



CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL

**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

Conseil supérieur de l'audiovisuel

Direction des Programmes

Département Production audiovisuelle et cinématographique

INTRODUCTION

Le présent document rend compte de l'application des décrets 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 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010 relatif à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre, qui ont réformé les obligations d'investissement des services de télévision dans la production audiovisuelle.

Le Conseil supérieur de l'audiovisuel est un observateur privilégié des montants investis par les télévisions dans les achats de droits et le préfinancement de la production audiovisuelle, leurs obligations et engagements étant transcrits dans leurs conventions avec lui et leur mise en œuvre retracée dans les rapports annuels qu'elles remettent au Conseil.

Les obligations de contribution au développement de la création audiovisuelle imposées aux éditeurs de services de télévision sont anciennes et ont été plusieurs fois modifiées et adaptées au fil des années, mais la réforme de 2010 a introduit de nombreuses nouveautés issues des négociations professionnelles entre éditeurs de services et représentants des producteurs et des auteurs conduites en 2008 et 2009.

Il a donc paru utile au Conseil, au moment où les pouvoirs publics entament une réflexion sur les évolutions possibles de l'encadrement législatif et réglementaire des acteurs de l'audiovisuel, de donner, après un historique de la réforme, le maximum d'informations sur les conditions juridiques et pratiques de la mise en application de ces décrets, et de rappeler les montants dépensés par les éditeurs dans le cadre de leur contribution réglementaire.

Le Conseil a fait usage de la jurisprudence qu'il a commencé à établir pour la bonne interprétation des textes applicables, de la synthèse des bilans chiffrés relatifs aux chaînes pour les exercices 2010 et 2011, et d'une série d'auditions des éditeurs de services de télévision et des représentants des organisations de producteurs, de distributeurs et d'auteurs.

Il en résulte une base informative qui ne saurait constituer à elle seule une évaluation de l'efficacité de la réglementation de 2010 au regard des objectifs poursuivis par le législateur et l'autorité réglementaire, mais sans laquelle il ne peut être procédé à une telle évaluation. Elle a cependant permis au Conseil de formuler dès à présent certaines propositions et pistes de réflexion.

Le Conseil, pour ce qui le concerne, poursuivra en 2013 ses travaux sur ce sujet, et sera d'autant plus attentif à tous les retours de lecture qu'il pourra recevoir.

TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE – LE CADRE REGLEMENTAIRE.....	7
I. HISTORIQUE DE LA REGLEMENTATION.....	7
II. DESCRIPTION DU REGIME INSCRIT DANS LES DECRETS DE 2010.....	9
1. L’assiette de la contribution	10
2. Les obligations générales	10
3. Le soutien à la production indépendante.....	14
4. Les dépenses prises en compte.....	14
5. Pour les éditeurs de services en clair : un dispositif en faveur des œuvres inédites	16
6. La progressivité des obligations pour les services hertziens en clair.....	17
7. La mise en commun des obligations entre éditeurs de services appartenant à un même groupe audiovisuel	18
III. PRINCIPALES DIFFERENCES AVEC LE REGIME PRECEDENT	19
1. La conclusion d’accords professionnels.....	19
2. La mise en place d’une obligation d’investissement dans des œuvres spécifiques, dites « patrimoniales »	20
3. La mise en commun des obligations et des dépenses des éditeurs de services appartenant à un même groupe audiovisuel	20
4. La modification des « assiettes » de la contribution	20
5. L’introduction de nouvelles dépenses	21
6. La progressivité des obligations liée au niveau des chiffres d’affaires des éditeurs.....	21
7. La modification de la définition de la production indépendante.....	21

DEUXIEME PARTIE – DEUX ANNEES D’APPLICATION DU NOUVEAU CADRE REGLEMENTAIRE RELATIF A LA CONTRIBUTION A LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE..... 23

I. QUELQUES CHIFFRES CLES..... 23

II. BILAN DES EVOLUTIONS DE LA REGLEMENTATION 26

1. Sur l’objectif général de simplification de la réglementation 26
2. Sur le principe des accords professionnels..... 27
3. Sur l’évolution des assiettes de contribution..... 31
 - 3.1 La déduction des recettes dites « échanges marchandises » 32
 - 3.2 L’intégration des recettes issues de l’exploitation des services de télévision de rattrapage 33
4. Sur la contribution en faveur des œuvres patrimoniales 36
 - 4.1 La question du documentaire de création 38
 - 4.1.1 La notion de documentaire de création 38
 - 4.1.2 La mission sur la place du documentaire de création..... 40
 - 4.2 La question de la « réalité scénarisée » ou « fiction du réel » 43
 - 4.3 Les émissions musicales 45
5. Sur la prise en compte de nouvelles dépenses 46
 - 5.1 Les dépenses de promotion et les dépenses d’audiodescription 47
 - 5.2 Les dépenses de formation des auteurs et les dépenses de financement de festivals..... 48
 - 5.3 La limitation de la prise en compte de ces dépenses 49
 - 5.4 De nouvelles dépenses qui n’ont pas été prévues pour l’ensemble des éditeurs 50
6. Sur la limitation des œuvres européennes qui ne sont pas d’expression originale française..... 50
 - 6.1 L’euro-compatibilité du dispositif 51
 - 6.2 La participation au financement de coproductions européennes 52
7. Sur le dispositif en faveur de la production inédite..... 53
 - 7.1 Le renouvellement de la création 54
 - 7.2 Le dispositif des « 120 heures » d’œuvres inédites diffusées en première partie de soirée 55
 - 7.3 La bonification des dépenses d’écriture n’ayant pas donné lieu à mise en production..... 56
8. Sur le soutien à la production indépendante 57
 - 8.1 La modification des critères réglementaires de la production indépendante 58
 - 8.2 La durée des droits acquis..... 60

