



UNIVERSITÉ
PANTHÉON-ASSAS
- PARIS II -

BANQUE DES MÉMOIRES

Master de Droit de la Communication
Dirigé par Madame Camille BROUELLE et Monsieur
Jérôme PASSA

2014

***Les obligations d'investissement des éditeurs de
services télévisuels dans la production
indépendante : problématiques économiques et
culturelles***

Lucie DUCARRE

Sous la direction de Madame Camille BROUELLE



MASTER 2 DROIT DE LA COMMUNICATION

Dirigé par Madame Camille BROUELLE et Monsieur Jérôme PASSA

MÉMOIRE

**‘Les obligations d’investissement des éditeurs de services
télévisuels dans la production indépendante : problématiques
économiques et culturelles’**

Lucie DUCARRE

Sous la direction de Madame Camille BROUELLE

Juin 2015

MASTER 2 DROIT DE LA COMMUNICATION

Dirigé par Madame Camille BROYELLE et Monsieur Jérôme PASSA

MÉMOIRE

**‘Les obligations d’investissement des éditeurs de services
télévisuels dans la production indépendante : problématiques
économiques et culturelles’**

Lucie DUCARRE

Sous la direction de Madame Camille BROYELLE

Juin 2015

L'université Paris II Panthéon-Assas n'entend donner aucune approbation, ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

REMERCIEMENTS

À **Madame Camille BROUELLE** pour ses conseils et son aide éclairée,

À **Madame Laurence FRANCESCHINI** pour sa disponibilité et sa bienveillance.

SOMMAIRE

INTRODUCTION..... 1

PARTIE 1 : Les problématiques économiques des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante..... 10

SECTION 1 : Des éditeurs de services télévisuels désavantagés face à une concurrence mondiale et numérisée.....10

SECTION 2 : Une production indépendante atomisée, subissant l'instabilité et la précarité du secteur.....19

PARTIE 2 : Les problématiques culturelles des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante..... 28

SECTION 1 : La difficile préservation de la diversité culturelle en interne28

SECTION 2 : Le recul progressif du rayonnement culturel à l'international.....39

CONCLUSION..... 48

INTRODUCTION

En France, la préservation du cinéma et de l'audiovisuel fait l'objet d'un imposant dispositif de soutien public. Mis en place dans les années 1980, ce dispositif visait initialement à accompagner la libéralisation du secteur audiovisuel et à en atténuer les potentiels effets pervers. Unique au monde de par son ampleur et son exhaustivité, la politique française de soutien à l'audiovisuel et au cinéma repose sur trois piliers, la chronologie des médias, le financement public et les obligations des diffuseurs télévisuels¹, à l'origine imposées en contrepartie de leur utilisation gratuite des fréquences hertziennes. Parmi ces obligations, on retrouve des contraintes liées aux règles de diffusion des œuvres mais surtout des obligations d'investissement dans la production audiovisuelle et cinématographique. On remarque que producteurs et diffuseurs se livrent donc à une coopération obligatoire et réglementée, sous le contrôle du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA).

Ce dispositif complexe a pour but de préserver une production prospère et diversifiée contribuant alors au rayonnement culturel de la France. La diversité culturelle correspond ici à la diversité des contenus proposés, que ce soit de par leur format, leur genre mais également de par leurs auteurs. Le rayonnement culturel quant à lui renvoie ici à l'ampleur de la diffusion des œuvres françaises à travers le monde, contribuant par ce biais à la transmission des valeurs françaises.

L'existence d'un tel arsenal a permis à la France de maintenir son industrie audiovisuelle et surtout cinématographique, alors qu'elle tend à s'effacer dans de nombreux pays européens². La France est ainsi connue pour le foisonnement de son cinéma d'auteur. Pourtant, ce dispositif est régulièrement critiqué par les acteurs du secteur eux-mêmes. L'un des sujets les plus débattus est celui de la réglementation des relations entre diffuseurs télévisuels et producteurs. Ainsi, les chaînes dénoncent régulièrement le poids que représentent les obligations de financement dans leur budget,

¹ Également dénommés ici comme 'chaînes', 'éditeurs de services télévisuels'.

² A. SCOFFIER, 'Cinéma : le pouvoir à double tranchant de l'Union européenne, INA Global, Mai 2014 (<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/cinema-le-pouvoir-double-tranchant-de-lunion-europeenne-7593>).

et le peu de contrepartie qu'elles obtiennent en retour. Les producteurs eux, n'ont cessé de dénoncer les conséquences artistiques du poids financier des diffuseurs et de leur rôle prépondérant dans le préfinancement des projets.

Ces relations entre les producteurs et les diffuseurs, ainsi que la réglementation les encadrant, semblent en effet aujourd'hui cristalliser les débats. Touchées de plein fouet par la crise économique, globale d'une part, propre au secteur d'autre part, ces deux professions semblent s'opposer de plus en plus. Leurs réactions durant la réforme des 'décrets production' -venant réglementer la possibilité pour les diffuseurs de devenir coproducteurs des œuvres audiovisuelles qu'ils financent au titre de leurs obligations de production indépendante- illustrent bien l'opposition frontale dans laquelle ces deux professions, pourtant complémentaires, semblent s'être engagées.

Il s'agit alors d'examiner la raison de ces débats et désaccords. Pour ce faire, ce mémoire se concentrera sur les problématiques posées par le dispositif des obligations de financement d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques imposées aux chaînes, et plus particulièrement sur les incidences des sous-quotas dédiés à la production indépendante. Pour ce qui est des œuvres, l'étude se concentrera sur les films de long-métrages cinématographiques ainsi que sur les œuvres audiovisuelles de fiction, contenus les plus concernés par ce schéma de financement. La démarche consistera à établir, à l'aide d'ouvrages théoriques ainsi que des nombreux rapports rendus sur le sujet et des outils apportés par l'analyse économique, l'influence de cette réglementation sur les secteurs de la production et de la diffusion ainsi que sur les œuvres produites. On se demandera ainsi quelles sont les problématiques économiques et culturelles posées par la réglementation des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante.

Avant d'envisager les incidences de cette réglementation, il apparaît nécessaire d'en exposer brièvement le contenu ainsi que les modalités. Cette réglementation est complexe et se répartie à la fois au niveau législatif et réglementaire mais également dans les conventions passées entre le CSA et les différentes chaînes ainsi que dans les accords interprofessionnels. Les principales dispositions législatives et réglementaires

sont regroupées dans la loi du 30 septembre 1986³, et les décrets du 27 avril 2010⁴, du 2 juillet 2010⁵ et du 12 novembre 2010⁶, également appelés ‘décrets production’. Il convient ici d’en exposer la structure et les logiques de fonctionnement.

Le dispositif consiste à imposer aux chaînes d’investir annuellement une somme fixée en proportion de leurs ressources dans la production d’œuvres cinématographiques⁷ et audiovisuelles⁸, dans le respect de modalités strictes. Les éditeurs de services sont soumis à des taux divers selon la nature de leur service d’une part et la nature des œuvres d’autre part.

En ce qui concerne tout d’abord les œuvres cinématographiques, les chaînes généralistes⁹ ont obligation d’investir 3,2 % de leur chiffre d’affaires net de l’exercice précédent dans des œuvres cinématographiques européennes¹⁰. Les obligations sont plus fortes pour les services de cinéma¹¹. Ce cadre général est cependant individualisé à travers les conventions passées entre les éditeurs et le CSA. Ainsi pour Canal + le taux est de 12,5%. Parmi ces obligations, une part¹² est réservée aux œuvres d’expression française¹³. Une part conséquente est également réservée à la production indépendante. Ainsi, pour les chaînes généralistes comme de cinéma, 75% de leur obligation doit être consacrée à des œuvres indépendantes.

³ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

⁴ Décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision et aux éditeurs de services de radio distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel.

⁵ Décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre.

⁶ Décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande.

⁷ Définies, conformément à l’Article 2 du Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990, comme les ‘œuvres qui ont obtenu un visa d’exploitation cinématographique ou les œuvres étrangères qui n’ont pas obtenu ce visa mais qui ont fait l’objet d’une exploitation cinématographique commerciale dans leurs pays d’origine’.

⁸ Définies, conformément à l’Article 4 du Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990, comme les ‘émissions ne relevant pas d’un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d’information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; télé-achat ; autopromotion ; services de télétexte’.

⁹ A condition qu’elles diffusent plus de 52 œuvres cinématographiques différentes par an.

¹⁰ Telles que définies à l’Article 6 du Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990.

¹¹ Entre 21 % et 26% de leurs ressources.

¹² 2,5 % du chiffre d’affaires pour les chaînes généralistes, entre 17% et 22% des ressources pour les services de cinéma et 9,5 % des ressources pour Canal +.

¹³ Telles que définies à l’Article 5 du Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990.

Concernant les œuvres audiovisuelles, les taux sont très variables. Pour les chaînes généralistes¹⁴ hertziennes le régime général fixe la contribution au financement de la production d'œuvres audiovisuelles à 15% du chiffre d'affaires net de l'exercice précédent avec un sous-quota de 10,5% du chiffre d'affaires réservé aux œuvres patrimoniales¹⁵. Pour les chaînes payantes non cinéma, le régime général fixe l'obligation à 15 % des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent avec un sous-quota de 8,5 % d'œuvres patrimoniales. Pour les chaînes payantes cinéma, l'obligation varie de 3,6 % à 4,8 % du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent et porte intégralement sur des œuvres patrimoniales. Pour ce qui est du taux de la part réservée à la production indépendante, il varie de 60 à 75 % selon le montant du chiffre d'affaires, sauf pour France Télévision pour laquelle il est fixé à 95 %. D'une manière générale les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française ne peuvent pas représenter une proportion supérieure à 10 % ou 20 % des obligations. Ces obligations sont de plus modulées selon le chiffre d'affaires de l'éditeur et selon des accords passés entre l'éditeur et le CSA, ainsi que des accords professionnels.

Pour les éditeurs de services non-hertziens, en ce qui concerne les chaînes généralistes¹⁶ le taux de contribution à la production audiovisuelle est de 14 % au moins des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent¹⁷. Pour les chaînes de cinéma le taux est de 6 % des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent et l'obligation porte exclusivement sur les œuvres patrimoniales. Les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française ne peuvent représenter plus de 15 % des obligations mentionnées. Parmi ces obligations la part réservée à des productions indépendantes est au minimum de 75 % de l'obligation globale ainsi que de l'obligation patrimoniale pour les chaînes non cinéma. Pour les chaînes de cinéma, l'obligation doit être intégralement effectuée en faveur d'œuvres indépendantes.

¹⁴ A condition qu'elles consacrent plus de 20 % de leur temps annuel de diffusion à des œuvres audiovisuelles.

¹⁵ Définies à l'Article 27-3° de la Loi n° 86-1067 du 30 septembre 2010 comme des '*œuvres de fiction, d'animation, de documentaires de création, y compris de ceux qui sont insérés au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ou une émission de divertissement, de vidéo-musiques et de captation ou de récréation de spectacles vivants*'.

¹⁶ A la condition qu'elles consacrent annuellement plus de 20 % de leur temps de diffusion à des œuvres audiovisuelles.

¹⁷ Avec 8,5 % réservé à des œuvres patrimoniales.

Enfin, des obligations similaires existent pour les services de médias audiovisuels à la demande¹⁸ (SMAD) proposant au moins 10 œuvres de la nature de l'obligation - cinématographiques ou audiovisuelles. Ces obligations sont relativement conséquentes¹⁹ et au moins 75% doivent être réservés à des œuvres indépendantes. Les services de télévision de rattrapage ne sont pas concernés par cette réglementation puisqu'ils sont comptabilisés au titre de l'obligation des chaînes dont ils dépendent²⁰.

Les obligations d'investissement dans la production audiovisuelle et cinématographique imposées aux éditeurs de services télévisuels sont donc d'un montant conséquent, et prévoient une part importante réservée aux œuvres européennes et d'expression française, ainsi qu'aux productions indépendantes.

En ce qui concerne l'assiette de ces obligations, elle comprend généralement soit le chiffre d'affaires net annuel de l'exercice précédent, soit les ressources distributeur, et a récemment donné lieu à discussion. Le questionnement central était de savoir s'il convenait de maintenir la prise en compte du chiffre d'affaires ou des ressources de l'exercice précédent (N-1) ou s'il fallait se baser sur ceux de l'exercice en cours (N). La prise en compte des résultats de l'année précédente présentait l'avantage de la certitude, les résultats étant établis définitivement, mais dans une période de grande instabilité économique, il pouvait lui être reproché d'entraîner un déséquilibre, la situation d'une année sur l'autre pouvant sensiblement évoluer. Pour permettre une meilleure adéquation à la réalité économique, certains rapports prônaient donc de calculer les obligations de financement pour une année N sur le chiffre d'affaires ou les ressources prévisionnelles de cette même année N, quitte à régulariser par la suite²¹. Cette alternative a cependant été jugée par le CSA comme contenant trop d'incertitudes²² et le

¹⁸ Conformément à l'Article 2 de la Loi n°86-1067 du 30 septembre 1986, est considéré comme service de médias audiovisuels à la demande '*tout service de communication au public par voie électronique permettant le visionnage de programmes au moment choisi par l'utilisateur et sur sa demande, à partir d'un catalogue de programmes dont la sélection et l'organisation sont contrôlées par l'éditeur de ce service*'.

¹⁹ Entre 12 et 26 % du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent pour les services par abonnement et 15% pour les services à l'acte, conformément aux Articles 4 et 5 du Décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010.

²⁰ CSA, 'Rapport au Gouvernement sur l'application du décret n° 2010 – 1379 du 12 novembre 2010', Novembre 2013, p.24.

²¹ L. VALLET, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.31.

²² CSA, 'Avis n° 2014-18 du 2 décembre 2014 relatif au projet de décret portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision,' Décembre 2014, p.7.

principe général de prise en compte des résultats de l'année précédente semble devoir se maintenir, même s'il est possible pour les diffuseurs de négocier des aménagements au travers des accords collectifs.

Le niveau de l'assiette est généralement fixé au niveau de l'éditeur, c'est à dire chaîne par chaîne. Dans le respect des possibilités laissées par l'article 27 de la loi de 1986 et par les décrets du 27 avril 2010 et du 2 juillet 2010, de nombreux éditeurs ont cependant conclu des accords pour fixer l'assiette de leurs obligations au niveau du groupe à travers des accords interprofessionnels²³. Certains rapports recommandent d'ailleurs de faire de la mutualisation des obligations au niveau des groupes la règle commune²⁴, bien que cela ne semble pas pour l'instant avoir été retenu.

Au niveau des dépenses sur lesquelles doivent porter ces obligations, si leur champ a été quelque peu élargi pour inclure dans certains cas des dépenses en faveur de la formation ou du développement, la majeure partie est consacrée à l'achat de droits de diffusion ou de rediffusion, au préachat de droits de diffusion et aux coproductions.

