

Mission de réflexion et de médiation sur les problèmes relatifs à la rediffusion des fictions françaises sur les chaînes de télévision

**Rapport présenté par Raphaël Hadas-Lebel[⊗]
Président de Section au Conseil d'Etat**

Introduction

La mission de réflexion et de médiation qui m'a été confiée, par lettre du 19 septembre 2005, sur les obstacles à la rediffusion des fictions françaises sur les chaînes de télévision, était encadrée dans des délais relativement courts.

En dépit de ces contraintes de temps, j'ai mené une consultation aussi large que possible de toutes les parties concernées, sans recourir néanmoins à des réunions élargies, que la plupart de mes interlocuteurs ont regardé comme inutiles, voire contre-productives.

A l'occasion de ces entretiens, j'ai invité toutes les parties à me faire connaître, à leur convenance, leurs opinions et suggestions par voie de notes écrites. Ainsi, si les nécessités du calendrier n'ont pas permis sans doute de procéder à toutes les itérations souhaitables, j'ai le sentiment qu'à tout le moins, tous ceux qui avaient un point de vue à faire valoir ont pu le faire, oralement et/ou par écrit.

L'objectif de ma mission, telle qu'elle était formulée dans la lettre du 19 septembre 2005, était de créer les conditions favorables à la conclusion d'un avenant aux annexes de la convention collective des artistes interprètes de 1992 fixant des conditions de rémunération plus compatibles avec la réalité du marché français actuel face à la concurrence internationale.

Pour ce faire, il était nécessaire de partir du constat, largement partagé, de la faiblesse de la production et de la diffusion de programmes de fiction dans notre pays, avant d'analyser les différentes causes de cette situation et de déterminer la part exacte de l'obstacle constitué par le coût de rediffusion, qui était l'objet même de cette mission. Un accord sur la pertinence de ce diagnostic pourra en effet permettre d'envisager les différentes voies de réforme possibles.

1. La faiblesse de l'offre de fiction

La fiction télévisuelle représente environ le quart de l'offre de programmes des diffuseurs hertziens nationaux et constitue donc un des pivots de la programmation de ces chaînes, en même temps qu'elle est le genre préféré des téléspectateurs.

La fiction, parce qu'elle est facilement accessible pour le grand public est en effet fortement fédératrice. La fiction est également innovante et permet de susciter l'événement à

[⊗] Ce rapport a été préparé avec le concours de Sébastien Veil, auditeur au Conseil d'Etat

l'occasion du lancement d'une série ou d'un téléfilm de prestige ; enfin, elle permet de relayer l'identité d'une chaîne au travers de la conjonction d'un public étendu et des héros récurrents. La fiction peut donc permettre une maximisation du rapport entre coût et audience et a vocation à susciter l'attrait des diffuseurs.

Pourtant, la production et la diffusion de fictions françaises sont très inférieures quantitativement à celles d'autres pays européens et elles continuent régulièrement à diminuer, la production se concentrant progressivement sur un petit nombre d'œuvres de prestige qui ne permettent pas d'assurer la pérennité économique des professions associées à la création d'œuvres audiovisuelles : auteurs, artistes interprètes, producteurs, professions techniques associées à la production.

A côté de l'orientation du système d'aide en majorité vers le cinéma, la concentration des moyens sur la case de première partie de soirée et l'absence de politique de rediffusion d'œuvres de catalogue en dehors de leur case de diffusion initiale, apparaissent comme les principales faiblesses du modèle audiovisuel français.

1.1. La production et la diffusion de fictions françaises sont en constante diminution

La production française de fictions est marquée par un paradoxe : ce genre représente le quart de l'offre de programmes des principaux diffuseurs, il fédère un public nombreux et régulier, puisque 60 fictions nationales ont intégrées en 2005 la liste des 100 meilleures audiences et, cependant, la **production** est quantitativement très inférieure à ce qu'elle est chez nos voisins.

2004	Allemagne	Espagne	France	Italie	Royaume Uni
Unités de programmes	2618	2406	715	1245	2406
Heures	1800	1280	553	761	1463
Valeur (M€)	1072	214	457	321	938

Source : Eurofiction, Observatoire européen de l'audiovisuel

Cette faiblesse de la production est la conséquence d'une très forte diminution de la **diffusion** de fiction française :

(en heures)	1990	1995	2000	2004	Var 1990/2004
Fiction diffusée	13664	10040	9638	8783	-36%
Française	5493	2723	1854	1465	-73%
Européennes	1744	1719	1931	1824	+5%
Américaines	6063	5334	5529	5214	-14%
Autres	364	264	324	280	-23%
Part de l'offre de programme	29,6%	20,8%	18,9%	16,7%	-44%

Source : CSA

On observe une diminution générale de la diffusion de fiction télévisuelle depuis 1990, qui représente 5000 heures en moins soit une baisse de 36%, mais cette baisse s'est effectuée particulièrement au détriment de la fiction française qui s'est effondrée de 73%.

Alors qu'en 1990 le volume des programmes nationaux était sensiblement le même que celui des programmes américains (-4,2 %), l'écart n'a cessé de se creuser pour s'établir à près de 40 % en 2004. Désormais, la fiction télévisuelle française a un volume horaire de diffusion inférieur à celui des programmes européens.

La régression de l'offre de fiction télévisuelle depuis quinze ans a coïncidé avec la hausse de l'offre de magazines et de divertissements (notamment de jeux).

Parmi les différentes formes de fictions, les feuilletons ont fortement régressé puisqu'ils sont passés de 3126 heures en 1990 à 887 heures en 2004 (- 72%), les séries ont également décliné, tombant de 7657 heures à 5226 heures (-32%), tandis que les téléfilms se sont maintenus, passant de 2879 heures à 2668 heures (-7%). Ces différences s'expliquent par les choix éditoriaux de certaines chaînes. Ainsi, M6 qui a choisi de développer la programmation de téléfilms a largement contribué aux bons résultats de ce genre relativement aux autres.

2004	Allemagne	Espagne	France	Italie	Royaume Uni
Téléfilm unitaire	26%	3%	26%	2,5%	6%
Collections	7%	0%	4%	1,5%	0%
Mini-série	12%	2,5%	16%	35%	14%
Feuilletons	15,5%	31,5%	0	16%	35,5%
Séries	40%	63%	54%	45%	44,5%

Source : Eurofiction, Observatoire européen de l'audiovisuel

1.2. Le second marché de la fiction est insuffisamment animé

Le second marché désigne un marché complémentaire de celui de la première diffusion des œuvres audiovisuelles sur les chaînes de télévision hertziennes en clair, constitué des diffuseurs secondaires (chaînes du câble, du satellite) ainsi que des rediffusions sur les chaînes ayant procédé à la première diffusion.

