



OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONSTELLE

ÉCONOMIE DE LA FICTION TÉLÉVISUELLE EN EUROPE

**Montants des investissements
et relations entre diffuseurs et producteurs**

SYNTHÈSE

**Une étude de l'Institut national de l'audiovisuel (INA)
réalisée en collaboration avec l'équipe Eurofiction
pour l'Observatoire européen de l'audiovisuel
et le Centre national de la cinématographie (CNC)**

Sous la responsabilité scientifique de Jean-Pierre JEZEQUEL (INA)
et André LANGE (Observatoire européen de l'audiovisuel).

Décembre 2000



OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONSTELLE



Table des matières

| | |
|---|--------|
| SYNTHESE : L'ECONOMIE DE LA FICTION TELEVISUELLE EN EUROPE | p. 1 |
| PREFACE : A la recherche d'une analyse économique de la production télévisuelle en Europe | p. 11 |
| RAPPORT DE L'INA, coordonné par Jean-Pierre Jezequel | p. 13 |
| Introduction : les hypothèses de travail | |
| Méthodologie | p. 15 |
| Détermination des grilles de coûts standards | p. 15 |
| Présentation des grilles nationales de coûts | p. 16 |
| Comparaison des niveaux de coûts standards | p. 20 |
| Première partie : l'évaluation financière de la fiction : quatre paramètres | p. 23 |
| Chapitre 1 - Approche financière globale | p. 25 |
| Le périmètre global | p. 25 |
| Analyse par pays | p. 28 |
| Les principales chaînes en Europe | p. 44 |
| Chapitre 2 - Les coproductions internationales | p. 45 |
| Synthèse des coproductions internationales | p. 45 |
| Analyse par pays | p. 47 |
| Chapitre 3 - La place du <i>prime time</i> | p. 57 |
| Vue d'ensemble du <i>prime time</i> | p. 57 |
| Analyse par pays | p. 58 |
| Chapitre 4 - Ventilation par formats de programmation | p. 65 |
| Définitions | p. 65 |
| Vue d'ensemble sur les cinq pays | p. 66 |
| Analyse par pays | p. 67 |
| Deuxième partie : le secteur de la production de fiction | p. 81 |
| Chapitre 1 - Les rapports producteurs/diffuseurs dans chaque pays | p. 83 |
| Allemagne | p. 84 |
| Espagne | p. 88 |
| France | p. 92 |
| Royaume Uni | p. 98 |
| Italie | p. 103 |
| Chapitre 2 - Vue d'ensemble sur les producteurs des cinq pays | p. 109 |
| Chapitre 3 - La production indépendante | p. 115 |
| POSTFACE : | |
| CONCEPTS ET SOURCES D'INFORMATION POUR L'ANALYSE ECONOMIQUE DE LA PRODUCTION TELEVISUELLE EN EUROPE, | |
| André Lange, Expert à l'Observatoire européen de l'audiovisuel | p. 119 |

L'ÉCONOMIE DE LA FICTION TÉLÉVISUELLE EN EUROPE

Une étude de l'INA réalisée pour l'Observatoire européen de l'audiovisuel et le CNC

Synthèse

Les objectifs de l'étude

L'étude *L'économie de la fiction TV en Europe* a été réalisée par l'Institut national de l'audiovisuel (INA), à la demande de l'Observatoire européen de l'audiovisuel (OBS) et du Centre national de la cinématographie (CNC). Elle répond, pour la première fois, à une interrogation récurrente dans les milieux professionnels et des pouvoirs publics de l'audiovisuel européen qui souffrent de l'absence de données économiques minimales sur le secteur de la production audiovisuelle en Europe. Elle s'appuie sur l'expérience acquise en cinq ans par les équipes du projet Eurofiction¹.

L'information économique relative à l'activité de production pour la télévision est quasiment inexistante. Cette situation s'explique par l'absence de collecte organisée des informations dans ce domaine ; elle s'explique aussi par le souci de confidentialité dont s'entourent les diffuseurs et les producteurs pour ce qui a trait aux aspects économiques de leurs rapports. Comme l'a indiqué une étude préliminaire menée par l'Observatoire européen de l'audiovisuel², la lecture des rapports d'activités et des comptes des entreprises de diffusion ne permet pas de percevoir les montants investis par les télévisions européennes dans la production. Ce constat sur les limites des méthodes d'investigation fondées sur des approches comptables est particulièrement significatif lorsque l'on cherche à fournir une analyse comparative à l'échelle européenne. Parmi les 5 pays étudiés ici, seule la France apparaît assez bien lotie en matière de données économiques sur la production commandée et diffusée par les chaînes, en conséquence directe de son système réglementaire et de soutien aux industries de programmes. Mais ce système sophistiqué de recensement statistique très spécifique n'existe pas, ou n'existe que de manière partielle, dans les autres pays.

