sera indispensable de proposer des aides classiques, un travail de fond sera nécessaire, en situant le sujet au niveau culturel, mais aussi au niveau du développement économique du territoire, et au cœur de l'innovation. Pour développer le secteur de façon durable, il faut penser à un écosystème dans sa globalité, qui aurait la langue pour épicerie.

Les institutions se saisissent du problème (*problem stream*), elles tentent d'y répondre à partir de leurs politiques actuelles (*policy stream*) (Kingdon, 1984), mais voyant que la question touche des enjeux qui dépassent les cadres (*frame*) (Goffman, 1974) actuels de leurs politiques, une réponse politique et un changement de paradigmes (Hall, 1993) ou de référentiels (Jobert et Muller, 1987) semblent alors nécessaires pour répondre de façon plus pertinente aux problèmes identifiés dans le secteur.

Différentes institutions sont assises autour de la table pour discuter de la manière dont elles veulent agir sur le secteur. Afin de répondre de façon commune aux différents enjeux qui leur sont présentés, elles devront avant tout se mettre d'accord sur une définition du problème politique. En effet, un problème appelant une réponse collective n'est qu'une formulation parmi d'autres, mais cette formulation est induite par l'orientation des réponses publiques qui seront apportées (Gilbert & Henry, 2012). Selon cette définition, des logiques différentes seront mobilisées et la catégorisation d'un problème vient en général en « amont » de la mise



sur agenda des problèmes, car la légitimation de l'action menée dépend en grande partie du cadre qui a été défini (Dubois, 2003).

Les enjeux que portent les questions audiovisuelles (les enjeux industries, les enjeux liés à l'image, les enjeux culturels et économiques) mettent les institutions locales à rude épreuve, mais posent en même temps la question du contexte politico-institutionnel dans lequel nous évoluons. En effet, nous avons vu que l'institutionnalisation du Pays Basque Nord est complexe et que les compétences sont partagées par différentes structures. Si les cadrages de la situation sont différents d'une institution à l'autre, cela peut générer des conflits entre elles (Ségas, 2021). Cependant, les enjeux et les moyens de chaque institution sont différents. Les institutions locales autour de la table ont des problématiques qui leur sont propres et le cadre qui sera défini a une importance majeure. Le département évolue sur deux territoires bien distincts culturellement (avec deux langues locales) et les moyens dont il dispose remettent souvent la pertinence même de son action en question. L'enjeu pour lui est de mener une politique efficace en matière de cinéma, malgré le peu de moyens dont il dispose, dans un contexte de concurrence institutionnelle forte (Ozouf-Marignier, 2020), venue renforcée par la création de la CAPB en 2017. La CAPB, jeune institution, a besoin de légitimer son action et de se montrer offensive et apte à répondre rapidement aux enjeux locaux. La légitimité des collectivités territoriales repose sur leur capacité de mettre en œuvre des politiques publiques (Muller, 1990). L'OPLB par son essence interinstitutionnel a besoin que l'ensemble des institutions (État, région, département, CAPB) soient d'accord pour agir et son cadre d'intervention est donc très rigide. L'ICB, qui porte pourtant la question du cinéma basque depuis plus de dix ans, a perdu en légitimité politique avec la création des différentes institutions qui l'ont succédé, son action se concentrant de plus en plus sur l'accompagnement des associations culturelles.

La définition apportée par les groupes d'intérêt ne suffira pas à construire un cadrage des politiques publiques, puisque les collectivités des territoires doivent ajuster leur mode d'intervention actuel. D'autre part, elles doivent prendre en compte les politiques sectorielles, pour définir le problème et le domaine d'intervention. Nous avons vu que l'Eurorégion a intégré les industries culturelles et créatives dans sa politique, compte tenu du fait que les territoires qui la composent les ont définies comme stratégiques. Nous avons également vu que la CAPB a fait un pas en avant, en intégrant la question du cinéma dans ses politiques culturelles, mais aussi en y joignant une approche économique. La CAPB unit, de cette façon, les politiques sectorielles et les projets territoriaux, en écrivant un projet de pôle territorial qui répond aux enjeux définis par l'État.

## 4.2. AU DELÀ DU TERRITOIRE : LES ENJEUX INTERNATIONAUX, L'EUROPE ET LE TRANSFRONTALIER DANS LE SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL, DU CINÉMA ET DES INDUSTRIES CULTURELLES ET CRÉATIVES

Nous avons déjà commenté que le secteur évolue rapidement à mesure que le système de financement de projets évolue, notamment en raison de la multiplication et du renforcement des plateformes. Les sources de financement des projets se sont multipliées, ce qui signifie de nouvelles opportunités pour les projets. Alors que le système français apparaissait comme étant relativement cloisonné, – associant financement de la télévision, financement des distributeurs et financement public, et étant très concentré à Paris – avec l'arrivée des plateformes, l'internationalisation du secteur s'accélère. Les sources de financement se sont alors diversifiées. L'État français – et tous les États en général – doit adapter son intervention politique. L'Europe identifie également les industries culturelles comme un enjeu stratégique. Nous verrons le rôle que peut jouer l'Europe, qui tend à protéger la diversité culturelle et linguistique. Elle encourage la coproduction internationale, l'expansion transnationale de la production culturelle, les projets transfrontaliers. Il ne s'agit plus seulement d'être soutenu par le système français. Nous verrons, de surcroît, que des opportunités peuvent venir d'ailleurs et que dans cette perspective, la langue et le transfrontalier peuvent jouer un rôle particulier.

### 4.2.1. Les enjeux audiovisuels à l'ère de l'hyperculture globalisante

Les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma doivent répondre à des enjeux culturels, mais aussi économiques. Il faut comprendre la culture comme innovation.

La mondialisation culturelle entraîne l'émergence d'un nouvel écosystème symbolique, « l'hyperculture globalisante » (Tardif, 2008), dans lequel on peut étudier l'économie de la culture et de la communication, en regardant à partir de cette position, la création, la production, la distribution, les usages et les effets sociaux de la culture et de la communication, ainsi que leurs acteurs, les structures et les interactions mobilisés.

Il est évident que la véritable valeur sociale de la culture ne pourra jamais se refléter dans son économie. Pour cela, il y a d'autres disciplines telles que l'anthropologie ou la sociologie par exemple. Force est de constater qu'il est difficile de rendre compte de l'immensité des ressources humaines mises en action et non comptabilisées, comme l'amateurisme, le bénévolat, l'action sociale, les pratiques, les biens communs, les services publics, les productions générées par les usagers, les interactions... Tous ces éléments compliquent le référentiel des politiques culturelles et le domaine culturel reste un secteur encore flou (Saez, 2005). À cela, il faut ajouter que la valeur réelle des apports professionnels elle-même n'est pas correctement mesurée puisque le travail précaire, le surmenage, le travail d'ombre non

rémunéré, l'immense production non convertie en offre ou offre sans demande solvable – si abondante dans la culture – échappent à l'économie conventionnelle de chiffres micro et macro. Cette économie conventionnelle cache la partie immergée de l'iceberg mais ne montre pas la partie immergée, ce qui rend des études plurielles nécessaires pour refléter au mieux la réalité économique de la culture (Zallo Elgezabal, 2017).

Dans tous les cas, l'écosystème culturel est en pleine mutation, et bien que sa dimension sociale prime, la culture dans l'économie doit être considérée comme une ressource et comme un secteur stratégique spécifique qui se rapporte à d'autres instances. La culture et la communication doivent être considérées comme des domaines stratégiques spécifiques dans toute société à l'ère de la diversité, de la connaissance, de la numérisation et de la mondialisation, et plus encore pour les cultures territoriales ayant une identité historique marquée. L'audiovisuel et le cinéma prennent une autre dimension dans ce contexte. La culture est alors une ressource globale et territoriale qui cimente le tissu social d'une société, son identité et sa cohésion. Les administrations aussi ont un rôle à jouer dans la création de conditions idéales pour stimuler la créativité.

La production et la consommation audiovisuelle ont explosé dans le monde au cours de la dernière décennie. Les cultures territoriales modernes misent une grande partie de leur avenir sur leur capacité à produire des sons et des images. De plus en plus de sociétés ont compris le message : pour survivre, il faut promouvoir et adapter sa propre culture audiovisuelle, en combinant soutien et développement, à partir de divers supports et modes d'expression. Il y a là un créneau pour une petite culture européenne, mais c'est aussi un marché concurrentiel. Pour la culture d'un territoire, le secteur audiovisuel, en plus de projeter et de nourrir des valeurs et une identité, est un secteur aux caractéristiques stratégiques, générateur d'opportunités de développement économique, qui doit être en phase avec le rôle et l'image que le territoire souhaite renvoyer (Zallo Elgezabal, 2022). Il est pertinent tant pour le développement de la culture et de l'identité basque, dont l'audiovisuel est une expression, que pour l'industrie culturelle dont il est une partie substantielle.

L'industrie audiovisuelle – cinéma, vidéo, télévision, disque, radio et autres expressions – est influente, en raison de sa demande sociale élevée et quotidienne, en raison de son impact sensoriel et émotionnel, en raison de son puissant système de production et de diffusion de contenus et pour sa polyvalence avec d'autres formes d'expression. C'est pour ces raisons qu'il existe dans de nombreux pays une intervention publique forte et compensatoire dans les systèmes publics de radiodiffusion.

Ce n'est pas un champ d'égalité, ni entre les pays, ni entre les maillons de la chaîne de valeur, ni entre les genres. Regardons la présence des femmes dans l'audiovisuel au niveau international. Par exemple, la proportion de femmes dans la réalisation et dans les cameramans à Hollywood n'atteint pas 10 % du total. Seulement deux femmes ont remporté l'Oscar de la meilleure réalisation : Kathryn Bigelow et Chloé Zhao. Dans les séries, les autrices féminines sont également rares. En Espagne, les 2/3 des séries sont faites par des

hommes, tandis que dans les autres métiers « auxiliaires » la prédominance féminine est écrasante : 61 % des postes de maquillage, coiffure, garde-robe et décoration sont occupés par des femmes contre seulement 8,3 % des charges principales (CIMA, 2019). En France les mêmes schémas sociaux existent : une étude de la SACD montre par exemple qu'en 2017, les femmes représentent seulement 29 % des auteurs de cinéma (CNC, SCAD, 2019). De même, l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel constate que les femmes sont largement minoritaires dans les postes clés du secteur (réalisatrices, scénaristes, productrices, directrice de la photographie, compositrices et actrices principales) (European Audiovisual Observatory, 2022).

Il convient donc de souligner pour le secteur audiovisuel :

- Son poids dans la construction des identités culturelles, processus grâce auxquels un groupe d'individus partagent une manière commune de comprendre l'univers et d'agir sur lui (Dorais, 2004).
- La diversité de ses formes expressives, qui en fait un terreau privilégié pour la création artistique et qui lui donne la capacité de s'intégrer à n'importe quelle activité.
- Sa place préférentielle dans les habitudes, les pratiques, les exigences et la consommation culturelle de la population, avec une incidence particulière chez la jeune génération.
- Sa capacité de projection externe, en raison de sa facilité à être traduit et en tant que langue universelle par sa nature visuelle notamment.

L'audiovisuel est, par conséquent, un secteur économique important. Il faut cependant être exigeant du fait de sa projection sociale et culturelle, étant donné qu'il influence une bonne partie des communautés et des sociétés. Ainsi, en plus d'une perspective économique, faut-il prendre en compte son rôle social stratégique (Zallo Elgezabal, 2004).

Pour une culture minoritaire comme la culture basque, il est indispensable d'être compétent dans tous les domaines (cinéma, télévision, musique, radio, Internet), voire de se spécialiser de manière productive dans certains d'entre eux afin de produire pour les consommateurs de son propre territoire, mais aussi pour les autres. En même temps, la normalisation de la langue basque dépend également de son degré de pénétration et d'acceptation dans toutes les expressions audiovisuelles. C'est certainement une condition de sa survie et de sa croissance.

Sur le plan économique, il faut retenir que le secteur audiovisuel est en pleine croissance à travers le monde, avec une production à forte valeur ajoutée et à fortes doses de créativité. Son offre est de plus en plus fragmentée, spécialisée, personnalisée et attentive à des demandes très larges, en expansion dans sa consommation domestique, mais très variable et soumise aux effets de mode.

- Les investissements du secteur sont innovants en soi, y compris en matière de produits. Le secteur a des effets transversaux très prononcés sur d'autres secteurs en termes de créativité, de formation, de production, de tourisme. Il est exigeant car il nécessite une capacité d'adaptation permanente et des métiers généralement très qualifiés. Il génère des niches d'emplois qualifiés, polyvalents mais précaires, liés aux produits. Il est aussi vulnérable aux aléas du marché, qui connaît des changements rapides, avec une obsolescence accélérée des produits, avec des coûts croissants et il résiste dans certaines sections du processus créatif-productif, à la substitution du travail par le capital, avec une forte volatilité des actifs due à l'évolution technologique constante.
- Le coût de la formation technologique et créative pèse avant tout sur les institutions publiques (subventions, aides, système éducatif, formation professionnelle et continue).
- La maturation sur le marché est longue : ce sont des productions annuelles qui sont des produits uniques, circulant à travers des fenêtres de rémunération assez lente (2 ou 5 ans), tandis que le passage à travers chaque marché ou fenêtre de diffusion est de courte durée.
- Les marchés sont très inégaux et liés au revenu, au niveau culturel, à l'identité et au développement de la société.
- Des tendances à la recentralisation géographique sont constatées, même pour des raisons de limitation des risques financiers.

Ceci étant, il faut être conscient que l'époque se révèle difficile pour la culture. La dernière crise économique et les confinements pendant la pandémie ont essoufflé la culture et la demande culturelle s'est polarisée, en se centrant principalement dans la consommation domestique de l'audiovisuel (gratuite ou payante), entraînant la prédominance des séries de fiction de profil transnational. Dans le secteur du cinéma, le public se concentre de plus en plus sur les mêmes œuvres. Ainsi, les cultures nationales et locales en pâtissent. Elles sont obligées de se repositionner dans l'industrie audiovisuelle transnationale, en faisant face aux processus de dépossession symboliques, en se faisant une place dans le nouveau système des grandes cultures, des langues prédominantes et des entreprises transnationales. La nouvelle situation met la plupart des entreprises culturelles et celles de communication nationales et locales (celles de l'audiovisuel, mais aussi celles de la presse, la radio, d'Internet, les applications...) devant un défi de taille. Parallèlement, la visibilité des espaces non-commerciaux, la communication sociale, les échanges collaboratifs et le savoir collectif libre s'amenuisent. Par contre, il y a une rupture numérique au niveau des genres, des races, des classes et des générations qui s'accroît (Zallo Elgezabal, 2022).

Dans les domaines de la culture et de la communication, le capital cognitif et les plateformes échappent, dans une grande mesure, à la gestion des politiques nationales. Malgré tout,

certaines initiatives comme la Législation sur les services numériques (*Digital Services Act*), débattue actuellement au Parlement Européen, tentent de limiter l'hypercentralisation de la distribution des contenus audiovisuels par quelques opérateurs universels. Dans tous les cas, les politiques européennes sont, pour l'instant, très faibles face au pouvoir de Netflix, de Google, de HBO et de Facebook-Meta.

La communication globale est compatible avec la communication de proximité, mais la symbiose inévitable des politiques culturelles, de communication et de télécommunication est porteuse d'une contradiction : les compétences et la capacité d'action dans le domaine des télécommunications dépassent souvent le niveau local, territorial et parfois même national, et se situent à un niveau supranational. De fait, l'espace de décision pour la culture est réduit.

C'est un secteur en pleine croissance et la production des contenus audiovisuels augmente. Les plateformes offrent également de nouvelles opportunités de financement, perturbant les canaux de financement conventionnels. Le réalisateur du film *Les sorcières d'Akelarre*, Pablo Aguero, soulignait avoir pu faire ce film grâce aux plateformes et avec peu de soutien des institutions publiques traditionnelles. De même, la diversification des moyens financiers est visible dans la sphère publique. Si le CNC a longtemps concentré l'essentiel des subventions, les institutions territoriales ont pris de l'importance. Il y a, en outre, plus de chaînes de télévisions, et celles des territoires offrent aussi de nouvelles possibilités de production à travers les COM. Les Festivals, les prix, les bourses, les opportunités de résidences... se sont, en outre, multipliés.

En résumé, au niveau mondial, nous vivons une phase d'insécurité et de nombreux questionnements. Et en même temps, il devient évident que l'audiovisuel devient un défi central pour toutes les cultures.

#### **4.2.2. La situation du cinéma et de l'audiovisuel en Europe**

Les États sont donc confrontés à plusieurs défis. Ils cherchent à protéger leur marché afin qu'il ne soit pas saturé par des contenus étrangers et ils identifient le secteur des industries culturelles comme un secteur de développement économique. L'Europe a aussi conscience que les Industries Culturelles et Créatives (ICC) offrent des opportunités créatives et économiques. Elles ont un grand potentiel économique et peuvent également contribuer au développement et à l'expansion de l'identité européenne. Aujourd'hui, cependant, la concurrence étrangère est forte, certains pays qui dominent le marché mondial disposent depuis longtemps de ressources techniques et financières considérables (Tronc, 2013).

Selon l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel, si l'on considère les 31 groupes dont les revenus sont supérieurs à 1 milliard d'euros sur le marché européen, sept appartiennent à des intérêts américains mais quatre (Sky, Netflix, The Walt Disney Company et Warner Bros. Discovery) figurent dans le top 10. L'Observatoire estime que les groupes soutenus par les États-Unis représentent environ 30 % du top 100 européen. Parallèlement, près de la moitié



des catalogues de l'offre VOD sont constitués d'œuvres américaines (49 %), alors que 32 % sont européennes. Après la pandémie du Covid 19, la fréquentation des salles de cinéma a beaucoup baissé et s'il y a eu une légère amélioration en 2021, c'est principalement grâce au retour des films des studios américains, qui ont réalisé l'ensemble des 20 meilleures entrées dans l'UE et au Royaume-Uni. Pourtant, l'Europe produit beaucoup, mais ces films sont surtout présents sur les marchés nationaux. L'Observatoire estime que 77 % des entrées des films européens ont été vendus sur le marché national (European Audiovisual Observatory, 2022).

L'industrie cinématographique européenne doit ainsi faire face à différents problèmes : un marché fragmenté, une faible coopération entre les États membres, une faible distribution de films européens en dehors du marché national et un succès excessif des films hollywoodiens au box office (Richeri, 2016). Le cinéma et l'audiovisuel européens sont eux aussi confrontés à de nouveaux défis internationaux. L'Europe tente par exemple de répondre aux enjeux liés à la plateformes du secteur comme le montre la création de l'European Federation of Independent Cinema VOD Platforms (Thuillas & Wiart, 2020). En même temps, définir le cinéma européen n'est pas chose aisée. Il peut être considéré comme une mosaïque de cinémas nationaux, les réalités du secteur et les politiques publiques étant par ailleurs très différentes d'un État à l'autre (Caillé et al., 2020).

L'Europe, dans son action publique, et grâce à la pression de la France, a cultivé le secteur cinématographique d'un point de vue culturel, mais en intégrant à la création une dimension industrielle et commerciale (Harcourt, 2005). La devise des politiques culturelles européennes est *United in diversity* depuis 2000, mettant en avant la diversité des cultures, traditions et langues européennes. En 2007, la convention de Lisbonne accorde une grande importance au domaine culturel. Parmi les principaux objectifs de la politique culturelle européenne, on peut citer l'Article 3 des TEU « respect its rich cultural and linguistic diversity, and [...] ensure that Europe's cultural heritage is safeguarded and enhanced ». L'UE a plaidé pour la protection des minorités, y compris dans les langues, dans la charte européenne sur les langues minoritaires (European Parliament, 2022).

Le traité de Rome ne prévoyait aucune compétence directe en matière de politique audiovisuelle et des médias, pas plus que le traité de l'Union européenne. Toutefois, plusieurs articles de la convention sur le fonctionnement de l'Union européenne lui ont permis d'influer sur les différents secteurs de la communication et des médias. Dans les années 1980, l'évolution des technologies de diffusion a entraîné une augmentation du nombre de chaînes de télévisions commerciales et a rendu leurs émissions accessibles depuis plusieurs pays, ce qui rendit nécessaire la création d'un minimum de normes communes, et ce qui conduit à la rédaction en 1989 de la directive Television without Frontiers (Télévision sans frontières). Pour la première fois alors, l'Europe fait un pas vers la régularisation du marché audiovisuel (Mattelart, 2017). La directive a connu plusieurs mises à jour en tenant compte du développement continu et de l'internationalisation du secteur. En 2007, elle devient la



directive Audiovisual Media Services (AVMSD). La directive Television without Frontiers aura posé les cadres réglementaires de l'audiovisuel de l'Union européenne, fixant les conditions régissant la libre circulation des émissions de télévision sur le marché unique de l'UE. Elle définit alors deux objectifs, les objectifs culturels et les objectifs de commercialisation, toujours dans le but de concilier le marché et la diversité culturelle.

L'Europe a, de plus, créé des outils pour stimuler les coproductions européennes à travers le fonds Eurimages en 1989. Ce fonds participe à la promotion de l'industrie audiovisuelle européenne en subventionnant des films de fiction, d'animation et de documentaires produits sous forme de coproduction. Eurimages encourage la coopération entre professionnels de différents pays.

En outre, l'Europe crée le volet MEDIA au sein du programme Creative Europe dans le but de rendre l'audiovisuel et le cinéma européen plus compétitifs. Le programme allouera 2,4 milliards d'euros pour les années 2017-2021, la majorité de cette somme étant destinée au secteur audiovisuel et cinématographique. Il vise à soutenir des actions qui renforcent la diversité culturelle et qui répondent aux défis modernes des secteurs de la culture et de la création, à travers différents axes : la coopération et l'innovation dans la création et la production d'œuvres de haute qualité ; l'innovation, la compétitivité, l'évolutivité et les talents des entreprises pour renforcer l'industrie européenne face à ses concurrents dans le monde ; l'accessibilité et la visibilité des œuvres pour leurs publics potentiels, par le biais de canaux de distribution et par des initiatives de développement des publics ; et le soutien à la discussion sur les politiques à mettre en place et à l'échange de forums, d'études et de rapports, ainsi que la promotion des activités de sensibilisation (European Commission, 2023). Si la question de diversité culturelle est toujours abordée, l'objectif premier est le marché.

L'Europe conjugue donc des objectifs différents. D'une part, elle a identifié le cinéma comme vecteur d'intégration culturelle entre les États membres. D'autre part, elle souhaite renforcer la structure industrielle et commerciale du cinéma européen en faisant face à différents défis : elle s'est donnée pour but de rendre l'industrie cinématographique européenne compétitive, en aidant les films européens à dépasser les frontières nationales et à tirer parti des vastes marchés européens, l'objectif étant de porter le cinéma européen vers le marché mondial (De Vinck & Lindmark, 2012).

L'objectif premier du programme Creative Europe MEDIA est le renforcement du secteur audiovisuel européen en consolidant la circulation des œuvres audiovisuelles et la compétitivité du secteur, tout en préservant les identités culturelles européennes. Il est intéressant de souligner que les terminologies employées dans les sections Culture et Media du programme Creative Europe sont différentes. Dans la section Culture, les critères de sélection utilisent des termes comme, « cross-border cooperation projects », « activities of European entities », « European networks circulation of artists and works, literary translation, culture prizes », « Cultural Heritage Seal », « Capitals of Culture », tandis que dans la section MEDIA – qui intègre le cinéma et l'audiovisuel – on retrouve des

terminologies telles que « acquisition of skills », « knowledge », « European audio-visual works with circulation potential », « European and international co-productions », « commercial AV events », « online instruments », « circulation », « network of European cinema owners », « diversity », « new audience groups », « new business models », « Cross-sectoral area », « guarantee fund », « transnational political cooperation » qui se rapprochent davantage des concepts économiques (Bruell, 2013).

Il est également davantage question de développements du public que d'accessibilité. La diffusion et la distribution sont au cœur du projet MEDIA, dont l'objectif est d'amener les productions à l'international. La compétitivité, la création d'emplois et l'innovation sont les nouveaux paradigmes. On retrouve les mêmes terminologies que dans la stratégie Europe 2020 de la Commission Européenne qui vise la relance économique. Cependant, après les premières expériences du volet MEDIA, le concept de diversité culturelle a été réintroduit dans le programme afin de parvenir à un équilibre entre la valeur sociale de l'art et l'économie (Perrin, 2013b).

Ainsi, le programme Creative Europe porte sur la coopération entre les États membres, par les coproductions, et vise à améliorer la circulation transnationale des œuvres en Europe. La distribution, la commercialisation et le marketing sont des éléments importants des appels à projet mais l'inclusion, la diversité, la représentation des genres et la durabilité environnementale sont également prises en compte en tant que piliers du programme (Relais Culture Europe, 2022).

Il est, par conséquent, clair que le programme MEDIA de l'Union européenne pourrait ouvrir de nombreuses possibilités de coopération et de coproduction transfrontalières. Europa Creative Desk MEDIA a d'ailleurs un bureau à Saint-Sébastien et certains projets du Pays Basque ont reçu une aide du programme. C'est le cas du film *Black is Beltza 2 Ainhoa* de Fermin Muguruza (2022) ou du festival FIPADOC, par exemple. Si cette stratégie était développée, il pourrait s'agir d'un pivot pour la coopération transfrontalière. Toutefois, pour être sélectionnés au sein du programme, les projets doivent démontrer leur capacité à intégrer le marché. Ici encore, la qualité mais aussi la capacité productive des projets seront importantes. Il s'agit, de surcroît, de trouver des diffuseurs, des distributeurs et des vendeurs internationaux.

La place des régions dans ce programme a été étudiée par Casade del Rio (2004), qui prend en compte la Communauté Autonome Basque dans sa recherche. Bien que le programme qui favorise la coopération entre les États ne se concentre pas spécifiquement sur les régions, les initiatives territoriales peuvent y être intégrées. L'antenne MEDIA du Pays Basque créée en 2008, a par exemple impulsé, aux côtés du Département de la Culture du Gouvernement basque, le programme NINIAK, dans le but d'aider les entreprises et productions audiovisuelles et cinématographiques basques à se rendre dans des festivals et des marchés internationaux (Casado del Río, 2004)

L'Europe cultive la territorialité – associée à la citoyenneté et à la culture – à travers les Eurorégions. La dynamique des Eurorégions se caractérise par la construction d'un double mouvement associant l'identité territoriale et à sa projection extérieure à travers la culture, combinant le local et le global. L'interterritorial, en tant que concept et outil d'action publique, s'est renforcé (Perrin, 2009). Les Eurorégions sont conçues pour favoriser la coopération transfrontalière et nous avons vu qu'elles étaient un outil approprié pour aider les coproductions transfrontalières.

Au vu du marché européen, les défis de la distribution sont grands. Nous sommes face à un marché fragmenté, c'est-à-dire un marché composé de petits segments ou confronté à une forte concurrence<sup>133</sup>. Le marché européen, d'une part, est divisé en plusieurs petits marchés nationaux, mais aussi en petites entreprises ou en petits opérateurs, avec des capacités économiques modestes, dans un marché saturé et concurrentiel où l'on trouve une grande diversité de cultures et de langues. Ces spécificités culturelles font que les productions sont très différentes d'un territoire à l'autre, tant du point de vue des références culturelles que de l'esthétisme. La langue peut aussi être un obstacle à la diffusion et il existe des traditions différentes. Certains pays préfèrent le doublage, d'autres préfèrent les sous-titres, par exemple (Calin, 2016).

Les industries culturelles européennes présentent donc des dysfonctionnements, surtout en ce qui concerne la distribution des films en version originale et jusqu'à présent aucune solution efficace n'a été trouvée pour y remédier. Dans le cas des langues minoritaires ou des petites nations (et des nations sans État), les défis de production et de diffusion sont encore plus grands. Les politiques publiques, peu nombreuses en faveur de la diversité culturelle et linguistique, construisent un contexte favorable à la production en langues hégémoniques, réduisant de cette façon, le nombre de productions dans les langues minoritaires. Les nations (et les langues) sans État doivent créer leur propre cadre de référence. Les politiques publiques territoriales suivent les schémas habituels (aides à l'écriture, à la production, à la promotion) et rendent possible un cinéma en langues minoritaires. Les films fragiles ont besoin de structures de financement, de promotion et de diffusion qui soient stables. Plus que les autres films, ils ont besoin d'une attention particulière dans la promotion et la distribution. Les investissements des institutions publiques dans la promotion et la distribution d'un film ont une conséquence directe sur son succès – toujours limité, toutefois, au marché national (Ledo Andi6n et al., 2016).

L'Europe considère la diversité linguistique comme un obstacle à la diffusion des films, en établissant un lien entre le marché fragmenté et la diversité linguistique (Garitaonandia Garnacho, 1992). En parlant d'expansion des industries créatives, l'Union européenne regarde davantage les frontières entre les États plutôt que la mosaïque culturelle européenne (Zallo Elgezabal, 1992).

---

<sup>133</sup> (*Mercator (Dunod)*, s. d.).

Pour faire face à ce problème, elle a investi dans la traduction audiovisuelle, en encourageant les sous-titres et les doublages, dans les 24 langues officielles européennes, oubliant les langues minoritaires. Si l'Europe affirme que les nouvelles technologies qu'elle soutiendra profiteront à l'audiovisuel dans les langues minoritaires, elle n'a pas particulièrement mis l'accent sur une action visant à lutter contre ce déséquilibre entre les langues. Pourtant, la Charte européenne des langues minoritaires exige la traduction des productions audiovisuelles et cinématographiques en langues minoritaires. Nous faisons face à un paradoxe, puisque les politiques de l'Union européenne sur les questions de la distribution ne tiennent pas compte des langues minoritaires. Dans le même temps, les petites entreprises de distribution ne répondent pas aux critères d'accès à l'aide des programmes MEDIA, dont le but premier est avant tout d'atteindre le marché. Il y a des exceptions et certains films en langues minoritaires se démarquent, comme l'a montré la trajectoire du film galicien *O que arde* (Pérez Pereiro & Deogracias Horrillo, 2021).