Les quotas de diffusion et l'obligation pour les chaînes hertziennes de consacrer au minimum 16% de leur chiffre d'affaires à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres audiovisuelles françaises ont été conçus pour permettre de favoriser les rediffusions puisque, outre les investissements en préachat et coproduction, les achats de droits de fiction (qui incluent les rediffusions) peuvent être valorisés dans les obligations de production.

Ainsi, en 2004, TF1 a valorisé au titre de ses obligations un total de 500 heures de fictions françaises dont 200 heures de fiction inédite et 300 heures de rediffusions. Ces chiffres étaient respectivement de 350 heures pour France 2 (dont 250 heures de fictions inédites et 100 heures de rediffusions) et de 210 heures pour France 3 (dont 90 heures de fictions inédites et 120 heures de rediffusions).

La rediffusion existe donc, et le taux global de rediffusion des fictions est de 20%. Cependant, le volume global de rediffusions tend à diminuer : depuis 2001 le volume horaire de programmes rediffusés par TF1 a été divisé par trois, celui de France 2 a baissé de 25%.

En outre, la rediffusion de fictions a des caractéristiques spécifiques ce qui contribue à la limitation du développement du second marché :

- elle ne concerne le plus souvent que des séries récurrentes ;
- elle a lieu sur la chaîne à l'origine de la commande de l'œuvre ;
- elle a lieu de plus en plus souvent en première partie de soirée, sur la case qu'on appelle le *prime time* ;

Ainsi, depuis 1990, l'utilisation de rediffusions en première partie de soirée s'est accrue de 10 points tandis qu'elle a fortement diminué pour les programmes de journée.

En % de l'ensemble de la fiction	Rediffusion en <i>prime time</i>		Rediffusion en journée	
	1990	2003	1990	2003
Chaînes Publiques	23,4%	32,2%	55,6%	54%
Chaînes Privées	24,3%	37,4%	87,7%	62,8%
Ensemble	23,8%	34,2%	82,6%	58,5%

Source : CSA

Le second marché de la fiction est donc très réduit ainsi que le manifeste le nombre moyen de rediffusions pour des épisodes de séries de 90 minutes et de 52 minutes :

Rediffusion des épisodes de séries de 90 minutes				
	Diffuseurs			
	TF1	France 2	France 3	M6
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 1997 jusqu'au 31 décembre 2003	1,9	2	2,3	4
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2000 jusqu'au 31 décembre 2003	1,6	1,6	1,4	2
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2002 jusqu'au 31 décembre 2003	1	1	1	1
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2003 jusqu'au 31 décembre 2003	1	1	1	1

Source : SACD

Rediffusion des épisodes de séries de 52 minutes				
	Diffuseurs			
	TF1	France 2	France 3	M6
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 1997 jusqu'au 31 décembre 2003	nd	2	2,3	5,3
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2000 jusqu'au 31 décembre 2003	nd	1,8	2	2
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2002 jusqu'au 31 décembre 2003	nd	1,1	1	1
Nombre moyen de diffusions d'un épisode inédit en 2003 jusqu'au 31 décembre 2003	nd	1	1	1

Source : SACD

Au total, en 2005, la rediffusion de fictions françaises hors *prime time* a représenté environ 280 heures. C'est l'équivalent de la diffusion d'un 90 minutes, un jour sur deux, sur une des quatre grandes chaînes hertziennes en clair. La faiblesse de la rediffusion entraîne la fragilité économique des producteurs qui ne peuvent financer leur développement et leurs frais de structure que par la marge des productions, sans prendre en compte les revenus du catalogue. Elle explique largement l'absence d'activité de production industrielle de fiction dans notre pays.

2. Les causes de l'insuffisance de rediffusions

2.1. Les difficultés liées à la structure de la production française

L'absence de fiction française, notamment de feuilletons, en journée, alors même que les caractéristiques de l'audience propres à ces horaires pourraient justifier cette programmation, s'explique par le fait que les diffuseurs minimisent leurs investissements de production pendant les heures où le rendement de la publicité est insuffisant pour les amortir. C'est bien sûr le cas en journée où l'audience ne dépasse pas 10% de l'ensemble des téléspectateurs.

Or, les fictions sont de plus en plus coûteuses, surtout les productions de prestige, notamment du fait de l'envolée des cachets.

La part des cachets a en effet fortement augmenté depuis dix ans : le total des postes « personnel », « interprétation » et « charges sociales » des fictions françaises pèse aujourd'hui environ 55% contre 43% en 1995.

M€	1998	1999	2000	2001	2002	Var
Droits artistiques	51	47	46	48	46	-10%
Personnel	112	114	133	146	143	+28%
Interprétation	66	73	81	85	104	+58%
Charges sociales	71	73	81	85	104	+46%
Décor	36	42	46	48	46	+28%
Transport	51	52	52	55	59	+16%
Moyens techniques	66	68	75	67	72	+9%
Assurance	15	16	17	18	13	+13%
Frais généraux	41	42	46	42	52	+27%
Total	509	527	577	594	639	+26%

Source : CNC

Les programmes de prestige, conçus pour une audience forte, de *prime time*, ne sont pas adaptés à une rediffusion en journée qui aboutirait à des scores d'audience bien moindres. De plus, l'importance des héros identitaires dans la programmation des chaînes rend elle aussi difficile une rediffusion qui peut conduire à dévaloriser l'image de ces personnages de fiction qui représentent la chaîne ou l'esprit qu'elle veut incarner.

De manière générale, la prédominance du *prime-time* apparaît comme un des éléments explicatifs majeurs de la faiblesse des rediffusions. Celle-ci s'explique par plusieurs facteurs :

- les chaînes sont rationnellement conduites à privilégier l'horaire pour lequel les recettes publicitaires sont le plus élevées afin de bien gérer leur coût de grille. Cette stratégie est valable pour une première diffusion comme pour une rediffusion ;
- les rediffusions en *prime time* d'épisodes de séries récurrentes génèrent souvent plus d'audience que des épisodes inédits, ce qui n'incite pas les diffuseurs à choisir d'autres cases de programmation pour les rediffusions ;
- les séries françaises sont conçues dans une logique patrimoniale et non pas pour une circulation entre chaînes ;
- les efforts de diffusion d'œuvres inédites portent sur le *prime time* ;
- le faible nombre des formats courts rend difficile une rediffusion massive en journée (*day time*). Ainsi, entre 1990 et 2005, la part des 90 minutes dans la diffusion totale est passée de 29 à 38%, la part des 52 minutes de 40 à 47%, tandis que la part des 26 minutes est passé de 28 à 12% ;

Le fait que l'essentiel de la programmation soit concentré sur le *prime time* a pour conséquence que la majorité des fictions françaises sont d'une durée de 90 minutes. Or, une telle durée rend plus difficile, encore que non impossible, la diffusion de programmes en journée et en avant soirée. Les formats de 52 minutes sont de l'avis général ceux qui conviennent le mieux en dehors du *prime time*.