8.3	L'introduction d'un droit à recettes dans les préachats	62
8.4	La cession des mandats de distribution.....	63
9.	Sur la mise en commun des obligations de contribution.....	64
9.1	Un objectif : le renforcement des groupes audiovisuels	64
9.2	Les modalités particulières de la mise en commun	64
9.3	Les effets contestés de la mise en commun	65
9.4	L'exploitation des droits à l'intérieur du groupe	66
10.	Sur la progressivité des obligations de contribution	67
10.1	La prise en compte des niveaux de chiffre d'affaires	67
10.2	Un dispositif qui pourrait être étendu à tous.....	68
CONCLUSION.....		69
ANNEXES		73

PREMIERE PARTIE – LE CADRE REGLEMENTAIRE

I. HISTORIQUE DE LA REGLEMENTATION

La loi de 1986 relative à la liberté de la communication¹ s'est inscrite dans le contexte spécifique de la fin du monopole de l'Etat sur la programmation et de la libéralisation du paysage hertzien initié dès 1982 par la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle. Elle poursuivait une double ambition en matière de production audiovisuelle:

- culturelle, afin de favoriser le développement de la création et la valorisation de l'identité française et européenne des programmes diffusés ;
- économique, afin de permettre la constitution d'un secteur de la production audiovisuelle.

Les pouvoirs publics considérèrent alors que la libéralisation de l'audiovisuel devait s'accompagner de garanties dans le domaine de la production des contenus et de la création. Dans un contexte de rareté des fréquences, les obligations imposées aux chaînes hertziennes allaient constituer la contrepartie de la gratuité d'utilisation du domaine public.

Le principe des quotas de diffusion et de la contribution des éditeurs de service à la production a été inscrit dans la loi du 30 septembre 1986 avec une quadruple vocation² :

- garantir une exposition forte des œuvres françaises notamment inédites sur les antennes ;
- renforcer le financement des œuvres ;
- développer un tissu diversifié de sociétés de production indépendantes ;
- promouvoir la circulation des œuvres d'expression originale française et européennes.

Plusieurs textes concrétisent alors cet objectif, dont le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990, dit « décret Tasca »³ qui prévoyait les obligations de production des éditeurs. Leurs principes organisent toujours le secteur vingt ans après leur adoption, même si le dispositif s'est sans cesse sophistiqué, jusqu'à une date très récente :

- A la fin des années 90, et après dix ans d'application du décret n° 90-67 du 17 janvier 1990, a été fait le constat du sous-financement et de la précarité du secteur de la production audiovisuelle. Les parlementaires, par la loi du 1^{er} août 2000⁴, ont

¹ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986.

² Ces objectifs ont été confortés par l'adoption, en 1989, de la directive européenne « Télévisions sans frontières », qui prévoit des obligations minimales de diffusion d'œuvres européennes au bénéfice notamment de producteurs indépendants, pour l'ensemble des chaînes, quel que soit leur support de diffusion.

³ Décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 3° de l'article 27 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la contribution au développement de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs.

⁴ Loi n° 2000-719 du 1^{er} août 2000 modifiant la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

souhaité une relance de ce secteur. Cette relance s'est traduite par la modification des décrets existants relatifs à la contribution des éditeurs de services à la production audiovisuelle (renforcement des obligations) et par l'extension aux futures chaînes de la TNT et aux services diffusés sur le câble et le satellite des obligations de production.

Ont alors été publiés les quatre décrets suivants :

- décret n° 2001-609 du 9 juillet 2001 relatif à la contribution des éditeurs de services de télévision diffusés en clair par voie hertzienne terrestre en mode analogique au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;
 - décret n° 2001-1332 du 28 décembre 2001 relatif à la contribution des éditeurs de services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre en mode analogique dont le financement fait appel à une rémunération de la part des usagers au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;
 - décret n° 2001-1333 du 28 décembre 2001 fixant les principes généraux concernant la diffusion des services autres que radiophoniques par voie hertzienne terrestre en mode numérique ;
 - décret n° 2002-140 du 4 février 2002 fixant le régime applicable aux différentes catégories de services de radiodiffusion sonore et de télévision distribués par câble ou diffusés par satellite.
- En mars 2007, la loi n° 2007-309 du 5 mars 2007 relative à la modernisation de la diffusion audiovisuelle et à la télévision du futur a modifié l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986, qui définit le champ d'application des décrets applicables aux services hertziens, en introduisant au 3° de cet article, qui pose le principe de la contribution des éditeurs de services au développement de la production, l'alinéa suivant : *« En matière audiovisuelle, cette contribution doit comporter une part significative dans la production d'œuvres de fiction, d'animation, de documentaires de création, de vidéo-musiques et de captation ou de recréation de spectacles vivants. »*
 - En août 2007, le Président de la République a demandé par lettre de mission à Christine Albanel, ministre de la culture et de la communication, d'agir pour *« supprimer les incohérences croissantes de la législation actuelle et permettre l'émergence de groupes de communication audiovisuelle français de premier plan, capables de structurer une industrie française puissante des contenus et d'affronter les nouveaux défis liés à la multiplication des canaux de distribution »*.