Les sous-titres peuvent être un outil en faveur de la normalisation des langues minoritaires du point de vue de la diffusion, et l'Europe pourrait développer cette voie pour faciliter l'accessibilité linguistique. Les sous-titres permettraient d'accéder à la culture dans les langues non-hégémoniques. Les citoyens adopteraient de nouvelles habitudes et la diversité linguistique européenne ne serait plus perçue comme une limite, mais comme un patrimoine culturel immatériel revendiqué (Castelló-Mayo et al., 2021).

Les productions en basque, pour être distribuées au Pays Basque Nord, doivent répondre à différents défis. D'une part, les marchés nationaux des États membres ne sont pas assez ouverts aux autres États européens, car il existe une faible coopération entre eux. Ainsi, la distribution systématique d'un film de la Communauté Autonome Basque ou de Navarre (donc d'Espagne) en France, n'est pas chose aisée. Ce sont, de plus, des marchés nationaux très fragmentés et concurrentiels qui laissent peu de place aux films les plus fragiles. À cela s'ajoute le fait que les langues minoritaires ne soient pas prises en compte dans les politiques publiques en faveur de l'audiovisuel européen. La diffusion des productions en langues minoritaires est mentionnée dans la Charte européenne des langues minoritaires, que la France n'a jamais ratifiée.

#### **4.2.3. Les ressources du Pays Basque Sud et les industries créatives en tant que secteurs prioritaires**

L'Europe peut favoriser les coproductions internationales et transfrontalières, ce qui peut être un atout pour le développement du cinéma au Pays Basque Nord. Nous l'avons vu, les professionnels du Pays Basque Nord ont l'habitude de se tourner vers le Pays Basque Sud, et ce dans différents domaines du secteur (c'est le cas des auteurs, des producteurs, des techniciens, des cinémas, des festivals...). En outre, plusieurs d'entre eux ont bénéficié des aides et ressources offertes par la Communauté Autonome Basque (aides à l'écriture,

résidence Noka, programme pour aider les courts-métrages,...). L'étude menée par le groupe de recherche NOR en 2022 pour les institutions locales a aussi porté sur les opportunités que représentent le secteur cinématographique et audiovisuel du Pays Basque Sud pour le Pays Basque Nord. Patxi Azpillaga (2022) a rendu compte dans ce rapport de la situation de la Communauté Autonome Basque et de la Communauté Forale de Navarre.

Il existe une industrie établie dans le secteur audiovisuel et cinématographique au Pays Basque Sud (une *filière*), en particulier sur la Communauté Autonome Basque. L'industrie audiovisuelle est l'axe central de développement de ses Industries Culturelles et Créatives. Le secteur audiovisuel basque est jeune. Il n'existait pas, jusqu'aux années 1980, d'activités audiovisuelles stables mais la création de EITB et la mise en place de politiques publiques favorables, ont permis le développement d'un nouveau secteur audiovisuel construit en collaboration entre les créateurs, les entreprises et les institutions. À partir de là, une activité cinématographique a pu émerger sur le territoire (Azpillaga, 2022).

L'industrie audiovisuelle de la Communauté Autonome Basque et celle de Navarre dispose d'un petit marché de salles de cinéma (selon les données de 2019, 250 salles de cinéma et 6,5 millions de spectateurs), dominé par les distributeurs américains, mais présentant un niveau de production cinématographique parallèle significatif. En 2020, neuf longs-métrages ont été produits à la CAV, avec sept films de fiction et deux documentaires. L'année précédente, quinze films avaient été produits, avec huit films de fiction et sept documentaires. Certains de ces films ont été largement diffusés dans l'État espagnol (les films *Akelarre* ou *Ane* ont remporté plusieurs prix Goya) et au niveau international (le film *El Hoyo* 2019, entièrement en espagnol, a reçu un énorme succès mondial sur la plateforme Netflix). La production audiovisuelle professionnelle pour le cinéma et/ou la télévision en Navarre a été étroitement liée aux structures et aux subventions de la Communauté Autonome Basque. Le gouvernement de Navarre, quant à lui, vient de mettre en place de nouveaux soutiens et de nouvelles stratégies, plus audacieuses et plus offensives, car le secteur commence à être abordé à partir d'une approche industrielle et non plus uniquement culturelle. Grâce à ces nouvelles politiques, le secteur prend une dimension plus autonome, notamment dans le domaine du cinéma d'animation (Ibid.).

Les maisons de production de la Communauté Autonome Basque et celles de Navarre sont de petites entreprises à faible capitalisation qui éprouvent de grandes difficultés à accéder au marché. Elles ont donc une faible capacité de production au regard de la capacité des subventions et/ou de l'augmentation des contributions des télévisions. Ceux qui maintiennent une production régulière vivent pour la plupart en grande partie grâce à une relation stable avec EITB. C'est le cas des sociétés de production Irusoin, Baleuko, Txintxua ou Basquefilm. Certaines d'entre elles produisent des films et des séries télévisées pour des plateformes numériques. La société de production Txintxua qui produit la série *Intimidación* pour Netflix en est un exemple. EITB a été et reste le principal marché pour les sociétés de production de la Communauté Autonome Basque et celles de Navarre, qui ont encore et toujours du mal à

accéder aux télévisions espagnoles. Cependant, la production de séries et de programmes de fiction est difficile pour les maisons de production du Pays Basque. Depuis la fin de la série télévisée *Goenkale*, EITB a peu produit de séries. Ces dernières années, la série pour jeunes *Goazen* a commencé à être produite et diffusée, et entre 2019 et 2020 plusieurs mini-séries ont vu le jour : *Ihesaldia*, *Alardea*, *Altsasu* ou encore *Hondar ahoak*. Avec le développement des plateformes numériques, de nouvelles opportunités semblent s'ouvrir aux maisons de production du Pays Basque Sud (Ibid.).

Le Pays Basque Sud dispose d'un système de soutien à la promotion de l'audiovisuel et du cinéma basé sur les aides traditionnelles (écriture de scénario, développement, production), sur la télévision EITB, sur les festivals, sur les ateliers d'écriture, et qui tient compte de la langue basque. Ces dernières années, le domaine audiovisuel a également été abordé à partir des politiques industrielles des *clusters*<sup>134</sup> et d'innovation, en suivant les exemples européens qui ont pour objectif l'innovation technologique, l'entrepreneuriat et le renforcement du tissu entrepreneurial du secteur audiovisuel. Ce n'est plus une activité considérée uniquement en raison de sa dimension culturelle et son aspect économique prend de plus en plus d'importance. Les systèmes de soutien ont ainsi été renforcés, étendus et rendus plus complexes, s'orientant vers de nouvelles stratégies économiques et entrepreneuriales, qui s'ajoutent aux modèles de subventions classiques. Cette évolution est visible dans les systèmes d'aide de la Communauté Autonome Basque et de Navarre.

Les premières définitions de la stratégie RIS3 de la CAV, c'est-à-dire des trois domaines de spécialisation prioritaires, ont identifié un ensemble de niches d'opportunités associées au territoire, dont les loisirs et le divertissement font partie ainsi que les industries culturelles, surtout numériques. Dans les définitions ultérieures, c'est le secteur des Industries Culturelles et Créatives (ICC) qui est spécifiquement identifié comme un domaine d'opportunités et, à partir de 2020, la stratégie de RIS3 Euskadi créatrice est lancée, en associant les *clusters* KSIGune et *Basque district of culture and creativity*. La mise en œuvre de ces politiques s'est accompagnée de stratégies de spécialisation portées par les régions transeuropéennes RIS3 dans le cadre de la stratégie globale de développement Europe 2020 mise en place par l'Union européenne. Ces stratégies se sont concrétisées dans différentes structures, aussi bien au niveau des *clusters* que des districts culturels (Ibid.).

À partir de 2017, des changements majeurs commencent à voir le jour dans les politiques du Gouvernement de Navarre, lorsque les industries créatives – et numériques en général –, et en particulier le secteur audiovisuel, ont été considérées comme stratégiques et prioritaires dans la mise à jour de leur stratégie de spécialisation intelligente en 2016. Cette nouvelle approche du secteur permet de compléter une intervention publique, jusque-là limitée à des mesures de

---

<sup>134</sup> Il convient de noter que les politiques de clusters de la Communauté Autonome Basque existent depuis longtemps, puisqu'elles trouvent leur origine dans les années 1990 et que les résultats de cette politique ont été valorisés très positivement pour différents secteurs qui en ont bénéficié.



subventions, par d'autres types d'interventions plus ambitieuses. Concrètement, une nouvelle politique fiscale de promotion du mécénat est mise en place, des stratégies d'attraction des entreprises et de l'activité audiovisuelle sont élaborées (notamment dans le secteur de l'animation), l'offre de services augmente (*film commission*, associations et cluster) et l'investissement économique dans le secteur devient bien supérieur (Ibid.).

Ce petit écosystème – composé de festivals, d'associations, de résidences et ateliers d'écriture, d'aides au marché, de catalogues – offre la possibilité de créer et de produire en langue basque, en particulier sur la CAV. La fiscalité peut offrir des avantages pour les œuvres en basque ; les aides publiques du Gouvernement basque appliquent des quotas : il existe des systèmes de valorisation des scores ou des bonus destinés aux projets en langue basque dans les différentes aides (écriture de scénario, développement, production) et pour tous les genres et durées ; les *Diputación* et certaines municipalités ont également établi des lignes de subventions pour la création et la production audiovisuelle ; à cela s'ajoutent des subventions pilotés par Zineuskadi pour le doublage en basque et le sous-titrage. D'autres opportunités existent qui sont ouvertes aux auteurs du Pays Basque Nord. À partir de 2022, par exemple, le catalogue de courts-métrages Kimuak décide d'accepter les films de la Navarre et de la Communauté d'Agglomération Pays Basque, à condition qu'ils soient réalisés en langue basque (Ibid.).

Cependant, la société basque s'interroge : y a-t-il suffisamment de productions disponibles en langue basque ? Au regard de la consommation, on peut penser qu'on ne produit pas assez et qu'on ne double pas suffisamment en langue basque. Le marché est saturé par des productions étrangères ou extérieures. Dans le cas des films en basque, les professionnels du secteur ont déclaré à plusieurs reprises que de nombreux projets n'aboutissaient jamais à cause du manque de financement. EITB, comme le prévoit la loi de sa création, doit être le moteur audiovisuel en langue basque et un outil central de la normalisation de la langue basque (loi 5/1982). Au cours des dernières années, le contenu en espagnol a été une priorité pour la chaîne, et cela a été clairement constaté par les professionnels du secteur, les chercheurs et certains mouvements populaires. L'initiative Pantailak Euskaraz (les écrans en langue basque), par exemple, demande une action publique plus forte en faveur de l'audiovisuel en langue basque (Iriondo, 2022).

En 2021, un manifeste en faveur de l'audiovisuel en basque, signé par divers acteurs du secteur cinématographique, est publié avec différentes revendications : clarifier et élargir le financement public du secteur audiovisuel en langue basque ; renforcer EITB et en faire un outil de normalisation de la langue basque ; créer une plateforme de streaming en basque ; garantir et accroître la présence du basque sur les principales plateformes de streaming ; créer des lois propres au cinéma ; garantir et promouvoir la présence du basque dans les jeux vidéo ; garantir et promouvoir la présence du basque sur les plateformes créatives ; créer des lois audiovisuelles propres ; créer un conseil audiovisuel propre à chaque administration territoriale ; offrir des contenus en basque par les chaînes publiques espagnoles et françaises.



L'association Zukugailua et Kanaldude sont parmi les 39 signataires de ce manifeste, aux côtés d'autres structures travaillant en basque, dans l'audiovisuel, dans les médias et dans le cinéma (« Euskarazko ikus-entzunezkoen aldeko manifestua », 2021).

EITB est le moteur du secteur audiovisuel en basque et au Pays Basque. Nous l'avons déjà dit, la chaîne est contrainte d'investir dans des productions de films selon les mesures imposées par la réglementation européenne (Télévision sans frontières), et suivant la loi générale sur la communication audiovisuelle Espagnole. EITB s'est engagée à investir dans la production de longs-métrages (fictions d'images réelles, animations, documentaires), de courts-métrages et de documentaires télévisés portés par des producteurs indépendants de la CAV.

Les enjeux actuels du secteur demandent de faire un pari fort en faveur de la langue basque, en faveur de la fiction et en faveur du doublage et du sous-titrage ; et surtout en faveur de la numérisation et des nouvelles technologies. Ainsi, à partir des revendications des mouvements populaires, des projets d'adaptation à l'époque actuelle ont-ils été lancés par EITB, dont la création de la plateforme Primeran (Iriondo, 2022). Les prochaines années nous montreront si des mesures seront prises à cet égard et la place qu'aura la langue basque dans ce nouveau projet. S'il sera sans doute possible de diffuser des productions originales des deux côtés de la frontière, il s'agira aussi de voir si tous les contenus seront accessibles depuis le Pays Basque Nord.

## CONCLUSIONS

Le secteur audiovisuel et du cinéma, et plus généralement des industries culturelles et créative, est porteur de grands défis et il peut être d'une grande importance pour une culture et une langue. Les États l'ont bien compris et il est traité comme un secteur stratégique dans de nombreux endroits. En Europe, en France, dans la Communauté Autonome Basque ou dans la Communauté Forale de Navarre, de nombreuses mesures visent à porter les productions vers le marché international. L'enjeu de ces dispositifs est de combiner une approche économique et artistique, afin que le modèle américain n'ait pas le monopole du marché et de l'imaginaire. C'est un équilibre difficile à atteindre, cet « impérialisme » étant si fort et il n'est pas simple, dans cette culture globalisée, de déterminer où situer les questions de la défense de la diversité culturelle et des minorités linguistiques.

Pour une culture minoritaire comme la culture basque, il est indispensable d'être compétent dans tous les domaines (cinéma, télévision, musique, radio, Internet), voire de se spécialiser de manière productive dans certains d'entre eux. Le cinéma et l'audiovisuel peuvent représenter une opportunité au Pays Basque. De plus, pour des langues minorisées comme le basque plus que pour d'autres, leur rôle peut être central : leur survie et leur développement dépendront de leur niveau d'introduction et d'acceptation sur le marché des films, des séries, des documentaires, des podcasts, de la production multimédia, dans les formats-TV et sur le marché d'Internet (Zallo Elgezabal & Irigaray, 2022).

Le secteur audiovisuel, en plus de projeter et de nourrir des valeurs et une identité, est un secteur aux caractéristiques stratégiques, générateur d'opportunités de développement économique. L'audiovisuel est important pour faire vivre les cultures et les identités d'une part, et pour nourrir les industries culturelles de l'autre. C'est un domaine en expansion dans le monde entier, avec une forte plus-value et une grande créativité ; les investissements y sont novateurs – étant en plus des prototypes – et ont des retombées économiques locales. De plus, avec un effet transversal évident, il crée des emplois dans d'autres secteurs ainsi que des niches d'emplois qualifiés. En général, et pour résumer, c'est un secteur adapté à une économie décentralisée, et c'est un domaine à étudier pour les régions où la demande sociale, publique et celle des entreprises sont importantes. Son développement est lié aux décisions économiques institutionnelles. Cependant, certaines institutions considèrent la culture comme une niche de subventions de faible importance économique (prestigieuse, mais surtout considérée comme une dépense obligée avec peu d'incidence), tandis que pour d'autres, seule existe la culture conventionnelle en tant que moyen de développement du territoire. Pourtant, si nous partions de l'idée que la création culturelle est toujours innovante, notre vision s'élargirait considérablement (Ibid.).

L'Europe aussi a pris la mesure des enjeux, mais il est difficile d'influencer les marchés nationaux, très fragmentés. Pour faire face à cette situation, les coproductions internationales deviennent la norme, et cela peut certainement être une opportunité pour le cinéma basque. Parallèlement, l'internationalisation du secteur ouvre de nouvelles voies de financement.

Cependant, aujourd'hui, les films ne traversent pas facilement les frontières et les œuvres en langues minoritaires doivent faire face aux mêmes défis que les autres films européens (entrer sur le marché, être diffusé, devenir compétitifs), en plus d'être – par essence – des films plus fragiles. En effet, ces problèmes peuvent avoir une dimension particulière pour les langues minoritaires : comment intégrer les plateformes, comment doubler des œuvres, comment les sous-titrer, comment être accessible, comment atteindre le marché transnational ? Les défis sont nombreux.

Dans ce nouvel ordre mondial, les relations transfrontalières ont profondément évolué ces vingt dernières années, tant sur le plan culturel, qu'économique et social. Les secteurs de l'audiovisuel sont amenés à s'adapter en permanence.

## **5. CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES. LES LIMITES ET OPPORTUNITÉS DE DÉVELOPPEMENT DU CINÉMA BASQUE AU PAYS BASQUE NORD**

Nous présenterons lors des prochaines lignes les principales conclusions de notre recherche.

Nous proposerons tout d'abord un tableau d'ensemble de la situation du cinéma au Pays Basque Nord en précisant les opportunités et les limites que nous avons identifiées pour son développement.

Ensuite, nous regarderons le rôle des collectivités territoriales dans la genèse d'une politique publique en faveur de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord, en prenant en considération les enjeux propres au secteur. Nous mettrons en lumière les différentes avancées des institutions sur cette question et présenterons les recommandations que nous leur avons faites avec le groupe de recherche NOR.

Enfin, avant de présenter les apports et les limites de cette recherche, nous tenterons de répondre à nos hypothèses de départ.

### **5.1. LE SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL ET DU CINÉMA AU PAYS BASQUE NORD EN RÉSUMÉ, ET LES LIMITES ET OPPORTUNITÉS POUR SON DÉVELOPPEMENT**

Le principal objectif de cette recherche, telle que définie dans l'introduction est d'identifier les enjeux et les problèmes que rencontre le cinéma basque pour se développer au Pays Basque Nord et d'identifier les conditions nécessaires pour créer un système stable et durable.

Nous avons tenté au cours de cette thèse, de présenter le secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque Nord. Le sujet ne peut être abordé uniquement d'un point de vue local, et il est également essentiel de comprendre les enjeux globaux que connaît le secteur.

#### **5.1.1. Le Pays Basque du Nord, et le secteur audiovisuel et le cinéma en résumé**

Au cours de l'histoire et jusqu'à aujourd'hui, le Pays Basque Nord a été un territoire qui a entretenu une relation fructueuse avec l'audiovisuel. Il y a peu de territoires dans le monde, en étant si petits, qui aient attiré autant de cinéastes renommés. Les frères Lumières, Louis Delluc, Maurice Champreux, Herbest Brieger, Orson Welles, Walt Disney, Otar Ioselliani... Durant tout le XX<sup>e</sup> siècle ce territoire a été filmé des milliers de fois, sous le regard de cinéastes du monde entier. De plus, à plusieurs reprises, le Pays Basque Nord a été plus qu'un

plateau : la culture basque et les Basques ont été le sujet de dizaines de films (Martinez, 2022).

Parallèlement, même s'il lui a été impossible de développer sa propre production standardisée sur le territoire, le Pays Basque Nord a été pionnier dans l'introduction de la langue basque dans l'audiovisuel : les premières expériences historiques, tant dans le domaine du cinéma que de la télévision, ont été réalisées de ce côté-ci de la frontière. Le premier film en langue basque, *Gure Sor Lekua*, a été réalisé par André Madré, originaire d'Hasparren, et a été projeté dans les salles de cinéma de tout le territoire dans les années 1956-57. Les premiers programmes de télévision en langue basque ont été réalisés par Maite Barnetxe pour France3 (*Eskual Herria orai eta gero*, 1971), onze ans avant la création d'EiTB au Pays Basque Sud (Ibid.).

Pourtant, pendant de longues années, le contexte du Pays Basque Nord n'a pas été propice au développement du secteur audiovisuel et du cinéma. Les mouvements populaires n'ont pas rassemblé la force nécessaire pour produire des films et les institutions publiques n'ont pas contribué à la création et au développement du secteur, par manque d'éléments clairs pour le soutenir et parce que les projets présentés n'avaient pas le niveau de qualité requis pour les appels à projets français. Parallèlement, en l'absence d'aides publiques, le secteur audiovisuel du Pays Basque Nord, n'était pas assez développé pour répondre aux caractéristiques exigées par la loi des fonds publics de l'État français. C'était un cercle vicieux :

- Il n'y avait pas « de référence basque », les films du Pays Basque Sud n'étant pas diffusés au Pays Basque Nord.
- Aucune structure professionnelle n'a été créée, un secteur basque et des productions basques n'étant pas envisageables.
- Les techniciens, artistes et professionnels allaient chercher du travail à Bordeaux ou à Paris.
- Les institutions n'évoquaient pas le sujet, parce que le secteur n'existait pas.

Aujourd'hui, comme tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le territoire continue d'attirer. D'une part, les sociétés de production extérieures y réalisent des tournages. Le Pays Basque Nord compte un nombre exceptionnel de tournages de films, bien qu'il n'y ait pas d'aides à la production dans cette zone. D'autre part, après la pandémie, il semblerait qu'il y ait une décentralisation de certaines activités, et que plusieurs grandes structures parisiennes souhaitent s'y installer.

Parallèlement, pour la première fois dans l'histoire, certains professionnels du territoire ont exprimé l'ambition de faire du Pays Basque Nord un lieu de création. Entre l'accueil de structures extérieures et le développement d'une production propre, il est nécessaire de rechercher un équilibre, en offrant des opportunités à la fois aux créations locales et aux créations en langue basque, et en créant les ressources nécessaires pour y parvenir.

Des cinéastes voulant travailler sur le territoire apparaissent, dont certains ont des projets en langue basque. Il peut s'agir de débutants, de cinéastes venus de l'extérieur ou ayant décidé de revenir à leur terre natale. Cette génération a montré pour la première fois et dans des endroits prestigieux, des films faits au Pays Basque Nord. Parmi quelques exemples représentatifs, en 2017, le film en français *Non*, de Ximun Fuchs et Eñaut Castagnet est le premier long métrage du Pays Basque Nord à être présenté au festival de Saint-Sébastien. En 2023, *Ximinoa*, le court-métrage d'Itziar Leemans, a été sélectionné par le catalogue Kimuak. Enfin, plusieurs courts-métrages et documentaires ont été présentés dans des festivals internationaux (Fipadoc, Zinebi, Zinemaldia, Festival international des films de Femmes de Créteil...).

Ces dernières années, diverses structures, entreprises et associations ont également été créées. Celles-ci pourraient constituer la colonne vertébrale d'un secteur de l'audiovisuel, pour développer et produire des projets de natures différentes par leur genre, leur format, leur langue et leur rapport au territoire. Parmi elles figurent des sociétés de production (La Fidèle, Gastibeltza, Kestu, Disnosc, Tell me films, Damned...), dont certaines ont créé des coproductions à succès (par exemple *Les Sorcières d'Akelarre*, coproduite par La Fidèle et ayant remporté cinq prix Goya). D'autres ont montré des œuvres totalement liées au territoire, avec une présence remarquable d'acteurs et de techniciens locaux (par exemple, les courts-métrages *Anti*, *Subandila*, *Hitzak* et *Alaba* de Josu Martinez produits entre 2019 et 2023 par Gastibeltza Filmak et primés dans une douzaine de festivals internationaux). Certaines de ces structures obtiennent les financements classiques de la France, telles que Damned ou Tell me films. Avec la société Disnosc on voit apparaître un savoir-faire nouveau pour l'animation, qui n'existait pas jusqu'à présent sur le territoire. Malgré leur jeune âge, ces sociétés de production ont obtenu plusieurs subventions sélectives pour leurs projets, que ce soit de l'ALCA, de l'Eurorégion et dans certains cas du CNC. Ainsi, elles contredisent la supposée faible qualité des projets basques et prouvent, qu'à force de travail, les productions basques de ces structures peuvent être compétitives.

S'il y a eu des tentatives pour répondre à la question de la distribution du cinéma basque au Pays Basque Nord, le sujet reste complexe. Différents facteurs empêchent encore certains films produits au Pays Basque Sud, même en étant en langue basque, d'être montrés au Pays Basque Nord. Le projet Gabarra et la société de production et de distribution Gastibeltza Filmak ont porté ce travail de distribution à partir de 2015, mais cette activité n'a pas trouvé d'équilibre économique dans ces deux structures. Il semble que Gabarra ait cessé son activité de distribution et que Gastibeltza poursuive le travail à ses frais, considérant comme fondamental le fait de présenter ces films au public basque. Grâce au travail porté par ces deux structures, aux côtés des salles indépendantes du Pays Basque Nord, les films basques sont programmés de façon normalisée sur le territoire. Il y a un public pour ces films et leur projection stimule aussi la création. Toutefois, le marché de ces films n'est pas assez grand pour s'autoréguler. Pour que cette activité perdure, l'implication publique sera indispensable, d'autant que dans un contexte de marché européen fragmenté, les films dépassent difficilement les frontières (Richeri, 2016).

L'expansion et le développement de Kanaldude a créé de nouvelles opportunités de financement et de diffusion. En juillet 2017, le CSA a officialisé la web télévision Kanaldude par le biais d'une convention. Il s'agit d'une avancée majeure, car Kanaldude est devenu le premier diffuseur en langue basque du territoire français à pouvoir acheter les droits de diffusion. Avec la signature du « Contrat d'Objectifs et de Moyens » avec la région Nouvelle-Aquitaine, elle a augmenté son budget et, en plus de renforcer sa production interne, elle a obtenu la possibilité de coproduction. Aujourd'hui Kanaldude est un financeur clé pour les courts-métrages et les documentaires produits localement. De plus, elle offre la possibilité aux sociétés de production de demander des subventions en Nouvelle-Aquitaine et au CNC. Par ailleurs, par l'achat des droits de diffusion de plusieurs films, elle est devenue, en dehors des salles de cinéma, une plateforme importante de diffusion de films sur Internet. Toutefois, bien que le développement de Kanaldude ouvre de nouvelles possibilités, ses moyens sont encore limités par rapport aux contributions que peuvent apporter d'autres télévisions nationales.

De plus, il y a des infrastructures, des initiatives et un environnement favorables au développement de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord.

Premièrement, il existe un solide réseau de salles de cinéma, dû en partie aux politiques publiques françaises mais aussi grâce aux associations et exploitants locaux. Ceux-ci proposent une offre diversifiée, beaucoup de projets culturels et témoignent depuis longtemps de leur intérêt pour le cinéma basque en faisant notamment un travail essentiel de médiation. Au niveau local, les salles de cinéma forment un réseau solide, elles offrent un service culturel de proximité et s'engagent en faveur de l'équilibre territorial entre le territoire urbain et le territoire rural. Les salles proposent une offre de plus en plus hybride, transformant leur mission d'origine qui se limitait à la programmation et la projection de films, souvent avec un mono-écran. À Guéthary par exemple, la nouvelle salle de cinéma a l'ambition de devenir, en plus d'une salle de projection, un lieu pour organiser des résidences, des ateliers et destiné à la post-production. Aujourd'hui, le principal défi des salles de cinéma est d'attirer le jeune public et un public nouveau tout en garantissant une offre de programmation diversifiée.

D'autre part, il semble que de nombreux professionnels du cinéma et de l'audiovisuel du territoire intègrent le projet Laminak porté par la CAPB, qui développe un projet de pôle numérique, culturel et créatif à partir de sa direction du développement économique.

Sur le territoire il y a de nombreux festivals de tailles et objectifs différents. Certains sont entièrement tournés vers le cinéma basque (comme le festival Zinegin d'Hasparren), d'autres font un travail spécifique autour du cinéma basque (comme les « Rencontres sur les Docks » à Bayonne) et de plus grands festivals de dimension internationale, lui ouvrent une petite fenêtre. Le festival « Biarritz Amérique Latine », par exemple, programme chaque année des courts-métrages du catalogue Kimuak, tandis que le Fipadoc programme également des films basque (et commence à proposer des sous-titrages en basque). En 2023, la création du festival international Nouvelle Vague de Biarritz prouve que le territoire est encore et toujours un territoire attractif pour les professionnels parisiens.



Il n'y a pas, de formation entièrement dédiée au cinéma au Pays Basque Nord. L'on se rend compte toutefois, que les professionnels du territoire se sont formés dans les écoles du Pays Basque, en France ou à l'international. Le BTS audiovisuel de Biarritz a toutefois son importance. Bien que ce soit une formation de nature très technique, tournée vers l'audiovisuel, ce BTS a ouvert la voie vers le cinéma à beaucoup d'élèves passés par cette formation. Enfin, il y a à Bayonne, une École d'art tournée vers les arts visuels, qui est en relation avec les structures de la Communauté Autonome Basque (comme Tabakalera). Longtemps, cette école a géré le dispositif « École et cinéma ».

En 2020, l'association Zukugailua est créée, en rassemblant des professionnels du territoire. L'association permet une mise en réseau des différents agents du secteur et devient un interlocuteur pour les institutions et les filières des autres territoires. Elle définit quatre axes de travail : la création et la structuration d'un réseau, la coproduction transfrontalière, l'accompagnement de la création et l'éducation à l'image. L'organisation de résidences d'écriture comme Kirikoketa a montré la multitude des projets en cours sur le territoire, et la volonté de différents auteurs de travailler sur place et en basque. Cette association a mis en avant des enjeux et projets portés par les professionnels du territoire. Nous l'avons vu, les coproductions deviennent un nouveau paradigme qui reçoit aussi le soutien de l'Europe. L'association en fait un sujet central avec la création de Zinema Zubiak. L'accent est aussi mis sur la création, comme le montrent les ateliers-résidences d'écriture Hemendik et Kirikoketa. Les projets de films sont indispensables au développement du secteur sur le territoire et Zukugailua insiste sur le fait que pour que les films aboutissent, les projets doivent monter en qualité. Ces nouveaux dispositifs ont pour objectif d'accompagner les projets de films en cours pour qu'ils intègrent le système classique de production.

