

Title	フランスにおける映画作品の国際共同製作：制度・実態・展望
Sub Title	International collaboration in French movie production : system, present situation and prospects
Author	岡本, さやか(Okamoto, Sayaka) 堀, 茂樹(Hori, Shigeki)
Publisher	慶應義塾大学湘南藤沢学会
Publication year	2007-08
Jtitle	優秀修士論文
JaLC DOI	
Abstract	フランス映画は近年、他国との共同制作による作品が増加している。本論文はこの傾向の理由や背景を、特に国際共同制作の制度面を考察することによって解明した。フランスでは多様な国々との共同制作を多様な助成金制度によって公的に推進している。フランス映画産業の特徴や問題を詳細に掘り起こし、具体的に検証しながら、フランスにおける映画の国際共同製作を支えている理念と国家的戦略、そしてその文化的な意味を見出そうと努めた。
Notes	トランスカルチャー論プロジェクト2006年
Genre	Thesis or Dissertation
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=0302-0000-0600

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

優秀修士論文

フ

フランスにおける映画作品の国際共同製作

—制度・実態・展望—

2006年

岡本 さやか 政策・メディア研究科 修士課程

トランスカルチャー論プロジェクト

慶應義塾大学湘南藤沢学会

優秀修士論文推薦のことば

岡本さやか君の本論文は、グローバリゼーションの進む世界を席卷するハリウッド映画に抗して、産業としての生き残りを図り、ある程度それに成功しているように見える近年のフランス映画産業の強さの秘密の一つを、国際共同製作の積極的促進という方策に見出し、その法的・制度的基盤を詳細に明らかにした労作である。

映画の産業面の専門研究者によれば、岡本君が本論文作成のために行った文献・資料の渉猟とフィールドワークの成果は、日本語で形を成すに到ったものとしては画期的といって過言でないようである。しかも、本論文の価値は、そうした報告書の側面にのみとどまるものではない。果敢にインターナショナル化に踏み込むことによって自国のナショナルな産業の強化するフランスの逆説的でしたたかな戦略を明らかにした意義は、地球市場化の中での文明・文化の問題を考える上で非常に大きいと言えよう。優秀修士論文として推薦する所以である。

慶應義塾大学
総合政策学部教授
堀 茂樹

修士論文 2006 年度(平成 18 年度)

フランスにおける映画作品の国際共同製作
——制度、実態、展望

慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科

岡本さやか

修士論文 2006 年度(平成 18 年度)

論文題目 フランスにおける映画作品の国際共同製作——制度、実態、展望

論文要旨

本研究の目的は、フランス映画産業における国際共同製作の制度、実態および展望を示すことである。フランス映画というと、芸術的な要素が強くフランス独自の雰囲気を持ち、一見フランスだけで作られているというイメージがあるが、実はフランス映画の中にも娯楽的な商業映画も多く存在するし、他国との協力(人、資金、文化、技術協力)によって作られた作品も確認できる。複数の国が資金を持ち寄り、一つの作品を製作する手法を国際共同製作と呼ぶが、2005 年度のフランス映画 240 本のうち、半分近くの 47.5%がこの国際共同製作によるもので、また近年フランス映画への他国からの出資額も増加している。またヨーロッパ市場で商業的な成功を収めている作品の中にはフランスが関わる国際共同製作が少なからず見られることも指摘できる。

ではフランスにおける国際共同製作の増加と成功を可能にしているものは何か。本論文では特に制度の考察によりそれを解明しようとした。その結果、映画産業の運営と振興を執り行う組織(CNC[Centre Nationale de la Cinématographie]:国立映画センター)の存在、それが持つ公的支援制度の充実、国際共同製作を推進する法的基盤の整備が挙げられる。CNCは1946年に創設された文化省の直属機関で、最大の任務は映画産業国家支援会計(compte de soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique)によってフランスの映画産業の上流から下流まで(製作、配給、興行部門)を支援することである。支援会計は自動助成と選択助成に分かれており、製作部門の自動助成ではフランス映画を製作した製作会社に対し、その作品の興行収入に応じた金額を助成金として還元する。助成金は次回作の製作費に使用されるが、この制度によりフランスの映画製作が継続的に推進されていることが分かる。また助成の対象となるには、作品を作った製作会社の規定やスタッフ、キャストの国籍の基準を充たす必要があるが、国籍はフランスだけに限られていない。ここに既にフランス映画の中に他国の要素を可能にしている理由を見出すことができる。また選択助成の中には、フランスと開発途上国との共同製作を推進する制度(ル・フォン・シュッド)や外国語作品(フランス語以外)への支援制度があり、ヨーロッパ諸国に限らず多様な国との共同作品が生まれる背景となっている。なおこうした助成制度に加えて、国際共同製作を法的に認めるための政府間協定(accord de coproduction)を世界44カ国と締結するなど、共同製作を推進する法的基盤が整備されていることもフランスの特徴である。

本論文ではこれらの助成制度や法的基盤に関する考察に加え、自動助成の基準の国際性に関して2005年に行政裁判になった「ロング・エンゲージメント訴訟」を取り上げ、制度改正の是非についても検証する。以上、フランスにおける国際共同製作の制度に関する特徴や問題点を検証しながら、フランスにおいて映画の国際共同製作を支えている理念と国家的戦略、そしてその文化的な意味を見出そうと努める。

キーワード

フランス 映画産業 国際化 助成制度 文化多様性

慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科
岡本さやか

Abstract of Master's Thesis Academic Year 2006

International Collaboration in French Movie Production: System, Present Situation and Prospects

Summary

The aim of this thesis is to report on the current situation and future prospects of international collaboration in French movie production.

French movies are often portrayed as being highly artistic, unique, and domestic. But in fact, many popular entertainment films are French, and many French films are produced in cooperation with foreign people, funds, and techniques. Nearly half (47.5%) of the films produced in France during the year 2005 were produced in collaboration with international parties. Also, foreign investment in French films has increased in recent years, and French films made in cooperation with international collaborators are ranked among recent hit movies in European markets.

What enables these trends in French movie production? First, the existence of CNC (Centre National de la Cinématographie: The National Cinema Center). Second, the support systems which are provided by this organization. The last one, the legal basis to promote international collaboration in French film production. CNC, established in 1946, is an official branch of the French Agency for Cultural Affairs. The primary mission of this organization is to support the movie industry in France. The CNC's budget is used to support film production, distribution to cinemas, and film showings in the cinemas themselves. This money is divided to automatic aid and selective aid.

With the automatic aid in the production section, a percentage of the income of a film is returned to the production company as a subsidy. That subsidy is used to support the production of that company's next film. This system provides the most essential support for movie production in France. To be selected as a film that will receive automatic aid from the CNC, the film must meet certain standards relating to the production company code or the nationality of the production staff or the actors. The accepted nationalities are not limited to France, and it is because of this that international collaboration flourishes in French film production.

Selective aid promotes collaboration with developing countries (Le Fonds Sud), mostly outside of Europe. Selective aid also supports the production of foreign language films. To date, France involves co-production agreements with 44 countries worldwide.

This thesis explains in detail the characteristics and the problems of the automatic and selective aid systems of the CNC, and concludes with commentary on the future prospects and issues of international collaboration in film production in France.

Key Word

France, Movie Industry, International Relations, Subsidy System, Cultural Diversity

Keio University Graduate School of Media and Governance
Sayaka OKAMOTO

目次

序章 はじめに	7
第一章 フランス映画産業の概況—その規模と特徴	11
1.1 観客動員数	
1.2 興行収入	
1.3 製作本数	
1.4 スクリーン数	
1.5 公開映画本数	
1.6 国別映画マーケットシェア	
1.7 ヨーロッパ市場における売上内訳(国籍別)	
1.8 まとめ	
第二章 フランスにおける映画支援の制度	20
2.1 CNC について	
2.1.0 欧州の組織との比較	
2.1.1 CNC の役割	
2.1.2 CNC 創設の歴史と背景	
2.1.3 CNC の会計:映画産業国家支援会計	
2.1.4 映画産業国家支援会計の歴史	
2.1.5 映画産業国家支援会計設立の背景:ブルム・バーンズ協定	
2.1.6 まとめ	
2.2 CNC の公的支援制度	
2.2.1 自動助成と選択助成	
2.2.2 自動助成交付のための条件:フランス映画の基準	
2.2.3 自動助成の用途と使用期限	
2.2.4 公的支援制度に対する欧州委員会による承認	
2.2.5 自動助成の考察	
2.2.6 まとめ	
第三章 フランスにおける近年の国際共同製作の状況	33
3.1 国際共同製作の用語の確認	
3.1.1 国際共同製作の定義	
3.1.2 製作面から見た作品の分類	
3.2 製作本数	
3.3 出資金額の推移	

- 3.4 平均製作費
- 3.5 国際共同製作相手国
- 3.6 撮影地とポスト・プロダクション
- 3.7 ヨーロッパ市場におけるフランス共同製作作品
- 3.8 国際共同製作を行なう理由
- 3.9 まとめ

第四章 フランスにおける国際共同製作に関する法的基盤———42

- 4.1 概要
- 4.2 政府間共同製作協定
 - 4.2.1 締結国と協定内容
 - 4.2.2 制度の考察
- 4.3 ヨーロッパ映画製作条約
 - 4.3.1 概要
 - 4.3.2 加盟国と基準
 - 4.3.3 フランスにおける 2005 年度の条約の適用状況
 - 4.3.4 考察
- 4.5 まとめ

第五章 フランスにおける国際共同製作を推進する助成制度———48

- 5.1 ユーリマージュ (Eurimages)
 - 5.1.1 概要
 - 5.1.2 応募条件
 - 5.1.3 選考方法
 - 5.1.4 考察
- 5.2 ル・フォン・シュッド (Le Fond Sud)
 - 5.2.1 概要
 - 5.2.2 応募条件
 - 5.2.3 選考方法
 - 5.2.4 助成金の使用方法
 - 5.2.5 助成適用作品
 - 5.2.6 考察
- 5.3 その他の助成制度
 - 5.3.1 外国語作品助成
 - 5.3.2 ミニ協定
- 5.4 まとめ

第六章 国際共同製作の背景にある理念の問題	58
6.1 文化多様性条約をめぐって	
6.1.1 条約の概要と制定までの過程	
6.1.2 現在の状況	
6.1.3 フランスの立場	
6.1.4 考察	
6.2 ロング・エンゲージメント訴訟をめぐって	
6.2.1 発端と概要	
6.2.2 論争の主旨	
6.2.3 制度改正に向けた動き	
6.2.4 現在の状況	
6.2.5 考察	
6.3 まとめにかえて——国際共同製作の背景にある理念	
終章 おわりに	67
エピローグ 日本における国際共同製作の展望	69
1 日本映画産業の背景と国際共同製作の現状	
2 日本の映画産業をめぐる近年の動き	
3 日本が抱える課題	
4 まとめ	
謝辞	74
主要参考文献	75

序章 はじめに

映画は1895年にフランスで生まれた芸術である。この年の12月28日、パリの「グラン・カフェ」の地下室で、フランス・リヨン出身のリュミエール兄弟によって上映時間一分ほどの作品が10数本上映されたのが、世界初の映画上映だと言われている¹。そのちょうど100年後の1995年に、筆者はこの時上映された作品の一部をパリの映画館で見ている。当時留学のために滞在していたパリでは、映画生誕100周年を祝うイベントが多く行われており、リュミエール兄弟の『水を撒かれた水撒き人』や『工場の出口』、『列車の到着』などが、本編前の予告の一部として無料上映されていたことを記憶している。

フランスで誕生した映画は、その後フランスを代表する文化となり、現在ではこの国の重要な産業の一つにまで発展した。後述するように、経済的な規模ではアメリカが世界最大の映画大国であることに間違いはないが、フランスは映画生誕の地であり、それ以降歴史に残る著名な映画人を輩出し、世界を魅了する作品を今も作り続けている。映画が第七芸術(le septième art)として広く認知されているフランスにあって²、映画がそこに住む人の生活や文化に深く関わっていることは確かである。

では第七芸術である映画は他の芸術とどこが違うのだろうか？たとえば映画は小説や絵画のように、ペンと紙または絵の具とキャンバスがあれば完成する種の芸術ではない。個人の才能に依拠するこれらの芸術と違って、映画の製作には少なくとも俳優、監督、脚本家、製作者、カメラマン、照明、録音など大勢の人が関わるばかりでなく、製作に要する時間もしばしば数年にわたる。結果としてこれらの人間と時間に支払う膨大な資金を必要とするのが映画である。これこそ映画が芸術でもあり、経済的利潤を追求する産業でもありうる理由なのだが、映画においては文学や美術に比べ、そこに関わる人間同士の協力や影響関係をより強く指摘することができると言えるだろう。そしてフランス映画製作の現場を見ていくと、映画誕生初期の頃から他国の協力や影響、あるいは要素が少なからずあったことが確認できる³。

例えば、1930年代のフランス映画を代表する『巴里の屋根の下(1930年)』を監督したルネ・クレールは、ロシア領ポーランド生まれの外国人舞台装置家ラザール・メールソンにセット製作を依頼し、本物のパリに劣らない“美しい、偽もののパリ”をスクリーン上に再現することに成功している。クレールとメールソンは、この作品の前後にも協同で映画作りを行っている。こうしたフランスとロシアの協力は他でも見られ、フランス人監督のジャン・ヴィゴとその全作品の撮影を担当したロシア領ポーランド生まれのボリス・カウフマンの間にもほぼ同時代に見ることができる。当時のパリには祖国を亡命したロシア人が多く住み、彼らがフランス映画に残した影響を確認できる。1920年代のフランス映画に大きく寄与した製作会社「アルバトロス」は、そうしたロシア人がフランスで設立した会社である。また、1900年にスペインで生まれた映画監督ルイス・ブニュエルは、20代でパリに

¹ その前年の1894年に、エジソンが動くイメージとして現実を再現する機械を発明し、これを特許商品として「キネスコープ」という名前をつけていた。しかしこれは覗き式の機械で、スクリーンにイメージを見せるという今の映画方式ではなかったために、リュミエール兄弟による上映が世界初の有料公開上映の始まりとされている。(中条[2003])

² 映画を第七芸術として命名したのは、1902年からパリに住んでいたイタリア人の映画批評家リチオット・カニエードで、時間の芸術(音楽、詩、舞踊)と空間の芸術(建築、彫刻、絵画)をつなぐ新しい芸術として、1910年代に定義している。(山田[1999])

³ 以下、フランスと他国の協力関係についての記述は中条[2003]に依拠している。

渡り映画活動を始め、その後ハリウッド、メキシコ、フランス、スペインを転々としながら作品を発表している。晩年の60年代から70年代にかけて主にフランスで活動した彼は、国境を越えて作品を輩出した作家と言えるだろう。

1930年代後半に第二次世界大戦が始まり、続いて1940年にフランスがドイツに占領されると、今度はフランスの映画人の側から国外脱出が見られるようになる。自身の製作活動を守るためにハリウッドに活動拠点を移す監督が多く、印象派の画家オーギュスト・ルノワールの次男のジャン・ルノワール監督は、1939年に『ゲームの規則』で映画作家としての経歴の頂点を築くと、1940年から15年間にわたりハリウッド、イタリア、インドなどで活動を行っている⁴。また前述のルネ・クレールもほぼ同時期にハリウッドに渡っている。

1959年に始まり、その後のフランス映画に新しい潮流を作り出した「ヌーヴェル・ヴァーグ」の監督たちのことにも忘れてはいけない。もともと、彼らは映画雑誌「カイエ・ドゥ・シネマ」誌に批評を寄せる映画批評家であり、国籍やジャンルを問わず様々な映画を見ていた映画狂（シネフィル）であった。そんな彼らたちが一様に信奉していたのが、アメリカ人のアルフレッド・ヒッチコックとハワード・ホークスの両監督で、この二人のアメリカ人によって生み出される作品世界が、後のヌーヴェル・ヴァーグの作品気風に大きな影響を与えるのである。また若い頃から世界中の映画を見て育った彼らは、個々の製作活動をするようになって、外国と協力して作品を作ることに大きな抵抗はなかったと言える⁵。

以上のように、いわば純粹培養的な要素が強いと思われがちなフランス映画においても、その製作の過程には外国の影響が少なからず認められることが分かる。亡命という理由にしる、個人的な理由にしる、映画製作において人々は国境を越え、そこからいろいろな影響が生まれ、新しい作品が生み出される。そしてこのことは移動手段やインターネットが発達した現代では、撮影地や言語、あるいは資本などの要素に、より顕著に外国の要素を指摘できるようになる。80年代に処女作を発表したリュック・ベッソンは、90年代に入り『レオン（1994年）』や『フィフス・エレメント（1997年）』をハリウッドの資本参加により製作し、世界中に名が知られるようになる⁶。これらは両作品とも英語作品で、また舞台もフランスではない。また90年代初めに『デリカテッセン（1991年）』や『ロスト・チルドレン（1995年）』などの独創的な作品を発表したジャン＝ピエール・ジュネ監督⁷も、90年代後半にハリウッドに招かれ、超大作『エイリアン4（1999年）』を監督している。その後はフランスに帰国し、大ヒット作品『アメリ（2001年）』を監督する。パリの下町モンマルトルを舞台に、主人公アメリの恋愛模様が語られる同作品には、全編を通してノスタルジックなパリが描き出されているが、実はこのいわゆる“フランス的な”作品にも、ドイツの資本が約20%参加している。こうした他国との協力関係は欧米諸国との間だけに見られる現象ではなく、フランスはアフリカやアジア諸国とも積極的に映画製作を行っている。例えば日本の大島渚監督は1986年に100%フランス

⁴ ルノワールは、その後1955年にフランスに戻り、パリを舞台にした『フレンチカンカン』を監督する。

⁵ ニューヴェル・ヴァーグを代表する監督である、フランソワ・トリュフォー、ルイ・マル、ジャン＝リュック・ゴダールは、作品の一部をアメリカの資本で発表している。なおジャン＝リュック・ゴダールは、スイス国籍を持ち、現在もスイスで映画製作を行っている。

⁶ 現在は自身の製作会社（Europacorp）を持ち、監督より製作活動に中心を置いている。同社製作の作品には『TAXI』シリーズ、『トランスポーター』シリーズなどのヒット作品がある。特に、『TAXI2（2000年）』はフランス国内で1,030万人の観客動員数を記録し（フランス人の6人に一人が見た計算）、戦後のフランス映画歴代第6位の記録を打ち立てている。

⁷ この二作は、マルク・キヤロとの共同監督作品。

の出資で『マックス、モン・アムール』を撮っている。舞台はパリ、俳優も主要スタッフも監督以外全てフランス人、作品の言語もフランス語(一部英語)による本作品はその年のカンヌ映画祭のコンペティション部門にノミネートされている(受賞はしていない)。もともと大島監督はその前に『愛のコリーダ(1976年)』、『愛の亡霊(1978年)』をフランス人プロデューサー、アナトール・ドーマンと組んで発表した経緯があり、フランスとの関係が深かったと言える⁸。以上のように、フランス映画には新旧を問わず、また規模の大小はあれ、海外の要素や協力関係がさまざまな形で見られるのである。

そしてこうした協力も、初期の頃は小規模で行なっていたと言えるが、近年になると法的基盤や制度面を整備することで、複数国間の協力体制を国レベルで促進しようとする動きが見られてくる。このように複数の国が資金を持ち寄り、一つの映画作品を作り上げる製作手法は「国際共同製作(coproductions internationales)」と呼ばれ⁹、近年、世界中の映画産業で盛んに行われるようになってきている。本研究における目的は、フランスにおける国際共同製作を推進する制度の実態を明らかにし、その展望を探ることである。

フランスの映画産業に関する先行研究としては、まず内山隆、湧口清隆らによる研究がある。しかしフランスの出資制度に関する記述(特に自動助成交付の仕組み)は詳細なもの、主に映像コンテンツ振興の視点からフランスを取り上げた研究で、映画作品の国際共同製作に関する制度や実態に特化した内容ではない。また中川洋吉によるフランス映画産業に関する調査研究もあるが、フランスの映画振興制度を製作、興行から人材育成まで包括的に取り上げたもので、こちらも国際共同製作の制度に関する記述という意味では不足している。また本論文で取り上げる助成制度の一つであるユーリマージュについては、RENARD Jacques による短い調査報告が2002年に発表されており、本制度の考察にあたり参考にした。またその他の助成制度については、個々のホームページやフランス語によるガイドライン的な著作の中で紹介されているが、いずれも制度の概要に留まる。本論文の位置づけは、フランスにおける国際共同製作に関する制度に特化して、その実態をふまえた上で考察と展望を記したものである。

本論文は六つの章から構成されている。まず第一章でフランス映画産業の概況を記す。他国の映画産業と比較することで、フランス映画産業の規模と特徴を明らかにする。続く第二章でフランスにおける映画支援の制度について述べる。ここではフランス映画産業の運営を管轄するCNC(国立映画センター)の組織とその成り立ち、それが持つ制度について考察する。以上を踏まえて、第三章以降で実際に国際共同製作に絞って論文を展開していく。まず第三章で、近年のフランスにおける国際共同製作の状況を記す。第四章ではそうした状況を可能にしている法的基盤について考察する。第五章で本研究の中心部分である国際共同製作を推進する制度をいくつか取り上げ、それらの実態と考察を行う。第六章では、国際共同製作の背景にある理念を考察するために、ユネスコで2005年に締結された文化多様性条約と、近年のフランス映画産業において公的支援の制度改革(国際性)に関して裁判になった「ロング・エンゲージメント訴訟」を取り上げる。なお巻末にはエピローグとして、視点をわが国に移し、日本の映画産業において国際共同製作がどのように行われるべきか、フランスの事例を踏まえた問題点や将来性について付記した。

⁸ この二作は、『マックス、モン・アムール』とは逆に、プロデューサー以外のスタッフ、俳優は日本人である。

⁹ 詳しい定義付けについては、本論第三章を参照のこと。

なお本論文を執筆するにあたり、筆者は現地調査として2005年と2006年の二回フランス(パリ)を訪れた。2005年にはユネスコ本部を訪問し、締結に向けて交渉中(当時)だった文化多様性条約について取材し、2006年にはプロデューサーを対象とした映画出資セミナー¹⁰に参加し、映画関係者からフランスにおける映画出資について知る機会を得た。また、セミナー後に個別に関係者への聞き取り調査を行なったが、本論文の執筆にあたりこの調査の内容を参考にしている。また本論文の副査を、東京藝術大学大学院映像研究科の堀越謙三教授にお願いし、本研究の特に産業面の内容について多くのご指導を賜り、論文執筆にあたり依拠している。

¹⁰ セミナーのタイトルは、“Comment financer?(映画にどう出資するか?)”で、主催者は映画・映像業界の書籍を多く出版しているDIXIT(ディクシット、パリ10区)。セミナーは5日間にわたり、CNC(国立映画センター、後述)によるフランス映画産業における制度の概況、テレビ局による出資の方法、国際共同製作、出資ファンドや税額控除などの解説が行われた。

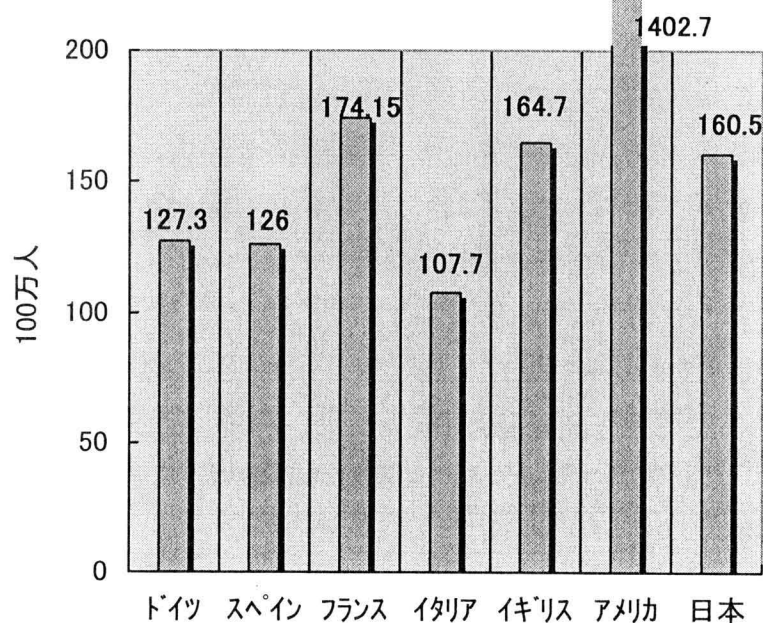
第一章 フランス映画産業の概況——その規模と特徴

第一章では、フランスの映画産業の規模と特長を明らかにするために、世界の映画産業と比較しながら概況を示す。比較する国はアメリカ、日本、およびヨーロッパの主要な国(ドイツ、スペイン、イタリア、イギリス)である¹。また比較に使う項目は計量化されているものに限定し、また用いる数値は興行部門の数値だけであることをあらかじめ断っておく。(劇場における収益、動員数のみで、テレビやビデオによる収益、動員数は含まれない)

1.1 観客動員数 (第一位アメリカ、第二位フランス、第三位イギリス)

図1は2005年度の映画館観客動員数(国内)を国別に示したものである。トップはアメリカの14億200万人で、二位以下を大きく引き離しており(二位の8倍以上)、アメリカの映画ビジネスが圧倒的な数の観客を相手に成立していることが指摘できる。二位はフランスの1億7400万人、第三位はイギリスの1億6400万人、第四位は日本で1億6000万人となっている。以上のことから、アメリカは別格として、第二集団であるフランス、イギリス、日本では年間ほぼ同数の観客が映画館を訪れていることが分かる。

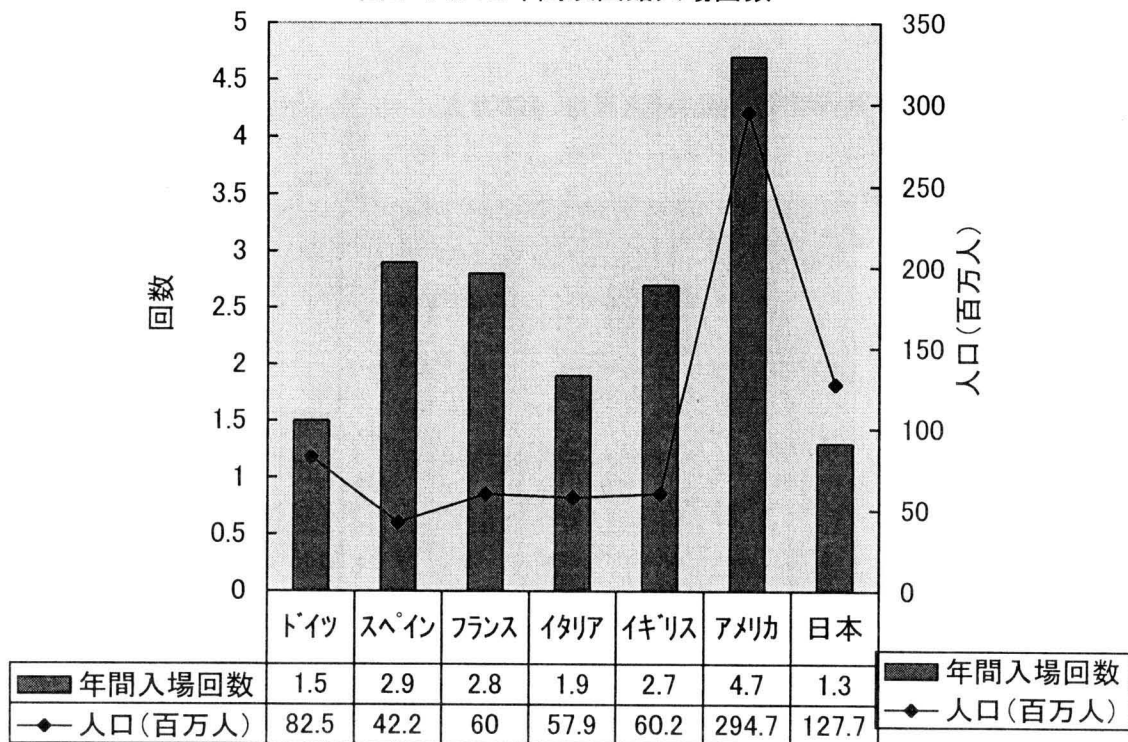
図1 映画館観客動員数(単位 100万人) (出典:CNC bilan 2005)



¹ この章で使用するデータは、CNC のホームページ(<http://www.cnc.fr/>)および OEA (Observatoire européen de l'audiovisuel) のホームページ(<http://obs.coe.int/>)より抽出した。