Enfin, une des modalités essentielle de la réglementation implique de dédier une part conséquente des obligations à la production indépendante. Cette notion de production indépendante est ainsi au cœur du dispositif. On remarque cependant que sa définition est complexe voire opaque. Cette définition, ou plutôt ces définitions, se trouvent dans les décrets de 2010 précités. De la synthèse des différents articles, on peut dégager tout d'abord que la production indépendante se définit par rapport à l'entreprise de production ainsi qu'à l'œuvre, mais également qu'elle requiert des conditions différentes pour les domaines cinématographique et audiovisuel.

La notion la moins complexe est celle de l'entreprise de production indépendante. On remarque cependant que la définition varie selon le genre des œuvres. Ainsi, en ce qui concerne le domaine cinématographique, les conditions sont au nombre de trois. Pour qu'une entreprise de production soit considérée comme indépendante d'un éditeur

²³ Accords interprofessionnels des 22 octobre et 25 novembre 2008 pour TF1, France Télévisions, M6 et Canal +; Accords interprofessionnels du 22 octobre 2009 pour les éditeurs de services de la télévision numérique terrestre (W9, Gulli, Virgin 17, Direct 8, IDF1, NRJ12 et NRJ Paris).

²⁴ R. BONNELL, 'Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique', Décembre 2013, p.96.

télévisuel, cette entreprise ne doit pas voir plus de 15% de son capital social ou de ses droits de vote détenus directement ou indirectement par cet éditeur ; elle ne doit pas détenir plus de 15 % du capital social ou des droits de vote de l'éditeur ; et aucun actionnaire ou groupe d'actionnaires la contrôlant²⁵ ne doit contrôler l'éditeur. Pour ce qui concerne le domaine audiovisuel, une entreprise de production sera considérée comme indépendante à condition que l'éditeur de services ou la ou les personnes le contrôlant²⁶ ne détiennent pas, directement ou indirectement, plus de 15% du capital social ou des droits de vote de l'entreprise de production.

Pour entrer dans le sous-quota de production indépendante, les dépenses doivent également être dévolues à une œuvre indépendante. C'est autour de cette composante de la production indépendante que se cristallisent les complexités et les critiques. Depuis leur dernière modification en date du 30 avril 2015, on peut tirer de la synthèse des différentes définitions contenues dans les décrets de 2010 les conditions suivantes.

En ce qui concerne le domaine cinématographique, pour les préachats de droits de diffusion, ils ne doivent porter que sur deux diffusions au maximum et la durée d'exclusivité des droits ne doit pas dépasser 18 mois pour chacune de ces diffusions. De plus, en cas de coproduction, l'éditeur de services ne doit pas détenir sur l'œuvre des droits secondaires ou mandats de commercialisation pour plus d'une des modalités d'exploitation suivantes : l'exploitation en salles en France ; l'exploitation vidéo en France ; l'exploitation télévisuelle en France sur un autre service que le sien ; l'exploitation sur un service de communication en ligne en France ou à l'étranger ; l'exploitation en salles, en vidéo ou télévisuelle à l'étranger. Le cumul de deux mandats redevient possible lorsque l'éditeur de service a consacré plus de 85 % de son obligation de préachat ou de coproduction à la production indépendante. Toutefois, même dans ce cas la détention cumulative des mandats d'exploitation télévisuelle en France sur un autre service télévisuel que le sien et d'exploitation en salles, en vidéo ou télévisuelle à l'étranger reste prohibée. Il convient de préciser que la détention s'entend non

²⁵ Au sens de l'Article L. 233-3 du Code de commerce.

²⁶ Au sens du 2° de l'Article 41-3 de la Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

seulement de par l'éditeur de services mais également de par des personnes le contrôlant ou qu'il contrôle²⁷ et donc de par ses éventuelles filiales de distribution.

Ainsi, si la coproduction par un éditeur de services d'œuvres cinématographiques indépendantes n'est pas prohibée, elle est cependant affaiblie puisque, s'il peut formellement être coproducteur et percevoir une part des recettes issues de l'ensemble des exploitations de l'œuvre, il ne peut détenir ou co-détenir pleinement les mandats de commercialisation de l'œuvre.

Pour ce qui concerne les œuvres audiovisuelles, les conditions diffèrent. Jusqu'à la réforme du 15 novembre 2013²⁸ pour que l'œuvre soit considérée comme indépendante, l'éditeur ne devait pas détenir directement ou indirectement de parts de coproducteur et ne devait pas être producteur délégué²⁹. Il lui était cependant possible d'obtenir un droit sur les recettes d'exploitation lorsqu'il avait financé une partie substantielle du budget de l'œuvre, les modalités de cette possibilité étant établies dans les cahiers des charges des chaînes et dans les conventions passées avec le CSA. On le voit donc, pendant longtemps, les éditeurs de services n'ont pu être ni producteurs délégués, ni coproducteurs d'une œuvre audiovisuelle indépendante. Ils ne pouvaient alors effectuer que des achats ou préachats de droits de diffusion.

La réforme du 15 novembre 2013, finalisée par la modification des 'décrets production' le 27 avril 2015³⁰, est venue permettre aux chaînes de détenir des parts de coproducteur sur des œuvres audiovisuelles indépendantes. Désormais les décrets prévoient une exception à l'interdiction de détention de parts de producteur. Ainsi il est prévu que l'éditeur de services puisse détenir des parts de producteur, s'il a financé au moins 70 % de l'œuvre. L'investissement de l'éditeur de services en parts de producteur ne doit cependant pas excéder la moitié de ses dépenses dans l'œuvre. Pour ce qui est des droits

²⁷ Au sens de l'Article L. 233-3 du Code de commerce.

²⁸ Loi n°2013-1028 du 15 novembre 2013 relative à l'indépendance de l'audiovisuel public.

²⁹ Entreprise de production prenant '*l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre*', en garantissant '*la bonne fin*' et se rémunérant '*sur son exploitation puisqu'elle est alors détentrice de sa propriété et des droits qui en découlent*' (Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.98).

³⁰ Décret n° 2015-483 du 27 avril 2015 portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision.

et mandats d'exploitation secondaires les décrets prévoient que dans le respect des droits d'exploitation de l'œuvre reconnus à l'entreprise de production, ils doivent faire l'objet d'un contrat distinct et doivent être négociés dans des conditions équitables, transparentes et non discriminatoires entre la chaîne et l'entreprise de production. Pour cela les modalités de ces négociations doivent être fixées aux conventions et cahiers des charges en tenant compte des accords interprofessionnels. A défaut, la détention des mandats par la chaîne n'est possible qu'en cas d'incapacité du producteur à assumer une exploitation efficace des droits. Enfin, dans le cas de détention de mandats par la chaîne, il est prévu une obligation d'exploitation des droits et mandats à l'issue de la période initiale des droits exclusifs de diffusion.

Ce retour à la possibilité de coproduction d'œuvres audiovisuelles indépendantes semblait globalement souhaité³¹. Comme le CSA l'avait relevé, on observe cependant que, compte tenu du taux d'investissement requis, les coproductions concerneront principalement les œuvres de fiction et les éditeurs de services hertziens, seuls à pouvoir investir autant. Cela exclura également les coproductions internationales sauf à apprécier le taux d'investissement sur la part française uniquement³². On observe de plus que s'il est désormais possible aux chaînes d'accéder au statut de coproducteur d'œuvres audiovisuelles indépendantes, il s'agit ici encore d'un statut vicié, puisque leurs parts et leurs droits sont limités par la réglementation.

Il ressort ainsi de l'étude de la réglementation que le dispositif des obligations de financement imposées aux chaînes revêt deux caractéristiques distinctives : des obligations conséquentes d'une part, et dédiées en très forte majorité à une production indépendante d'autre part, entraînant alors pour les chaînes une propriété et des droits limités sur les œuvres financées, même en cas de coproduction. Il convient alors, en se détachant des détails et taux spécifiques qui sont par nature divers et évolutifs, d'examiner quelles peuvent être les implications économiques (PARTIE 1) et culturelles (PARTIE 2) de cette réglementation, telle qu'ainsi caractérisée.

³¹ L. VALLET, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.28 ; J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.54.

³² CSA, 'Avis n° 2014-18 du 2 décembre 2014 relatif au projet de décret portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision,' Décembre 2014, p.4.

PARTIE 1 : Les problématiques économiques des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante

La réglementation des obligations d'investissement des éditeurs de service dans la production audiovisuelle et cinématographique, associée à d'autres caractéristiques du secteur et dans un contexte de concurrence numérique mondialisée, a entraîné des conséquences économiques néfastes. D'un coté, elle fait peser un déficit concurrentiel sur les éditeurs de services français, de l'autre elle contribue à maintenir un secteur de la production indépendante fortement atomisé.

SECTION 1 : Des éditeurs de services télévisuels désavantagés face à une concurrence mondiale et numérisée

Principaux acteurs visés par les obligations d'investissement dans la production, les éditeurs de services télévisuels, devant déjà faire face à des conditions économiques défavorables, se retrouvent en situation de déséquilibre concurrentiel avec les nouveaux médias de masse. Ces derniers sont en effet libres de décider du montant et de l'orientation de leurs investissements d'une part, et pleinement copropriétaires des œuvres qu'ils coproduisent d'autre part, ce qui leur permet de mettre en place de réelles stratégies éditoriales et de miser sur l'innovation. Pour les chaînes en revanche, la réglementation entraîne un déficit concurrentiel et pèse négativement sur l'innovation.

A) L'asymétrie des réglementations entre éditeurs de services télévisuels et nouveaux médias

Du coté des éditeurs de services, une des conséquences du dispositif d'obligations d'investissement est de leur faire subir un déséquilibre réglementaire et ainsi un déficit concurrentiel par rapport aux autres médias. Si la télévision représentait jusque dans les

années 2000 le principal média de masse audiovisuel il semble en effet que son exclusivité soit aujourd'hui remise en cause. Avec l'essor des nouvelles technologies, on voit ainsi se développer de nouveaux médias de masse, axés sur des contenus similaires à ceux offerts par la télévision et entrant en concurrence frontale avec cette dernière.

Ces nouveaux médias sont multiples, divers et bien souvent extra-communautaires. Utilisant différents supports, procédés et offres commerciales, ils ont cependant comme point commun de s'adresser à un public similaire. Acteurs économiques concurrents d'un même marché, nouveaux médias et chaînes restent cependant des acteurs juridiques hétérogènes. Ainsi, même en examinant exclusivement les offres légales - laissant de côté la problématique des offres illégales de contenus qui amène des réflexions propres- on observe une distorsion de régime, qui, si elle se justifie d'un point de vue juridique, entraîne une inégalité concurrentielle au désavantage des services de télévision.

Pour ce qui est de la catégorie des SMAD, on note que le Législateur français³³, avec l'appui de la réglementation communautaire³⁴, a entendu leur imposer un régime semblable à celui des chaînes de télévision, avec des obligations d'investissement dans la production audiovisuelle et cinématographique européenne et française, et avec des quotas réservés à la production indépendante.

On remarque cependant deux choses. Premièrement, cette réglementation n'est pour l'instant applicable qu'aux SMAD établis en France. Ainsi les SMAD, quelque soit leur nationalité, établis dans d'autres pays ne seront pas soumis à cette réglementation, quant bien même ils diffuseraient principalement ou exclusivement leur offre à l'intention du public français. On peut citer ainsi l'exemple emblématique du service de VOD par abonnement Netflix, implanté aux Pays-Bas, qui bien que proposant une offre exclusivement destinée au public français, n'est pas soumis à la réglementation française.

³³ A travers le Décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010.

³⁴ A travers la Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010, 'Services de médias audiovisuels'.

Deuxièmement, pour les SMAD établis en France, la réglementation ne s'applique qu'à partir de certains seuils. Il faut ainsi que le SMAD présente un chiffre d'affaires annuel net égal ou supérieur à 10 millions d'euros. En 2011, seuls trois SMAD, à savoir Canal Play VOD, VàD Orange et Club vidéo SFR, ont réuni les conditions pour être soumis aux obligations³⁵. La réglementation concernant les SMAD, dans son application factuelle, a donc pour conséquence de renforcer l'ostracisation réglementaire des chaînes, puisque les SMAD suffisamment puissants pour être soumis à la réglementation et implantés en France sont aujourd'hui exclusivement ceux des chaînes, ou de leurs opérateurs télécoms.

En dehors de la catégorie déjà difficilement définissable et contrôlable des SMAD, les autres médias échappent à toute réglementation concernant la production ou la diffusion d'œuvres et ce quelque soit leur nationalité, leur territoire d'implantation ou leur public. Il en est ainsi des sites d'hébergement et de partage communautaires, tels que Youtube ou Dailymotion.

Ce déséquilibre se renforce et prend toute sa nocivité lorsque l'on sait que ces acteurs se tournent désormais vers la production de contenus. En effet, comme le souligne régulièrement la presse, Netflix, Apple, Amazon, Yahoo, Microsoft ou même BitTorrent sont aujourd'hui également des producteurs de contenus. Si leur activité semble pour l'instant se concentrer sur les séries audiovisuelles³⁶, les plus puissants d'entre eux se tournent aujourd'hui également vers la production de longs-métrages³⁷.

A la différence des chaînes de télévision françaises, ces acteurs sont très peu réglementés³⁸ et sont libres de leurs investissements. Ils choisissent ainsi, selon leur orientation éditoriale mais surtout stratégique, de produire en interne ou de recourir à des producteurs délégués à qui ils commandent ou achètent des œuvres ou avec qui ils coproduisent en discutant librement de la question des droits et mandats. Ils choisissent

³⁵ CSA, 'Rapport au Gouvernement sur l'application du décret n° 2010 – 1379 du 12 novembre 2010', Novembre 2013, p.25

³⁶ 'Children of the Machine' pour BitTorrent ; 'House of Cards', 'Orange is the new black' ou 'Bloodline' pour Netflix.

³⁷ 'Jadotville' pour Netflix ou 'Amazon Original Movies' pour Amazon.

³⁸ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.45.

également librement de consacrer leurs investissements à des œuvres audiovisuelles ou cinématographiques, en langue nationale du public visé ou en anglais.

Certains ont d'ores et déjà monté leur structure de production, comme Amazon avec la société de production 'Amazon Studio'. De plus, même pour ceux qui décident de recourir à la coproduction avec des producteurs indépendants, comme c'est le cas pour Netflix, on remarque alors qu'ils s'orientent le plus souvent vers des grosses structures. De même, bien qu'ils puissent faire des gestes en faveur d'une production liée à l'identité nationale ou locale du marché visé³⁹, ils orientent bien souvent la production vers des contenus en langue anglaise. Bien que leur poids et leur succès en tant que producteurs doivent être relativisés, ces acteurs, à la surface financière sans pareil⁴⁰ représentent une concurrence indéniable pour les chaînes.

Le problème réside alors majoritairement dans le fait qu'ici encore la concurrence n'est pas équitable. La principale raison de ce déséquilibre repose dans le carcan réglementaire qui limite très fortement la possibilité pour les chaînes de télévision d'être propriétaire des œuvres qu'elles financent. Non seulement leur part de production dépendante est extrêmement limitée mais en plus le statut de coproducteur auquel elles peuvent prétendre est vicié. Les rapports soulignaient déjà que cette incapacité à être pleinement propriétaire ou copropriétaire de leurs œuvres représentait une des principales raisons de la baisse constante de rentabilité des groupes audiovisuels français face à leurs homologues anglais ou allemands⁴¹. On ne peut que redouter l'effet que cette entrave aura face à ces nouveaux concurrents.