La langue basque a une place dans la plupart de ces dynamiques. Kanaldude est une chaîne de télévision entièrement en langue basque, qui diffuse des films en d'autres langues originales sous-titrés en basque. L'association Zukugailua privilégie les projets en langue basque : sur les sept projets accompagnés lors de la première édition de Zukugailua, quatre étaient en langue basque. L'association signe le manifeste « Pantailak euskaraz » (les écrans en langue basque). Certaines sociétés de productions telles que Gastibeltza Filmak ou La Fidèle production travaillent exclusivement ou en priorité sur des projets en langue basque. Enfin, il y a des auteurs qui décident de façon naturelle d'écrire en langue basque. Plusieurs agents du territoire font donc le choix de la langue basque. Si la France ne porte pas une attention particulière aux projets en langues minoritaires, le Pays Basque Sud (par des dispositifs tels que des aides ou des résidences d'écriture, par des aides aux courts-métrages) ou l'Eurorégion peuvent représenter une opportunité pour eux.

Depuis dix ans, de plus en plus de voix s'élèvent pour demander la promotion de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord. Depuis des années, il y a eu de nombreuses discussions entre les acteurs et certaines institutions au sujet d'une éventuelle structuration. Par ailleurs, des avancées et des événements importants ont eu lieu dans différents domaines.

Ainsi, les conditions pour rendre possible un secteur culturel et économique de l'audiovisuel basque sont plus présentes que jamais. Nous pourrions dire que le Pays Basque Nord se trouve aujourd'hui dans la situation que le Pays Basque Sud a connu au début des années 1980. Il y a des auteurs, des structures, il y a un public potentiel, une opportunité économique et pour la première fois une institution qui représente le territoire.

### **5.1.2. Les limites et les opportunités**

Bien que le secteur du cinéma et de l'audiovisuel connaisse au Pays Basque Nord un vent nouveau, nous nous sommes efforcée de le resituer dans son environnement national et global.

Sur le plan économique, il faut retenir que le secteur audiovisuel est en pleine croissance à travers le monde, avec une production à forte valeur ajoutée et à fortes doses de créativité. Son offre est de plus en plus fragmentée, spécialisée, personnalisée et attentive à des demandes très larges, en expansion dans sa consommation domestique, mais très variable et soumise aux effets de mode. Les investissements du secteur sont innovants en soi, y compris en matière de produits. Le secteur a des effets transversaux très prononcés sur d'autres secteurs en termes de créativité, de formation, de production, de tourisme. Il est exigeant car il nécessite une capacité d'adaptation permanente et des métiers généralement très qualifiés. Il génère des niches d'emplois qualifiés, polyvalents mais précaires, liés aux produits. La maturation sur le marché est longue, étant des productions annuelles et uniques, circulant à travers des fenêtres de rémunération assez lente (2 ou 5 ans) tandis que le passage à travers chaque marché ou fenêtre de diffusion est très rapide. Les marchés sont très différents, en plus d'être très fragmentés en Europe (Zallo Elgezabal & Irigaray, 2022)

C'est à cause des opportunités économiques qu'offre le secteur, que tant de territoire font des industries culturelles et créatives (ICC) un secteur stratégique. En plus des avantages économiques indéniables du secteur, les ICC touchent à la diversité culturelle à cause de leur grande valeur symbolique. Les ICC seront par exemple incontournables en tant que vecteur d'intégration de l'europanisme (Tronc, 2013).

Par conséquent, le secteur audiovisuel est un secteur économique important, mais en raison de sa projection sociale et culturelle, une grande rigueur est nécessaire dans son traitement, car il a des conséquences sur une grande partie des communautés et des sociétés. Les États ont bien compris que les ICC ont aussi leur importance dans la construction des identités culturelles. Ces dernières années, les stratégies d'innovation et de spécialisation sont devenues un élément important des politiques territoriales. L'objectif est d'identifier les secteurs qui peuvent être au centre du futur développement économique et social d'un territoire et de mettre en place des dynamiques de promotion, d'innovation et d'internationalisation tournées vers ces secteurs.

La France offre toutefois un environnement favorable à la création et à la production audiovisuelle et cinématographique. Bien que, dans son ensemble, le système bénéficie à des

*insiders* (Alexandre, 2019), la France produit beaucoup et est attentive à la diversité de sa production. Cependant, c'est un secteur parisien et il est plus difficile de créer depuis les périphéries. Il n'a pas une réglementation particulière destinée aux langues minoritaires de son territoire dans le secteur du cinéma. De façon générale, et au nom de l'universalisme, la France peine à reconnaître les minorités de son territoire et ce point de vue se reflète dans sa politique cinématographique. Ce n'est pas vecteur d'égalité. De plus, étant donné que l'on y produit beaucoup, les films les plus fragiles peinent à accéder au marché, le centralisme du secteur n'aidant pas. Les films produits depuis Paris ont tendance à donner une image stéréotypée des territoires. Les films qui jouent sur les clichés des territoires se comptent par dizaine. Ce phénomène existe au Pays Basque, mais aussi en Bretagne, en Corse, dans le Nord de la France etc. Avec l'intervention des territoires dans le secteur et le développement des télévisions locales, de nouvelles opportunités de financement sont créées, qui valent aussi pour les langues minoritaires de France et dans quelques cas, ces politiques territoriales ont été ambitieuses et tournées vers les langues (comme en Corse). Faire en basque en France n'est donc pas chose aisée, mais n'est pas impossible aujourd'hui.

La force du secteur cinématographique et audiovisuel du Pays Basque Sud et l'existence de puissants opérateurs de télévision ouvrent, en outre, des opportunités à la coopération transfrontalière, qui peuvent être bénéfiques notamment aux premières productions. Depuis 2005, dans la Communauté Autonome Basque et la Communauté Forale de Navarre, une industrie cinématographique puissante s'est développée, car elles ont identifié le secteur de l'audiovisuel comme un secteur stratégique. Les résultats de leurs politiques publiques sont révélateurs : depuis 2005 des dizaines de documentaires et de courts-métrages, ainsi que deux ou trois longs-métrages y sont produits chaque année. Au moins l'un d'entre eux est en langue basque et plusieurs d'entre eux ont eu un écho de niveau international (sélectionnés aux festivals de Cannes, Venise, Saint-Sébastien, Locarno ou nominés aux Oscar). Quelques sociétés de production ont également commencé à travailler pour des plateformes digitales comme Netflix (Azpillaga, 2022). Tout ceci prouve que la langue basque n'est aucunement un obstacle pour créer et consommer de l'audiovisuel. Au contraire, alors que de plus en plus de contenus sont visionnés sous-titrés, la diversité est devenue un plus, la spécificité est une valeur ajoutée. En ce sens, les liens culturels et linguistiques qui existent entre le Pays Basque Nord et le Pays Basque Sud ouvrent la voie à de multiples opportunités au Pays Basque Nord.

Développer les rapports transfrontaliers représente par ailleurs une opportunité de développement pour le Pays Basque Sud. Coproduire avec un producteur français est une aubaine, dans la mesure où cela ouvre la voie à de nouvelles sources de financement, et permet l'accès à un nouveau public et un nouveau marché. Ainsi, ces dernières années, les coproductions entre des films du Pays Basque Sud et les nouvelles sociétés de production du Pays Basque Nord se sont multipliées (Les films *Nora* et *Les Sorcières d'Akelarre* ont été coproduits par la société de production La Fidèle, Gastibeltza coproduit le film *Karmele* d'Asier Altuna...). Les entreprises du Pays Basque Sud sont particulièrement intéressées par la

diffusion de leurs films au Pays Basque Nord et en France. En ce sens, ces dernières années, Gabarra et Gastibeltza ont distribué plusieurs films en salles.

La collaboration transfrontalière pourrait avoir des effets positifs sur la formation des techniciens, des professionnels et des structures. Le Pays Basque Sud pourrait offrir aux professionnels du Pays Basque Nord l'opportunité de commencer à travailler, de se former et d'accumuler de l'expérience en participant à différents projets. Des acteurs du Pays Basque Nord ont d'ailleurs joué pour la première fois dans des films de l'autre côté de la frontière. Dans le cas des quatre courts-métrages tournés à Baigorri par la société de production Gastibeltza Filmak, l'équipe technique était mixte, composée de techniciens des deux côtés de la frontière. De cette façon, les techniciens supérieurs du Pays Basque Sud transmettent leur savoir-faire à ceux du Pays Basque Nord et font également appel à eux pour d'autres projets.

Enfin, les projets en basque des cinéastes et structures du Pays Basque du Nord ont la possibilité de participer aux appels à projets du Pays Basque Sud. Ainsi les portes se sont déjà ouvertes pour plusieurs auteurs de ce côté de la frontière : deux auteurs ont reçu chacun une aide à l'écriture du Gouvernement basque ; un autre a pu réaliser son dernier court-métrage grâce à un appel à projets d'Udalbiltza ; les projets du Pays Basque Nord peuvent être présentés dans le programme Kimuak à condition d'être en basque ; et deux réalisatrices ont participé au programme Noka. Il est possible qu'EiTB accompagnent des projets en basque émanant du Pays Basque Nord, ce qui pourrait représenter une source de financement très importante. Rappelons qu'en 2020, EiTB avait investi 3,6 millions d'euros dans le cinéma indépendant, sachant que la loi l'autorise à investir 800 000 € dans un film en basque (Azpillaga, 2022).

Le programme Media de l'Union Européenne pourrait ouvrir de nombreuses perspectives à la collaboration transfrontalière. N'oublions pas qu'Europa Creative Desk MEDIA, le programme de l'Union européenne pour les secteurs de la culture et de la création, a un bureau à Saint-Sébastien. À condition d'orienter la stratégie dans cette direction, cela pourrait être un élément moteur important pour la collaboration transfrontalière. L'Europe a aussi le programme Eurimages pour impulser les coproductions.

## 5.2. GENÈSE D'UNE ACTION PUBLIQUE TERRITORIALE EN FAVEUR DU CINÉMA ET RECOMMANDATIONS POUR AIDER LE SECTEUR À SE DÉVELOPPER

Le deuxième objectif fixé était de donner aux institutions du Pays Basque un outil, pour leur permettre de mieux appréhender localement le secteur du cinéma et de l'audiovisuel, pour qu'elles puissent mettre en œuvre les premières actions politiques en sa faveur. Nous avons concrétisé cet objectif en faisant, aux côtés d'autres chercheurs du groupe NOR de

l'UPV/EHU, une étude en 2021 et 2022 intitulée *État des lieux du cinéma et l'audiovisuel du Pays Basque Nord et recommandations pour son développement*. Ce document regroupe la situation (précédemment décrite) du secteur localement, mais aussi ce qui se passe de l'autre côté de la frontière et les limites et les opportunités dont nous avons déjà traité. Nous y proposons une analyse complète du système français. Le groupe de recherche NOR a listé des recommandations pour aider les institutions à l'écriture de leurs politiques publiques en faveur du secteur, et la langue basque y a été intégrée de façon transversale, comme indiqué dans la convention qui liait l'UPV/EHU aux institutions (Irigarai et al., 2022). Le troisième objectif de la recherche était que les institutions puissent s'appuyer sur le transfrontalier pour développer le secteur, et qu'en ce sens, la langue basque soit un outil naturel de coopération. Enfin, le quatrième objectif de cette thèse est de comprendre le rôle que peuvent jouer les politiques culturelles dans la promotion des langues minoritaires.

Les collectivités ayant les compétences de la culture et des langues sont nombreuses et diverses au Pays Basque Nord. L'institutionnalisation du Pays Basque Nord s'est faite après différentes phases de négociations et de conflits entre la société civile et l'État. L'un des principaux obstacles à une politique culturelle intégrale de l'audiovisuel est la diversité des institutions, des entités et de « géographie », chacune ayant ses propres compétences, dispositifs, rythmes et axes de travail. En même temps, il peut s'agir d'un atout car différentes ressources peuvent être activées depuis chaque institution, toujours dans une direction commune. Le fait que le Pays Basque Nord dispose, pour la première fois de son histoire, d'une institution propre pourrait faciliter la structuration du secteur audiovisuel, en assumant le rôle de moteur interinstitutionnel et en développant, pour la première fois, une politique publique, au-delà de la politique culturelle conventionnelle, dans une perspective d'innovation dans le développement du territoire. La création de la CAPB et le fait que toutes les institutions se réunissent autour d'une table, montre que nous sommes face à une occasion de développement historique.

Par ailleurs, il est évident qu'il y a une montée en compétences dans ces domaines, dans un secteur peu ou pas investi jusque-là par les institutions. De nombreux territoires ont identifié les ICC comme des secteurs stratégiques d'un point de vue économique, dont l'Europe. C'est donc pour le territoire une opportunité de développement économique. Si le Pays Basque Nord veut agir dans le secteur, il devra en faire une priorité.

### **5.2.1. Le rôle des collectivités territoriales et leurs limites dans l'intervention du secteur audiovisuel et du cinéma**

Le premier échelon institutionnel qui intervient directement dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma pour les professionnels du secteur est aujourd'hui la région Nouvelle-Aquitaine. Bien que les institutions locales (ICB, OPLB, département ou CABP) soient intervenues dans le secteur, de façon ponctuelle et sans coordination, elles n'agissent pas dans le cœur du sujet,

à savoir, la création et la production. Elles interviennent surtout au niveau de la diffusion et de l'éducation à l'image, et parfois, depuis le tourisme. La perspective culturelle et économique n'a pas été jointe au sujet. Par manque de lignes politiques claires, les subventions sont attribuées sans critères connus et sans appel à projets. Dans de nombreux domaines il est difficile de comprendre comment les subventions sont attribuées, pour preuve les difficultés que nous avons rencontrées pour accéder aux informations dont nous avons besoin pour réaliser cette étude. L'axe des nouvelles politiques publiques, la clarté, la précision des critères, l'égalité des chances et la transparence sont essentiels, car c'est aussi de là que viendra la qualité.

L'institutionnalisation du Pays Basque Nord est complexe. La construction sociopolitique du territoire est singulière et due à la mobilisation de la société (*bottom up*), mais aussi à la réception et l'interprétation des politiques de décentralisation (*top down*), ce qui a créé une dynamique propre et originale (Itçaina, 2010). Ainsi, le territoire a vu, à travers différentes mobilisations de la société civile, apparaître tour à tour l'ICB (1990), l'OPLB (2004), et plus récemment, après de nombreuses années de revendications, la CAPB. Il ne faut pas oublier que de multiples lois liées à la décentralisation ont eu des répercussions directes sur le territoire, notamment la loi NOTRe en 2015 ou la création de la Nouvelle-Aquitaine en 2016.

En 2017, le département des Pyrénées-Atlantiques a décidé de faire disparaître le fonds de soutien destiné aux industries créatives et, en 2018, la CAPB avait fait savoir aux professionnels du secteur que le cinéma et l'audiovisuel n'allaient pas être traités par leurs services. Un changement notable de posture se fait ressentir ces dernières années. Le département, par exemple, se positionne comme partenaire actif de la nouvelle résidence d'écriture Kirikoketa. Les changements les plus remarquables viennent sans doute de la CAPB, qui prend en compte le secteur cinéma dans son nouveau Projet culturel et qui monte un projet de pôle numérique à partir de son service de développement économique. Les institutions, s'assoient à la même table pour réfléchir sur le même secteur, et différents services y sont représentés (la langue, la culture, le transfrontalier, le cinéma, l'audiovisuel, le développement économique...).

De plus en plus, les territoires se spécialisent dans des domaines économiques qui leur permettent d'être compétitifs. Les stratégies d'innovation et de spécialisation sont devenues des domaines importants des politiques territoriales, en identifiant les secteurs qui pourraient être porteurs pour le développement économique et social, et en mettant en place des dynamiques de promotion, d'innovation et d'internationalisation à leur intention. Dans ce contexte, la Communauté Autonome Basque et la Navarre ont identifié les Industries Culturelles et Créatives (ICC) comme opportunité stratégique. En Navarre par exemple, dans le document stratégique RIS3, les Industries Culturelles et Créatives sont un des points de la liste des six secteurs stratégiques (les autres étant l'automobile, l'alimentation, les énergies, la santé et le tourisme). Dans le cas de la Communauté Autonome Basque, elles sont nommées « territoires d'opportunités », et en 2020 la stratégie RIS3 Euskadi Sortzailea (Euskadi



créatrice) débute et, en lien avec cette dernière, les clusters KSIGune<sup>135</sup> et *Basque district of culture and creativity*. En conséquence, il est clair que les industries culturelles et créatives sont considérées par les territoires environnants comme un secteur stratégique en expansion, principalement dans son aspect numérique et audiovisuel, mais également pour son aspect positif dans la valorisation du territoire, de la tradition et du patrimoine, et en tant que secteur technologique en croissance pour le futur (Azpillaga, 2022).

Au Pays Basque Nord, dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel, tout est à faire. Même si pour les structures extérieures c'est un territoire de tournage, et malgré l'existence d'initiatives de créations amateurs et isolées, à ce jour, il n'y a pas d'industrie structurée. Il y a eu et il y a beaucoup « d'audiovisuel et de cinéma au Pays basque » mais il n'y a pas eu de possibilité de créer « de l'audiovisuel et du cinéma du Pays basque » (Irigarai et al., 2022). Il semblerait que, pour la première fois dans l'histoire, les conditions pour développer un secteur audiovisuel professionnel, rattaché au territoire et avec des relations transfrontalières privilégiées soient réunies. Pourtant, pour cela il est nécessaire de mettre en place des politiques culturelles ambitieuses, qui identifieraient le secteur audiovisuel comme un secteur stratégique sur le plan culturel et économique, et qui comprendraient la création culturelle comme une innovation.

Si nous voulons développer le cinéma et l'audiovisuel au Pays Basque Nord, il nous faut une vision à long terme. Il est nécessaire d'adopter une perspective plus large que celle de la création d'un fonds de subventions pour la production. Même s'il est nécessaire de proposer les aides classiques, il est essentiel de mener un travail de fond : non seulement d'un point de culturel, mais aussi du point de vue du développement économique du territoire et de l'innovation territoriale. Dès lors, et pour développer le secteur durablement, il faut penser un écosystème général au niveau social et structurel, en donnant une place centrale à la langue basque (en la considérant comme une opportunité et non comme un obstacle) et en évitant les déséquilibres internes du territoire.

La situation était un cercle vicieux : on ne créait pas sur le territoire, et, par conséquent, les institutions n'intervenaient pas dans le secteur. Aujourd'hui, tous les opérateurs (les professionnels comme les institutions) prennent conscience d'un changement, en révélant la nécessité d'une intervention publique.

### **5.2.2. À la recherche d'une définition commune du problème public, dans un contexte institutionnel complexe propre au Pays Basque Nord**

Le développement du cinéma au Pays Basque Nord n'est pas une problématique nouvelle et cela fait une dizaine d'années que plusieurs professionnels du territoire y voient une

---

<sup>135</sup> Comprendre *Kultur eta Sormen Industrien gunea*, soit le lieu des Industries Créatives et Culturelles



opportunité de développement du secteur. Jusqu'à présent, la plupart des institutions publiques n'ont pourtant pas pu donner des réponses concrètes aux différentes sollicitations qu'elles ont reçues du secteur. Il y a pourtant un changement d'attitude évident de la part des institutions vis-à-vis du secteur. Une fenêtre d'opportunité politique s'est ouverte, « *policy window* » (Kingdon, 1984). Divers courants se rejoignent, qui permettent la création d'une politique culturelle en faveur du cinéma. Le secteur s'est professionnalisé et organisé, agissant comme un groupe d'intérêt. Les institutions se sont emparées du problème, conscientes du contexte politique et économique actuel du secteur (identifié comme stratégique par de nombreux territoires) et ont commencé à proposer des solutions. En outre, le moment politique est opportun, notamment pour la CAPB qui écrit sa première politique culturelle.

Cependant, des références communes aux institutions et aux groupes d'intérêt sont à construire avec un cadre (*frame*, Goffman, 1974) commun. La construction d'une politique publique signifie la construction d'une représentation : une image de la réalité. Les agents organiseront leur perception du problème, la construction d'une solution et la définition de l'action publique selon cette « référence ». Cette vision est le référentiel des politiques publiques (Muller, 2018). Le secteur du cinéma a ses propres références sectorielles, qui oscillent entre l'industrie et l'art (et on a aujourd'hui tendance à parler d'industries culturelles et créatives, des notions qui portent de nouveaux référentiels et enjeux). Les institutions publiques du territoire doivent se pencher sur ces références pour décider avec quelles approches elles répondront à la problématique (approche culturelle, touristique, économique, transfrontalière). De même, il faudra construire un paradigme des politiques publiques (Hall, 1993), un cadre d'idées et de normes qui définiront les objectifs des politiques publiques et les instruments qui seront mobilisés (Surel, 2014)

Les institutions discutent de la manière dont elles interviendront dans le secteur, et on peut supposer que l'étude portée par le groupe de recherche NOR, les aidera à mieux en comprendre les enjeux. Toutefois, pour mener une action publique efficace, elles devront se mettre d'accord sur une définition commune du problème politique. La définition même du problème implique différents enjeux : de la catégorisation du problème découleront l'approche nécessaire pour y répondre et les types d'instruments qui devront être mobilisés. La définition d'un problème peut être conflictuel, car cela suppose des choix (et parfois une hiérarchisation entre les agents). Après la définition du problème et la mise en place d'un agenda, la décision doit aussi être rendue publique (Gilbert & Henry, 2012). Le rôle des institutions, avec leurs normes, leurs régulations et leurs fonctionnements stabilisés, est d'apporter et de poser des limites de cadre à la définition ou à la vision portée par les groupes d'intérêt ou les agents. Il leur incombe également de décider des instruments qui seront mobilisés. La politique est le résultat d'un choix collectif qui allie réflexion, décision et mise en œuvre d'une action stratégique. Là encore, elle se construira avant tout autour de quelques valeurs communes entre acteurs et institutions, avant de définir les intérêts, les objectifs et les stratégies de chacun (Smith, 2016).

Les collectivités territoriales doivent prendre en compte les enjeux globaux portés par le secteur, mais aussi les enjeux spécifiques au territoire. Le territoire peut être vu comme un espace fonctionnel et comme une échelle pour répondre à une problématique, mais c'est aussi un espace identitaire. Le territoire et la langue du territoire doivent être pris en compte lors de la définition du problème public. Il n'est pas possible de penser une simple politique sectorielle (Ségas, 2021). L'une des caractéristiques propre au territoire étudié est sans aucun doute la langue. La question de la langue basque a été présente dans les discussions entre les institutions dès le début des réflexions autour des questions du cinéma, et il a été rapidement convenu que le sujet serait inclus de manière transversale. La présence de l'ICB et de l'OPLB autour de la table introduit automatiquement le sujet de la langue basque dans la discussion. D'un autre côté, étant conscients de la force que pouvait représenter le Pays Basque Sud dans le secteur (ainsi que du potentiel d'EiTB), l'intégration de la langue basque dans les débats faisait consensus. Cependant, à la lecture des recommandations formulées par le groupe NOR, un affrontement entre les deux régimes linguistiques s'est fait sentir. Il existe en effet une garantie structurelle des droits linguistiques dans la Communauté Autonome Basque, qui n'existe pas dans les institutions françaises. Bien que les institutions affichent une posture favorable à l'audiovisuel et au cinéma en langue basque, elles ont peu l'habitude de mettre en place des politiques particulières et inclusives.

Le rapport entre politiques sectorielles et territorialité peut être compliqué à différents niveaux (Douillet, 2005). Or, au moment où la politique sectorielle du domaine étudié connaît une évolution de référence (avec la tendance à passer du cinéma aux industries culturelles et créatives et à le définir comme un domaine stratégique pour le développement économique), les voix des acteurs du territoire s'élèvent pour demander un accompagnement dans la création locale et garantir la diversité de la création (également en basque). De la même manière, face aux politiques étatiques favorisant la construction de grandes infrastructures dans le but d'être compétitif à l'international (comme le révèle l'appel à projet France 2030 La grande fabrique de l'image), les agents régionaux proposent de mettre en réseau les ressources et de penser les infrastructures comme des *tiers-lieux*. En marge du CNC, le plan France 2030 lance un appel à projet pour la création de pôles territoriaux d'industries culturelles et créatives toujours dans le cadre du plan France 2030, en pensant justement à la mise en réseau des entreprises et à la mutualisation des infrastructures et des ressources. La CAPB répond à cet appel à candidature. Territorialité et politique sectorielle ne sont donc pas incompatibles et les collectivités territoriales ont un rôle particulier dans leur association.

La territorialité, dans la définition d'un problème public, peut susciter des débats (Ibid.). Dans notre cas, le sujet, s'est structuré autour du « Pays Basque Nord » et du « cinéma basque », tant de la part des agents que des institutions. Cela pose un problème de définition pour le département des Pyrénées-Atlantiques, car son territoire dépasse le Pays Basque Nord. Le cadre territorial mobilisé crée des problèmes et fait également ressortir des rivalités interterritoriales. Chaque organisation touche un territoire différent, avec des enjeux et des ressources différents (mobilisant différentes références et instruments). La Nouvelle-

Aquitaine est une région vaste et culturellement hétérogène. Si le Pays Basque Nord est stratégique dans les relations transfrontalières, la région est davantage tournée vers les enjeux internationaux du secteur du cinéma, que sur les problématiques territoriales. L'Eurorégion vise la citoyenneté européenne et la coopération. Le département doit intervenir sur deux territoires culturellement divisés (avec en plus deux langues locales) et ses ressources limitées remettent en question la pertinence de son action. La CAPB est une jeune institution qui a besoin de légitimer son action, mais qui est politiquement ouverte à l'innovation. Le cadre d'intervention de l'OPLB est très rigide, car il nécessite l'accord des institutions qui le composent. L'ICB a trop peu de moyens pour intervenir dans un secteur industriel. Par conséquent, la situation politico-institutionnelle particulière du Pays Basque Nord pèse dans la construction d'une politique publique.

D'autre part, l'audiovisuel porte avec lui de nombreux enjeux : des défis industriels, des défis liés à l'image, des défis culturels et économiques. Selon la définition, différentes approches vont être mobilisées. Nous savons désormais que la question du cinéma sera clairement traitée à partir des politiques culturelles au sein de la CAPB, car elle apparaît clairement dans le Projet Culturel publié en 2023 (Euskal Hirigune Elkargoa, 2023). En outre, sa direction de développement économique porte le projet d'un pôle numérique créatif et culturel, qui intègre les questions de création audiovisuelle. Elle répond à l'appel à projet national pour des pôles territoriaux, intégré au plan France 2030, alliant enjeux territoriaux et politique sectorielle.

### **5.2.3. Lecture de la situation actuelle et recommandations aux institutions publiques**

En 2021, voyant que les professionnels de l'audiovisuel et du Pays Basque menaient de front plusieurs projets, les institutions locales s'organisent pour réfléchir ensemble sur le meilleur moyen d'accompagner le secteur. Ils signent un accord avec l'Université du Pays Basque afin que celle-ci fasse un diagnostic de la situation actuelle du cinéma et l'audiovisuel du Pays Basque Nord. Nous sommes cinq chercheurs à produire ce diagnostic, en mettant en perspective ce qui se fait de l'autre côté de la frontière, à savoir sur la Communauté Autonome Basque et la Communauté Forale de Navarre. Nous rédigeons des recommandations pour une politique publique en faveur du développement du secteur localement et des propositions d'actions concrètes à mettre en place, à court terme et sur le long terme (Irigarai et al., 2022). Cette étude nous permet de répondre à une question posée au cours de cette recherche, à savoir : quel environnement faut-il créer pour permettre au cinéma basque de se développer au Pays Basque Nord ? L'étude met en lumière quelques faiblesses du secteur dans le territoire, mais aussi des opportunités claires. Dans les prochaines lignes, nous rendrons compte des principaux résultats de cette étude et donnerons un aperçu des opportunités présentes sur le territoire. Nous reviendrons également sur ce rapport de recherche et mettrons en perspectives les opportunités de développement du territoire en matière de cinéma et d'audiovisuel. La production de ce rapport de recherche elle-même peut

être considérée comme un élément central du processus de recherche de cette thèse. En effet, le travail réalisé à travers la recherche-action nous a aidés à créer des ponts entre les institutions et les professionnels, et l'un de nos objectifs a été de créer un outil pour aider les institutions publiques à prendre des mesures dans le développement du secteur. Nous présenterons, de surcroît, les recommandations faites aux institutions, en y apportant des explications contextuelles.

#### 5.2.3.1. La coordination interinstitutionnelle, condition à la mise en œuvre d'une politique culturelle audiovisuelle complète qui prendra en compte la langue basque

L'une des premières conclusions de cette étude a été que pour mettre en œuvre un projet à long terme en faveur de l'audiovisuel et du cinéma, une mise en commun des ressources institutionnelles et un projet culturel et économique commun seront nécessaires. La diversité des institutions, et une politique éclatée menée depuis des pôles différents, dans un secteur qui demande beaucoup de moyens, ne sera pas efficace pour développer le secteur à long terme. Il faudra donc, dès le départ, unir les forces de chacun dans une stratégie commune. La première recommandation est de créer un outil de collaboration entre les institutions (Irigarai et al., 2022).

Nous l'avons vu, jusqu'à présent et sans se concerter, les institutions territoriales ont principalement aidé le domaine sur les questions de diffusion et en articulant leur action autour de l'éducation à l'image. Elles ont soutenu des festivals, développé des projets liés à l'éducation à l'image (par exemple avec le projet d'intégrer un quatrième film au sein du dispositif « Collège au cinéma »), et ont accompagné les cinémas dans leurs projets de diffusion et de médiation. Mais, jusqu'à présent, elles n'ont pas soutenu les initiatives directement liées à la création et à la production. Avec la création de l'association Zukugailua et les projets d'écriture qu'elle mène, elles mettent un pied au cœur du secteur cinématographique – autrement dit, dans la création et la production – et le font dans la collaboration.