観客動員数はその国の人口数に影響を受けるため、各国の映画人口をより正確に把握するため、各国の人口と国民一人当たりの年間映画館入場回数を合わせて検討する(図2)。データは右軸に人口(折れ線グラフ)、左軸に年間入場回数(棒グラフ)を記した。年間入場回数の第一位は変わらずアメリカ(4.7回)で、第二位スペイン(2.9回)、第三位フランス(2.8回)となっている。アメリカの人口は3億近くに上り、比較した国の中でも最多だが(日本の2倍強、ヨーロッパ諸国の3倍強から7倍弱)、単純に人口の多さが観客動員数を上げているのではなく、実際にアメリカ国民は頻りに映画館に行くことがこの図から指摘できる。また、ヨーロッパではフランス、スペイン、イギリスの国民がほぼ同じくらいの頻度で映画館に行くことが分かる。一方、日本は観客動員数では4位だったのに対し、年間の入場回数は1.4回となり比較した国の中で最下位の数字となっている。日本では人口が多いだけに観客動員数も多くなっているが、欧米に比べて映画館で映画を見る頻度は少ないことが分かる²。

図2 人口と年間映画館入場回数



² 日本ではビデオによる映画鑑賞率が欧米に比べ高い。ちなみに2005年度のビデオ人口は7億6,900万人で、映画館人口(1億6,000万人)の約5倍である。今回の統計はあくまで劇場収入のみを対象にしているため、本論文の数値はビデオ人口、ビデオ収益は含まない。(日本映画製作者連盟ホームページより。http://www.eiren.org)なお、テレビで放映される映画については正確な統計がないため、あくまで推測の域を出ないが日本でも近年映画専門チャンネルなどが増えてきていることは指摘できる。ちなみにフランスでは、地上波テレビだけで(7チャンネル)2005年度1,465本の映画作品が放映された。フランスではテレビ局に対し、映画作品のプリセールス(放映権の先購入権)を法律で定めている。

1.2 興行収入（第一位アメリカ、第二位日本、第三位フランス）

各国の映画産業の数量規模が分かったところで、次に金額面から検討したい。図3は 2005 年度の興行収入を国別に記したものである(単位 100 万€)。トップはアメリカの 73 億 2,700 万€で、日本円に換算すると一兆円を超えており、アメリカの映画産業が金額面でも巨大規模であることが分かる。二位はアメリカに5倍以上の差をつけられてはいるが日本の 13 億 7,300 万€(1,981 億円)、三位はフランスで 10 億 2300 万€となっている。興行収入は各国の映画館一回当たりの平均入場料金に売上枚数を掛けたものであるから、その国の入場料の金額によっても影響が出る。興行収入をより正確に把握するために、各国の平均入場料金を記す(図4)。

これによれば、日本の映画館入場料が一番高く9ユーロ、次いでイギリスの 6.63 ユーロ、第三位はフランスで 5.88 ユーロとなっている。映画大国アメリカの入場料金は5ユーロで、最下位のスペインとほぼ同じ金額である。以上から、入場料金は日本が最も高く(日本円では 1,235 円)、アメリカのほぼ二倍(1.8 倍)であり、日本とアメリカの中間にヨーロッパ諸国が位置していることが分かる。ちなみに日本とフランスの入場料金を比較すると、日本はフランスの 1.3 倍となり、これを考慮して興行収入を考えると、日仏の映画産業の金額の規模はほぼ同じくらいと考えられる。

図3 2005年度興行収入(出典: CNC Bilan 2005)

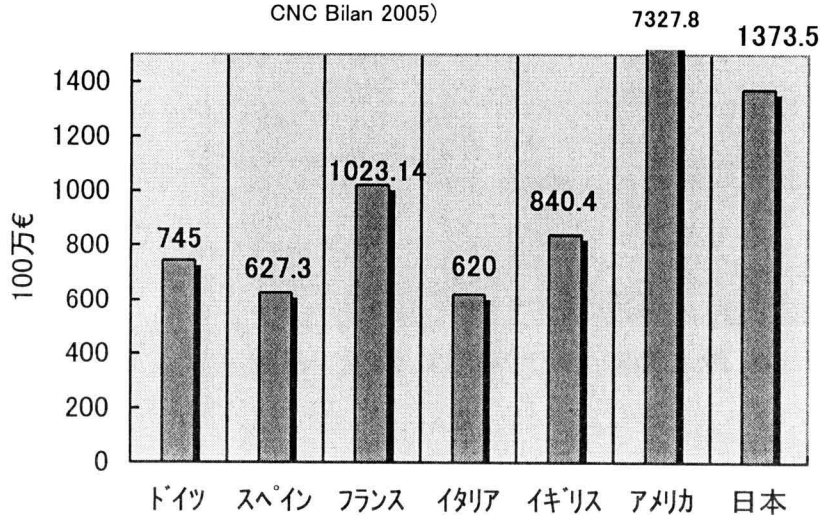
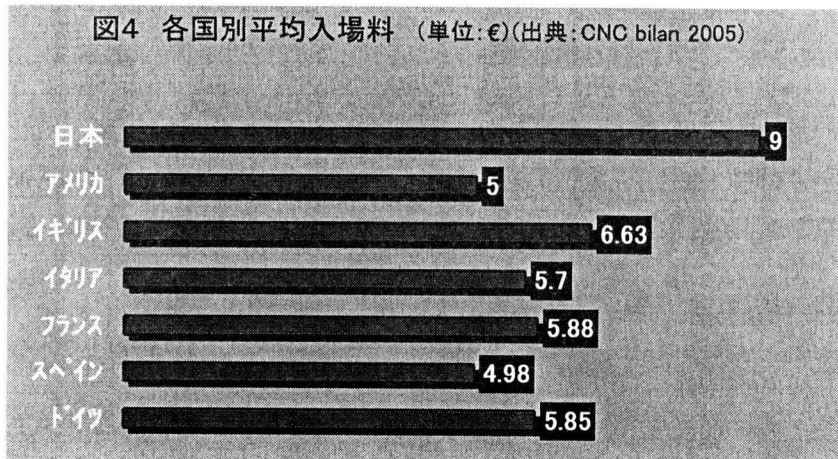


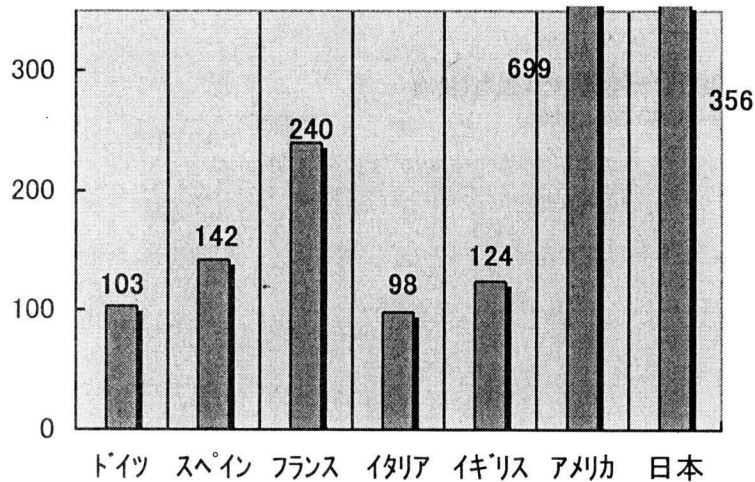
図4 各国別平均入場料 (単位: €)(出典: CNC bilan 2005)



1.3 製作本数 (第一位アメリカ、第二位日本、第三位フランス)

図5は2005年度の長編映画の製作本数を国別に示したものである。(なお、世界で映画を最も多く製作しているのはインドで、1931年以來7万本以上の映画が製作されたと言われている³。しかしインド映画で用いられる言語は地方語30言語以上にまたがることもあって、今回は比較の対象から除外する)。トップはアメリカの699本である。アメリカの映画産業は興行面だけでなく、製作面の規模でも世界最大ということが指摘できる。第二位は日本の356本、第三位はフランスの240本である。日本はアメリカに比べれば半分の数字だが、三位のフランスとの差も大きい。日本の映画産業は、興行面(国民一人当たりの入場回数)の規模は他国に劣るが、製作本数は多い⁴。また製作本数をヨーロッパ諸国に限ってみると、フランスはトップとなり、二位のスペイン(142本)に大きく差をつけており、ヨーロッパ市場でのフランス映画の製作状況は突出したものであることが確認できる。

図5 2005年度映画作品製作本数(出典:CNC bilan 2005)



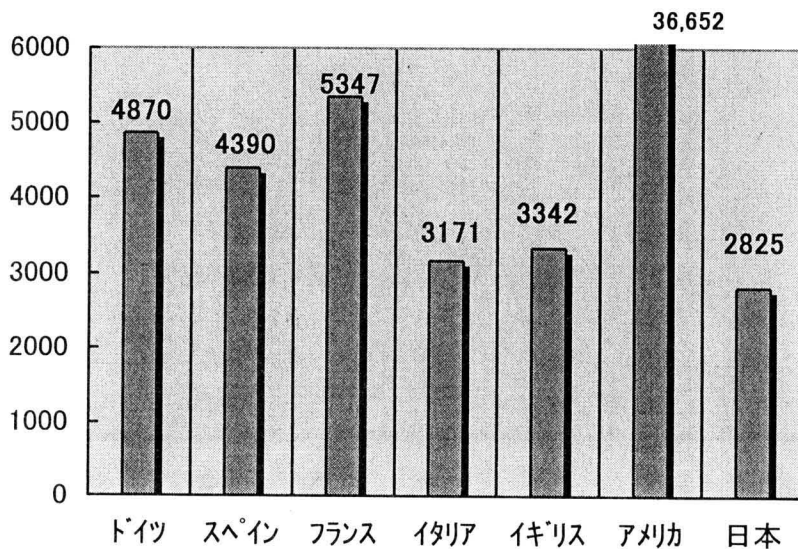
1.4 スクリーン数

次に各国のスクリーン数を比較する。ここでもアメリカがトップで36,652スクリーン。人口に換算すると、人口8,000人に1スクリーンの割合で存在している。第二位はフランスの5,347スクリーンで人口11,000人に1スクリーン。第三位はドイツの4,870スクリーンで、人口17,000人に1スクリーンの割合となっている。以上からアメリカのスクリーン数は他国と比較しても圧倒的に多く、アメリカの映画環境の良さが指摘できる。一方、日本は比較した国の中で2,825スクリーンと最下位で、人口に換算しても45,000人に1スクリーンの割合となり、他国と比較しても極端にスクリーン数が少ないことが分かる。一方、フランス、ドイツ以外のヨーロッパ諸国でもいずれもスクリーン数は3,000を超えており、映画産業の規模(興行収入)のわりに、スクリーン数は比較的多いと言える。

³ CNC[2006b]

⁴ これには製作費の違いが関係している。日本は欧米に比べると製作費が安い。

図6 2004年度スクリーン数 (出典:CNC bilan 2005)



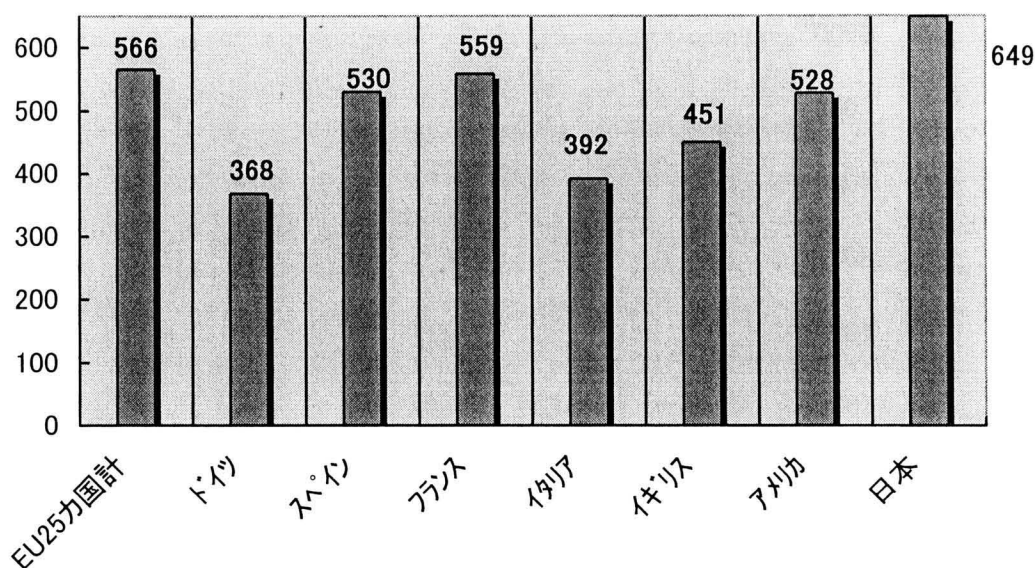
1.5 公開映画本数 (第一位日本、第二位フランス、第三位スペイン)

図7は2005年度にその国で公開された映画の総数を示したものである。(国産映画、外国映画の合計)。トップは日本で649本、次いでフランスが559本、第三位にスペインの530本となっている。日本は初めてトップとなり、第二位のフランスと比較しても約100本多く映画を公開していることが分かる。一方、これまで全ての項目でトップだったアメリカは、公開本数については第四位となっている。映画人口もスクリーン数も多いわりに、公開される映画の種類が少なく、多くの人が同じ作品を見ているというアメリカの状況を見出すことができる。フランスはEU内で比較すると最も多数の映画を公開しており、またEUの合計が566本ということからも分かる通り、EU内で公開されている映画は、ほぼフランスでも公開されていると言える。

またこの公開本数は、1.3 で見た製作本数と比較して検討すると興味深い。検討した表が表8である。ここで面白いことに、アメリカだけが製作数が公開数を上回っている。製作数と公開数の差は一般的に外国映画と考えられるが、アメリカで外国映画が一本も公開されていないということはないため、マイナスになった要因として、ある年に製作されても同じ年に公開にならなかった、または公開そのものができなかったなどが考えられる⁵。しかしながら、他国と比べてアメリカのマイナスは大きく、国産映画中心のアメリカの現状が浮かび上がる。

⁵ アメリカでは配給費用がかかるため、作品が完成しても利益回収の問題から公開にならない映画も多い。劇場公開にならずにビデオ販売として扱われるケースもある。(筆者ヒアリングによる)

図7 2005年度公開映画本数(出典:CNC Bilan 2005)



国名	ドイツ	スペイン	フランス	イタリア	イギリス	アメリカ	日本
公開本数	368	530	559	392	451	528	649
製作本数	103	142	240	98	124	699	356
差	265	388	319	294	327	▲171	293

表8 2005年度公開本数と製作本数 (出典:CNC Bilan 2005)

1.6 国別映画マーケットシェア

図9は2004年度の国別マーケットシェアで、それぞれの国で、国産映画、アメリカ映画、その他の国の映画がどれだけの収益を上げているかを示したものである。(EU25カ国計での国産映画はヨーロッパ映画を指す)。アメリカでは95%以上が国産映画、すなわちアメリカ映画の収益で、他国映画のシェアは5%以下と非常に少ない。つまりアメリカで見られているのはほとんど自国の映画だということが分かる。日本は国産映画の割合が37.5%と他国に比べ高い数字を記録しているが⁶、外国映画はほぼアメリカ映画となっており、日本では自国の映画かアメリカ映画しか見られていない状況が明らかに分かる。一方、フランスは日本と同程度の国産映画のシェア率となっており、他のEU諸国と比べても国産映画が健闘していることが分かる。さらにフランスの特徴は、アメリカ映画のシェアが他国のそれと比べて低いことであり、比較した国の中で唯一50%を割っている(48.3%)。ヨーロッパ市場全体でアメリカ映画の売上が70%を超えていることを考えると、フラ

⁶ 日本では自国映画の売上トップ20作品に、子供向けアニメ作品(『ドラえもん』、『ポケットモンスター』、『名探偵コナン』シリーズなど)が常に複数入っている。また宮崎駿アニメ作品の興行収入が高く、同監督の作品がある年とない年では自国映画のシェア率に影響が出るほどである。ちなみに統計の年(2004年度)は『ハウルの動く城』が邦画のトップで、興行収入200億円を記録している。(日本映画製作者連盟ホームページより。http://www.eiren.org)

ンスにおけるアメリカ映画の売上は平均をかなり下回っている。以上のことからフランスでは、アメリカ映画、国産映画、その他の国の映画がバランスよく鑑賞されていることが分かる。

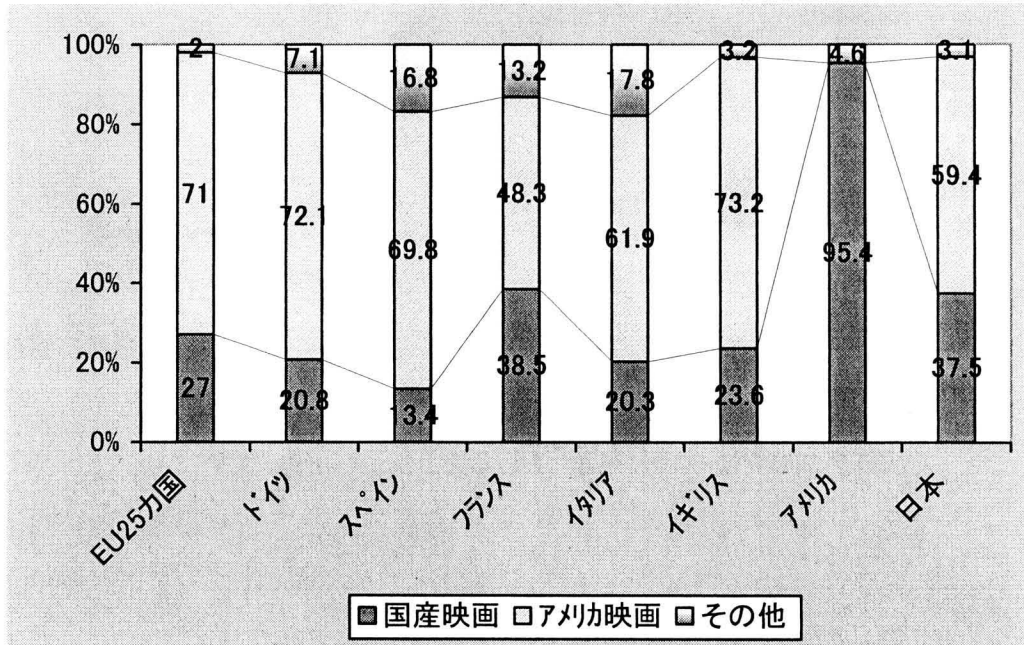


図9 2004年度 国別マーケットシェア率 (出典: CNC Bilan 2005)

1.7 ヨーロッパ市場における売上内訳 (国籍別)

前項でふれた EU25 カ国における国別映画のマーケットシェア率について見ていく。図 10 は、2005 年度の EU25 カ国における映画のマーケットシェア率を国別に表したものである。まず、アメリカ映画およびアメリカ資本のヨーロッパ映画⁷が合計 73.2%を占め、ヨーロッパ市場でのアメリカ映画の優勢を指摘できる。そしてアメリカ映画の次に、フランス映画が 9.6%のシェアを占めている。次のイギリス映画のシェア (4.2%)の倍以上の数字となっており、また他のヨーロッパ映画も軒並み3%前後のシェア率ということから、フランス映画はヨーロッパ市場でアメリカ映画に次いで健闘していると言える。

⁷ アメリカ資本のヨーロッパ映画とは、製作の場所はヨーロッパ(主にイギリス)だが、アメリカの資本が入って製作されたものを指す。2005 年は『ハリー・ポッターと炎のゴブレット(イギリス、アメリカ映画)』、『チャーリーとチョコレート工場(イギリス、アメリカ映画)』などがある。

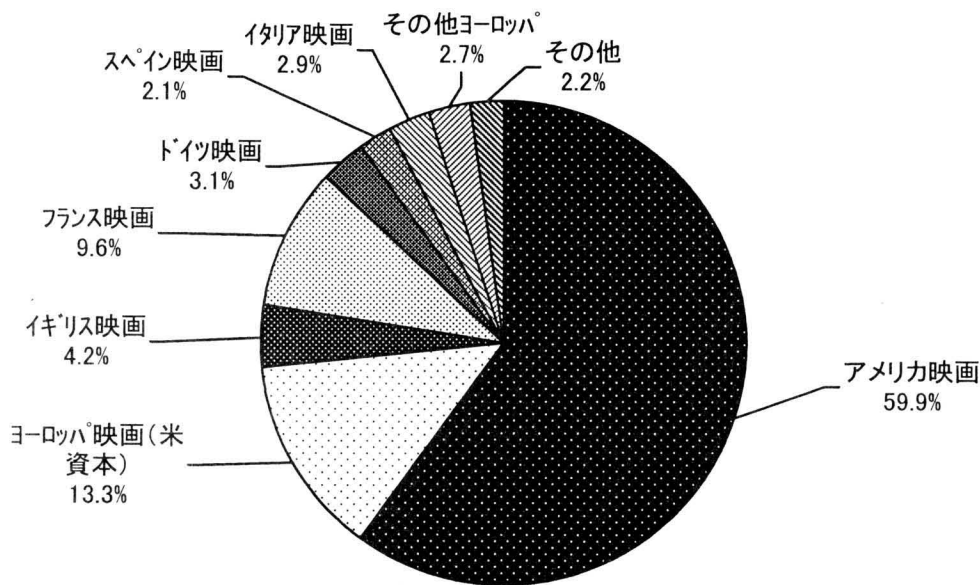


図10 2005年ヨーロッパ市場における売上シェア(出典:OEA)

1.8 まとめ

フランスの映画産業の規模と特徴を知るために、世界の主要な国の映画産業と比較しながら、いくつかの項目にそって概況を示した。まず、観客動員数や興行収入、製作本数の面からアメリカの映画産業が世界の中でも圧倒的な力を示していることが明らかに分かる。これにはスクリーン数の多さや入場料金の手頃さなど、映画環境が整っていることも大きく、アメリカでは国民が映画館で映画を見る頻度が高いと言える。しかし売上の内訳を見ると、アメリカで鑑賞されている映画は95%以上が自国の映画であり、アメリカ映画産業の多様性の不足を指摘できる。

日本では、映画製作数や公開本数は世界でもトップクラスに位置し産業としても注目できるが、国民一人当たりの映画館入場回数になると最下位に転じる。(興行収入が高いのは、入場料金が他国に比べ1.6~1.8倍ということが影響している)。また売上の内訳を見てみると、自国映画の割合が比較的高いことは評価できるが、外国映画はほぼアメリカ映画という結果で、日本では自国映画かアメリカ映画しか見られていないという状況が浮かび上がる。

フランスは、アメリカや日本と同様、映画が国内産業として成り立っているだけでなく、独自の特色も見せている。EU諸国内に限ってみるとフランスはほぼ全項目でトップとなり、まず、フランスの映画産業がEUの中で主導的な立場にあることは間違いない。またフランスの特徴として、国内市場で鑑賞されている映画の国籍に偏りが少ないことを指摘できる。フランス以外のほとんどの国でアメリカ映画のシェア率が60%を超えているのに対し、フランスだけが唯一50%を割っている。フランスと日本の自国映画のシェア率はほぼ同程度で健闘しているが、フランスでは日本のように自国映画かアメリカ映画かという状況ではなく、自国映画以外で鑑賞される映画に偏りが少ない。また最後の比較項目からは、フランス映画は国内市場での成功だけではなく、国外市場でも健闘していることが分かる。アメリカ映画のシェア率が70%以上を超えるヨーロッパ市場にあって、フランス映画は二番手につけシェアも10%近くと健闘している。以上のことから、フランスの映画産業は世界の映画産業の中でも質量共にトップクラスにあり、産業として成り立っているだけでなく、また

独自の特色も兼ね備えていることが分かる。では次章以降、そうしたフランス映画の成功と特色を可能にしている制度の実態について検証していく。

第二章 フランスにおける映画支援の制度と実態

第一章ではフランスの映画産業が世界の映画産業の中でもトップクラスにあり、産業として成立していること、フランス映画が国内だけではなく国外のマーケットでも健闘していること、そしてフランス国内で鑑賞されている映画は、他国で一般的に見られるように自国映画かアメリカ映画かといった状況ではなく、鑑賞される映画に偏りが少ないことなどを指摘した。第二章では、そうした成功を可能にしているフランス映画産業が持つ組織、およびその制度を考察する。

2.1 CNC について

2.1.0 欧州の組織との比較¹

フランスには映画産業の振興を統括する組織、CNC (Centre National de la cinématographie: 国立映画センター)が存在する。CNC については次項以降で詳しく見ていくが、まず欧州諸国における位置づけを明確にする。映画に特化した専門組織はフランスに固有のものではなく、同様の機能を持つ組織は他の欧州諸国にも見られる。例えばドイツでは FFA (Filmförderungsanstalt)、イギリスでは FC (The UK Film Council)、スペインでは ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) がそれぞれ産業を統括している。CNC も含めこれらの組織に共通して言えることは、こうした専門組織はそれぞれの国の文化やメディア、観光関連の省の管轄下に属しているが、省が直接に政策執行を行うのではなく、各組織に運営の独立が与えられている点である。さらに個々の国によって運営に特徴があり、例えばドイツでは地方分権の度合いが強いため、FFA の他にも各州の映画振興機関が重要な役割を果たしている²。またイギリスの FC の運営資金の半分以上は、公的宝くじからの売上および投資によるリターンによるものである。その他、欧州には映画製作費の一部が免税されるシステムがあり、フランス、イギリス、ドイツ、オランダ、ベルギー、リュクセンブルグなど多くの国で採用されている。こうした中でフランスの CNC の特色として挙げられるのは、第一に運営資金額の多さである。2003 年の CNC の予算は 438 億ユーロで、ヨーロッパの中でトップであることはもちろん、二位のドイツが 180 億ユーロということから、フランスの予算が飛び抜けていることが分かる³。第二に組織の活動内容である。欧州で見られる組織がどれも映画産業の振興をつかさどるといっても、大部分の国の組織では映画の製作面での助成が中心である⁴。これに対し CNC では、後述するように製作、配給、興行という映画産業の上流から下流まで全てを統括している。以上のことから、CNC はフランス映画産業の独自性、特殊性を考察する上で重要な役割を果たしていると考え、以下その機構、歴史、制度面についての検討を行なう。

2.1.1 CNC の役割⁵

フランスの映画産業の運営は、CNC (Centre national de la cinématographie: 国立映画センター)によって執り行われている。CNC は、1946 年 10 月 25 日法により、フランス映画産業の助成・

¹ この項は、内山、菅谷[2006]を参考に執筆した。

² 最大の組織を持つのはノルトライン・ヴェストファーレン州で、撮影やポストプロダクションの組織が整っている。またバイエルン州、バーデン・ヴュルテンブルク州、ハンブルク州、ラインラント・プファルツ州、最近ではベルリン・ブランデンブルク州も映画振興が盛んである。(TERREL, VIDAL[2005])

³ 内山、菅谷[2006]

⁴ CNC 映画部門部長フランソワ・ユラール氏による。

⁵ この項は CNC の公式ホームページ(<http://www.cnc.fr/>)を参照に執筆した。

促進を目的に創設された文化省の管轄機関である。行政権を持つ公的機関でありながら、法人格と財政的自律権もあわせ持つ。本部はパリ。(12, rue de Lubeck 75784 Paris cedex 16)。

主な活動内容は映画・視聴覚産業に関する法規制定のほか、当該産業の助成・促進・普及、映画遺産の保護と普及である。具体的には、フランス映画およびフランスとの共同製作作品の製作助成、新人監督の発掘・育成、映画館改築への費用助成、地方自治体と協同しての助成活動、その他 100 以上の映画組織や団体への協力、助成がある。(協力団体の主なものには、シネマテーク、FEMIS[国立映画学校]、各種映画祭実行委員会、ユニフランス[フランス映画の海外プロモーション機関]、プロデューサー育成セミナーなどがある)。また、海賊版の取締りや映画会社(製作、配給、興行の各社)への営業行使権の交付なども業務の一部である。

2.1.2 CNC 創設の歴史と背景⁶

以上のように CNC は文化省の管轄下にありながら財政的自律権を持ち運営されている組織で、映画産業に対し直接的な活動を行なっていることが特徴である。この項では CNC 誕生までの歴史的背景を振り返りながら、フランスにおいて政府と映画産業がどのように連携していったのか、フランス映画産業の特色を指摘したい。

CNC が誕生したのは 1946 年だが、そもそも、1895 年にフランスで誕生した映画産業に対して、初期段階から緩やかではあるがすでに政府の関与が見られていた。ただし、それは各省庁が個別に映画産業に参入するという形であって⁷、政府の関与が具体的になるのは第一次世界大戦後からである。この時期は戦前に質量共に世界最高の映画大国だったフランスが、敗戦の影響でその地位をアメリカへ譲った頃であり、フランス政府は上映する作品の検閲に内務大臣の許可を義務づけるようになる⁸。その後、興行ビザ交付を許可する委員会に政府の役人をメンバーとして送りこみ⁹、次第に関与の度合いを深めていく。こうして政府と映画産業の関係が深まるにつれ、両者の連携を求める声が次第に強まる。しかし一方で政府による介入に反対する映画人の存在もあって、統一した組織はなかなか生まれなかった。