Or, les fictions de 90 minutes sont aujourd'hui préférés pour trois séries de raisons :

- elles permettent de fédérer une audience moins volatile qu'avec un 52 minutes ;

- elles ont pour effet de fidéliser le public grâce à la construction d'une identité de chaîne par la diffusion de séries à héros récurrents ;
- elles peuvent induire une certaine innovation avec le développement de fictions de prestige faisant appel aux plus célèbres comédiens du cinéma français ;

Mais ce modèle aujourd'hui dominant entraîne de forts effets pervers :

- il induit une hausse inexorable des coûts de production des fictions, justifiée notamment par l'inflation des cachets de stars ;
- il aboutit à un système économique très étroit dans lequel une fiction n'est rentable en première diffusion qu'en première partie de soirée, au moment où la très forte audience compense en valeur financière l'impossibilité de pratiquer plus d'une interruption publicitaire toutes les 45 minutes. Hors de cet horaire, la pratique de l'optimisation de l'espace publicitaire disponible rend pénalisant de commander des programmes de 90 minutes destinés à la journée par exemple ;
- il rend plus difficile l'exportation des programmes de fiction, à l'exception des productions de prestige ;

La prédominance du *prime time* et des fictions de 90 minutes qui lui sont particulièrement adaptées, notamment les productions de prestige, ne favorisent donc pas les rediffusions à un autre horaire. Il n'existe pas véritablement aujourd'hui de produits spécialement adaptés au *day-time*, plus courts, moins coûteux.

Il semble donc souhaitable que la production française puisse être incitée à un rééquilibrage favorisant la diffusion d'autres formats, et notamment de 52 minutes, voire de 26 minutes. Ce format n'est d'ailleurs pas contradictoire avec une recherche de qualité, comme le démontrent les séries américaines qui connaissent un grand succès populaire et critique.

2.2. Les difficultés résultant de l'environnement réglementaire

Cette question est souvent invoquée par les diffuseurs comme étant un des éléments explicatifs de la faiblesse de la rediffusion de fictions françaises, et à ce titre elle doit être intégrée à la discussion, au moins pour discuter de sa pertinence.

Le modèle français de soutien à la production audiovisuelle est unique en Europe. Il vise à soutenir le développement d'un grand nombre d'entreprises de productions privées indépendantes des chaînes hertziennes qui sont elles en petit nombre et donc dans une situation de rapport de force naturellement très déséquilibré et très favorable.

Dans la conception française, la dimension artistique et créatrice du producteur est donc fortement valorisée et la réglementation vise à rétablir un certain équilibre entre producteurs et diffuseurs afin de maintenir la pérennité économique des premiers malgré la puissance de négociation commerciale des seconds.

Indépendamment du soutien redistributif opéré par le CNC, un soutien réglementaire a été mis en place, par le biais des quotas de diffusion et de production.

Celui-ci est considéré par plusieurs diffuseurs comme l'un des facteurs freinant la production et la rediffusion des fictions françaises, et plus particulièrement les obligations relevant de ce qu'on appelle la « production indépendante ».

Les chaînes hertziennes doivent respecter deux types d'obligation réglementaire qui visent à soutenir la production audiovisuelle.

La première obligation consiste à diffuser 60% d'œuvres européennes et 40% d'œuvres dites d'expression originale française sur l'ensemble des programmes. C'est ce qu'on qualifie d'ordinaire de quotas de diffusion, qui relèvent de l'application de la directive européenne TSF, même si les obligations en France sont plus strictes que dans les autres pays européens. Outre cette contrainte générale, les chaînes doivent diffuser en soirée 120 heures d'œuvres européennes inédites par an. Cette dernière obligation est souvent décrite par les professionnels comme ayant eu un effet très positif en conduisant à une augmentation substantielle de la part des fictions françaises en *prime time*, alors que les fictions américaines ont largement régressé à cet horaire depuis plusieurs années.

La seconde obligation est la série de mesures prévues par le décret du 9 juillet 2001, dit décret « production ». Celui-ci prévoit à son article 8 que les éditeurs de service, c'est à dire les chaînes hertziennes¹, doivent consacrer au minimum 16% de leur chiffre d'affaires à des dépenses qui contribuent au développement de la production d'œuvres audiovisuelles françaises. Ce qu'on désigne sous le nom de quotas de production.

Le décret de 2001 précise également qu'au sein des quotas de production les deux tiers des œuvres doivent être faites sous la forme de « production indépendante ». Cette disposition est critiquée, notamment du fait de la définition de ce qu'est la production indépendante. En effet, ne peuvent être qualifiées d'indépendantes que les œuvres dont le producteur - lui même indépendant de la chaîne avec laquelle il contracte - conserve la totalité des droits d'exploitation au terme de la première diffusion. Il est donc libre de revendre la fiction à une chaîne concurrente. Ce dispositif est d'autant plus mal accepté que, selon les diffuseurs, un nombre important de producteurs, en principe indépendants, relèvent en réalité de groupes de communication eux mêmes très puissants.

Les contraintes du décret « production » sont d'ailleurs mises en cause par certains professionnels comme étant l'un des facteurs expliquant la modicité des rediffusions en France. Pour ne pas dépasser leur quota de production dépendante, les chaînes hertziennes seraient obligées de limiter leurs acquisitions de droits, notamment à deux diffusions en 42 mois ce qui ne permettrait pas d'envisager une programmation significative des œuvres en journée. En effet, l'application – assez généralisée chez les diffuseurs – d'un amortissement comptable de 80% pour la première diffusion et de 20% pour la deuxième rend impossible une diffusion en journée avant une troisième diffusion, étant donné le prix d'achat des œuvres audiovisuelles. Mais cette troisième diffusion qui pourrait être opérée sur une case de *day-time* n'est pas permise par le décret, sous peine de passer sous le régime de la production dépendante. Ainsi il ne peut y avoir, dans le cadre d'une production indépendante – c'est à dire pour les deux tiers de œuvres – de rediffusion qu'en *prime time*.

¹ des dispositifs spécifiques concernant Canal +, les chaînes du câble et du satellite ainsi que la TNT

Pour autant, ce système n'est pas sans justification. Il a en effet été conçu dans le but d'assurer l'indépendance des producteurs face à la puissance financière des chaînes hertziennes, ainsi qu'une meilleure circulation des œuvres audiovisuelles, deux objectifs qui ne sont pas négligeables. Mais il est aujourd'hui très mal vu par les chaînes qui mettent en cause la restriction excessive de leurs marges de manœuvre ainsi que la désincitation qu'elles subissent à financer la production de programmes dont on ne peut leur garantir qu'ils ne seront pas diffusés à l'avenir par un de leurs concurrents.

La répartition entre production indépendante et production dépendante serait donc, selon elles, l'un des facteurs explicatifs de la faiblesse de la rediffusion des fictions françaises et, par suite, de leur production.