En conservant les politiques actuelles de chaque institution, nous estimons qu'il est nécessaire d'organiser une coordination efficace entre les différentes structures. Pour ce faire, toutes les institutions participantes devraient s'accorder sur une institution qui serait chef de file de ce projet. Cela ne supposerait pas de renoncer aux compétences et à la capacité de décision de chacune, car toutes les décisions continueraient à être prises de manière collégiale. Mais le chef de file serait légitime pour coordonner les acteurs du secteur, pour être l'interlocuteur des institutions de l'État et pour piloter les trois actions qui suivent. Toutefois, connaissant la dynamique actuelle, il semble évident que ce travail nécessitera dévouement, initiative et rigueur, et donc des moyens. L'objectif serait également d'assurer et de centraliser les relations et les échanges d'informations entre les institutions et les professionnels du territoire (Ibid.).

Si la voie de la collaboration entre les institutions a été considérée comme primordiale, il est devenu clair que cette diversité des institutions crée une forme de compétition entre institutions. Dès lors, il semble important que chaque institution soit assurée de garder ses compétences, pour que son action publique puisse être légitimée. De plus, il semble également important que chacune conserve sa responsabilité politique, et qu'il n'y ait pas une délégation de compétences à une autre structure. Sur les questions propres au cinéma basque, les institutions avaient tendance à responsabiliser l'ICB, alors même qu'elles étaient conscientes de ses limites structurelles et économiques. Pour éviter cela, il nous semble essentiel que chaque institution ait un rôle précis dans la politique qui sera mise en place. La coordination et la définition commune d'un cadre apparaissent comme primordiales à une politique publique efficace.

En 2021 et 2022, c'est l'OPLB qui a coordonné la table ronde interinstitutionnelle. En 2022, la CAPB a pris le relais. Le travail réalisé par l'OPLB n'a pas été simple, compte tenu des agendas très chargés des techniciens autour de la table. Il est donc devenu clair que si les différentes institutions décidaient d'intervenir dans le secteur, cela représenterait du travail supplémentaire et qu'il faudrait y consacrer du temps et des ressources.

Si les recommandations à court terme parlent d'un leader institutionnel, sur le long terme l'étude recommande la création d'une entité propre, qui aurait en charge la coordination interinstitutionnelle et sectorielle pour l'audiovisuel et le cinéma, et œuvrerait pour la consolidation et la coordination du secteur. Ce pôle, aurait une compétence juridique, personnelle et budgétaire propre et aurait à sa charge la gestion des politiques culturelles destinées au secteur audiovisuel et cinématographique sur le territoire du Pays Basque Nord, dans les domaines volontairement attribués par les institutions compétentes, et grâce à des fonds transférés pour mener à bien la gestion de certaines missions. La gouvernance de ce bureau garantirait la participation des différentes institutions, mais également celle de la société civile, par l'intermédiaire d'un conseil d'administration. Les représentants du secteur (l'association Zukugailua, Kanaldude, les salles de cinéma, les festivals, le monde associatif...) devraient avoir leur place dans les espaces de décision, en concevant une gouvernance partagée et, sinon en tant que décisionnaires, du moins en tant que commission consultative permanente (Ibid.).

Plusieurs options ont été mentionnées au cours des réflexions menées sur le sujet : faut-il confier la responsabilité du secteur à une seule institution ou une responsabilité commune et partagée est-elle préférable ? D'autres idées ont été évoquées dans les différents débats : ouvrir un bureau ALCA sur le territoire, développer le Bureau d'Accueil des Tournages du département, laisser le leadership à la CAPB qui représente le mieux le territoire... Actuellement, toutes les portes sont encore ouvertes, mais il est clair que, pour une politique publique cohérente, il faudra savoir passer outre les concurrences entre les institutions.

En parallèle, il semble important que les structures ayant une compétence cinématographique et audiovisuelle, et en général, une compétence culturelle, développent une politique inclusive

et participative par rapport aux cultures périphériques et aux langues minorisées du territoire français, à commencer par les langues régionales. Les points de vue des minorités sont encore trop peu représentés sur nos écrans, et c'est un élément à prendre en considération à tous les niveaux institutionnels. La politique menée doit garantir la diversité, non seulement à travers les politiques publiques locales, mais également à des niveaux administratifs supérieurs, par exemple au niveau régional ou au niveau du ministère de la Culture ou, dans notre cas, au niveau des structures telles que l'ALCA ou le CNC. Sous prétexte de qualité, d'autres points de vue, souvent en dehors des modèles hégémoniques – dans des réalités de diglossie ou de cultures minorisées – sont encore exclues. Plutôt que de les écarter totalement des subventions, il est essentiel d'accorder plus d'attention à ces projets, et s'ils ne répondent pas aux critères de qualité nécessaires pour bénéficier d'un financement, de proposer du mentorat ou des espaces d'expérimentation comme alternative. Il faut accorder davantage de confiance, de subventions et de moyens aux créateurs et auteurs locaux.

Référence est faite ici aux fondements de la politique culturelle française. Les minorités et les territoires sont trop peu représentés dans le cinéma, comme nous l'avons vu. C'est un problème général en France et ce problème ne peut pas être résolu uniquement à partir des territoires. Même si la question des langues minoritaires trouve une réponse depuis les territoires dans le régime linguistique de la France (Harguindeguy & Cole, 2009), le secteur cinématographique reste encore très centralisé. Ce défi ne peut être relevé uniquement à partir des territoires. Dans le même temps, il est devenu clair que les projets doivent augmenter en qualité s'ils veulent être compétitifs dans ce secteur très sélectif. Les auteurs et les structures doivent être accompagnés.

Quoiqu'il en soit, les enjeux et axes de travail qui incomberaient aux institutions peuvent être de nature très diverses. Outre les systèmes conventionnels d'aide à l'audiovisuel et au cinéma, il faudra piloter le soutien industriel et financier du secteur en tant que consultant et force de proposition (Ibid.).

Il faudra donc créer un écosystème culturel partagé. Parler d'un écosystème culturel local nous renvoie à ses ressources, à l'expression culturelle locale, à sa créativité, à sa production culturelle, aux médias, à ses pratiques sociales, à la diversité, aux langues, à sa capacité communicationnelle, à la projection des futurs, aux services collectifs, aux expériences culturelles... Il s'agit de générer un écosystème culturel et communicatif avec une capacité d'auto-reproduction et pour résultat un tissu qui associe harmonieusement la culture de base, les industries et les équipements culturels et créatifs. Il faut ainsi prendre en compte : la création, la production, l'éducation aux images, l'éducation, la pratique culturelle, la transmission, la diffusion, les infrastructures, l'accessibilité, la situation dyglossique du territoire... et favoriser l'accessibilité et les échanges dans les paramètres de diversité, d'égalité et de développement. L'égalité de genre et les expressions culturelles diverses doivent également être prises en considération dans sa politique, en évitant la ghettoisation de certaines minorités, en stimulant les activités et pratiques culturelles de la société civile, en



formant, en menant des actions spécifiques à destination des populations immigrées... Les enjeux culturels sont multiples et il faut penser à une gouvernance collective comme une stratégie commune (et dans notre cas transfrontalière) dans des domaines tels que la formation ou les infrastructures et en les appréhendant comme des ressources disponibles. Il faut développer des initiatives conjointes, publiques, privées et sociales, avec des organismes intermédiaires de gestion partagée, une gouvernance multiniveaux, de l'intermédiation avec d'autres instances, internes, régionales, étatiques, pour faciliter l'accès aux aides et aux subventions. Penser à des pépinières d'entreprises, à un système de conseil aux entreprises ou à des mesures dynamiques telles que des incubateurs, des réseaux, des espaces... En plus de travailler ensemble au niveau institutionnel, il faudra aussi travailler avec les représentants du secteurs (Ibid.).

Si le point de vue économique a son importance, il faut que la langue basque soit traitée de façon transversale dès le départ. Le sujet a été clairement identifié dans la convention (aux côtés du transfrontalier). Il est ainsi proposé de mettre le secteur audiovisuel au cœur des politiques culturelle et linguistique, et que les politiques publiques, adaptées aux caractéristiques du secteur, soit connectées au développement du territoire et aux politiques d'innovation (Ibid.).

Du point de vue du traitement de la politique linguistique, quatre domaines distincts devraient être définis dans les missions du pôle institutionnel : le domaine culturel, le domaine de l'innovation industrielle, le domaine de la coordination et le transfrontalier. Dans le domaine culturel, et dans les politiques et les aides au cinéma, à l'audiovisuel, à la télévision, à Internet..., il faudrait garantir une présence minimum de la langue basque, soit en instaurant un quota pour le nombre de subventions accordées ou le nombre de projets sélectionnés, soit via un système de notation récompensant les projets en langue basque. Aucune distinction ne peut être faite entre culture et innovation, la culture étant l'un des moteurs de l'innovation. C'est pourquoi la langue basque devrait dès le départ être intégrée dans les politiques d'innovation et tirer profit des opportunités qu'elle présente. En termes de coordination, l'activité du bureau devrait être bilingue, en suivant les lignes directrices de la politique linguistique générale. Dans le domaine transfrontalier, il faudrait travailler en bilingue, tout en ayant les moyens de communiquer en espagnol et en anglais. De nombreux axes sont donc à traiter et à coordonner si les institutions veulent intervenir dans le secteur. La langue basque devrait être intégrée à toutes les sphères d'intervention, en tant que valeur ajoutée, et pas uniquement comme ornement (Ibid.).

#### 5.2.3.2. Les recommandations pour une politique publique en faveur du cinéma au Pays Basque Nord

L'étude recense les actions publiques existantes et recommande la mise en place de nouvelles actions, à différents niveaux du secteur : au niveau de la coordination (entre les institutions),



dans la mise en place de fonds de soutien, en matière de conseil, de distribution et de diffusion, au niveau transfrontalier, en pensant aux infrastructures, à l'éducation aux images, à la formation, au niveau du développement économique, et enfin, au niveau de l'observation (Irigarai et al., 2022).

### **Le travail de coordination**

Le premier défi sera d'organiser la coordination et la collaboration entre les institutions. Il s'agira d'organiser la coordination et la coopération interinstitutionnelle, en construisant des axes de travail et des référentiels communs, dans l'intérêt de tous. La définition du problème, le cadre de la politique publique, les approches et les actions publiques pour répondre au problème devront être définis conjointement. Pour cela, il faudra regarder les références des autres territoires. Les défis identifiés par les politiques publiques dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma en France doivent être intégrés dans ce référentiel, en tenant compte de la territorialité (amener la politique sectorielle sur le territoire). Dans le cas du Pays Basque Nord, il sera également primordial de comprendre les référentiels du Pays Basque Sud et de profiter des opportunités qu'offre la dimension transfrontalière du territoire et du secteur. Il faudra, en outre, relier l'audiovisuel aux politiques d'innovation et de développement, les industries culturelles et créatives étant également définies comme des secteurs stratégiques notamment au Pays Basque Sud (Ibid.).

### **Créer un fonds de soutien à partir du droit commun**

Il s'agira aussi de créer un fonds de soutien, ou de réactiver un fonds déjà existant, à partir du droit commun, c'est-à-dire en les intégrant aux dispositifs déjà en place. En ce sens, il serait pertinent de mobiliser les mêmes types d'instruments publics qui existent dans d'autres territoires de France.

Il est de la responsabilité des collectivités territoriales d'intégrer les spécificités culturelles du Pays Basque dans les dispositifs de droits commun. C'est à elles d'entamer une discussion avec les structures publiques classiques qui interviennent dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel, c'est-à-dire, avec l'État, le CNC et l'ALCA. Quand le département supprima son fonds de soutien, il fut écarté des conventions triennales classiques du domaine et il semblerait qu'il soit aujourd'hui difficile de réintégrer des petits territoires (départements ou agglomérations) à ces conventions, au regard des nouvelles stratégies fixées par le CNC. Cependant, il sera indispensable d'ouvrir une voie de discussion et de collaboration avec le CNC d'une manière ou d'une autre, si le territoire souhaite mener une politique en faveur de l'audiovisuel et du cinéma sur le territoire. La création d'un fonds de soutien sur le territoire fait partie des revendications qui émanent des professionnels du territoire, c'est-à-dire des aides à l'écriture, au développement, à la production et à la post-production. La réactivation de ce type de fonds permettrait de réengager les discussions avec l'ALCA et le CNC, en ayant

toujours pour objectif d'arriver à réintégrer ces conventions qui permettent un engagement d'1€ du CNC pour 2€ investis par les collectivités (Irigarai et al., 2022).

À moyen terme et en convenant des investissements entre les différentes structures (ainsi qu'en intervenant en dehors des services culturels), il faudrait parvenir à un investissement important en faveur de la création et de la production locale, en privilégiant les points de vue artistiques locaux, et en permettant de produire en langue basque. La priorité serait de définir clairement des critères pour financer la création locale et en en langue basque, en se basant par exemple sur ce qui se fait de l'autre côté de la frontière.

La création d'un fonds de soutien ne sera pas la solution à tous les problèmes et la stratégie audiovisuelle du territoire ne devrait pas se limiter à sa réactivation, bien que cette dernière soit indispensable. Les aides locales destinées à l'écriture et à la production sont l'une des demandes les plus fréquentes des professionnels du secteur. Le souhait d'avoir une source de financement pour accompagner les productions du territoire est très souvent exprimé. Cette action permettrait non seulement de réaliser des projets audiovisuels concrets à court terme, mais pourrait aussi fonctionner comme première action, levier d'autres politiques. C'est pourquoi, la relance du fonds de soutien du département, en vigueur jusqu'en 2015, en transformé en fonds commun « Département-CAPB », depuis la création de la CAPB, pourrait être une action prioritaire. Ce nouveau fonds devrait prioriser la création et la production locale, en favorisant les regards artistiques locaux et en rendant possible la production en euskara. Il conviendrait d'accompagner les différents moments du processus de création et de production d'un film, comme cela se faisait jusqu'en 2015.

Par ailleurs, l'Eurorégion soutient de plus en plus de projets audiovisuels, la réalité transfrontalière étant de plus en plus tangible. À cet égard, on pourrait envisager que l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine-Euskadi-Navarre soit dotée d'un fonds semblable à Eurimages ou Media, pour impulser la coproduction et la diffusion des œuvres, en veillant à l'équilibre des trois territoires. L'Europe offre d'autres outils transfrontaliers qu'il pourrait être intéressant de développer pour les coproductions. Par exemple, il serait intéressant d'établir un programme POCTEFA pour les coproductions basques. Un système de quota ou un système de ponctuation pour les projets en langue basque pourrait être envisagé.

### **Aider à la création**

La nécessité de faire un bond dans la qualité a déjà été évoquée à de nombreuses reprises, afin que les projets du territoire ou les projets en langue basque accèdent à des dispositifs de droit commun. En ce sens, le fait de bien accompagner les structures apparaît comme un axe majeur.

Le besoin majeur identifié au niveau de la création est l'accompagnement des auteurs et le soutien dans l'avancée de leurs projets. On pourrait, pour ce faire, développer les accompagnements suivants :

- Créer un mentorat
- Consolider et renforcer la résidence d'écriture Kirikoketa de Zukugailua.
- Proposer chaque année des aides à la création de scénarios (en attribuant au minimum une aide à un projet en langue basque)
- Attribuer une aide pour la création d'émissions et de formats télévisuels, de programmes audiovisuels, de podcasts et de contenus pour Internet (ici aussi avec des aides spécifiques pour les contenus en langue basque) (Ibid.).

Les résidences ou ateliers d'écriture peuvent être des outils très appropriés pour soutenir les auteurs et ce sont des actions qui peuvent être facilement aidées par les institutions. L'association Zukugailua a obtenu le soutien des institutions territoriales pour deux de ses résidences (l'ICB, le département et la CAPB), parce que le projet est porté par une association et vise la création (et non pas la production ou la distribution). Le projet s'inscrit dans le cadre de leurs compétences actuelles. ALCA a offert un soutien technique à l'association pour ces deux projets.

### **La distribution, la diffusion et la promotion des films**

Il a été clairement établi que les distributeurs du territoire ont des difficultés à rentabiliser leur activité. Sans leur travail, il n'y aura pas de films en langue basque sur les écrans, il est donc stratégique et nécessaire que les institutions prennent en charge cette question. Cela peut se faire de différentes manières.

Nous l'avons vu, la distribution des films basques rencontre de nombreux obstacles, mais en même temps, créer tout un système de développement du cinéma et de l'audiovisuel au Pays Basque est superflu, si par la suite, il n'y a pas la possibilité de voir les œuvres sur le territoire. Les habitudes de consommation sont alimentées par l'offre, et s'il n'est pas possible de voir des productions basques de façon régulière et normalisée au Pays Basque Nord, il n'y aura pas de secteur fort. La diffusion des œuvres audiovisuelles et cinématographiques créées au Pays Basque ne peut se limiter aux « soirées à thème », ou à des séances ponctuelles, « deux fois par an ». Les productions audiovisuelles et cinématographiques basques, dans les paramètres industriels, ne recevront l'attention et la reconnaissance du public que si elles sont diffusées dans les mêmes conditions que les autres productions du monde. Il faut, par conséquent, soutenir la distribution car c'est une activité stratégique. A l'heure actuelle, le manque de soutien rend cette activité déficitaire pour les distributeurs opérant sur le territoire. Cette situation met en évidence la nécessité d'une action institutionnelle immédiate. Il est donc nécessaire que les institutions assument leur responsabilité à ce sujet.

Le secteur de la distribution présente des difficultés particulières. La distribution étant considérée en France comme une activité commerciale, le CNC est la seule structure qui accompagne les sociétés de distribution. Le plus intéressant pour débloquer cette situation

serait d'entamer une discussion entre les institutions territoriales et le CNC, afin de créer une ligne de soutien exceptionnelle pour les structures qui distribuent des films en langues régionales. Le CNC pourrait assouplir les critères liés aux sorties de films lorsqu'ils sont en langues régionales, en tenant compte des spécificités culturelles et linguistiques des territoires qu'ils touchent. Les institutions du Pays Basque Nord devraient engager un partenariat avec le CNC, en montrant qu'il s'agit d'une volonté du territoire et que le projet est solide (Irigarai et al., 2022).

Cependant, cela ne suffira pas pour que les productions basques gagnent de l'espace sur les écrans du territoire. En plus de couvrir les dépenses de fonctionnement, l'activité de distribution exige des investissements importants en matière de promotion et communication. En ce sens, outre l'aide que le CNC adresserait à la distribution, il conviendrait d'ouvrir une autre ligne d'aide de la part des institutions locales qui couvrirait les frais de communication et de promotion des films en langue basque et des productions locales. Les publicités, les affiches, les brochures, les spots audio... Les productions basques n'ont pas les moyens de financer les publicités, les affiches, les brochures, les spots audio, etc., et, de par leur situation minoritaire, il semble nécessaire qu'elles bénéficient d'une aide publique pour être plus « visibles » sur le marché. L'Europe a aussi son rôle à jouer dans la diffusion transfrontalière des œuvres (Ibid.).

L'étude propose différents axes de travail. D'une part, créer une aide pour la distribution de films en langue basque (ou en langues régionales): en France, le CNC est l'unique structure qui soutient les distributeurs (de façon automatique et sélective, mais aussi par le soutien aux programmes d'activité des structures). Ainsi, des aides pourraient être affectées à la distribution de films en langues régionales, pour soutenir les entreprises qui exercent cette activité. Les critères liés à la sortie des films pourraient être assouplis en tenant davantage compte de la spécificité culturelle et linguistique du territoire concerné. Localement, en plus de l'aide à la distribution du CNC, une aide pourrait être envisagée afin de couvrir les frais de communication et de promotion de la diffusion pour les films en langue basque et pour les productions locales (Ibid.).

D'autre part, il faudrait ouvrir les voies pour accroître la présence de la langue basque dans les plateformes Internet (Netflix, Amazon...), en collaboration avec les institutions du Pays Basque Sud et les initiatives issues de la société civile (Pantailak euskaraz, Disney euskaraz...) (Ibid.).

### **Développer les projets transfrontaliers**

Les coproductions transfrontalières sont une opportunité stratégique pour les territoires. Cependant, les structures ont besoin d'un certain nombre d'outils pour développer des projets, tant au niveau des échanges, des conseils que des ressources. Il faut donc maintenir et renforcer le dialogue avec les structures et institutions du Pays Basque Sud, en étudiant les

possibilités de conventions et de protocoles (EiTB, Zineuskadi, Navarre...). Par ailleurs, nous avons vu que les projets du territoire pouvait dans certains cas, et notamment s'ils sont en basque, répondre aux appels à projets de l'autre côté de la frontière. Les agents du territoire peuvent prétendre à des programmes intéressants si leurs projets sont en langue basque (présentation d'un court-métrage dans les catalogues de KIMUAK ou Navarra Short Zinema, des financements généreux d'EiTB pour des longs-métrages ou des documentaires, etc.).

Il serait également bon de créer une aide pour subventionner les traductions. Les structures dépensent beaucoup d'argent pour traduire les scénarios et les dossiers d'une langue à l'autre et pour s'adapter aux exigences de chaque appel à projets.

Il semble enfin indispensable de continuer le projet Zinema Zubiak, et d'établir une relation durable avec le programme Zinema euskaraz du Pays Basque Sud et avec le bureau Europa Media Creative Euskadi, (plutôt en tant qu'observateur) (Ibid.).

Si le Pays Basque Nord veut développer le secteur du cinéma sur le territoire, la proximité avec le Pays Basque Sud représente un atout incontournable.

### **Penser les infrastructures en termes de tiers-lieu**

Il ressort clairement de ce rapport que le territoire est bien doté en infrastructures. Il n'y a pas de carences ni de besoins urgents et la construction de nouvelles infrastructures ne devrait donc pas être la priorité. En outre, il s'agit là d'enjeux pouvant être onéreux, et avec des résultats souvent incertains. Cependant, les structures qui sont créées et/ou qui se développent ont besoin de place. Selon le projet de chacun, les besoins diffèrent. Une réflexion commune devrait être menée afin de répondre efficacement à ces besoins, en pensant de façon équitable en matière de structures et territoire.

Le pôle que souhaite créer la commune de Bidarray dans l'hôtel qui jouxte Kanaldude semble intéressant à développer : il y aurait des espaces de formation, un plateau, des studios de post-production, un centre d'archives audiovisuelles, et les bureaux de l'association Zukugailua (le siège social de l'association est déjà basé à Bidarray). Un lieu abritant un tel écosystème serait intéressant, car des synergies pourraient y voir le jour, d'autant qu'il serait situé près du siège de Kanaldude. Du point de vue de l'équilibre territorial, il serait intéressant que Bidarray soit un des épïcètres du secteur audiovisuel.

Concernant les infrastructures, en plus du projet de Bidarray, l'action principale devrait être d'accompagner et de soutenir les infrastructures existantes (les festivals, les salles de cinéma...), et de penser ces espaces comme des *tiers-lieux* (réunissant dans un même lieu un espace de projection, de post-production, et des ateliers). On pourrait également envisager la création d'une « Film Commission » du Pays Basque Nord, en renforçant, autant que possible, les missions de l'Agence du film 64 du département, et en l'orientant vers une vision plus large que la seule vision touristique (Ibid.).

Il faut enfin souligner, que la CAPB porte un projet d'infrastructure de grande envergure à partir de 2023. Trois espaces sont intégrés au projet de pôle numérique : un pôle média à Urrugne, un pôle industries créatives à Biarritz et le projet de Bidarray, précédemment évoqué, qui est un pôle production audiovisuelle et cinéma. Au départ, le pôle numérique devait être centré à Biarritz et porté en collaboration avec les sociétés de production Disnosc et Kestu, mais voyant qu'il y avait d'autres besoins, et en discutant avec d'autres services, il a été décidé de présenter un projet plus large, intégrant le développement du cinéma et de l'audiovisuel. Cela permet au cadre politique de la CAPB d'ajouter une approche économique à l'approche culturelle.

### **L'éducation à l'image, la médiation et la formation professionnelle**

L'éducation à l'image, la médiation et la formation professionnelle sont aussi des points forts du secteur, qu'il faut promouvoir.

#### L'éducation à l'image sur le territoire et en langue basque

Il serait bon de renforcer les dispositifs déjà existants et qui fonctionnent bien, en assurant la continuité des dispositifs Zineskola ou « Collège au cinéma » et en les proposant à davantage d'établissements et de classes (« Lycéen et apprentis au cinéma »). En tout état de cause, il faudrait accroître la présence de la langue basque dans les films sélectionnés, par le biais du doublage (pour les films d'animation) ou du sous-titrage, mais aussi, en créant une aide pérenne à la constitution de dossiers pédagogiques des films. Il faudrait également consolider les aides existantes et mettre en place une aide pour la traduction (Ibid.).

Il serait, dans le même temps, intéressant d'approfondir le travail mené avec les festivals du territoire. Aujourd'hui, le jeune public est un défi majeur pour le cinéma, et il faut recourir à ces manifestations pour attirer les jeunes vers l'univers cinématographique et ancrer davantage les festivals au sein du territoire.

Enfin, il faut répondre aux enjeux liés aux nouveaux publics. Il faudrait développer l'aide que reçoivent les salles de cinéma pour la médiation. La pandémie a eu un impact considérable sur la consommation culturelle, et les salles de cinéma peinent à faire revenir le public. Il faudra suivre de près l'évolution de ces structures (Ibid.).

#### Développer la formation

Des infrastructures existent, mais elles devraient être consolidées, en créant des passerelles et des collaborations avec d'autres structures, tant au niveau des études techniques que dans



l'enseignement supérieur. En même temps, on pourrait envisager de donner aux habitants du territoire les moyens d'aller étudier dans des écoles prestigieuses.

Il faudrait consolider et déployer le BTS de Biarritz, et intégrer dans le cursus scolaire la connaissance des films et des structures audiovisuelles basques.

Même s'il n'y a pas d'études supérieures consacrées au cinéma, ces prochaines années, dans d'autres disciplines, des programmes transfrontaliers de formations interuniversitaires vont ouvrir. C'est une perspective intéressante pour répondre aux besoins du Pays Basque Nord. Dans le domaine du journalisme, l'UPPA, l'IJBA Bordeaux Montaigne et UPV/EHU sont en train de concevoir le diplôme universitaire « Euskarazko kazetaritza » (journalisme en langue basque), ainsi que le projet « Eskola Futura » dans le domaine de l'éducation. La création d'un diplôme d'audiovisuel spécifique entre les universités du territoire et l'UPV/EHU pourrait être envisagée (Ibid.).

Il pourrait être intéressant de créer une section consacrée à l'audiovisuel à l'école d'art de Bayonne et de renforcer la collaboration engagée avec l'École de Cinéma Elias Querejeta de Saint-Sébastien (centre affilié à l'UPV/EHU.)

Au sein des études supérieures, le diplôme de communication audiovisuelle de l'Université du Pays basque/Euskal Herriko Unibertsitatea (proposé en basque et en espagnol) pourrait être promu afin d'offrir une formation complète de niveau licence, le Master d'Art technologique et performatif contemporain de la Faculté d'Art contemporain technologique et performatif des Beaux-Arts ou les diplômes de l'Université de Mondragon, Deusto et de Navarre (soit tous ceux qui se trouvent dans les Industries Culturelles et Créatives *KSIgune*) (Ibid.).

### **Développer l'approche économique**

Le point de vue économique étant central dans le domaine étudié, c'est aussi à partir de là qu'il faut agir.

En considérant la création audiovisuelle comme une innovation, le rôle des institutions sera d'être force de conseils et de propositions pour la mise en œuvre d'un ensemble de mesures de promotion industrielle, en collaboration avec d'autres domaines, tout en s'adressant aux institutions compétentes et départements concernés.

En ce sens, les institutions pourraient encourager la compétitivité des entreprises indépendantes via des aides industrielles temporaires et des financements avantageux. Elles pourraient, de même, mettre en place des pré-clusters associatifs (estimant qu'il est encore trop tôt pour parler de cluster, au vu du développement actuel du secteur sur le territoire) promus par les institutions publiques comme viviers et pôles de promotion des projets et coproductions. Un système de financement particulier et remboursable pourrait être imaginé pour les investissements faits par les jeunes microentreprises, afin qu'elles acquièrent les ressources nécessaires pour mettre en place leur activité. Ainsi, un système de crédits sans



intérêts pourrait être mis en place, pour des orientations stratégiques de développement des entreprises ou des projets culturels concrets (Ibid.).

### **Penser un observatoire de l'audiovisuel**

Enfin, l'étude recommande de créer un observatoire audiovisuel qui assurera la protection du patrimoine audiovisuel, le suivi de l'activité du secteur et l'évaluation des politiques culturelles.

Sur le territoire, il n'existe pas de structure dédiée à la protection du patrimoine audiovisuel, et encore moins une structure assurant le suivi du secteur. Les difficultés rencontrées pour obtenir des données dans le cadre de cette étude révèlent l'existence d'importantes carences dans ce domaine. Dès lors, il est nécessaire de contrôler le patrimoine et les données, tout en veillant à la transparence et aux bonnes pratiques des politiques publiques. Pour ce faire, il conviendrait de créer un observatoire audiovisuel.

En matière de patrimoine, cet observatoire fonctionnerait comme un centre d'archives d'œuvres audiovisuelles et d'autres matériels, et mettrait le patrimoine audiovisuel à disposition des chercheurs et du public. Une collection d'images audiovisuelles historiques du Pays Basque Nord pourrait être mise en place. Celle-ci s'enrichirait au fil des ans, en imposant par exemple à tous les projets percevant des subventions publiques de déposer au minimum une copie à l'observatoire. Il serait intéressant de pouvoir y déposer différents types de matériels tels que des rapports, photos, scénarios, etc.. Un protocole pourrait être convenu avec la Cinémathèque d'Euskadi pour la conservation des fonds du Pays Basque Nord, tout en mettant à disposition de cet observatoire les images du territoire conservés à la Cinémathèque d'Euskadi. Il faut savoir que la Cinémathèque d'Euskadi et celle de Limoges sont déjà en relation (car elles ont un intérêt commun pour les fonds du Pays Basque Nord).