1942 年になってようやく CNC の前身組織である映画産業組織委員会(Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, COIC)が誕生し、映画産業の組織的基盤が整う。設立にあたってはそれ以前に提出され、実現に至らなかった二つの報告書が参考にされた。1936 年に財務監査(Inspecteur des finances au Conseil économique des finances)ギー・ドウ・カルモワ(Guy de Carmoy)が提案した国立経済委員会(Conseil National Économique)の設置案と、1938 年国民教育大臣ジャン・ゼー(Jean Zay)が準備した映画の地位に関する法案がそれである。カルモワが提唱した、映画産業の様々な分野における連携の必要性と、映画産業特有の要求に応えるための組合組織の必要性、およびゼーにより提案された法案が COIC の内部構造づくりに活かされた。

COIC はその後に名称を映画職業局(Office professionnel du cinéma, OPC)と変え、1946 年 10 月 25 日法により現在の CNC が誕生する。当初 CNC は情報省の管轄に置かれていたが、産業省を経て、その後 1959 年に文化省が設立されたのを機に、同省の管轄に落ち着く。“1946 年、

⁶ 第二項は、Vernier [2004]、CNC la lettre #32 などを参考に執筆した。

⁷ 1912 年に農業省が人材育成の手段として映画を利用、1921 年には公教育省が学校教育美術館の中に、教育シネマテーク(la Cinémathèque scolaire)を設立している。

⁸ それ以前は市町村の許可のみで上映が可能だった。

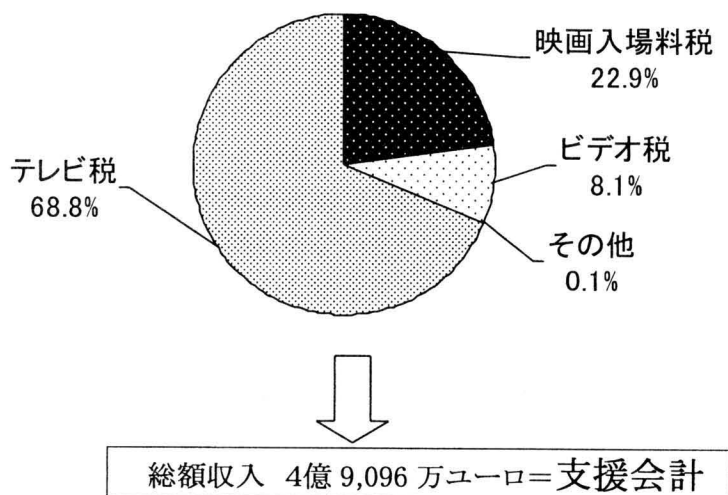
⁹ 1928 年、映画業界人と同数の政府の役人から構成される監査委員会が設置され、以後、興行ビザ交付には同委員会の見解が必要となる。

CNC は行政当局と映画業界の協議によって誕生した。それ以降、行政側と映画業界との間には常に密接な関係が存在している。”¹⁰とあるように、フランスでは、政府と映画業界との関係は 1946 年以降、正式に確立したと言える。

2.1.3 CNC の会計:映画産業国家支援会計

CNC の財源は、映画産業国家支援会計(Compte de soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique、以下、支援会計とも表記)によって運営されている。支援会計の財源は、①映画入場料税(フランスの劇場窓口で販売された入場チケットの 10.72%が課税:フランス映画、外国映画を問わずフランスで公開された全ての映画が課税対象となる)、②テレビ局収入税(テレビ局の広告・受信料の 5.5%が課税)、③DVD、VHS 販売税(ビデオ売上の 2%が課税)、④その他(文化省予算、助成金の返還金)から構成されている。2005 年の支援会計総額(収入)は、4億 9,096 万€(約 736 億円)で、その財源の約7割をテレビ局からの資金に頼っている。(図1)

図1 2005年度 支援会計の収入内訳(出典:CNC)



こうして得た収入を財源として支援会計が作られ、映画・映像産業の助成に使われる。助成の詳細については後述するが、支援会計は映画・ビデオ部門とテレビ部門に分けられ、さらにそれぞれ自動助成と選択助成に分けて助成金が割り当てられる。

2.1.4 映画産業国家支援会計の歴史¹¹

現在の支援会計は 1959 年より開始されているが、その前身の組織が生まれたのは戦後まもなくの 1948 年である。まず 1948 年 9 月 23 日法により映画産業一時支援法 (la loi d'aide temporaire à l'industrie cinématographique) が誕生し、映画入場料から一定額を税金として徴収し(目的税)、それを財源としたシステムが始まる。今日まで続くフランス映画産業支援制度の仕組みはこの時に整う。当時の制度は自動助成(aide automatique)のみであった(制度については本章第二節で後述)。さらにこの組織は、1953 年 8 月 6 日法により映画産業発展基金 (le Fonds de

¹⁰ CNC la lettre #33

¹¹ 第四項は CNC la lettre #36 を参考に執筆した。

développement à l'industrie cinématographique)と名称を変え、最終的に1959年に現在の組織となった。支援会計になってからは、新たに選択助成(aide sélective)の支援制度が加わり、制度がより充実した。次項では支援会計の母体である、1948年に制定された映画産業一時支援法設立の歴史的背景を振りかえる。これには1946年にアメリカ・フランス間で締結されたブルム・バーンズ協定をめぐる、フランス政府とフランス映画産業界との対立が大きく関係している。この協定の概要に触れながら、当時の政府と業界の関係を明らかにし、設立の意図を考察したい。

2.1.5 映画産業国家支援会計設立の背景:ブルム・バーンズ協定¹²

ブルム・バーンズ協定とは、1946年5月28日ワシントンで、フランスのレオン・ブルム首相とアメリカのジェームズ・バーンズ国務長官との間で調印された政治経済協定である。フランス国内の経済は1940年から44年のドイツ占領下時代に大きな打撃を受けており、復興のために莫大な財政援助を必要としていた¹³。この協定によりフランスはアメリカから6億5千万ドルの借款を得たが、その代償の一つとして、協定には外国映画の輸入に関してアメリカに有利な条件が盛り込まれていた。つまり、それまでは輸入割当制度によりアメリカ映画は年間120本に制限されていたが、ブルム・バーンズ協定によって新たにスクリーン・クォータ制の導入が提案され、フランス国内の映画館において年間52週のうち最大で24週までをアメリカ映画に充てることが許可されたのである。実質、アメリカ映画がフランス市場に自由に入ることを定める決定に対し、フランスの映画業界からは強い反対が起きる。それにも関わらず、フランス政府はアメリカ映画の上映週を24週からさらに36週に増やし調印してしまう(1946年5月)。

46年7月の協定開始以降、戦時中に製作されたアメリカ映画が続々とフランス国内に流入する。アメリカ映画のフランス語吹替え版は、46年に92本、47年には176本、48年に180本と2年間で倍増し、フランス国内におけるアメリカ映画の売上シェアは51%にまで達した。(一方のフランス映画は13%前後)。こうした中、フランス映画批評家たちの中には反アメリカ映画の気運が強まり、徐々に協定内容の見直しを求める声に変わっていく。そして1947年12月にはマルセル・カルネ、ルネ・クレマン、マルセル・パニョール、クロード・オータンララ、ジャック・ベッケルなどの映画監督たちがフランス映画擁護委員会を結成しフランス政府に反旗を翻す。しかしながら政府側の反応は概して鈍く、レオン・ブルム首相は、「もしフランスの高次の利益のために、フランス映画を犠牲にしなければならなかったとしたら、私はそれを選んだだろう」と経済の自由主義を擁護する発言をしている。

48年1月には、前述のフランス映画擁護委員会は、ついにパリで1万人を超えるデモを起こし、ジャン・マレー、シモーヌ・シニョレ、クロード・オータンララ、ジャック・ベッケルなど多くの俳優、監督たちがこれに参加した。こうした緊急事態を踏まえ、フランス政府はようやくブルム・バーンズ協定の見直しに取り掛かるのである。1948年7月パリにおいて条約改正が行なわれ、これにより年間16週だったフランス映画の上映週は20週に増え、フランスに輸入される外国映画の総本数は年間186本に制限、そのうち121本をアメリカ映画に割り当てることが決められた。

¹² 第五項は、Vernier [2004]、Cadrage[2006](<http://www.cadrage.net/>)などを参考に執筆した。

¹³ フランスでは映画産業も1940年から44年のドイツ占領下に大きな打撃を受け、1944年8月のパリ解放後は政治の混乱で事実上映画製作がストップし、同年12月までの4ヶ月間は一本も映画が製作されなかった。その後状況は回復するが、いくつかの例外を除いて、解放後に作られたフランス映画の大部分は客の入りも良くなかった。当時の若手批評家で後に映画監督となるアレクサンドル・アストリュックは、1944年12月に寄せた記事の中で、「フランス映画は休止している」と述べている。

こうした一連の出来事を背景に、フランス国内にフランス映画を擁護する愛国感情が高まり、前述の映画産業一時支援法が生まれる。以上、支援法誕生の歴史的背景を踏まえて、制度の意義を二つ挙げたい。まず支援法の誕生は、フランス映画の将来を危惧した業界関係者が自ら掴み取った成果だということである。一般にフランスでは、映画産業に対する政府の積極的な姿勢が指摘されることが多いが、制度誕生当時の背景を見ると、事情はむしろ逆で、当時の政府の態度はどちらかといえば自由主義経済のアメリカの政策に傾いている。その意味において、フランスの支援制度とはまさに、映画業界からの強い働きかけによって始まったものと言うことができる。

もう一つの意義は、一時支援法制定と同時に映画入場料税を導入し、それを支援法の財源に当てたことである。そしてこれによりアメリカ映画から得た収益をフランス映画の支援に転用するシステムを確立した。アメリカ映画のシェア拡大を食い止めることは出来なかったものの、この時に既にアメリカ映画によって得た資金をフランス映画の支援に転用できたことは、その後のフランス映画産業の発展にとって大きな意味を持つと言える。

48年の一時支援法によってフランス映画の製作本数は増加したものの、次第に作品の質の低下が指摘されるようになる。質に関する基準を新たに盛り込むことで、支援法は1953年8月6日法により映画産業発展基金(le Fonds de développement à l'industrie cinématographique)に形を変え、続く1959年6月6日法により、現在の映画産業国家支援会計(Le Compte de soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique)が誕生する。前述したように、この体制下でそれまでの自動助成に加えて、新たに選択助成の制度が取り入れられた。

2.1.6 まとめ

フランスの映画産業は、文化省の機関でありながら財政的に独立した任務を持つ CNC が運営していること、この組織の前身が誕生したのは戦後すぐの1946年で、それ以降フランスでは政府と映画産業界が密接な関係を持っていることを述べた。また CNC は他の欧州諸国の同様の組織と比較しても金額や業務内容の面で際立っており、この組織がフランスの映画産業の活性化に一定の寄与を果たしてきたことを指摘できる。次に CNC の財源である映画産業国家支援会計の仕組みに触れ、まずその資金はテレビ局収入税と映画館入場料税からで90%以上が構成されていることを示し、支援会計の前身である支援法は、1946年のブルム・バーンズ協定を機にアメリカ映画がフランス市場に流入し始め、フランス映画産業が危機的状況に陥ったことを背景に誕生したことと言及した。フランスでは実質的にはアメリカ映画のシェア拡大を止めることはできなかったものの、代わりに映画館入場料税を設定しそれを支援会計の財源にすることで、アメリカ映画から得た収益もフランス映画産業の支援資金に転用する独自のシステムが確立された。またこれがその後のフランス映画産業にとって大きな意味を持つことを最後に指摘した。

2.2 CNC の公的支援制度

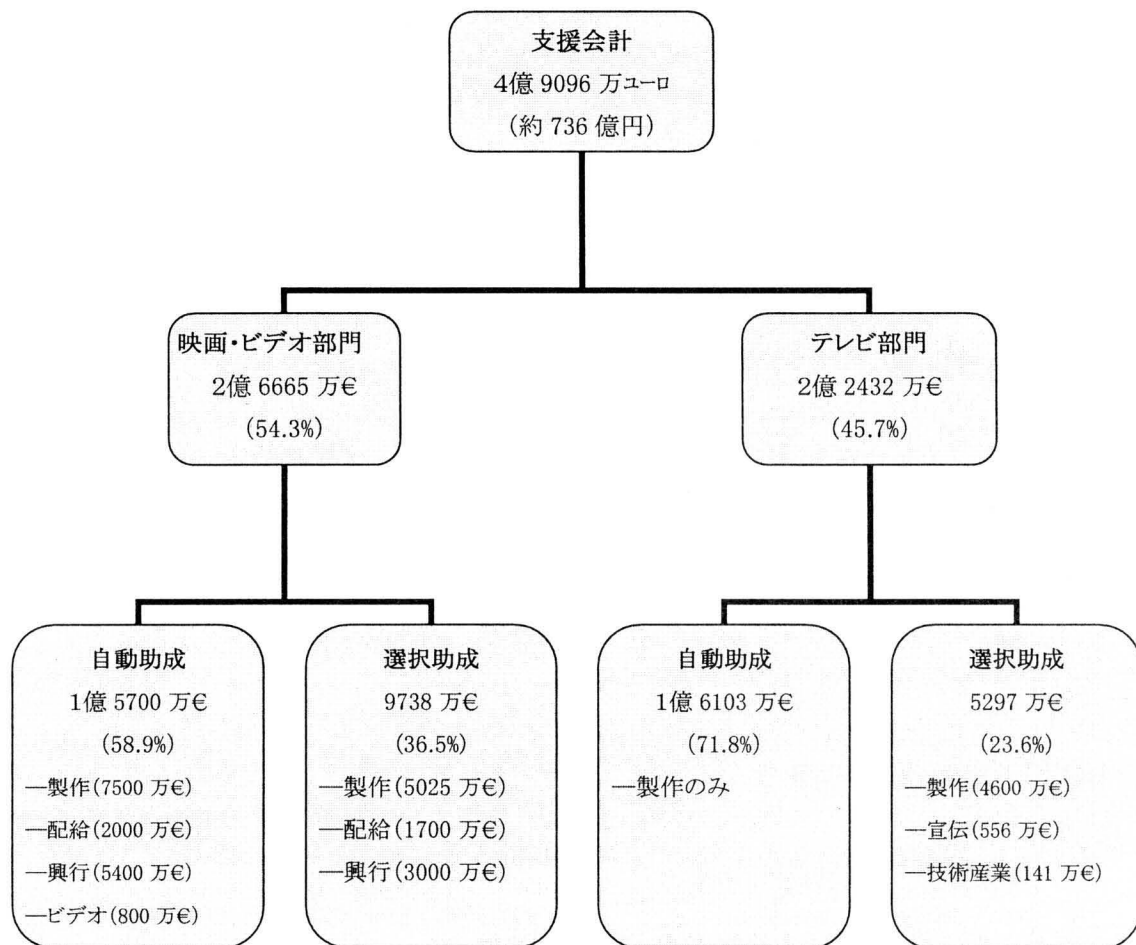
この節では支援会計によって運営されているフランスの支援制度について具体的に見ていく。支援会計は映画・ビデオ部門とテレビ部門に分配され、さらに自動助成、選択助成に分けて助成が行なわれている。

2.2.1 自動助成と選択助成

図2は、2005年度の支援会計の支出状況を図式化したものである。まず支援会計の収入である4億9,096万ユーロを、映画・ビデオ部門(1)とテレビ部門(2)に分配する。(全体の54.3%が映

画・ビデオ部門に、残りの 45.7%がテレビ部門に割り当てられる)。それぞれの部門は自動助成と選択助成に分類され、さらに各助成金に割り当てられていく。自動助成は作品の収益(劇場公開、テレビ放映、ビデオ販売)に応じて算出された金額が、助成金として製作、配給、興行部門にそれぞれ自動的に還付されるものと考えてよい。一方の選択助成には、複数の制度が存在しており、それぞれ個別の審査に合格した場合に限り、助成金が交付される。映画・ビデオ部門、テレビ部門共に選択助成よりも自動助成に割り当てられる金額の方が多く、支援会計全体で見ると 64.7%が自動助成に、35.3%が選択助成に割り当てられている。なお、本論文では映画・ビデオ部門の助成を中心に見ていく。

図2 2005 年度 CNC 支援会計 支出内訳(出典:CNC bilan 2005)



(1)映画・ビデオ部門 (section cinéma et vidéo)

この部門の自動助成はさらに製作部門、配給部門、興行部門に分けて助成される。製作部門の助成金は製作会社に交付されるもので、その会社が前回製作した作品の収益(劇場公開、テレビ放映、ビデオ販売)に応じて助成金が自動的に算出され、会社に還付される。自動助成全体の中で 47.8%を占めるこの助成の交付の仕組みについては次項で詳しく後述する。(2005 年度

の拠出金額は 7500 万€)

配給、興行部門における自動助成の助成金は、それぞれ配給収入および劇場窓口収入に応じて計算され、映画館の改装および新規の建築の費用などに使われる。フランスではシネマコンプレックスの売上が大きな割合を占めているが、小中規模の映画館が助成金獲得において不利にならないよう、助成金の計算方法が設定されている。

一方、選択助成についても製作部門、配給部門、興行部門に分けられており、製作部門における助成制度の主なものには、1960 年から続く製作資金融資制度 (l' Avance sur recettes) がある。規定の審査に合格した製作者、監督、脚本家などの個人、または製作会社に対し融資されるが、特にこの助成制度は、新人監督の作品、芸術作品、市場での成功が困難な作品を助成する性格が強い¹⁴。その他の選択助成には、脚本執筆のための助成、後述する開発途上国助成 (ル・フォン・シュッド) や外国語作品助成、短編映画製作助成などがある。

一方配給、興行部門の助成制度には、市場での成功が難しい作品を公開することを目的とした助成、フランスで知られていない外国映画公開のための助成、インディペンデント系会社への助成、フィルム復元のための費用援助制度、映画館の改築、地方や大都市近郊の映画館建設のための助成などがある。

2005 年度は自動助成に 1 億 5,700 万ユーロ、選択助成に 9,738 万ユーロが交付されており、金額からも分かる通り、フランスの公的支援が自動助成に力を入れていることが指摘できる。理由として、第一に、2.1.5 で見たように支援会計は当初自動助成だけだったこと、第二に、支援会計の目的が製作会社に対し映画製作を継続的に行わせることにあるため、選択助成より自動助成に制度の比重を置いていることが挙げられる。

(2) テレビ部門 (section audiovisuel)¹⁵

テレビ部門における助成も、自動助成と選択助成に分かれている。自動助成の交付システムは、映画・ビデオ部門と同じで、既にフランスのテレビ局で作品を製作あるいは放映した製作会社に対して、次回作の準備あるいは製作のための再投資用助成金として交付される。(助成金額は、前回製作した作品の製作費に応じて設定される。)

選択助成については、上記の自動助成を受けられない製作者、短編のドキュメンタリー作品などを対象に、審査委員会が承認した場合に助成金が交付される。その他、新しい脚本や才能を発掘するための助成、テレビ作品を海外へ促進するための助成などもある。またフランス＝カナダ間には 1983 年以來テレビ作品における共同製作協定が存在するが、これに割り当てられる助成金はこの選択助成の枠内から拠出されている。2005 年度の助成金額は、自動助成に 1 億 6,103 万€ (71.8%)、選択助成に 5,297 万€ (23.6%) が割り当てられている。

2.2.2 自動助成交付のための条件：フランス映画の基準

前項で見たように、映画・ビデオ部門の自動助成の中でも製作部門に交付される金額は自動助成全体の 47.8% を占め、フランスの映画支援制度が「製作」に力を入れていることが指摘できる。自動助成によってプロデューサーに与えられる資金は、次回作品の製作資金になるだけでなく、

¹⁴ 2005 年度、71 作品に助成金が交付され、そのうち半数近くが処女作、第二作の作品で占められており (32 本)、この制度が新しい才能の進出に対し一定の成果を挙げていると言える。

¹⁵ 原語の audiovisuel は視聴覚とも訳せるが、実質、テレビ番組 (地上波テレビ、衛星テレビ、有料放送など) への支援が中心となるため、本論文ではテレビ部門と訳す。

プロデューサーにとっては製作を続ける意欲、動機付けとなる。つまり、自動助成は、“フランスの”映画製作が持続的に発展することを目的とした制度であると言える。なお、助成金が交付されるには、作品製作の要素に細かい規定が課され、実質、これが“フランス映画”の基準となっている。(作品がフランス映画として認定されると、製作費の税額控除権や、フランスのテレビ局からの購入優先権、SOFICA¹⁶の出資権を受けることができる)。基準は、①製作会社の基準、②作品の出資承認基準、③作品の製作承認基準の三つに分かれており、それぞれ CNC によって承認を受ける必要がある。以下、基準を具体的に見ていく。

①製作会社基準(agrément de la société de production)

作品を製作する会社のうち少なくとも一社は CNC の承認を受け、フランスで設立されていなければならない。会社の代表者または経営者は、フランス人か EU 加盟国出身者、または欧州評議会 (Conseil de l'Europe) が定めた「国境なきテレビに関するヨーロッパ条約 (Convention européenne sur la télévision transfrontière)」の加盟国出身者でなければならない。なお EU 域外国の場合、EU と視聴覚部門における協定を結んだ国の出身者であればよい。以上のどの国にも該当しない国の出身者の場合、フランス滞在許可証を持つ場合はフランス人と同様に見なされる。なお製作会社は、以上述べた国以外の出身者によって資本統制されてはならない。(1999年2月24日デクレ、条項7より)。製作会社の代表者(経営者)の出身国として認められている国は以下の通り。

フランス、ドイツ、イタリア、オランダ、ベルギー、リュクセンブルグ、アイルランド、イギリス、デンマーク、ギリシャ、ポルトガル、スペイン、オーストリア、スウェーデン、フィンランド、キプロス、マルタ、ポーランド、チェコ共和国、ハンガリー、スロヴェキア、リトアニア、レトニア、スロヴェニア、エストニア、ブルガリア、ルーマニア(以上EU加盟国)、アイスランド、ノルウェー、サン・マリノ、サン・シエージュ、スイス、トルコの 33 カ国

②出資承認基準(agrément des investissements)

映画作品は次ページの出資承認基準(欧州基準)¹⁷で合計 18 点中 14 点以上を獲得しなければならない。例外は認められない。(1999年2月24日デクレ(パラグラフ III)、条項 10 より) 承認は CNC が行い、映画の撮影前に行われる。

- ・出資承認基準の得点となるためには、(1)、(2)、(3)の国籍がフランスか EU 加盟国であること。または EU に滞在許可書を持つ場合と政府間協定締結国の出身者であれば認められる。

¹⁶ SOFICA (Sociétés de financement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle :映画・視聴覚産業金融会社)は文化省認可の株式会社である。この会社に投資した個人または組織は、一定の条件のもとで課税所得の算出にあたり、年間総所得から投資額分を控除できるという恩恵が受けられる。なお SOFICA が投資できる対象は、CNC が承認した映画に限られる。(内山、湧口[2001]) フランスのプロデューサーにとって SOFICA に製作費の一部出資を頼るのは一般的なことで、2005 年度のフランス映画出資総額のうち、3.1%が SOFICA からの出資となっている。(CNC [2006])

¹⁷ 欧州基準とも呼ぶのは、この基準がフランス映画に限らず、他の欧州諸国でも共通基準として用いられているからである。税制優遇措置の適用などを希望するなら、ヨーロッパ内の映画は自国映画の基準の他にこの欧州基準を充たす必要がある。

- ・出演者の 50%とは、主役、準主役を除いた出演者の 50%の出身国が上記の国であること。
- ・(4)で使用される施設は、フランス、または EU 内にある施設である場合に有効。国際共同製作作品については、フランスと国際共同製作協定が結ばれている国の場合、当該国の撮影スタジオも使用可能。

(1)作者/監督	
-監督	3点
-脚本家	2点
-その他の作家(作曲家、原作者…)	1点
(2)出演者	
-主役	3点
-準主役	2点
-その他の出演者の 50%	1点
(3)製作部門のスタッフ	
-撮影(撮影監督、カメラマン、第一アシスタント)	1点
-録音(技師、第一アシスタント)	1点
-編集(編集技師、第一アシスタント)	1点
-美術(美術監督と第一アシスタント)	1点
(4)技術産業	2点
(撮影スタジオ、現像所、編集スタジオ)	

③製作承認基準(agrément de la production)

製作承認基準は、前述の二つの基準と同様 CNC が承認を行ない、承認は作品の興行ビザ取得後に始まる。(通常、作品公開の4ヶ月後)。作品は次ページに記す基準で 100 点中 25 点以上を取らなければならない。(ただし使用言語がフランス語の場合に付される 20 点はこれに含めることができない。)また国際共同製作の場合は例外が適用され、100 点中 25 点ではなく 20 点以上を取れば基準を充たすと見なされる。

- ・(1)製作会社の規定は、前述の製作会社の基準を充たしていること。
- ・(2)使用言語はフランス語でなくても構わないが、その場合それ以外の項目で 25 点以上を取得すること。
- ・(3)作者の雇用契約がフランス法に基づいて結ばれた場合にのみ得点となる。(作者の国籍は問わない)。また原作者、脚本家、脚色家、セリフ作家についてはどれか一人が該当すれば有効となる。
- ・(4)、(5)、(6)の出演者と全スタッフの国籍がフランスか EU 加盟国であること。または EU に滞在許可書を持つ場合と政府間協定締結国の出身者であれば認められる。
また出演者とスタッフは、フランス法に基づく契約で雇用されていなければならない。
- ・(4)映画の 50%以上のシーンに出演している俳優は主役級とみなされる。
- ・(7)技術産業に伴う作業は、フランスで設立された会社で行なった場合に得点となる。
- ・(7)撮影場所は、撮影がフランスで行なわれた場合に有効となる。また脚本上の芸術的な理由

で外国で撮影が行なわれた場合も認められる。

- | |
|---|
| (1)製作会社(10点)
①の製作会社の基準を充たした場合、有効。 |
| (2)使用言語(20点)
全てあるいは大部分フランス語、またはフランスの地方言語で撮影されている場合、有効。 |
| (3)作者(合計10点)
監督(5点)
その他の作者(原作者、脚本家、脚色家、ダイアログ作家)(4点)
作曲家(1点) |
| (4)出演者(合計20点)
主役(10点)
準主役または脇役(10点) |
| (5)製作と技術部門のメインスタッフ(合計14点)
助監督:2点、制作管理:2点、撮影:3点、美術:2点、録音:2点、編集:2点、メイク:1点 |
| (6)スタッフ(合計6点)
撮影スタッフ:4点
道具スタッフ:2点 |
| (7)技術部門(合計20点)
撮影場所:5点(撮影地3点、撮影スタジオ2点)
撮影機材:5点(撮影2点、照明2点、美術セット1点)
録音のポスト・プロダクション:5点
映像のポスト・プロダクション(現像所の作業):5点 |

以上の基準で100点中80点以上を取得すると、助成予定金額¹⁸の100%が交付される。79点以下70点までの交付率は以下の通り。(79点:助成予定の97%、78点:同94%、77点:同91%、76点:同88%、75点:同85%、74点:同82%、73点:同79%、72点:同76%、71点:同73%、70点:同70%)なお69点以下の場合の交付率は取得点数と同じになる。高得点を取得するほど交付される助成金も高くなるシステムとなっているが、これはフランス(または主にヨーロッパ)の要素が強い作品を優遇し、フランス人(または主にヨーロッパ人)の雇用を守る意味があると思われる。

しかしながらフランス映画として承認されるには、必ずしも“フランス産”であることは求められないことが分かる。つまり、製作会社の代表者や、監督、キャスト、スタッフの基準は、フランス国籍でなくてもEU加盟国または協定国の出身者であれば有効となる。このことはフランスの映画産業に他国の要素が入りやすくなっている点として指摘できる。

¹⁸ 助成金額の算出方法は作品の収益の場所によって異なる。劇場窓口収入の場合、観客動員数が50万人までは一回の入場につき0.7ユーロが課税、500万人までは0.57ユーロ、それ以上は0.25ユーロが加算される。ビデオ収益の場合、売上の4.5%が課税、テレビ収益の場合、テレビ局の購入金の10%(30万5000ユーロまで)が課税される。この3つの収益を加算したものが、その作品に対する製作会社への自動助成金となる。自動助成の有効期限も場所によって異なり、劇場窓口収入は5年間、ビデオ収益は6年間、テレビ収益は8年間まで有効である。