L'analyse d'un corpus exhaustif de la fiction nationale diffusée dans les cinq principaux pays producteurs européens

Depuis 1996, Eurofiction propose, tous les ans, un rapport qui fait le point sur la fiction nationale inédite (en première diffusion) dans les cinq grands pays européens (Allemagne, Espagne, France, Royaume Uni et Italie). Chaque programme est identifié selon sa programmation (jour et heure), sa durée exacte, son format (téléfilm, série, etc.), son caractère 100% national ou international (coproduction) et son audience. Ces informations sont recensées dans les cinq bases de données nationales. Le projet Eurofiction a permis, pour la première fois, de disposer de statistiques précises sur les volumes de production nationale de fiction diffusée dans les cinq pays considérés.

Dans le rapport Eurofiction, toutes les chaînes qui ont diffusé au moins un programme de fiction nationale et inédite ont été recensées, soit 42 chaînes au total. Seules 25 de ces 42 chaînes ont une couverture nationale et sont diffusées en clair. Parmi ces dernières, 22 chaînes ont un volume de fiction originale vraiment significatif.

(1) L'étude a été coordonnée par Jean-Pierre Jezequel (INA)

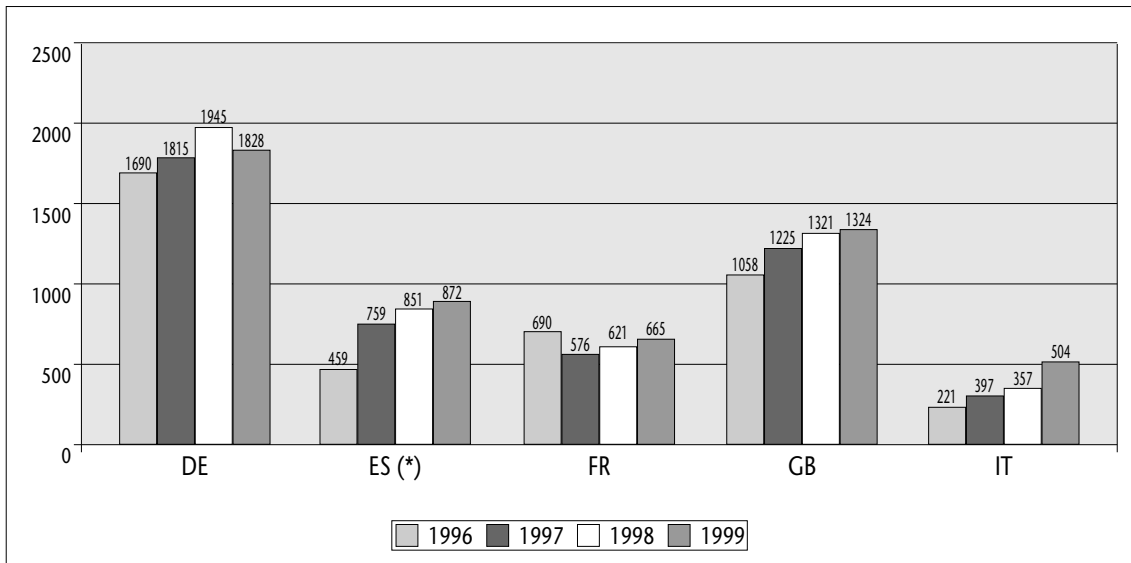
L'équipe Eurofiction est coordonnée par la Fondazione Hypercampo, partenaire de l'Observatoire européen de l'audiovisuel. Elle est composée :

- pour l'Allemagne : Gerd Hallenberger (Université de Siegen),
- pour l'Espagne : Rosa A. Berciano, Charo Lacalle et Lorenzo Vilches (Université autonome de Barcelone)
- pour la France : Régine Chaniac et Jean-Pierre Jezequel (INA) et Laurent Letaille (CSA)
- pour le Royaume-Uni : Richard Paterson (British Film Institute) et Georgina Higham, Alison Dodd et Matthew Hill (David Graham & Associates)
- pour l'Italie : Giovanni Bechelloni et Milly Buonanno (Università di Firenze, Fondazione Hypercampo et Osservatorio sulla Fiction Italiana).