Tout cela se passe de plus dans un climat économique défavorable. Le fait de ne pas pouvoir intégrer massivement leur production et de disposer de droits limités sur leurs coproductions rend le modèle économique des chaînes très sensible aux évolutions du marché publicitaire. Or ce marché est de plus en plus tendu, du fait de l'apparition de

³⁹ Comme avec la série 'Marseille' produite par Netflix et la société française de production indépendante Federation Entertainment.

⁴⁰ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.45.

⁴¹ 'TF1, M6 et Canal + grands gagnants de la déréglementation à venir', Les Echos.fr, Octobre 2014 (http://www.lesechos.fr/22/10/2014/LesEchos/21798-097-ECH_tf1--m6-et-canal--grands-gagnants-de-la-dereglementation-a-venir.htm).

nouvelles chaînes -non corrélée proportionnellement par une augmentation de la publicité- ainsi que du fait de la multiplication des nouveaux médias de masse.

En conséquence on observe que les chaînes de télévision se trouvent dans un contexte économique défavorable. Non seulement le marché télévisuel a été bouleversé par l'arrivée de nombreuses nouvelles chaînes, mais il doit désormais faire face à la concurrence accrue de nouveaux médias, diffuseurs et producteurs de contenus. Dans ce contexte, les obligations de production et leurs modalités strictes pèsent de plus en plus lourdement sur les chaînes. Surtout, le fait qu'elles ne puissent être pleinement coproductrices des contenus qu'elles financent complique leur positionnement concurrentiel et limite leur stratégie éditoriale qui tend alors à se concentrer sur des contenus standards, à la rentabilité axée sur le court terme, laissant l'innovation aux nouveaux médias.

B)Le cantonnement à un statut de simple diffuseur et son impact sur l'innovation

La question de la propriété des droits et mandats pose en effet problème, non seulement quant à la concurrence, mais également du fait de son impact sur l'innovation. On rappellera ici que le marché des droits et exploitations secondaires est constitué par les exploitations autres que la diffusion télévisuelle de l'œuvre sur le propre service de l'éditeur. On l'a dit, pour ce qui est de la production indépendante, les chaînes voient leur détention de droits et mandats sur les œuvres qu'elles financent strictement encadrée.

Cela débouche sur deux phénomènes. Tout d'abord, cela amène à surestimer l'importance de la première diffusion, seule exploitation dont la chaîne a réellement le plein contrôle. Ensuite, les strictes modalités encadrant les coproductions entraînent une grande difficulté à constituer des catalogues, aux vues de la diffusion télévisée mais également VOD et internationale, des œuvres qu'elles ont pourtant majoritairement financées. Sauf à leur racheter les droits, les chaînes restent tributaires de leurs coproducteurs pour espérer une remontée des recettes de ces exploitations.

La conséquence est donc simple, pour les œuvres indépendantes, qui représentent une part très importante de leurs obligations d'investissement, les chaînes doivent maximiser le potentiel de rentabilité dès la ou les premières diffusions sur leur antenne, seule exploitation qu'elles maîtrisent vraiment. L'innovation, par nature risquée, intervient lorsque les bénéfices espérés du nouveau produit sont supérieurs, ou au moins équivalents, aux risques. Or ici, en cas d'échec, les risques sont majoritairement assumés par les chaînes alors qu'en cas de succès, elles n'ont droit qu'à une part limitée des bénéfices. Elles ont donc peu d'intérêts à innover et minimisent alors leur prise de risque⁴².

Ce découragement à l'innovation est préjudiciable pour la qualité de l'offre audiovisuelle et cinématographique, mais également pour les chaînes elles-mêmes. En effet, en se concentrant sur des produits similaires, perçus comme pouvant seuls permettre une rentabilisation rapide, les chaînes ont de plus en plus de mal à établir une ligne éditoriale propre et à mettre en place des stratégies éditoriales. Pour les chaînes les plus puissantes, elles effectuent cette recherche de distinction éditoriale par le biais de leur production en interne⁴³, seule façon pour elles de détenir des droits permettant un amortissement global et sur le long terme. Cependant du fait des montants incompressibles alloués à la production indépendante, les fonds dédiés à leur production interne sont nécessairement très limités. De plus, même pour les chaînes qui décident d'innover -car devant se distinguer du marché généraliste où elles n'ont pas leur place- et qui recourent pour cela à des producteurs indépendants -car n'ayant pas la capacité d'avoir des structures de production interne- l'accès à l'innovation est complexe. Ainsi, elles soulignent la difficulté de faire produire des contenus originaux correspondant à leur ligne éditoriale par des producteurs indépendants habitués à fournir des formats standard à leurs partenaires traditionnels que sont les grands groupes audiovisuels. Cela les amène parfois à délocaliser leur production à l'étranger⁴⁴.

⁴² J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.38.

⁴³ G.B. VIRET dans J. LEGENDRE, 'Rapport sur l'avenir de la production audiovisuelle en France', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Juillet 2011, p.22.

⁴⁴ Y. LE PRADO dans J. LEGENDRE, 'Rapport sur l'avenir de la production audiovisuelle en France', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Juillet 2011, p.27.

Certains justifient les limitations apportées à la détention des droits par les diffuseurs par le fait que si ils étaient détenus par eux, ces derniers freineraient la circulation des œuvres sur les marchés secondaires⁴⁵ et ce d'autant plus pour les programmes à succès⁴⁶. On remarquera alors tout d'abord que dans la situation actuelle, où les chaînes sont très rarement détentrices de droits longs ou de mandats d'exploitation secondaire, la circulation des œuvres à l'extérieur des groupes est d'ores et déjà très mauvaise⁴⁷.

De plus, devant ce questionnement, il peut être utile de regarder la situation dans d'autres pays. En Angleterre la chaîne de télévisions publique BBC est soumise à un quota de production indépendante de 25% des heures diffusées. En pratique on observe que 50% à 75 % des contenus diffusés sont produits en interne⁴⁸. La chaîne détient de plus de vraies parts de coproduction sur les contenus coproduits avec des producteurs indépendants. Cela lui permet alors d'établir une réelle stratégie éditoriale, de constituer un catalogue d'œuvres valorisé au long terme et de tirer des revenus significatifs de l'exploitation secondaire de ses contenus. Comme le souligne le rapport Plancade cela représente *'une vraie source d'innovation et d'ambition. Ainsi la force de la production interne permet à la BBC de produire des séries longues et ambitieuses (Rome, les Tudors) sans menacer son équilibre global'*⁴⁹. Les producteurs indépendants sont ils lésés pour autant ? Le rapport souligne l'exact opposé expliquant que, tirant profit de la bonne situation financière de la chaîne publique, les producteurs indépendants britanniques bénéficient de revenus, issus de leur collaboration avec cette dernière, beaucoup plus élevés que ce à quoi peuvent prétendre les producteurs indépendants français collaborant avec France Télévision⁵⁰. Ce modèle se retrouve également en Allemagne, en Espagne ou en Italie, où les chaînes, en contrepartie d'un financement

⁴⁵ L. VALLET, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.24.

⁴⁶ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.38.

⁴⁷ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.126.

⁴⁸ M. RAYNAUD, 'La qualité dépend elle de la diversité', Arte, Avril 2013

(<http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/03/29/qualite-serie-diversite-comparaison-angleterre-tf1-france-2-itv-bbc-one/>).

⁴⁹ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.50.

⁵⁰ 570 millions d'euros contre 360 millions d'euros, chiffres 2007 (J.P. PLANCADE, *op. cit.*, p.51).

conséquent des œuvres, ont droit au minimum à la détention de droits pour une longue durée⁵¹ sans que cela semble freiner la circulation des œuvres.

On peut également regarder la situation de la chaîne Arte qui, non soumise à la réglementation⁵², est alors pleinement copropriétaire des œuvres qu'elle coproduit avec des producteurs indépendants. Concernant ces œuvres on observe alors que la chaîne adopte une attitude innovante au service de sa ligne éditoriale et confortée par les revenus qu'elle peut en retirer au long terme. De plus elle ne nuit pas à leur circulation⁵³, puisque qu'elle en a la maîtrise et peut en tirer des revenus.

Cela paraît en effet cohérent. Si les chaînes ont de réels droits sur les exploitations secondaires, à la télévision mais également en VOD et à l'étranger, et qu'elles en détiennent les mandats, il semblerait logique qu'elles exercent ces mandats de façon à exploiter au maximum leurs œuvres et ainsi en tirer le maximum de revenus. A l'inverse, si leur investissement n'est amortissable que sur quelques diffusions, elles n'auront plus aucun intérêt à l'exploitation ultérieure de l'œuvre. Même si elles disposent d'un droit à recettes sur les exploitations secondaires, si elles n'ont aucun droit de regard sur la mise en œuvre de ces exploitations, il apparaît logique qu'elles ne les prennent pas en compte lors de l'élaboration budgétaire et artistique de l'œuvre. Concernant l'argument que, pour des contenus hautement identifiant de leur ligne éditoriale, elles pourraient être réticentes à leur exploitation télévisée en dehors du groupe, cela ne concerne que quelques œuvres et qu'un mode d'exploitation secondaire. De plus le développement de ces pratiques serait bénéfique à l'innovation puisqu'il créerait une concurrence éditoriale entre les chaînes, les poussant à renouveler et améliorer leurs contenus identifiants. Contrairement à ce qui peut être avancé, il apparaît ainsi peu probable que la détention de droits et mandats par les chaînes nuise à la circulation des œuvres.

Tout en restant prudent, on peut alors se demander si la vraie justification à la limitation des détentions de droits et mandats par les chaînes, pour les œuvres audiovisuelles ou

⁵¹ J.P. PLANCADE, *op. cit.*, p.16.

⁵² Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.51.

⁵³ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.52.

cinématographiques qu'elles financent ou coproduisent, ne résiderait pas plutôt dans la volonté de préserver la place, non pas de la production indépendante, mais des producteurs indépendants. En effet on observe une forte volonté en France de maintenir une multiplicité de producteurs indépendants. Si cette tendance semblait bénéficier d'une unanimité de façade, des voix s'élèvent aujourd'hui pour la dénoncer. Ainsi certains plaident pour un assouplissement de la réglementation afin d'entraîner une réduction du nombre de producteurs indépendants, soit qu'ils soient rachetés par les chaînes, soit qu'ils se regroupent pour constituer des structures plus compétitives⁵⁴.

Il convient donc maintenant de s'intéresser à ce milieu de la production indépendante et d'examiner quelles conséquences la réglementation peut avoir sur sa structure.

⁵⁴ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, le 30 mai 2013, p.64.

SECTION 2 : Une production indépendante atomisée, subissant l'instabilité et la précarité du secteur

Du côté du secteur de la production, les obligations d'investissement, associées aux obligations de diffusion ainsi qu'aux aides publiques, ont permis le maintien d'une multitude d'entreprises de production capitalistiquement indépendantes des diffuseurs. Cependant, étant multiples, ces entreprises sont également pour la plupart de petite taille, survivant parfois uniquement grâce aux aides publiques et à des activités annexes. Cette caractéristique entraîne alors une incapacité à jouer pleinement leur rôle de producteur, acteur à l'initiative du projet et en dirigeant et contrôlant les étapes de production, et impacte ici aussi négativement la volonté et la capacité d'innovation.

A) Des entreprises multiples mais précaires

Une des particularités du secteur de la production cinématographique et audiovisuelle française est en effet d'être composé d'une multitude de structures, pour la plupart de très petite taille. Selon les critères de classification retenus, on dénombrerait ainsi entre 7000⁵⁵ et 9200⁵⁶ entreprises de production audiovisuelle et cinématographique. Cependant, près de la moitié ne déclarent qu'un seul employé permanent ou moins⁵⁷, ce chiffre montant même à 65% en Ile de France⁵⁸. De plus un grand nombre de ces sociétés n'ont pas d'activité régulière⁵⁹.

⁵⁵ Chiffres 2012 (O.R. VEILLON, P. DEGARDIN, 'Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France', Commission Ile de France, Audiens, Avril 2013, p.6).

⁵⁶ Chiffres 2010, (INSEE, 'Production audiovisuelle, Chiffres clés', http://www.insee.fr/fr/themes/detail.asp?ref_id=services-2010&page=donnees-detaillees/services-2010/production-audiovisuelle.htm).

⁵⁷ J.P. PLANCARDE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.27.

⁵⁸ O.R. VEILLON et P. DEGARDIN, 'Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France', Commission Ile de France, Audiens, Avril 2013, p.10.

⁵⁹ Ainsi en 2012 on dénombrait 2000 sociétés agréées pour la production de longs métrages et seulement 279 longs métrages produits (O.R. VEILLON et P. DEGARDIN, op. cit., p.6).

Pour la plupart des spécialistes, ce morcellement est dû en grande partie à la législation encadrant le secteur⁶⁰. On remarque en effet que la réglementation des obligations de production des chaînes de télévision, en réservant une part majoritaire à la production indépendante, garantit une part de marché et donc l'existence du secteur de la production indépendante. De plus, l'imposant dispositif d'aides publiques⁶¹ incite à la création et permet le maintien, parfois très artificiel, d'une multitude de petites entreprises indépendantes.

Parallèlement, en faussant le marché, on observe que la réglementation a également freiné le développement des 'majors' à la française, c'est à dire de sociétés de production puissantes, aux catalogues conséquents et possédant du personnel permanent, ainsi que des infrastructures et du matériel propres. En effet, en comparaison des autres pays européens actifs dans ce domaine, la France compte peu de sociétés au capital et à l'activité importants. Ainsi dans son classement des dix plus grosses sociétés de production audiovisuelle pour l'année 2011, l'Observatoire européen des médias ne recensait qu'une société française -Groupe TF1- filiale d'une chaîne et à la dernière place, contre trois sociétés britanniques, la première place étant occupée par une société allemande⁶².

En effet, du côté des chaînes, les obligations de production, avec leurs sous-quotas de production indépendante, les empêchent d'investir massivement dans leurs propres sociétés de production et freinent ainsi leur développement. Du côté de la production indépendante, la réglementation freine le développement de fortes sociétés de production au profit d'une kyrielle de microsociétés, la plupart en sommeil ou se recomposant au gré des projets. On peut tout de même citer, à titre d'exception, les filiales issues des sociétés d'exploitation et de distribution d'une part⁶³, ainsi que la société EuropaCorp et, dans une moindre mesure, la société Wild Bunch.

⁶⁰ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.29.

⁶¹ Présenté notamment dans P. KAMINA, 'Droit du cinéma', Paris: LexiNexis, 2e Edition, 2014, pp.358 à 416.

⁶² J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.28.

⁶³ Pathé Films, Gaumont Production.

EuropaCorp, s'inscrit en effet à l'exact opposé du modèle français de la production. Basée sur le studio système, la société fondée et détenue principalement par le cinéaste Luc Besson repose sur une intégration verticale unique en France. La société contrôle ainsi non seulement la production, avec ses propres studios, mais également la distribution, en France et maintenant aux Etats-Unis ainsi que, pour partie, l'exploitation. Longtemps au cœur de nombreux scandales et cible des critiques, la réussite de la société apparaît désormais indéniable. Sa dernière production en date, 'Lucy' a ainsi réunie plus de 52 millions d'entrées, portant les recettes espérées à 500 millions de dollars pour un budget de 40 millions d'euros⁶⁴. Collaborant avec des partenaires étrangers, la société développe également son activité de production audiovisuelle, misant sur des séries originales innovantes.