Dans le domaine de la collecte de données, l'observatoire aurait pour mission de tenir un répertoire actualisé de toutes les productions, structures et dispositifs existants, tout en mettant en place un système d'indicateurs à la conception *ad hoc*, qui assurerait le suivi des politiques culturelles d'année en année, au-delà de la simple collecte de données, en produisant un rapport annuel (Ibid.).

## **5.3. QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉPONSE À NOS HYPOTHÈSES DE DÉPART**

La première hypothèse de cette thèse était que le cinéma basque a du mal à être diffusé et à se développer au Pays Basque Nord, en grande partie à cause des politiques linguistiques et culturelles de la France ; d'une part à cause de son attitude envers les langues minoritaires de son territoire et, d'autre part à cause de sa politique culturelle protectionniste. Alors que la France est admirée dans le monde entier pour sa politique culturelle qui protège et soutien son

cinéma national, ce n'est pas un secteur égalitaire. Ce n'est donc pas facile de produire dans les langues minoritaires de son territoire, y compris dans le cas du Pays Basque Nord.

La France est un pays de cinéma, et elle mène une politique culturelle complète, depuis différents endroits, en particulier à partir du CNC, mais pas uniquement. Elle a mis en place de nombreux outils tout au long du XX<sup>e</sup> siècle pour développer le cinéma français et a su répondre aux différents changements qu'ont connus le marché et le secteur. Ses politiques publiques s'adaptent continuellement aux nouveaux enjeux, qu'il s'agisse des nouvelles technologies, du passage au numérique, de la plateformes ou des habitudes de consommation des jeunes publics. Elle prend en compte les principaux changements que connaît le secteur et adapte sa politique cinématographique, pour protéger le cinéma français. Sa politique publique est efficace : elle produit plus que les autres pays européens, elle a su maintenir plus de salles de cinéma et travaille en faveur de la diversité artistique. Si son objectif est d'être concurrentiel sur le marché, elle considère le cinéma comme un art et œuvre en faveur du cinéma d'auteur, en soutenant la création mais aussi la programmation, notamment avec le label Art et Essai.

Dans ce contexte, quels obstacles les langues minoritaires peuvent-elles bien rencontrer dans le système français ? Le CNC n'est pas excluante, et la langue basque est considérée au même titre que le français dans ses principaux soutiens. Cependant, il n'est inclusif pour autant. Si la France œuvre en faveur de la diversité à l'international, notamment en apportant son soutien aux coproductions avec des pays en développement, la situation est différente au sein de son propre territoire. Les films produits ont tendance à montrer toujours les mêmes genres, les territoires sont peu représentés, les classes sociales les plus pauvres et les personnes issues de l'immigration y sont peu visibles (Choppin, 2021). D'autre part le système bénéficie surtout à des *insiders* (Alexandre, 2019) et le secteur est entre les mains d'une oligopole à frange (Farchy, 2011). Les langues de France autres que le français ne sont pas officielles et reçoivent peu de considération de la part des instances nationales. Les problématiques autour des langues minoritaires sont loin des préoccupations du CNC ou des télévisions nationales. Elles sont loin des politiques culturelles classiques, et encore plus loin des politiques cinématographiques, tournées vers le marché international, dans l'idée de protection du cinéma français.

En outre, nous avons vu que les politiques des territoires en faveur du cinéma et de l'audiovisuel ont gagné en importance au cours des années, mais qu'elles viennent en renfort des orientations politiques du CNC et qu'elles ont comme fondement l'accueil des tournages. Si certains outils, en particulier les COM signés avec les télévisions locales, donnent l'opportunité de développer l'audiovisuel en langues minoritaires des territoires, les langues minoritaires sont peu intégrées dans les politiques en faveur du cinéma. La collectivité de Corse fait exception, les appels à projets de chaque soutien proposé faisant systématiquement mention de la langue corse, en proposant même dans certains cas un bonus pour les projets en cette langue. Il s'agit-là d'un cas à part, propre à la spécificité politique de la Corse, mais les

territoires peuvent jouer un rôle de compensation, vis-à-vis des langues minoritaires également (Ledo Andión et al., 2016 ; Zallo Elgezabal, s. d.). Les langues minoritaires de France ne bénéficient donc pas de politiques publiques particulières dans le domaine du cinéma, ni au niveau national, ni au niveau local. Plus encore, les différents entretiens menés avec les professionnels du territoire semblent montrer qu'elles reçoivent des avis remplis de préjugés de la part des décideurs à cause de leur choix linguistique.

En conclusion, si la France permet un contexte très favorable à la création et à la production, il n'est pas simple de créer en langue basque et depuis les territoires. La France offre l'opportunité de faire du cinéma et cette constatation est partagée par les professionnels du secteur qui sont en région. Il y a un manque de prise en compte des questions liées aux minorités en général, et donc, aux langues minoritaires.

D'autre part, en plus de constater que le cinéma rencontre des difficultés à se développer localement, nous nous rendons compte que le système français ne facilite pas non plus la diffusion des films du Pays Basque Sud. Ce sont généralement des films fragiles, en plus d'être étrangers. Par conséquent, pour arriver sur les écrans du Pays Basque Nord, ils doivent remplir des conditions commerciales difficiles à atteindre.

Cette thèse montre que dans le cas du Pays Basque, cette problématique est clairement liée au système. Montrer des films du Pays Basque Sud, au Pays Basque Nord est encore aujourd'hui compliqué. Cette difficulté ne peut être directement imputée aux politiques publiques françaises, mais c'est un effet transversal du système mis en place. Le système français réside en grande partie dans un système d'*agrément de production* qui donne sa nationalité à un film (Prévotau, 2011). Un film considéré comme d'initiative française pourra bénéficier du compte automatique et accéder ainsi à d'autres aides, qui pourront intéresser un distributeur français. Le problème est aussi d'ordre économique. Un distributeur prendrait des risques financiers importants en distribuant un film « espagnol ». Distribuer un film basque ne serait pas rentable dans la plupart des cas, d'autant plus dans le contexte actuel où peu de films obtiennent le succès escompté.

Si la coproduction peut être une solution à ce problème – pour développer le secteur localement, mais aussi pour ouvrir des voies à la distribution – celle-ci devra être soutenue par différentes institutions (État, Europe...), afin d'assurer l'accessibilité de ces films depuis le Pays Basque Nord. L'intervention publique et politique sera donc plus que nécessaire.

Une deuxième hypothèse interrogeait la responsabilité des institutions locales. Notre hypothèse était que, bien que les institutions publiques locales aient bien intégré les expressions culturelles traditionnelles et les médias dans leurs politiques, elles n'avaient pas suffisamment pris en compte les expressions culturelles, plus modernes, y compris les domaines audiovisuels et numériques. En conclusion, ces espaces d'expression qui seraient stratégiquement essentiels pour la culture et la langue basques n'ont jamais été traités politiquement au Pays Basque Nord. Dans le secteur culturel, les institutions propres à aider la culture basque ont essentiellement été bâties pour soutenir la culture populaire, et non pour

intervenir dans les industries culturelles. Parallèlement, les politiques linguistiques en faveur de la langue basque n'interviennent pas directement dans la création artistique.

Si au début de notre recherche, les institutions locales avaient écarté le secteur du cinéma de leurs politiques publiques, elle s'intéressent davantage au sujet depuis 2020, prenant conscience d'une professionnalisation et d'une structuration du secteur. La professionnalisation, la structuration et la mobilisation du secteur du cinéma ont activé les institutions publiques, en faisant du cinéma basque un problème politique.

Jusqu'en 2023, les collectivités territoriales intervenaient peu ou pas dans le secteur. Depuis les années 2010, l'ICB tentait de répondre aux problématiques liées à la distribution des films basques, en supportant le projet Gabarra, mené après une réflexion commune avec les salles de cinéma du Pays Basque Nord. Grâce à ce projet, plus de films basques ont été projetés dans les salles du Pays Basque Nord. L'ICB a pendant longtemps été la seule structure qui intervenait sur cette question, mais étant par essence une structure qui a pour but d'aider les associations, il n'est pas approprié pour intervenir dans un secteur industriel tel que le secteur du cinéma.

Le territoire connaît une professionnalisation et une structuration du secteur, notamment autour de la création de l'association Zukugailua. Les différentes institutions ont aidé les projets de l'association, à partir de leurs services culturels. Parallèlement, un studio d'animation a été créé sur le territoire, portant un projet intéressant pour le développement économique. C'est néanmoins le point de vue du service du développement économique de la CAPB, qui accompagne le projet. D'autre part, des structures parisiennes sont en relation avec la ville de Biarritz et le nouveau festival Nouvelle Vague y est créé en 2023. Ces différents *groupes d'intérêt*, poussent les institutions locales à regarder vers le secteur. Il y a différentes dynamiques. De nouvelles structures sont créées sur le territoire qui reste attractif : des structures s'y installent, les tournages y sont nombreux. Le secteur est porteur de nombreux enjeux, qu'ils soient culturels ou économiques. Le problème est identifié et figure sur l'agenda politique des institutions locales (Lascoumes & Le Galès, 2018).

La mobilisation des groupes d'intérêt a été indispensable à l'activation d'une politique publique autour du sujet. Mais les influences ne sont jamais unilatérales et les groupes agissent en interaction avec les institutions (Lascoumes & Le Galès, 2018, p.105). L'institutionnalisation du Pays Basque Nord est, de surcroit, complexe, construite dans différentes phases de négociations et de rapports de force, entre la société civile et l'État. C'est de cette manière que s'explique cette diversité d'institutions, dans un territoire si petit. Cette diversité peut parfois limiter l'action publique.

L'ICB a été créée en tant qu'association pour soutenir la culture amateur au départ. Ses ressources ne sont pas suffisantes pour intervenir correctement dans l'industrie cinématographique. Les objectifs et axes de travail de la politique linguistique portée par l'OPLB sont définis en détail par ses différents partenaires, c'est-à-dire les institutions publiques qui composent son conseil d'administration. Selon son règlement d'intervention, il

ne peut pas intervenir directement dans le secteur du cinéma. Les ressources du département quant à elles, ont été très limitées à partir de la loi NOTRe. La Nouvelle-Aquitaine qui a été créée en 2016 à la suite de la fusion de trois régions, est relativement éloignée des problématiques des langues des territoires. Enfin, la CAPB est une nouvelle collectivité territoriale qui n'a pas eu de politique culturelle écrite jusqu'en 2023. Différents groupes d'intérêt ont influencé la mobilisation des institutions et cette activation est essentielle à toute politique culturelle, mais il faut co-construire. En 2020, les différentes institutions s'assoient autour d'une table pour réfléchir à une politique commune à mener pour soutenir le secteur, ce qui a été un jalon dans l'action politique.

Enfin, notre dernière hypothèse était qu'en aidant au développement et à la stabilisation du secteur cinématographique localement, il était possible d'apporter les conditions nécessaires à la création d'un petit écosystème cinématographique au Pays Basque Nord.

Pour qu'il y ait du cinéma basque au Pays Basque Nord, une politique d'accompagnement claire sera nécessaire. Connaissant les relations de la France avec les langues minoritaires de son territoire, mais connaissant aussi les enjeux de sa politique cinématographique en général, il est difficile d'imaginer qu'elle initiera de son propre chef une politique publique intégrative, favorable aux langues minoritaires. En même temps, le CNC est d'une importance capitale dans toutes les branches du secteur et il l'est aussi dans les politiques cinématographiques territoriales. Son positionnement vis-à-vis du sujet sera important.

Le Pays Basque Sud, quant à lui, peut être un réel atout dans le développement du secteur. D'une part, nous avons vu que les coproductions peuvent être des pistes intéressantes pour les acteurs de part et d'autre de la frontière. D'autre part, le Pays Basque Sud peut être un allié naturel et stratégique pour faire des films au Pays Basque Nord. La Communauté Autonome Basque ouvre souvent les portes aux projets en langue basque, car il y a des soutiens spécifiques, mais aussi une télévision. Dans la voie de la normalisation, il sera essentiel de rendre accessible aux bascophones les contenus produits d'un côté et de l'autre.

## 5.4. APPORTS, LIMITES ET PERSPECTIVES DE LA RECHERCHE

Cette thèse a permis de traiter pour la première fois de la question de l'audiovisuel et du cinéma du Pays Basque Nord du point de vue de la sociologie politique, en analysant le rôle des institutions publiques sur le secteur. Au-delà des axes habituels des politiques culturelles et linguistiques, nous avons étudié un secteur pas ou peu investi jusqu'à présent par les collectivités locales, en analysant la place que pourrait y avoir la langue basque, dans un contexte de réinvestissement ou d'investissement des politiques locales dans le secteur étudié. Il s'agit d'identifier les leviers d'activation possibles pour une politique publique efficace, qui intégrerait la langue, dans un contexte qui semble favorable au développement du sujet d'étude.

Nous avons traité un sujet local, à partir d'une perspective globale. En plus d'un sujet local, il s'agit d'une recherche sectorielle, puisque nous nous sommes intéressée à un domaine bien précis de la culture, celui du cinéma et de l'audiovisuel. Cependant, cette recherche regarde les grands axes de la politique culturelle et de la politique linguistique de la France. Si l'on parle souvent de la relation conflictuelle de la France avec ses langues minoritaires, les conséquences de cette vision politique dans les autres domaines de la société sont peu étudiées. Notre étude observe la question de la langue dans un secteur donné, dans le contexte particulier de la France. Nous avons également resitué notre sujet dans les débats modernes qui concernent les domaines culturels et économiques.

Cette recherche a un aspect social et pratique très fort, puisqu'elle est le résultat d'un travail étroit avec le terrain étudié. Nous avons œuvré à la distribution de films basques, en proposant une expérimentation propre à la recherche-action, appliquée à la recherche dans le domaine culturel. Cette recherche a ouvert un pont entre la recherche et la réalité sociale, en permettant la rencontre entre ces deux mondes.

En ce qui concerne la science politique, nous nous sommes attelés à la sociologie politique de l'action publique, en la ramenant au territoire et en tenant compte de l'institutionnalisation complexe du Pays Basque Nord. Nous avons réalisé une analyse cognitive des politiques publiques, en tenant compte de la dimension globale de notre sujet d'étude, mais également en nous intéressant au rôle des agents dans la construction et l'interprétation des cadres politiques. Du point de vue des politiques publiques territoriales, l'apport reste assez empirique. Il apporte un nouvel exemple entre politiques sectorielles et territorialité, centré autour des politiques du cinéma et des langues minoritaires, et les situant dans les réflexions actuelles autour des industries culturelles et créatives.

Le système cinématographique et audiovisuel français a fait l'objet de nombreuses recherches, mais les recherches sur le cinéma régional sont très rares. Dans cette recherche, nous avons exploré la question de la faible présence des langues minoritaires dans le cinéma français, faisant écho à la faible visibilité des autres minorités dans les productions françaises. La faible représentation des territoires dans l'industrie cinématographique française est remarquée depuis longtemps par ceux qui tentent de faire des films en région. Cette étude propose aussi de s'intéresser aux territoires de France. Nous pensons que le sujet pourrait être approfondi, en s'intéressant plus en profondeur aux territoires français d'outre-mer par exemple.

Cependant, nous avons dû faire face à plusieurs difficultés durant le processus de recherche.

La question de la langue ne faisant pas partie des critères des politiques publiques actuelles en faveur du cinéma, il a été très difficile d'obtenir des données fiables concernant les projets en langues minoritaires. Ni le CNC, ni les institutions locales n'ont pu répondre aux demandes relatives à la langue. Il est donc souvent difficile de connaître la langue d'une œuvre ou d'un projet sans les visionner. Dans le cas des films basques, si notre connaissance du terrain nous a permis de répondre partiellement à ces doutes, c'est chose plus compliquée dans les autres



langues et territoires. Il convient également de souligner qu'en règle générale, il a été difficile de collecter les données des institutions publiques. Pour elles, le fait de répondre à nos demandes a souvent représenté un travail supplémentaire. La signature de la convention entre les institutions et l'UPV/EHU a facilité la voie d'accès à ces données.

Le 17 mars 2020, en raison de la pandémie de la Covid 19, la France connaît son premier confinement. À partir de là, et pendant un an et demi, le secteur cinématographique a souffert des différentes mesures sanitaires prises par le gouvernement pour lutter contre la pandémie. En effet, si les cinémas rouvrent leurs portes en juin 2020, ils sont contraints de refermer le 30 octobre 2020, jusqu'au 19 mai 2021, et doivent respecter ensuite diverses mesures sanitaires (dont le pass sanitaire) jusqu'en mars 2022. Cette période a apporté de nombreux changements dans le secteur : la consommation via Internet s'est accélérée, la fréquentation des salles de cinéma a diminué, le marché du film a été plus saturé que jamais lors de la réouverture des salles et l'avenir des salles de cinéma est resté incertain durant toutes ces périodes. Étant donné qu'il a été très difficile de mesurer l'impact de ces phénomènes dans le temps, cela a créé de nombreux doutes quant à la pertinence de nos recherches. Ainsi, si au début nous voulions focaliser une grande partie de la recherche sur la question de la distribution des films basques en salles, nous avons finalement décidé d'observer le secteur du film du Pays Basque Nord de manière plus globale. Comme expliqué auparavant, d'autres facteurs liés au contexte expliquent ce changement de cap.

La pandémie a également réduit les conditions de circulation. Nous avions prévu d'aller en Bretagne en mars 2020 et ce voyage ne s'est finalement concrétisé qu'en novembre 2022. Au départ, d'autres voyages étaient prévus, dont un en Corse qui n'a pas eu lieu.

Nous sommes dans la genèse d'une politique publique de soutien au cinéma au Pays Basque. Même si en 2023 le secteur du cinéma est entré dans la politique culturelle de la CAPB et que les services de développement économique ont commencé à intervenir dans des projets liés à la culture numérique, les prochaines années nous diront comment cette politique va évoluer. L'évolution du secteur et des actions publiques gagnerait à être suivie.

Dans l'analyse des politiques publiques, il peut être pertinent de mesurer l'importance des idéologies. Dans notre cas, les politiques sont restées relativement éloignées de la recherche, pour différentes raisons. D'une part, on peut penser qu'il est très difficile pour les élus de parler d'un secteur qui n'est pas ou qui est peu investi par l'institution qu'ils représentent. Du moins, il n'a pas été possible d'échanger sur ces questions avec eux, et ce, malgré plusieurs tentatives. Au Pays Basque Nord la parole politique est très contrôlée, au sein même des techniciens. Cela a aussi été compliqué en Corse, où il nous a été impossible de discuter avec le Service langue corse de la Collectivité Corse, malgré une demande officielle. A contrario, les échanges avec la Région Bretagne ont été plus fluides.

D'autre part, dans cette recherche, le manque de paroles politique est également lié à la réalité des politiques territoriales actuelles. Les collectivités territoriales ont une nouvelle idéologie de « culture professionnelle », et adoptent des terminologies qui les éloignent du politique. «



Proximité », « projet », « gouvernance », « territoire », « identité locale » sont les nouvelles références des politiques territoriales. Cette nouvelle idéologie est présentée comme apolitique et plus consensuelle. Et les élus sont plus que jamais porteurs de projets. Nous sommes confrontés à une standardisation des politiques territoriales (Arnaud et al., 2015). Dans ce consensus de façade, il est difficile de mesurer s'il existe des conflits idéologiques. L'aspect politique sera important dans les décisions à venir et cette question gagnerait également à être approfondie.

## 6. BIBLIOGRAPHIE

- ABEN. (2020). *LLET Akitania-Berria Euskadi Nafarroa Euroeskualdearen Plan Estrategikoa 2021-2027*. Akitania-Berria Euskadi Nafarroa Euroeskualdea.
- Afdas. (2018). *L'audiovisuel en France : Un portrait statistique inédit des entreprises, des salariés et des métiers*. Audiens.
- Agirre, K. (2021). Streaming Minority Languages : The Case of Basque Language Cinema on Netflix. *Communication & Society*, 34(3), 103-115.  
<https://doi.org/10.15581/003.34.3.103-115>
- Ahedo Gurrutxaga, I. (2003). *Entre la frustración y la esperanza : Políticas de desarrollo e institucionalización en Iparralde*. Instituto Vasco de Administración Pública.
- Ahedo Gurrutxaga, I. (2006). *El viaje de la identidad y el nacionalismo vasco en Iparralde (1789-2005)*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- ALCA. (2021). *Cinéma et perspectives 2021*. ALCA.
- Alexandre, O. (2015). Comment devient-on auteur de cinéma ? Sociologie de l'accès à l'activité de réalisateur dans le cinéma français. *Sociologie de l'Art, OPuS 23-24(1-2)*, 71-91. <https://doi.org/10.3917/soart.023.0071>
- Alexandre, O. (2019). *La règle de l'exception : Ecologie du cinéma français*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.  
<http://books.openedition.org/editionsehess/6336>
- Alexandre, O., Alganb, Y., & Benhamouc, F. (2022). La culture face aux défis du numérique et de la crise. *Notes du conseil d'analyse économique*, 70(1), 1-12.  
<https://doi.org/10.3917/ncae.070.0001>

- Alexandre, O., & Lamberbourg, A. (2016). Le singulier collectif. L'auteur à travers ses réseaux. *Sociologie de l'Art, OPuS* 25-26(1-2), 63-82. <https://doi.org/10.3917/soart.025.0063>
- Allard-Poesi, F., & Perret, V. (2003). La Recherche-Action. In *Conduire un projet de recherche, une perspective qualitative* (p. 85-132). EMS.
- Amezaga, J., Arrieta, E., Narbaiza, B., & Azpillaga, P. (2013). The Public Sphere and Normalization of Minority Languages. An Analysis of Basque Television in Light of Other Experiences in Europe. *Trípodos, 1*, 93-112.
- Amezaga, J., & Martínez, J. (2019). The question of linguistic minorities and the debates on cultural sovereignty. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies, 11*, 99-114. [https://doi.org/10.1386/cjcs.11.1.99\\_1](https://doi.org/10.1386/cjcs.11.1.99_1)
- Amiot, J. (2018). Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin. *Cinemas d'Amérique latine, 26*, 80-91. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4132>
- Arcom. (2022). *Etude sur le tissu économique du secteur de la production audiovisuelle*. Arcom.
- Arnaud, L. (2020). Culture (développement culturel). In *Dictionnaire des politiques territoriales: Vol. 2nd ed* (p. 108-113). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.pasqu.2020.01.0108>
- Arnaud, L., Le Bart, C., & Pasquier, R. (2015). Conclusion. Déplacements idéologiques et action publique territoriale : les cultures professionnelles comme nouvelles idéologies. In C. Le Bart (Éd.), *Idéologies et action publique territoriale : La politique change-t-elle encore les politiques?* (p. 247-253). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.12650>
- Arnaud, L., Pasquier, R., & Le Bart, C. (2015). Idéologies et action publique territoriale : La politique change-t-elle encore les politiques? In *Idéologies et action publique*

- territoriale : La politique change-t-elle encore les politiques ?* Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.12621>
- Artetxe Sarasola, M. (2019). *Ipar Euskal Herriko bertso-eskoletako gazteen hizkuntza ibilbideak* [Phd thesis]. UPV/EHU.
- Artioli, F. (2020). État local. In *Dictionnaire des politiques territoriales: Vol. 2nd ed* (p. 229-234). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.pasqu.2020.01.0229>
- Aubert, A., Bailly, J.-P., Gayraud, M., Oms, R., Prédal, R., & Rolet, P. (1980). *CinémAction n°12—Cinemas des régions*. Papyrus Editions. <https://cinemaction-collection.com/produit/cinemaction-n12-cinemas-des-regions/>
- Audiens. (2023). *L'emploi dans le secteur cinématographique et audiovisuel : Quelles tendances ?* Audiens. <https://www.audiens.org/sites/siteAudiens/accueil/solutions/pagecontent/liste-des-offres-audiens/services-aux-entreprises-etudes-et-statistiques.html>
- Avignon, C. (2019, septembre 3). *Pour faire un film, toutes les langues se valent-elles ?* Films en Bretagne. <https://filmsenbretagne.org/pour-faire-un-film-toutes-les-langues-se-valent-elles/>
- Azpillaga, P. (2022). *Ikus-entzunezko sistemaren egituraketa Hego Euskal Herria eta hura sustatzeko laguntza sistema (Ipar Euskal Herriko zinema eta ikus-entzunezko arloko diagnosia eta garapenerako gomendioak txostenetik)*. UPV/EHU, NAEN, ALCA, CG64, EHE/CAPB, EEP/OPLB, EKE/ICB.
- Azpillaga, P., & Idoyaga, P. (2000). *Guía de ayudas al sector audiovisual*. Ibaia.
- Barnier, M., & Le Corff, I. L. (2013). Introduction. Le cinéma européen et les langues. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 5. <https://doi.org/10.4000/map.1372>

- Barraquand, H. (2004). Présentation de l'organisation internationale de la francophonie. *Hermès, La Revue*, 40(3), 18-24. <https://doi.org/10.4267/2042/9491>
- Benchenna, A. (2017). Chapitre 13. La circulation commerciale des films maghrébins dans les salles de cinéma en France. Enquête sur des entreprises de distribution des films. In D. Marchetti (Éd.), *La circulation des productions culturelles : Cinémas, informations et séries télévisées dans les mondes arabes et musulmans*. Centre Jacques-Berque. <https://doi.org/10.4000/books.cjb.1238>
- Benedetti Valentini, F., & Madelaine, N. (2021, décembre 9). *Comment les plateformes vont devoir dépenser jusqu'à 300 millions d'euros dans la création française*. Les Echos. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/comment-les-plateformes-vont-devoir-depenser-jusqua-300-millions-deuros-dans-la-creation-francaise-1371264>
- Benghozi, P.-J. (2006). Mutations et articulations contemporaines des industries culturelles. In *Création et diversité au miroir des industries culturelles* (p. 129-152). Ministère de la Culture - DEPS. <https://doi.org/10.3917/deps.gref.2006.01.0127>
- Benghozi, P.-J., Paris, T., & de Saint Pulgent, M. (2003). Mondialisation et diversité culturelle. Le cas de la France. *IFRI*, 51.
- Benghozi, P.-J., Salvador, E., & Simon, J.-P. (2019). « In the mood for technology ? ». Numérique et cinéma, de nouvelles formes d'intermédiation / de nouveaux leviers de création ? *Réseaux*, 217(5), 47-77. <https://doi.org/10.3917/res.217.0047>
- Benhamou, F. (2006). Entre économie de marché et économie administrée. La politique du cinéma en question. *Esprit*, Octobre(10), 63-74. <https://doi.org/10.3917/espri.0610.0063>
- Benhamou, F. (2017). *L'économie de la culture*. La Découverte.
- Bergeron, H., Surel, Y., & Valluy, J. (1998). L'Advocacy Coalition Framework. Une contribution au renouvellement des études de politiques publiques ? *Politix. Revue des*

*sciences sociales du politique*, 11(41), 195-223.

<https://doi.org/10.3406/polix.1998.1718>

Beucher, S. (2017). Chapitre 10. Nouvelle-Aquitaine. In *La France des 13 régions* (p. 213-243). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.carro.2017.01.0213>

Bidegain, E., Zuberogoitia, A., & Egaña, T. (2014). Les médias locaux associatifs en langue basque et leur impact dans le domaine public. *Revista Romana de Jurnalism Si Comunicare - Romanian Journal of Journalism and Communication*, 1-2, 41-54.

Bidegain, I. (2021). Diru bilketa kanpaina zabal bat antolatuz, bueltan da Zinegin festibala. *Kazeta.eus*. [https://www.kazeta.eus/fr/info\\_kz/20211105/diru-bilketa-kanpaina-zabal-bat-antolatuz-bueltan-da-zinegin-festibala](https://www.kazeta.eus/fr/info_kz/20211105/diru-bilketa-kanpaina-zabal-bat-antolatuz-bueltan-da-zinegin-festibala)

Blanchet, P. (2013). Repères terminologiques et conceptuels pour identifier les discriminations linguistiques. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 4(2), 29-39. <https://doi.org/10.3917/cisl.1302.0029>

Bondebjerg, I., & Novrup Redvall, E. (2013). Transnational Scandinavia? Scandinavian Film Culture in a European and Global Context. In *Transnational Cinema in Europe* (p. 127-145).

[https://www.academia.edu/3642996/Transnational\\_Scandinavia\\_Scandinavian\\_Film\\_Culture\\_in\\_a\\_European\\_and\\_Global\\_Context](https://www.academia.edu/3642996/Transnational_Scandinavia_Scandinavian_Film_Culture_in_a_European_and_Global_Context)

Boulloires, A., & Larrazet, C. (2016). Les média-acteurs de proximité : Des citoyens en quête de commun. *Recherches en communication*, 42, 109-126.

Boyer, H. (2010). Les politiques linguistiques. *Mots. Les langages du politique*, 94, 67-74. <https://doi.org/10.4000/mots.19891>

Boyer, H. (2017). *Introduction à la sociolinguistique: Vol. 2nd ed.* Dunod. <https://www.cairn.info/introduction-a-la-sociolinguistique--9782100762149.htm>

Braud, P. (2008). *Sociologie politique*. L.G.D.J.