Les rapports annuels EUROFICTION sont édités et distribués par l'Observatoire européen de l'audiovisuel. Dernière publication disponible : M. BUONANNO (coordination scientifique), *EUROFICTION. La fiction télévisuelle en Europe. Rapport 2000*, Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, 2000.

(2) *Les coûts de programmes et les investissements dans la production audiovisuelle des chaînes de télévision européennes*, Rapport provisoire, Observatoire européen de l'audiovisuel, Strasbourg, octobre 1998. Les conclusions de cette étude sont reprises dans la post-face de ce rapport.

Volume horaire de production de fiction TV nationale (1996-1999)



(*) Non compris 593 heures diffusées en 1999 par les chaînes autonomiques qui n'étaient pas prises en considération les années précédentes

Source : Eurofiction

La méthode « des coûts de production standardisés »

La bonne maîtrise de son champ d'investigation a incité l'équipe d'Eurofiction à élargir sa réflexion à la dimension économique de la fiction nationale, selon une proposition méthodologique conçue par l'INA. S'appuyant sur les mêmes bases de données nationales, il a été proposé de les compléter avec deux informations supplémentaires : le coût du programme et la société de production responsable de sa conception et de sa fabrication. La deuxième information ne pose pas de problème conceptuel, à défaut d'être facile à obtenir de manière exhaustive. Il n'en est pas de même de l'information financière. Le dénominateur commun à au moins trois des pays (Allemagne, Espagne et Italie) est justement le caractère confidentiel des données financières sur les coûts de production ou sur les investissements des chaînes, programme par programme. Des données de cette nature sont un peu plus accessibles au Royaume Uni, pour la production assurée par les sociétés indépendantes, et, en France, pour l'ensemble des programmes soutenus (la fiction est incluse), sans que cette information soit pour autant publique dans ces deux cas. Il fallait donc établir une méthodologie, qui soit commune aux 5 pays, qui tienne compte de ces difficultés, et qui permette d'attribuer un coût de production à chaque fiction.

Cette méthode est celle des « coûts de production standardisés » : en abrégé, « coûts standards ». Son fondement repose sur le constat suivant : il existe des régularités dans les investissements d'une chaîne donnée pour un créneau de programmation donné. Il existe aussi des régularités dans les procédures de production, selon la durée et le format du programme et selon sa destination (chaîne et créneau horaire). Un coût standard correspond à une configuration de production (et de programmation) qui est considérée comme une norme de travail par les chaînes comme par les producteurs du pays³.

(3) Chaque programme affecté du même coût standard a un coût qui peut varier autour de cette moyenne ; mais comme on recense un grand nombre de programmes, on considère que les variations autour de la moyenne s'annulent statistiquement. La méthode adoptée présente naturellement certains risques, surtout dans sa période de rodage. Une erreur d'appréciation dans l'évaluation d'un standard va être multipliée par les quelques dizaines de programmes rattachés à ce standard.

La rigueur du travail repose donc essentiellement sur la qualité et la précision des grilles de coûts standards établies dans chaque pays. Chaque équipe nationale a consulté des professionnels de la production et des chaînes. Il est d'ailleurs plus facile d'enquêter sur la valorisation financière d'une configuration de production, en quelque sorte anonyme, que sur le devis de production d'un programme particulier.

Trois paramètres qui influencent le prix d'une fiction ont été recensés :

- la durée du programme, avec des durées moyennes autour de 90, 52 et 26 minutes ;
- le créneau de programmation avec 3 plages correspondant à des capacités d'investissement : *prime time*, *access prime time* associé à deuxième partie de soirée et les autres créneaux horaires ;
- le standing du programme, qui peut être fonction d'une chaîne (plus ou moins riche pour le pays) mais aussi d'autres facteurs. Un standing plus élevé peut ainsi traduire un effort particulier sur le casting, une durée de tournage plus longue que d'habitude, une fiction historique, des trucages complexes...