2.3. Les difficultés résultant du mode de calcul de la rémunération des droits voisins

La diffusion d'œuvres de fiction ouvre le droit à rémunération pour tout ayant droit, et notamment pour les comédiens. En effet, ces droits sont protégés par le code de la propriété artistique et littéraire qui les définit comme des droits voisins.

Pour les rediffusions de fictions sur les chaînes hertziennes, le système de rémunération des artistes prend la forme d'une rémunération supplémentaire assise sur le cachet initial, selon des modalités prévues par la convention collective des artistes interprètes engagés pour des émissions de télévision, en date du 30 décembre 1992.

Ce mécanisme, qui prévoit que les artistes perçoivent lors des rediffusions d'œuvres auxquelles ils ont participé des suppléments de cachets (ou « royalties ») proportionnels à leurs cachets initiaux réindexés date des débuts de la télévision. Il faut noter que les compléments de rémunération sont, depuis cette époque, versés directement aux artistes par les chaînes.

L'article 3 de l'annexe 1 de la convention collective de 1992 fixe les modalités de calcul des suppléments de cachets. Le mécanisme est le suivant.

En cas de rediffusion démarrant entre 19h et 21h30, le supplément est égal à :

- 30% de la partie du salaire initial journalier allant jusqu'à 305 euros ;
- 20% de la partie du salaire initial journalier allant de 305 à 1525 euros ;
- 10% de la partie du salaire initial journalier supérieur à 1525 euros.

En cas de rediffusion en dehors de cet horaire, 75% de ces sommes sont dues.

Le montant des royalties pour une rediffusion fluctue donc en fonction du montant des cachets initiaux et de l'heure de rediffusion puisqu'il y a un abattement de 25% pour les rediffusions en dehors du *prime time*. Le montant des royalties est variable selon le coût de la distribution des rôles dans une fiction. Il semble qu'il varie le plus souvent entre 25 000 et 70 000 euros.

A titre d'exemple, le coût moyen des compléments de rémunération à verser par les diffuseurs aux artistes interprètes dans le cas de chaque diffusion en journée est compris entre 25 000 à 50 000 euros (en plus du montant d'acquisition de droits de diffusion auprès du producteur ou du distributeur) pour un téléfilm de 90 minutes.

Ces montants de cachets supplémentaires, qui s'ajoutent au prix du rachat des droits de programme rendent prohibitifs le coût des rediffusions, par rapport au coût de la case de référence de l'après midi, c'est à dire au montant calculé en fonction des recettes attendues par l'exploitation de cette case. Ce phénomène apparaît encore plus marqué lorsqu'on compare le coût des fictions françaises à celui de l'achat d'un programme étranger équivalent, qui oscille selon qu'il s'agit de programmes anciens ou plus récents entre 10 000 et 40 000 euros.

L'un des effets induits de ce système est donc de limiter fortement les rediffusions en journée, ce qui pénalise producteurs et interprètes. Cet effet est encore plus marqué sur les chaînes privées que sur les chaînes publiques.

montant des <i>royalties</i> en M €		2004	2005
TF1	<i>Prime time</i>	2,1	2,1
	Autres cases	0	0,3
France 2	<i>Prime time</i>	1,2	1,7
	Autres cases	0,7	1,1
France 3	<i>Prime time</i>	1,3	1,4
	Autres cases	1,0	1,2

Ce système n'est donc pas satisfaisant. Ayant pour but de prévenir ou d'indemniser un préjudice causé aux comédiens par une exploitation supposée affecter leur image, il visait, à l'origine, à compenser un manque à gagner et à dissuader les chaînes de télévision de recourir excessivement aux rediffusions. Mais ce qui faisait la justification d'un tel système semble aujourd'hui dépassé

Il est de plus dérogatoire à d'autres types de diffusion, puisque dans le cas des ventes à l'étranger comme dans celui de la diffusion sur le câble et le satellite, le mode de rémunération prévu par la convention collective du 30 décembre 1992 est différent : les nouveaux cachets sont proportionnels au prix contre lequel le producteur accepte la rediffusion de l'œuvre audiovisuelle.

Les taux sont fixés ainsi :

- pour le câble et le satellite, le taux est de 10% sur les recettes nettes du producteur jusqu'à 10 000 € et 8% ensuite ;
- pour les ventes à l'étranger, le taux est de 4% des recettes jusqu'à récupération de son apport par le producteur et 15% au delà ;

2.4. Les effets négatifs du mode actuel de rémunération

Du fait des contraintes de rentabilité qui leur sont imposées, du coût croissant des fictions et de la charge très lourde des cachets, nombre de diffuseurs se trouvent dans l'incapacité d'acheter un nouveau cycle de diffusion de fictions françaises au regard du « coût de grille » de ces dernières dans les plages horaires concernées. En effet, bien souvent, le coût de grille des diffuseurs peut se révéler inférieur au montant des compléments de rémunération à verser, même sans prendre en considération le versement d'un prix d'achat auprès du producteur ou du distributeur ayant investi à l'origine dans la production de ces fictions.

Ainsi, les produits qui seraient susceptibles d'être rediffusés ne peuvent pas l'être du fait des suppléments de cachets hors de proportion avec les budgets dont disposent les chaînes pour la programmation de journée. Par ailleurs, le système actuel n'incite pas les chaînes à produire des programmes spécifiques pour des créneaux hors *prime-time* (c'est à dire dans la journée ou en deuxième partie de soirée) car le coût des rediffusions serait plus dissuasif encore, compte tenu de la faiblesse de l'abattement hors *prime-time*.

Le résultat de cette situation est clair : les chaînes hertziennes ne rediffusent pas de fiction nationale l'après midi, à la différence des autres grandes télévisions européennes. A l'inverse, on assiste à la prolifération de séries et de collections étrangères à bas coûts sur les antennes, dont certaines sont rediffusées de nombreuses fois. Le modèle actuel de rémunération des droits voisins profite donc à la fiction étrangère, notamment américaine et allemande, et prive les producteurs français des recettes correspondantes et les comédiens de suppléments de cachets auxquels ils pourraient avoir droit en cas de rediffusion.

Ces éléments expliquent la répartition des fictions par origine nationale selon les différents horaires de diffusion. Dans la journée, les fictions américaines sont largement dominantes, les fictions européennes tendent à se développer, notamment en matinée, tandis que les fictions françaises sont largement absentes pendant ces horaires et se sont concentrées sur la première partie de soirée. Corrélativement, la fiction américaine a nettement régressé pour l'horaire allant de 18h à 23h.