De son côté la société Wild Bunch, ayant intégré la production à sa fonction originelle de distribution, se démarque également du vivier français en allant chercher des partenaires à l'étranger. En effet la société, dirigée par Vincent Maraval, Brahim Chioua et Vincent Grimond et ayant à son actif notamment 'La vie d'Adèle', Palme d'Or du Festival de Cannes en 2013, a racheté ou s'est associée avec des entreprises espagnoles, italiennes et allemandes afin de peser sur le marché européen⁶⁵.

A côté de ces réussites isolées et devant la faiblesse générale des sociétés françaises de production, on observe une domination du secteur par des entreprises étrangères, bien souvent filiales de chaînes. Cela est particulièrement notable dans le domaine de la production audiovisuelle, dominée par les chaînes britanniques, notamment BBC Worldwide Production, Shine TV France, ou ITV Studio France. Si elles participent à l'économie intérieure, ces entreprises représentent cependant une forte concurrence, tant au niveau culturel qu'économique, pour les sociétés françaises qui sont pour la plupart dans l'incapacité de rivaliser avec leurs moyens matériels et financiers⁶⁶.

⁶⁴ J.B. DIEBOLD, 'Comment le tandem Besson-Lambert a relancé EuropaCorp', Challenges, Novembre 2014 (<http://www.challenges.fr/entreprise/20141121.CHA0573/europacorp-a-trouve-le-bon-casting.html>).

⁶⁵ 'Cinéma : la française Wild Bunch tente de créer une 'major' avec l'allemande Senator', La Tribune.fr, Juillet 2014 (<http://www.latribune.fr/technos-medias/20140725trib000841680/cinema-la-francaise-wild-bunch-tente-de-creer-une-major-avec-l-allemande-senator.html>).

⁶⁶ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.32.

Le secteur de la production française doit ainsi faire face à deux faiblesses structurelles. D'une part, les filiales des chaînes voient leur capacité financière limitée du fait des obligations d'investissement dans la production indépendante. D'autre part, la production indépendante, sur qui repose alors l'essentiel de l'activité, est elle composée d'acteurs divers et relativement peu puissants, mal armés pour faire face aux réalités de l'économie du cinéma et de l'audiovisuel.

B) Les faiblesses du modèle économique de la production indépendante

Le manque de compétitivité des entreprises de production indépendante françaises est en effet une autre caractéristique du secteur et est dû principalement à son morcellement.

Les théories économiques établissent traditionnellement que la multiplicité d'acteurs, créant alors de la concurrence, est bénéfique à l'innovation. Pour établir un avantage concurrentiel, les entreprises ont recours à deux stratégies principales, une stratégie basée sur les coûts et recettes d'une part, et une stratégie basée sur la différenciation d'autre part⁶⁷. La stratégie sur les coûts et recettes implique de recourir à des économies d'échelle, à des stratégies d'intégration verticale permettant de maîtriser et diminuer les coûts fixes en amont ou en aval de la production ou à des stratégies d'intégration horizontale permettant une diversification des activités et donc des sources de recettes. La stratégie par la différenciation consiste elle à se démarquer de la concurrence en proposant un produit caractéristique inédit ou de meilleure qualité. Elle nécessite pour cela un recours appuyé à l'innovation-produit.

Les entreprises de production françaises ont cependant beaucoup de mal à recourir à ces stratégies. En ce qui concerne les coûts tout d'abord, on remarque que la production implique des coûts fixes très élevés pour des coûts marginaux quasi-inexistants. Un recours aux économies d'échelle semblerait alors opportun mais est mis en échec du fait que les entreprises ne contrôlent pas et peuvent difficilement prévoir l'étendue de leur production. Si des économies d'échelle sont alors ponctuellement possibles lors de gros

⁶⁷L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.149.

succès, elles sont difficilement prévisibles et ne peuvent à ce titre fonder la stratégie d'une entreprise.

De même une stratégie de maîtrise des coûts par l'intégration verticale est limitée. Dans le domaine audiovisuel au sens large, la chaîne verticale des activités englobe la production, la distribution et la diffusion. Les entreprises de production indépendante ne peuvent pas intégrer la fonction de diffusion télévisuelle. L'intégration de la fonction de distribution reste une alternative possible, vers laquelle semblent d'ailleurs se tourner les principaux acteurs. Cette option reste cependant fortement limitée de par la présence d'un oligopole préexistant⁶⁸, s'étant déjà lui-même étendu vers la production.

Des stratégies d'intégration horizontale et de diversification des activités semblent également être mises en œuvre par certaines sociétés, qui recourent alors massivement à la production de contenus autres que ceux pour quoi elles avaient été initialement fondées –publicités, films institutionnels, captations de manifestations- ainsi qu'à des activités connexes, comme la formation et l'animation. Cependant, cette intégration reste ici aussi résiduelle. Du fait notamment de la faiblesse des effectifs, ces activités se font le plus souvent à la place -ou en l'attente- des activités principales et non pas parallèlement, ce qui vient alors amoindrir leur utilité stratégique.

Pour ce qui est de la stratégie par la différenciation, elle nécessite une orientation vers l'innovation et pour cela des moyens conséquents. Certains économistes considèrent que des structures de moyenne ou petite taille sont propices à l'innovation de par leur adaptabilité⁶⁹. On remarque cependant que, si l'état d'esprit de ces entreprises est effectivement enclin à l'innovation, elles nécessitent, sauf exception, le concours d'acteurs financiers puissants pour financer ces innovations recourant ainsi soit au crédit soit au partenariat avec des firmes plus grandes⁷⁰. Or dans ce secteur, le crédit est peu présent et obéit à des règles particulières⁷¹. De plus les chaînes de télévision, principaux financeurs, sont peu enclines à investir dans des œuvres indépendantes

⁶⁸ Constitué principalement par les sociétés Pathé Distribution, Gaumont Distribution, UGC Distribution et MK2 Diffusion.

⁶⁹ L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.134.

⁷⁰ L. CRETON, op. cit., p.137.

⁷¹ Expliquées notamment dans P. KAMINA, 'Droit du cinéma', Paris : LexiNexis, 2e Edition, 2014, pp.428 à 435.

innovantes. Ils semblent donc que les entreprises de production indépendante voient leur penchant pour l'innovation limité par des questions financières.

Un autre modèle accordant une place prépondérante à l'innovation repose sur la matrice 'BCG' qui veut qu'une entreprise s'articule autour de quatre types de produits, 'les espoirs, les vedettes, les vaches à lait et les poids morts'⁷², répartissant les pertes et profits de chacun afin d'obtenir un résultat global bénéficiaire. A première vue ce modèle semble bien convenir aux domaines du cinéma et de l'audiovisuel qui sont, par nature, des économies de prototypes. Cependant, pour être assumée, une économie de prototypes nécessite des structures suffisamment importantes et diversifiées. En effet cela suppose de disposer des moyens humains, matériels et financiers suffisants pour diversifier les activités et les productions, et amortir les coûts des prototypes ratés en attente d'éventuelles recettes des succès⁷³. Cela n'est donc possible que pour les grosses entreprises ou les entreprises intégrées.

On remarque que si ces différentes stratégies sont fréquemment mises en œuvre par les filiales de production des diffuseurs télévisuels ou des distributeurs, le secteur de la production indépendante par contre dispose de peu d'acteurs de taille suffisante pour les assumer. A l'exception notable d'EuropaCorp, qui met en œuvre à la fois des stratégies d'intégration verticale⁷⁴ et horizontale⁷⁵, l'immense majorité des entreprises sont de petite taille, possèdent peu d'effectifs et présentent une faible activité. De façon générale on observe ainsi l'existence d'une multitude de structures produisant sporadiquement des contenus peu souvent rentables alors que la logique économique voudrait qu'elles se réunissent en quelques entités regroupant ces différentes productions et leurs coûts pour pouvoir en dégager une rentabilité globale. Cela aboutit à une situation où les entreprises de production indépendante sont certes multiples mais en état quasi-constant de sous-financement⁷⁶.

⁷² L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, pp.130 à 131.

⁷³ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.29.

⁷⁴ En détenant ses propres studios et ses propres filiales de distribution et d'exploitation.

⁷⁵ En variant ses productions (films commerciaux, films d'auteur, séries télévisées) et ses activités (production, formation).

⁷⁶ CSA, 'Avis n° 2014-18 du 2 décembre 2014 relatif au projet de décret portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision,' Décembre 2014, p.2.

Du fait de leur fonds propres limités ou quasi-inexistants, elles se trouvent dans l'incapacité de générer, voire de répondre, aux besoins des consommateurs. Ainsi il est souligné que, quant bien même une demande existerait, les entreprises de production audiovisuelles françaises seraient dans l'incapacité de produire des séries au format américain, avec une vingtaine d'épisodes par saison et des saisons annuelles⁷⁷. Les entreprises n'arrivent donc pas à créer de la demande mais passent même à côté de la demande déjà existante. Pareillement, au niveau cinématographique, très peu de sociétés ont les moyens de proposer et financer des projets ambitieux⁷⁸, ne serait-ce qu'au stade du développement.

Il ressort alors que les entreprises de production françaises, si elle se veulent indépendantes d'un point de vue capitalistique, sont en fait en dépendance quasi-vitale vis à vis des chaînes de télévision. Les rapports soulignent ainsi une dépendance économique criante vis-à-vis des éditeurs⁷⁹ qui sont les principaux financeurs des productions, qu'elles soient audiovisuelles ou cinématographiques. Si il relativise les efforts répétés, parfois au détriment de la logique économique, pour maintenir une multitude de producteurs indépendants, ce constat a également un impact éditorial.

En effet, la précarité des entreprises de production est telle qu'elles n'ont même pas de fonds propres suffisants pour financer la phase de développement des projets⁸⁰. Devant bien souvent faire appel aux chaînes dès cette phase, elles se retrouvent alors subordonnées au choix éditorial de ces dernières, se conformant à leurs normes dès la conception du projet⁸¹, ou étant même clairement soumises à leurs commandes.

Devant cette situation, certains sont même aller jusqu'à se demander si, privées de fait de leur esprit d'initiative et ne finançant plus leurs projets, les entreprises de production indépendante pourraient encore être considérées comme producteur, au sens de producteur délégué, entrepreneur à l'initiative et ayant la responsabilité du film ou du

⁷⁷ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.32.

⁷⁸ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.88.

⁷⁹ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.32.

⁸⁰ J.P. PLANCADE, *op. cit.*, p.55.

⁸¹ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, pp.34 à 35.

programme⁸². Si formellement les producteurs indépendants restent les producteurs délégués, on voit bien que concrètement les services d'acquisitions et de programmation des chaînes se substituent à eux, les cantonnant à un rôle de chargé de production, ou de producteur exécutif⁸³.

Alors que la législation privilégie la production indépendante, au détriment parfois des droits de propriété et de la compétitivité des chaînes, le résultat apparaît contreproductif aboutissant à l'existence de multiples structures dont la plupart sont soit quasi-fictives, soit subordonnées au financement et donc aux décisions des chaînes. Comme le souligne la Cour des comptes, le système français, dans sa réalité économique actuelle, semble ainsi cumuler les désavantages de la production déléguée -responsabilité du producteur- et ceux de la production exécutive -dépendance économique et éditoriale⁸⁴.

Devant ce non sens économique, nombreux sont ceux qui plaident pour voir la concentration du secteur autour de majors issues des groupes de distribution-exploitation d'une part, et de sociétés indépendantes suffisamment puissantes -c'est à dire ayant des fonds propres suffisants pour au minimum développer voire créer des contenus indépendamment des diffuseurs- d'autre part⁸⁵. Certains envisagent d'ailleurs de réinstaurer une obligation de capital minimum lors de la constitution d'une société de production⁸⁶. L'existence d'un secteur structuré autour d'acteurs indépendants puissants apparaît ainsi comme une nécessité.

La législation, et particulièrement les sous-quotas de production indépendante, semble ainsi avoir un double effet négatif. D'une part, en privant les chaînes de la détention de droits et de mandats correspondant à leur investissement financier, elle leur fait subir un

⁸² Le Club des 13, *op. cit.*, p.88.

⁸³ Dont la fonction consiste 'à réunir, à l'initiative d'un diffuseur qui la mandate et la rémunère à cette fin, les moyens techniques et artistiques pour assumer la fabrication d'une œuvre' (Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.98).

⁸⁴ Cour des comptes, *op. cit.*, p.128.

⁸⁵ T. CANDILIS dans J. LEGENDRE, 'Rapport sur l'avenir de la production audiovisuelle en France', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Juillet 2011, p.9 ; Roland Blum, 'Rapport sur les forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international', Rapport d'information pour la Commission des affaires étrangères, Assemblée nationale, Juin 2001, p.53.

⁸⁶ Obligation de capital minimum de 50 000 euros, supprimée en 2007 (R. BONNELL, 'Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique', Décembre 2013, p.89).

déficit concurrentiel par rapport aux autres médias de masse et ne les incite pas à l'innovation. D'autre part, du côté de la production, elle contribue à la limitation de l'activité des entreprises de production dépendante des diffuseurs et au morcellement du secteur de la production indépendante, aboutissant au maintien artificiel d'une multitude d'acteurs qui n'ont en fait aucun moyens de jouer le rôle qui leur est assigné, à savoir celui de producteur, initiateur et maître du projet. On remarque donc que la place prépondérante vouée à la production d'œuvres indépendantes s'avère questionnable d'un point de vue économique. Amenant à une situation économique viciée, le dispositif a également des incidences au niveau culturel.

PARTIE 2 : Les problématiques culturelles des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante

Si les obligations de production imposées aux diffuseurs télévisuels ont pleinement rempli leur objectif de maintien de la production d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques, leurs incidences en ce qui concerne la diversité de ces œuvres est quant à elle plus discutable. On observe ainsi qu'au niveau interne, le poids que représentent les diffuseurs dans les schémas de préfinancement rend relativement difficile la production et surtout la diffusion d'œuvres financées sans leur concours. Or, si elle les rend quasiment indispensables, la réglementation les incite également à minimiser leur prise de risque et à se concentrer sur des contenus standard, déjà éprouvés. Cela impacte ainsi négativement la diversité et le renouvellement des participants et des œuvres produites. Cette situation a alors des conséquences au niveau du rayonnement international de la production française peu pourvue en contenus innovants et devant faire face à une concurrence internationale accrue.

SECTION 1 : La difficile préservation de la diversité culturelle en interne

La prépondérance des chaînes dans le modèle de préfinancement des œuvres audiovisuelles et cinématographiques a permis de maintenir un niveau de production élevé. Cependant, cette prépondérance, forcée et contrainte par les modalités réglementaires, a également nuit à la diversité, incitant les chaînes à se concentrer sur des contenus standardisés, capables d'atteindre un maximum de rentabilité sur le court terme et sur leur diffusion télévisuelle française. Si des œuvres innovantes parviennent encore à être produites, que ce soit sans le recours des chaînes pour le domaine cinématographique, ou à travers leurs filiales de production pour le domaine

audiovisuel, cela ne semble pas assurer une originalité et un renouvellement suffisant pour permettre une réelle diversité.