Chaque pays a construit sa propre grille de coûts standards aboutissant aux nombres de tranches de coûts suivants :

| | |
|-------------|----|
| Allemagne | 14 |
| Espagne | 8 |
| France | 12 |
| Royaume Uni | 17 |
| Italie | 13 |

Pour la première fois et selon une méthodologie homogène, une évaluation de la sphère économique de production de fiction et une décomposition de ses principaux paramètres économiques dans les cinq grands pays européens ont été réalisées. Même s'ils ne concernent que la seule fiction, ces résultats sont révélateurs de la dimension et des principales caractéristiques des industries de programmes de ces pays. En volume horaire, en volume financier et en popularité auprès du public, la fiction est le genre privilégié de la télévision ; elle est au cœur de la plupart des considérations sur la création audiovisuelle et la diversité culturelle.

La valeur de la production de fiction dans les cinq pays européens considérés : 2,7 milliards d'euros.

Avertissement : *Les valorisations financières auxquelles notre méthode aboutit ne doivent, en aucun cas, être confondues avec les investissements des chaînes. Par principe, les coproductions internationales se fondent sur un partage des coûts entre plusieurs pays. Même dans le cas d'un programme 100% national, il n'y a pas automatiquement couverture à 100% du coût par le diffuseur. Ainsi en France, les apports financiers du mécanisme de soutien constituent une source de financement autonome. Pour les quatre autres pays, on peut cependant déduire qu'il y a un rapport étroit entre le coût d'un programme 100% national et l'investissement de son diffuseur.*

La méthode utilisée permettant d'affecter un coût à chaque unité de programme, il est possible de construire, par agrégation, la valeur de toute la fiction nationale et inédite diffusée dans chaque pays. Pour le bassin des cinq grands pays européens considérés, le total de la fiction nationale et inédite est alors valorisé à 2 743,7 millions d'EUR.

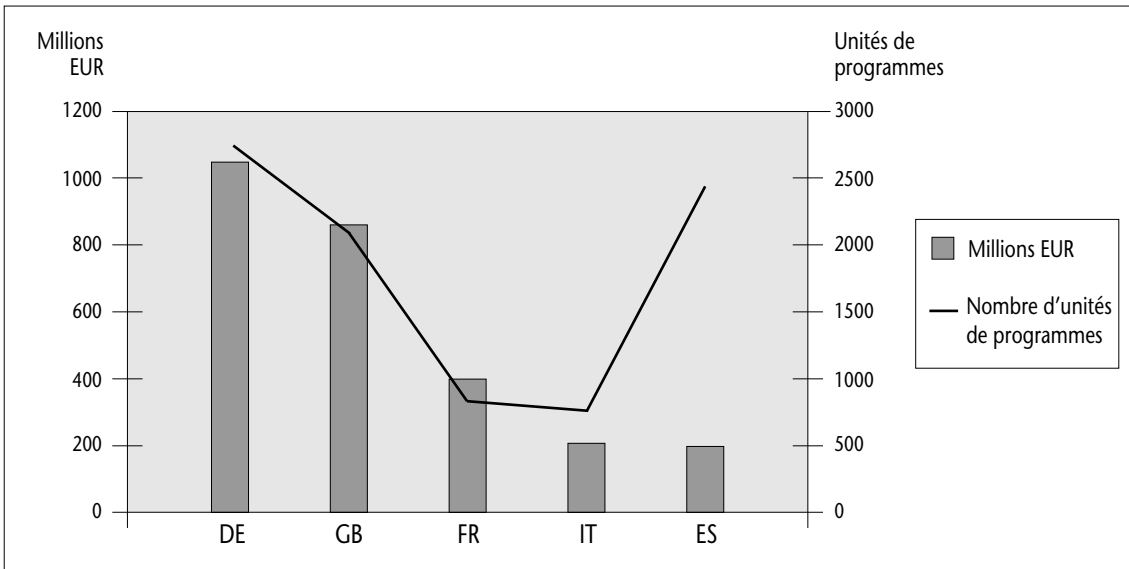
Comparaison entre le nombre d'unités de programmes de fiction nationale diffusée et la valeur financière de cette production

| | Nombre d'unités de programmes (*) | Valeur (en millions d'EUR) |
|-----------------------|--|-----------------------------------|
| Allemagne | 2 712 | 1 026,3 |
| Royaume Uni | 2 225 | 904,8 |
| France | 815 | 416,8 |
| Italie | 737 | 208,8 |
| Espagne | 2 256 | 187 |
| Total EUR5(**) | | 2 743,7 |

(*) Une « unité de programme » est un programme unitaire (téléfilm), un numéro de série ou un épisode d'un feuilleton ou mini série. Par souci de simplification, nous appellerons par la suite « épisode » cette unité de base.

(**) Après élimination des doubles comptages de coproductions.