Horaire	Fictions françaises (h)			Fictions américaines (h)			Fictions européennes (h)		
	1990	2003	Var	1990	2003	Var	1990	2003	Var
5h30-18h	2175	412	-81%	3692	3673	-1%	1051	1316	+25%
18h-20h30	136	136	0%	1045	413	-60%	78	31	-60%
20h30-22h	401	612	+53%	746	199	-73%	169	143	-15%
22h-23h30	183	99	-46%	384	343	-11%	121	95	-21%
23h30-5h30	2598	206	-92%	196	586	+199%	325	239	-26%
Ensemble	5493	1465	-73%	6063	5214	-14%	1744	1824	+5%

Source : CSA

Il y a donc un paradoxe de la fiction française : elle connaît une régression dramatique en volume horaire, mais au profit d'une forte concentration sur la plus forte audience recherchée, la première partie de soirée, le plus souvent sous forme de séries à héros récurrents coûteuses. Pendant ce temps, des pans entiers des grilles de programmes sont abandonnés à des œuvres américaines.

Ainsi, l'ouverture des programmes de l'après midi et des débuts de soirée ainsi que des fins de soirée, à des fictions françaises inédites ainsi qu'à des rediffusions est essentielle pour l'équilibre de l'ensemble du secteur audiovisuel. C'est un enjeu culturel mais aussi économique : la fiction fait travailler un grand nombre de personnes et peut constituer un beau produit d'exportation comme le démontre les succès à l'étranger de séries comme « Sous le soleil ».

3. Les réformes envisageables

Un consensus des différentes parties intéressées sur le constat qui vient d'être fait est la première condition d'une amélioration du niveau de diffusion et de rediffusion des fictions françaises sur les chaînes hertziennes. Si tel est le cas, il convient ensuite d'explorer tous les moyens d'accroître le niveau de diffusion et de rediffusion des fictions.

Le pari qui peut alors être fait, et auquel les comparaisons internationales permettent de donner un certain crédit, est qu'une augmentation de la diffusion et de la rediffusion des fictions françaises aboutira à terme à une augmentation de la production, afin de nourrir les besoins croissants en fiction que l'on peut espérer. Rechercher une augmentation de la rediffusion des fictions, c'est donc aussi tendre, au delà, à l'accroissement de la production de ces œuvres.

Dès lors que l'on reconnaît que la situation actuelle est insatisfaisante, il s'agit maintenant de rechercher des évolutions qui puissent être regardées comme un progrès par chacun des acteurs de la production et de la diffusion de fictions télévisées en France, au delà de la diversité de leurs intérêts.

Une augmentation des diffusions, des rediffusions et de la production serait favorable aux artistes qui pourraient toucher des cachets ou des suppléments de cachets en plus grand nombre. Elle bénéficierait également aux producteurs, intéressés financièrement par l'achat par les diffuseurs d'œuvres fraîches ou déjà diffusées. Elle serait enfin profitable pour les diffuseurs qui rempliraient plus aisément leurs obligations de financement de la production audiovisuelle française et pourraient diffuser davantage d'œuvres françaises, dont beaucoup de professionnels s'accordent à reconnaître le rôle majeur pour constituer une identité de chaîne.

Dès lors que les différentes parties s'accorderont sur la nécessité de faire évoluer la situation actuelle, une modification de la convention collective du 1^{er} janvier 1992 apparaîtra comme une condition nécessaire. Cette condition ne sera cependant pas forcément suffisante. Mais elle pourrait constituer une première étape permettant de lever les contraintes les plus

fortes qui pèsent sur les diffuseurs et les dissuade de procéder à la rediffusion des fictions françaises.

L'idée de manœuvre qui a guidé la présente réflexion est que, dans toute la mesure du possible, chacune des parties concernées devrait y trouver avantage.

Il est donc essentiel de déterminer les attentes de chacun.

Les consultations qui ont été menées dans le cadre de cette mission ont montré que les artistes interprètes étaient bien entendu favorables à une augmentation du niveau la production et de la rediffusion de fictions mais qu'ils entendaient maintenir un niveau de rémunération liée aux suppléments de cachets satisfaisant. Ainsi, des engagements financiers des autres parties, notamment des chaînes hertziennes, ont été réclamés. Ils ont également montré leur attachement à deux éléments qui apparaissent d'ailleurs comme des conditions indispensables que toute réforme devra respecter : le paiement de ces cachets supplémentaires sous la forme de salaires comme c'est le cas aujourd'hui, et le maintien d'un lien direct entre les diffuseurs et eux pour ce paiement.

Les producteurs ont quant à eux montré leur intérêt pour une réforme qui permettrait un accroissement de la circulation des œuvres dont ils détiennent les droits, induisant une demande de nouvelles productions. Mais ils sont par contre très hostiles à une réforme des mécanismes de soutien, notamment du décret « production » de juillet 2001 en arguant de leur faible pouvoir de négociation face à des chaînes hertziennes peu nombreuses et puissantes, ainsi que de leur rôle éminent dans la création qui justifie le maintien de droits de propriété sur les œuvres financées par les diffuseurs, après la première diffusion.

Enfin, les chaînes hertziennes apparaissent pour la plupart favorables à une évolution du système, qui pourrait leur permettre de satisfaire plus aisément à leurs obligations de diffusion et de production. Elles souhaitent avoir les moyens de développer la diffusion et la rediffusion d'œuvres françaises dont elles semblent penser qu'elles sont susceptibles d'accroître l'audience, notamment en journée, et de contribuer à forger une identité de chaîne plus séduisante pour le téléspectateur français. Mais elles s'opposent à l'idée d'alourdir les engagements ou contraintes qui pèsent déjà sur elles.

Toute réforme qui, en tout état de cause, prendra la forme d'un accord conclu par les diverses parties, ne pourra que tenir compte de ces différentes attentes et les concilier, en prenant en compte, autant que possible, tout ou partie des réticences ou des refus.

3.1. Première réforme possible : la diminution du pourcentage appliqué sur le cachet initial

C'est la solution la plus simple, mais elle n'est pas nécessairement la plus aisée à faire accepter.

Les pourcentages appliqués aujourd'hui varient entre 30 et 10% selon les parties du salaire initial journalier. Le système est en effet dégressif afin de prendre en compte l'éventail élevé des rémunérations des artistes interprètes. En moyenne ce taux est estimé à 17%.

Dans le cas d'un téléfilm unitaire de 90 minutes dont le coût est de 1 à 1,5 millions d'euros, le montant des cachets initiaux peut représenter entre 200 et 400 000 euros. Le montant qui doit être reversé en vertu de la convention collective du 1^{er} janvier 1992 est donc en moyenne compris entre 35 000 et 70 000 euros en *prime time* et entre 26 000 et 52 000 en *day time*.

Le prix d'une case de 90 minutes en journée représente entre 30 000 euros et 35 000 euros. Le prix d'une rediffusion étant compris en moyenne entre 25 000 et 30 000 euros, le montant de supplément de cachet doit être inférieur ou égal à 5 000 euros pour que la rediffusion reste économiquement possible lorsque le prix d'une rediffusion supplémentaire doit être acquitté par un diffuseur.