A) L'impact de la prépondérance des chaînes sur le renouvellement cinématographique

La réglementation, de par son influence sur la structure économique du secteur notamment, engendre également des conséquences au niveau culturel. S'agissant du cinéma, on observe ainsi depuis quelques années une bipolarisation de plus en plus marquée entre des films à très petit budget et des superproductions dont le nombre ne cesse d'augmenter. Cette dichotomie s'inscrit en reflet de la situation économique du secteur. Ainsi les films à gros budget correspondent aux obligations d'investissement des chaînes, qui, afin de maximiser leur rentabilité immédiate, mise sur des produits standardisés et profilés pour correspondre aux attentes du marché télévisuel⁸⁷. De l'autre côté, les films à très petit budget correspondent aux initiatives des producteurs indépendants. Peu ou pas financés par les chaînes, ils sont libres des contraintes télévisuelles mais doivent compter avec des budgets très limités.

Bien qu'elles s'en défendent régulièrement, les chaînes consacrent en effet la majorité de leurs obligations de production à des films à gros budgets⁸⁸. Ainsi les stratégies des chaînes comme M6 ou TF1 sont clairement orientées vers ces films puisque 80% de leurs investissements sont voués à des comédies à gros budget. Cette tendance se retrouve également sur les chaînes du service public dont les directions d'antenne poussent à l'investissement dans des films standardisés à gros budget au détriment des films d'auteur⁸⁹. On observe alors une concentration des dépenses des chaînes sur des films adaptés au marché télévisuel⁹⁰. Les films au budget supérieur à 7 millions d'euros sont ainsi passés en une dizaine d'année de 17 à 24 % des œuvres produites et ils représentent aujourd'hui environ la moitié des coûts de production totaux⁹¹.

⁸⁷ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.83.

⁸⁸ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Synthèse, Avril 2014, p.12.

⁸⁹ Compris ici comme des films fortement empreints de la personnalité artistique de leurs auteurs.

⁹⁰ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.58.

⁹¹ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Synthèse, Avril 2014, pp. 11 à 13.

Cette orientation éditoriale s'explique du fait que, possédant des droits limités sur les films qu'elles financent ou coproduisent, les chaînes cherchent, comme expliqué précédemment, à obtenir la rentabilité maximale de ces films dès leur première diffusion. Les mesures d'audience démontrent régulièrement que les films les mieux à même d'amener cette rentabilité sont alors, sauf exception, des comédies populaires avec des acteurs vedettes⁹². Bien que les sommes à investir dans de tels contenus paraissent conséquentes, il convient de garder en mémoire qu'elles correspondent à des montants qui auraient de toute façon dû être investis du fait des obligations réglementaires. Le potentiel de rentabilité des ces œuvres quant à lui, si il n'est pas assuré, est le plus élevé possible.

En revanche les films d'auteur, à quelques exceptions près, sont connus pour être moins fédérateurs et prisés par un public particulier entraînant alors lors de leur diffusion moins d'audience et moins de recettes publicitaires. Si ces films, du fait de leurs faibles coûts, pourraient peut être parvenir à se rentabiliser sur plusieurs diffusions et rediffusions et surtout sur leur exploitation au long terme sur les autres marchés, les chaînes, bien que bénéficiant d'un droit sur les recettes en cas de coproduction, ne peuvent cumuler ces mandats et les exploiter stratégiquement et ne sont donc pas incitées à miser sur de tels débouchés.

De plus, à l'opposé des chaînes, les producteurs, constitués d'une multitude de structures en sous-financement, sont dans l'incapacité d'imposer leur volonté. Ainsi, non seulement ils n'ont pas la capacité de développer et produire des films d'auteur correctement financés, mais ils ont même désormais tendance à intégrer dès le début les exigences des chaînes en ne concevant que des projets de films formatés pour les diffuseurs. On observe ainsi de leur part un phénomène d'autocensure⁹³. Il est alors fréquent qu'un producteur rejette des projets à la qualité artistique avérée mais qu'il sait ne pas correspondre aux critères des chaînes. Cette tendance se retrouve désormais chez les auteurs eux-mêmes⁹⁴. Quant ils décident d'aller à l'encontre de tout impératif de

⁹² R. IRIARTE, 'Top 10 des films les plus regardés à la télé', Le Figaro.fr, Septembre 2014 (<http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2014/09/19/28001-20140919ARTFIG00393-top-10-des-films-les-plus-regardes-de-la-tele.php>).

⁹³ L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.77.

⁹⁴ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, pp. 27 et 35.

rentabilité et s'engagent sur la production de films qu'ils savent non finançables par la télévision, ils doivent alors travailler avec des budgets réduits à l'extrême, au détriment parfois de la qualité finale de l'œuvre.

Entre ces deux schémas de financement, la catégorie des films du milieu, constituée par des films d'auteur correctement financés⁹⁵, se réduit drastiquement faute de modèle de financement adéquat. Les rapports constatent que cette catégorie est frappée de plein fouet par les effets pervers de l'économie du secteur de la production et voit ses conditions de financement se dégrader⁹⁶. A titre d'illustration, on peut noter que les investissements de la chaîne Canal + dans des films intermédiaires⁹⁷ n'ont cessé de diminuer depuis 10 ans⁹⁸. Devant ce constat, certains vont même jusqu'à craindre une potentielle disparition de ce genre de films⁹⁹. Il semble cependant que ces observations alarmistes doivent être tempérées.

Tout d'abord, les chaînes continuent de consacrer une partie, certes réduite, de leurs obligations à des films à petit ou moyen budget. Canal + met ainsi en œuvre une clause de diversité qui porte à 17% la part de son obligation de financement dédiée à des films de moins de 4 millions d'euros de budget. Même les chaînes commerciales, comme M6 ou TF1, coproduisent des films d'auteur à petit budget, à hauteur de un ou deux par an¹⁰⁰, amortissant les pertes engendrées avec les recettes tirées des succès commerciaux ainsi que de leurs activités connexes. De plus, malgré la prudence accrue des producteurs, une production de films non orientés par les chaînes et correctement financés se maintient. Cela est permis notamment du fait de l'existence d'autres mécanismes de soutien ainsi que de par le recours accru aux coproductions internationales.

⁹⁵ Présentant un budget allant de 3 à 10 millions d'euros (C. FABRE, 'Pascale Ferran : Je m'inquiète pour les films du milieu', Le Monde.fr, Avril 2013, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/03/pascale-ferran-je-m-inquiete-pour-les-films-du-milieu_3152064_3246.html#).

⁹⁶ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Synthèse, Avril 2014, p.11 ; Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.5.

⁹⁷ Compris ici entre 4 et 8 millions d'euros de budget.

⁹⁸ R. BONNELL, 'Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique', Décembre 2013, p.184.

⁹⁹ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.47.

¹⁰⁰ Le Club des 13, *op. cit.*, p.58.

La menace pesant sur les films d'auteur à petit ou moyen budget semble plutôt résider dans le fait que, s'ils parviennent encore à être produits, ils ne sont plus vus. Tout d'abord on remarque que pour certains d'entre eux, s'étant financés en totale indépendance des chaînes, ils ne font l'objet d'aucun achat de droits de diffusion et n'accèdent donc pas au marché télévisuel. Pour les autres, ayant souvent rassemblé un préachat de droits de diffusion, on observe que les chaînes mettent en œuvre ces diffusions à des horaires de faible audience, afin de ne pas gaspiller des cases susceptibles de ramener plus de recettes publicitaires. L'exposition télévisuelle de ces films est donc résiduelle.

De plus leur exposition en salle est également minime. En effet le nombre élevé de films produits et distribués chaque année sur le marché français, ainsi que les difficultés propres au secteur de la distribution et de l'exploitation, amènent à une concurrence intense. Si le nombre de films augmente, les entrées elles se concentrent sur quelques uns d'entre eux et les exploitants recourent alors massivement à la déprogrammation. Comme à la télévision, le film en salle doit alors réussir immédiatement ou se voir écarté des réseaux principaux de distribution.

Ici encore, l'implication des chaînes tend à aggraver la situation. Comme expliqué précédemment, les chaînes orientent leur production sur des films à budget élevé, populaires et grand public. Elles se retrouvent alors en concurrence frontale avec les productions commerciales américaines qui inondent chaque année le marché français. Pour se maintenir face à ces films, et permettre, si ce n'est un succès en salle au moins une forte audience lors de leur diffusion télévisuelle subséquente -la majorité des débouchés pour un film se réalisant désormais en dehors de l'exploitation en salle¹⁰¹- les chaînes se sont pleinement engagées dans la logique de marketing. La salle a ainsi, de plus en plus, une fonction purement promotionnelle¹⁰². Cela conduit au développement du 'film événement'¹⁰³ ainsi qu'à une surenchère promotionnelle, entraînant une inflation des coûts de production qui contribue également à l'inflation des budgets, et saturent l'attention des spectateurs. Si la présence d'un fort marketing

¹⁰¹ L. CRETON, 'L'économie du cinéma en 50 fiches', Paris : Armand Colin, 3^{ème} édition, 2014, p.34

¹⁰² L. CRETON, *op. cit.*, p.31.

¹⁰³ L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.192.

promotionnel est loin d'être une garantie de succès, son absence est elle grandement défavorable.

Or il est évident que les films à petits ou moyens budgets ne peuvent rivaliser face à ces dépenses colossales de promotion. Si les festivals peuvent leur permettre de faire connaître leur existence aux spectateurs, ils renforcent parfois, à tort ou à raison, leur côté expérimental ou élitiste et sont loin de combler le déficit de visibilité. Si la situation française est loin d'être aussi alarmante que celle d'autres pays européens, force est de constater que les films d'auteur sont difficilement produits et de moins en moins vus.

Il ne s'agit pas ici de prétendre que les films commerciaux et/ou à gros budget seraient par nature de mauvaise qualité tandis que les films d'auteur à moindre budget comporteraient de façon inhérente des vertus culturelles uniques. La fédération d'un grand nombre de spectateurs est en soit une preuve de réussite. De plus, des films populaires ont pu rencontrer des succès non seulement auprès du public, mais aussi de la critique. Cependant les films d'auteur remplissent une fonction à laquelle ne peuvent prétendre les standards commerciaux, celle de proposer des contenus originaux, de permettre la découverte de nouveaux talents et d'aboutir ainsi au renouvellement du cinéma.

Proposer des contenus originaux tout d'abord, c'est à dire revenir à ce qu'est le cinéma, une industrie de l'art et de la création reposant donc sur une logique d'offre et non seulement de demande. Le maintien de cette logique d'offre, concrétisée par une puissance de proposition, est caractéristique du domaine cinématographique¹⁰⁴. Si la production est uniquement orientée par la demande, c'est à dire en fonction de la majorité du public et de l'audience, elle se recentrera forcément sur quelques types d'œuvres préexistantes. En effet le public ne peut pas savoir s'il veut ou voudrait quelque chose qui n'existe pas encore. Il est donc du devoir des industries du cinéma de lui proposer des nouveaux prototypes et d'en assumer les réussites ainsi que les échecs.

¹⁰⁴ L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.139.

Le renouvellement des talents et du cinéma ensuite, inhérent à l'existence d'une logique d'offre diversifiée. Les films du milieu sont nécessaires au renouvellement des talents¹⁰⁵. C'est en effet là, sauf exception, que naissent et évoluent les nouveaux talents cinématographiques. Si ces films ne parviennent plus à se financer, le marché cinématographique français sera amené à se concentrer sur les acteurs existants et sur les contenus déjà établis. Or on observe d'ores et déjà que si la France maintient un taux élevé de production de premiers films, souvent dans la catégorie des très petits budgets, ils sont très difficilement distribués. L'accès à la réalisation d'un deuxième film, qui se situerait selon une progression logique dans la catégorie des films intermédiaires, est alors beaucoup plus restreint¹⁰⁶. Ainsi les nouveaux talents peinent de plus en plus à obtenir une visibilité et à s'installer durablement sur le marché. Face à ce constat, certains recommandent d'instaurer, dans les sous-quotas des obligations de financement de production indépendante, une part réservée à des premiers ou deuxièmes films¹⁰⁷. Il est également envisagé d'encadrer l'apport moyen par films, afin de contraindre les chaînes à financer plus de films à petit ou moyen budget pour compenser les montants conséquents investis dans les films commerciaux¹⁰⁸.

La prépondérance des chaînes dans la production cinématographique, conduisant ainsi à une intégration des normes du marché télévisuel par l'ensemble des acteurs de la création, entraîne donc une standardisation des contenus, une difficulté à maintenir et renouveler les talents et la quasi-disparition de projets présentant une narration originale¹⁰⁹. Cela crée un environnement de plus en plus délétère pour le maintien de la diversité. On voit alors que l'un des effets pervers de la réglementation a été d'orienter les chaînes sur la production de contenus standardisés et de contribuer à la fragmentation du secteur de la production, réduisant l'existence d'acteurs volontaires et capables de produire et promouvoir des films diversifiés. Des conséquences similaires peuvent être observées dans le secteur audiovisuel.

¹⁰⁵ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.5.

¹⁰⁶ L. CRETON, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014, p.94.

¹⁰⁷ R. BONNELL, 'Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique', Décembre 2013, p.97.

¹⁰⁸ R. BONNELL, *op. cit.*, p.183.

¹⁰⁹ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, pp. 24 et 31.

B) L'impact de la prépondérance des chaînes sur le développement de fictions originales

Au niveau audiovisuel on retrouve également un manque de diversité des contenus produits et diffusés. Là encore, si la réglementation n'est pas la seule explication à ce constat, elle en reste une des raisons principales. Les constatations de la mauvaise santé de la fiction audiovisuelle française sont nombreuses. Cela s'explique du fait que ni diffuseurs ni producteurs ne soient encouragés ou en capacité d'investir dans des projets ambitieux.

Les acteurs du secteur soulignent, à raison, des améliorations récentes en matière de fiction, encouragées notamment par la prise en compte des dépenses de développement et d'écriture dans les obligations de financement des chaînes¹¹⁰. La mauvaise situation globale ne doit en effet pas faire oublier les succès rares mais indéniables que la fiction française a su dégager ces dernières années.

Cependant il n'en reste pas moins que les résultats de la fiction française sont relativement mauvais. En effet depuis 2007 on observe un massif renversement des audiences au profit des fictions étrangères¹¹¹. Si cette tendance est liée à la suprématie des fictions américaines, aux budgets et débouchés colossaux et tournées vers le marché international, la situation française reste cependant particulièrement mauvaise. Ainsi on observe que dans les dix meilleures audiences de fictions télévisuelles, toutes correspondent à des productions nationales en Angleterre, en Allemagne, en Espagne ou en Italie, alors qu'en France sept de ces dix meilleures audiences sont américaines¹¹². La France produit d'ailleurs deux à trois fois moins de fictions télévisées que l'Allemagne

¹¹⁰ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.118.

¹¹¹ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Synthèse, Avril 2014, p.16.

¹¹² J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.34.

ou l'Angleterre¹¹³. Cette situation a pour résultat une surexposition de la fiction étrangère, qui représente 60% des fictions diffusées en prime-time¹¹⁴.