La ministre a confié à David Kessler et Dominique Richard la mission de conduire une concertation avec les professionnels de l'audiovisuel en vue de modifier les décrets de 2001 et 2002. Cette concertation a débouché sur la négociation d'accords professionnels entre éditeurs de services et organisations représentatives de la création audiovisuelle, signés entre octobre 2008 et novembre 2010, qui déterminent les modalités de la contribution des éditeurs de services⁵.

⁵ Cf. en annexe 2, la liste des accords et de leurs signataires.

- Après modification par la loi n° 2009-258 du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision⁶ des articles 27, 28, 33 et 33-1 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986, ces accords ont été transcrits en 2009 par modification des décrets n° 2001-609 du 9 juillet 2001 et n° 2001-1332 du 28 décembre 2001 applicables aux services diffusés par voie hertzienne terrestre en mode analogique, puis en 2010 dans deux décrets qui ont abrogé les quatre textes existants :

- le décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 relatif à la contribution des éditeurs de services non hertziens et
- le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 qui s'applique à l'ensemble des services de télévisions diffusés par voie hertzienne terrestre⁷.

II. DESCRIPTION DU REGIME INSCRIT DANS LES DECRETS DE 2010⁸

L'obligation de contribution au développement de la production audiovisuelle s'impose aux éditeurs de services qui consacrent plus de 20 % du temps annuel de diffusion à la diffusion d'œuvres audiovisuelles⁹.

Les deux décrets, régissant respectivement les éditeurs de services hertziens¹⁰ et non hertziens¹¹, s'appuient sur les mêmes éléments pour définir les obligations des éditeurs : ils définissent un seuil de déclenchement des obligations de contribution, précisent l'assiette et le taux de la contribution, déterminent les obligations applicables aux différents services et caractérisent les dépenses qui peuvent être prises en compte au titre de la contribution.

⁶ Articles 46, 47, 52, 53 et 61 de la loi n° 2009-258 du 5 mars 2009 ; ainsi notamment, les articles 47 et 53 de cette loi modifient respectivement les articles 28 et 33-1 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 en introduisant la nécessité pour les conventions signées par les éditeurs avec le Conseil supérieur de l'audiovisuel de préciser les modalités permettant d'assurer la contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles « *en tenant compte des accords conclus entre l'éditeur de services et une ou plusieurs organisations professionnelles de l'industrie audiovisuelle* ».

⁷ Cf. avis rendus par le Conseil sur ces projets de décrets (références en annexe 6).

⁸ L'ensemble de ce document traitera de la contribution des éditeurs de services dits « linéaires » ; la contribution des SMAD, services de médias audiovisuels à la demande, est régie par le décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande.

⁹ Pour les éditeurs de services dont le chiffre d'affaires est supérieur à 350 M€, l'obligation de contribution au développement de la production audiovisuelle est directement applicable, quelle que soit la part réservée aux œuvres dans le volume horaire annuel diffusé.

¹⁰ Décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 relatif à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre.

¹¹ 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.

1. L'assiette de la contribution

Pour les éditeurs de services en clair, l'assiette de la contribution repose sur le chiffre d'affaires net de l'exercice précédent alors que pour les éditeurs de services payants, hertziens ou non, celle-ci repose sur les ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent. Dans les deux cas, on applique des déductions réglementaires (frais de régie publicitaire, taxe COSIP,... : voir tableau ci-dessous).

Les recettes issues de l'exploitation des services de télévision de rattrapage sont explicitement intégrées dans l'assiette de la contribution au développement de la production audiovisuelle.

Sous certaines conditions¹², les recettes provenant de la promotion effectuée sur les antennes de ces éditeurs en échange de biens ou services peuvent être déduites.

Le tableau ci-dessous présente la composition des différentes assiettes de la contribution.