Il est à noter qu'elle est alors, en moyenne, moins intéressante financièrement que la diffusion d'une fiction américaine dont le coût d'achat est souvent compris entre 20 000 et 30 000 euros (parfois moins) et qui n'implique aucun versement complémentaire correspondant à la rémunération des droits voisins.

Dans le cas d'une fiction de 52 minutes, le coût de production est plutôt compris entre 500 000 et 800 000 euros, sur lesquels le montant des cachets représente de 100 000 à 200 000 euros. Le montant reversé à chaque rediffusion est donc compris en moyenne entre 17 000 et 35 000 euros en *prime time* et 12 000 à 25 000 euros en *day time*.

Là aussi un montant de reversement permettant une incitation à la rediffusion de fictions françaises serait compris entre 1500 et 2500 euros, soit dix fois moins que les montants actuels.

L'évolution concevable dans le cadre de ce schéma serait donc de nouvelles dispositions prévoyant par exemple un montant supplémentaire de :

- 3% de la partie du salaire initial journalier allant jusqu'à 305 euros ;
- 2% de la partie du salaire initial journalier allant de 305 à 1525 euros ;
- 1% de la partie du salaire initial journalier supérieur à 1525 euros

Cette solution aurait comme principal avantage de constituer un simple amendement au système actuel, et sa mise en œuvre n'impliquerait aucune modification des circuits de rémunération des droits voisins utilisés aujourd'hui. Elle permettrait ainsi de maintenir sans difficulté le régime de salaires pour les compléments de cachets, ainsi que la relation entre acteurs et diffuseurs, deux éléments jugés essentiels par les artistes interprètes.

Une telle évolution pourrait également être accompagnée par une dégressivité plus importante afin de ne pas faire subir à la majorité des artistes les conséquences de l'inflation des cachets pour une petite minorité d'entre eux.

Mais quels que soient les aménagements envisagés, la solution proposée aurait comme désavantage de conduire à une diminution massive et très visible de la rémunération des

artistes interprètes pour chacune des rediffusions les concernant. Elle serait donc difficilement acceptable par ceux-ci en l'absence de garantie quant à une augmentation du niveau de rediffusions.

3.2. Deuxième réforme possible : une nouvelle assiette pour la rémunération des droits voisins constituée par une somme forfaitaire

Afin de régler le problème de la faible incitation des chaînes à rediffuser, une solution très audacieuse, proposée par plusieurs personnes auditionnées, consisterait à prévoir une somme forfaitaire couvrant l'ensemble des droits voisins, qui serait versée par les diffuseurs aux artistes. Les diffuseurs se trouveraient ainsi dispensés de tout versement de cachets supplémentaires.

Dès lors que la somme forfaitaire aurait été payée, les chaînes ne subiraient plus aucun surcoût justifiant une restriction de la rediffusion des œuvres, hormis une différence de prix entre fictions américaines ou européennes et fictions françaises. Mais cette différence, qui existe, est néanmoins contrebalancée par les avantages à la diffusion d'œuvres nationales, notamment, comme on l'a vu plus haut, pour des raisons de constitution d'une identité de chaîne.

Pour la répartition entre les ayant-droits de la somme forfaitaire, une responsabilité particulière pourrait être confiée aux sociétés de gestion de droits, comme l'ADAMI. Cet organisme est déjà chargé de la répartition des droits voisins dans le cadre des ventes de fictions françaises à l'étranger, de la répartition des droits attachés à la diffusion d'œuvres audiovisuelles sur la chaîne TV5, et enfin de la répartition de la rémunération pour copie privée. Il serait donc bien préparé pour, à partir du niveau de rediffusion de programmes audiovisuels par chaîne procéder à une répartition entre les artistes.

Il faut préciser que l'ADAMI ne serait chargé que d'un rôle de répartition des droits, en aucun cas de négociation du montant de ces droits. Ce dernier rôle est en effet le monopole des organisations syndicales, notamment du fait du statut de salariés qui est celui des artistes interprètes, ce salariat étant lui même un élément corrélatif de la présomption de cession de droits que prévoit le code de la propriété intellectuelle pour les artistes, contrairement aux auteurs.

Deux modalités de détermination de la somme forfaitaire à répartir entre artistes interprètes pourraient être envisagées :

- la première consisterait à transposer aux artistes interprètes le système appliqué aujourd'hui aux auteurs, qui consiste à prélever une partie des recettes des chaînes hertziennes (5% pour dans le cas des auteurs) afin d'assurer une redistribution. Cette solution, possible, suscite une opposition résolue de la part des diffuseurs qui refusent radicalement l'idée d'amputer encore le montant de leur chiffre d'affaires, et font valoir que les droits attachés aux auteurs sont très différents des droits voisins et que rien ne justifierait une telle évolution qui pourrait être largement indépendante de l'évolution du rythme des rediffusions.

- la seconde modalité consisterait à déterminer une somme *ex ante*, déconnectée du chiffre d'affaires des chaînes, qui représenterait le montant actuel des suppléments de cachet, revalorisé afin que cette solution soit favorable aux artistes, mais pas de manière excessive, afin qu'elle soit également souhaitable pour les diffuseurs. Dans cette solution, le paiement de cette somme forfaitaire libérerait les diffuseurs de leurs obligations vis à vis des artistes pour lesquels le régime normal est celui de la cession présumée de leurs droits. Les rediffusions n'entraîneraient dès lors pas de coût supplémentaire, outre les droits dus au producteur après la première rediffusion.

Ce système aurait l'avantage de fortement stimuler les rediffusions en éliminant totalement la prise en compte, dans le calcul économique des chaînes, des suppléments de cachets liés aux droits voisins. Il pourrait, par ailleurs, respecter le principe d'une rémunération de ces droits sous la forme de salaires, ce qui est une condition essentielle pour les artistes.

Ses inconvénients semblent néanmoins nombreux : dans l'une de ses variantes, il entraînerait une ponction supplémentaire sur le chiffre d'affaires des chaînes, ce qui est pour elles inacceptables ; dans une autre variante, le montant destiné à rémunérer les droits voisins resterait artificiel, déconnecté de la valeur économique des programmes rediffusés. Ce montant pourrait d'ailleurs se révéler fortement sous-évalué si le niveau des rediffusions augmentait de manière substantielle ou, à l'inverse, être sur-évalué si le niveau des rediffusions continuait, malgré la réforme, de décroître.

De manière générale, ce système induirait une certaine inégalité, au moins temporaire, entre les chaînes, puisque celles ne procédant qu'à peu de rediffusions aujourd'hui seraient soumises à une contribution modique pendant les premières années, et celles rediffusant plus largement paieraient une somme plus élevée, les deux catégories de chaînes disposant cependant du droit de rediffuser autant de fictions l'une que l'autre. Ce n'est qu'au bout de quelques années que des mécanismes correctifs pourraient jouer et que la contribution d'un distributeur nouvellement devenu gros rediffuseur pourrait correspondre à sa pratique de rediffusion.