A la fois cause et conséquence, il ressort de cette situation l'absence de volonté des chaînes à investir dans des projets ambitieux ou alternatifs, associée à une incapacité financière des producteurs à le faire¹¹⁵. Les acteurs du secteur dénoncent régulièrement cette situation. Des illustrations utiles de cette difficulté peuvent ainsi être trouvées dans le cadre de la table ronde organisée par Monsieur Legendre, sénateur et président de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication. Sans tenter de résumer ce rapport très complet et mettant en exergue les différents défis auxquels l'audiovisuel français doit faire face, on peut cependant remarquer qu'il pointe du doigt certains effets pervers de la réalité du secteur de la production. Pour ce qui est des producteurs indépendants, il souligne ainsi leur faiblesse et leur subordination aux chaînes. Monsieur T. Candilis, président de Lagardère Entertainment, déclare ainsi qu'il faudrait *'permettre aux sociétés (de production) de disposer des moyens nécessaires pour se développer et créer de nouveaux programmes. Le nerf de la création réside dans le talent d'écriture des auteurs. Il faut que les sociétés, en dehors de l'aide des diffuseurs, puissent créer des programmes par elles-mêmes'*¹¹⁶. Monsieur P. Rogard, directeur général de la Société des auteurs-compositeurs dramatiques, expose lui aussi son souhait que *'les chaînes laissent les auteurs s'exprimer et ne formatent pas a priori les cerveaux des faiseurs de projets. Nous verrons ensuite si ce qu'ils ont écrit peut être adapté aux cases et aux programmations des différentes chaînes. Nous rencontrons actuellement un problème non résolu concernant les rapports entre les diffuseurs, les producteurs et les auteurs.'*¹¹⁷.

De leur côté les diffuseurs soulignent le manque de pertinence du schéma actuel, divisé entre production dépendante d'une part et production indépendante d'autre part. Mme

¹¹³ M. DAGNAUD, 'Production indépendante: Vertus et Ambivalence', Nouveau Monde éditions, Le Temps des Médias, 2010/1, n°14, p.215.

¹¹⁴ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévisions', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p. 34.

¹¹⁵ L. VALLET, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.20.

¹¹⁶ T. CANDILIS dans J. LEGENDRE, 'Rapport sur l'avenir de la production audiovisuelle en France', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Juillet 2011, p.9.

¹¹⁷ P. ROGARD dans J. LEGENDRE, *op. cit.*, p.12.

K. Blouët, présidente de Paris Première et secrétaire générale du Groupe M6, déclare ainsi, à propos de la fiction ‘Scènes de ménages’ coproduite par M6 et une entreprise de production indépendante, et étant donc jusqu’ici comptabilisée à titre de production dépendante: *‘Le fait de maîtriser les droits sur cette fiction nous a permis de prendre beaucoup plus de risques que nous l’aurions fait (avec une production indépendante), de lancer une campagne publicitaire dans les cinémas, d’innover et de décliner cette fiction sur différents modèles’*¹¹⁸.

Si elle est n’est pas à elle seule l’explication des difficultés de la fiction française, la réglementation des obligations de financement des chaînes y participe pour beaucoup. En effet pourquoi un diffuseur prendrait-il le risque d’investir dans un genre audiovisuel peu rentable¹¹⁹, qui prend nécessairement un certain temps à attirer et fidéliser le public, alors qu’il ne détiendrait sur ce programme que des droits limités. Encore une fois la réserve des droits et mandats au producteur, qui ne sont pas les financeurs des projets, brise le cercle économique qui permettrait d’inciter à l’innovation. Conscients de cela certains rapports soulignaient la nécessité d’un renforcement des droits des primo-diffuseurs de séries télévisées¹²⁰. La possibilité de recourir à la coproduction d’œuvres audiovisuelles comptabilisées au titre des sous-quotas de production indépendante introduite par la réforme des ‘décrets production’ semble donc opportune. Cependant cette possibilité reste, comme en matière cinématographique, fortement réglementée notamment en ce qui concerne la détention et l’exploitation des droits secondaires.

Malgré ces réserves, cette réforme mérite d’être saluée. Etablir des conditions réglementaires favorables à la production de fictions télévisuelles originales et ambitieuses, à l’instar d’autres pays européens, apparaît en effet crucial pour préserver la diversité audiovisuelle et l’identité culturelle française. En effet la fiction télévisuelle est de par sa nature même intimement liée à la formation et la promotion d’une identité culturelle. Les séries télévisées tout particulièrement sont reconnues pour constituer à la

¹¹⁸ K. BLOUET dans J. LEGENDRE, op. cit., p.16.

¹¹⁹ J.P. PLANCADE, ‘Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision’, Rapport d’information fait au nom de la Commission de la culture, de l’éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.34.

¹²⁰ L. VALLET, ‘Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir’, Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.20.

fois une représentation de la société concernée et une influence sur cette société¹²¹. Les Etats Unis, dont l'industrie cinématographique et audiovisuelle a pour but non caché de véhiculer la culture américaine, l'American Way of Life, ainsi que les modes de consommation y correspondant, ont très tôt saisi l'importance culturelle des séries télévisées. L'influence du modèle américain sur la France par le biais de ses séries est d'ailleurs constatée¹²².

Il serait illusoire de donner pour but à la fiction française d'atteindre un rayonnement comparable à celui de la fiction américaine. En effet, la fiction française ne ressort pas de la même volonté impérialiste, ne dispose pas d'une capacité d'industrialisation comparable et surtout doit composer avec un marché domestique restreint et un désavantage linguistique¹²³. Cependant, on pourrait souhaiter que la fiction française se maintienne au moins sur son propre territoire comme c'est le cas dans de nombreux pays européens pourtant également cibles de la stratégie américaine. Encourager la production de contenus distinctifs et identitaires semble également nécessaire pour diffuser notre identité culturelle à l'étranger et faire face à un marché international saturé où la France apparaît de moins en moins compétitive.

¹²¹ S. BOISVERT, 'Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle', Université du Québec à Montréal, Composite 15 (1), 2012, p.9.

¹²² L. LUTAUD, 'Des séries américaines d'influence', Le Figaro.fr, Décembre 2010 (<http://www.lefigaro.fr/programmes-tele/2010/12/09/03012-20101209ARTFIG00666-des-series-americaines-d-influence.php>).

¹²³ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.35.

SECTION 2 : Le recul progressif du rayonnement culturel à l'international

L'affaiblissement de la diversité de la production française a également des incidences négatives sur le rayonnement culturel du cinéma et de l'audiovisuel français à l'international. Ainsi, à la différence d'autres pays européens, la France peine à exporter ses fictions audiovisuelles. De plus, si le cinéma français jouit encore d'une position privilégiée, sa place à l'international ne cesse d'être remise en cause par l'émergence d'autres cinémas nationaux, et ses résultats se concentrent de plus en plus sur des contenus adoptant les codes anglo-saxons, peu susceptibles de servir de vecteurs aux valeurs françaises.

A) Une distribution internationale peu compétitive

La distribution internationale des œuvres françaises est minorée par deux problématiques parallèles, un secteur mal armé pour faire face à une concurrence accrue et des contenus peu tournés vers l'export.

Concernant tout d'abord le secteur de l'exportation, la Cour des Comptes soulève dans son rapport de 2013, les faiblesses structurelles du marché de la distribution des programmes audiovisuels et des films français à l'international¹²⁴. L'émergence de cinémas nationaux provenant de toutes les régions du monde et ayant une vocation à l'international avérée a contribué à renforcer un peu plus la concurrence sur le marché des exportations. Face à l'accroissement de cette concurrence et aux stratégies inflationnistes mise en place par les majors pour en tirer bénéfice, il est devenu de plus en plus cher de vendre un film à l'international¹²⁵. Cela implique que, pour pouvoir assumer une stratégie d'exportation, les sociétés doivent avoir une surface financière suffisante pour pouvoir engager les frais nécessaires et absorber les inévitables échecs.

¹²⁴ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.148.

¹²⁵ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.168.

La constitution de larges catalogues semble également nécessaire pour jouer un rôle central dans cette distribution¹²⁶ et permettre ainsi la vente de produits divers.

Or face à ces constats, le marché français est caractérisé par une multiplicité de structures, la plupart de petite taille. Cette multiplicité est en partie liée à la multiplicité des producteurs¹²⁷, détenteurs initiaux des droits. Le secteur de la distribution à l'international s'organise ainsi autour de trois catégories d'acteurs, les filiales des chaînes¹²⁸, les filiales des groupes d'exploitation¹²⁹ et une multitude de petites sociétés indépendantes aux catalogues réduits. Là encore, cette situation est unique en Europe et là où nos voisins européens comptent de 4 à 2 sociétés d'exportation la France en accumule 32¹³⁰.

Face aux réalités du marché, on assiste récemment à une tentative de concentration du secteur de la distribution indépendante, avec le rachat par des sociétés françaises de sociétés européennes, afin d'augmenter leur capital et leur catalogue. La société Wild Bunch a ainsi procédé à l'achat de BIM en Italie et de Senator en Allemagne¹³¹. Mais à quelques exceptions près¹³², les sociétés de distribution indépendante restent de trop faible envergure pour peser sur le marché international. De leur côté les producteurs indépendants n'ont bien souvent ni le catalogue ni la force financière suffisante pour exploiter directement leurs droits et peser réellement face à la concurrence étrangère et face aux nouveaux médias. La puissance d'exportation des programmes audiovisuels et des films français repose donc essentiellement sur les filiales des chaînes de télévision.

Or, pour ce qui est des œuvres produites dans leur part de production indépendante, les chaînes ne sont, comme expliqué précédemment, pas incitées à miser sur l'exportation, soit qu'elles ne soient pas associées aux recettes soit qu'elles n'en maîtrisent pas l'exploitation. Si pour ce qui est du cinéma les films peuvent parfois trouver une voie alternative vers l'export à travers les filiales des exploitants, cette alternative n'existe

¹²⁶ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.40.

¹²⁷ J.P. PLANCADE, *op. cit.*, p.40.

¹²⁸ Principalement TF1 International, StudioCanal et SND.

¹²⁹ Principalement Pathé Distribution, Gaumont Distribution, UGC Distribution et MK2 Diffusion.

¹³⁰ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.161.

¹³¹ Le Club des 13, *op. cit.*, p.166 à 167.

¹³² Notamment les sociétés Wild Bunch et Celluloïd Dreams (Le Club des 13, *op. cit.*, p.161).

pas pour l'audiovisuel. On remarque alors que les exportations se concentrent principalement sur des productions dépendantes des chaînes. Disposant des droits et des mandats, contrôlant l'exploitation de ces œuvres, les chaînes françaises parient sur des contenus innovants, assimilables à l'étranger et mettent en place des stratégies de ventes efficaces. Dans les récents succès revendiqués de la fiction française à l'international, la majorité sont ainsi issus de la production dépendante¹³³. Cependant, du fait de la limitation stricte de la part de production dépendante prise en compte dans leurs obligations de financement, et du montant important de ces obligations, la production de ces œuvres est nécessairement restreinte¹³⁴.

Pour ce qui est de leurs productions indépendantes par contre, le manque d'implication et d'intéressement des diffuseurs à la vie internationale de ces œuvres nuit gravement à leur potentiel de distribution à l'étranger. En effet, non seulement elles pâtissent des failles du réseau de distribution, mais sont de plus, de ce fait, par nature inadaptées pour l'exportation. Comme le souligne la Cour des Comptes par rapport aux difficultés d'export de la fiction, *'l'inadaptation apparaît liée aux conditions structurelles de financement des programmes'*¹³⁵.

Là encore on voit que la question de la détention des mandats est cruciale. Pour faire face à la concurrence des majors américaines et des gros groupes européens la logique voudrait qu'un petit nombre d'acteurs détiennent la majorité des œuvres et des mandats, représentant ainsi des catalogues puissants leur permettant de peser dans les négociations. Le rassemblement des fonctions de production et distribution au sein de structures à la capacité financière suffisante et aux catalogues étendus semble ainsi nécessaire pour relancer l'exploitation internationale des œuvres françaises. Une telle restructuration permettrait également des ventes groupées, comme par exemple la vente de gros succès commerciaux conditionnée à l'achat et la distribution de films d'auteur qui n'auraient sinon pas trouvé à s'exporter¹³⁶.

¹³³ Dont notamment 'Les revenants' de Canal + ou 'Section de recherches' de TF1.

¹³⁴ En 2011 le budget de production dépendante de France Télévision s'élevait à 6 millions d'euros contre 406 millions d'euros d'investissement dans la production indépendante (M. RAYNAUD, 'La qualité dépend elle de la diversité', Arte, Avril 2013, <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/06/07/qualite-serie-diversite-comparaison-tf1-france-2-itv-bbc-production-quota/>).

¹³⁵ Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.151.

¹³⁶ Technique de la 'vente en paquets' (Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.168).

La structure du secteur de la production impose donc également ses failles sur celui de la distribution internationale. Les caractéristiques des œuvres produites au sein de ce secteur contribuent également à freiner leurs capacités d'exportation. Une des raisons avancée pour expliquer les difficultés à l'export rencontrées par les œuvres françaises s'appuie souvent sur le critère linguistique¹³⁷. Si cela semble en effet un désavantage indéniable, il convient d'être relativisé. Tout d'abord si l'on regarde le marché américain on observe que même les séries britanniques, tournées donc en anglais britannique, sont régulièrement doublées pour adopter l'accent et le vocabulaire de l'anglais américain¹³⁸. De plus l'allemand est bien moins parlé dans le monde que le français mais les programmes audiovisuels allemands s'exportent mieux. Si le format, notamment pour les séries, est également mis en cause comme étant défavorable¹³⁹, on remarque ici aussi que les séries britanniques à fort succès international - 'The Fall', 'Sherlok' - ne sont pas nécessairement rompues au format de 45 minutes par épisode et d'une vingtaine d'épisodes par saison.

Il semble que la différence réside alors plus dans l'originalité et la stratégie de distribution des séries. Or on remarque, pour prendre l'exemple de la fiction britannique, que ses séries sont produites ou coproduites par les chaînes de télévision, en particulier la BBC et ITV ainsi que Sky et Channel 5. Pleinement intéressées aux recettes issues du marché secondaire et détenant largement les droits et mandats sur leurs œuvres, ces chaînes mettent alors en place des stratégies dédiées pour améliorer le rayonnement et l'exportation de leurs programmes. Elles prévoient également des exploitations adaptées aux nouveaux modes de consommation, sur le marché national comme international, et collaborent avec les nouveaux médias. La BBC a ainsi signé un partenariat de diffusion avec Hulu.com et envisage de coproduire des séries avec Hulu

¹³⁷ V. MANILEVE, 'Exportation des séries françaises: peut mieux faire', INA Global, Septembre 2014 (<http://www.inaglobal.fr/television/article/exportation-des-series-francaises-peut-mieux-faire-7831?print=1>).

¹³⁸ J. SALMON, 'Sherlock, série anglaise symbole d'une réussite nationale', High Concept, Avril 2014 (<http://www.cedricsalmon.fr/2014/04/sherlock-serie-anglaise-exemple.html>).