2.2.3 自動助成の用途と使用期限

以上の三つの基準を充たした作品によって得られた自動助成金は、その製作会社が次に製作する長編映画の撮影準備、または製作の予算として使われる(使用言語は自由)か、短編映画の製作予算として用いられる。再投資に使える期間は作品の収益の場所によって異なり、劇場収入からの助成金の場合は5年、ビデオ収益の場合は6年、テレビ収益は8年まで持ち越すことができる。また再投資に使用できる金額は新作の製作予算額の最大 50%までと定められており¹⁹、国際共同製作の場合はフランスからの資金の最大 50%までに限定されている。

2.2.4 公的支援制度に対する欧州委員会による承認

フランスの公的支援制度(自動助成、選択助成、税額控除など)については、2006年3月の欧州委員会において制度の存続が2011年まで正式に認められた。このことはフランス政府にとって大きな意味を持つ。なぜならフランスの制度はフランスの製作会社を優遇する保護主義的な側面を持つとして、長年アメリカや欧州諸国からたびたび批判の対象になっていたからである。しかしながらフランス政府は、自動助成を初めとしたフランスの支援制度はフランスの映画産業にとって絶対に必要だという認識を持ち²⁰、支援制度が他国から承認されるよう積極的に呼びかけていた。フランス政府は欧州委員会による今回の承認を評価しているが、このことはフランスが他国に対して、ある意味“借り”ができたことを意味する。そしてこの辺りの事情が、第六章で述べる自動助成の基準改正をめぐる起きたロング・エンゲージメント訴訟での、フランス政府の態度にもつながってくる。詳細は第六章で述べることにして、ここではフランスの公的支援制度が、欧米諸国からたびたび批判の対象になっている事実を喚起しておくに留める。

2.2.5 自動助成の考察

以上、CNCの支援会計の概況を記した。支援会計は映画・ビデオ部門とテレビ部門に分けられること、そしてそれぞれ自動助成と選択助成があることを述べた。一項で述べたように割り当てられる金額は選択助成より自動助成の方が多く(支援会計全体の64.7%を占める)、CNCの制度は自動助成的な性格が強いと言える。この理由として、CNCの支援制度が当初自動助成だけでスタートし、その目的が製作会社に対し継続的に映画製作を行わせることに比重を置いていることを挙げた。そして自動助成交付の仕組みとそのために必要な基準について触れ、自動助成の基準が、実質フランス映画の認定基準になっていることにふれた。最後に、以上の事実に基づいて、自動助成に関する考察を試みる。考察は国際性、公平性、財政的の三側面から行なう。

(1) 基準の国際性

最初の指摘は、自動助成の認定基準の要素がフランス一カ国だけに限られていないという点である。「製作会社基準」により、作品を製作する製作会社はフランス法に基づいて設立されてい

¹⁹ このような加算的な再投資規制は、理論的には製作資金規模の拡大と補助金依存度を高くしないことに狙いがあると思われる。内山、湧口[2001]

²⁰ ドヌデュー・ド・ヴァブル文化大臣も、「国内映画がなければそもそもヨーロッパに映画は存在しない。そして映画への公的支援がなければ、国内映画は育たない。(中略)映画の公的支援は、こうした映画の存在と生き残りのために不可欠なものである」と述べている。(2006年2月10日、ベルリン、独仏専門会合にて)

る必要があるが、会社の代表者の国籍については、フランスを含めた 33 カ国であれば認められる（詳細は 2.2.2 参照）。また監督や脚本家、俳優など、製作背景に関する国籍もフランスでない場合もポイントとなる。このことは、フランス映画の承認基準そのものが、すでに他国の要素を受け入れやすいものと言え、フランス映画産業の国際性につながっていると指摘できる。ただし自動助成の基準の見解をめぐっては、2004 年に行政裁判に至る訴訟がパリで起きており、基準の改正をめぐって賛成派と反対派の強い議論が生まれる事態に発展している²¹。自動助成の制度の国際性をめぐる論議は、フランスにおける国際共同製作を考察する上でも非常に重要な要素ととらえ、この件に関しては第六章でさらに詳しく取り上げる。

(2) 公平性/不公平性

次の点は、自動助成の公平に関する特徴である。自動助成の制度自体は、仕組みや交付金額の差はあれ、スペイン、ドイツ、イタリアなどにも存在する。しかし内山らが指摘している通り²²、「フランスが最も充実しているといえる」。その理由として、内山はフランスではそれぞれの作品に交付される助成金額が作品劇場公開収入などの客観数値をもとに決定されるため、判断の恣意性が入りにくく公平な制度であること²³、助成金の運営（申請）業務も自動化され、製作会社にとって申請業務はそれほど負担ではないことを挙げている。筆者もフランスの製作会社にヒアリングしたが、取得した助成金は CNC が管理する口座に自動的に蓄えられ、CNC に問い合わせれば容易に残高が分かるようになっているとのことだった。また制度の合理性だけでなく、冒頭で言及したように助成金額の面でもフランスは他国に比べ充実しており、フランスの自動助成に対しては一定の評価を下すことができる。

一方で、交付される助成金額が作品の商業的成功度によって決まるということは、交付の集中化をもたらす。つまり交付の仕組み上、作品が興行的に成功すれば助成金額は増えるが、成功しなければ小額の助成金しか手にすることができない。その結果、多額の助成金を得る会社とそうでない会社に格差が広がるのである。事実、CNC の統計によれば、2005 年度の自動助成金の総額の過半数（60%）がわずか 10 社の製作会社に配分されている一方、115 社の製作会社（全体の 71%）が助成総額のわずか 10%を分け合う結果となっている²⁴。つまり、ヒット作を生み出す会社は高額な助成金を手にして豊富な資金を次回作の製作につき込める一方、商業的成功度の低い作品を製作している会社は、十分な資金を得ることは難しい。もちろん、こうした非商業作品への助成には選択助成があり、自動助成はあくまで市場の論理に則って公平に設定されているということもできるが、自動助成の交付が一部の製作会社に集中している事実は否定できない。プロデューサーや製作会社の規模や必要とする資金は様々であるから、ここでは一概に比較できないが、現在のところは成功報酬という形を取り、作品の収益という客観的な数値にしたがって助成金額が決定されている。

²¹ 現行の製作会社の基準では、製作会社に 2.2.2 で挙げた国以外（たとえばアメリカ）の資本統制が確認された場合、自動助成交付の対象にならない。第六章で述べるロング・エンゲージメント訴訟では、製作会社にアメリカの資本統制が見られるという判決が下され、結果として約 5 億円の自動助成が交付されなかった。

²² 内山[2001]

²³ CNC のフランスワ・ユラール映画部門部長も自動助成の成功報酬 (une prime au succès) を指摘している。

²⁴ CNC Bilan 2005

(3)財政面

最後に財政的な特徴だが、2.1.3 で見たように、支援会計は財源の 90%以上をテレビ局からの資金と映画館売上に頼っている。つまり市場の収入が悪ければ、自動助成として配分される金額は当然減少する。この意味で自動助成の予算は常に変動的である。映画産業の売上が良ければ交付金も増えるが、悪くなると自動助成の交付金も減り、新たな映画製作に影響を及ぼす可能性が考えられる²⁵。

また財政面については、自動助成のパラドックス的側面も指摘しておく。前述したとおり、自動助成金に当てる金額はフランス映画産業の売上が増えれば予算もそれに比例して増える。しかしフランス映画が好調になるということは、その分、助成金を受け取る会社が増え、より多くの会社に配当を行わなければならない。そのために配分率を下げるなどの処置が必要になってくる²⁶。

2.2.6 まとめ

以上、フランスの映画産業の運営を執り行う CNC の組織とそれが持つ制度について検証してきた。CNC の支援会計は、まず映画・ビデオ部門とテレビ部門に分けられ、それぞれ自動助成と選択助成として各分野（製作、興行、配給）に配分される。割り当てられる金額は、両部門共に選択助成より自動助成の方が多いいことを指摘した。次にフランスの自動助成制度は、割り当てられる金額からも製作面に重点が置かれたものであり、持続的な映画製作を目的にしていることを示した。最後に助成金が交付されるには、作品製作の要素に細かい規定が課されること、実質、これが“フランス映画”の基準となっていることに触れ、自動助成交付の仕組みについて解説した。

最後に、自動助成の国際性、公平性（不公平性）、財政面の三点について考察した。まずフランスの自動助成を受けるために求められる要素（製作会社の代表者、キャスト、スタッフの国籍、撮影場所など）が、フランスだけに限られていないことに触れ、フランス映画の承認基準そのものがフランスの映画産業に他国の要素を取り入れやすくしている点を指摘した。この基準は次章以降で述べる、国際共同製作の推進にとって非常に重要な要素と言える。しかしながら、自動助成の交付が実質、一部の製作会社に集中していること、制度の財源がフランスの映画産業の収益に左右されることを指摘し、自動助成の仕組みに課題があることにも言及した。

いずれにしても CNC が持つ制度は EU 諸国の同様の制度に比べ、金額面、内容面ともに充実しており、制度の存在がフランスの映画産業の活性化につながっていることは事実である。次章以降では、国際共同製作の側面に即して、これらの制度がフランスにおける国際共同製作の推進にどのように貢献しているのかを検証する。

²⁵ ユニジャパン[2006]にも同様の指摘が見られる。

²⁶ CNC 映画部門部長のフランソワ・ユラール氏の指摘による。

第三章 フランスにおける近年の国際共同製作の状況¹

第一章および第二章では、世界的にもトップクラスにあるフランスの映画産業について概況を示し、その成功の背景には CNC(国立映画センター)の存在とそれが持つ支援制度が関係していることを指摘した。そしてフランス映画の承認基準となる自動助成の基準に、他国の要素を受け入れやすくする特徴があることを述べ、これがフランスにおける国際共同製作を推進する上で重要な要素であることを提示した。具体的な制度がフランスにおける国際共同製作にどう貢献しているのかを見る前に、本章ではまずフランスにおける国際共同製作の現状を明らかにする。

3.1 国際共同製作の用語の確認

3.1.1 国際共同製作の定義

本研究では国際共同製作の定義を、「複数国の企業もしくは公的なファンドからの出資を得て映像作品(映画など)が製作されること、もしくは製作された作品」と定義する²。したがってここでは作品製作のために二カ国以上から出資を得たかどうか問われる。なお従来は資金拠出が一カ国であっても、俳優、監督、撮影地などの要素が二カ国以上にまたがっていれば、「合作」という表記も見られていたが³、最近では資金拠出がない場合は国名を併記することは少なくなっている。しかし逆に、俳優、監督、撮影地などの要素が一カ国だけであっても、製作の過程で他国からの出資が行われて作品が完成した場合は、本論文では国際共同製作作品と考える。

3.1.2 製作面から見た作品の分類

国際共同製作についての定義をしたところで、フランス映画産業に限った用語の用い方について触れておきたい⁴。本論で用いる「フランス映画(les films français de long métrage)」という場合、第二章で述べた三つの基準に従って CNC が承認したフランス映画の長編作品全てを指す。このうちフランス一国(単独)の資本で製作された作品を「フランス単独作品(films intégralement français)」と呼び、残りは国際共同製作作品と呼ぶ。さらに国際共同製作作品は出資国の出資金額の大小によって分類することができ、フランスからの出資が他のどの国からも一番多い作品を「フランス主体作品(films de coproduction)」、それ以外の作品を「他国主体作品(films à majorité étrangère)」と呼ぶ。また「フランス単独作品」と「フランス主体作品」をあわせて、「フランス主導作品(films d'initiative française)」と呼んでいる。以上を踏まえ、次項よりいくつかの指標をもとに 2005 年度のフランスにおける国際共同製作の状況を述べる。

3.2 製作本数

最初の指標は製作本数である。2005 年にフランスが製作した映画の総数は 240 本で、過去最高の数字を記録している。(これまでの記録は 2003 年の 212 本)。この内、フランス単独で製作さ

¹ 第三章で用いる統計資料は、CNC Bilan 2005、CNC La production cinématographique en 2005 に依拠している。

² 平成 17 年度コンテンツ国際取引市場強化事業「国内外における映像コンテンツ国際共同製作環境調査報告書」[2006]財団法人日本映像国際振興協会(ユニジャパン)より

³ 例えば日本の製作会社が 100%出資した作品でも、中国人の俳優を使い、中国で撮影した場合、「日中合作」といった表記が見られていた。

⁴ 以下、全て CNC Bilan 2005 の中で使われている区分けに準じる。

れた作品は 126 本で全体の 52.5%、残りの 114 本は少なくともフランスと一カ国以上との共同製作によるもので全体の 47.5%を占める。共同製作作品のうち、フランス主体で製作された作品は 61 本、他国主体で製作された作品は 53 本となっている(図1)。

図1 2005年度 フランス映画全240本の内訳
(出典:CNC bilan 2005)

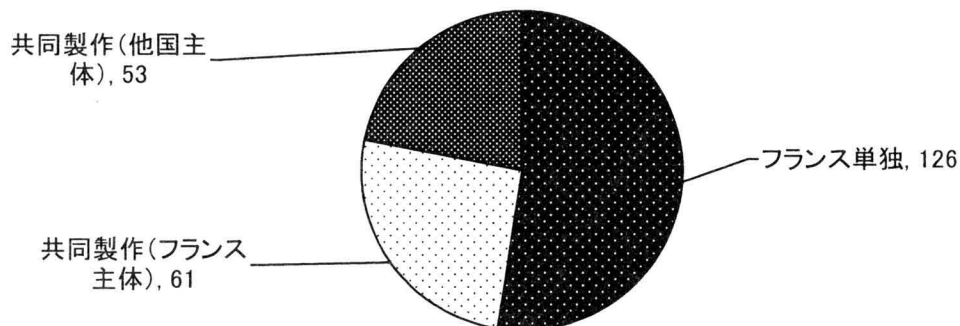


図2は、1991年から2005年までのフランス映画の製作本数と共同製作作品の本数の推移を示したものである。過去15年間の共同製作作品数は年によって増減が見られるものの、全製作数の増加に比例して全体的に増加傾向にあると言える。ちなみに2005年度の114本は過去15年間で最多である。図3はそのうち共同製作作品が占める割合を示したものである。総本数に占める共同製作作品の割合も年によって差があるが、いずれも半分近くを占め(15年間の平均は46.1%)、国際共同製作が積極的に行われている状況を確認できる。

図2 製作本数と共同製作作品数の推移(出典:CNC Bilan)

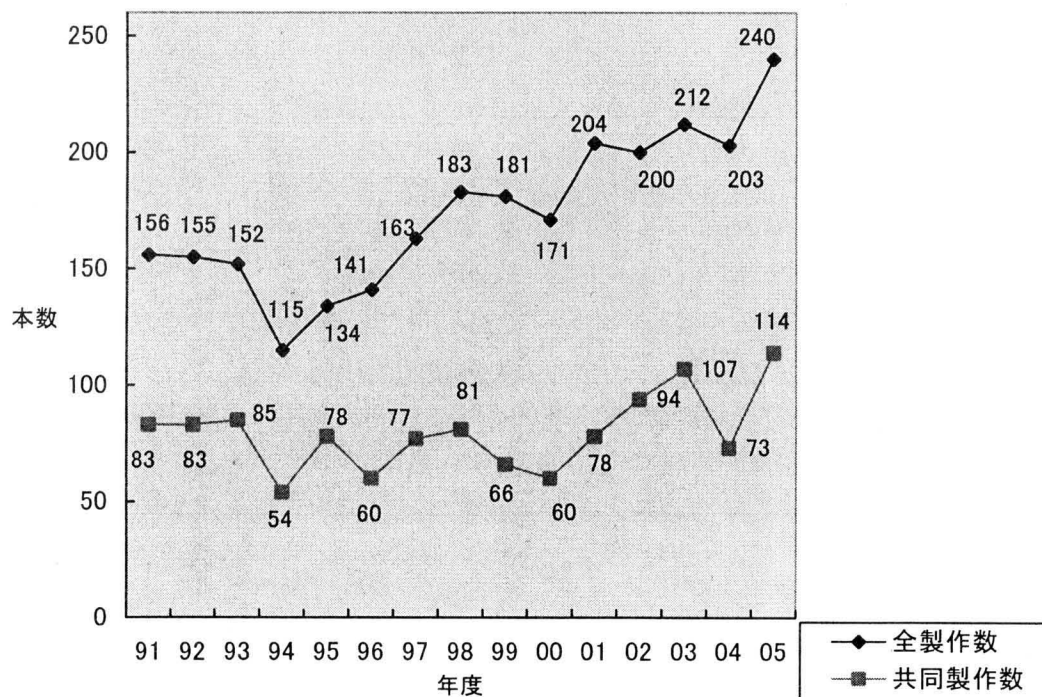
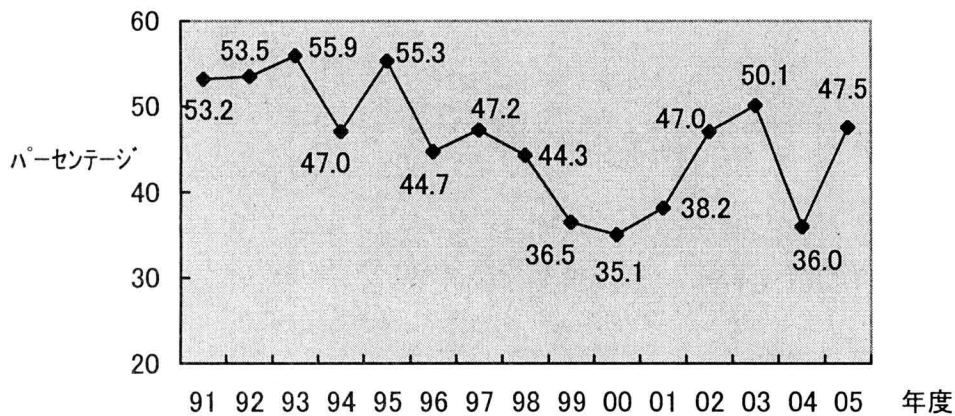


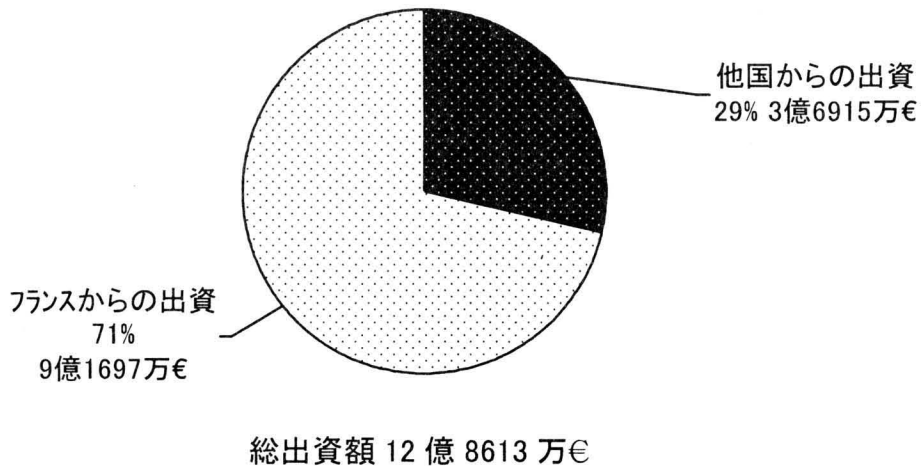
図3 製作本数に対する共同製作作品の割合 (出典:CNC Bilan)



3.3 出資金額の推移

図4は、2005年度のフランス映画への出資先を、国別(フランスとそれ以外の国)に分けて示したものである。2005年のフランス映画全体への出資金額は総額12億8613万ユーロ(約1929億円)で、そのうち71%がフランスからの出資、29%が他国からの出資となっている。フランスが関わる映画の製作に他国が3割弱出資していることになる。フランス映画というと、一見、純粹培養的に作られているイメージがあるが、実際には他国との協力や提携が少なからず行われていることが確認できる。

図4 2005年度 フランス映画への出資 (出典:CNC bilan 2005)



出資金額の推移を同じく過去15年間にさかのぼって示すと以下のようなことになる(図5)。91年当初は他国の出資(黒部分)が占める割合は全体の29%だったものの、その後下がり始め、96年から02年にかけては全体の20%前後で推移する。その後03年に初めてその割合が30%を超えている。04年にいったん減ったのち、05年で他国からの出資金額は再び30%近くまで数字を伸ばしている。

図5 フランス映画に対する出資の推移(単位 100 万€) (出典:CNC bilan)

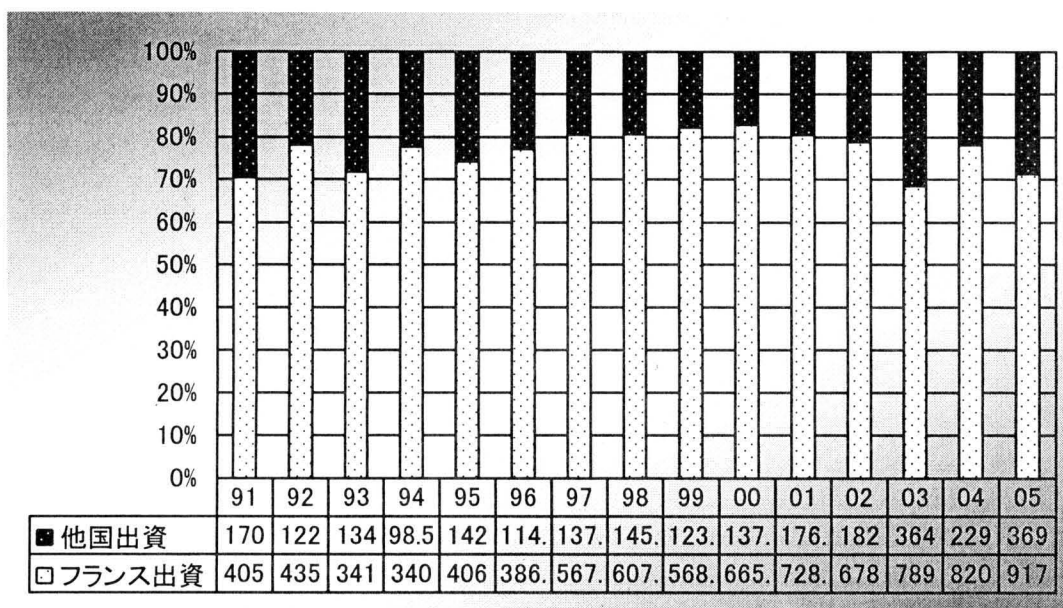
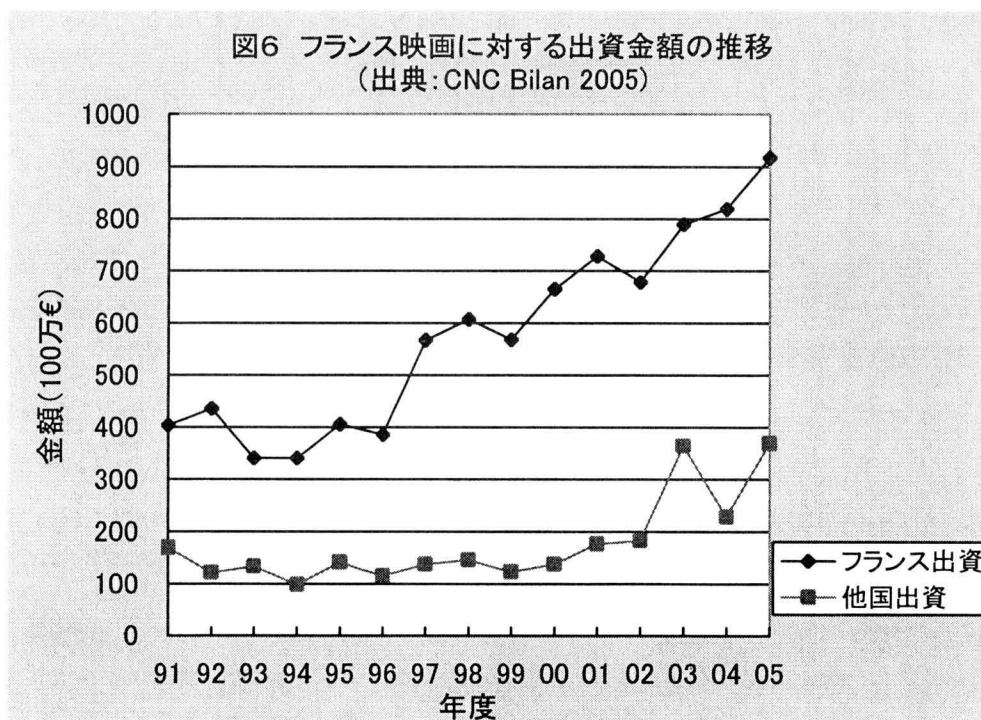


図6は出資金額の推移を拠出先(フランスからか、他国からか)に分類して、折れ線グラフにしたものである。フランス映画への出資金額はフランスからの出資、他国からの出資共に増加しているが、増加する時期に注目すると、他国からの出資は02年から03年にかけて一気に増加していることが分かる(1億8247万€から3億6396万€)。この理由として、推測の域は出ないが、後述するヨーロッパ映画製作条約にフランスが2002年に加盟したため、フランスを含めた国際共同製作の数が増加したことが考えられる。



3.4 平均製作費

次に、製作費の側から考察する。フランス映画(全体)の平均製作費は、2005年度 499 万ユーロ、フランス主体の共同製作作品の平均製作費は 555 万ユーロだが、他国主体の共同製作になると 665 万€に上る(図7)。このことから、共同製作でも他国を主体にした場合の方が、製作費が高いことが確認できる。また、2005年に製作されたフランス映画 240 本のうち、高予算映画(製作費 700 万€以上の作品)は 55 本で、内、フランス単独製作が 26 本、フランス主体の共同製作が 13 本、他国主体の共同製作が 16 本だった。高予算映画の過半数(29 本)が共同製作作品となっている(図8)。また他国主体作品 16 作品中、9 作品が 1,000 万ユーロ(約 14 億円)以上の作品だった。以上のことから、共同製作では複数国から資金が調達されるため、より多くの資金が集まり、その結果として単独作品に比べ高予算の映画を製作する基盤が整いやすいと言える。逆に言えば、近年の製作費高騰とそれにとまなう高額の資金調達の必要性に応えるために、共同製作に依拠する傾向があるとも言える。

図7 2005年度フランス映画平均製作費(出典:CNC Bilan 2005)

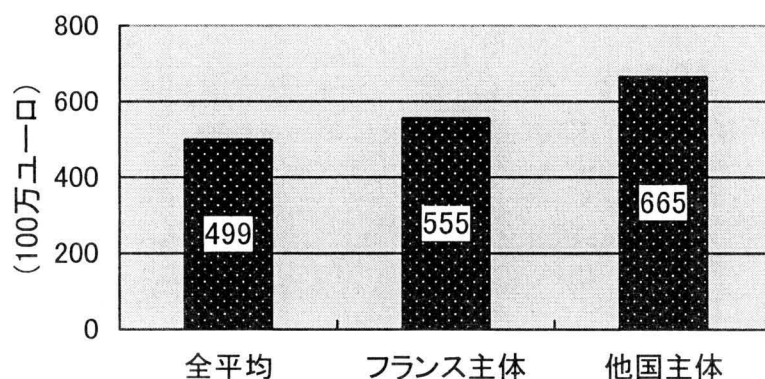
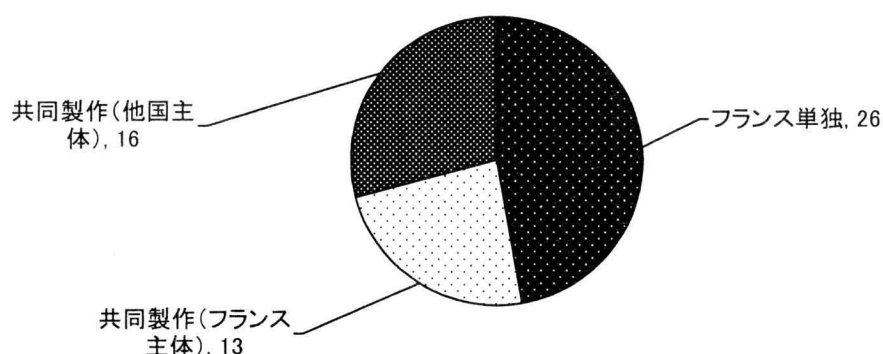


図8 2005年度 高予算映画55本の内訳 (出典:CNC bilan 2005)