Ce système n'est donc sans doute pas le plus approprié.

3.3. Troisième réforme possible : une nouvelle assiette constituée par le montant de la cession des droits de rediffusion

Le troisième voie possible de réforme du mode de rémunération des artistes interprètes consisterait à rechercher une solution plus proche de la logique économique de vente du droit de rediffuser une œuvre de fiction. Elle reviendrait à proposer d'asseoir désormais les cachets supplémentaires dus aux artistes interprètes, non sur leurs cachets initiaux ou une somme forfaitaire quelconque, mais sur le montant du coût d'acquisition par les chaînes du droit de rediffuser une fiction, après le premier achat qui comporte souvent le droit de rediffuser une fois. Il s'agirait donc d'un alignement sur le système aujourd'hui pratiqué pour les fictions rediffusées sur le câble et le satellite.

Les chaînes seraient ainsi amenées à payer désormais les diffusions de programmes en fonction de leur valeur de diffusion, tandis que les artistes interprètes seraient rémunérés au prorata du montant de la cession de ces programmes.

Un pourcentage devrait donc être négocié, probablement autour de 10%, qui aurait pour effet de diminuer le surcoût lié à la rediffusion d'une fiction française. Dans le même temps, l'augmentation du volume d'œuvres rediffusées viendrait, en théorie, compenser la diminution du supplément de cachet pour chaque rediffusion. Cet effet serait d'autant plus important qu'une modification de l'assiette des cachets supplémentaires pourrait également induire une relocalisation des tournages de fiction sur le territoire national.

Cependant, l'incertitude qui pourrait résulter d'une telle évolution impliquerait sans doute que soit négocié entre les artistes, les distributeurs et les producteurs un accord sinon un engagement prévoyant que le montant actuel de royalties versé aux acteurs soit un montant acquis et incompressible pour un volume de rediffusion à déterminer par les chaînes, une sorte de minimum garanti.

La difficulté du système est qu'une augmentation extrême du volume de rediffusion serait nécessaire pour maintenir le montant actuel de royalties, et que les diffuseurs ne sont pas disposés à prendre d'engagement correspondant à une évolution au moins incertaine à court terme.

Dans ce système, on pourrait à la rigueur conserver le principe du versement des suppléments de cachets par les distributeurs, ce que semblent préférer les organisations syndicales, désireuses de maintenir un lien avec les diffuseurs et réticentes face à l'instabilité de l'actionnariat des sociétés de production. Sinon, le versement pourrait être réalisé par les producteurs, puisque la somme due serait calculée à partir du montant touché par ces derniers lors de la cession des droits de rediffusion. On pourrait enfin envisager une intervention des organes de gestion collective des droits.

L'avantage de ce mécanisme serait de diminuer le coût des rediffusions, de rendre plus conforme au coût économique réel la prise de décision de rediffusion par un diffuseur, de favoriser l'émergence d'une relation équilibrée entre les trois parties prenantes, les producteurs retrouvant un rôle par la fixation du prix de cession des droits. Enfin elle créerait une certaine cohérence avec le système pratiqué aujourd'hui pour les ventes à l'étranger, le câble et le satellite, et de manière encore plus déterminante, peut être, avec le système tel qu'il s'applique, en principe, depuis l'entrée en vigueur de la TNT.

Peut-on raisonnablement envisager la coexistence d'un système de rémunération assis sur le cachet initial pour des chaînes en tant qu'hertziennes qui ne s'appliqueraient plus lorsqu'elles deviendraient des chaînes de la TNT ?

La convergence vers le mode de rémunération appliqué pour le câble et la TNT apparaît donc comme le choix le plus pertinent, même si un certain nombre de questions demeurent néanmoins en suspens :

- la plupart des chaînes diffusant aujourd'hui des fictions d'un format de 90 minutes, leur capacité à faire évoluer rapidement leur ligne éditoriale afin de développer la diffusion et la rediffusion de formats plus courts en *day time* est incertaine ; de même, l'introduction de fictions françaises dans la grille des programmes pourra

avoir des conséquences fâcheuses pour le niveau des stocks de programmes européens ou américains des chaînes ;

- d'éventuels engagements en termes financiers ou horaires seront-ils compatibles avec la ligne éditoriale de certaines chaînes qui programment notamment des émissions sportives dans les cases de *day time* ? Ces engagements seront-ils tenables pendant les périodes où le public attend d'autres programmes que de la fiction, par exemple pendant la Coupe du Monde de football ?
- la possibilité de prévoir des pénalités pour des chaînes qui ne respecteraient pas les engagements pris peut être examinée, mais cette solution est largement repoussée par les diffuseurs ;
- dans l'hypothèse où le versement des cachets supplémentaires serait réalisé par un organisme de gestion collective des droits, comme l'ADAMI, comment garantir qu'aucun incident (comme la perte de feuilles de rémunération des artistes) ne vienne menacer la possibilité d'une juste répartition entre les ayant-droits ? Certes, la remise de tableaux par le producteur à l'ADAMI et l'exigence d'un reçu pour pouvoir recevoir le prix de la cession au distributeur du droit de rediffuser constitueraient des garanties assez fortes, mais il ne faut pas exclure que demeurent certaines difficultés ;
- surtout, ce système ne trouve pas à s'appliquer lorsqu'il n'y a pas de prix de cession qui précéderait immédiatement la rediffusion. C'est notamment le cas lorsque la chaîne a acquis, au moment de l'achat des droits, la faculté de diffuser plus de deux fois un programme de fiction, ce qui est toujours possible dans le cas des productions dépendantes. Ce cas n'est pas marginal et nécessite une solution spécifique.

C'est cette dernière raison qui me détermine à proposer un ultime scénario, qui est sans doute le meilleur, qui panacherait la première et la troisième formule, en prenant en compte comme *summa divisio* l'existence d'un prix de la rediffusion.

3.4. La réforme souhaitable : un système mixte aménageant le dispositif actuel et lui adjoignant une fraction du montant de la cession des droits de rediffusion

Le système mixte que je propose de mettre en œuvre part du constat suivant : il existe deux cas de figure très distincts de rediffusions selon que le diffuseur possède déjà les droits de rediffusion ou selon qu'il est obligé de les acheter.

En effet, dans le premier cas, le prix de cession des droits est nul, et le seul obstacle à l'utilisation des droits est un supplément de cachet supérieur au coût d'un programme concurrent qui est finalement préféré. Dans cette hypothèse l'application d'un pourcentage sur

le prix de cession du programme de fiction est impossible par construction puisqu'il n'y a pas de prix de cession. Seule la première méthode analysé plus haut est alors concevable.

Il suffit alors, pour rendre les fictions françaises compétitives, de ramener le montant correspondant aux suppléments de cachet en dessous de 20 000 à 30 000 euros, qui est le prix moyen des fictions étrangères concurrentes. Le passage de l'abattement pour les rediffusions en dehors du *prime time* à 75% au lieu de 25% permettrait de passer en dessous de ce montant en conservant le système actuel.