¹³⁹ V. MANILEVE, 'Exportation des séries françaises: peut mieux faire', INA Global, Septembre 2014 (<http://www.inaglobal.fr/television/article/exportation-des-series-francaises-peut-mieux-faire-7831?print=1>).

ou Amazon¹⁴⁰. Mais là encore la différence essentielle réside dans le fait que ces chaînes disposent des droits nécessaires pour diriger ces stratégies.

En revanche les chaînes françaises ne disposent pas des droits nécessaires pour instituer de telles stratégies et se replient alors souvent sur des contenus profilés pour une audience nationale sans considération de leur possible rayonnement international, ce qui constitue un désavantage supplémentaire pour la perspective d'exportation¹⁴¹. Cela se retrouve également au niveau des films de cinéma¹⁴².

Ce manque de compétitivité du secteur de la distribution internationale, accentué par la question de détention des mandats et la faiblesse des contenus, est nuisible au rayonnement culturel de la France.

B)Un recul des exportations

Les conséquences des faiblesses de la production française, augmentées par la désorganisation du secteur de la distribution à l'international, se retrouvent dans un net recul de l'influence audiovisuelle et cinématographique française dans le monde.

Pour ce qui est de la fiction audiovisuelle, alors même que l'on s'accorde à reconnaître que la présence mondiale de l'audiovisuel français est indispensable à la diversité culturelle et est alors à ce titre au moins aussi importante que le maintien de la production indépendante¹⁴³, le bilan est peu encourageant. Si l'on regarde les ventes, la balance commerciale de l'audiovisuel français est ainsi franchement négative¹⁴⁴. Ainsi

¹⁴⁰ J. SALMON, 'Sherlock, série anglaise symbole d'une réussite nationale', High Concept, Avril 2014 (<http://www.cedricsalmon.fr/2014/04/sherlock-serie-anglaise-exemple.html>).

¹⁴¹ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.15.

¹⁴² Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.164.

¹⁴³ J.P. PLANCADE, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, Mai 2013, p.57.

¹⁴⁴ J.P. PLANCADE, *op. cit.*, p.34.

même si l'année 2013 semble enregistrer une nette progression¹⁴⁵, la tendance sur les quinze dernières années est à la stagnation voire même au recul pour la fiction depuis les années 2000¹⁴⁶. Alors que certains rapports ne cessent de venter la progression des ventes de programmes audiovisuels¹⁴⁷ et la réussite de certaines séries françaises¹⁴⁸, les spécialistes restent plus sceptiques quand à cette soit disant embellie.

Ainsi les chiffres encourageants avancés pour les ventes de fictions -plus 14 % entre 2011 et 2012- sont nettement relativisés par l'étude globale de l'exportation de ce genre -incluant ventes et préventes- qui passe alors à moins 4% sur cette même période¹⁴⁹. On remarque d'ailleurs que la fiction est le seul genre à être en recul. De plus, si les volumes d'heures vendus sont relativement en hausse, les prix eux sont à la baisse¹⁵⁰. Au niveau européen la France est ainsi toujours derrière, non seulement le Royaume Uni, dont le volume des ventes de programmes audiovisuels à l'étranger est estimé à six fois supérieur à celui de la France, mais également l'Allemagne et les pays Scandinaves¹⁵¹.

Si la situation est nettement meilleure pour ce qui est du cinéma, jouissant à l'étranger d'une position exceptionnelle aussi bien artistiquement qu'économiquement¹⁵², ce statut privilégié pourrait bientôt appartenir au passé. Déjà entre 2012 et 2013 on observe une baisse de 23% des recettes des exportations des films récents, et de 6% pour les films de

¹⁴⁵ Les ventes passant de 127 millions en 2012 à 137 millions en 2013, V. MANILEVE, 'Exportation des séries françaises: peut mieux faire', INA Global, Septembre 2014 (<http://www.inaglobal.fr/television/article/exportation-des-series-francaises-peut-mieux-faire-7831?print=1>).

¹⁴⁶ Les ventes passant ainsi de 29,7 millions en 2000 à 22,8 en 2012 (L. VALLET, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, Décembre 2013, p.16).

¹⁴⁷ L. GAUTHIER et al., 'L'exportation des programmes audiovisuels français à l'étranger en 2012', Les Etude du CNC, CNC et TV France International, Septembre 2013, p.5.

¹⁴⁸ L. ETCHEBERS, 'Quand les séries françaises s'exportent à l'étranger', L'OBS, Janvier 2014 (<http://obsession.nouvelobs.com/pop-life/20140108.OBS1734/quand-les-series-francaises-s-exportent-a-l-etranger.html>).

¹⁴⁹ L. GAUTHIER et al., 'L'exportation des programmes audiovisuels français à l'étranger en 2012', Les Etude du CNC, CNC et TV France International, Septembre 2013, p.6.

¹⁵⁰ V. MANILEVE, 'Exportation des séries françaises: peut mieux faire', INA Global, Septembre 2014 (<http://www.inaglobal.fr/television/article/exportation-des-series-francaises-peut-mieux-faire-7831?print=1>).

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014, p.146.

catalogue¹⁵³. Cela doit cependant être relativisé du fait des résultats exceptionnels de l'année 2012 -Taken 2, Intouchables, The Artist- et les recettes d'exportation des films français étant relativement stables sur la période 2006-2013¹⁵⁴.

On remarque cependant que, bien qu'indéniablement présent sur le marché mondial, le cinéma français -avec 16,1 millions d'entrées- n'est que 3^{ème} du classement européen des entrées hors-Europe, derrière encore une fois le Royaume Uni -avec 25 millions d'entrées- mais aussi l'Allemagne -17,3 millions d'entrées¹⁵⁵. En effet 55% des films français sont considérés comme inexportables, même dans les territoires francophones, et 80% ne font quasiment aucune recettes à l'export¹⁵⁶.

Cela s'explique d'une part par le fait que les films, conçus pour la télévision française, trouvent peu de résonance à l'international puisqu'ils sont formatés pour correspondre aux exigences télévisuelles, par essence nationales. De plus, alors que les films d'auteur représentaient une des catégories obtenant les meilleurs résultats à l'exportation¹⁵⁷, leur précarisation a entraîné des conséquences néfastes sur leur distribution à l'international. Ainsi on observe un recul du prestige du cinéma d'auteur français, de plus en plus affaibli en interne, et de plus en plus concurrencé par les cinémas émergents¹⁵⁸. Cet affaiblissement est regrettable car il entraîne de facto une dégradation du rayonnement culturel français. Ainsi, comme le souligne amèrement le rapport du Club des 13, *'Il y a 20 ans, un étranger allait voir un French movie parce que cela représentait, consciemment ou non, un acte culturel différenciant, ce n'est malheureusement plus le cas aujourd'hui'*¹⁵⁹.

Face au délitement, toutefois relatif, du cinéma d'auteur, on observe que les films obtenant les meilleurs résultats à l'étranger sont désormais ceux produit en langue anglaise. Les productions d'EuropaCorp sont ainsi représentatives de ce nouveau

¹⁵³ F. BEURE et al., 'Exportation des films français en 2013', Les études du CNC, CNC et UniFrance films, Novembre 2014, p.7.

¹⁵⁴ F. BEURE et al., *op. cit.*, p.16.

¹⁵⁵ Chiffres 2010 (D. STEEL, 'Theatrical exports of European Films', European Audiovisual Observatory, Presentation at the 17th EUROPA CINEMAS Conference, Novembre 2012, p.12).

¹⁵⁶ Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007, p.164.

¹⁵⁷ Le Club des 13, *op. cit.*, p.7.

¹⁵⁸ Le Club des 13, *op. cit.*, p.167.

¹⁵⁹ Le Club des 13, *op. cit.*, p.169.

cinéma français anglophone¹⁶⁰. Si ces résultats sont réjouissants pour le milieu de la production, et témoignent encore une fois de la nécessité de voir émerger des acteurs puissants, on peut s'interroger sur les incidences culturelles du nouveau visage de l'export cinématographique français.

La faiblesse des exportations audiovisuelles et, dans une moindre mesure, cinématographiques est regrettable pour le rayonnement culturel français. En effet l'export de telles œuvres permet de véhiculer des valeurs nationales. Cela est particulièrement frappant à travers les séries, notamment les séries dites familiales qui mettent en image les modes de vie et de consommation des ménages. Cela peut se retrouver également dans les films, à travers les lieux, les thèmes et les grands messages délivrés. Le cinéma et l'audiovisuel sont également des vecteurs importants de la langue française, contribuant ainsi au rayonnement de la francophonie. Avec le recul des exportations et des entrées, et la concentration des résultats sur des contenus inspirés du modèle américain et réalisés en anglais, on observe alors un repli certain de l'influence culturelle française dans ces domaines.

On voit ainsi que la réglementation a également des incidences culturelles. Au niveau interne, en poussant les chaînes à rechercher le maximum de rentabilité dès la première diffusion et en freinant l'arrivée de structures de production moins multiples mais plus solides, elle contribue au recul du cinéma du milieu, nécessaire au renouvellement des talents et des œuvres. Elle freine également l'investissement des chaînes dans des fictions innovantes, à portée non seulement télévisuelle et nationale mais également multi-support et internationale.

Cette tendance de la production produit alors également des impacts au niveau externe, concentrant la production sur des contenus peu exportables. Les œuvres cinématographiques et audiovisuelles françaises, portées de plus par un secteur de la distribution internationale désorganisé, s'exportent ainsi de plus en plus difficilement. Ce constat ne fait que rehausser la nécessité d'avoir à la fois des chaînes pleinement productrices ou coproductrices de certains de leurs contenus mais également des producteurs indépendants suffisamment solides pour pleinement exercer leur rôle et

¹⁶⁰ La dernière en date, 'Lucy' ayant ainsi rassemblé plus de 52 millions d'entrées à l'étranger.

initier, financer et promouvoir non seulement des films commerciaux, dont certains copiant le modèle américain, mais également des films d'auteur plus à même de véhiculer les valeurs distinctives de la France.

CONCLUSION

La réglementation des obligations de financement de la production pesant sur les diffuseurs télévisuels, dans ses modalités actuelles, pose donc problème tant au niveau économique que culturel. Conjuguée à d'autres facteurs, elle contribue à structurer le paysage actuel des secteurs de l'audiovisuel et du cinéma français autour de diffuseurs défavorisés, de producteurs affaiblis et de contenus à la diversité et à la compétitivité réduites.

Il convient ici de rappeler que la réglementation concernée est loin d'être la cause unique des problèmes soulevés. Ainsi les modalités d'accord de financements publics sont pour beaucoup dans la persistance d'une multitude de sociétés de production sous-capitalisées, et l'état actuel du marché publicitaire contribue à la fragilité et à la prudence accrue des chaînes.

De plus, si des effets contreproductifs sont observés, il convient de souligner que cette réglementation remplit pleinement son but initial, celui du maintien de la production française. La France est ainsi le premier pays producteur de films cinématographiques de long-métrage en Europe¹⁶¹ et le troisième au monde¹⁶². Les niveaux de sa production de fiction audiovisuelle, s'ils sont moindres, n'en restent pas moins élevés.

Grâce au maintien d'un niveau de production élevée, prérequis à toute bonne santé économique et à toute forme de diversité, et malgré les contraintes posées par la réglementation, on observe d'ailleurs que les acteurs du secteur se mobilisent pour aboutir à une meilleure efficacité. Ainsi les chaînes, malgré leurs droits limités, semblent de plus en plus conscientes de la nécessité de soutenir un cinéma diversifié et

¹⁶¹ A. VLASSIS, 'Trois enjeux de tensions entre la Commission et le milieu du cinéma', Ina Global, Novembre 2012 (<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/trois-enjeux-de-tensions-entre-la-commission-et-le-milieu-du-cinema>).

¹⁶² M. DANIEL, 'Cinéma et spectacle vivant : du rêve à l'emploi', Le Monde.fr, Décembre 2013 (http://www.lemonde.fr/orientation-scolaire/article/2013/12/04/cinema-et-spectacle-vivant-du-reve-a-l-emploi_3525043_1473696.html).

une fiction audacieuse. Les producteurs indépendants, de leur côté, s'organisent et se regroupent au travers de coproductions ou de fusions, afin de retrouver une réelle force de proposition et de production.

En se gardant d'émettre des solutions simplistes, l'on pourrait souhaiter que cet effort de rationalisation soit accompagné par la réglementation. Les statuts de producteur et de coproducteur, ainsi que la notion de coproduction indépendante semblent en effet sujets à débat. Pour plus de clarté, il pourrait ainsi être bénéfique de créer trois catégories d'œuvres, les œuvres dépendantes, les œuvres coproduites et les œuvres indépendantes.

Au niveau économique, en effet, le maintien, même abaissé, d'obligations d'investissement dans la production d'œuvres indépendantes garantirait la survie de la production française. L'ouverture du recours aux filiales de production des chaînes ou à des coproductions librement négociées obligerait cependant les producteurs indépendants, souhaitant être autre chose que des producteurs exécutifs, à se regrouper au sein de structures suffisamment puissantes et organisées pour pouvoir entrer en négociation avec les chaînes. Ils pourraient ainsi imposer des projets, voire les financer eux-mêmes, et surtout négocier les droits et mandats qui reviendraient alors à celui réellement en mesure de les exploiter de la façon la plus optimale. De leur côté, les chaînes pourraient développer leurs structures de production, établir de réelles stratégies éditoriales et engranger des revenus issus des œuvres coproduites.

Au niveau culturel, d'autre part, la concentration de la production indépendante autour d'acteurs moins nombreux mais plus solides leur permettrait d'être réellement force de proposition. Ils pourraient produire seuls certains projets originaux et disposeraient d'une force de négociation plus élevée pour en proposer aux chaînes. De leur côté les chaînes, encouragées par leur plus grande capacité de production et les revenus au long terme qu'elles pourraient tirer de leurs coproductions, se verraient plus ouvertes à l'idée de produire des contenus originaux, certes risqués mais innovants. Cette incitation serait alors confortée par les pratiques déjà installées chez leurs concurrents -chaînes étrangères, nouveaux médias- et se renforcerait d'elle même au fur et à mesure de son développement. Une réelle offre de contenus originaux pourrait ainsi être proposée au public français. Avec des nécessaires réformes du secteur de la distribution à l'international, ces contenus pourraient ainsi être exportés à l'étranger, reflétant

réellement l'audiovisuel et le cinéma français, et non pas une pale imitation du cinéma américain, et contribueraient ainsi à la diffusion des valeurs françaises.

On remarque que les pouvoirs publics semblent avoir pris conscience de la nécessité de repenser le cadre réglementaire pour mieux l'adapter à la réalité actuelle du secteur. La réforme initiée par la loi du 15 novembre 2013 en est ainsi une première illustration. Le discours prononcé par la Ministre de la Culture, Mme F. Pellerin, à l'occasion de la 28^{ème} édition du Fipa¹⁶³, témoigne également de la compréhension des divers enjeux auxquels le secteur audiovisuel –et en parallèle le secteur cinématographique- est confronté, ainsi que de la volonté d'implication des pouvoirs publics dans ces problématiques. Bien que l'importance économique et culturelle du secteur, ainsi que son inhérente fragilité, appellent à la prudence, ces démarches sont louables et l'on peut souhaiter qu'elles contribuent à terme à renforcer l'industrie audiovisuelle et cinématographique française dans son ensemble, et à soutenir une production diversifiée et internationalement reconnue.