Définition de l'assiette de la contribution

Services en clair	Services payants autres que de cinéma	Services payants de cinéma
Chiffre d'affaire annuel net de l'exercice précédent	Ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent, soit le total des <ul style="list-style-type: none"> - ressources distributeurs pour exploitation en France, - recettes publicitaires, de parrainage, de téléachat, de placement de produit 	Ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent, soit le total des <ul style="list-style-type: none"> - ressources distributeurs pour exploitation en France, - recettes publicitaires, de parrainage, de téléachat, de placement de produit
Plus recettes issues de l'exploitation de la télévision de rattrapage	<ul style="list-style-type: none"> - recettes issues de l'exploitation de la télévision de rattrapage 	<ul style="list-style-type: none"> - recettes issues de l'exploitation de la télévision de rattrapage
Dont on déduit :	Dont on déduit :	Dont on déduit :
TVA	TVA	TVA
Frais de régie publicitaire	Frais de régie publicitaire	Frais de régie publicitaire
Taxe 302 bis KG du Code général des impôts	Taxe 302 bis KG du Code général des impôts	Taxe 302 bis KG du Code général des impôts
Taxe L 115-6 du Code du cinéma et de l'image animée	Taxe L 115-6 du Code du cinéma et de l'image animée	Taxe L 115-6 du Code du cinéma et de l'image animée
Frais de programmation pour une zone de moins de 10 millions d'habitants	Frais de programmation pour une zone de moins de 10 millions d'habitants	
Echanges marchandises (sous conditions de niveau de CA)	Echanges marchandises (sous conditions de niveau de CA)	

Source : CSA-Direction des programmes

2. Les obligations générales

Les obligations, modulées en fonction des spécificités des éditeurs, sont les suivantes :

¹² Pour les éditeurs de services hertziens, cette déduction n'est possible que sous réserve d'avoir un chiffre d'affaires inférieur à 200 M€. Pour ceux-ci, comme pour les éditeurs de services non hertziens, les montants déduits ne peuvent représenter plus de 5 % (pour les éditeurs de services hertziens dont le chiffre d'affaires est compris en 100 M€ et 200 M€) ou de 10 % (pour les autres éditeurs de services) du chiffre d'affaires de l'éditeur.

- obligation dite « globale »¹³ : contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles telles qu'elles sont définies à l'article 4 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990.
- obligation dite « patrimoniale »¹⁴ : contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles patrimoniales telles qu'elles sont énumérées à l'article 27-3° de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

Parmi les œuvres audiovisuelles, la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de la communication, modifiée par la loi n° 2009-258 du 5 mars 2009 relative à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision¹⁵, mentionne un ensemble d'œuvres comprenant « *les 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 recreation de spectacles vivants* »¹⁶. Les décrets pris pour l'application de la loi et fixant les principes définissant les obligations concernant la contribution des éditeurs de services au développement de la production font ensuite référence à cette liste pour définir ce qu'ils nomment « œuvres patrimoniales »¹⁷.

*Le régime applicable aux éditeurs de services hertziens : le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010*¹⁸

Pour les services en clair, trois régimes de contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles sont instaurés :

- un régime général qui fixe à 15 % minimum du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent l'obligation « globale » avec un sous-quota en faveur des œuvres patrimoniales de 10,5 % minimum de ce même chiffre d'affaires ;

¹³ Cette contribution peut éventuellement comprendre, outre des dépenses pour des œuvres audiovisuelles en tant que telles, des dépenses pour des émissions de plateau ou des dépenses de financement de festivals, de promotion des œuvres, de formation des auteurs ou d'audiodescription.

¹⁴ Cette contribution peut éventuellement comprendre, outre des dépenses pour des œuvres audiovisuelles dites patrimoniales en tant que telles, des dépenses de financement de festivals, de promotion des œuvres, de formation des auteurs ou d'audiodescription.

¹⁵ Pour rappel, les genres d'œuvres audiovisuelles reconnus comme « patrimoniaux » ont été intégrés, pour la première fois, dans la loi du 30 septembre 1986 par la loi n° 2007-309 du 5 mars 2007 relative à la modernisation de la diffusion audiovisuelle et à la télévision du futur. La loi n° 2009-258 du 5 mars 2009 a introduit un complément concernant le périmètre des documentaires de création pris à ce titre.

¹⁶ Article 27-3° de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 : « [...] En matière audiovisuelle, [la] contribution porte, entièrement ou de manière significative, sur la production d'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 recreation de spectacles vivants. »

¹⁷ Voir par exemple le sixième alinéa de l'article 9 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 : « Sont patrimoniales au sens du présent chapitre les œuvres énumérées à la première phrase du deuxième alinéa du 3° de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée. »

¹⁸ La contribution de tous les services diffusés par voie hertzienne terrestre : services en clair (TF1, France Télévisions, M6, TNT gratuite), services payants non cinéma (TF6, Paris Première, Planète), services payants cinéma (Canal+) est régie par le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010. Pour ce qui concerne spécifiquement les obligations de France Télévisions, celles-ci sont en outre précisées dans son cahier des charges (décret n° 2009-796 du 23 juin 2009) : en vertu de ce texte, l'obligation qui s'impose à France Télévisions est fixée à au moins 20 % de son chiffre d'affaires annuel de l'exercice précédent net à compter de 2012 et doit porter uniquement sur des dépenses en faveur d'œuvres audiovisuelles patrimoniales relevant de la production indépendante (termes négociés dans l'accord professionnel signé par France Télévisions le 22 octobre 2008).