Comparaison entre le nombre d'unités de programmes de fiction nationale diffusée et la valeur financière de cette production



Source : INA

Dans ce graphique, a été retenue la valeur de la production de fiction *nette* des coproductions entre les pays considérés. En d'autres termes, une coproduction associant au moins deux des cinq pays (quelques dizaines d'heures) a vu la valeur du programme répartie entre les différents pays partenaires, selon les informations dont nous disposons. Sans cette précaution, il y aurait eu pour ces programmes, double comptage. Pour les autres coproductions internationales, c'est la valeur totale du programme qui a été retenue.

Selon le critère de la valeur financière de la fiction diffusée, la première chaîne en Europe est le réseau britannique ITV, devant BBC 1 et la première chaîne allemande l'ARD. La première chaîne française (TF1) est à la sixième place, la première italienne (Canale 5) à la onzième et la première espagnole (Tele 5) à la douzième.

Les coproductions internationales représentent moins de 15 % de la valeur totale de la production

Le travail à partir du corpus Eurofiction permet une analyse précise de la place des coproductions dans l'offre de fiction. Le rapport distingue 3 catégories de coproduction : les européennes de même bassin linguistique, les européennes « multi-langages » et les intercontinentales. Considérées sous l'angle du nombre d'épisodes, les coproductions (soit 536 épisodes) ne pèsent que 6% du total, mais, elles représentent une valeur de 400 millions d'EUR, soit 14,6% de la valeur totale de la production de fiction dans le bassin des cinq grands pays européens. Ceci confirme que les coproductions concernent essentiellement les productions de programmes onéreux. Sur ces 14,6%, 4,4% sont coproduits avec les pays d'Amérique du Nord (essentiellement États-Unis, mais aussi Canada) le reste, soit un peu plus de 10%, est le résultat d'un partenariat entre pays européens (qu'ils soient dans la zone des cinq pays ou en dehors).

Part des coproductions internationales dans la fiction nationale et inédite dans chaque pays

Sont comptabilisées toutes les coproductions internationales dans chaque pays, quels que soient les pays partenaires (pays voisins, européens ou d'autres continents)

| | % du nombre d'épisodes coproduits/nombre total | % de la valeur des coproductions/valeur totale |
|-------------|--|--|
| Allemagne | 10,0 | 19,0 |
| Espagne | 0,5 | 6,5 |
| France | 17,0 | 30,0 |
| Royaume Uni | 3,0 | 7,5 |
| Italie | 7,0 | 33,8 |

La France et l'Italie sont les pays les plus ouverts aux coproductions, ce qui va de pair avec une forte proportion de fictions chères et des ressources allouées aux programmes relativement faibles (au regard de pays comparables comme l'Allemagne et la Royaume Uni). Par ailleurs, les coproductions francophones (avec la Belgique et la Suisse) forment une partie importante des coproductions françaises et, plus encore, les coproductions germanophones une partie très largement majoritaire des coproductions allemandes.

Le poids financier de la diffusion de fiction nationale en *prime-time* varie suivant les pays

La fiction destinée en *prime time* a, dans tous les pays, un poids financièrement majoritaire. Mais les pays se distinguent selon le degré d'importance accordé au *prime time* et le type de fiction (durées, formats) programmé dans ce créneau.

Définition des plages de *prime time*

| Pays | Heure début | Heure fin |
|-------------|-------------|-----------|
| Allemagne | 20h00* | 22h30 |
| Espagne | 20h30 | 23h30 |
| France | 20h30 | 22h30 |
| Royaume Uni | 19h00 | 22h00 |
| Italie | 20h30 | 22h30 |

* Excepté ZDF : 19h25

Part du *prime time* dans la diffusion et la valeur financière de la fiction nationale et inédite dans chaque pays

| | % du nombre d'épisodes du <i>prime time</i> /nombre total | % de la valeur du <i>prime time</i> /valeur totale |
|-------------|---|--|
| Allemagne | 36,0 | 68,0 |
| Espagne | 39,5 | 64,5 |
| France | 38,5 | 73,5 |
| Royaume Uni | 65,4 | 83,5 |
| Italie | 44,0 | 80,5 |

Source : INA

Les proportions observées traduisent les politiques de programmation des chaînes et leurs conséquences financières. Ainsi, la grande diversité des durées et formats des fictions britanniques, leur forte présence dès 19 heures et leur enjeu stratégique en terme d'audience se reflètent dans la forte proportion d'épisodes de fiction en *prime time* et dans les moyens financiers qui y sont consacrés. L'Allemagne a de nombreuses fictions en *access prime time*, mais peu coûteuses, ce qui libère des moyens financiers relativement importants pour des fictions de *prime time* moins nombreuses que dans les autres pays.