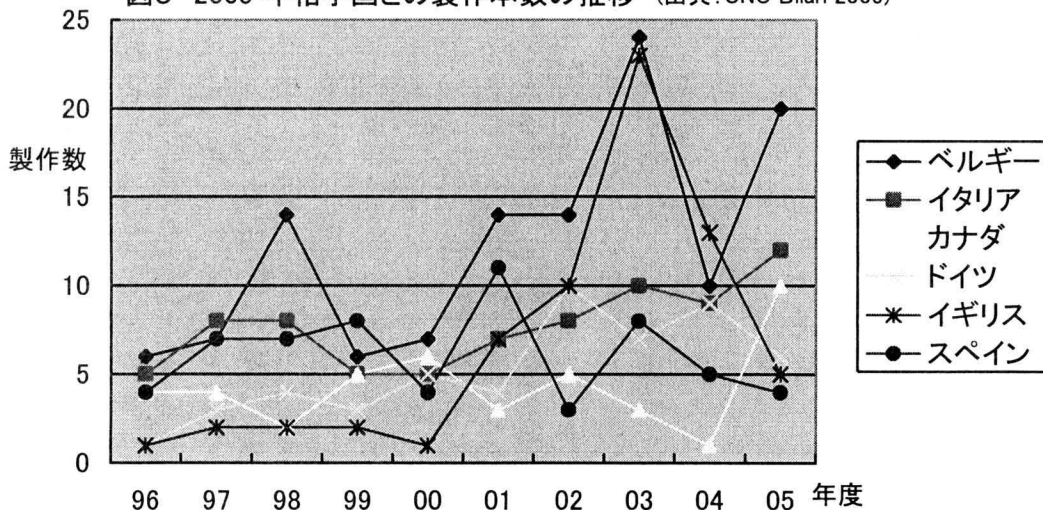
3.5 国際共同製作相手国

それでは次に共同製作の相手国を検討する。フランスは 2005 年度の国際共同製作作品 114 本を 32 カ国と製作している。

図9は、そのうちフランス主体作品(61本)に限って、2005年の共同製作相手国を示したものである。トップはベルギー(20本)で、イタリア(12本)がこれに続く。(2004年度はベルギー10本、イタリア9本で共に増加している)。また本年度はカナダとの製作が増え、3位で10本(2004年は1本のみ)となっている。4位以下はドイツ、イギリス、スペインが続くが全体的に減少傾向。特にイギリスとの製作についてはイギリスの公的制度(セールス&リースバッグ)が廃止されることに伴って減少している。(2004年度13作品に対し、2005年度は5本のみ。)他にスイス、チェコ共和国、リュクセンブルグ、ルーマニア、ロシア、イスラエル、モロッコ、ブルキナファソ、チリと2作品を製作している。

国際共同製作が推進されるためには、フランスと政府間協定が締結されていることが重要になる⁵。政府間協定については次章で詳しく述べるが、フランスはこの項で触れた全ての国と協定を結んでいる。締結国は今後も増加傾向にあり、最近ではイスラエルと締結したり、2006年10月には初の東南アジア圏である韓国と締結した。近年では、従来のヨーロッパ中心の提携国から、それ以外の国へと変化が見られていると言える。

図9 2005年相手国との製作本数の推移 (出典:CNC Bilan 2005)



3.6 撮影地とポスト・プロダクション

最後に、撮影地とポスト・プロダクション(撮影終了後の音入れ、編集など)の場所を検討する。2005年にフランス主導作品の撮影およびポスト・プロダクションが行われた日数の合計は1349日にのぼり、うち71.3%(962週)がフランスで行なわれ、28.7%(387週)が国外で行なわれている。国外での撮影は、2005年度に共同製作数が増加したことに比例して増えている。海外撮影を行う理由の多くは、作品の主題による芸術的な理由によるが、財政的な面から選ぶケースもある。例

⁵ 協定の締結は共同製作の絶対条件ではない。

例えばポルトガル、チェコ共和国、ブルガリア、ルーマニアでは人件費などの経費節約のため、またドイツ、ベルギー、イギリス、リュクセンブルグとは共同製作を行なうことで当該国の助成金獲得を目的とする場合が多い。ちなみに2005年度、フランス主導作品187本のうち41%(76本)にあたる作品が、撮影の一部または全てを外国で行なっている。すなわち、60%弱の作品は撮影の間、一歩もフランスから出ていないが、40%強は外国でなんらかの撮影を行ったことになる。

3.7 ヨーロッパ市場におけるフランス共同製作作品

第一章の最後で、2005年度のヨーロッパ市場においてフランス映画が9.6%の売上シェアを占めていることを示した。ここでは、その内訳について詳しく考察する。表10は、2005年度のヨーロッパ市場における、ヨーロッパ映画作品売上ベスト20である。(アメリカ資本のヨーロッパ映画は含まれていない)

表10 2005年度ヨーロッパ市場におけるヨーロッパ映画売上ベスト20 (出典:OEA)

注)タイトルが外国語表記のものは、日本劇場未公開作品(2006年12月現在)。

注)製作国の表記順は出典に準じる。

順位	タイトル	製作国	製作年	観客動員数
1位	アレキサンダー ※	英、仏、オランダ、米	2004	7,497,599
2	プライドと偏見	英、仏、米	2005	4,728,894
3	Brice de Nice	仏	2005	4,585,203
4	皇帝ペンギン	仏	2004	4,258,873
5	ヒトラー ～最後の12日間～ ※	独、伊	2004	4,111,463
6	オリヴァー・ツイスト	仏、チェコ、英	2005	3,951,108
7	Torrente 3, El Protector	西	2005	3,551,138
8	ナニー・マクフィーの魔法のステッキ	英、米、仏	2005	3,517,382
9	ロシアン・ドールズ	仏、英	2005	3,304,198
10	ブリジット・ジョーンズの日記 きれいなわたしの12か月 ※	英、米、仏、独、伊	2004	3,133,733
11	Hababam Sinifi Askerde	トルコ	2005	2,896,425
12	人生は、奇跡の詩	伊	2005	2,848,601
13	マッチ・ポイント	英、リュクセンブルグ、米	2005	2,740,077
14	Iznogoud	仏	2005	2,656,819
15	Manuale d'amore	伊	2005	2,644,146
16	トランスポーター2	仏	2005	2,560,576
17	Palais Royal !	仏、英	2005	2,478,005
18	Natale a Miami	伊	2005	2,415,433
19	Die weiße Massai	独	2005	2,329,939
20	The Magic Roundabout	仏、英	2005	2,247,834

※は、2004年から公開されている作品。個々の観客動員数は2004年度の数字は含まず。

売上ベスト 20 作品を見ると、フランスが製作に関わった作品（フランス単独作品、共同製作作品の合計）が、12作品含まれている。さらにベスト 10 に限ってみると、実に8本がフランス映画であることが確認でき、フランス映画がヨーロッパ市場で好調な成績を収めていることが分かる。また共同製作に限って見ると、20 作品中8作品がフランスの共同製作作品である（網掛け）。フランス単独作品が4本で、共同製作はその倍ということから、海外市場において共同製作が好調な売上を上げていると言える。

3.8 国際共同製作を行なう理由

以上フランスの国際共同製作の概況を示したところで、近年のフランスでなぜこれだけの国際共同製作が行なわれているのか、その理由について考えてみたい。当然のことながら、作品の要素（俳優、スタッフ、撮影地、主題など）のために二カ国以上からの協力を必要とするという理由があるだろう。それに加えて、国際共同製作では複数国から資金調達が行なわれ、それによって集まった豊富な資金を作品の完成のために使えるという利点がある。またリスク回避という理由もあり、映画製作の過程で起こる様々なリスクに対して一人のプロデューサーが負うのではなく、複数で対応することでリスクの軽減につながるという利点がある。このことは作品が莫大な製作費と期間を必要とすればするほど重要な要素となってくる。さらに最近では映画以外の映像コンテンツとの差別化を図るため、映画作品の質の向上を求めて国際共同製作に依拠するケースも見られる⁶。以上の理由から、国際共同製作が今日の映画産業において盛んになってきたと言える。

3.9 まとめ

以上いくつかの視点から、近年のフランスにおける国際共同製作の現状を見てきた。フランスにおける国際共同製作の状況をまとめると以下ようになる。

- ・共同製作の本数は年によってバラつきがあるが、過去 15 年間で常に全体の半数近くを占める。（平均は 46.1%）。2005 年の国際共同製作の製作本数は 114 本で、過去最多。
- ・他国からの出資は、フランス映画全体の出資の3割近く（29%）を占める。
- ・他国からの出資金額は、91 年に全体の3割近くを占めていたが、その後いったん減少し、全体の 20%前後で推移する。その後 03 年に初めて割合が 30%を超え、04 年にいったん減った後、05 年で再び 30%近くまで数字を伸ばしている。
- ・共同製作の主要な相手国はフランス主体作品に限ると、ベルギー、イタリア、ドイツなどのヨーロッパ圏が多いが、2005 年度の特徴としてカナダとのケースが増えている。
- ・2005 年度のフランス主導作品 187 本の 41%が、何らかの形で国外撮影を行なった。
- ・ヨーロッパ市場において、フランスが製作に関わる作品が商業的に成功している。（アメリカ映画の次にシェア率が高い）

以上のことから近年のフランスにおいて、国際共同製作は本数、金額ともに積極的に行われ、かつ市場でも成功していると指摘できる。前章でも見たように、フランスの映画産業にはフランス以外の国の俳優やスタッフを取り入れる制度的基盤が存在しており、そうした背景が国際共同製

⁶ 最近ではテレビ用の映画（téléfilm）の質が劇場用のそれと変わらなくなってきて、差別化を図るために映画製作の場を国外に広げる必要性が出てきたと言う。

作推進を後押ししていることも示唆できる。これらの状況については、フランスのドヌデュー・ド・ヴァブル文化大臣が「これらの数字は、フランスの映画製作が持つ活力と、共同出資に対するフランス人プロデューサーと外国人プロデューサー間の質の高い関係性、そしてフランスの映画システムの開放性を示している。これは国境を越えた多様性、出資、才能、成功の証しである。」と述べており⁷、国際共同製作がフランス映画産業の特徴の一つであることが確認できる。次章以降で、こうした活発な国際共同製作の状況を可能にしている制度について考察を試みる。

⁷ 2006年5月22日、カンヌ映画祭における CNC 総覧発表会での発言

第四章 フランスにおける国際共同製作に関する法的基盤

前章では、統計資料に基づいて、近年のフランス映画産業において国際共同製作が本数、金額面ともに活発に行われていること、またそれらの一部がヨーロッパ市場において商業的に成功していることを指摘した。本章ではそうした状況を推進しているフランスにおける法的基盤について、次章では具体的な助成制度について検証する。

4.1 法的基盤および制度

国際共同製作を推進する法的基盤と制度について具体的な考察に入る前に、年代を追いながら概要を述べる。フランスにおいて国際共同製作を推進する制度が整い始めたのは 1980 年代からである。まず 1984 年に CNC とフランス外務省の折半により、フランスと開発途上国との共同製作作品に対し助成を行なう、ル・フォン・シュッド (Le Fonds Sud) が創設され、それまでフランス語作品に限られていた CNC の助成が、外国語作品に対しても開かれるようになる。この制度と、続いて出来た外国語作品助成 (L'aide aux films en langue étrangère) の二つによって、フランス以外の国との共同製作作品に対し直接的な助成が行なわれるようになった。(特に開発途上国)。これに伴い法的基盤も整い始め、諸外国との政府間共同製作協定も 70 年代頃から盛んに締結され始める。また 1988 年には、欧州評議会が運営するユーリマージュ (Eurimages) が創設され、ヨーロッパ内での共同製作に対する助成が始まり、ヨーロッパレベルでも共同製作が推進されるようになる。また同じ欧州評議会により 1992 年にヨーロッパ映画製作条約 (Convention européenne sur la production cinématographique) が作られ、ヨーロッパ内で行われる共同製作に対するガイドラインが整備された。この章では、国際共同製作を推進する法的基盤である政府間共同製作協定と、ヨーロッパ映画製作条約の二点を取り上げ、制度の概要と実態を述べる。なお、具体的な助成制度 (ユーリマージュ、ル・フォン・シュッド、外国語作品助成、ミニ協定) については次章で検証する。

4.2 政府間共同製作協定 (accord de coproduction)

政府間共同製作協定とはフランス外務省と相手国の外務省同士で締結する公式な協定のことである。この協定内で作品が製作されるとそれぞれの国で国産映画と見なされ、当該国の助成制度や国産映画の権利を有することができる。締結は常に二カ国間の中で結ばれる。ただし、共同製作を行う場合、この協定内で締結することは義務ではない。(例えばフランスと日本の間に協定は存在しないが、これまでに日本とフランス両国の俳優、スタッフなどが協同して作品を製作した例は存在する。)

4.2.1 締結国と協定内容

2006 年 12 月現在、フランスは以下の 45 カ国と政府間協定を結んでいる¹。

¹ データは CNC のホームページ (<http://www.cnc.fr/>) より。なお 45 カ国以外に、ポルトガルとルーマニアとは政府間協力を結んでいる (正式な政府間協定ではない)。

ドイツ、イタリア、オランダ、ベルギー、リュクセンブルグ、イギリス、デンマーク、ギリシャ、スペイン、オーストリア、スウェーデン、フィンランド、ポーランド、チェコ共和国、ハンガリー、ブルガリア(以上EU加盟国)、アルゼンチン、オーストラリア、ボスニア・ヘルツェゴヴィナ、ブラジル、ブルキナファソ、カメルーン、カナダ、チリ、コロンビア、コートジヴォワール、エジプト、グルジア、ギニア、インド、アイスランド、イスラエル、レバノン、マケドニア、モロッコ、メキシコ、ニュージーランド、ロシア、セネガル、セルビア・モンテネグロ、スイス、チェンジア、トルコ、ベネズエラ、韓国(45カ国)

ヨーロッパ諸国だけでなく、東欧や中近東、アフリカ、ラテン・アメリカなども締結しているのが特徴である。また韓国との協定は2006年10月27日に調印され、初の東南アジア諸国との締結となった。協定内容は個々の条約によって異なるが、主に資金調達に関する両国間の割合の規定(ほとんどの場合、一カ国からの拠出金額は、製作費の最低20%、最高で80%までと定められている²⁾、作品製作によって両国が得られる便益について記載されている。以下、これら二つの内容の記述について実際の文書内容をもとに確認する。(フランス・イギリス間の共同製作協定を取り上げる³⁾。)

- ◆「共同製作映画は英国及びフランスのそれぞれの国内映画に準じてもしくは準じることがあるものとして全ての便益を完全に享受する権限を与えられるものとする(第二条)」
- ◆「それぞれの締約国は他方の国民と住民、また、加盟国の国民と住民が英国もしくはフランスへ入国、滞在することを許可するものとする。場合に依りて、共同制作映画の制作もしくは活用の目的のために、入国及び居住に関するおよび雇用に関する法律に従うという要件を条件とする。(第五条)」
- ◆「それぞれの国からの共同制作者の貢献の割合は一つの映画につき20%から80%の間とする。かれらの創造上の貢献を行う個人、技術者、俳優、および技術機材における貢献は通常かれらの投資に比例する。従たる共同制作者の貢献は有効な技術的及び芸術的参加を含むべきである。(付属文書1 vii)」
- ◆「それぞれの二年間にわたって、この協定下で制作される映画におけるスタジオ及び現像所の使用、芸術家、技術者及びその他の個人の雇用に関してそれぞれの国からの貢献にはおおよそのバランスが取られるものとする。(付属文書1 viii (b))」
- ◆「それぞれの共同制作映画はその映画が「英国—フランス」共同制作映画もしくは「フランス—英国」共同制作映画であることを指し示す別個のクレジットタイトルを含むものとする(付属文書1 xxix)」

しかしながらこうした政府間協定が果たす役割は、あくまでもその作品がそれぞれの国で国産映画と見なされるための基準設定に過ぎず、作品が完成するまでの細かい規定、条件については、プロデューサー間で交わされる個々の契約の中で明示される。

² 一部の小国にとっては、20%の資金拠出も困難な場合があり、その場合は政府間協定ではなく、資金協定(coproducion financière)として製作が行われる。この場合に必要な資金は製作費の10%まで下がるが、保持する権利が制限される。(TERREL, VIDAL [2005])

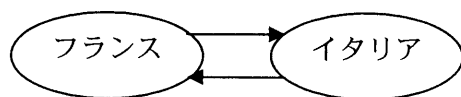
³ 条約文章は、「国内外における映像コンテンツ国際共同製作環境調査報告書[2006]より引用した。

4.2.2 制度の考察

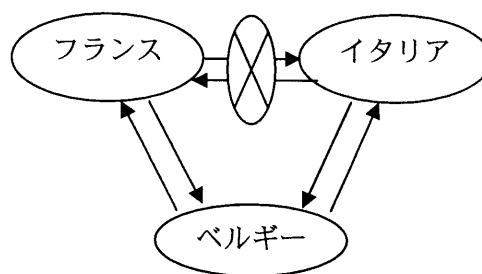
フランスは現在 45 カ国と政府間協定を結んでおり、結果としてフランスを通して共同製作が行われるケースが多いことを指摘できる⁴。さらに提携国はヨーロッパだけでなく、アフリカや中近東、南米諸国にも渡っており、フランスには多種多様な国との共同製作を可能にする基盤が整っていると言える。ちなみに日本における政府間共同製作協定は現在カナダ一カ国のみで⁵、フランスとの差は大きい。

しかしながら、この政府間協定は常に二カ国の間でのみ有効な協定という点に注意しなければならない。共同製作には二カ国間だけでなく、三カ国あるいはそれ以上で共同製作をする場合が多々存在する。(下図参照)

<二カ国間の場合>



<三カ国間の場合>



左の図はフランスとイタリアの二カ国が共同製作をした場合で、フランス・イタリア間の二カ国間協定を使って契約のベースが作られる。一方、右の図はフランス、イタリアに加えて、ベルギーが三カ国目の共同製作国として加わった場合である。この際、左で使っていた協定を使わなくても、フランス・ベルギー間、イタリア・ベルギー間の協定を並行して使えば三カ国間の共同製作が可能になる。ただし左に比べて右は、一つの共同製作に二つの協定が共存する形になり、契約で課される制限がより複雑になるという点が指摘できる。こうした障壁を解決することができるのが、次節で述べるヨーロッパ映画製作条約である。

⁴ CNC の副会長モニック・バルバルー(2005 年 10 月当時)によれば、実際に活動が行われているのは欧州諸国の 10 カ国ほどということだが(文化庁[2006])、共同製作が行なえる可能性を考えると、フランスが 45 カ国との協定を締結している事実は大きい。

⁵ 1994 年に締結された日加協定。日本側は外務省、カナダ側はテレフィルム・カナダとの間で調印された。この協定の主旨は日本から来た撮影隊に対しカナダで優遇するというもので、カナダから日本に来た場合のメリットは特に謳われておらず、双方に公平な協定とは言えない。また欧州での政府間協定にあるような税制上の優遇措置などは定められていない。なおこれまで日加協定内で製作された作品は数本程度に留まり、使用頻度は多いとは言えない。

4.3 ヨーロッパ映画製作条約(Convention européenne sur la production cinématographique)⁶

4.3.1 概要

前節で述べた政府間協定は二カ国間の共同製作に限った協定であり、既に述べたように、三カ国以上の共同製作には適用できない。三カ国以上の共同製作に対応しているのが本節で述べるヨーロッパ映画製作条約であり、これは共同製作を推進する二番目の法的基盤として位置づけられる。

ヨーロッパ映画製作条約は、ヨーロッパ内における映画作品の共同製作の推進を目的に、欧州評議会によって1992年に創設されたものである。同条約は、創作と表現の自由のためのガイドライン的役割やヨーロッパにおける文化多様性の擁護という役割も担っている。対象とする作品は、加盟国を含む三カ国以上によって製作された作品で、かつ一定の条件を充たすと国産映画として認定される。(国産映画は、当該国の公的支援やテレビ局による出資優遇措置の対象となる)

4.3.2 加盟国と基準

現在の加盟国は37カ国。フランスは2002年より加盟している。

フランス、ドイツ、イタリア、オランダ、スペイン、オーストリア、ベルギー、リュクセンブルグ、ポーランド、ポルトガル、チェコ共和国、フィンランド、デンマーク、ギリシャ、ハンガリー、スウェーデン、マルタ(以上 EU 加盟国)、イギリス、アイスランド、アイルランド、アルメニア、アゼルバイジャン共和国、ブルガリア、ルーマニア、ロシア、クロアチア、キプロス、エストニア、グルジア共和国、ラトビア、リトアニア、セルビア・モンテネグロ、スロヴァキア、スロヴェニア、スイス、トルコ、旧ユーゴスラビア(37カ国)

条約内容が適用される作品は、加盟国を含む三カ国以上の製作会社による共同製作作品が対象となる。出資額の割合は、最も少ない場合で製作費全体の10%を下回ってはいけない。また最も多い場合で全体の70%を超えてはいけない。出資額が20%を下回ると、当該国での公的助成制度への適用に制限が生じる。また加盟国外の製作会社による出資参加も可能だが、その場合、その製作会社の出資は製作費全体の30%を超えてはいけない。

なお作品認定のためには、以下の基準で19点中合計15点以上がヨーロッパ的要素であると判断されなければならない。

⁶ 制度の記述については、欧州評議会の公式ホームページを参照にした。(http://www/coe.int/)

(1)作者	
-監督	3点
-脚本家	3点
-その他の作家(作曲家、原作者…)	1点
(2)出演者	
-主役	3点
-準主役	2点
-準々主役(基準は撮影日数)	1点
(3)製作部門のスタッフ	
-撮影	1点
-音響	1点
-編集	1点
-美術	1点
-撮影スタジオ、撮影地	1点
-現像所、編集スタジオ	1点

4.3.3 フランスにおける 2005 年度の条約の適用状況

フランスでは 2002 年より条約の適用が開始され、現在定着しつつある。前述したように 2005 年度のフランスにおける国際共同製作数は 114 本だが、このうち 34.2%にあたる 39 作品がこの条約内で製作されている⁷。また 2005 年には他国主体の共同製作作品が過去 25 年間で最多の 53 本になったが、この理由としてこの条約の枠内で製作された作品が増加したことが挙げられる(53 本中 25 本)。以上のことから同条約が、フランスにおける国際共同製作の増加に貢献していると指摘できる。

4.3.4 考察

まず前項で述べたように、この条約に加盟したことで少なくともフランスでは三カ国以上の共同製作を円滑に進める基盤が整い、国際共同製作の増加に貢献したことが指摘できる。また資金調達の制限はあるものの加盟国外からの参加も可能になり、同条約によって従来とは異なる国(たとえばアジア圏)と共同製作を行なう可能性が期待できるようになった。しかし基準の取得には注意も必要であり、例えば、フランスとドイツ、インド間で共同製作をした場合、監督と脚本家がインド人だった場合、規定を満たさず条約は適用されない。ヨーロッパ内の共同製作の推進が中心にある以上、制約があることを考慮して使用する必要があると言える。

⁷ CNC Bilan 2005

4.5 まとめ

以上、フランスにおける国際共同製作を法的に推進する二つの条約について検証した。フランスでは 1970 年代以降、フランスと他国の政府間共同製作協定が積極的に結ばれるようになり、国際共同製作への基盤が整い始めた。締結国は現在 45 カ国で、ヨーロッパ諸国のみならず、中近東やアフリカ、ラテン・アメリカ、アジアなど広範囲にわたっているのが特徴である。また 90 年代に入って、欧州評議会の下でヨーロッパ映画製作条約ができ、ヨーロッパ内における国際共同製作のガイドラインが整った。フランスは同条約に 2002 年に加盟、これにより国内発信の国際共同製作が円滑に進むようになり、加盟以降作品数の増加も見られている。次章では、国際共同製作を推進する実際の助成制度を取り上げ、具体的に考察する。

第五章 フランスにおける国際共同製作を推進する助成制度

前章で、フランスにおける国際共同製作に関する法的基盤について述べた。この章では、そうした法的基盤を踏まえて、フランスにおいて国際共同製作を推進する助成制度がどのように機能しているのか、いくつかの制度を具体的に考察する。

5.1 ユーリマージュ(Eurimages)¹

5.1.1 概要

ユーリマージュは 1988 年にヨーロッパ内の国際共同製作の促進と作品のヨーロッパ内の普及を目的として誕生した助成基金である。運営は欧州評議会(Conseil de l'Europe、本部ストラスブール)が行ない、製作、配給、興行への助成を行っている。年間約 200 本の作品に助成し、年間予算は約 2,700 万ユーロ(約 40 億円)である。ユーリマージュが支援する作品は、多面的なヨーロッパ社会を反映するにふさわしい作品および商業的な成功だけでなく文化的な意義を持ち合わせる作品で、助成を受けた作品の一部は国際的な映画祭(アカデミー賞、カンヌ映画祭、ベルリン映画祭など)において受賞の経験を持つ。

以下に記した国の二カ国以上による国際共同製作作品に対して、審査の上、助成される²。

設立国(1988年10月26日加盟)はベルギー、キプロス、デンマーク、フランス、ドイツ、ギリシャ、イタリア、オランダ、リュクセンブルグ、ポルトガル、スペイン、スウェーデンの12カ国。
その後2005年までに、アイスランド、ノルウェー、スイス、ハンガリー、フィンランド、トルコ、オーストリア、ポルトガル、アイルランド、ブルガリア、チェコ共和国、スロバキア共和国、ルーマニア、スロヴェニア、リトアニア、クロアチア、旧ユーゴスラヴィア、エストニア、セルビア・モンテネグロ、ボスニア・ヘルツェゴヴィナの20カ国が加盟、現在の加盟国数は32カ国。(イギリスは加盟していない)

基金の資金は加盟国の分担金によってまかなわれる。年間予算は約 2,700 万€(約 40 億円)。

5.1.2 応募条件

同基金に応募できる作品の条件は以下の通り。俳優、監督、撮影地、出資国の資金調達の割合など細かい規定が設けられている。

- ・応募する作品は、劇場公開を目的とした 70 分以上の長編作品で、ジャンルはフィクション、アニメーション、ドキュメンタリーのいずれかでなくてはならない。
- ・応募する作品はヨーロッパ的要素を充たさなければならない。その条件は、ヨーロッパ映画製作条約での基準に準じる。(本論第四章、4.3.2 を参照のこと)
- ・作品は加盟国出身の二カ国以上の独立系プロデューサーが出資した作品であること。
- ・監督はヨーロッパ出身であること。
- ・製作費の 51% は、加盟国から調達されなければならない。
- ・ヨーロッパ以外または加盟国以外の国から出資が入る場合、その割合は全体の 30% を越え

¹ ユーリマージュの制度面の記述については、ユーリマージュの公式ホームページ(<http://www.coe.int/>)および TERREL, VIDAL [2005] を参照に執筆した。

² 設立当初、助成の対象は三カ国以上の作品と決められていたが、1998 年の制度変更により二カ国以上による作品が対象になった。

てはならない。

・共同出資が二カ国間の場合、一カ国の出資は全体の 20%を下回らず、また 80%を超えてはならない。しかし製作費の合計が 500 万€(約7億 5000 万円)を超えた場合、多い国からの出資は全体の 90%まで認められる。

・共同出資が三カ国以上になる場合、一カ国の出資は全体の 10%を下回らず、また 80%を超えてはならない。

・助成金は、各プロデューサーの出資の割合に応じて分配される。また、作品の売上に応じて返還の義務がある。

5.1.3 選考方法

加盟国から代表一人が選出され選考委員会を組織、作品の選考にあたる。選考は通常年5回実施されている。(2006 年度は 3 月、5 月、6 月、10 月、12 月の計5回)。年間の助成作品数は製作部門へ 50 本程度、配給部門へ 140 本程度であり、助成金額の割合は前者へ全体の 70%、後者へ全体の 30%が割り当てられる。

選考は、作品の芸術的な意義、監督、プロデューサー、作者、脚本家、技術者の経験、作品の普及可能性、作品の商業性、共同製作国間の芸術および技術協力、資金調達の確実性などの指標をもとに行われる。

交付される助成金は、製作部門の場合で一作品につき最大で 70 万€(1億 500 万円)。ただし助成金は製作費の 15%を超えてはいけない。(製作費が 150 万€以下の作品の場合は、助成金は全製作費の 20%を超えてはならない)

5.1.4 考察

三つのポイントに分けて、制度の考察を行う。第一に助成作品の国籍、第二に製作部門と配給部門に見る助成の特徴、第三にフランスにとってのユーリマージュの位置づけである。

第一の助成作品の国籍については、実際に選ばれた作品の国籍に着目する。既に述べたように、作品は加盟国を含む少なくとも二カ国が共同で製作しなければならない。ここでは 2006 年度最初の選考(第 99 回選考委員会)で製作部門への助成が決定した作品を例に取り考察する。この回で助成が決定した作品は9作品で、以下の通り。