- un régime alternatif centré uniquement sur la production d'œuvres patrimoniales, avec un taux de contribution de 12,5 % minimum du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent (obligation « entièrement patrimoniale ») ;
- un régime spécifique applicable aux éditeurs de services dits « musicaux » (éditeurs de services consacrant annuellement plus de la moitié de leur temps de diffusion à des captations ou des créations de spectacles vivants et des vidéomusiques, ces dernières devant représenter au moins 40 % du temps annuel de diffusion) qui fixe à 8 % minimum du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent l'obligation « globale », avec un sous-quota en faveur des œuvres patrimoniales de 7,5 % minimum de ce même chiffre d'affaires à compter de 2015, à l'issue d'une montée en charge établie de 2010 à 2014 (2010 et 2011 : 7 % ; de 2012 à 2014 : 7,25 %).

Pour les services payants autres que de cinéma, le décret instaure un régime général qui fixe l'obligation « globale » à 15 % minimum des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent, avec un sous-quota en faveur des œuvres patrimoniales de 8,5 % minimum de ces mêmes ressources. Des montées en charge et des taux « réduits » sont prévus en fonction du nombre d'abonnés des éditeurs.

Pour les services de cinéma, l'obligation est entièrement patrimoniale et soumise à un taux plus favorable (3,6 % minimum du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent plutôt que 4,8 %) lorsque l'éditeur est son propre distributeur (cas de Canal+).

Le régime applicable aux éditeurs de services non hertziens : le décret n° 2010-416 du 27 avril 2010

Pour les éditeurs de services autres que de cinéma, deux régimes ont été instaurés :

- un régime général qui fixe le taux minimal de contribution à la production audiovisuelle à 14 % des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent et la part de cette contribution consacrée à des œuvres « patrimoniales » à 8,5 % au moins de ces mêmes ressources ;
- un régime spécifique, applicable aux éditeurs de services consacrant annuellement plus de la moitié de leur temps de diffusion à des captations ou des créations de spectacles vivants et des vidéomusiques, ces dernières devant représenter au moins 40 % du temps annuel de diffusion, qui fixe l'obligation globale à 8 % minimum des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent, et à 7,5 % minimum de ces mêmes ressources la part de la contribution consacrée à des œuvres « patrimoniales », à l'issue d'une montée en charge établie de 2010 à 2014 (2010 et 2011 : 7 % ; de 2012 à 2014 : 7,25 %).

Pour les éditeurs de services de cinéma de premières diffusions, le taux minimal de contribution à la production audiovisuelle est de 6 % des ressources totales annuelles nettes de l'exercice précédent, l'obligation portant exclusivement sur les œuvres « patrimoniales » relevant de la production indépendante¹⁹.

¹⁹ Voir *infra*, page 14 ; la « production indépendante » est définie aux articles 15 des décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

Le tableau ci-dessous présente une synthèse des différents régimes de contribution au développement de la production audiovisuelle applicables aux éditeurs de services hertziens et non hertziens. Les taux mentionnés dans les décrets sont modulables selon les chiffres d'affaires pour les éditeurs hertziens et, pour l'ensemble des éditeurs, en fonction des termes négociés dans les accords de chacun.

Les obligations des éditeurs de services

HERTZIEN			NON HERTZIEN	
Services en clair	Services payants		Services payants autres que de cinéma	Services payants de cinéma
	autres que de cinéma	de cinéma		
<p>Trois régimes :</p> <p>Au moins 15% du CA (obligation globale) dont au moins 10,5% du CA pour des œuvres patrimoniales</p> <p>Au moins 12,5% du CA uniquement pour des œuvres patrimoniales</p> <p>Chaînes musicales : au moins 8% du CA (obligation globale) dont au moins 7,5% du CA pour des œuvres patrimoniales</p> <p><u>une option en prenant en compte les accords pour les éditeurs dont CA < 200M€ :</u> inclure des dépenses pour des émissions de plateau (décomptées pour moitié de leur montant) dans l'obligation globale</p> <p>Modulation des taux en fonction du CA</p>	<p>Un régime :</p> <p>Au moins 15% des ressources (obligation globale) dont au moins 8,5% des ressources pour des œuvres patrimoniales</p> <p><u>Deux options en prenant en compte les accords :</u> inclure des dépenses pour des émissions de plateau (décomptées pour moitié de leur montant) dans l'obligation globale</p> <p>diminuer le taux de l'obligation globale mais avec prise en compte des dépenses pour les œuvres non patrimoniales à hauteur de 75% de leur montant réel</p> <p>Modulation des taux en fonction</p> <ul style="list-style-type: none"> - du volume annuel de diffusion de spectacles vivants - du nombre d'abonnés au service 	<p>Deux régimes :</p> <p><u>éditeurs-distributeurs :</u> au moins 3,6% des ressources uniquement pour des œuvres patrimoniales</p> <p><u>éditeurs non distributeurs :</u> au moins 4,8% des ressources uniquement pour des œuvres patrimoniales</p>	<p>Deux régimes :</p> <p>Au moins 14% des ressources (obligation globale) dont au moins 8,5% des ressources pour des œuvres patrimoniales</p> <p>Chaînes musicales : au moins 8% des ressources (obligation globale) dont au moins 7,5% des ressources pour des œuvres patrimoniales</p> <p><u>Trois options en prenant en compte les accords :</u> inclure des dépenses pour des émissions de plateau (décomptées pour moitié de leur montant) dans l'obligation globale</p> <p>diminuer le taux de l'obligation globale (12%) mais avec prise en compte des dépenses pour les œuvres non patrimoniales à hauteur de 75% de leur montant réel et prise en compte des dépenses pour des émissions de plateau pour 55% de leur montant réel</p> <p>diminuer le taux de l'obligation patrimoniale (tenir compte de la nature de la programmation du service - sans descendre sous 4,5%)</p>	<p>Un régime :</p> <p>Au moins 6% des ressources uniquement pour des œuvres patrimoniales et indépendantes</p>