¹⁶³ F. PELLERIN, Ministre de la Culture et de la Communication, 'Discours prononcé à l'occasion de la 28ème édition du Fipa (Festival international de programmes audiovisuels)', Ministère de la Culture et de la Communication, le 23 janvier 2015.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

BENHAMOU Françoise, 'Les dérèglements de l'exception culturelle', La couleur des idées, Paris : Le Seuil, 2006.

CRETON Laurent, 'L'économie du cinéma', Paris : Armand Colin, 5^{ème} édition, 2014.

CRETON Laurent, 'L'économie du cinéma en 50 fiches', Paris : Armand Colin, 3^{ème} édition, 2014.

FOUGEA Jean-Pierre, 'Les outils de la production cinéma et télévision', Paris : Dixit Editions, 2011.

KAMINA Pascal, 'Droit du cinéma', Paris : LexiNexis, 2^{ème} Edition, 2014.

MONTELS Benjamin, 'Contrats de l'audiovisuel', Litec Professionnels, Paris : LexisNexis, 2^{ème} Edition, 2010.

RIAHI Karine, BOURGEOIS Matthieu, FONTAINE Cécile, 'Les contrats de la production cinéma et télévision', Paris : Dixit Editions, 2013.

TERREL Isabelle, VIDAL Christophe, 'Comment financer cinéma et télévision', Paris : Dixit Editions, 2012.

ETUDES ET RAPPORTS

BEURE Fanny, DANARD Benoît, JOUEN Catherine, LANDRIEU Alice, DELEAU Quentin, 'Exportation des films français en 2013', Les études du CNC, CNC et UniFrance films, Novembre 2014.

BLUM Roland, 'Rapport sur les forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international', Rapport d'information pour la Commission des affaires étrangères, Assemblée nationale, le 26 Juin 2001.

BONNELL René, 'Le financement de la production et de la distribution cinématographiques à l'heure du numérique', Décembre 2013.

Le Club des 13, 'Le milieu n'est plus un pont mais une faille', Rapport de synthèse, 2007.

Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Avril 2014.

Cour des Comptes, 'Les Soutiens à la production cinématographique et audiovisuelle : des changements nécessaires', Rapport public thématique, Synthèse, Avril 2014.

CSA, 'Avis n° 2014-18 du 2 décembre 2014 relatif au projet de décret portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision,' le 3 Décembre 2014.

CSA, 'Deux années d'application de la réglementation de 2010 relative à la contribution des éditeurs de services de télévision au développement de la production audiovisuelle', Janvier 2013.

CSA, 'Rapport au Gouvernement sur l'application du décret n° 2010 – 1379 du 12 novembre 2010', Novembre 2013.

GAUTHIER Louis, DANARD Benoît, JEANNEAU Caroline, COLIN Victor, FOURNIER Stéphane, BEJOT Mathieu, 'L'exportation des programmes audiovisuels français à l'étranger en 2012', Les Etude du CNC, CNC et TV France International, Septembre 2013.

INSEE, 'Production audiovisuelle, Chiffres clés'
(http://www.insee.fr/fr/themes/detail.asp?ref_id=services-2010&page=donnees-detaillees/services-2010/production-audiovisuelle.htm).

IREP, 'Le marché publicitaire français en 2014', France Pub, 2014
(<http://www.irep.asso.fr/marche-publicitaire-chiffres-annuels.php>).

LEGENDRE Jacques, 'Rapport sur l'avenir de la production audiovisuelle en France', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, le 5 Juillet 2011.

LESCURE Pierre, 'Mission « Acte II de l'exception culturelle », Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique, Tome 1', Mai 2013.

PLANCADE Jean Pierre, 'Rapport sur les relations entre les producteurs audiovisuels et les éditeurs de services de télévision', Rapport d'information fait au nom de la Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat, le 30 Mai 2013.

VALLET Laurent, 'Adapter les obligations de financement de la production audiovisuelle pour garantir leur avenir', Rapport à la Ministre de la culture et de la communication, le 17 Décembre 2013.

VEILLON Olivier-René, DEGARDIN Philippe, 'Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France', Commission Ile de France, Audiens, le 22 Avril 2013.

REVUES

Lamy

COURNIL Christel, 'Cinéma et internet : enjeux d'une difficile mais nécessaire conciliation', Revue Lamy Droit de l'Immatériel, 2006, 16.

DERIEUX Emmanuel, 'Politiques culturelles à l'ère du numérique, Contribution aux politiques culturelles à l'ère du numérique, Mission Acte II de l'exception culturelle', Revue Lamy Droit de l'Immatériel, 2013, 94.

INA Global

MANILEVE Vincent, 'Exportation des séries françaises: peut mieux faire', INA Global, Septembre 2014 (<http://www.inaglobal.fr/television/article/exportation-des-series-francaises-peut-mieux-faire-7831?print=1>).

SCOFFIER Axel, 'Cinéma : le pouvoir à double tranchant de l'Union européenne', INA Global, Mai 2014 (<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/cinema-le-pouvoir-double-tranchant-de-lunion-europeenne-7593>).

VLASSIS Antonios, 'Trois enjeux de tensions entre la Commission et le milieu du cinéma', Ina Global, Novembre 2012 (<http://www.inaglobal.fr/cinema/article/trois-enjeux-de-tensions-entre-la-commission-et-le-milieu-du-cinema>).

Autres

BOISVERT Stéfany, 'Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle', Université du Québec à Montréal, Composité 15 (1), 2012.

DAGNAUD Monique, 'Production indépendante: Vertus et Ambivalence', Nouveau Monde éditions, Le Temps des Médias, 2010/1, n°14, pp.206-218.

MONFORT Christiane, GROSSE Damien, 'TNT : Quel impact pour le marché publicitaire ?', Marketing n°164, Janvier 2013.

PERIODIQUES ET ARTICLES DE PRESSE

Le Monde.fr

DANIEL Marc, 'Cinéma et spectacle vivant : du rêve à l'emploi', Le Monde.fr, le 4 Décembre 2013 (http://www.lemonde.fr/orientation-scolaire/article/2013/12/04/cinema-et-spectacle-vivant-du-reve-a-l-emploi_3525043_1473696.html).

FABRE Clarisse, 'Pascale Ferran : Je m'inquiète pour les films du milieu', Le Monde.fr, le 03 Avril 2013 (http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/03/pascale-ferran-je-m-inquiete-pour-les-films-du-milieu_3152064_3246.html#).

Le Figaro.fr

COANTIEC Cyril, 'Lucy : le plus gros succès français à l'étranger depuis 20 ans', Le Figaro.fr, le 07 Novembre 2014 (<http://www.lefigaro.fr/culture/2014/11/07/03004-20141107ARTFIG00140--lucy-le-plus-gros-succes-francais-a-l-etranger-depuis-20-ans.php>).

GONZALES Paul, 'Production audiovisuelle : le rapport qui met les pieds dans le plat', Le Figaro.fr, le 31 Mai 2013 (<http://www.lefigaro.fr/medias/2013/05/31/20004-20130531ARTFIG00490-production-audiovisuelle-le-rapport-qui-met-les-pieds-dans-le-plat.php>).

IRIATRE Romain, 'Top 10 des films les plus regardés à la télé', Le Figaro.fr, le 19 Septembre 2014 (<http://tvmag.lefigaro.fr/le-scan-tele/actu-tele/2014/09/19/28001-20140919ARTFIG00393-top-10-des-films-les-plus-regardes-de-la-tele.php>).

LUTAUD Lena, 'Des séries américaines d'influence', Le Figaro.fr, le 10 Décembre 2010 (<http://www.lefigaro.fr/programmes-tele/2010/12/09/03012-20101209ARTFIG00666-des-series-americaines-d-influence.php>).

SALLE Caroline, 'M6, TF1 et Canal + poussent le CSA à accélérer sur la production télé', Le Figaro.fr, le 06 Décembre 2014 (<http://www.lefigaro.fr/medias/2014/12/06/20004-20141206ARTFIG00023-m6-tf1-et-canalpoussent-le-csa-a-accelerer-sur-la-production-tele.php>).

Les Echos.fr

MADELEINE Nicolas, 'Le système des années 1980 est décrié. Les acteurs français sont mal positionnés à l'international', Les Echos.fr, le 25 Janvier 2015 (<http://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/0204107479663-laudiovisuel-francais-aura-du-mal-a-eviter-un-big-bang-1086640.php>).

POUSSIELGUE Grégoire, 'Le décret sur la production sera bientôt publié. Un autre est en préparation, pour mieux structurer la filière de production d'œuvres patrimoniales', Les Echos.fr, le 25 Janvier 2015 (<http://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/0204107479425-fleur-pellerin-entre-dans-le-vif-du-sujet-de-la-reforme-audiovisuelle-1086638.php>).

POUSSIELGUE Grégoire, MADELEINE Nicolas, 'Les grands producteurs français s'allient pour promouvoir un big bang audiovisuel', Les Echos.fr, le 17 Novembre 2014 (http://www.lesechos.fr/journal20141117/lec2_high_tech_et_medias/0203938754009-les-grands-producteurs-francais-sallient-pour-promouvoir-un-big-bang-audiovisuel-1064873.php).

'TF1, M6 et Canal + grands gagnants de la déréglementation à venir', Les Echos.fr, Octobre 2014 (http://www.lesechos.fr/22/10/2014/LesEchos/21798-097-ECH_tf1--m6-et-canal--grands-gagnants-de-la-dereglementation-a-venir.htm).

Autres

BOURGOIN Amandine, 'Jamie Dornan et Guillaume Canet réunis par Netflix' Paris Match, le 16 Février 2015 (<http://www.parismatch.com/Culture/Medias/Jamie-Dornan-et-Guillaume-Canet-reunis-par-Netflix-Jadotville-710540>).

DIEBOLD Jean Baptiste, 'Comment le tandem Besson-Lambert a relancé EuropaCorp', Challenges, le 26 Novembre 2014 (<http://www.challenges.fr/entreprise/20141121.CHA0573/europacorp-a-trouve-le-bon-casting.html>).

DUQUENNE Audrey, 'Le cinéma français, entre exception et contestation', Nouvelle Europe (en ligne), le 10 Juin 2013 (<http://www.nouvelle-europe.eu/node/1700>).

ETCHEBERS Lucie, 'Quand les séries françaises s'exportent à l'étranger', L'OBS, le 8 Janvier 2014 (<http://obsession.nouvelobs.com/pop-life/20140108.OBS1734/quand-les-series-francaises-s-exportent-a-l-etranger.html>).

OEILLET Audrey, 'Bittorent, Netflix, Amazon... les nouveaux producteurs de séries qui défient la télévision', Clubic Mag, le 02 Décembre 2014 (<http://www.clubic.com/mag/culture/actualite-742467-bittorrent-netflix-amazon-producteurs-series-tele.html>).

PEROU Olivier, 'Bloodline : Netflix dévoile sa nouvelle série', Le Point, le 10 Février 2015 (http://www.lepoint.fr/series-tv/bloodline-netflix-devoile-sa-nouvelle-serie-10-02-2015-1903776_2115.php).

RAYMOND Grégory, 'Mipcom 2014: Netflix fait le bonheur des producteurs français, un mois après son lancement', Le HuffPost, le 13 Octobre 2014 (http://www.huffingtonpost.fr/2014/10/13/mipcom-2014-netflix-sarandos-marseille_n_5973124.html).

RAYNAUD Manuel, 'La qualité dépend elle de la diversité', Arte, le 16 Avril 2013 (<http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/03/29/qualite-serie-diversite-comparaison-angleterre-tf1-france-2-itv-bbc-one/>).

SALMON Julie, 'Sherlock, série anglaise symbole d'une réussite nationale', High Concept, le 12 Avril 2014 (<http://www.cedricsalmon.fr/2014/04/sherlock-serie-anglaise-exemple.html>).

WOJCIAK Thierry, 'Vers plus de parts de coproductions pour les chaînes TV', CB News, le 25 Janvier 2015 (<http://www.cbnews.fr/medias/vers-plus-de-parts-de-coproductions-pour-les-chaines-tv-a1017373>).

'Amazon se lance dans la production de films', Challenges.fr, le 19 Janvier 2015 (<http://www.challenges.fr/cinema/20150119.CHA2326/amazon-se-lance-dans-la-production-de-films.html>).

'Avides de contenus, Netflix et consorts prennent le relais des téléés', L'OBS, le 15 Octobre 2014 (<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20141015.AFP8364/avides-de-contenus-netflix-et-consorts-prennent-le-relais-des-teles.html>).

'Cinéma : la française Wild Bunch tente de créer une "major" avec l'allemande Senator' La Tribune.fr, le 25 Juillet 2014 (<http://www.latribune.fr/techno-medias/20140725trib000841680/cinema-la-francaise-wild-bunch-tente-de-creer-une-major-avec-l-allemande-senator.html>)

COMMUNICATIONS

PELLERIN Fleur, Ministre de la Culture et de la Communication, 'Discours prononcé à l'occasion de la 28ème édition du Fipa (Festival international de programmes audiovisuels)', Ministère de la Culture et de la Communication, le 23 janvier 2015.

STELL David, 'Theatrical exports of European Films', European Audiovisual Observatory, Presentation at the 17th EUROPA CINEMAS Conference, le 25 Novembre 2012.

TEXTES LEGISLATIFS ET REGLEMENTAIRES

Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

Loi n°2013-1028 du 15 novembre 2013 relative à l'indépendance de l'audiovisuel public.

Décret n°90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision.

Décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision et aux éditeurs de services de radio distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel.

Décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre.

Décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande.

Décret n° 2015-483 du 27 avril 2015 portant modification du régime de contribution à la production d'œuvres audiovisuelles des services de télévision.

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 1 |
| | |
| PARTIE 1 : Les problématiques économiques des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante | 10 |
| | |
| SECTION 1 : Des éditeurs de services télévisuels désavantagés face à une concurrence mondiale et numérisée..... | 10 |
| A)L'asymétrie des réglementations entre éditeurs de services télévisuels et nouveaux médias..... | 10 |
| B)Le cantonnement à un statut de simple diffuseur et son impact sur l'innovation | 14 |
| SECTION 2 : Une production indépendante atomisée, subissant l'instabilité et la précarité du secteur..... | 19 |
| A)Des entreprises multiples mais précaires | 19 |
| B)Les faiblesses du modèle économique de la production indépendante | 22 |
| | |
| PARTIE 2 : Les problématiques culturelles des obligations d'investissement des éditeurs de services télévisuels dans la production indépendante | 28 |
| | |
| SECTION 1 : La difficile préservation de la diversité culturelle en interne | 28 |
| A)L'impact de la prépondérance des chaînes sur le renouvellement cinématographique .. | 29 |
| B)L'impact de la prépondérance des chaînes sur le développement de fictions originales | 35 |
| SECTION 2 : Le recul progressif du rayonnement culturel à l'international..... | 39 |
| A)Une distribution internationale peu compétitive | 39 |
| B)Un recul des exportations | 43 |
| | |
| CONCLUSION..... | 48 |