Dans le deuxième cas, le prix de cession des droits est non nul, et c'est ce prix ajouté aux suppléments de cachet qui n'est pas compétitif. La première ou la troisième méthode est possible. La troisième méthode sera néanmoins préférée, puisqu'on a vu plus haut que la convergence des mécanismes de rémunération vers celui appliqué pour le câble et la TNT, lorsque qu'elle était possible, apparaissait comme la solution la plus pertinente.

Dans ce cadre, la réduction du montant des suppléments de cachets devrait être beaucoup plus importante, puisqu'elle devrait être telle que les suppléments de cachets ajoutés au prix de cession d'un droit de rediffusion supplémentaire ne dépassent pas 30 000 euros. Un pourcentage de 10% sur le prix de cession apparaîtrait alors comme un montant souhaitable, mais qui représenterait en moyenne une diminution par dix du montant des droits voisins versés aux artistes.

Ainsi, dans la première hypothèse, celle de la détention par le diffuseur des droits de rediffusion, les droits voisins seraient divisés par trois, dans la deuxième hypothèse, celle de l'achat de ces droits, ils seraient amputés de 90% de leur valeur actuelle.

Mais il faut préciser que ces droits voisins attachés aux fictions pour lesquelles le diffuseur ne dispose pas déjà des droits de rediffusion sont presque inexistants, au moins pour ce qui concerne le *day-time*. En effet, ce sont quasiment exclusivement les programmes dont les droits de rediffusion sont détenus par les chaînes qui font aujourd'hui l'objet d'une rediffusion dans la journée.

Il est donc possible de procéder à une approximation réaliste en considérant que par rapport à la situation actuelle, le nouveau système proposé conduirait à une division par trois du montant des droits voisins versés pour chaque diffusion. Cette diminution devrait donc, à l'avenir, être compensée par un triplement de la rediffusion d'œuvres de fictions françaises, afin que la profession des artistes interprètes se trouve dans une situation au moins aussi favorable qu'aujourd'hui.

Cet objectif semble tout à fait réaliste, dans la mesure où le volume de rediffusion d'œuvres de fiction françaises ne dépasse pas une centaine d'heures pour chacune des chaînes hertziennes, alors même que sur chacune d'entre elles, la mobilisation d'une unique case quotidienne supplémentaire, de manière récurrente il est vrai, libérerait plus de 200 heures. En cas d'utilisation de cette case pour des fictions françaises, il y aurait au moins triplement du volume de fictions diffusées et donc amélioration nette de la situation financière des artistes interprètes.

Or, dans l'hypothèse où le coût de diffusion (constitué par les seuls suppléments de cachet) d'une fiction française serait strictement inférieur à celui d'une fiction étrangère, il est raisonnable d'estimer qu'au moins une case horaire aujourd'hui occupée par ce type de fiction

serait réservé aux fictions françaises, notamment en remplacement de certaines fictions européennes aujourd'hui moins coûteuses.

A titre d'exemple, la chaîne TF1 a diffusé en 2005 un total de 1600 heures de fictions en *day time*, dont 100 heures de fictions françaises, 300 heures de fictions européennes et 1150 heures de fictions essentiellement américaines.

Dès lors que cette chaîne se trouverait en mesure de remplacer toute ou partie des diffusions de fictions européennes par des diffusions de fictions françaises, on peut légitimement anticiper plus que le triplement de la présence de fictions françaises, auquel il faudrait ajouter les effets du second dispositif dont on peut penser qu'il induirait quelques rediffusions pour des fictions qui aujourd'hui ne sont jamais rediffusées du fait de leur coût prohibitif.

Ainsi, la situation financière des artistes ne pourrait que s'améliorer avec un tel système, de même que celle des producteurs et des diffuseurs qui bénéficieraient à la fois d'une mise en concurrence des fictions étrangères et françaises et d'une diversification bénéfique de leur grille.

Je crois donc pouvoir proposer un dispositif intéressant pour toutes les parties. Ce dispositif pourrait prévoir :

- 1 - pour les fictions dont les droits de rediffusion appartiennent déjà au diffuseur, la rémunération serait celle prévue par la convention collective du 30 décembre 1992, avec application d'un abattement de 75% en dehors du *prime-time* et non plus de 25% ;
- 2 - pour les fictions dont les droits de rediffusion n'appartiennent pas au diffuseur, la rémunération serait égale à 10% du montant du coût d'acquisition de ces droits, en dehors du *prime-time* ;
- 3 - pour le *prime-time*, les dispositions de la convention collective du 30 décembre 1992 continueraient de s'appliquer.

3.5. Quelques éléments de flexibilité pourront être utilisés au cours des négociations

Afin de favoriser la négociation à venir, certains éléments pourront faire l'objet d'une discussion car ils ne remettant pas en cause l'économie générale du modèle de rémunération présenté ci-dessus. Il s'agit des éléments suivants :

- il peut être proposé que le système de rémunération concerne l'ensemble des programmes quel que soit leur horaire de diffusion, ou ne concerne que le *day-time* et la nuit ;

- le système peut prévoir la faculté pour les chaînes de s'engager dans le nouveau mode de rémunération à condition de prendre des engagements ou de ne pas y rentrer ;
- le nouveau système peut être essayé à titre provisoire pendant deux ou trois ans avec des objectifs chiffrés par exemple d'augmentation du volume de rediffusions ; en cas d'échec à atteindre ces objectifs, il pourrait être envisagé que les nouvelles dispositions deviennent automatiquement caduques ;
- afin de rendre les contraintes moins lourdes pour les diffuseurs, et en échange d'engagements chiffrés ambitieux et précis, une réforme de l'environnement réglementaire pourrait être envisagé : à minima, les cachets de rediffusion pourraient être intégrés dans les quotas de production ; il pourrait être permis, à titre exceptionnel, pour les diffuseurs de procéder à des rediffusions supplémentaires pendant les 42 premiers mois où ils ont acquis les droits sans passer dans les quotas de production dépendante ;
- enfin, la généralisation de l'accord signé par France 3, qui prévoit des modalités de rémunération spécifique pour la multidiffusion de feuilletons dans les sept jours suivant la première diffusion pourrait être envisagée, au moins pour certaines plages horaires ;

Pour le reste il apparaît que la solution au problème de l'insuffisant développement des rediffusions de fictions françaises doit satisfaire à trois principes : la diminution du coût pour les diffuseurs, un maintien – au moins – du montant global des droits voisins et même une augmentation dans le cas du décollage des rediffusions, une convergence accrue entre les modes de rémunérations utilisés sur les divers media, actuels ou futurs, comme la TNT. La solution proposée tend à répondre, dans l'intérêt de toutes les parties intéressées, à l'ensemble de ces préoccupations.

Raphaël Hadas-Lebel