Source : CSA-Direction des programmes

3. Le soutien à la production indépendante

La volonté de préserver et de développer un secteur économique de sociétés de production indépendantes des éditeurs de services perdure et les décrets prévoient toujours des sous-quotas dits de « production indépendante », dont le taux varie selon les éditeurs de services entre les deux tiers et l'intégralité de la contribution.

La production indépendante est définie aux articles 15 des décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010 par les deux critères suivants :

- 1°) l'éditeur ne détient pas, directement ou indirectement, de parts de producteur et ne prend pas personnellement ou ne partage pas solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et n'en garantit pas la bonne fin (lorsqu'il a financé une part substantielle du coût total de l'œuvre, il peut cependant dans certains cas détenir un droit sur les recettes d'exploitation dans des conditions précisées dans les conventions) ;
- 2°) l'éditeur de services ou la ou les personnes le contrôlant au sens du 2° de l'article 41-3 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée ne détiennent pas, directement ou indirectement, plus de 15 % du capital social ou des droits de vote de l'entreprise de production.

Les obligations pour la production indépendante

Services en clair	Services payants autres que de cinéma	Services payants de cinéma
<p><u>Editeurs dont CA > 350M€ :</u> L'obligation pour la production indépendante porte uniquement sur les œuvres patrimoniales Au moins 9% du CA si contribution en partie patrimoniale Au moins 9,25% du CA si contribution entièrement patrimoniale FTV : 95% de la contribution auprès de producteurs indépendants</p> <p><u>Editeurs dont CA < 350M€ :</u> Au moins 70% de l'obligation globale Au moins 75% de l'obligation patrimoniale Modulation de ces taux en fonction des niveaux de CA</p>	<p>Au moins 75% de l'obligation globale et Au moins 75% de l'obligation patrimoniale</p> <p><u>Pour les éditeurs de services non hertziens :</u> une option en prenant en compte les <u>accords</u> : possibilité de diminuer le taux de l'obligation pour la production indépendante pour tenir compte de la nature de la programmation d'un éditeur de services</p>	<p><u>Services hertziens :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - éditeurs-distributeurs : au moins 3,155% des ressources (contribution entièrement patrimoniale) - éditeurs non distributeurs : au moins 4,2% des ressources (contribution entièrement patrimoniale) <p><u>Services non hertziens :</u> Contribution entièrement en faveur des œuvres relevant de la production indépendante</p>

Source : CSA-Direction des programmes

4. Les dépenses prises en compte

L'intervention des décrets de 2010, faisant suite aux stipulations négociées dans les accords professionnels, a été l'occasion d'étendre le type de dépenses prises en compte au titre de la contribution réglementaire au développement de la production audiovisuelle, en introduisant, à côté des investissements en production (achat de droits de diffusion avant la fin de la période

des prises de vues, parts de producteurs, financement de travaux d'écriture et de développement) et en achats de droits de diffusion ou de rediffusion, des dépenses destinées à :

- favoriser la mise en valeur des œuvres (dépenses de promotion des œuvres, de financement de festivals),
- soutenir le développement du secteur de la création audiovisuelle (dépenses de formation des auteurs),
- ou encourager l'accessibilité de ces œuvres au public en situation de handicap visuel (dépenses d'audiodescription²⁰).

Les dépenses de formation des auteurs, de financement de festivals et de promotion des œuvres sont prises en compte de manière limitée, sans pouvoir dépasser un certain pourcentage des obligations.

Par ailleurs, divers mécanismes peuvent pondérer certaines des dépenses pour leur prise en compte au titre de la contribution :

- majoration : notamment des dépenses de production de pilotes de séries ou, sous conditions, de certains travaux d'écriture et de développement²¹ ;
- minoration éventuelle, en fonction du régime négocié, des dépenses en faveur des œuvres audiovisuelles autres que « patrimoniales », ou de dépenses pour des émissions de plateau lorsque celles-ci sont autorisées.

L'essentiel de la contribution doit être centré sur les œuvres d'expression originale française et, à cette fin, la part dans cette même contribution des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française a été limitée par les décrets (reprenant les dispositions négociées par les professionnels) en fonction de la nature du service et éventuellement de la hauteur de son chiffre d'affaires.

Pour les éditeurs de services en clair dont le chiffre d'affaires est supérieur à 200 millions d'euros et les éditeurs de services de cinéma, ces œuvres doivent de surcroît être éligibles aux aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée²².

Enfin, sous certaines conditions²³, des dépenses engagées l'exercice précédent peuvent être comptabilisées dans la contribution des éditeurs.

²⁰ Par ce terme est entendue l'adaptation aux personnes aveugles ou malvoyantes des œuvres prises en compte au titre de l'obligation.