作品タイトル	製作国 (※表記の順番はサイトでの表記に準じる)
“Bones”	(ドイツ、イタリア、ブルガリア、スペイン作品)
“Dot.com”	(ポルトガル、スペイン、アイルランド、イギリス作品)
“Herrn Kkukas Empfehlungen”	(オーストリア、ポーランド作品)
“Lorenzo Da Ponte”	(スペイン、オーストリア作品)
“La Masseria Delle Allodole”	(イタリア、スペイン、ブルガリア、フランス作品)
“The Rainbow Maker”	(ドイツ、オランダ、フィンランド作品)
“Sonetaula”	(イタリア、フランス、ベルギー作品)
“Summer of the Flying Saucer”	(アイルランド、スウェーデン作品)
“Voleurs de Chevaux”	(ベルギー、フランス、カナダ作品)

表1 第99回選考委員会 助成決定作品(製作部門) (出典: Eurimages ホームページ)

共同製作国を検討すると、選ばれた作品の国籍はヨーロッパの中でも映画産業の規模が大きい国(フランス、ドイツ、スペイン、イタリアなど)と小さい国(ブルガリア、ポルトガル、ベルギー、フィンランド、ポーランドなど)の組み合わせによるものが多いことが分かる。もしくは小国同士による作品となっており(オーストリア、ポーランド)、大国だけで製作された作品は見当たらない。このことから、ユーリマージュでは大国だけを優遇するのではなく、国同士のバランスを重視しながら製作への助成が行われていることが推測できる。また複数のプロデューサーが、大国だけで製作された作品はユーリマージュでは選ばれにくいという見解を持っていた。

また配給部門への助成作品の国籍を見ると、今度は小国の配給会社のみにも助成が行われていることが確認できる。前述の第99回選考会では、配給への助成として29の作品に対する配給支援が行なわれており、配給会社の国籍は、ボスニア・ヘルツェゴヴィナ:6社、クロアチア:4社、ブルガリア:1社、ハンガリー:1社、ルーマニア:5社、セルビア・モンテネグロ:6社、スロヴェニア:1社、旧ユーゴスラビア:2社、トルコ:3社となっている。これらの国は自国の映画産業が十分に機能しておらず、こうした助成がなければ現地で公開される作品はアメリカ映画か自国の映画に限られがちである。こうした背景に、近年ヨーロッパでもシネマ・コンプレックス³の増加と成功の一方で、小規模の映画館が運営危機に陥り、上映する映画を自由に選べなくなってきたという事情がある。(売上が見込める映画を選ばざるを得なくなってきた)。そうした中、小規模の映画館の運営を守り、かつ多様な作品の配給を保障することがますます重要になってきており、したがってユーリマージュの助成によって多様な作品の配給が可能になり、基金の第二の目的である、ヨーロッパ内における映画作品の普及につながっていると評価できる。

次に、製作部門と配給部門の助成の特徴に着目する。すでに述べたように、ユーリマージュでは、年間予算約2,700万ユーロのうち70%が製作部門の助成に使われ、残りが配給部門に配分されている⁴。金額としては製作部門に割り当てられる方が多いが、作品数で比較すると、配給部門の方が多い。(2006年度は製作部門に56本、対して配給部門は143本)。制度が始まった1989年から2006年までの両部門の助成金額および作品数の推移を比較したものが、図2と3である。

図2は助成金額の推移を表したものである。この表からまず言えることは、設立当初から現在にかけて助成金額の合計(製作部門と配給部門の合計)が4倍以上に増加していることである。しかし製作部門に限ってみると、設立当初の89年から92年の3年間で予算が3倍にはなっているが、その後は06年に至るまで多少の増減はあるものの金額自体はほとんど変わっていない。(94年、95年にいったん増えるが、その後は元の状態に戻っている)。一方の配給部門については、当初はほとんど予算がなかったと言ってもよいが、94年辺りから急激に増え始め、06年に至るまで多少の増減はあるもののコンスタントに金額が増えている。助成金額全体に対する比率も、当初は全体の10%前後だったのに対し、徐々に数字を伸ばし、00年で初めて全体の30%を超え、04年以降はこの数字をキープしている。以上、設立以降の変化として、配給部門の助成金額に対する助成金額が増加していることが指摘できる。しかし一方で、製作部門についてはこの15年間ほぼ変わっていない。

なお配給部門に対する比重が高まっていることは、助成本数の推移からも明らかである(図3)。

³ フランスではmultiplexe(マルチプレックス)と呼ばれ、座席数795以上を持つ映画館を指す。スクリーンの数は問わない。

⁴ 配給の他に興行、宣伝(プリント製作、字幕・吹替え製作費、宣伝費用)のための助成も含む。

設立当初は、製作部門の助成本数の方が多かったが、96年に初めて配給部門の助成本数が製作部門のそれを上回り、以降現在に至るまで配給部門の数の方が多い。製作部門の本数は95年前後にいったん上昇するが、その後は減少傾向で現在は50本程度に落ち着いている。このことから製作部門は金額に続き、本数においても近年変化が見られていないことが指摘できる。一方の配給部門の本数は96年で初めて製作部門の数を上回ってからも増え続け、現在は140本前後で推移している。以上のことから、基金設立当初は製作部門中心だった助成が、次第に配給部門への比重を高めてきたことを指摘できる。配給部門への比重が高くなったということは、すなわち第一の特徴で見たように“映画小国”への助成が増えていることを意味し、このことから、ユーリマーजूがこれらの国に対して優先的な政策を取っていることを示唆できる。

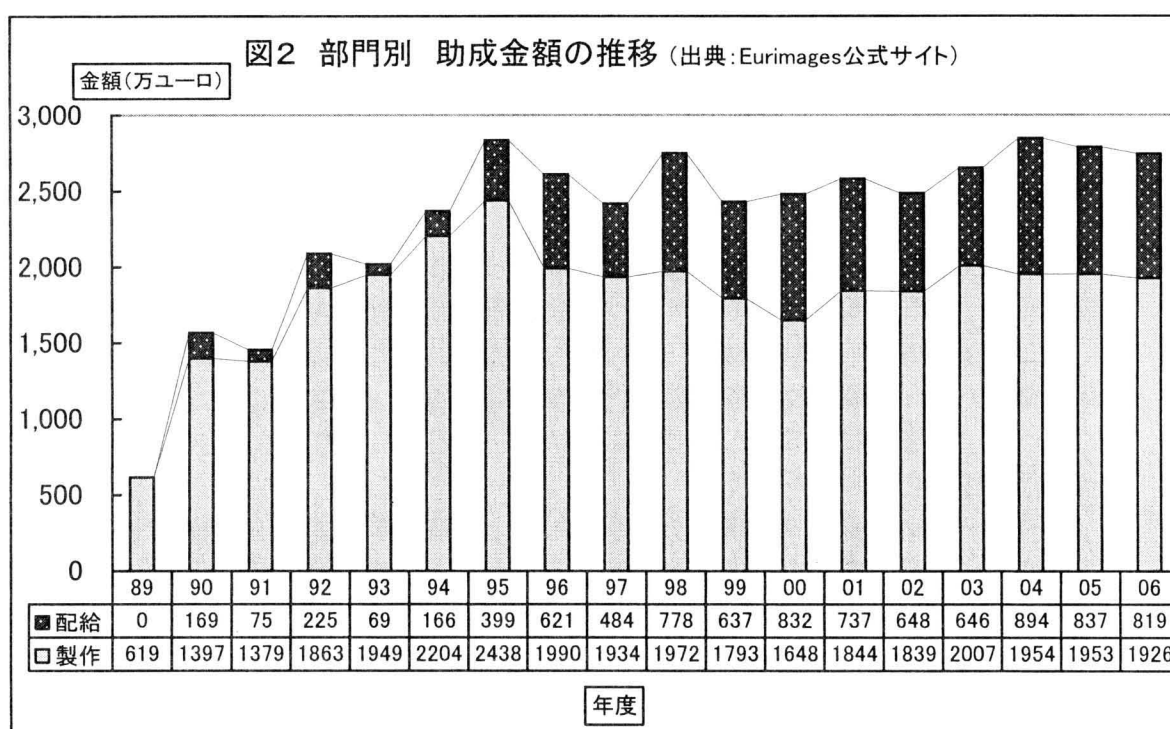
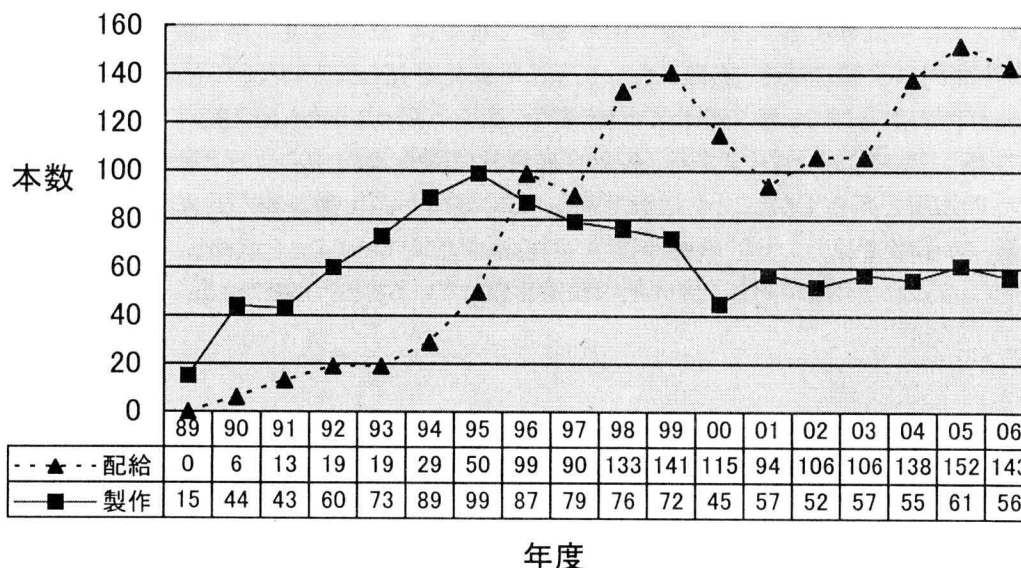


図3 部門別 助成本数の推移 (出典: Eurimages 公式サイト)



最後の特徴として、ユーリマージュがフランスにとって果たす役割について述べたい。第一の特徴で、ユーリマージュでは国同士のバランスを重視しながら助成が行われているように見えること、第二の特徴で映画産業の規模の小さい国への配給に対する支援が増えていることを指摘したが、ではヨーロッパ最大の映画産業を持つフランスにとって、この基金はどのような意味を持つのだろうか。この考察には、2002年に提出されたユーリマージュに関する報告書、“Rapport sur Eurimages”⁵を参考にする。

ユーリマージュの運営が欧州評議会によって行われており、また基金の資金(年間予算約2,700万ユーロ)が加盟国からの分担金でまかなわれていることは冒頭に述べた。同報告書によるとフランスは2001年に420万ユーロを拠出しており、基金の運営に関するフランスの貢献度の大きさが分かる。一方で、フランスが製作に関わる作品にユーリマージュの助成金が割り当てられるケースも高く、同じ年に513万ユーロが助成金として交付されている。すなわちフランスは資金拠出の貢献度も高いが助成金の配当も大きく、実際には“元を取っている”⁶。(ちなみに2001年に101本の作品が製作部門の助成に応募され、最終的に57本に助成が交付された。合格した57本の中でフランスが関わる作品は23本で、助成が決定した作品中40%がフランスの作品という結果になった⁷)。以上のことから、ユーリマージュにとってフランスの占める位置は大きく、「資金も出すが、配当も得る」というフランスのスタンスが引き出せる。

以上、ユーリマージュの制度について特徴を三点挙げて考察した。ユーリマージュでは、映画産業の規模の大きい国だけではなく、規模の小さい国とのバランスを取りながら助成が行なわれ

⁵ Renard Jacques [2002]

⁶ la France « récupère sa mise. » という記述が見られる。(同報告書 p.6)

⁷ 応募された101本の中にフランス作品がすでに58本含まれていて、応募の段階からフランスの関わる作品が多いことが分かる。フランスでは、ヨーロッパ内で国際共同製作をする際、ユーリマージュに助成申請することは一般的となっている。

ているように見えること、また近年では配給支援に力を入れて、“映画小国”で多様な映画が見られるよう推進していることを指摘した。(後者の背景には、ヨーロッパ市場でシェアを拡大するアメリカ映画に対して、他の作品も普及しようとする狙いが伺える。)いずれにしても、ユーリマージュがヨーロッパ内の国際共同製作の促進だけでなく、作品のヨーロッパ普及というもう一つの目的も果たしていると言ってよいだろう。またユーリマージュにおけるフランスの貢献度は高く(予算拠出金額が高く)、また恩恵度も高い(フランスの作品が助成されるケースが多い)ことが指摘でき、フランスにおいて国際共同製作を志すプロデューサーにとって、ユーリマージュが重要な資金源となっていることが示唆できる。しかしながら、基金が持つ課題もある。既に見たように、配給支援の比重は近年高くなっているものの、一方の製作部門への助成金額はこの15年間変化は見られず、また助成本数も増えていない。第三章で確認したように国際共同製作の本数が増えている現在の状況にあって、本基金に対する需要は今後も増えていくだろう。1988年の設立以来、ユーリマージュは製作部門だけで1000以上の共同製作作品を助成してきた。今後、国際共同製作の需要の変化に伴い、制度の内容や予算額の面で新たな修正が求められるかもしれない。そのためにフランスが果たす役割も決して小さくないだろう。

5.2 ル・フォン・シュッド(Le fonds Sud)⁸

5.2.1 概要⁹

ル・フォン・シュッドは、1984年に創設された開発途上国における映画産業の促進と普及を目的とした助成基金である。当該国とフランスとの国際共同製作作品に対して助成が行なわれる。年間約20作品に助成が付与され、年間予算は240万ユーロ(約3億6千万円)。これまでに助成した作品の中には国際的な評価を受け、海外の映画祭で受賞したケースも見られる。また当助成の目的には、助成をきっかけに開発途上国出身の映画監督がその活動範囲を広げ、より豊かな映画活動を行なうための手助けをすることも含まれる。

助成は、以下の国の製作会社とフランスの製作会社による共同製作作品に対して行なわれる。

アフリカ、ラテン・アメリカ諸国の全ての国、中近東諸国(イスラエル、トルコ、クウェート、カタール、バーレーン、オマーン、サウジアラビア、アラブ首長国連邦は除く)、アジア(韓国、日本、シンガポール、台湾を除く)、中央・東ヨーロッパの以下の国(アルバニア、ボスニア・ヘルツェゴビナ、クロアチア、セルビア・モンテネグロ、マケドニア、アルメニア、グルジア、アゼルバイジャン、カザフスタン、キルギスタン、ウズベキスタン、タジキスタン、トルクメニスタン)

年間予算の240万ユーロは、CNCとフランス外務省の折半によって拠出される¹⁰。

5.2.2 応募条件

・フランスと当該国の製作会社同士の共同製作契約が必要で(政府間協定の締結は必要ではない)、助成金はフランスの製作会社に対して交付される。

⁸ ル・フォン・シュッドを直訳すると、「南基金」となる。

⁹ 制度面についての記述は、CNCのホームページ(<http://www/cnc.fr/>)を参照にした。

¹⁰ CNC側の予算は、第二章で見たように支援会計の選択助成の中から拠出される。

- ・支援は製作支援の他に、シナリオ開発支援、完成支援もあり計3種類。
- ・監督は、上記の国籍を持つ者でなくてはならない。
- ・撮影言語は、当該国の言語かフランス語でなくてはならない。
- ・作品は 60 分以上の長さを持つ長編作品でなくてはならない。作品のジャンルは、フィクション、アニメーション、ドキュメンタリーのいずれも可だが、最初の公開先は映画館であること。
- ・撮影の 75%以上を当該国で行なわなければならない。
- ・作品の全予算は、300 万€(約4億2千万円)以下であること。
- ・助成金は、最終審査実施日の時点で撮影が開始している作品には適用されない。

5.2.3 選考方法

- ・選考は、年に4回行われ各回で先着 40 作品を検討する。一次審査で半分の 20 作品に絞り、二次審査で最終5~6作品を決定する。年間約 20 作品が助成の対象となる。
- ・選考は委員長と5人の常任メンバーと4人の非常任メンバーから構成された選考委員会によって行われる。選考委員は、この制度の主旨を反映してフランス以外の国からも構成されている。2005 年度-2006 年度のメンバーは、委員長(任期2年)にレジス・ヴァルニエ(監督、フランス)、メンバーは、カリン・アルブー(監督、フランス)、ナタリー・ムシュレ(プロデューサー、フランス)、フィリップ・アヴリル(プロデューサー、フランス)、クリスチャン・ボーテ(プロデューサー、フランス)、ダニー・クヤート(監督、ブルキナファソ)、ティエリー・ルヌヴェル(プロデューサー、フランス)、ミッシェル・マルクス(脚本家、フランス)、ラファエル・ヴィオン(配給、フランス)、ガッサン・サルハブ(監督、レバノン)。
- ・選考は、一次審査と二次審査(最終審査)によって行われる
- ・一次審査に落選した場合、審査委員会の推薦の上でシナリオ開発への応募が認められる。その場合一年間のシナリオ修正期間が与えられるが、これはその後の助成金交付を保証するものではない。

5.2.4 助成金の使用方法

- ・一作品当たりの平均助成金額は11万ユーロ(約 1,650 万円)、最大で 15 万2千ユーロ(約 2,280 万円)が交付される。(シナリオ開発支援は、7,600€、完成支援は最大 4 万 6,000€)
- ・助成額の 50%~75%をフランスでの出費に、25%~50%を当該国での出費に当てられなければならない。(当該国以外の国での撮影が大部分を占めることは認められない。)助成金の使用には制限があり、スタッフの人件費(監督とプロデューサーを除く)、装置や衣装代、撮影・音響機具の購入と移動代、ポストプロダクション費には使用できるが、監督とプロデューサーの移動代、宿泊代、完成フィルムのプリント代などには使うことができない。
- ・助成金は決定後、18 ヶ月以内に使わなければならない。(委員会が認めれば、2年半まで延長可能)

5.2.5 助成適用作品

2006 年度第一回選考委員会(3月)で助成が決まった作品は、製作支援に《Agnus Dei》(アルゼンチン)、《Caramel》(レバノン)、《Chants des mers de sud》(キルギスタン)、《Intimité》(タイ)、《Snow》(ボスニア・ヘルツェゴビナ)の5作品、完成支援に《Poste frontière》(ボスニ

ア・ヘルチェゴビナ)、《 Voiture de luxe 》(中国) の2作品、シナリオ開発支援に《 L' autre rive 》(グルジア)で、相手国の国籍も中近東、東欧、アジア、南米と多岐にわたっていることが分かる。また、2006 年のカンヌ国際映画祭に助成を受けた作品4点が出品されている。《 Palais d' été 》(中国) 《 Voiture de luxe 》(中国) 《 La cour 》(マリ) 《 Hamaco Paraguaya 》(パラグアイ)の4作品で、この制度により、単に国籍の多様な作品だけでなく、内容面でも優れた作品を生み出していることが指摘できる。

また実際にこの制度の助成を受けて作品を製作したフランス人プロデューサーに話を聞くことができた。助成となった作品はブラジル人監督が撮ったブラジル語の長編作品で、撮影はブラジルで行われた。交付金額は平均より少し多い13万ユーロ(1,950万円)で、その他にテレビ局などの共同出資を受けて作品を完成したと言う。一般的にブラジルにはフランスのような公的支援が少ないため、外国語作品に対する助成がフランスにあることを好意的に見ていた。

5.2.6 考察

ル・フォン・シュッドの誕生により、それまでフランス語作品だけを対象にしていたフランスの公的支援が外国語作品に対しても適用されるようになり、その後 20 年以上にわたって本制度は当該国との共同製作に寄与してきた。フランスはなぜこの制度を設立し、そうした国々の映画製作を支援するのだろうか。当然のことながら、まずは純粋な支援としての意味合いが挙げられるだろう。フランスの映画資金や技術を補うことによって、当該国の監督が作品を完成でき、当該国の映画産業が推進される。しかし理由はこれだけだろうか。この項の最後にあたり、それ以外の理由や制度の問題点などを含めて考察する。

映画は完成すると、配給または興行という第二のルートに移る。ル・フォン・シュッドの助成作品には、規定によりもともとフランスの製作会社が関与しているが、そうした会社や配給会社が介在することによって、完成した作品はフランスを含む海外で配給される可能性が生まれる。そして、こうした作品がフランス国内で公開されることによって、結果としてフランスの観客が多様な映画を見ることにつながる¹¹。(もちろんこれはフランス側のメリットだけでなく、作品を作った当該国にとっても、助成によって作品の公開の機会が生まれることは、作品の完成と同じく重要な点である。)

また冒頭で触れたように、当助成は開発途上国出身の監督が助成をきっかけに活動範囲を広げ、より豊かな映画活動を行なうための手助けという目的も持っている。この制度の助成を受けた監督に、イスラエル出身のエリア・スレイマンがいる。彼が監督、脚本、主演した『D.I. (DIVINE INTERVENTION)』(2001年、フランス・パレスチナ作品)は、2002年のカンヌ映画祭審査委員賞、国際映画批評家連盟賞、2002年のシカゴ映画祭シルヴァー・ヒューゴ賞、2002年ヨーロッパ映画賞最優秀外国語映画賞を受賞するなど、世界の映画祭で高い評価を受けた¹²。彼はもともとそれ以前に発表した『消滅の年代記(1996年)』が1996年のヴェネチア国際映画祭で最優秀新人監督賞を受賞するなど、新人ながら実力のある監督だった。彼は2006年のカンヌ国際映画祭で審査員をしており、ル・フォン・シュッドでの助成以後もフランスでの評価が高い。このように才能ある

¹¹ 2006年のカンヌ映画祭に出品された前述の助成作品“Voiture de luxe”をパリで見る機会があった。作品の内容はフランス自体とは関連性がなく、製作背景を知らなければフランスの資本が参加していることには気付かない作品だった。しかし作品はカルチェ・ラタンのアート系の小さな映画館で上映されており、平日にも関わらず映画好きのパリの観客を集めていた。

¹² 『D.I.』の公式ホームページより(<http://www.bowjapan.com/di/>)

海外の監督と早くからつながりを持つことで、フランスにとっては将来の映画産業の活性化に貢献する。つまり、助成によって製作会社や配給会社にとっては産業面での利益が、映画の多様性という意味では文化面での利益が期待できる。

一方で制度の限界も指摘できる。既に述べたように製作部門の助成金の平均交付額は 11 万ユーロ(約 1,650 万円)で、当然のことながらこの制度の助成金が取れたからといって映画が完成するわけではない¹³。プロデューサーは他の資金調達も行う必要があるが、問題なのは、ル・フォン・シュッドが支援しているような開発途上国との共同製作作品は、しばしば他の出資先が見つかりにくいということがある。つまり、作品の内容によっては完成の保障を得ることが難しくなるのである。さらに別の問題として制度が課す条件によって助成金の使用用途が制限される可能性があることも挙げられる。ル・フォン・シュッドでは助成金の 50%~75%をフランスで使用、残りを当該国で使用するという規定があり、その他にも、監督やプロデューサーの報酬には使用できない等の制約も存在する。あるプロデューサーが別の助成制度を獲得した場合、助成金の使用用途が重なり、両方の制度をうまく消化できなくなってしまうケースも中には発生するという。制度がある以上は、それが課す条件が、時には作品完成への障害となることも否定できない。

とは言っても、ル・フォン・シュッドの設立によってフランスにおいてヨーロッパ以外の国との国際共同製作が進み、その恩恵が当該国だけではなく、フランス映画産業の産業面、文化面にとって大きな貢献をもたらしていることは確かである。制度を利用するプロデューサーは、その制約にうまく対応していきながら、企画実現に向けて努力する姿勢を持つことが必要だろう。

5.3 その他の助成制度

5.3.1 外国語作品助成 (L' aide aux films en langue étrangère)

1997 年5月に設立された助成で、予算は選択助成の枠内から拠出される。フランスの製作会社によって製作された(または実績が認められた場合外国の製作会社でも可能)、外国人監督の外国語の長編作品に助成が与えられる。年間助成作品は8~10作品で、年間予算は100万ユーロ。一作品あたりの助成金額は 11 万ユーロである。選考委員会は、CNC 会長、カンヌ映画祭委員長、製作資金前貸し制度(選択助成)の選考委員長、ユニフランス代表から構成される。2005年度は、8作品に合計 82 万ユーロが助成されている。

5.3.2 ミニ協定 (mini-traité)¹⁴

この協定は二カ国間の共同製作作品に対して行われる助成で、現在フランスは、ドイツ、イタリア、カナダと結んでいる。(二カ国間の共同製作作品のみに適用されるので、例えば、フランス、ドイツ、イギリスの三カ国製作の作品に対して、フランス・ドイツ間のミニ協定は適用されない。)ここでは、フランス・ドイツ間のミニ協定について概要を記す。

フランス・ドイツ間の協定は、1981 年に両国間の共同製作を推進する目的で設立された。両国はそれぞれ年間約 150 万ユーロの予算を持ち、自国主体の作品(自国の出資が多い作品)に援助する。(フランスは、フランス主体の作品を支援、ドイツはドイツ主体の作品に支援)。両国それぞれ3名の選考委員から構成される選考委員会が、年に2回会合を設け支援する作品を選考す

¹³ 前述のブラジルとの共同製作作品への助成金額は製作費の8%ほどだったと言う。

¹⁴ この項は、TERREL, VIDAL[2005]などを参照に執筆した。

る。2005年度は8作品に対し、合計102万ユーロが助成された。

ミニ協定を締結している国はいずれもフランスと国際共同製作の実施が盛んな国である。(2005年度のフランスにおける共同製作相手国の2位はイタリア、3位はカナダ、4位はドイツ¹⁵。)ミニ協定は、ユーリマージュや開発途上国助成に比べれば規模は小さいものの、それらを補完するような役割を持つこと、またフランスと共同製作を行う土壌が整っている国との活動を、さらに促進する役割があると言える。

5.4 まとめ

以上、フランスにおける国際共同製作に関する制度を四つ取り上げ、制度の実態と考察を行なった。一つ目のユーリマージュについては、運営は欧州評議会に属するが、資金は加盟国の分担となっており、とりわけフランスからの貢献が大きいこと、一方でフランスの製作会社の作品に助成が行なわれるケースが多いことにも言及した。二つ目のル・フォン・シュッドは CNC の選択助成の中に組み込まれており、フランスの公的支援初の外国語作品への助成制度だということ、そして1984年の創設以来、この制度によってフランスは海外の特色ある監督とつながりを深め、外国との要素がフランスの映画産業の産業面と文化面の推進に貢献していることを指摘した。最後の外国語作品助成とミニ協定については、前述の二つに比べれば助成金額の面など規模は小さいものの、それらを補完するような役割を持つこと、特にミニ特定については、フランスと共同製作が盛んな国をさらに促進するような役割を持つことを指摘した。以上これら全ての助成制度に共通して言えることは、こうした制度を通して、フランス映画の製作過程に様々な国の要素が自然に取り込まれていることである。例えばプロデューサーは、外国のプロデューサーと仕事をすることで、また助成制度を運営する人は、世界中から送られてくるシナリオを読むことで、外国の言語や文化、あるいは外国の個人の才能に親しみ、それらに対し理解を深めていく。そして、これら外国の要素がフランス映画を豊かにしている要素の一つになっているように見える。次章では、フランスで国際共同製作が推進される背景にある理念の問題について、具体的な事例を取り上げ検証する。

¹⁵ 1位のベルギーとの間にミニ協定がないのは、フランスと言語が同じため、特別に枠を設けて推進しなくても、もともと両国の映画製作、配給の交流が進んでいるからと思われる。

第六章 国際共同製作の背景にある理念の問題

国際共同製作をめぐる制度の実態および考察をふまえ、本章では国際共同製作の背景にある理念の問題について考えたい。この問題を検証するにあたって、近年のフランス映画産業界において現れた二つの事例を取り上げる。一つ目は2005年にユネスコで締結された文化多様性条約、二つ目は自動助成の交付基準をめぐる行政裁判に発展したロング・エンゲージメント訴訟である。文化多様性条約では、グローバリゼーションが浸透する時代に映画作品を含めた自国文化をどう保護していくか、またその逆にどのように国同士の協力や提携を強めていくかが問われており、これは国際共同製作を推進する考えにつながっていると言える。もう一方のロング・エンゲージメント訴訟は、第二章で検討したCNCの自動助成交付の基準についての訴訟である。現行の法律では、規定以外の国によって資本統制されている製作会社に対し助成金は交付されない¹。この訴訟では、(規定外である)アメリカの資本関与が認められる製作会社に対しCNCの助成金を交付するかどうか問われ、それに対する二つの見解が業界内で生まれた。その論議の中に文化多様性条約をめぐる理念との関連性が確認できるため、互いに関連性の深い二つの事例を検証することで、フランスが推進する国際共同製作の背後にある理念について考察したい。