Les stratégies de formats de fiction sont également très différentes de pays à pays

Le mode de découpage et de sérialité des fictions, appelé ici « format », exprime les habitudes de narration, de production et de consommation des images, spécifiques à chaque pays. Ce critère culturel peut avoir une traduction financière.

Définition des formats distingués par Eurofiction

Anthology, ou collection : il s'agit de fictions différentes les unes des autres, en termes de personnages comme d'équipe de réalisation, mais qui ont en commun un titre générique.

Miniserie : il s'agit d'une suite de 2 à 6 épisodes d'une même fiction.

Serials : cette catégorie regroupe :

les « open serials »

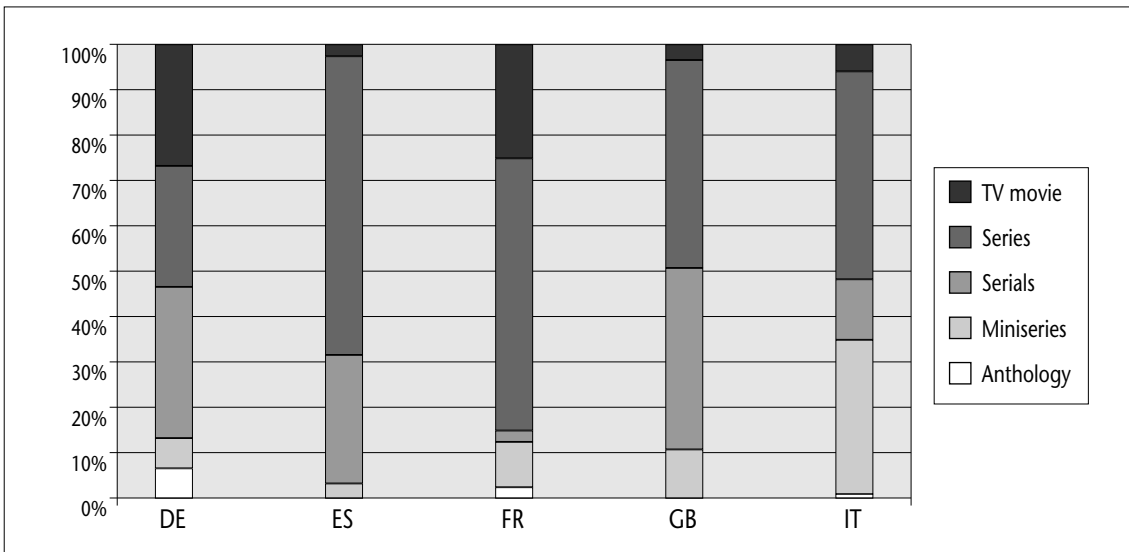
les « closed serials », au moins 7 épisodes ; cette catégorie n'est présente significativement qu'en Royaume Uni.

Series : ce sont des épisodes bouclés avec les mêmes personnages centraux d'une fois sur l'autre.

TV Movie, ou téléfilm.

Poids financier de chaque format dans chaque pays (en pourcentage de la valeur financière de la production nationale)

| | Allemagne | Espagne | France | Royaume Uni | Italie |
|------------|-----------|---------|--------|-------------|--------|
| Anthology | 6,8% | - | 2,3% | - | 0,8% |
| Miniseries | 6,9% | 3,5% | 10,3% | 10,9% | 35,6% |
| Serials | 33,0% | 28,0% | 2,2% | 39,4% | 11,6% |
| Series | 26,9% | 66,0% | 60,0% | 45,9% | 46,0% |
| TV movie | 26,4% | 2,5% | 25,2% | 3,8% | 6,0% |
| Total | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |



Source : INA

Envisagés sous l'angle des structures et des logiques de production, les formats recensés ci-dessus peuvent être regroupés en deux grandes catégories :

- Les téléfilms et leurs dérivés (*anthology* et mini-série) qui se situent dans des procédures de travail « traditionnelles » (écriture, tournage, post-production) proches de celles du cinéma, même s'il existe, comme en France, une étanchéité assez stricte entre les deux secteurs.
- La fiction en séries (séries et *serials*), genre spécifiquement télévisuel qui fait appel à d'autres infrastructures et d'autres procédures de travail, parfois qualifiées d'« industrielles ».