- Bretegnier, A. (2020). Le mépris en sociolinguistique : Exploration qualitative. *Lidil. Revue de linguistique et de didactique des langues*, 61. <https://doi.org/10.4000/lidil.7811>
- Bruell, C. (2013). Creative Europe 2014–2020 A new programme – a new cultural policy as well? *Ifa Edition Culture and Foreign Policy*, 2nd ed.
- Bullich, V., & Schmitt, L. (2022). Netflix et les professionnels du cinéma et de l’audiovisuel français : Vers une « entente cordiale » ? *Nectart*, 15(2), 66-79. <https://doi.org/10.3917/nect.015.0066>
- Burban, C., & Lagarde, C. (2021). *L'école, instrument de sauvegarde des langues menacées ?* Presses universitaires de Perpignan. <http://books.openedition.org/pupvd/31157>
- Caillé, P., Thévenin, O., & Thomas, B. (2020). Introduction. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 13. <https://doi.org/10.4000/map.4846>
- Calauzènes, J., Coste Trin Dinh, N., Ingelaere, F., Pioche, J.-R., & Simon-Doutreluingne, P. (2021). Fiche 49 : La politique culturelle. In *Politiques publiques* (p. 238-241). Vuibert. <https://www.cairn.info/politiques-publiques--9782311208887-p-238.htm>
- Calin, R. I. (2016). *Du financement du cinéma et de l’audiovisuel à la consolidation d’une politique culturelle européenne : Une stratégie alliant gouvernance participative et revendication de la diversité* [Phd thesis, Université d’Avignon]. <https://theses.hal.science/tel-01950627>
- Cantarero Sanz, S., & Calvo Palomares, R. (2014). *Emprendimiento a nivel local. La necesidad de una estrategia de cooperación para el desarrollo del territorio*. 70-87.
- Cardinal, L., & Sonntag, S. (2015). Traditions étatiques et régimes linguistiques : Comment et pourquoi s’opèrent les choix de politiques linguistiques ? *Revue internationale de politique comparée*, 22(1), 115-131. <https://doi.org/10.3917/ripc.221.0115>



- Casado del Río, M. A. (2004, janvier 1). *El programa MEDIA y la diversidad cultural europea*. Forum Internacional de las Culturas, Barcelona.
- Castelló-Mayo, E., Ledo-Andión, M., López-Gómez, A., & Baamonde, S. R. (2021). Key Challenges and Recommendations to Provide Europe With a Film-Subtitling Protocol in the Digital Era Through Three Case Studies. *Comunicação e Sociedade*, 40, 225-245.
- Cervulle, M., & Lécossais, S. (2022). *Cinégalités : Qui peuple le cinéma français ?* [Report, Collectif 50/50]. <https://hal.science/hal-03991496>
- Chambat-Houillon, M.-F., & Barthes, S. (2019). Présentation du dossier. *Television*, 10(1), 9-16.
- Chantepie, P., & Paris, T. (2021). *Économie du cinéma*. La Découverte. <https://www.cairn.info/economie-du-cinema--9782348057847.htm>
- Chappat, D. (2019). *Collectivité territoriales et cinéma—Le droit public local du cinéma*. L'Harmattan. [https://www.editions-harmattan.fr/index\\_harmattan.asp?navig=catalogue&obj=livre&razSqlClone=1&no=63994](https://www.editions-harmattan.fr/index_harmattan.asp?navig=catalogue&obj=livre&razSqlClone=1&no=63994)
- Chaubet, F. (2022). Les industries culturelles françaises et le pouvoir d'influence. *Annales des Mines - Réalités industrielles*, Février 2022(1), 21-25. <https://doi.org/10.3917/rindu1.221.0021>
- Chaussier, J.-D. (1996). *Quel territoire pour le Pays Basque ? Les cartes de l'identité*. L'Harmattan.
- Chenchabi, H. (2017). Les populations immigrées, ces grandes absentes de la politique culturelle ! *Nectart*, 4(1), 66-75. <https://doi.org/10.3917/nect.004.0066>
- Cheval, J.-J. (1996). Médias audiovisuels français et langues régionales minorisées contexte national et exemples aquitains. In A. Viaut (Éd.), *Langues d'Aquitaine : Dynamiques*

- institutionnelles et patrimoine linguistique* (p. 197-242). Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. <http://books.openedition.org/msha/14613>
- Choppin, D. (2021, décembre 8). L'étude du Collectif 50/50 pointe le manque de diversité dans le cinéma français. *Ecran Total*. <https://ecran-total.fr/2021/12/08/letude-du-collectif-50-50-pointe-le-manque-de-diversite-dans-le-cinema-francais/>
- Choukroun, J. (2004). Aux origines de «l'exception culturelle française»? Des études d'experts au «Rapport Petsche» (1933-1935). 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 44, 5-27. <https://doi.org/10.4000/1895.303>
- Ciclic. (2020). *Les tendances de l'année 2019*. Ciclic. <https://ciclic.fr/1-les-tendances-de-l-annee-2019-panorama>
- CIMA. (2019). *La representatividad de las mujeres en el sector cinematografico del largometraje español*. La Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.
- Clairis, C. (2011). *Langues et cultures régionales de France : Dix ans après. Cadre légal, politiques, médias : actes du colloque 3 et 4 décembre 2009, Sorbonne-Université Paris Descartes*. L'Harmattan.
- CNC. (s. d.-a). *Avance sur recettes après réalisation*. Consulté 3 juin 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-apres-realisation\\_191252](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/avance-sur-recettes-apres-realisation_191252)
- CNC. (s. d.-b). *CNC : Évolution des soutiens pour les producteurs d'œuvres audiovisuelles financées par des chaînes et plateformes étrangères*. Consulté 2 juin 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/cnc--evolution-des-soutiens-pour-les-producteurs-doeuvres-audiovisuelles-financees-par-des-chaines-et-plateformes-etrangeres\\_1853201](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/cnc--evolution-des-soutiens-pour-les-producteurs-doeuvres-audiovisuelles-financees-par-des-chaines-et-plateformes-etrangeres_1853201)

- CNC. (s. d.-c). *Film France CNC - La commission nationale du film*. Film France CNC. Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <https://www.filmfrance.net/>
- CNC. (s. d.-d). *Fonds images de la diversité*. Consulté 31 mars 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/ecriture-et-developpement/fonds-images-de-la-diversite\\_191484](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/ecriture-et-developpement/fonds-images-de-la-diversite_191484)
- CNC. (s. d.-e). *Fonds pour la jeune création francophone*. Consulté 3 juin 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/fonds-pour-la-jeune-creation-francophone\\_1151039](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/fonds-pour-la-jeune-creation-francophone_1151039)
- CNC. (s. d.-f). *Fonds Sud Cinéma*. Consulté 7 avril 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/fonds-sud-cinema\\_211842](https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/fonds-sud-cinema_211842)
- CNC. (s. d.-g). *Soutien au scénario, aide à l'écriture*. Consulté 29 juin 2023, à l'adresse [https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/scenario/soutien-au-scenario-aide-a-lecriture\\_191516](https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/scenario/soutien-au-scenario-aide-a-lecriture_191516)
- CNC. (2020). *Bilan CNC 2019*. CNC. [https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2019-du-cnc\\_1197070](https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2019-du-cnc_1197070)
- CNC. (2022). *Bilan CNC 2021*. CNC. [https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2021-du-cnc\\_1689889](https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2021-du-cnc_1689889)
- CNC. (2023). *Les coûts de production des films en 2022. Films d'initiative française ayant reçu l'agrément de production en 2022*. CNC.
- CNC. (2018). *Tournage et tourisme : De nouvelles opportunités pour les territoires*. [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/tournage-et-tourisme--de-nouvelles-opportunités-pour-les-territoires\\_112198](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/tournage-et-tourisme--de-nouvelles-opportunités-pour-les-territoires_112198)
- CNC. (2021). *Appel à projet France 2030 « La grande fabrique de l'image » sur les studios et la formation* | CNC. <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi->

- sectoriel/appel-a-projet-france-2030--la-grande-fabrique-de-limage--sur-les-studios-et-la-formation\_1672282
- CNC, SCAD. (2019). *L'écriture des films et séries en France*. CNC, SCAD. [https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france\\_972178](https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/lecriture-des-films-et-series-en-france_972178)
- Cohda. (2019). *Hedabideen eta euskarazko hedabide eta emankizunen Ipar Euskal Herriko erabiltze ohitura eta kontsumoari buruzko azterketa*. EEP.
- Collard, F., Goethals, C., Pitseys, J., & Wunderle, M. (2016). La production cinématographique. *Dossiers du CRISP*, 86(1), 9-33. <https://doi.org/10.3917/dscrip.086.0009>
- Collectivité de Corse. (2022). *Lingua corsa: Rapport d'orientation de la politique linguistique* (2022/O2/303). Collectivité de Corse.
- Comité consultatif pour la promotion des langues régionales et de la pluralité linguistique. (2013). *Redéfinir une politique publique en faveur des langues régionales et de la pluralité linguistique interne*. Ministère de la culture et de la communication. <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Redefinir-une-politique-publique-en-faveur-des-langues-regionales-et-de-la-pluralite-linguistique-interne>
- Conseil Executif de Corse. (2021). *Raportu d'infurmazione nant'à l'inchiesta sociolinguistica nant'à a lingua corsa*. Collectivité Corse.
- Conseil Régional Nouvelle Aquitaine. (2020). *Service public télévisuel régional 2021-2023 : Appel à manifestation d'intérêt (AMI)* (N° délibération : 2020.1047.SP). Région Nouvelle Aquitaine.
- Cormack, M. J., & Hourigan, N. (2007). *Minority Language Media : Concepts, Critiques and Case Studies*. Multilingual Matters.

- Coyos, J.-B. (2022). L'incidence de la Loi Molac sur les langues régionales dans les domaines du patrimoine et des services publics. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 20(1), 109-126. <https://doi.org/10.3917/cisl.2201.0109>
- Coyos, J.-B., Costaouec, D., & Jeannot-Fourcaud, B. (2011). *Langues et cultures régionales de France : Dix ans après : Cadre légal, politiques, médias*. L'Harmattan.
- Creton, L. (2011). Les producteurs et les enjeux contemporains de la production cinématographique française. In *Les producteurs : Enjeux créatifs, enjeux financiers* (p. 225-246). Nouveau monde.
- Creton, L. (2020a). 3. Le public et les salles. In *L'économie du cinéma en 50 fiches: Vol. 6th ed.* (p. 54-71). Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-economie-du-cinema-en-50-fiches--9782200628284-p-54.htm>
- Creton, L. (2020b). 4. Distribution et promotion. In *L'économie du cinéma en 50 fiches: Vol. 6th ed.* (p. 72-89). Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-economie-du-cinema-en-50-fiches--9782200628284-p-72.htm>
- Creton, L. (2020c). *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques: Vol. 6th ed.* Armand Colin. <https://www.cairn.info/economie-du-cinema--9782200628635.htm>
- Creton, L. (2020d). *L'économie du cinéma en 50 fiches: Vol. 6e éd.* Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-economie-du-cinema-en-50-fiches--9782200628284.htm>
- CSA. (s. d.-a). *Les quotas à la télévision—Le CSA et l'Hadopi deviennent l'Arcom*. Consulté 2 juin 2023, à l'adresse <https://www.csa.fr/Reguler/Promotion-de-la-production-audiovisuelle/Les-quotas-a-la-television>
- CSA. (s. d.-b). *Qu'est-ce qu'une oeuvre cinématographique et audiovisuelle ? - Le CSA et l'Hadopi deviennent l'Arcom*. Consulté 17 avril 2023, à l'adresse <https://www.csa.fr/Reguler/Promotion-de-la-production-audiovisuelle/Qu-est-ce-qu-une-oeuvre-cinematographique-et-audiovisuelle>

- De Vinck, S., & Lindmark, S. (2012). *Statistical, ecosystems and competitiveness analysis of the media and content industries: The film sector*. JRC Publications Repository. <https://doi.org/10.2791/79427>
- Delacroix, J., & Bornon, J. (2005). Can Protectionism Ever Be Respectable ? A Skeptic's Case for the Cultural Exception, with Special Reference to French Movies. *The Independent Review*, 9(3), 353-374.
- Delaporte, C. (2022a). Chapitre 7. L'éducation à l'image. Un cas limite de l'action publique. In *La culture de la récompense* (p. 307-335). Presses universitaires de Vincennes. <https://www.cairn.info/la-culture-de-la-recompense--9782379242380-p-307.htm>
- Delaporte, C. (2022b). Chapitre 1. Une histoire des prix cinématographiques. In *La culture de la récompense* (p. 11-64). Presses universitaires de Vincennes. <https://www.cairn.info/la-culture-de-la-recompense--9782379242380-p-11.htm>
- Delaporte, C. (2022c). *La culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*. Presses universitaires de Vincennes. <https://www.cairn.info/la-culture-de-la-recompense--9782379242380.htm>
- Delaporte, C., & Mazel, Q. (2021). Des publics « à la demande » : Penser les usages des plateformes audiovisuelles. *Communiquer : revue de communication sociale et publique*, 31. <https://www.erudit.org/en/journals/communiquer/1900-v1-n1-communiquer06495/1082886ar/abstract/>
- de Maisonneuve, G. (2022). Les industries culturelles et créatives : Un levier de valorisation de l'exception culturelle et de la Francophonie. *Annales des Mines - Réalités industrielles*, Février 2022(1), 17-20. <https://doi.org/10.3917/rindu1.221.0017>
- de Mazières, F. (2019). Il faut redéfinir le rôle de l'audiovisuel public. *Commentaire*, 167(3), 667-670.

- Denis, S. (2019). Cinéma d'animation : Une « French touch » au succès planétaire ! *Nectart*, 8(1), 144-151. <https://doi.org/10.3917/nect.008.0144>
- Departamento de Cultura- Gobierno Vasco. (2003). *Libro blanco del sector audiovisual en Euskadi. Documento a debate con el sector* (p. 161). Gobierno Vasco. <https://docplayer.es/11389591-Libro-blanco-del-sector-audiovisual-en-euskadi-documento-a-debate-con-el-sector.html>
- Département des Pyrénées-Atlantiques. (2022). *Rapport d'activité 2022*. Pyrénées-Atlantiques.
- Département des Pyrénées-Atlantiques. (2023). *Schéma départemental Culture, Art et Territoires*. Pyrénées-Atlantiques.
- Derfoufi, M. (2015). Les dispositifs d'éducation à l'image en France : Comment résister à l'institutionnalisation pour repenser la démocratie culturelle. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, 31, 14-34. <https://doi.org/10.4000/decadrages.825>
- de Verdalle, L. (2011). Enchaîner des projets de films : Enjeux croisés autour de la construction d'une carrière de producteur. In *Les producteurs : Enjeux créatifs, enjeux financiers* (p. 159-171). Nouveau monde.
- de Verdalle, L. (2021). *Aux côtés des artistes. Producteurs de cinéma et administrateurs du spectacle vivant*. Sorbonne Université Presse.
- Dorais, L.-J. (2004). La construction de l'identité. In *Discours et constructions identitaires* (p. 271-279). Les Presses de l'Université Laval. <https://www.erudit.org/fr/livres/culture-francaise-damerique/discours-constructions-identitaires/000660co/>
- Douillet, A. C. (2005). Conclusions générales : Fin des logiques sectorielles ou nouveaux cadres territoriaux ? In *Alain Faure, Anne Cécile Douillet (Dirs.) L'action publique et la question territoriale*. Presse Universitaire de Grenoble.



- Douillet, A. C., & Lefebvre, R. (2017). Chapitre 5. Le pouvoir local en action : Les politiques publiques territoriales. In *Sociologie politique du pouvoir local* (p. 195-234). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.douil.2017.01.0195>
- Dourdet, J.-C. (2020). Stratégies de revitalisation de l'occitan et du poitevin-saintongeais : Modèles théoriques, résultats, oppositions. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC*, 23. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5667>
- Doxandabaratz Otaegi, B. (2020). *Landa eta hiri-identitateak talkan euskal zinema berrian* [Phd thesis, UPV/EHU]. <http://addi.ehu.es/handle/10810/49613>
- Doytcheva, M. (2010). Usages français de la notion de diversité : Permanence et actualité d'un débat. *Sociologie*, 1(4), 423-438. <https://doi.org/10.3917/socio.004.0423>
- Dubois, V. (2003). *La sociologie de l'action publique, de la socio-histoire à l'observation des pratiques* (p. 347). PUF. <https://shs.hal.science/halshs-00464322>
- Duru-Bellat, M. (2011). *La diversité : Esquisse de critique sociologique*. Notes & Documents, 2011-03, Paris, OSC, Sciences Po/CNRS. <https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-00972952>
- EKE. (s. d.). *Kimuak*. EKE. Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <https://www.eke.eus/fr/institut-culturel-basque/presentation-et-fonctionnement/activites-culturelles-et-projets/informer-et-sensibiliser-tous-les-publics/guide-des-activites-culturelles-pour-bibliotheques-mediatheques/kimuak>
- EKE. (2022). *Euskal kultur erakundearen bide-orria (2023-2026)*. Euskal Kultur Erakundea.
- EULCN. (2012). *L'Enquesta d'usos lingüístics a la Catalunya del Nord*. Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya, el Consell Departamental dels Pirineus Orientals i l'Institut Franco-català Transfronterer (IFCT) de la Universitat de Perpinyà Via Domícia.

- European Audiovisual Observatory. (2022). *Yearbook 2022/2023 Key trends*. Council of Europe.
- European Commission. (2023, mai 18). *Creative Europe MEDIA Programme | Shaping Europe's digital future*. <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/creative-europe-media>
- European Parliament. (2022, mars 31). *Language policy | Fact Sheets on the European Union | European Parliament*. <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/en/sheet/142/la-politique-linguistique>
- Euskal Hirigune Elkargoa. (2023). *Euskal hirigune elkargoaren kultura-proiektua*. Euskal Hirigune Elkargoa.
- Euskararen Erakunde Publikoa. (2023). *VII. Inkesta soziolinguistikoa. Iparraldeko emaitzak*. EEP, Eusko Jaurlaritza, Nafarroako Gobernua.
- Euskarazko ikus-entzunezkoen aldeko manifestua. (2021, décembre 13). *Pantailak Euskaraz*. <https://www.pantailakeuskaraz.eus/euskarazko-ikus-entzunezkoen-aldeko-manifestua/>
- Farchy, J. (1998). *La fin de l'exception culturelle ?* (CNRS, Vol. 97). Lavoisier.
- Farchy, J. (2004). L'exception culturelle, combat d'arrière-garde ? *Quaderni*, 54(1), 67-79. <https://doi.org/10.3406/quad.2004.1615>
- Farchy, J. (2008). Promouvoir la diversité culturelle. Les limites des formes actuelles de régulation. *Questions de communication*, 13(1), 171-195. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1761>
- Farchy, J. (2011). *Et pourtant ils tournent... Economie du cinéma à l'ère numérique*. INA éditions.
- Faure, A. (2005). Introduction générale. La « construction du sens » plus que jamais en débat. In *Alain Faure, Anne Cécile Douillet (Dir.) L'action publique et la question territoriale*. (p. 9-32). Presse Universitaire de Grenoble.

- Ferreira, N. (2021, mars 4). *Le département, entre résistance et renaissance*. vie-publique.fr.  
<http://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/278683-le-departement-entre-resistance-et-renaissance-par-nelly-ferreira>
- Fishman, J. A. (2001). *Can threatened languages be saved? : Reversing language shift, revisited : A 21st century perspective*. Multilingual Matters.
- Forest, C. (2013). *L'industrie du cinéma en France : De la pellicule au pixel*. La Documentation française.
- Gaindegia. (2020). *Etxebizitza garestitzen ari da hiriguneetan*.  
<https://gaindegia.eus/eu/etxebizitza-garestitzen-euskal-herriko-hiriguneetan>
- Garbisu, R. (2013). *Existence(s) du cinéma basque en Pays Basque, et au-delà (II) : Modélisation économique d'une structure de distribution en Pays Basque nord*. EKE.
- Garitaonandia Garnacho, C. (1992). El espacio audiovisual europeo y la política de comunicación de la CEE. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 14, 167-181.
- Gaudron, I. (2009). Les collectivités territoriales et la défense du cinéma. *L'Observatoire, Hors-série* 2(2), 3-6. <https://doi.org/10.3917/lobs.hs2.0003>
- Gauthier, C., Vezyroglou, D., Juan, M., & Collectif. (2013). *L'Auteur de Cinéma. Histoire, Généalogie, Archéologie*. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Gaztefilm Fest. (2022). *Zer da? Gaztefilm 2020*. <https://eu.gaztefilmfest.com/quiensoy>
- Gilbert, C., & Henry, E. (2012). La définition des problèmes publics : Entre publicité et discrétion. *Revue française de sociologie*, 53(1), 35-59.  
<https://doi.org/10.3917/rfs.531.0035>
- Gimello-Mesplomb, F. (2014). *Le bonheur est dans le prêt ou la (re)territorialisation des politiques de soutien au cinéma : Une analyse comparée du développement des «commissions locales du film» en France et en Italie*. Les territoires du cinéma, Université d'Angers.

- Goffman, E. (1974). *Frame analysis : An essay on the organization of experience*. Harvard University Press.
- Graziani, S. (2004). La politique culturelle comme objet de recherche. *Quaderni*, 54(1), 5-13.  
<https://doi.org/10.3406/quad.2004.1607>
- Greenwood, D. J., & Levin, M. (1998). Action research, science, and the co-optation of social research. *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 4(2), 237-261.  
<https://doi.org/10.1080/10245289808523514>
- GTAI. (s. d.). *Film Industry*. Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse  
<https://www.gtai.de/en/invest/industries/creative-industries/film-596958>
- Guibert, G., Rebillard, F., & Rochelandet, F. (2016). *Médias, culture et numérique. Approches socioéconomiques*. Armand Colin. <https://www.cairn.info/medias-culture-et-numerique--9782200614546.htm>
- Haddouche, N., Scarbonchi, F., Dupuit, J.-S., Roser, E., & Laporte, E. (2016). *Rapport de l'évaluation de l'Office Public de Langue Basque* [Ministeriel]. IGA, IGAC et IGEN.
- Hall, P. A. (1993). Policy Paradigms, Social Learning, and the State : The Case of Economic Policymaking in Britain. *Comparative Politics*, 25(3), 275-296.  
<https://doi.org/10.2307/422246>
- Harcourt, A. (2005). *The European Union and the regulation of media market*. Manchester University Press.
- Harguindeguy, J.-B., & Cole, A. (2009). La politique linguistique de la France à l'épreuve des revendications ethnoterritoriales. *Revue française de science politique*, 59(5), 939-966.  
<https://doi.org/10.3917/rfsp.595.0939>
- Hassenteufel, P. (2011). *Sociologie politique : L'action publique*. Armand Colin.  
<https://www.cairn.info/sociologie-politique-l-action-publique--9782200259990.htm>

- Henzler, B. (2015). « Éducation à l'image » et « Medienkompetenz » Quelques différences dans l'enseignement du cinéma à l'école, en France et en Allemagne. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 7. <https://doi.org/10.4000/map.1876>
- Hugon, M.-A., & Seibel, C. (1988). *Recherches impliquées, recherches action : Le cas de l'éducation : synthèse des contributions et des débats du colloque*. De Boeck université, Éditions universitaires.
- INA. (2018). *Six manières de financer l'audiovisuel public*. La Revue des Médias. <http://larevuedesmedias.ina.fr/six-manieres-de-financer-laudiovisuel-public>
- Irigarai, G., Martinez, J., Azpillaga, P., Amezaga, J., & Zallo Elgezabal, R. (2022). *Ipar Euskal Herriko zinema eta ikus-entzunezko arloko diagnosia eta garapenerako gomendioak*. UPV/EHU, NAEN, ALCA, CG64, EHE/CAPB, EEP/OPLB, EKE/ICB.
- Iriondo, E. (2022). *Euskarazko ikus-entzunezkoen egungo produkzioa. Ekoizpenaren, kontsumoaren eta zabalkundearen azterketa begirada kualitatiboa ardatz*. [Master Amaierako Lana]. EHU/UPV.
- Itçaina, X. (2010). La construction politique du territoire en Pays Basque nord : Vers un agenda de recherche. *Iura Vasconiae : revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia = euskal herriko zuzenbide historiko eta autonomikorako aldizkaria*, 7, 175-201.
- Jobert, B., & Muller, P. (1987). *L'Etat en action : Politique publiques et corporatismes*. Presses Universitaires de France.
- Jones, E. H. G. (2013). Permeable and Impermeable Linguistic Boundaries : From Mass Media to Social Media in Policy and Practice in Minoritised Language Contexts. *Zer*, 18(35), 29-45. <https://doi.org/10/41116>

- Kanaldude. (s. d.). *Culture Nouvelle Aquitaine*. Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <https://www.culture-nouvelle-aquitaine.fr/cinema-et-audiovisuel/kanaldude/>
- Kingdon, J. W. (1984). *Agendas, alternatives and public policies*. Little Brown and Company.
- Kulturaren Euskal Behatokia. (2019). *Iparraldeko parte-hartze kulturalari buruzko inkesta*. Eusko Jaurlaritza.
- La Fémis. (2013, août 1). *Présentation générale*. La Fémis. <https://www.femis.fr/presentation-generale>
- Laborde, D. (1997). Politique culturelle et langue basque. Le centre culturel du Pays Basque (1984-1988). *Lapurdum. Euskal ikerketen aldizkaria | Revue d'études basques | Revista de estudios vascos | Basque studies review*, 2, 339-354. <https://doi.org/10.4000/lapurdum.1834>
- Laborde, F. (2019). *Avis présenté au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication (1) sur le projet de loi de finances, adopté par L'Assemblée Nationale pour 2019* (Tome IV Fascicule 3 Médias, livre et industries culturelles : Livre et Industries culturelles). Sénat, session ordinaire 2018-2019.
- Lafon, J. (1994). Langue et pouvoir : Aux origines de l' « exception culturelle française ». *Revue Historique*, 292(2 (592)), 393-419.
- Larvol, G. (2022). Les défis de l'enseignement en breton. L'exemple de l'appropriation sociolinguistique. *La Bretagne Linguistique*, 24, 229-252. <https://doi.org/10.4000/lbl.4089>
- Lascoumes, P., & Le Galès, P. (2005). Introduction : L'action publique saisie par ses instruments. In *Gouverner par les instruments* (p. 11-44). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.lasco.2005.01.0011>
- Lascoumes, P., & Le Galès, P. (2018). *Sociologie de l'action publique*. Armand Colin. <https://www.cairn.info/sociologie-de-l-action-publique--9782200621674.htm>

- Le Bihan, H. (2020). La langue bretonne : Une visibilité toute en retenue. *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 34. <https://doi.org/10.4000/glottopol.475>
- Le BTS Audiovisuel de Bayonne-Biarritz—BTS Audiovisuel Bayonne-Biarritz. (s. d.). Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <http://www.audiovisuel-cassin.com/>
- Le Champion, R., & Danard, B. (2014). *Les programmes audiovisuels: Vol. New edition*. La Découverte. <https://www.cairn.info/Les-programmes-audiovisuels--9782707183491.htm>
- Le Corff, I. L. (2013). The liminal position of Irish cinema : Is using the English language a key to success? *Mise Au Point. Cahiers de l'association Française Des Enseignants et Chercheurs En Cinéma et Audiovisuel*, 5. <https://doi.org/10.4000/map.1455>
- Le Diberder, A. (2019). *La nouvelle économie de l'audiovisuel*. La Découverte.
- Le Nozach, D. (2022). Le territoire filmique comme dispositif de promotion : Discours des réalisateurs et engagement des régions. *Communication & management*, 19(1), 5-20. <https://doi.org/10.3917/comma.191.0005>
- Le Txiki Festival : Festival de cinéma pour enfants. (s. d.). Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <https://www.aquitaineonline.com/actualites-en-aquitaine/euskal-herria/7251-txiki-festival-festival-de-cinema-pour-enfants.html>
- Lecler, R. (2017). Une diversité sur mesure. Les conditions d'existence d'un cinéma du « Sud ». *Sociologie*, 8(2), 139-160. <https://doi.org/10.3917/socio.082.0139>
- Lecler, R. (2019). *Une contre-mondialisation audiovisuelle ou comment la France exporte la diversité culturelle*. Sorbonne Université Presses.
- Ledo Andiñón, M., Gómez Viñas, X., Barreiro González, M. S., Redondo Neira, F., Pérez Pereiro, M., Romero Suárez, B., Castro de Paz, J. L., Nogueira, X., & Grupo de Estudos Audiovisuais (Universidade de Santiago de Compostela). (2018). *Para unha historia do cinema en lingua galega : (1) Marcas na paisaxe*. Galaxia.