²¹ Le Conseil supérieur de l'audiovisuel a, en outre, inscrit dans toutes les conventions qu'il conclut avec les éditeurs de services la majoration des dépenses consacrées à l'audiodescription des œuvres (à ces dépenses est affecté un coefficient multiplicateur de 1,5) afin d'inciter les éditeurs à développer l'accessibilité de leurs œuvres.

²² Parmi les critères d'éligibilité aux aides du CNC, l'œuvre doit notamment avoir fait l'objet de la participation d'une société de production française, de dépenses de production en France et d'un apport initial provenant d'un diffuseur français.

²³ La prise en compte de ces dépenses est limitée à un faible pourcentage (variable selon les situations) des obligations.

Dépenses prises en compte au titre de la contribution

Services en clair	Services payants autres que de cinéma	Services payants de cinéma
<ul style="list-style-type: none"> - achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues - travaux d'écriture (avec coefficient multiplicateur sous conditions) - parts de producteur (sauf FTV) - achats de droits de diffusion - dépenses d'audiodescription - dépenses de formation des auteurs - dépenses de financement de festivals - dépenses de promotion des œuvres 	<ul style="list-style-type: none"> - achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues - travaux d'écriture - parts de producteur - achats de droits de diffusion - dépenses d'audiodescription 	<ul style="list-style-type: none"> - achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues - travaux d'écriture - parts de producteur - achats de droits de diffusion - dépenses d'audiodescription - dépenses de formation des auteurs
<u>Dépenses pour des œuvres européennes :</u> <ul style="list-style-type: none"> - limitées en fonction du niveau de CA (de 10% à 20% des obligations) - conditions COSIP pour éditeurs dont CA > 200M€ 	<u>Dépenses pour des œuvres européennes :</u> <ul style="list-style-type: none"> - limitées à 15% des obligations (possibilité de porter cette limitation à 25% si accord professionnel en ce sens) 	<u>Dépenses pour des œuvres européennes :</u> <ul style="list-style-type: none"> - limitées à 15% des obligations - conditions COSIP pour Canal+ et Orange Cinéma Séries
<u>En fonction des accords et du niveau de CA :</u> <ul style="list-style-type: none"> - émissions de plateau décomptées pour la moitié de leur montant réel (éditeurs dont CA < 200M€ uniquement) - dépenses de l'exercice précédent (limitées en fonction du niveau de CA) 	<u>En fonction des accords :</u> <ul style="list-style-type: none"> - émissions de plateau décomptées pour la moitié de leur montant réel - dépenses de l'exercice précédent (limitées) 	<u>En fonction des accords :</u> <ul style="list-style-type: none"> - dépenses de l'exercice précédent (limitées)

Source : CSA-Direction des programmes

5. Pour les éditeurs de services en clair : un dispositif en faveur des œuvres inédites

Aucun des deux décrets n'impose d'obligations d'investissement minimal en faveur de la production inédite (préachats, coproductions, dépenses d'écriture), mais le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010, applicable aux éditeurs de services hertziens, prévoit la possibilité d'inscrire de tels engagements dans la convention de l'éditeur²⁴.

²⁴ TF1 et M6 ont accepté de prendre un tel engagement conventionnel et se sont engagés à consacrer au moins deux tiers de leur obligation globale à la « production inédite ». Par ailleurs, les éditeurs de la TNT gratuite autorisés en 2012, se sont engagés dans leurs accords avec les professionnels (termes repris dans leurs conventions), pour 6 Ter à y consacrer au moins 20 % de son obligation globale et 30 % de son obligation patrimoniale ; Chérie 25, au moins un tiers de l'obligation globale et au moins un quart de l'obligation patrimoniale ; HD1 au moins 20 % de sa contribution (entièrement patrimoniale) ; Numéro 23 un quart de son obligation patrimoniale ; et RMC Découverte à consacrer au moins 5 % de son chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la production inédite d'œuvres patrimoniales.

Les dépenses prises en compte au titre de cet engagement peuvent légèrement varier d'un éditeur à l'autre.

En deçà du seuil de 300 millions d'euros de chiffre d'affaires, les éditeurs se sont engagés, dans le cadre des accords « TNT gratuite »²⁵, à ce que 25 % des dépenses réalisées pour des fictions courtes, des documentaires, des spectacles, des magazines et des divertissements reconnus comme œuvres au sens du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 soient constitués d'investissements en production inédite (préachat, coproduction, écriture et développement) ou d'achats de droits de diffusion d'œuvres inédites à l'antenne.

Par ailleurs, les éditeurs de services en clair (éditeurs de services de la TNT gratuite) dont le chiffre d'affaires est supérieur à 350 millions d'euros doivent diffuser, en première partie de soirée, 120 heures d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française qu'ils n'ont pas précédemment diffusées (cette disposition existait dans les précédents décrets, mais depuis 2010, ce volume horaire peut comporter 25 % de rediffusions). Mécaniquement, cette disposition doit amener les éditeurs à consacrer une part de leurs investissements à la production inédite.

6. La progressivité des obligations pour les services hertziens en clair

Pour les services de télévision de la TNT gratuite, le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 instaure un dispositif gradué qui prévoit des montées en charge et des taux réduits en fonction des niveaux de chiffre d'affaires des éditeurs.