On constate le poids de la première catégorie en Allemagne, en France et en Italie. Au contraire, les télévisions britanniques et espagnoles ont développé une production sérialisée et des compétences adaptées. Ce n'est pas par hasard si, dans ces deux pays, le téléfilm *-stricto sensu-* n'existe quasiment pas, car assimilé au film de cinéma.

Les caractéristiques du secteur de la production

L'étude révèle que 360 sociétés ont été impliquées dans la production de programmes de fiction. Le nombre de société œuvrant dans chaque pays est un indicateur de la richesse du tissu productif, mais aussi de la dispersion du secteur de la production de fiction. Pour être interprété correctement, il doit être mis en relation avec le volume de fiction fournie.

Nombre de sociétés de production et volume horaire de production

| | Nb. sociétés | Volume horaire |
|-------------|--------------|----------------|
| Allemagne | 147 | 1 828 |
| Espagne | 30 | 1 455 |
| France | 74 | 665 |
| Royaume Uni | 71 | 1 324 |
| Italie | 38 | 504 |

Source : INA

Le traitement des données permet à l'étude de ranger les sociétés de production, pays par pays et même chaîne par chaîne, selon la valeur des programmes de fiction fournis.

Classement des sociétés de production suivant la valeur financière de la production

ALLEMAGNE

| Rang* européen | Société | Valeur financière de la fiction produite (milliers d'EUR) | % de la fiction totale du pays |
|----------------|------------------|---|--------------------------------|
| 3 | Grundy * | 144 631 | 13,7% |
| 6 | Bavaria * | 51 678 | 4,9% |
| 9 | Studio Hamburg * | 42 043 | 4,0% |
| 11 | Nova film | 39 058 | 3,7% |
| 12 | Regina Ziegler | 33 074 | 3,1% |
| 18 | Saxonia Media * | 25 622 | 2,4% |

ESPAGNE

| Rang | Société | Valeur financière de la fiction produite (milliers d'EUR) | % de la fiction totale du pays |
|------|-------------|---|--------------------------------|
| 13 | Globo Media | 31 632 | 16,0% |
| 15 | Zeppelin | 28 708 | 14,5% |
| 20 | TVC | 22 455 | 11,5% |

FRANCE

| Rang | Société | Valeur financière de la fiction produite (milliers d'EUR) | % de la fiction totale du pays |
|------|------------|---|--------------------------------|
| 8 | Gaumont TV | 44 410 | 10,2% |
| 14 | Marathon | 30 450 | 6,9% |
| 16 | Alya * | 28 290 | 6,4% |
| 17 | Telfrance | 26 395 | 6,0% |
| 19 | GMT | 23 270 | 5,3% |

ROYAUME UNI

| Rang | Société | Valeur financière de la fiction produite (milliers d'EUR) | % de la fiction totale du pays |
|------|-----------|---|--------------------------------|
| 1 | BBC * | 209 908 | 23,2% |
| 2 | Granada * | 209 667 | 23,2% |
| 4 | Pearson * | 90 155 | 9,9% |
| 5 | Mersey | 79 990 | 8,8% |
| 7 | Carlton * | 49 394 | 5,5% |

ITALIE

| Rang | Société | Valeur financière de la fiction produite (milliers d'EUR) | % de la fiction totale du pays |
|-------------|----------------|--|---------------------------------------|
| 10 | Mediaset * | 39 564 | 15,8% |
| | Titanus | 21 952 | 8,8% |
| | Pearson | 17 787 | 7,1% |
| | Lux Vide | 14 826 | 5,9% |

* Les sociétés marquées d'un astérisque sont des sociétés intégrées ou liées, d'une manière ou d'une autre, à un diffuseur. Ce ne sont donc pas des sociétés de production indépendantes selon le critère expliqué infra.

Les montants attribués à chaque société ne doivent pas être confondus avec leurs recettes. En comptabilité, les recettes sont les produits des ventes de biens ou de services, dans le cas présent des ventes de droits des programmes aux diffuseurs. Dans l'hypothèse de coproductions internationales, il y a partage des coûts, donc pas de recette stricto sensu provenant des partenaires étrangers. De surcroît il peut arriver que des apports de diffuseurs soient non financiers, mais en prestations (de tournage, de post production...). Ces données financières permettent d'évaluer les volumes d'activité dans la fiction des sociétés inventoriées.