6.1 文化多様性条約をめぐる²

文化多様性条約(Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles)は2005年10月の第33回ユネスコ総会において加盟国の圧倒的多数によって採択された条約である。賛成148票に対し、反対はアメリカとイスラエルの2票、不在投票4票(オーストラリア、ホンジュラス、リベリア、ニカラグア)という結果だった。

6.1.1 条約の概要と制定までの過程

文化多様性条約では、その目的として、「国同士の交流がこれまでになく密接になってきた状況にあつて、全ての文化的表現に創造の自由が保障され、それが国同士の協力・推進によってさらに豊かなものとなり、全ての人によって享受されるようあらゆる条件が整えられること」と謳われている³。ユネスコで文化多様性の問題が扱われ始めたのは、1982年にメキシコで行われた文化政策に関する世界会議からである⁴。それまでは「創造の多様性(diversité créatrice)」、「créativité(創造性)」という言葉がユネスコ内の会議名や報告書で用いられていたが、1999年から文化多様性(Diversité culturelle)という言葉が使われるようになり⁵、この概念が世界レベルで共有され始める。

¹ 基準の詳細については本論第二章を参照のこと。

² 締結された条約名の原語は“Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles”で、忠実に訳すと、“文化的表現の多様性に関する保護と促進のための条約”となるが、現在は文部科学省のホームページでも「文化多様性条約」で統一されているため、本論文でもこの訳語を用いる。しかしこの条約で保護の対象となるものは原語に“文化表現”とある通り、“文化”に比べてもう少し限定された意味合いを持たせていることを補足しておく。なお、訳語については、「文化の多様性」、「文化多様性」という二種類の訳語が用いられていた時期があり、本論文でも引用部分については当時の表記に従う。

³ ユネスコのホームページより (<http://portal.unesco.org/fr/>)

⁴ ユネスコのホームページより (<http://portal.unesco.org/fr/>)

⁵ 2^{ème} Rapport mondial sur la culture:《Diversité culturelle, conflit et pluralisme》, UNESCO

そして2001年の第31回ユネスコ総会において「文化的多様性に関する世界宣言⁶」が採択され、個々の文化表現の尊重と擁護に加え、文化的財・サービスを一般の自由貿易の論理で扱わないことも、文化多様性に関する共通の認識とし明記されている⁷。

続く2003年の第32回総会では、文化多様性に関する国際規範の策定手続きが正式に始まり、同年12月から翌2004年5月にかけて、各国の専門家による会合が三回にわたって開催される⁸。専門家会合において、アメリカは自由競争こそが文化多様性を促進するという主張を展開したが、この主張はヨーロッパ諸国(特にフランス)には受け入れられず、アメリカとヨーロッパ諸国の議論は終始、平行線をたどる。その後の各国による交渉を経て、2005年の第33回総会において文化多様性条約が正式に採択された。この条約で、文化的財・サービスは他の一般商品と区別されること、そしてそれぞれの国が個々の文化遺産を守るための法的措置を持つこと、また将来の文化多様性の擁護と促進のために、国を超えた交流や協力の重要性などが確認された。

6.1.2 現在の状況

条約は最低30カ国の批准後、3ヶ月を経て正式に発効となる。2005年11月末にカナダが最も早く批准し、その後2006年12月中旬までに22カ国が批准した。(批准国はアルバニア、ベラルーシ、ボリビア、ブルキナファソ、カメルーン、カナダ、クロアチア、ジブチ、エクアドル、グアテマラ、インド、マダガスカル、マリ、モーリス諸島、メキシコ、モナコ、ナンビア、ペルー、モルドヴァ共和国、ルーマニア、セネガル、トーゴ)。その後、2006年12月18日に、ヨーロッパ13カ国が批准文書を提出し、この時点でオーストリア、ブルガリア、デンマーク、スペイン、エストニア、フィンランド、フランス、リトアニア、リュクセンブルグ、マルタ、スロヴァキア、スロヴェニア、スウェーデンの13カ国が正式に同条約を批准した。したがって批准国は合計35カ国となり、規定の30カ国以上の批准に達し、同条約は2007年3月18日に正式に発効される見込みである。松浦晃一郎ユネスコ事務局長は、各国の批准の速さに対し、「ユネスコの文化部門の条約において、短期間でこれほど多くの国が批准をした例は今までになかった」と評価している⁹。

6.1.3 フランスの立場¹⁰

ユネスコでの文化多様性条約締結に向けて、EU内でイニシアティブを取って推進していたのはフランスである。フランスでは当初からこの問題に関する政府の関心が高く¹¹、フランスの主張は当初から明確であった。それは具体的には自国の映画産業がハリウッドに席卷される状況を阻止

⁶ http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/gijiroku/019/04120201/001/008.htm

⁷ 「文化的多様性は、単に経済成長という観点からだけ理解すべきではなく(同宣言第3条)」、「文化的財・サービスは、アイデンティティ価値および意味を媒介するベクターであり、単なる商品や消費財としてとらえられてはならない(同宣言第8条)」といった記載が見られる。

(http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/gijiroku/019/04120201/001/008.htm)

⁸ 専門家会合の出席国は、エジプト、カナダ、アメリカ、ハンガリー、日本、ナイジェリア、セネガル、アルゼンチン、フランス、イギリス、レバノン、バルバドス、ロシア、ドイツ、オーストラリアの15カ国。

⁹ ユネスコの公式ホームページより(<http://portal.unesco.org/fr/>)

¹⁰ この項の記述には、文部科学省、文化政策部会文化多様性に関する作業部会第三回会合(平成16年7月21日開催)の議事録を参照した。

(http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/gijiroku/019/04112601.htm)

¹¹ シラク大統領は2001年のヨハネスブルグ・サミットで、「文化多様性は、言語の急速な消滅、および製品、法規範、社会構造やライフスタイルの画一化により脅かされている」と発言している。

するために、自由貿易を主とする WTO の枠の外に法的な枠組みを設け、産業を保護しようという主張であった。したがって今回の締結には、純粋に文化の多様性を保護するという表向きの発想の裏に、自国の映画産業を保護しようというフランスの狙いがあることが推測できる。当然ながらフランスの立場は、自由貿易を推進しようとするアメリカと正反対で、前述したとおり専門家会合でもアメリカとフランスの意見の対立が見られている。日本から参加した河野俊行九州大学教授は、「アメリカはグローバル化こそが文化を刺激し、文化を豊かにし、多様性をむしろ促進するのだということをいろいろな例を挙げて説明したが、(略)場合によっては感情的になるぐらいまで激しく議論をして、なかなか議論が成立しなかったことがあった。極めて明快な目的を持ってフランスが臨んできたということが、第一回目の会合から確認できた」と発言している¹²。

6.1.4 考察

以上、文化多様性条約の概要と制定までの過程、フランスの立場について検証した。最後に同条約の目的を整理しながら、この条約によって問われている問題を考察したい。

まず条約の目的を換言すれば、「個々の文化的財・サービスの尊重と擁護」ということになるだろう。そして、そうした個々の文化の尊重を実現するための方法として、①自国の文化の擁護のためには他国の文化からの影響をある程度制限する考え方と、②他国の文化と積極的に交流することで自国の文化を育てていく考え方の二つが導き出される。これら二つの考え方は全く対照的なものでありながら、(だからこそ、条約締結までの交渉で国同士の激しい意見の対立を生んだのだが)、結果的にその国の文化の個性が失われず発展していくことに貢献するならば、どちらの考えも文化多様性を推進していると言えるだろう。そしてこの二つの見解に関する議論は、以下で考察するロング・エンゲージメント訴訟にも見出すことができる。この訴訟で問われているのは、映画の製作過程にどの国の文化まで認めるかという議論である。ある国の文化の保護のためにはそれ以外の国の文化の制限が必要なのか、あるいは、どんな場合でも制限を設けないことが重要なのか。またどちらの場合が文化多様性の推進につながるのか。これらがこの訴訟を解釈する上での中心部分となると言えるだろう。以下、まずはロング・エンゲージメント訴訟の発端から現在に至るまでの三年以上に及ぶ一連の過程を振り返る。

6.2 ロング・エンゲージメント訴訟をめぐる¹³

6.2.1 発端と概要

一連の訴訟は、2003年10月23日、フランス人ジャン＝ピエール・ジュネ監督の“Un long dimanche de fiançailles (邦題『ロング・エンゲージメント』)”に対し、CNCが自動助成金交付を正式に認めたこと¹⁴に端を発する。自動助成が交付されるということはすなわち、第二章で見たように、この作品が自動助成交付のための三つの基準(製作会社基準、出資承認基準、製作承認基準)を全て満たし、作品が公開された場合、それぞれの収入(劇場公開、テレビ放映、ビデオ収益)に応じて助成金が製作会社に還元されることを意味する。しかしこの作品の承認に関しては、正式承認の前から、一部の映画団体から承認を反対する声が出ていた。というのは、この作品の主要製作会社(société de production déléguée)である2003プロダクション(2003 Productions)に、

¹² (http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/gijiroku/019/04112601.htm)

¹³ この節は、主にPRIOT Franck [2005]第7章、およびLe Mondeの記事を参考に執筆した。

¹⁴ 最初の承認会議は2003年7月30日に行われ、同年9月3日に第二回目の会議が行われている。

アメリカ大手製作会社のワーナー・ブラザーズ・エンターテインメント(Warner Bros Entertainment Inc.)の子会社であるワーナー・ブラザーズ・フランス(Warner Bros France)による資本統制の可能性が確認されたからである。既に見たように、現行のフランス法では、アメリカの資本統制が確認される製作会社に対し、自動助成の交付を認めていない。しかしながら、フランスの商法上では、2003 プロデューションにワーナーの資本統制は見られないという弁護士の見解を理由に、CNCはこの作品を正式にフランス映画として承認し、自動助成の交付を認める決定を行なった。その直後の10月29日、以前より承認に反対していたプロデューサー組合のSPI(Syndicat des producteurs indépendants、独立プロデューサー組合)は、パリ行政裁判所に対しCNCによる承認を不服とする訴えを提出、舞台は司法の場へと移る¹⁵。

そもそもこの作品はフランス人の監督によるフランス語の作品で¹⁶、作品の舞台も第一次世界大戦中のフランス、映画の撮影もフランスで行われ、俳優・キャストに至ってはほぼフランス人で構成されていた。自動助成交付に関する三つの基準の一つである「製作承認基準」も、100点満点中98点を取得しており、フランス的要素が極めて強い作品と言える。製作費に関しては4,588万ユーロ(約68億円)と一般的なフランス映画の枠を超えているが¹⁷、それ以外は国内的な要素が強い作品に対し、そもそもなぜアメリカの大手製作会社に関わるようになったのか。この発端には『ロング・エンゲージメント』の原作にあたる同名の小説¹⁸の映画化権を1995年にワーナー・ブラザーズ・エンターテインメントが取得したことがある。その後の数回におよぶ契約更新を経て、2002年に映画化権は子会社ワーナー・ブラザーズ・フランスに譲渡され、最終的に2003年に新会社2003プロデューションに一切の権利が移譲される。2003プロデューションはフランスで設立された独立系の製作会社だが、代表取締役はワーナー・ブラザーズ・フランスの代表も兼ねるフランス人のフランシス・ボースフルグ(Francis Boespflug)で、さらに2003プロデューションの株式構成も、その32%をワーナー・ブラザーズ・フランスが所有、残りの株についてもワーナーの関係者による所有が認められた。そもそもボースフルグ自身、2003プロデューションの設立には、フランスの自動助成を得る権利を持たないワーナー・ブラザーズ・フランスが、助成を得るための手段を得るという事情が絡んでいると発言している¹⁹。

こうした経緯を背景に、もし『ロング・エンゲージメント』をフランス映画として認めれば、ハリウッド

¹⁵ その二日後、API(L'Association des producteurs indépendants :独立プロデューサー協会)も同様の訴えを行政裁判所に提出している。

¹⁶ 序論でも触れたが、本作品の監督であるジャン＝ピエール・ジュネは90年代初めに独創的な長編映画『デリカテッセン』でデビューした後、90年代後半にハリウッドに招かれ、超大作『エイリアン4』を監督した。その後フランスに帰国し、2001年に大ヒット作品『アメリ』を監督する。『アメリ』はフランス国内だけで852万人の観客を動員し、戦後のフランス映画の歴代第17位の記録を打ち立てた。(2000年以降のフランス映画の中では3番目に多い動員数)。『アメリ』の成功によって、フランスのメジャー監督となったジュネは、主人公アメリを演じ一躍有名になったオドレイ・トウを『ロング・エンゲージメント』でも再び主役に起用している。

¹⁷ この年(2004年)のフランス映画の平均製作費は534万ユーロ。

¹⁸ 原作はフランス人の小説家セバスチャン・ジャプリソ(Sébastien Japrisot)が1991年に発表した同名の小説。作品はこの年のアンテラリエ賞(Prix Interallié)を受賞している。

¹⁹ 「ワーナー・ブラザーズ・フランスは(フランスの)システムの外にあった。(略)フランスのメジャー製作会社は、(今回のような)高予算のフランス語作品を製作するというリスクを犯さない。(略)したがって、2003Productionsのような独立系のフランスの会社という手段でしか、(フランスの)システムの中に入る手段はなかった」と述べている。(Priot[2005])

に巨額のフランスの助成金が渡ることを意味するとして、前述のSPIが2003年10月に訴訟を起こしたのである。これに対し、パリ行政裁判所は2004年11月10日に一回目の判決を言い渡し、同作品に対してCNCが許可していた自動助成金交付の撤回を言い渡した。ちなみに作品はその直前の2004年10月27日に劇場公開され、公開後一ヶ月で300万人の動員を記録した。交付される予定の助成金額は、観客動員数が500万人を越えれば350万€(約5億2500万円)となり、巨額の助成金が製作会社に交付されないという裁判所の決定に際して、映画業界内には判決に賛成派と反対派が生まれ、両者の論争に発展した。

6.2.2 論争の主旨

裁判所の判決に反対する側は、現行の制度の改正(すなわち、製作会社の資本をヨーロッパ域外に拡大すること)を要求し、また判決に賛成する側は現行の制度の維持(すなわち、製作会社の資本を今まで通りヨーロッパ域内に限ること)を望んだ。以下、両者の議論を検証する。

制度の改正を要求

裁判所の判決に反対し、制度の改正を表明した主な団体は、SACD (Société des auteurs compositeurs dramatiques:戯曲作家および音楽家協会)、ARP (Société des auteurs réalisateurs producteurs 作家、監督、製作者協会)、SRF (Société des réalisateurs de films 監督協会)、Ficam (Fédération des industries techniques du cinéma 映画技術産業連盟)、UPF (Union des producteurs français フランス製作者連合)などである。

彼らの主張の第一は、製作会社の国籍を制限する現行の制度は文化多様性の精神に適合しないというものである。様々な国の文化を積極的に交流させることが重要な価値になっている時代に、製作の主幹をヨーロッパ内に限定させるというフランスの制度は、時代錯誤的だと指摘する。また、ユネスコで文化多様性条約締結に向けた交渉が行われている中(2004年から2005年当時)、フランスの保護主義的な姿勢は、国際舞台でのフランスの立場を弱める結果につながると懸念している。

第二に、フランスにおける雇用喪失の問題である。『ロング・エンゲージメント』はフランス人のキャスト、スタッフによりフランス国内で撮影されたフランス語の作品であり、2003年に国内に650人の雇用を生んだ。助成金交付が却下されたことによってフランス人の雇用に対し、実質的な影響を与えており、フランスの映画産業の保護・育成を目的に誕生した自動助成が、フランス人の雇用に適用されなかった点を批判している。

第三に、別の作品への助成交付の例と比較している。その作品はフランスとアメリカの二重国籍を持つオリバー・ストーン監督が2004年に発表した『アレキサンダー (Alexandre)』(イギリス、フランス、オランダ、アメリカ共同製作作品)で、ハリウッドの俳優を起用し、アメリカで撮影された英語作品だったが、フランスの製作会社パテ(Pathé)が加わっていたために、特に論争もなく自動助成が交付されていた。ハリウッド映画といっても過言ではない作品にフランスの助成が認められたのに、なぜ同じものが、『ロング・エンゲージメント』には認められないのか。製作会社の国籍だけで助成交付を却下するのは公平ではないというのが、三番目の主張である。そもそも1992年以前は、自動助成交付の基準に製作会社の基準は含まれておらず、たとえアメリカの製作会社が作った作品でも、出資承認基準および製作承認基準で規定を充たしていれば、助成金が交付

されていた²⁰。このため、フランソワ・トリュフォー、ルイ・マル、クロード・ルルーシュなどフランスを代表する映画監督もしばしばアメリカの出資によって作品を発表したが、いずれもフランス映画として認められ自動助成交付の対象となっていた。こうした経緯があるだけに、制度の改正を要求する側からは製作会社の国籍にこだわる現行法について疑問視する声が上がっている。

最後は、今後の影響に関する懸念である。今回の判決は、今後フランスで撮影する可能性、またフランスでの雇用を創出する可能性を持った作品を製作する海外のプロデューサーに対し、マイナスのイメージを与える結果になりかねない、と判決が与える影響を憂慮している。

制度の改正に反対

一方、裁判所の判決に賛成し、現行の制度の維持を表明した主な団体は API (L'Association des producteurs indépendants、独立プロデューサー協会:フランス大手興行会社のUGC、Pathé、Gaumont、MK2 が所属)、SPI (Syndicat des producteurs indépendants、独立プロデューサー組合) などである。

彼らの主張の第一は、この作品を製作した会社が、フランスの会社なのかどうかという一点に集約されており、作品の主題や製作背景にどれだけフランス的要素があってもそれは考慮しないとしている。つまり、製作会社ももしアメリカの資本統制を受けているならば、それは現行法では違法であるから助成金交付は認めるべきではないという主張である。こうした主張をする理由には、第二章で言及したように、アメリカは以前からフランスによる一連の公的支援システム(自動助成と選択助成)を保護主義的な措置と批判しており、そうした批判をするにも関わらず、個別の場合だけフランス政府に助成金を要求するのは矛盾していると述べている。そもそも、2003 プロデュクシオンは現行のフランス法の適用回避を目的に設立されたことは明らかであって、フランスの製作会社のための助成金がハリウッドの資金に流れることに強く反対している。

第二に、賛成組が主張に使った文化多様性の理念を反対派も取り挙げ、文化多様性の名の下に強い国(アメリカ)の資本が合法的にフランス映画産業に進出することを懸念している。そもそも自動助成は、フランスの製作会社を助けるために作られたものであるから²¹、助成金は資金力に乏しい国内産業を支えるために使われるべきであり、潤滑な資金力を持つハリウッドの資本作品にフランスの助成は必要ないというのが主張である²²。いずれにしてもハリウッドが出資する作品は、フランス映画の中でも商業性の強い高予算の作品であって、アメリカの資本はフランスの映画産業全体にとって長期的な投資とはなり得ない。したがって、たとえ制度を改正してアメリカの資本を組み込む措置を作っても、フランス映画産業全体に貢献することはないという見解である。

第三に、ハリウッド資本の流入により、フランスの製作会社の経営が不安定化すること、製作費や俳優の報酬の高騰を招くことを懸念している。さらに今後法律が変わって、アメリカとの資本提携が進めば、ヨーロッパ諸国との共同製作が減ることも懸念している。

²⁰ 1992年に新たに製作会社の基準を導入するようになった経緯には、当時のフランス映画産業の不振と観客動員数の減少がある。フランスの製作会社を保護するべく、自動助成の交付をヨーロッパの製作会社が作った作品に限ったところ、フランス映画産業が好調になった経緯がある。

²¹ 自動助成設立の背景は、本論文第二章を参照のこと。

²² 反対派の団体の一つであるSPIは、独立系プロデューサーを支援する立場から、フランスの助成金はフランスの製作会社の中でも特に資金力の乏しい独立系の会社を助成するために使われるべきであるという見解を持っている。

最後の主張は、今回の事例のためだけに法律を改正する必要性があるのかという点である。「法律改正の目的に国内での雇用創出や撮影誘致を挙げるなら、税額控除など他にも措置がある。今回のケースのためだけに法律を改正する必要性は見られない²³」、「一つの案件について検討されることが、支援会計自体の規則改訂につながる事が理解できない²⁴」(共に API 会長オルタン・ドゥ・ラブリフ(Hortense de Labriffe)、「アメリカに見返りのないプレゼントをするようなもの(SPI 会長マリー・マスモンテイユ(Marie Masmonteil)²⁵)」などと、一様に反対している。

6.2.3 制度改正に向けた動き

賛成派と反対派の議論が活発になる中、フランス政府は自動助成の制度改正に積極的な立場を取る。すなわち、事態を1992年以前の状態に戻し、ヨーロッパ域外の資本をフランスのシステムの中に組み込み、フランス映画産業の発展に貢献させたいという態度である。

2004年12月、ドヌデュー・ド・ヴァブル文化大臣の要請により、映画業界と政府の協議会がCNC主導で開始され、制度改正を視野に入れた議論が始まった。さらに2005年4月4日、文化大臣は「支援会計の適用範囲をヨーロッパ域外の製作会社にも拡大することを決定する」と発言し、CNCに法律改正案をまとめるよう要請。その後も、「(制度の改正により)フランス語作品、およびフランス国内での経済効果が認められる作品への投資が促進されることを望む²⁶」といった発言を続け、改正に向け積極的な態度を打ち出す。制度改正によってフランスの映画産業がハリウッドの資本に飲み込まれると懸念する反対派の意見に対しては、ハリウッドの資本はフランス映画産業の資本の中心に位置するものではなく、あくまで補完的であること、またハリウッドの資本流入によって独立系の製作会社による作品は減少するのではなく逆に促進される、という見解を打ち出すことで反対派の批判を交わしている²⁷。

なお制度改革に対する積極的な大臣の発言の裏には、第二章で指摘した、フランスの自動助成が他国から保護主義的だとしてたびたび批判されているという背景が絡んでいることも推測できる。欧州委員会が2006年、フランスの制度を正式に認めたことをフランス政府は高く評価しているが、一方で、他国に“借り”を作ったフランスは、一種の譲歩策として他国に対してそれなりの“恩返し”を求められていると言える。これは自動助成の制度改正に積極的な政府の態度の理由として説明できる。

制度改正に向けた動きは、政府だけではなく一部の映画監督の側からも起こされた。2005年4月20日付けの『ルモンド』紙に、“フランス映画の出資、閉鎖主義の危険性(Le financement du cinéma français au risque du repli sur soi)”と題された記事が掲載された。投稿者はコスタ・ガヴラス、ローラン・ハイネマン、クロード・ルルーシュ、ジャン＝ポール・サロメ、ベルトラン・タヴェルニエで、いずれもベテランのフランス人監督五名の連名によるものである。記事の中で彼らは、まづフ

²³ Le Monde, 2005年1月24日

²⁴ Le Monde, 2005年4月7日

²⁵ Le Monde, 2005年4月7日

²⁶ Le Monde, 2005年4月7日

²⁷ 「制度改正によってもたらされるヨーロッパ域外の資本は、製作資金の補充になるものであって、代替になってはいけぬ。文化多様性を促進するものであって、衰退させるものになってはならない。」(今回の制度改正によってもたらされる)ヨーロッパ域外の資本が、フランスの映画産業の中心を成す独立系の製作会社による活動を促進することを望む」とコメントしている。(2006年5月16日、カンヌ映画祭定例のCNC2004総覧発表会において)

ランス映画がこれまで多様性と質を保持することができたのも、フランスの支援制度によるところが大きいと評価した上で、しかしその制度の資金はフランスで公開された全ての映画の収益からの課税で成り立っていること、その大部分はアメリカ映画の収入税で構成されているにも関わらず、恩恵はフランスの製作会社だけに還元されるのは不公平だと指摘する。そしてもともとヨーロッパ域外の製作会社にも開かれた制度であったのだから、今後も海外のプロデューサーを惹きつけるためにも、資本の国籍よりも作品の中身を優先させるべきだと主張している。そして、フランス映画のダイナミックな創造性と文化の多様性を守るため、今こそ映画人は互いに連帯して活発な議論を行うべきだと、映画産業の団結を喚起して記事を結んでいる。こうした主張がフランスの高級紙『ルモンド』に掲載されること自体、訴訟の重要性を物語っていると言える。

6.2.4 現在の状況

制度改正に向けた政府や一部の監督たちによる活動にも関わらず、2005年5月31日に行政裁判所より二回目の判決が下され、『ロング・エンゲージメント』には自動助成が交付されないことが再度確認された。本作品がアメリカ資本の製作会社によって製作されたため、という理由は当初と変わらず、製作会社設立の目的も、現行のフランス法の適用回避であると改めて結論付けられた。この判決後、訴訟に関する議論はメディア上では一段落し²⁸、問題の決着は2007年以降に行われる予定の最終判決に持ち越されている。

6.2.5 考察

以上が、三年以上にわたってフランスの映画業界で論争を起こしたロング・エンゲージメント訴訟に関する詳細である。この訴訟で争われている論点を換言すれば、フランスの自動助成金をアメリカの製作会社に渡すかどうかということであり、国際共同製作を積極的に推進しているフランスが、ヨーロッパまで開かれた制度を、アメリカに対して開くかどうかということが問われている。それでは最後に、これまでの議論を踏まえフランスが置かれている立場を考慮しつつ、制度改正についての考察を行ないたい。

現在の自動助成の交付制度では、「誰が」の部分である製作会社の設立規定と、「何を」の部分である作品内容の規定が問われる。果たして、この「誰が」という規定にこだわるのが今後も必要なのだろうか。この規定をなくし製作会社の規定をヨーロッパ域外にも拡大することは、すなわちアメリカの資本がフランスの映画産業に流入することを意味する。そしてアメリカ資本の作品は商業的な収益が見込まれると推測されることから、結果的にフランスの自動助成金がアメリカとフランスの一部の製作会社によって独占される可能性が出てくることを意味する。つまり第二章の考察で指摘した、自動助成金の交付の格差が制度の改正によってさらに広がる可能性が出てくる²⁹。これを考慮に入れると、制度の改正に反対する側が主張しているように、そもそもフランスの自動助成がフランスの製作会社による持続的製作を目的に作られたものである以上、自動助成は製作資金に本当に困っている製作会社を助けるものであるべきだ、という意見も理解できる。

しかしながら現代では、自国の文化の中に他国の提携や協力を取り込む姿勢、すなわち文化

²⁸ CNC はその後控訴を取りやめている。またそれまで頻繁にあった訴訟に関する文化大臣の公式発言もみられなくなった。

²⁹ 第二章で指摘したように、2005年度の自動助成金の60%がわずか10社の製作会社に配分され、115社の製作会社(全体の71%)が助成金額の10%を分け合う結果となっている。

多様性条約の理念を考慮することが重要な価値となっている。しかも今回の制度改正をめぐる議論の中で、賛成派も反対派もこの概念を引用している。いろいろな国の人材、文化、資金、その他の要素が混ざりあうことで、多様な映画が作られやすくなることは事実である。もしヨーロッパの要素を認めるのであれば、それと同じ論理でアメリカの要素も同様に認めることは理にかなったことのように思える。しかし一方で、もしアメリカの資本を認めるのであれば、具体的な問題としては上で指摘した助成金交付の集中化がますます進むこと、その結果としてフランスの中小の製作会社に少なからず影響が出ることは覚悟しなければならない。アメリカの資本を認めるのか、フランスの独立系の製作会社を支援するのか、どちらも文化多様性につながるとも言えるため、議論を決定づけることは容易ではない。

アメリカ映画産業が圧倒的な力を持っていることは確かで、アメリカを他国と同列に扱うことは難しいだろう。しかしながら、これまでの章で見てきたように、フランスの映画産業が他国の要素を受け入れることで産業的にも文化的にも成功してきた事実を踏まえると、今後フランスが着目する自動助成の基準も、「誰が」ではなく、「何を」という基準の方であるように思われる。ただし、アメリカを他国と同条件で受け入れることに抵抗があることにも考慮して、一種の譲歩策の導入が提案できるだろう。例えば、現行の規定であれば、作品の言語はフランス語でなくても(他の基準を充たしていれば)フランス映画として承認される。しかしアメリカ資本で製作された場合は、フランス語作品に限定する、あるいは製作承認基準を修正し、通常 100 点中 25 点以上の取得で交付が認められるところ、アメリカの資本参加があった場合は取得義務点数を上げて、作品に対し、よりフランス的要素を求めることなどが挙げられる。時代のニーズや重要となる概念は少しずつ変化していく。移行策を取りつつ、映画産業全体の状況を観察していくことが重要だと思われる。