- Ledo Andión, M., Guyot, J., Michon, R., & Closs, S. (1998). *Skinwel etresevenaduriez h e Breizh, Galicia ha Bro-Gembre = Televisión e interculturalidade en Bretaña, Galicia e País de Gales = Teledu a rhynddiwylliant yn Llydaw, Galcia a Chymru*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Ledo Andión, M., López Gómez, A. M., & Pérez Pereiro, M. (2016). Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones/European cinema in the languages of stateless and small nations. *Revista latina de comunicación social*, 71, 309-331. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1097>
- Lewin, K. (1946). Action Research and Minority Problems. *Journal of Social Issues*, 2(4), 34-46. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x>
- Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard). *Lumiere*. (s. d.). Consulté 3 juillet 2023, à l'adresse <https://lumiere.obs.coe.int/>
- Lysaght, R. (2015). L'usage des langues minoritaires dans la production des émissions télévisuelles : Une approche comparative des cas breton, irlandais et māori. *La Bretagne linguistique*, 19, 55-80. <https://doi.org/10.4000/lbl.1043>
- Macdougall, H. (2012). *Finding a Voice : The Role of Irish-Language Film in Irish National Cinema* [Phd thesis, Concordia University]. <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/974958/>
- Manias-Muñoz, M., Soliña-Barreiro, M., & Rodríguez, A. I. (2017). Public Policies, Diversity and National Cinemas in the Spanish context : Catalonia, Basque Country and Galicia. *Communication & Society*, 30(1), 125-146. <https://doi.org/10.15581/003.30.35798>
- Martinez, J. (2016). *Sor Lekutik Avignonera "bultzi leiotik", Euskarazko zinemaren hastapenen bidaia*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua. <http://hdl.handle.net/10810/41233>

- Martinez, J. (2022). *Irudiz eta euskaraz. Gure hizkuntzaren zinema. Gure zinemaren hizkuntza : Denda : Udako Euskal Unibertsitatea.* UEU. [http://www.ueu.eus/denda/ikusi/irudiz\\_eta\\_euskaraz\\_\\_gure\\_hizkuntzaren\\_zinema\\_\\_gure\\_zinemaren\\_hizkuntza\\_](http://www.ueu.eus/denda/ikusi/irudiz_eta_euskaraz__gure_hizkuntzaren_zinema__gure_zinemaren_hizkuntza_)
- Martinez, J., Frances, M., Agirre, K., & Manias-Muñoz, M. (2015). Zinegin Basque film festival : A non-existent audience revealed. *Participations*, 12(1), 725-738.
- Mary, P. (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : Socio-analyse d'une révolution artistique.* Seuil.
- Mattelart, A. (2017). *VI. L'exception culturelle : Un modèle européen ? Vol. 3th ed.* (p. 80-92). La Découverte. <https://www.cairn.info/diversite-culturelle-et-mondialisation--9782707197443-p-80.htm>
- Mattelart, T. (2015). *Enjeux intellectuels de la diversité culturelle : Éléments de déconstruction théorique.* Département des études, de la prospective et des statistiques. <http://books.openedition.org/deps/388>
- Matthey, M. (2021). Diglossie. *Langage et société, Hors série 1*, 111-114. <https://doi.org/10.3917/l.s.hs01.0112>
- Mayenga, E. (2022). Qui représente la « diversité » ? Les conditions sociales et professionnelles de l'accès à une aide publique dans le secteur audiovisuel français. *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, 10. <https://doi.org/10.4000/bssg.980>
- Mercator (Dunod) : Ressources de formation marketing à l'ère de la data et du digital.* (s. d.). Mercator (Dunod) : ressources de formation marketing à l'ère de la data et du digital. Consulté 2 juillet 2023, à l'adresse <https://www.mercator.fr/lexique-marketing-definition-marche-fragmente-atomise>

- Mériaux, O. (2005). Le débordement territorial des politiques sectorielles. In *Alain Faure, Anne Cécile Douillet (Dirs.) L'action publique et la question territoriale.* (p. 27-32). Presse Universitaire de Grenoble.
- Michelin, A., & Guyon, R. (2016). «C'est le court-circuit, le pari!». Entretien avec Alexandre Michelin. *Diversité*, 185(1), 21-24.
- Miège, B. (2017). *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication.* Presses universitaires de Grenoble. <https://www.cairn.info/les-industries-culturelles-et-creatives--9782706126437.htm>
- Mingant, N., Renouard, G., & Baubiat, J.-C. (2015). Promouvoir la circulation du film français en Afrique du Nord et au Moyen-Orient : Le rôle d'UniFrance films. *Africultures*, 101-102(1-2), 160-169. <https://doi.org/10.3917/afcul.101.0160>
- Ministère de la Culture. (s. d.). *Que fait la DRAC ?* [www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr). Consulté 18 avril 2023, à l'adresse <https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Grand-Est/DRAC/Que-fait-la-DRAC>
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec, & Ministère de la Culture de France. (2020). *Mission franco-qubécoise sur la découvrabilité en ligne des contenus culturels francophones. Rapport.* Ministère de la culture et des communications.
- Mission Opérationnelle Transfrontalière. (s. d.). *Espaces-transfrontaliers.org : Eurorégions.* Consulté 23 mai 2023, à l'adresse <http://www.espaces-transfrontaliers.org/ressources/territoires/euroregions/>
- Mitterrand, F. (2011). Analyse géopolitique du cinéma comme outil de soft power des États. *Géoéconomie*, 58(3), 9-15. <https://doi.org/10.3917/geoec.058.0009>
- Montels, B. (2022). Cinéma et droit d'auteur. Réflexions historiques et juridiques sur la paternité du réalisateur (sous la dir. D'Isabelle Marinone et Isabelle Moine-Dupuis),

- Presses universitaires du Septentrion, 2022, 247 p. *Revue internationale de droit économique*, 36(1), 133-137. <https://doi.org/10.3917/ride.361.0133>
- Moulinier, P. (2002). *Politique culturelle et décentralisation*. L'Harmattan.
- Moureau, N., & Sagot-Duvaurox, D. (2002). Quels auteurs pour quels droits ? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. *Revue d'économie industrielle*, 99(1), 33-48. <https://doi.org/10.3406/rei.2002.1824>
- Mukamurera, J., Lacourse, F., & Couturier, Y. (2006). Des avancées en analyse qualitative : Pour une transparence et une systématisation des pratiques. *Recherches qualitatives*, 26(1), 110-138. <https://doi.org/10.7202/1085400ar>
- Muller, P. (1990). Les politiques publiques entre secteurs et territoires. *Politiques et Management Public*, 8(3), 19-33. <https://doi.org/10.3406/pomap.1990.2951>
- Muller, P. (2018). Chapitre III. Expliquer le changement : L'analyse cognitive des politiques publiques. In *Les politiques publiques: Vol. 12th ed.* (p. 50-86). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/les-politiques-publiques--9782130804000-p-50.htm>
- Négrier, E. (2003). IV. Politiques culturelles territoriales : Dernier inventaire avant décentralisation ? *Annuaire des collectivités locales*, 23, 47-70. <https://doi.org/10.3406/coloc.2003.1480>
- Négrier, E. (2008). La diversité, nouveau paradigme pour les politiques culturelles ? Une comparaison européenne. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, 7(1), 95-110.
- Nouvelle-Aquitaine. (2020). *Feuille de route langues et cultures régionales 2021-2024*. Nouvelle-Aquitaine. <https://www.calameo.com/books/006009271529b9cf28fb3>
- O'Brien, M. (2021). The Political Economy of Local Cinema : A Critical Introduction. *Cultural Trends*, 30(2), 187-189. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1884969>

- Offerlé, M. (2009). Groupes d'intérêt(s). In *Dictionnaire des mouvements sociaux* (p. 279-286). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.filli.2009.01.0279>
- Oficina Pública de la Llengua Catalana—YouTube*. (s. d.). Consulté 3 juillet 2023, à l'adresse <https://www.youtube.com/@oficinapublicadelallenguac5017/playlists>
- OLCA. (2012). *Enquête sociolinguistique dialect alsacien*. Office pour la Langue et la Culture d'Alsace.
- OPLO. (2020). *Langue occitane. Etant des lieux 2020*. OPLO.
- Orazio, L. D. (2009). *La Corse au petit écran. Construction d'une identité méditerranéenne : Imaginaire, culture et politique (1955/2007)* [Phd thesis]. Université de Provence - Aix-Marseille I.
- Ozouf-Marignier, M.-V. (2020). Département. In *Dictionnaire des politiques territoriales: Vol. 2nd ed.* (p. 147-153). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.pasqu.2020.01.0147>
- Pardo, A. (2000). La creatividad en la producción cinematográfica. *Comunicacion y sociedad*, 13(2), 227-249. <https://doi.org/10.15581/003.13.36389>
- Passeurs d'images – Éducation aux images*. (s. d.). Consulté 18 avril 2023, à l'adresse <https://www.passeursdimages.fr/>
- Pérez Pereiro, M., & Deogracias Horrillo, M. (2021). Barriers and opportunities for cinema distribution in European minority languages. The case of O que arde in the Digital Single Market. *Language & Communication*, 76, 154-162. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.11.006>
- Perrin, T. (2009). Culture, identité et interterritorialité dans l'Eurorégion Pyrénées-Méditerranée. *Sud-Ouest européen. Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 27, 11-25. <https://doi.org/10.4000/soe.1962>
- Perrin, T. (2013a). *Culture et Eurorégions*. Editions de l'Université de Bruxelles.

- Perrin, T. (2013b). Vers une Europe Créative ? Analyse du programme culturel de l'Union européenne pour 2014-2020. *L'Observatoire*, 42(1), 3-7.  
<https://doi.org/10.3917/lobs.042.0003>
- Perrin, T. (2021). La frontière, espace de coopération. Illustration depuis l'Europe. *L'Information géographique*, 85(1), 53-69. <https://doi.org/10.3917/lig.851.0053>
- Perrot, A., & Leclerc, J.-P. (2008). *Cinéma et Concurrence*. Ministère de la culture et de la communication.
- Pierre, T. (2010). *Controverses institutionnelles en Pays Basque de France : Usages politiques et déconstructions des préjugés socioculturels*. Paris, EHESS.
- Pinto, A. (2012). *Les salles de cinéma d'art et d'essai : Sociologie d'un label culturel entre marché politique et politique publique* [Phd thesis, Amiens].  
<https://www.theses.fr/2012AMIE0026>
- Pinto, A., & Mary, P. (2021a). III / Travail et professions cinématographiques. *Reperes*, 51-80.
- Pinto, A., & Mary, P. (2021b). *Sociologie du cinéma*. La Découverte.  
<https://www.cairn.info/sociologie-du-cinema--9782707144454.htm>
- Pisano, G. (2021). Les salles de l'ombre. In *Des ciné-goûters aux séances pour les cinéphiles : Les cinémas des Instituts français et des Alliances françaises* (p. 11-16). Presses universitaires du Septentrion.  
<https://doi.org/10.4000/books.septentrion.104035>
- Poirier, C. (2004). *Le cinéma québécois - Tome 1 : À la recherche d'une identité ?* PUQ.
- Poirier, P. (2007). Un demi-siècle de politique culturelle en France. *Diversité : ville école intégration*, 148, 15-20.
- Polo, J.-F. (2003). La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle. *Politix. Revue des*

- sciences sociales du politique*, 16(61), 123-149.  
<https://doi.org/10.3406/polix.2003.1259>
- Poupeau, F.-M. (2013). L'émergence d'un État régional pilote. La recomposition des jeux administratifs autour du ministère de l'Écologie et du Développement durable dans une région française. *Gouvernement et action publique*, 2(2), 249-277.  
<https://doi.org/10.3917/gap.132.0249>
- PrévotEAU, K. (2011). Co-productions internationales de films de cinéma entre la France et les pays émergents. In *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*. (p. 279-300). Nouveau Monde.
- Quesson, C. (2012). *Pourquoi tu m'aides? Présentation critique pour réinventer les politiques publiques territoriales en faveur de la création*. Films en Bretagne.
- Racine, B. (2020). *L'auteur et l'acte de création*. Ministère de la Culture.
- Région Bretagne. (2018). *Les langues de Bretagne. Enquête sociolinguistique*. Région Bretagne.
- Relais Culture Europe (Réalisateur). (2022, février 18). *Europe Créative 2021-2027 : Comprendre le volet MEDIA*. [https://www.youtube.com/watch?v=twwV\\_INPCR8](https://www.youtube.com/watch?v=twwV_INPCR8)
- Rencontres sur les Docks. (s. d.). *Culture Nouvelle Aquitaine*. Consulté 1 juillet 2023, à l'adresse <https://www.culture-nouvelle-aquitaine.fr/actualites/rencontres-sur-les-docks/>
- Ribémont, T., Bossy, T., Evrard, A., Gourgues, G., & Hoeffler, C. (2018). *Introduction à la sociologie de l'action publique*. De Boeck Supérieur.  
<https://www.cairn.info/introduction-a-la-sociologie-de-l-action-publique--9782807308602.htm>
- Richeri, G. (2016). Global film market, regional problems. *Global media in China*, 1(4)(312–330). <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2059436416681576>



- Roca Baamonde, S., Pérez Pereiro, M., & Rodríguez Vázquez, A. I. (2016). Cines nacionales y lenguas no hegemónicas. La invisibilidad del gallego frente a las políticas de diversidad cultural. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 21, 157-177. <https://doi.org/10.5209/CIYC.52881>
- Rouzé, V. (2019). Les plateformes de financement participatif culturel : Une normalisation de la participation ? *tic&société*, 13(1-2), 71-96. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.3092>
- Roy, M., & Prévost, P. (2013). La recherche-action : Origines, caractéristiques et implications de son utilisation dans les sciences de la gestion. *Recherches qualitatives*, 32(2), 129-151. <https://doi.org/10.7202/1084625ar>
- Saez, G. (2005). L'action publique culturelle et la transition territoriale du système politique. In *Alain Faure, Anne Cécile Douillet (Dir.) L'action publique et la question territoriale*. (p. 229-250). Presse Universitaire de Grenoble.
- Salas de cine activas por CC.AA. en España en 2022*. (s. d.). Statista. Consulté 17 avril 2023, à l'adresse <https://es.statista.com/estadisticas/510222/salas-en-activo-por-comunidad-autonoma-en-espana/>
- Sánchez Fernández-Bernal, R. (2021). *El sector audiovisual en España. La recuperación creativa de nuestra economía*. Fundación Alternativas. Observatorio Cultura y Comunicación. <https://fundacionalternativas.org/publicaciones/el-sector-audiovisual-en-espana-la-recuperacion-creativa-de-nuestra-economia/>
- Ségas, S. (2015). 7. Jeux et enjeux de traduction : Politique de développement et identité en Pays Basque « français ». In L. Arnaud, R. Pasquier, & C. Le Bart (Éds.), *Idéologies et action publique territoriale : La politique change-t-elle encore les politiques ?* (p. 159-176). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.12640>
- Ségas, S. (2021). Territoire et fabrication des problèmes publics. *Revue Gouvernance / Governance Review*, 18(1), 1-9. <https://doi.org/10.7202/1077284ar>

- Sénat. (2023, avril 3). *Les aides publiques au cinéma en France*. Sénat.  
<https://www.senat.fr/rap/r02-276/r02-276.html>
- Smith, A. (2016). *The politics of economic activity*. Oxford University Press.
- Smith, A. (2019). Travail politique et changement institutionnel : Une grille d'analyse. *Sociologie du travail*, 61(1). <https://doi.org/10.4000/sdt.14661>
- Subra, P. (2016). Chapitre 8. La décentralisation et le débat sur les départements. In *Géopolitique locale* (p. 203-214). Armand Colin.  
<https://doi.org/10.3917/arco.subra.2016.01.0203>
- Sud-Ouest. (s. d.). *Qui sommes nous?* SudOuest.fr. Consulté 17 août 2023, à l'adresse  
<https://www.sudouest.fr/qui-sommes-nous/>
- Surel, Y. (2014). Approches cognitives. In *Dictionnaire des politiques publiques: Vol. 4th ed.* (p. 90-98). Presses de Sciences Po. <https://doi.org/10.3917/scpo.bouss.2014.01.0090>
- Tardif, J. (2008). Mondialisation et culture : Un nouvel écosystème symbolique. *Questions de communication*, 13, 197-223. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1764>
- Tardif, J., & Farchy, J. (2011). *Les enjeux de la mondialisation culturelle*. Le Bord de l'eau.  
<https://journals.openedition.org/lectures/5899>
- Tchehouali, D., & Agbobli, C. (2020). *État des lieux de la découvrabilité et de l'accès aux contenus culturels francophones sur internet*. Organisation Internationale de la Francophonie.
- Thuillas, O., & Wiart, L. (2020). Une stratégie collective européenne : L'exemple d'EuroVoD dans la vidéo à la demande. *Communication & Organisation*, 57(1), 69-83.  
<https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.8781>
- Tronc, J.-N. (2013). Les industries culturelles et créatives sont l'avenir numérique de l'Europe. *Annales des Mines - Réalités industrielles*, 2, 7-11.  
<https://doi.org/10.3917/rindu.132.0007>

- TV Breizh à Lorient, c'est fini.* (2012, octobre 9). France 3 Bretagne. <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bretagne/2012/10/09/la-fin-de-tv-breizh-118273.html>
- UK Cinema association. (s. d.). UK cinema industry infrastructure—Sites and screens. *UK Cinema Association*. Consulté 22 février 2023, à l'adresse <https://www.cinemauk.org.uk/the-industry/facts-and-figures/uk-cinema-industry-infrastructure/sites-and-screens/>
- UNESCO. (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-and-promotion-diversity-cultural-expressions>
- Urteaga, E. (2003). Euskara berpizteko politika Ipar Euskal Herrian. *Lapurdum*, 8, 501-518. <https://doi.org/10.4000/lapurdum.1178>
- Urteaga, E. (2017). *La Communauté Pays basque : L'institutionnalisation du territoire*. L'Harmattan. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4835241>
- Urteaga, E. (2021). *La politique culturelle au Pays basque*. L'Harmattan.
- Van den Bulck, H., & Raats, T. (2022). Media policymaking and multistakeholder involvement : Matching audience, stakeholder and government expectations for public service media in Flanders. *European Journal of Communication*, 1-34. <https://doi.org/10.1177/02673231221112199>
- Vernier, J.-M. (2004). L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : De son invention à sa dissolution gestionnaire. *Quaderni*, 54(1), 95-108. <https://doi.org/10.3406/quad.2004.1617>
- Vivant, E. (2011). Travail créatif, emplois précaires. *Métropolitiques*. <https://metropolitiques.eu/Travail-creatif-emplois-precaires.html>

- Walkley, S. (2018). *Cultural Diversity in the French Film Industry : Defending the Cultural Exception in a Digital Age*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-96923-7>
- Wiar, L. (2021). L'industrie cinématographique au temps de la crise sanitaire : Entre fragilisation des salles de cinéma et dynamique de plateformisation. *Effeuillage*, 10(1), 44-49. <https://doi.org/10.3917/eff.010.0044>
- Zabaleta, E. (2019). *Le droit de la langue basque – étude comparée France, Espagne* [Phd thesis, Pau]. <https://www.theses.fr/2019PAUU2061>
- Zallo Elgezabal, R. (1992). *El mercado de la cultura : (Estructura económica y política de la comunicación)*. Tercera Prensa.
- Zallo Elgezabal, R. (2003). *El audiovisual en Euskadi—Kulturaren euskal plana*. Kulturaren Euskal Kontseilua.
- Zallo Elgezabal, R. (2004). Bilbao y sus industrias culturales : Una aproximación. *Rev. int. estud. vascos*, 49(1), 119-143.
- Zallo Elgezabal, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura : Políticas para la era digital*. Editorial Gedisa. <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/eHu/61143>
- Zallo Elgezabal, R. (2016). *Tendencias en comunicación : Cultura digital y poder*. Editorial Gedisa. <https://elibro-net.ehu.idm.oclc.org/es/ereader/eHu/44354>
- Zallo Elgezabal, R. (2017). Desenredando la economía de la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 18, 78-87. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.07>
- Zallo Elgezabal, R. (2022). La cultura de la ciudad conectada en la pospandemia e impactos previsibles de la ley general de comunicación audiovisual. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 27(53), 19-40. <https://doi.org/10.1387/zer.23831>

Zallo Elgezabal, R., & Irigaray, G. (2022). *Kultura industriaren garapena (Ipar Euskal Herriko zinema eta ikus-entzunezko arloko diagnosia eta garapenerako gomendioak txostenetik)*. NAEN, ALCA, CG64, EHE, EEP, EKE.

## 7. ANNEXES

### 7.1. INDEX DES TABLEAUX ET DES ILLUSTRATIONS

#### 7.1.1. Les tableaux

Tableau 1 : Liste des films produits au Pays Basque Sud et distribués au Pays Basque Nord aux côtés de la société de production et de distribution Gastibeltza Filmak (entre 2019 et 2022).....	33
Tableau 2 : Liste des entretiens semi-directifs menés avec les professionnels du Pays Basque Nord.....	41
Tableau 3 : Liste des entretiens informels menés avec d'autres professionnels .....	43
Tableau 4 : Données fournies par les collectivités territoriales qui interviennent dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma au Pays Basque Nord.....	45
Tableau 5 : Les résultats de différentes enquêtes sociolinguistiques concernant certaines langues de France .....	96
Tableau 6 : Nombre de contenus diffusés par France 3 Régions en langues minoritaires en 2016.....	99
Tableau 7 : Distribution des films basques 2015-2022 (dans l'ordre de sortie au Pays Basque Nord) .....	162
Tableau 8 : Les cinémas du Pays Basque Nord en quelques chiffres .....	167
Tableau 9 : Les habitudes de consommation audiovisuelle au Pays Basque Nord.....	187
Tableau 10 : Liste des projet documentaire et de fiction courte aidés par le COM de Kanaldudek entre 2018 et 2020.....	191
Tableau 11 : Liste des aides accordées par l'ICB dans le secteur du cinéma (2015-2021) ..	213
Tableau 12 : Demande, délibérations et subvention accordée par l'OPBL pour le financement de projets audiovisuels dans le cadre de l'appel à projets entre 2015 et 2021 .....	219
Tableau 13 : Les aides accordées au domaine du cinéma par la direction culturelle de la CAPB (2018-2021) .....	224
Tableau 14 : Les structures et projets du Pays Basque Nord soutenus par le département Pyrénées-Atlantiques entre 2018 et 2021 .....	228
Tableau 15 : Les projets soutenus par le fonds de soutien en chiffre, par genre par l'ALCA en 2020.....	233

Tableau 16 : : Les projets en lien avec le Pays Basque Nord aidé par l'ALCA entre 2020 et 2021 .....	236
Tableau 17 : Les sociétés de production du Pays Basque Nord ayant obtenu l'aide au programme d'activité de la région Nouvelle-Aquitaine entre 2018 et 2021 .....	237
Tableau 18 : Projets du domaine audiovisuel et cinéma aidés par l'Eurorégion dans le cadre de l'appel à projet « Citoyenneté Eurorégionale » (2017-2021).....	239

### **7.1.2. Tables des illustrations**

Figure 1 : Quatre principaux types de ressources de l'audiovisuel en 2018 .....	54
Figure 2 : Les cinémas du Pays Basque Nord sur la carte .....	168
Figure 3 : Origines géographiques des projets aidés par l'ALCA en 2020.....	234



## 7.2. LISTE DES ACRONYMES

ACSE : Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances

ACPG : L'Association des Cinémas de Proximité de la Gironde

ADEC : Agence de développement économique de la Corse

AFDAS : Assurance Formation Des Activités du Spectacle

ALCA : Agence du Livre, de l'Audiovisuel et du Cinéma de Nouvelle-Aquitaine

ANCT : Agence nationale de la Cohésion des territoires

ARCOM : l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique

AVMSD : The European Union's Audiovisual Media Services Directive

BAT : Bureaux d'Accueil des Tournages

BTS : Brevet de technicien supérieur

CAPB : Communauté d'Agglomération Pays Basque

CAV : Communauté Autonome Basque

CCI : Chambre de commerce et de l'industrie

CDDU : Contrat à durée déterminée « d'usage »

CIA : Le crédit d'impôt audiovisuel

CIC : Le crédit d'impôt cinéma

C2I : Le crédit d'impôt international

CINA : Cinéma Indépendants de Nouvelle-Aquitaine

CNC : Centre National du cinéma et de l'image animée

COIC : Comité d'organisation de l'industrie cinématographique (1940-1945)

COM : Contrat d'objectifs et de moyens

CSA : Conseil supérieur de l'audiovisuel

DGMIC : La direction générale des médias et des industries culturelles

DU : Diplôme Universitaire

DVD : digital versatile disk

DIRE : Distributeurs Indépendants Réunis Européens

DMA : Digital Markets Act

DOM-TOM : départements d'Outre-mer et territoires d'Outre-mer

DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles

DSA : Digital Services Act

DTT : Digital Terrestrial Television

ECAM : Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid

ECLA : Écrit cinéma livre audiovisuel en Aquitaine

EiTB : Euskal Irrati Telebista (ETB: euskal telebista)

EPCC : Établissement public de coopération Culturelle

EPCI : Établissement public de coopération intercommunale

ESAPB : École supérieur d'Art du Pays Basque

FAB : Fonds audiovisuel de Bretagne

FACCA : Fonds d'aide à la création cinématographique et audiovisuelle

FALB : Fonds d'aide à l'expression audiovisuelle en langue bretonne

FIAPF : Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films

GAFAM / GAFAM : Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft

GATT : General Agreement on Tariffs and Trade

GECT : Groupement Européen de Coopération Territoriale

GIP : Groupement d'Intérêt Public

HADOPI : la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet

IAD : Institut des Arts de Diffusion (Bruxelles)

ICC : les Industries Culturelles et Créatives

ICB : Institut Culturel Basque

IDHEC : Institut des hautes études cinématographiques (1944-1986)

IHEAL : Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine

IJBA : Institut de Journalise de Bordeaux Aquitaine

INSAS : Institut Supérieur des Arts (Bruxelles)

NAEN : Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre

NFK : Nafarroako Foru Komunitatea (*Communauté Forale de Navarre*)

NOTRe : (loi) Nouvelle Organisation Territoriale de la République

OIF : Organisation Internationale de la Francophonie

ORISON : L'Observatoire des réseaux et interconnexions de la société

OPLB : Office Public de la Langue Basque

OPLB : Office Public de la Langue Bretonne

OPLC : Office Public de la Langue Catalane

OPLO : Office Public de la Langue Occitane

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

PAC : Projets artistiques et culturelles

PBN : Pays Basque Nord

POCTEFA : Programme Interreg VI-A Espagne-France-Andorre

RIS3 : Research and Innovation Strategy for Smart Specialisation

SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques

SARL : Société à responsabilité limité

SAS : Société par action simplifiée

SCAC : Le Service de Coopération et d'Action Culturelle

SCAM : Société civile des auteurs multimédia

SCIC : Société coopérative d'intérêt collectif

SISCB : Syndicat Intercommunal pour le Soutien à la Culture Basque

SOFICA : Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et audiovisuel

SVOD : Subscription video on demand

TPE : Très Petite Entreprise

UBM : Université Bordeaux-Montaigne

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UPPA : Université de Pau et des Pays de l'Adour

UPV/EHU : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

VOD : Video on Demand

## 7.3. GUIDES DES ENTRETIENS

### 7.3.1. Questionnaire aux auteurs

#### Questions aux auteurs

##### I - PRÉSENTATION

Nom :

Prénom :

Date et lieu de naissance :

Ville :

Lors de la présentation des résultats obtenus, êtes-vous d'accord pour que votre nom apparaisse ?

Oui  Non

(Oui : votre nom apparaîtra lors d'exemples ou de citations / Non : seulement votre métier sera mentionné)

Métiers. Quel est (ou sont) votre travail?

Statut

Intermittent du spectacle  Auto-entrepreneur  Chef d'entreprise  Sous contrat dans une structure de cinéma ou audiovisuel  Autre, précisez .....

Comment divisez-vous votre temps de travail ?

Combien de temps passez-vous à travailler dans le domaine du cinéma (en pourcentage, à peu près).

Comment se répartit votre temps de travail ?

##### II – PARCOURS PROFESSIONNEL:

Parlez nous en quelques lignes de votre parcours professionnel (études, travail, ce que vous avez fait jusqu'à aujourd'hui, comment vous êtes arrivé à travailler dans le secteur du cinéma...)

Combien de film avez-vous fait ?

.....

Quel genre ?

documentaire ( cinéma  tv  courts  longs)

fiction ( cinéma  tv  courts  longs)

séries

Autres, précisez.....

Quels sont vos projets ?

Avez-vous des projets dans des genres nouveaux pour vous ?

Remarques :

##### III – CINÉMA LOCAL

Où travailler-vous? (il peut y avoir plusieurs réponses)

Au Pays Basque  Au Pays Basque Nord  Au Pays Basque Sud  Aquitaine  France

Autres, précisez.....

Combien de temps travaillez-vous sur le territoire ou sur des projets du territoire (Pays Basque Nord) (%)

Remarque

Y'a-t-il selon vous la possibilité de faire des films ici (oui, non) ? Développez ?

Si vous avez de projets sur le territoire, de quoi auriez-vous besoin ?

Etes-vous bascophone?

Oui  Non

Si oui, créez-vous ou écrivez-vous en euskara ? Pourquoi ?

Oui  Non

Avez-vous des projets en euskara ?

Oui  Non

Pourquoi

Quels sont selon vous les avantages et inconvénients à créer ici?

Quels sont selon vous les avantages et inconvénients à créer en euskara?

Travaillez-vous avec des structures ou personnes du Pays Basque Sud ?

Oui  Non

Précisez

Travaillez-vous avec d'autres personnes du territoire ? Dans quels domaines ? Comment ?

Avez-vous des relations avec les institutions publiques ? Si oui, lesquelles et dans quelles circonstances ?

Oui.  Non

Précisez

#### IV – AUTRES

Avez-vous d'autres remarques qui vous semblent pertinent pour comprendre la réalité des auteurs dans le cinéma ?

### 7.3.2. Questionnaire aux producteurs (VO)

#### ELKARRIZKETA EKOIZLEEI

##### I - AURKEZPENA

Izena:

Abizena:

Sorteguna eta sorterria:

Herri:

Ekoiztetxearen egoitza soziala:

Enpresaren sorrera urtea:

Inkestaren emaitzetan, zure izena agerrarazteko ados ote zara?

Bai  Ez

*(Bai, erranez gero zure izena agertuko da adibideak eta aipamenak ematerakoan, bestela zure ofizioa bakarrik agertuko da)*

Lanbidea(k). Zer da/dira zure lana(k)?

Estatua

Intermitente  Auto-entrepreneur  Enpresaburu  Zinema arloko / Ikus-entzunezko egitura batean kontratupean  Beste, zehaztu .....

Lanaldiaren banaketa:

Nola banatzen da zure lanaldia? Zenbat denbora pasatzen duzu zinema arloan lanean

(\*%-an erantzun otoi)

##### II - IBILBIDE PROFESIONALA:

Azal iezaguzu zenbat lerroz zure ibilbide profesionala (ikasketak, non lan egin duzun, zer egin duzun orain arte, nola heldu ziren zinema arloan lan egitera...)

Zenbat film ekoitzi duzu orain arte? .....

Zer film mota egin duzu?

dokumentalak ( zinema  telebista  laburrak  luzeak)

fikzioak ( zinema  telebista  laburrak  luzeak)

serieak

Beste, zehaztu.....

Zenbat gostatu dute ekoitzi dituzun filmek?

Zer dira gaur arte ekoitzi dituzun filmak? Azaldu otoi zur rola film bakoitzean eta filmen ibilbidea (festibalak, non atera, non hedatu...)

Orain arte zein finantzabide lortu duzu ekoitzi dituzun filmentzako?