A titre indicatif et avec les réserves qu'exige un tel exercice (part des coproductions pour chaque société, niveaux de vie, donc valeur des programmes, différenciés selon les pays), nous avons fait figurer pour les 20 premières sociétés un rang européen théorique.

Les entreprises de production de fiction sont relativement moins indépendantes des diffuseurs en Allemagne et au Royaume-Uni

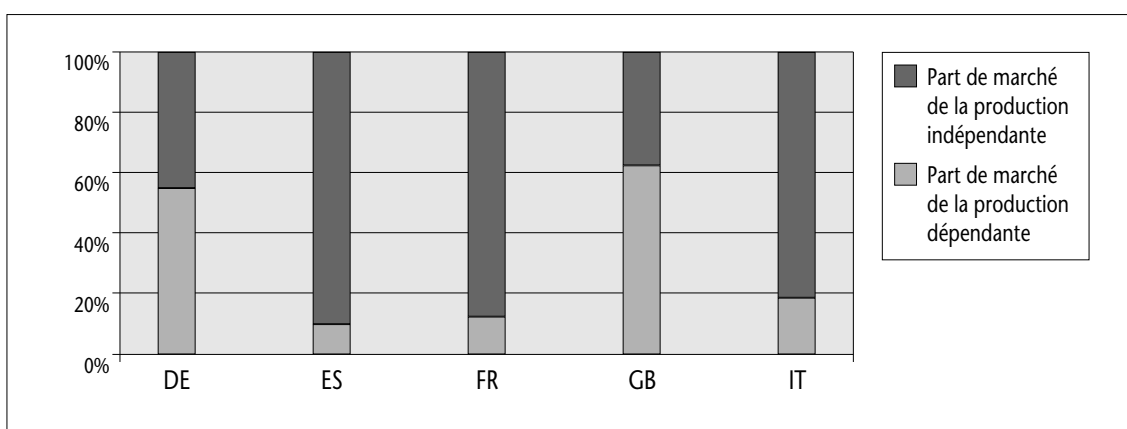
L'étude analyse aussi les phénomènes de groupe et l'indépendance des entreprises de production par rapport aux diffuseurs. A des degrés divers selon les pays, les producteurs peuvent appartenir à des groupes dans l'orbite de diffuseurs ou des groupes de producteurs/distributeur. Le phénomène se manifeste surtout en Allemagne et en France. Deux groupes transnationaux opérant dans la zone des 5 pays ont été identifiés et en quelque sorte « valorisés » pour leur volume de fiction : RTL Group et Endemol. Enfin, le secteur de la production indépendante a été isolé afin d'appréhender son poids dans chaque pays.

Définition

Est considérée, dans cette étude, comme société de production indépendante toute société de production n'entretenant pas de lien capitalistique avec un diffuseur appartenant à la liste des 42 chaînes ayant commandé et diffusé des programmes de fiction. Un producteur appartenant à un groupe opérateur de chaînes thématiques sera considéré ici comme indépendant. Ce critère diffère sensiblement des critères réglementaires existants dans certains pays, en particulier en France.

Répartition de la fiction nationale diffusée entre fiction émanant de producteurs indépendants et fiction émanant de producteurs intégrés à un groupe de diffusion

| | Part de marché de la production intégrée | Part de marché de la production indépendante |
|-------------|--|--|
| Allemagne | 53,5 | 46,5 |
| Espagne | 12,4 | 87,6 |
| France | 13,4 | 86,6 |
| Royaume Uni | 62,1 | 37,9 |
| Italie | 17,8 | 82,2 |



Source: INA

Les grandes différences observées s'expliquent par des contextes réglementaires qui peuvent plus ou moins agir en faveur de la production indépendante, mais aussi par des caractéristiques institutionnelles, historiques et culturelles spécifiques à chaque pays. La catégorie des sociétés de production liées aux diffuseurs est une catégorie en quelque sorte résiduelle qui recouvre des fonctions et des pratiques professionnelles radicalement différentes et que l'on peut regrouper en trois sous-ensembles :

- les systèmes de production intégrée (par exemple BBC, Televisao de Catalunya) ;
- les entreprises de « cofinancement » sans rôle actif, autre que de contrôle, dans le déroulement des productions (par exemple Mediatrade, filiale de production de Mediaset) ;
- les entreprises qui se veulent sociétés de production à part entière avec vocation à travailler pour tous les diffuseurs (par exemple Bavaria, Ellipse, Pearson Television).