6.3 まとめにかえて——国際共同製作の背景にある理念

以上、文化多様性条約とロング・エンゲージメント訴訟という二つの事例を検証した。以上の検証を踏まえて、最後に国際共同製作の背景にある理念について考察したい。まず文化多様性条約で問われている議論とは、集約すれば、文化多様性の尊重には、自国の文化を他国の文化の影響からある程度制限することが必要だという議論と、他方で、他国の文化と積極的に交流することが必要だという議論である。この問題を、今まで見てきたフランスの国際共同製作の制度の実態に照らし合わせて考えてみると、フランスは前者より後者の姿勢、すなわち自国の文化を他国の文化と積極的に交流させる姿勢を取っていると言える。つまり、ユーリマージュを利用することによって、ヨーロッパ諸国の中で中心的な役割を果たしながら他国と共同して作品を製作する。またル・フォン・シュッドによって、フランスと文化が異なる開発途上国の映画産業を支援し、単なる支援に終わらず、当該国の個性あふれる監督がもたらす要素を積極的にフランス映画の中に取り込んでいく。このように他国の人間、文化、要素と積極的に交流することで、フランス映画自身の枠組みが拡大し、その中身がさらに増えていくように思える。言い換えれば、フランスの映画産業が推進している理念は、外国の文化と交流することで、フランスの文化を新しいものに変化させていく発想である。フランスにおける国際共同製作の最大の特徴の一つはここにある。しかし一方で、フランスの映画産業では、外国の要素を受け入れながらもその内容や限度によっては見解が分かれているのも事実であり、複雑な問題を含んでいることも否定できない。

終章 おわりに

第一章から第六章までにわたり、フランスにおける国際共同製作の制度とその実態について考察してきた。まず、国際共同製作という本研究の主題に入る前に、フランスの映画産業一般が世界の映画産業の中でどのような位置づけにあるのかを検証した。そしてフランスの映画産業が産業として成立し、世界でもトップクラスにあること、また鑑賞される映画の国籍に偏りが少ないことをフランス映画産業の特徴の一つとして示した。その上で、本研究の中心になる国際共同製作の現状に移り、国際共同製作が近年のフランス映画産業の特徴の一つであることを指摘した。フランス映画全体の中で国際共同製作が占める割合は近年常に半数近くを占め、フランス映画に対する他国からの出資も増加していることを示し、フランスの映画産業において他国の協力、提携が活発に行なわれていることを確認した。

次にこうしたフランスの成功を可能にしている背景にはまず、フランスの映画産業の運営と振興を統括するCNC(国立映画センター)の存在が大きく関わっていることに言及し、CNCの提供する助成制度がフランスにおける国際共同製作を推進していることを指摘した。フランスは政府間共同製作協定を45カ国と結び、ヨーロッパ諸国だけではなく世界中の国と共同製作を行なう基盤を提供していること、そしてユーリマーージュヤル・フォン・シュッドなどの助成制度を整備していることを例に挙げ、続いて制度の実態と考察を行なった。欧州評議会が運営するユーリマーージュでは、フランスはヨーロッパ諸国の中で中心的な役割を果たしながら共同製作を推進していること、またル・フォン・シュッドでは、フランスと文化が異なる開発途上国の映画産業を支援し、同時にフランス映画の中に個性あふれる当該国の要素を積極的に取り入れることで、フランス映画産業の活性化に貢献させていることを指摘した。これらの制度から感じられるのは、外国の文化や言語、あるいは個人の才能との交流を通して、新しい要素をその映画の中に積極的に取り入れようとするフランスの姿勢である。このことが、フランス映画の強さ、そして魅力の一つにつながっているのではないかと示唆できる。

しかし筆者が結論として指摘したいのは、単に、フランスは外国の文化に対して理解があるということではない。もちろんフランスが映画の文化的な側面を理解していることも事実だが、それに加えフランスはその産業的な側面を理解し、助成制度を始めとした制度に活かしている。すでに指摘したように、ル・フォン・シュッドは開発途上国の映画産業に対し直接的な支援を行ないながら、一方で、特色ある当該国の映画人からの要素をフランスの映画産業の要素の一つに取り入れている。文化多様性の尊重に寄与しながらも、自国の産業面への利益にも貢献していることが、フランスの特徴なのではないか。これは、言ってみれば、海外支援を通じた自国産業の活性化戦略であり、ここにフランス映画産業のしたたかさが見られる。

そしてもう一つ忘れてはいけないのは、外国の文化や要素を受け入れているこれらの制度が、CNCというフランス政府の一管轄組織が運営しているという事実である。しかもこの制度は、すでに見たようにその財源の90%以上を市場の税収入からで構成しており、資金的な意味では“国策”と言ってよい。本来ならば自国の利益を追求するはずのものが、フランスの“国策”の場合、結果的に外国の文化や要素を受け入れることにつながっているという点は興味深い。そして、これらの“国策”は、外国の要素を受け入れながら、本来の目的であるフランス映画産業の活性化という役割をも十分果たしているのである。自国の映画産業を活性化させるために外国の要素を求めるという、一見パラドックス的とも思えることをやり遂げてしまったのがフランスで、このことがフランス

映画産業の成功に大きく寄与していると言えるだろう。

フランスは、アメリカが世界最大の映画産業国であることを十分理解している。常に二番手、三番手であることを強いられた国が編み出した方法が、象徴的な言い方をすれば、成功するために“フランス映画”であることを捨てるということである。これまでに示してきた通り、他国の要素を受け入れ“インターナショナル”になればなるほど、フランス映画は“ナショナル”なものになり、その強さを増す。そしてこうした仕組みを作り、きちんと機能させ、統計にも残していることが、フランスにおける国際共同製作の強みであり、産業が成功している理由でもあると言える。こうした制度の存在こそが、映画誕生後 100 年以上を経た今でも、世界中から人々がフランスに集まり、フランスという場を借りて、多くの魅力的な映画作品が発表されている理由なのではないだろうか。

なお、今回の研究では国際共同製作の制度の考察を主にしたため、現場に即した提案が不足した感は否めない。今後の課題として、国際共同製作を行なうプロデューサーに密着して、一つの作品の製作過程を追うことができれば、今回の提言がより具体的になると思われる。また今回の研究では触れられなかったが、EU 諸国にはメディア・プログラム(MEDIA programme)と呼ばれる、映画を主とする作品の振興制度がある。1991 年に始まった同プログラムは、数年単位で運営内容が変更されており、2007 年から新しい期がスタートしている。この制度の考察についても、今後の課題としたい。

エピローグ 日本における国際共同製作の展望

エピローグとして視点をわが国に移し、日本における映画産業の背景と産業をめぐる近年の動きを記したい。その上で、日本の国際共同製作が今後どのように推進されるべきか、フランスの事例を参照にしながら示唆を行なう。

1 日本の映画産業の背景と国際共同製作の現状

映画産業と政府の間に密接な結びつきが確認できるフランスの場合と異なり、日本の映画産業の運営は誕生からこれまで民間の映画会社の自助努力に任されてきた。日本では、映画産業と関係のある経済産業省、文化庁、総務省の三省庁が必要に応じて業界と関わるという形を取っており、CNC のような映画を専門に総合的に扱う機関は存在しない¹。また日本では、フランスのように CNC が管理する助成制度も少なく、映画に関して公開されている統計資料もフランスと比較すると圧倒的に少ない²。そのため、日本の映画産業をフランスと同じように分析することは難しい状況である。

そうした前提を踏まえて日本映画の特徴について書くならば、その多様性が挙げられるだろう。本論第一章で見たように製作本数は世界でもトップレベルにあり、作品のジャンルも多種多様である。世界で評価され好調な成績を誇るアニメやホラーは言うまでもなく、それ以外の作品も海外の映画祭やマーケットで高い評価を得ている³。世界中の誰にでも理解できるユニバーサルな文化を提供するハリウッド映画とは対照的に、日本映画は独自の世界観を形づくり、世界で評価されていると言える。

日本の国際共同製作の状況については、公開されている統計が不足しているということもあって現時点での日本の状況を正確に把握することは難しい。しかし、日本でも国際共同製作は少なからず行われていることは確かである。宮崎駿のアニメ作品の一部に対してハリウッドメジャーが世界配給権を持ち、また最近では韓国などのアジア諸国との共同製作も盛んに行われている。ただし日本における国際共同製作は、現時点では作品の主題、俳優、監督、撮影地といった要素の交流よりも、資金協力における共同製作が主だと言える⁴。

¹ 湧口[2002]

² 本論文を執筆する上で、ほとんどの統計資料を CNC が発行する Bilan (総覧) に依拠しているが、CNC では、製作面に関するデータだけでなく、その年の配給や興行分野、鑑賞者の特質に至るまで詳細なデータによる分析がホームページ上で公開されており、CNC の情報公開性として高く評価できる。一方、日本の映画産業に関する統計資料は、財団法人日本映画製作者連盟が興行収入、公開本数、観客動員数、映画館数などの数値を公開しているが、CNC の詳細なデータには全く及ばない。また日本の場合、統計資料はその年度が明けてからでないとは公開されないが、フランスの場合はデータが毎月更新・公開されており、年度中でも現時点での状況が随時把握できる。

³ 特にフランスでは北野武や黒沢清などの作家主義の監督の作品の人气が根強い。(文化庁[2006])

⁴ 財団法人日本映像国際振興協会[2006]の見解より。これとは逆の例に、2006 年末に公開されたクリント・イーストウッド(アメリカ人)監督の『硫黄島からの手紙』は原作とキャストは日本人、映画の舞台も日本だが、製作はアメリカのワーナー・ブラザーズとドリームワークスであり、日本の資本は入っていない。

2 日本の映画産業をめぐる近年の動き

フランスのように映画関係を統括する行政機関が存在しないわが国では、長年、映画産業を政府が文化、産業の両面から強く支援する機会に恵まれてこなかった⁵。しかしながらこうした状況にも数年前から変化が見られている。2001年12月7日に「文化芸術振興基本法」が交付され、旧来の文学、音楽、美術、舞踊などの伝統芸術に並んで、映画や漫画、アニメーションなどの芸能に「メディア芸術」という新たな枠組みが与えられ⁶、これらの育成に対する取り組みが本格的に始まった。その後2004年度に、「日本映画・映像」振興プランが立ち上がり、四つの柱⁷の下で種々の政策や制度が整備されている。(制度の一つに「文化芸術振興費補助金」があり、意欲的な日本映画に対して財政支援が始まった。)

こうした変化は国内にとどまらず、国外レベルにも及んでいる。まず2005年5月のカンヌ映画祭の折に、日本とフランスの間で日仏映画協力覚書が締結され、日本側は財団法人日本映像国際振興協会(ユニジャパン)⁸、フランス側は国立映画センター(CNC)の間で調印が行われた。日仏間の協定についてはフランス側からの積極的なアプローチもあって1994年頃にいったん締結に向けた準備が開始された経緯があるが、WTO(世界貿易機関)のGATS(サービス貿易に関する一般協定)に抵触する可能性が指摘され、締結に至らなかった⁹。10年以上を経て改めて締結に至ったわけで、覚書の中では映画に関する活動一般(配給や教育、映画祭、映画遺産、不法コピーなどの分野)に対して、日仏間の協力や双方の便宜をはかることが推奨されている。しかし今回締結されたものは名称にもある通り“覚書”であり、第四章で言及したようなフランスと他国の共同製作を法的に定めるための協定ではない。法的な行使力もないため民間レベルでの協定という位置づけは否めないが¹⁰、今回の締結は日仏間の映画産業の将来にとって大きな前進と捉えてよいだろう。

実際、この締結が行われてから、日仏の映画関係者の間で複数の活動が見られる。2005年6月のフランス映画祭横浜の際に、前述のユニジャパンとユニフランス(CNCの下部組織で、フランス映画の海外プロモーション機関、本論第二章参照)の主催で、日仏のプロデューサーの交流会が行われた。その後、同年10月の東京国際映画祭では、国内外のプロデューサーが集まってプリセールスや共同製作についての可能性を図る機会が設けられている。さらに2006年5月には、ユニジャパンが主催するJ-Pitchプロデューサーズ・ワークショップが立ち上がり、長期的な視野で日本のプロデューサーに対して国際的な共同製作事業への参画を促進するために、海外の映像コンテンツ製作者とのマッチング、ネットワークの場を提供する試みが行われている。この活動の一環として、2006年度のカヌ映画祭に日本から10人のプロデューサーが参加し、海外の

⁵ 湧口[2002]

⁶ 文化芸術振興基本法、第三章第九条「国は、映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術(以下「メディア芸術」という。)の振興を図るため、メディア芸術の製作、上映等への支援その他の必要な施策を講ずるものとする」

⁷ ①魅力ある日本映画・映像の創造、②日本映画・映像の流通の促進、③映画・映像人材の育成と普及等、④日本映画フィルムの保存・継承の4つの柱が提案された。

⁸ 旧財団法人日本映画海外普及協会(ユニジャパン・フィルム)と旧財団法人東京国際映像文化振興会が合併し、平成17年4月1日にユニジャパンとして誕生。主な活動は日本映画の海外普及や顕彰助成事業、東京国際映画祭の開催運営事業など。

⁹ 湧口[2002]

¹⁰ 筆者ヒアリングによる。

プロデューサーと交流の場が設けられた¹¹。今回締結された覚書に法的な効力はないとはいえ、このことによって、日仏双方で活動の企画が立てやすくなり、両国間の交流につながっていることは高く評価できる¹²。

さらに 2005 年の日仏映画協力覚書に続き、2006 年8月には日韓映画協力覚書が締結されるなど¹³、日本と海外との提携はその後動きを見せている。また前述の文化庁による文化芸術振興費補助金の応募作品の条件に、平成 18 年度より「国際共同制作による映画製作活動」という規定が加わり¹⁴、従来の日本映画の枠にとらわれない作品も支援の対象にするべく、制度面での整備も進んでいる。

3 日本が抱える課題

しかしながらこうした積極的な推進策の裏には、いくつかの問題が残されていることも事実である。以下、国際共同制作に関する視点を織り交ぜつつ、三つの局面から問題を検討する。第一に省庁間の連携の欠如、第二にガイドラインおよび統計データの不足、第三に制度の具体的な整備である。

第一の問題は本章の冒頭でも述べたが、日本に映画・視聴覚産業を管轄する行政機関が存在しないことに関連する問題である。映画産業と関係のある省庁は、前述の経済産業省、文化庁、総務省に加えて、外務省や国土交通省なども挙げられるが、いずれもこれらを統括する組織は存在せず、異なる団体が個別に案件を担当している状況である。1994 年締結の日加協定¹⁵では外務省、2005 年の日仏映画協力覚書ではユニジャパン、2006 年の日韓映画協力覚書では VIPO がそれぞれ対応しており、映画協力の協定という共通した主旨にも関わらず受ける窓口が異なっている。一方のフランスでは映画・視聴覚産業に関する機能全てを CNC が中心に行なっており、フランス映画産業の合理性の高さとして評価できる。映画産業に早くから政府が関与してきた国と、民間の活動にまかせてきた国にこうした違いがあるのは当然のことで、また日本にフランスのような行政組織が必要かどうかの是非は別としても、今後、日本も海外とのパイプラインを強くしていくのであれば、産業を統括する組織の設立は早急に解決すべき問題であろう。

第二の問題は第一の問題に付随することだが、冒頭で述べたように日本では映画製作は長年、民間の映画会社に任されており、統一したガイドライン(ルール)が存在しない。これまでの日本の映画製作のフィールドが主に国内中心で、外部に対する明確な規定の提示を必要とこなかつ

¹¹ 活動は現在も継続中である。詳細はユニジャパンのホームページを参照のこと。

(<http://www.unijapan.org/support/jpitch06.pdf>)

¹² 覚書の存在によって、フランス(CNC)側でも日仏の活動に関する予算を取りやすくなったということである。

¹³ 映像産業振興機構(VIPO)と韓国映画振興委員会(KOFIC)との間で調印された。VIPOは平成16年度に誕生した特定非営利活動法人で、主な活動は映像産業に係る人材の育成、映像コンテンツ作品制作の支援、映像コンテンツ関係起業への支援などである。前述のユニジャパンの管轄範囲が映画に特化していることに対し、VIPOでは映画も含めた映像産業全般が対象となる。

¹⁴ 補助金の対象となるものは日本映画と定められており、応募要項によるとその規定は、「日本国民、日本に永住を許可された者又は日本の法令により設立された法人により製作された映画とします。ただし、外国の製作者との共同製作の映画については、文化庁が著作権の帰属等について総合的に検討し、支援の対象となる活動として認めたものとします。」との記載がある。この枠内での初の国際共同製作の助成作品として日本・カナダ作品の「シルク」が選ばれている。

¹⁵ 本論第四章第二節第三項を参照のこと。

たという事情が考えられるが、今後、海外との共同製作を推進していくのであれば、こうした規定の締結は早急に解決されるべきだろう。たとえば海外の撮影隊が日本で撮影を行おうとした時に、この場所は撮影に使えるのか、その場合その許可はどこに申請したらいいのか、ということが分からなければ、撮影に支障が出るばかりでなく、最終的に“日本はよく分からない”というマイナスの印象を植え付けることにもなる¹⁶。一方、フランスではこうした事情を理解しており、海外からの撮影誘致に対し積極的である¹⁷。たとえば国の重要文化財を撮影しようとする場合、複雑な交渉も当然発生するが、そうした場合でも CNC が交渉の窓口となって、できる限り対応している。共同製作が機能するためには双方向の視点が必要で、日本人が海外に行くことを推進する政策だけでなく、外国から日本に来るといった視野も考慮する必要があるだろう。

最後の点は、制度の具体的な整備に関する問題である。前述したように 2004 年度から文化庁主導のもと「日本映画・映像」振興プランが立ち上がり、さまざまな政策や制度が始まっている。これまで系統だった制度がなかったわが国の映画産業にとって、映画が助成対象として認識され、それに対する政府の取り組みが本格的に始まったことは評価できる。しかし今後重要なのは、制度をどのように運営していくかで、限られた予算の中で¹⁸日本の支援制度は何を重点に置くのかを使い手に提示していく必要があるだろう。例えばフランスのように製作の支援が中心になるのか、またはそうでないのかという内容に関する提示も含まれる¹⁹。前述の「文化芸術振興費補助金」では、平成 18 年度より国際共同製作作品もその支援の対象になったが、どういう作品を国際共同製作作品と呼ぶのかについても、“文化庁が著作権の帰属等について総合的に判断する”とだけあり、曖昧である。国際共同製作への関心が高くなっている今だからこそ、どういうスタンスで政府は共同製作を支援していくのかを制度の受け手に説明することが求められる。また、国際共同製作を法的に推進するという意味においては、政府間協定のさらなる整備も重要である。今後は新しい協定を結びつつ、現存の協定については現実のニーズに合うよう内容面の修正を図っていくことが求められるだろう。

4 まとめ

以上、日本の映画産業の背景と現状を踏まえながら、日本における国際共同製作の今後のあり方について検討した。日本の映画産業はこれまで民間の自助努力で産業が成り立ってきたとい

¹⁶ ロケーションを誘致、支援する非営利組織であるフィルム・コミッションは日本全国に現在 83 箇所あり、当地での撮影を希望するプロデューサーと市町村との橋渡しを行っている。認知度も高まり、撮影に貢献もしているが(文化庁[2006])、海外の撮影隊に対してどれだけ機能しているかはこれからという認識である。(筆者ヒアリングによる)

¹⁷ モニック・バルバルー CNC 副会長(2005 年 10 月当時)が「映画がフランスで撮影されると、それを通してフランスに興味を持つことがあり(…)、その映画の影響で観光客がフランスにくるといよいよ効果が出てくる」と述べている。(文化庁[2006])

¹⁸ 「日本映画・映像」振興プランの平成 17 年度の予算は 24 億 5200 万円、一方 CNC の支援会計予算は同年で約 736 億円である。しかしこれはあくまでも、政府が映画支援に拠出する金額であって、両国の産業基盤が異なることから、この金額を単純に映画支援推進の判断基準にすることはできないだろう。

¹⁹ 日本の支援制度は製作中心にはならないようである。文化庁の関係者のコメントに、「日本の場合、映画産業はこれまで民間独自の力で発展してきたという歴史があり、政府にコントロールされることに警戒心を持つ映画業界人がいることもふまえ、製作支援より周辺、つまり人材育成の支援を中心にやっていきたい」という見解が確認できる。(文化庁 [2006])

う背景があり、行政による統括した組織も存在しない。しかし近年では映画産業を取り巻く環境が変わり、政府による支援も少しずつだが始まってきている。また、こうした日本国内からの変化だけではなく、外部の変化によって日本がそれに対する対応を求められる場合も考えられる。たとえば、2006年10月にフランスは初の東南アジア諸国として、韓国と政府間共同製作協定を締結している。これにより、フランス・韓国間の共同製作が将来的に新たな展開を見せることは十分推測できる。すでに覚書を結んでいる日仏間にも影響が出てくる可能性もある。また、その韓国は国内の映画館にクォータ制をしいて、年間全ての映画館で140日間は韓国映画を上映しなければならないという規制を設けている国である。今後も日韓共同製作が増え続けるのであれば、日本にもフランスのような映画の国籍の基準という概念が必要になってくるかもしれない。フランスのような大規模な組織や制度の導入は難しいとしても、制度の整備や改良など行政ができることも多い。

日本に多様な種類の映画を作る基盤があることは事実である。またそうした映画を理解して鑑賞する観客がいることも事実である。日本の映画産業の今後の発展のために、本論で見たようなフランスの制度が参考になることもあるだろう。時代の変化にあわせて政府と産業双方が行動することで、日本でも国際共同製作を取り囲む新たな環境が生まれることを期待したい。

謝辞

本論文を執筆するにあたって、慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科堀茂樹教授に主査のご指導をいただいた。先生のきめ細かいご指導がなければこの論文は完成しなかった。改めて感謝の意を表したい。また慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科國枝孝弘助教授、ならびに東京藝術大学大学院映像研究科堀越謙三教授にも副査としてご指導いただき、多くの有益なご指摘をいただいた。この論文は三名の先生方のご指導がなければ完成しなかった。改めて感謝の意を表したい。

なお日本の映画産業の現状については、財団法人日本映像国際振興協会（ユニジャパン）の事務局次長西村隆氏、同国際展開事業部林朋宏氏、同国際展開事業部長谷川敏行氏から多くの有益なお話を伺った。有限会社パックスエテルナの平澤匠氏、ならびに日本大学芸術学部映画学科講師中川洋吉氏にも様々なご指摘、アドバイスを頂いた。また文化庁芸術文化調査官佐伯知紀氏には、日本政府の助成制度について貴重なお話を伺った。ユニフランス東京代表丹沢恭子氏にも大変お世話になった。フランスでの現地調査では *comme des cinémas* の 澤田正道氏、UNESCO の Moe Chiba 氏から多くの有益なお話を伺うことができた。Syndicat des producteurs indépendants (SPI) の Marc-Olivier SEBBAG 氏、BACK UP FILMS の Jean-Baptiste BABIN 氏、GLORIA FILMS の Isabelle PRAGIER 氏、DIXIT の Jean-Pierre FOUGEA 氏、同 Jean-Marc BERNE 氏にもフランス映画産業の実態について多くの貴重なお話を伺うことができた。これら多くの助言により本論文は完成を見ることができた。改めて感謝の意を表したい。そして同じ研究会の仲間である慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科博士課程の中嶋洋平氏には論文構想のヒントから提出日前日の筆者の質問に至るまでお世話になった。また修士課程入学当初から在学中にかけて、多くのご指導を頂いた慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科古石篤子教授に改めて感謝の意を表したい。

そして最後に両親と祖父、論文執筆中に会い結婚した夫に感謝の意を表したい。筆者の性格を熟知し、論文執筆のために静かな環境を整え支えてくれた両親と、“早くも”筆者の性格を理解し応援し支えてくれた夫の存在がなければこの論文は完成しなかった。元ジャーナリストで 98 歳の現在も元気な祖父は、鋭い指摘でサポートしてくれた。

1995 年に SFC の環境情報学部を卒業し 10 年を経て、ふたたび“未来”からやってきた筆者は、論文の完了をもって SFC を本当に卒業できたような気がしている。二年間お世話になった全ての方と、魅力あふれるフランス映画に感謝の気持ちを表して筆を置くことにする。なお、論文中の誤りは全て筆者に帰するものである。

2007 年 7 月 岡本さやか

主要参考文献

- 青木 保 [2003]、『多文化世界』、岩波新書
青木 保 [2001]、『異文化理解』、岩波新書
イブ・レオナルド[2001]、『文化と社会』、芸団協
内山隆、湧口清隆[2001]、「経済政策としての映像ソフト振興策—フランスの事例」、『メディア・コミュニケーション』、No.51
内山隆[2002]、「メディア・コンテンツ振興政策の手法と理論の考察—欧州映画振興策の経験から」、『平成 13 年度情報通信学会年報』(情報通信学会)
内山隆、菅谷実[2006]、「EU の映像コンテンツ振興政策」、和気洋子、伊藤規子編 [2006] 『EU の公共政策』慶應義塾大学出版会
ジャン＝ミシェル・フロドン[2002]、『映画と国民国家』、岩波書店
菅谷 実、中村 清 編 [2002]、『映像コンテンツ産業論』、丸善株式会社
中条省平 [2003]、『フランス映画史の誘惑』、集英社新書
中川洋吉 [2003]、『生き残るフランス映画—映画振興と助成制度—』、希林館
根本長兵衛 編[2003]、『グローバル化で文化はどうか？』、藤原書店
マルク・フュマロリ(1993)、『文化国家 近代の宗教』、みすず書房
山田宏一[1999]、『山田宏一のフランス映画誌』、ワイズ出版
平成 17 年度コンテンツ国際取引市場強化事業 国内外における映像コンテンツ国際共同製作環境調査報告書」 [2006] 財団法人日本映像国際振興協会(ユニジャパン)
第2回文化庁映画週間 Here & There 報告書[2006] 文化庁
- CNC Bilan 2005 [2006], CNC
CNC Bilan 2004 [2005], CNC
CRETON Laurent [2003] ,*L'Économie du cinéma*, NATHAN UNIVERSITÉ
D'HUGUES Philippe[1999],*L'Envahisseur Américain*, FAVRE
FARCHY Joëlle [2004], *L'Industrie du cinéma*, Paris, P,U,F, (*coll. Que sais-je?*)
FOUGEA Jean-Pierre, ROGARD Pascal [2005], *Les Aides au financement*, DIXIT
JOURNOT Marie-Thérèse [2004], *Le Vocabulaire du cinéma*, ARMAND COLIN
La production cinématographique en 2005 [2006], CNC
La Lettre CNC #33, #34, #35, #36, #37, #38, #39, #40 [2006], CNC
PRIOT Franck [2005], *Devis et Financement des films français*, DIXIT
RENARD Jacques [2002], *Rapport sur Eurimages*
TERREL Isabelle, VIDAL Christophe[2005], *Comment financer ?*, Paris,DIXIT
VERNIER Jean-Marc [2004], *Cinéma français et Etat : un modèle en question*, Quaderni numéro 54

主要参考 URL

- Cadragé <http://www.cadrage.net/films/nouvellevague.htm>
- CNC <http://www.cnc.fr/>
- Convention européenne sur la coproduction cinématographique (ヨーロッパ映画製作条約)
<http://www.coe.int/>
- Eurimages <http://www.coe.int/>
- Le fond Sud <http://www.cnc.fr/>
- Le Monde <http://www.lemonde.fr/>
- Ministère des Affaires étrangères (フランス外務省) <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr>
- Ministère de la culture et de la communication (フランス文化庁) <http://www.culture.gouv.fr/>
- Observatoire Européen de l'audiovisuel (OEA) <http://www.obs.coe.int/>
- SACD <http://www.sacd.fr/>
- UNESCO <http://portal.unesco.org/fr/>
- Wikipédia <http://fr.wikipedia.org/wiki/>
-
- 日本映画製作者連盟 <http://www.eiren.org>
- 文部科学省 http://www.bunka.go.jp/1osirase/bunkasingikai_sagyoubukai3_gijiroku.html/
- 経済産業省 http://www.meti.go.jp/policy/media_contents/index.html
- 文化庁 <http://www.bunka.go.jp/>
- ユニジャパン <http://www.unijapan.org/>
- VIPO <http://www.vipo.or.jp/>
- ユニフランス(日本語) <http://japan.unifrance.org/>
- All cinema オンライン <http://www.allcinema.net/prog/index2.php>

フランスにおける映画作品の国際共同製作 — 制度・実態・展望 —

2007年8月10日 初版発行

著者 岡本さやか

監修 堀 茂樹

発行 慶應義塾大学 湘南藤沢学会

〒252-0816 神奈川県藤沢市遠藤5322

TEL:0466-49-3437

Printed in Japan 印刷・製本 ワキプリントピア

ISBN 978-4-87762-186-5
SFC-MT 2007-003

■ 本論文は修士論文において優秀と認められ、出版されたものです。