Zer dira ondoko proiektuak?

##### III - LEKUKO ZINEMA

Non lan egiten duzu? (*erantzun bat baino gehiago izan daiteke*)

- Euskal Herrian  Ipar-Euskal Herrian  Hegoaldean  Akitania-Berrian  Frantzian  
 Beste, zehaztu.....

Banatu otoi proportzionalki lana lurraldean (IEHn) (%)

Ekoizle bezala hasi zerenetik, zer garapen ikusi duzu IEHn? Gaur egun posible ikusten duzu filmak hemen ekoiztea? Nola?

Baldin badituzu proiektuak lurraldean, zeren beharra zenuke proiektu hauen gauzatzeko?

Ba ote dituzu euskarazko proiektuak?

- Bai  Ez

Zehaztu

Zein dira zure ustez lurraldean sortzearen abantaila eta mugak?

Zein dira zure ustez euskaraz sortzearen abantaila eta mugak?

Hego Euskal Herriko zinema arloko eragileekin lan egiten ote duzu?

- Bai.  Ez

Zehaztu

Zure lanean, lurraldeko jendearekin lan egingen duzula uste duzu? Zer arlotan? Nola?

Instituzio publikoekin harremanik ba ote duzu?

- Bai.  Ez

Zehaztu

#### IV – ERAKUNDEEI BIDERATZEKO HELBURUZ

Zerbait gehitu nahi ote duzu, zure ustez egokia izan daitekeena ekoizleen erralitatea eta erronkak ulertzeko?



### 7.3.3. Questionnaire aux techniciens (VO)

#### ELKARRIZKETA TEKNIKARIEI

##### I - AURKEZPENA

Izena:

Abizena:

Sorteguna eta sorterria:

Herria:

Datuen analisisan, zure izena agerrarazteko ados ote zara?

Bai  Ez

(Bai, erranez gero zure izena agertuko da adibideak eta aipamenak ematerakoan, bestela zure ofizioa bakarrik agertuko da)

Lanbidea(k). Zer da/dira zure lana(k)?

Estatua

Intermitente  Auto-entrepreneur  Enpresaburu  Zinema arloko / Ikus-entzunezko egitura batean kontratupean  Beste, zehaztu .....

Lanaldiaren banaketa:

Nola banatzen da zure lanaldia? Zenbat denbora pasatzen duzu zinema arloan lanean

(\*%-an erantzun otoi)

##### II - IBILBIDE PROFESIONALA:

Azal iezaguzu zenbat lerroz zure ibilbide profesionala (ikasketak, non lan egin duzun, zer egin duzun orain arte, nola heldu ziren zinema arloan lan egitera...)

Zenbat filmetan lan egin duzu orain arte?

.....

Zer film motatan?

dokumentalak ( zinema  telebista  laburrak  luzeak)

fikzioak ( zinema  telebista  laburrak  luzeak)

serieak

Beste, zehaztu.....

Zer dira zure proiektuak?

Proiekturik ba ote duzu orain arte egin ez dituzun beste film generoetan?

Zer lan egin duzu film ezberdinetan?

### III - LEKUKO ZINEMA

Non lan egiten duzu? Ala nongo proiektuekin? (erantzun bat baino gehiago izan daiteke)

- Euskal Herrian  Ipar-Euskal Herrian  Hegoaldean  Akitania Berrian  Frantzian  
 Beste, zehaztu.....

Banatu otoi proportzionalki lana lurraldean (IEHn) (%)

Oharrak

Zure ustez, ba ote da IEH-n filmak egiteko aukerarik? Zergatik?

Baldin badituzu proiektuak lurraldean, zeren beharra zenuke proiektu hauen gauzatzeko?

Euskalduna al zara?

- Bai  Ez

Euskaldun baldin bazara, euskaraz lan egiten al duzu?

- Bai  Ez

Ba ote dituzu euskarazko proiektuak?

- Bai  Ez

Zehaztu

Zein dira zure ustez lurraldean sortzearen abantaila eta mugak?

Zein dira zure ustez euskaraz sortzearen abantaila eta mugak?

Hego Euskal Herriko zinema arloko eragileekin lan egiten ote duzu?

- Bai.  Ez

Zehaztu

Zure lanean, lurraldeko jendearekin lan egingen duzula uste duzu? Zer arlotan? Nola?

Instituzio publikoekin harremanik ba ote duzu?

- Bai.  Ez

Zehaztu

#### IV – ERAKUNDEEI BIDERATZEKO HELBURUZ

Zerbait gehitu nahi ote duzu, zure ustez egokia izan daitekeena zinema arloko lanbideen errealitatea ulertzeko?

### 7.3.4. Questionnaires aux exploitants et médiateurs cinémas (VO)

ELKARRIZKETA ZINEMA-GELETAKO LANGILEEI (KOORDINATZAILEEI)

I - AURKEZPENA

Izena:

Abizena:

Sorteguna eta sortetria:

Herri:

Ekoiztetxearen egoitza soziala:

Enpresaren sorrera urtea:

Inkestaren emaitzetan, zure izena agerrarazteko ados ote zara?

Bai  Ez

*(Bai, erranez gero zure izena agertuko da adibideak eta aipamenak ematerakoan, bestela zure ofizioa bakarrik agertuko da)*

Lanbidea(k). Zer da/dira zure lana(k)?

Estatua

Intermitente  Auto-entrepreneur  Enpresaburu  Zinema arloko / Ikus-entzunezko egitura batean kontratupean  Beste, zehaztu .....

Lanaldiaren banaketa:

Nola banatzen da zure lanaldia? Zenbat denbora pasatzen duzu zinema arloan lanean

(\*%-an erantzun otoi)

IBILBIDE PROFESIONALA:

Azal iezaguzu zenbat lerroz zure ibilbide profesionala (ikasketak, non lan egin duzun, zer egin duzun orain arte, nola heldu ziren zinema arloan lan egitera...)

ZINEMA-GELA:

Zer da zure lana zinema-gelan?

Zinema/Egitura aurkeztu ezazu otoi?

Modelo ekonomikoa, aurrekondua, funtzionamendua, eskaintza, estatutua, zenbat langile

Zer saretan kokatzen da? Art et Essai ote da?

Ze finantzamendu/Modelo ekonomikoa

Zenbat ikusle biltzen duzue urtean?

Gaur egun zein proiektu?

Zeren beharra? Aktibitatearen mugak

### III - LEKUKO ZINEMA

Nola ikusten duzu lekuko zinema eta euskal zinema? Nolako lekua du zure zineman?

Baldin badituzu proiektuak lurraldean, zeren beharra zenuke proiektu hauen gauzatzeko?

Ba ote dituzu euskarazko proiektuak?

Bai  Ez

Zehaztu

Zein dira zure ustez lurraldean sortzearen abantaila eta mugak?

Zein dira zure ustez euskaraz sortzearen abantaila eta mugak?

Hego Euskal Herriko zinema arloko eragileekin lan egiten ote duzu?

Bai.  Ez

Zehaztu

Zure lanean, lurraldeko jendearekin lan egingen duzula uste duzu? Zer arlotan? Nola?

Instituzio publikoekin harremanik ba ote duzu?

Bai.  Ez

Zehaztu

### IV – ERAKUNDEEI BIDERATZEKO HELBURUZ

Zerbait gehitu nahi ote duzu, zure ustez egokia izan daitekeena zinema-gelen erralitatea eta erronkak ulertzeko?

ELKARRIZKETA ZINEMA-GELETAKO LANGILEEI (BITARTEKARIEI)

I - AURKEZPENA

Izena:

Abizena:

Sorteguna eta sorterria:

Herri:

Ekoiztetxearen egoitza soziala:

Enpresaren sorrera urtea:

Inkestaren emaitzetan, zure izena agerrarazteko ados ote zara?

Bai  Ez

(Bai, erranez gero zure izena agertuko da adibideak eta aipamenak ematerakoan, bestela zure ofizioa bakarrik agertuko da)

Lanbidea(k). Zer da/dira zure lana(k)?

Estatua

Intermitente  Auto-entrepneur  Enpresaburu  Zinema arloko / Ikus-entzunezko egitura batean kontratuean  Beste, zehaztu .....

Lanaldiaren banaketa:

Nola banatzen da zure lanaldia? Zenbat denbora pasatzen duzu zinema arloan lanean

(\*%-an erantzun otoi)

IBILBIDE PROFESIONALA:

Azal iezaguzu zenbat lerroz zure ibilbide profesionala (ikasketak, non lan egin duzun, zer egin duzun orain arte, nola heldu ziren zinema arloan lan egitera...)

ANIMAZIOA ZINEMA-GELAN:

Zer da zure lana zinema-gelan?

Zure postuan zenbat eskolekin lan egiten duzu, nola?

Zer saretan kokatzen da?

Ze finantzamendu/Modelo ekonomikoa

Zenbat ikusle biltzen duzue urtean? Zein publiko?

Gaur egun zein proiektu?

Zeren beharra? Aktibitatearen mugak

III - LEKUKO ZINEMA

Nola ikusten duzu lekuko zinema eta euskal zinema? Nolako lekua du zure ofizioan

Baldin badituzu proiektuak lurraldean, zeren beharra zenuke proiektu hauen gauzatzeko?

Ba ote dituzu euskarazko proiektuak?

Bai  Ez

Zehaztu

Zein dira zure ustez lurraldean sortzearen abantaila eta mugak?

Zein dira zure ustez euskaraz sortzearen abantaila eta mugak?

Hego Euskal Herriko zinema arloko eragileekin lan egiten ote duzu?

Bai.  Ez

Zehaztu

Zure lanean, lurraldeko jendearekin lan egingen duzula uste duzu? Zer arlotan? Nola?

Instituzio publikoekin harremanik ba ote duzu?

Bai.  Ez

Zehaztu

#### IV – ERAKUNDEEI BIDERATZEKO HELBURUZ

Zerbait gehitu nahi ote duzu, zure ustez egokia izan daitekeena animatzaile baten errealitatea ulertzeko?

## 7.4. CONVENTION SIGNÉE ENTRE L'UPV/EHU ET LES INSTITUTIONS



**CONVENTION DE COLLABORATION POUR LA RECHERCHE ENTRE L'UNIVERSITÉ DU PAYS BASQUE/EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/EHU), L'AGENCE DU LIVRE ET DU CINÉMA DE NOUVELLE-AQUITAINE, LE DÉPARTEMENT DES PYRÉNÉES-ATLANTIQUES, LA COMMUNAUTÉ D'AGGLOMÉRATION PAYS BASQUE, L'EUROREGION NOUVELLE-AQUITAINE/EUSKADI/NAVARRÉ, L'INSTITUT CULTUREL BASQUE ET L'OFFICE PUBLIC DE LA LANGUE BASQUE**

À Bayonne, le XX XX 2022

**ENTRE**

D'une part, Mme. INMACULADA AROSTEGUI MADARIAGA, Vice-rectrice à la Recherche de l'Université du Pays Basque/Euskal Herriko Unibertsitatea, ci-après UPV/EHU, agissant au nom et représentant celle-ci conformément aux attributions qui lui sont conférées pour ledit poste en vertu des compétences qui lui sont attribuées par les Statuts de l'Université (BOPV n° 31, du 12 février 2021).

Et d'autre part,

Madame Arola Urdangarin, au nom du GECT Eurorégion Aquitaine-Euskadi-Navarre, ci-après Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre, agissant au nom et pour le compte de cette Institution, conformément aux pouvoirs qui lui ont été délégués en vertu de l'arrêté GECT N°2020-02 du 17 mars 2020.

Monsieur Jean-Jacques LASSERRE, Président du Conseil départemental du Département des Pyrénées-Atlantiques, sis Hôtel du Département, 64 Avenue Jean Biray – 64000, dûment habilité par la délibération n°xxxx de la Commission permanente du Conseil départemental en date du XX/XX/XX, dénommée ci-après « *le Département* »,



Monsieur Jean-René ETCHEGARAY, Président de La Communauté d'Agglomération Pays Basque, sis Avenue Foch – 64 100 Bayonne, dûment habilité par la délibération n°XXX de la Commission XXX en date du XXX, dénommée ci-après « la Communauté d'Agglomération Pays Basque

Patrick Volpilhac, directeur de l'Agence du Livre et du Cinéma de Nouvelle Aquitaine, ci-après ALCA, agissant au nom et pour le compte de cette Institution,

Monsieur Antton CURUTCHARRY, Président de l'Office public de la langue basque, 2 Allée des Platanes – 64 100 Bayonne, agissant au nom et pour le compte de cette Institution, conformément aux pouvoirs qui lui ont été délégués en vertu de la délibération de l'Assemblée générale du 31 mars 2022

Monsieur Mikel ERRAMOUSPE, Président de l'Institut Culturel Basque, sis château Lota, BP 6 – 64480 Ustaritz, agissant au nom et pour le compte de cette Association, conformément aux pouvoirs qui lui ont été délégués, dénommé ci-après « l'Institut Culturel Basque »

Les parties, se reconnaissant mutuellement la capacité juridique suffisante pour signer le présent accord et assumant les obligations contenues dans ce dernier,

## **PRÉAMBULE**

### **Les parties conviennent**

I.- Considérant que l'UPV/EHU, tel que déterminé par ses Statuts, est une entité de droit public qui jouit de la pleine personnalité juridique et de son propre patrimoine pour la réalisation de ses objectifs et le développement de ses fonctions, au service de la société, pour fournir, dans le cadre de sa compétence, avec l'engagement incontournable de qualité et d'excellence, le service de l'enseignement supérieur par l'enseignement, la recherche, l'étude et la projection culturelle et universitaire ; considérant que de son rôle d'institution de transmission des valeurs et de sanction du savoir, elle a une responsabilité particulière de rendre effective la diffusion et la projection des universités, orientées notamment vers la création, la critique et la transmission des savoirs, contribuant à l'avancement des connaissances et au développement social par la recherche et le transfert de ses résultats à la société.

II.- Considérant que :

**l'Agence du Livre, du Cinéma et de l'Audiovisuel** est l'agence régionale pour le livre, le cinéma et l'audiovisuel de Nouvelle-Aquitaine. Son objet est d'accompagner les professionnels des filières concernées au service d'une politique dynamique en matière de soutien au cinéma et à l'audiovisuel, ainsi qu'à toutes missions qui pourraient s'y rattacher, de nature à favoriser directement ou indirectement le but poursuivi par l'association, son extension et son développement.

À ce titre, ALCA exerce des missions centrales pour le suivi des films produits ou tournés en Nouvelle-Aquitaine : instruction des fonds de soutien régional et départementaux, commission régionale du film, bureau des auteurs et des projets, accompagnement de la filière par des formations, des actions de mise en réseau des professionnels, coordination du pôle régional d'éducation aux images et de

différents dispositifs en temps scolaire et hors temps scolaire, actions de diffusion des œuvres soutenues.

**la Communauté d'Agglomération Pays Basque** au titre de ses politiques publiques dans les domaines :

- du développement économique,
- de l'euskara,
- du transfrontalier,
- de la culture, œuvre en faveur de la structuration de filières au sein desquelles les acteurs de la vie culturelle et artistique de son territoire portent une attention singulière à la création, la circulation des œuvres ou encore l'éducation artistique et culturelle,

**l'Institut Culturel Basque** soutenu par l'Etat, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département des Pyrénées-Atlantiques et la Communauté d'Agglomération Pays Basque, travaille à la sauvegarde, à la transmission et à la diffusion de la culture basque. Conformément à ses statuts, sa priorité d'intervention est accordée aux actions d'expression basque portées par plus de 170 associations membres dans les secteurs du spectacle vivant, de la littérature, du patrimoine ou de l'audiovisuel. Reconnu comme un pôle-ressources de la culture basque, l'Institut Culturel Basque joue également un rôle important dans le cadre des relations transfrontalières, entre autres grâce à un partenariat privilégié avec le Gouvernement Basque.

**la politique culturelle du Département des Pyrénées-Atlantiques**, qui vise notamment :

À structurer une offre culturelle et artistique renouvelée sur l'ensemble de son territoire, soutenant la création, la diffusion et l'éducation artistique et culturelle ;

À contribuer à un aménagement culturel équilibré et attractif en favorisant les initiatives culturelles en milieu rural, en contribuant au maillage territorial et à la circulation entre les territoires et en s'inscrivant dans les logiques de coopération culturelle et territoriale ;

À développer de l'action culturelle, en s'adressant notamment aux personnes les plus éloignées de l'offre culturelle et en tenant compte des enjeux de la politique sociale et éducative de la collectivité et du territoire ;

**Considérant la politique linguistique départementale œuvrant au développement de l'usage et la socialisation de la langue basque** dans le cas présent ;

**Considérant la politique de coopération transfrontalière du Département des Pyrénées-Atlantiques**, visant notamment à développer en transversalité des thématiques d'intérêt commun par-delà les frontières

**Considérant la politique patrimoniale du Département** qui vise notamment :

À accompagner les productions locales, à animer le réseau des professionnels et à promouvoir le territoire comme terre de tournage au travers des missions que mène le bureau des accueils des tournages confiées au sein de l'agence d'attractivité et de développement touristiques (AaDT) ;

À garantir la valorisation et la protection du patrimoine matériel et immatériel présent sur le territoire du Pays basque de France dans le cas présent.

**l'Office Public de la Langue Basque**, tel que précisé dans sa convention constitutive, est un Groupement d'Intérêt Public, composé par l'Etat, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département des Pyrénées-Atlantiques et la Communauté d'Agglomération Pays Basque et qui a pour mission de concevoir, définir et mettre en œuvre une politique linguistique publique concertée en faveur de la langue basque

**l'Eurorégion Nouvelle-Aquitaine Euskadi Navarre** est un Groupement Européen de Coopération territoriale soumis au règlement (CE) n°. 1082/2006 du Parlement européen et du Conseil, d'un commun accord entre les États et les régions (Nouvelle-Aquitaine, Euskadi, Navarre) qui l'intègrent. L'objectif principal de ce GECT est de développer une coopération territoriale transversale et globale dans une perspective européenne en menant des actions communes pour renforcer le développement et la cohésion économique, sociale et culturelle du territoire transfrontalier et eurorégional tout en favorisant les échanges en son sein. L'un des principaux objectifs du GECT, tel qu'établi dans son plan stratégique 2021-2027, est de faire du secteur et du patrimoine culturel l'un des moteurs de développement social et économique du territoire, en encourageant la production, la connaissance mutuelle et la consommation de produits culturels eurorégionaux. Les priorités d'action suivantes ont notamment été identifiées : élaboration et mise à jour d'une cartographie des acteurs culturels, collaboration entre les institutions compétentes en matière de création artistique de promotion culturelle, soutien à la coopération audiovisuelle transfrontalière.

IV.- Compte tenu desdits intérêts partagés entre toutes les parties, il est dans l'intérêt des parties de formaliser un accord de collaboration afin de réaliser un état des lieux du secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque de France.

En raison des éléments précisés précédemment,

#### **LES PARTIES CONVIENNENT DE**

Signer le présent Accord, qui a pour objet général d'établir un cadre de collaboration entre l'UPV/EHU, l'Agence du Livre et du Cinéma de Nouvelle Aquitaine, le Département des Pyrénées-Atlantiques, la Communauté d'Agglomération Pays Basque, l'Institut Culturel Basque, l'Office Public de la Langue Basque et l'Eurorégion Nouvelle Aquitaine-Euskadi-Navarre dans le cadre de la recherche et du transfert de connaissances, qui sera régi par les dispositions suivantes :

#### **ARTICLE 1 - Objet**

Établir un cadre de collaboration entre les parties dans le cadre de la recherche et du transfert de connaissances pour réaliser un état des lieux du secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque de France, en ciblant notamment sur les productions et les coproductions du territoire, et sur les films en langue basque produits/coproduits en France de 2015-2021.

#### **ARTICLE 2. - Développement de la collaboration**

Les domaines de collaboration seront les suivants :

1. D'une part, l'apport principal de l'UPV/EHU sera la réalisation d'une recherche sur le secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque de France, qui permettra de produire un état des lieux qui portera sur :
  - Les 4 domaines d'activité à étudier : formation, création, production, distribution / diffusion / exploitation.
  - Les limites et opportunités perçues par les professionnels du secteur.
  - Le système économique et le système de financement du secteur.
  - Les données quantitatives et économiques concernant l'activité des professionnels sur le secteur (ressources, compétences, retombées économiques).
  - Les publics et la distribution : le nombre d'entrées sur le territoire, le parcours des films basques.
  - Le regard sur la Communauté Autonome Basque et la Navarre : historique, système d'aides et de financement, productions, coproduction, données économiques.
  - La formation : les formations existantes sur le territoire, les parcours des élèves, les parcours des professionnels interrogés.
  - La place de la langue et de la dimension transfrontalière transversale à toutes ces questions.
  - Les interventions des différentes institutions dans le secteur.
  - Une fois les données recueillies et analysées, les chercheurs associés au projet formuleront des préconisations aux autres parties afin de les orienter vers une éventuelle politique publique en faveur du secteur étudié, en identifiant les domaines d'actions prioritaires, les espaces, les structures et les opportunités existants, les outils techniques et moyens à créer pour un développement du secteur localement en collaboration entre les différentes parties.
2. De la part des autres parties les apports seront notamment :
  - Pour l'ALCA : retour sur les dispositifs existants au niveau régional, données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma sur le territoire de l'Agglomération Pays Basque et/ou en langue basque (à partir de 2017), partage des premières conclusions de leur étude (juillet 2022).
  - Pour l'Eurorégion : les acteurs identifiés sur le territoire, données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma (sur la période 2015-2021), perspectives, coordination transfrontalière.
  - Pour le Département : données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma et données du bureau d'accueil des tournages sur les tournages qui ont eu lieu sur le territoire (sur la période 2015-2021), premières conclusions sur les expériences menées en 2020/2021 par le département, historiques sur les aides avant 2017.

- Pour l'Institut Culturel Basque : données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma, demandes qui ont émané du territoire ces dernières années (sur la période 2015-2021).
- Pour l'Office Public de la Langue Basque : premiers résultats de la recherche menée en 2017, données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma, demandes qui ont émané du territoire ces dernières années (2015-2021).
- Pour la CAPB : données précises sur les projets accompagnés dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma, retour sur leurs politiques culturelles, linguistiques, économiques et transfrontalières, traduction du dossier final.
- Les apports des institutions, afin qu'ils soient analysés à temps, devront être faits et transmis avant le 28 février 2022. Si les données ne sont pas récoltées à temps, le calendrier pourra être révisé.

3. D'autres actions peuvent être menées dans le cadre de cet accord de collaboration, à condition qu'elles soient approuvées par le Comité de suivi. Le Comité de suivi est défini dans l'article 5 de la Convention.

### **ARTICLE 3 - Régime des droits de propriété intellectuelle et de propriété industrielle des résultats obtenus**

Les droits de propriété intellectuelle de toutes les connaissances préexistantes appartiennent entièrement à l'entité qui les a transmises.

La propriété et l'exploitation des droits de propriété industrielle et intellectuelle des connaissances générées dans le présent accord appartiendront à la partie qui a généré lesdites connaissances.

La propriété et l'exploitation seront déterminées après analyse des critères suivants :

- Génération de l'idée, connaissance préalable et coordination et direction de l'activité ;
- Disponibilité des connaissances essentielles pour le développement de l'activité ;
- Contribution à l'activité en fonction du budget, du personnel et/ou de l'investissement.

Dans les cas où lesdits droits ne peuvent être attribués à l'une des Parties, exclusivement, la propriété et l'exploitation de ceux-ci appartiendront aux Parties, sur la base de leurs contributions respectives.

### **ARTICLE 4 - Protection des données à caractère personnel**

Les Parties s'engagent à respecter les règles de protection des données personnelles applicables dans chaque cas et à adopter les mesures de sécurité prévues par le Règlement EU2016/679, du Parlement européen et du Conseil, du 27 avril, relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel et à la libre circulation de ces données, et par la Loi Organique 3/2018 du 5 décembre sur la Protection des données à caractère personnel et la Garantie des droits numériques et son évolution réglementaire future.

#### **ARTICLE 5. - Comité de suivi**

Une Comité de suivi sera mise en place. Elle sera chargée de promouvoir l'exécution du présent Accord et de son suivi, de résoudre les doutes d'interprétation et de conformité qui pourraient en découler, ainsi que la programmation et l'évaluation des activités qui en découlent.

La Comité sera composée d'un représentant technique de chaque partie et se réunira au moins une fois avant la fin de la convention. Elle pourra également se réunir à la demande de l'une des parties.

Les réunions du Comité donneront lieu à un procès-verbal dans lequel les résolutions adoptées seront consignées par écrit.

#### **ARTICLE 6 - Diffusion de la collaboration**

Toutes les parties s'engagent à souligner la collaboration qui fait l'objet de la présente Convention, ainsi que les Conventions Particulières qui y sont signées.

À cette fin, dans toutes les publications ou actes de diffusion et d'exploitation des connaissances générées, à la suite de cet accord de collaboration, la collaboration entre les parties doit être expressément enregistrée, garantissant la visibilité de l'image corporative des organisations ayant des caractéristiques similaires, de représentativité ou de taille.

La réalisation de la recherche sur le secteur audiovisuel et cinématographique du Pays Basque de France permettra de produire un état des lieux qui sera présenté sous forme de dossier papier, en plusieurs temps.

Les chercheurs rendront les résultats de leur recherche - dont l'état des lieux - en juin 2022 au Comité de suivi sous forme de dossier papier.

Un travail de traduction devra ensuite être effectué dans les modalités déterminées précédemment dans l'article 2.

Une fois que les membres du comité de suivi auront pu lire ce dossier, une réunion sera organisée en juillet 2022 afin que les chercheurs associés au projet puissent présenter les résultats obtenus aux représentants techniques des différentes parties.

Le comité de suivi déterminera après lecture du dossier le mode de rendu public de la recherche. Ce dernier pourrait éventuellement prendre la forme d'un séminaire impliquant des intervenants scientifiques (des chercheurs), des représentants techniques d'institutions accompagnant le domaine étudié, des professionnels du secteur étudié et des élus.

Les chercheurs rendront fin juillet une synthèse reprenant les points majeurs de l'étude et les préconisations faites par le groupe de chercheur NOR.

Les dates et différentes modalités seront précisées par le Comité de suivi lui-même.

#### **ARTICLE 7 - Validité, résiliation anticipée et modification du contrat**

Le présent accord entrera en vigueur au moment de la signature, bien qu'il prendra effet à partir du 1er janvier 2022 et prendra fin le 30 juillet 2022 étant révisable et tacitement prolongeable par les différentes parties pour une période supplémentaire allant jusqu'au 31 décembre 2022, sauf dénonciation par l'une des parties si elle intervient moins d'un mois avant la date d'expiration. L'accord ne peut avoir une durée supérieure à 2 ans, y compris les prolongations conformément à l'article 49 de la loi 40/2015 sur le régime juridique du secteur public en Espagne.

#### **ARTICLE 8 - Résolution de conflits**

Le présent Accord est de nature administrative. Les éventuelles divergences entre les parties concernant son interprétation, son application et ses effets devront être résolues par la Comité de Suivi de l'Accord, et si cela n'est pas possible, par l'intermédiaire des organes supérieurs des institutions signataires. Une fois le processus de négociation épuisé, les actions judiciaires appropriées pourront être déposées pour connaissance et résolution par l'ordre juridictionnel du contentieux administratif.

#### **ARTICLE 9 - Équivalence linguistique de l'accord**

Cette convention a été rédigée et signée en français, espagnol et basque. Les trois versions sont équivalentes et ont la même valeur.

#### **ARTICLE 10 - Causes d'extinction**

Cet accord sera résilié pour non-respect des actions qui constituent son objet ou pour encourir l'une des causes de résolution contenues dans la section 2 de l'article 51 de la loi 40/2015 du 1er octobre, sur le régime juridique du secteur public d'Espagne :

- a) L'expiration de la durée du contrat sans avoir accepté de le prolonger.
- b) L'accord unanime de tous les signataires.
- c) Le non-respect des obligations et engagements assumés par l'un des signataires. Dans ce cas, l'une ou l'autre des parties peut notifier à la partie défaillante une obligation de se conformer dans un délai de 10 jours aux obligations ou engagements jugés non conformes. Cette exigence sera communiquée au responsable du dispositif de suivi, de surveillance et de contrôle de l'exécution de la convention et aux autres parties signataires.
- d) Si, après la période indiquée dans l'exigence, la non-conformité persiste, la partie qui l'a ordonnée notifiera aux parties signataires l'accord de la cause de résolution et l'accord sera réputé avoir été résolu. La résolution de l'accord pour cette cause peut entraîner la réparation des dommages causés si elle avait été prévue.
- e) Par décision judiciaire prononçant la nullité de la convention.
- f) Pour toute autre cause que celle qui précède prévue dans l'entente ou dans d'autres lois.

Et pour preuve de conformité à ce qui précède, les parties intervenantes signent le présent accord en deux exemplaires par signataire et pour un seul objet, au lieu et à la date indiqués dans son intitulé.



Euskal Herriko Unibertsitateko Ikerketaren arloko errektoreordea  
Vice-rectrice à la recherche de l'Université du Pays Basque  
Inmaculada Arostegui Madariaga

Au nom du GECT Eurorégion Aquitaine-Euskadi-Navarre  
Arola Urdangarin

Le Président du Conseil Départemental des Pyrénées Atlantiques  
Pirinio Atlatikoetako Departamenduaren lehendakaria  
Jean-Jacques LASSERRE

Le Président de la Communauté d'Agglomération Pays Basque  
Euskal Hirigune Elkargoaren lehendakaria  
Jean Renée ETCHEGARAY

Le directeur de l'Agence du Livre et du Cinéma de Nouvelle Aquitaine  
Patrick Volpilhac,

Le Président de l'Office Public de la Langue Basque  
Euskararen Erakunde Publikoaren lehendakaria  
Antton CURUTCHARRY

Le Président de l'Institut Culturel Basque  
Mikel ERRAMOUSPE,