A mesure de l'augmentation de leurs chiffres d'affaires :

- les taux de la contribution, en particulier au développement de la production d'œuvres patrimoniales, s'élèvent jusqu'à atteindre les taux de base du décret ;
- l'obligation dite des « 120 heures »²⁶ devient applicable ;
- des souplesses moindres sont accordées dans la détermination et la mise en œuvre des obligations.

²⁵ Accords signés le 22 octobre 2009 par W9, Direct 8, Gulli, Virgin 17, NRJ12, NRJ Paris, IDF1, l'USPA, le SPFA, le SPI, le SPECT, le SATEV, la SACD et la SCAM.

²⁶ Article 13 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 : « Dans des conditions fixées par les conventions et les cahiers des charges, les éditeurs de services dont le chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent est égal ou supérieur à 350 millions d'euros diffusent annuellement des œuvres européennes ou d'expression originale française qu'ils n'ont pas précédemment diffusées et dont la diffusion commence entre 20 heures et 21 heures. A ce titre, la durée cumulée des œuvres diffusées successivement est prise en compte pour une durée maximale de 180 minutes par soirée lorsque la diffusion de la première œuvre commence entre 20 heures et 21 heures. Le volume annuel de ces diffusions ne peut être inférieur à 120 heures et peut comporter jusqu'à 25 % de rediffusions. »

Progressivité des obligations des éditeurs en clair

	0 €	40M€	100M€	200M€	300M€	350M€
Taux de l'obligation globale	Pour les éditeurs autorisés en 2010 : montée en charge de 2010 à 2014 (15% atteint en 2014)					15% (12,5% si œuvres patrimoniales uniquement)
"Sous-quota" patrimonial	de 6,5% en 2010 à 8,5% en 2015	de 7% en 2010 à 8,5% en 2015	de 7,5% en 2010 à 9,25% en 2015	de 8% en 2010 à 9,5% en 2015		de 8,5% en 2010 à 10,5% en 2015
Obligation des "120 heures"	pas d'obligation				obligation de diffusion des "120 heures"	
Déduction des échanges de biens dans l'assiette	maximum 10% du CA		maximum 5% du CA	pas autorisé		
Prise en compte de dépenses de l'exercice précédent	maximum 10% des obligations		maximum 5% des obligations	maximum 2% des obligations		
Prise en compte des œuvres européennes non EOF	maximum 20% des obligations globale et patrimoniale sans conditions sur les œuvres européennes		maximum 12,5% des obligations globale et patrimoniale	maximum 10% de la contribution aux œuvres patrimoniales œuvres européennes doivent être éligibles aux aides du CNC		
Production indépendante						
-Obligation globale	70% de l'obligation		66% de l'obligation	60% de l'obligation		- 9% du CA
- Sous-quota patrimonial			75% de l'obligation			-9,25% du CA quand contribution entièrement patrimoniale

Source : CSA-Direction des programmes

7. La mise en commun des obligations entre éditeurs de services appartenant à un même groupe audiovisuel

Les deux décrets autorisent, sous réserve de stipulation négociée dans les accords en ce sens, la mise en commun de la contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles des éditeurs de services avec les autres services de télévision ou de médias audiovisuels à la demande que l'éditeur édite ou qui sont édités par ses filiales ou les filiales de la société qui le contrôle.

Elle a été négociée par certains des groupes audiovisuels existants : le groupe TF1²⁷, le groupe Canal+²⁸, le groupe Lagardère²⁹, le groupe Disney³⁰, le groupe AB³¹ et le groupe NRJ³². De

²⁷ Mise en commun des contributions de TF1, NT1, TMC, Histoire, Styliia, TV Breizh, Ushuaïa TV et HD1.

même, la contribution au développement de la production audiovisuelle de France Télévisions porte globalement sur les chiffres d'affaires des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre du groupe (France 2, France 3, France 3 Via Stella, France 4, France 5, France O et les Outre-mer¹) et des services de médias audiovisuels à la demande édités par France Télévisions ou l'une de ses filiales.

III. PRINCIPALES DIFFERENCES AVEC LE REGIME PRECEDENT

1. La conclusion d'accords professionnels

Le nouveau dispositif consacre une large place à la concertation professionnelle³³. Aussi, toutes les nouveautés et modifications ont-elles été introduites consécutivement à leur négociation et à leur inscription dans les accords professionnels.

Seuls les éditeurs engagés dans des accords professionnels avec les organisations représentatives de la création audiovisuelle peuvent bénéficier des souplesses qu'ils ont négociées³⁴ et qui sont inscrites aux articles 14, 29 et 43 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 et aux articles 14 et 30 du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010.

Cependant, certaines des modifications négociées dans les accords ont été transcrites de manière à s'appliquer à l'ensemble des éditeurs : cela est en particulier le cas du sous-quota

²⁸ Mise en commun des contributions de Canal+, Comédie+, Jimmy, Planète+, Planète+ Justice, Planète+ No Limit, Planète+ Thalassa, Piwi+, Seasons et Télétoon.

²⁹ Mise en commun des contributions de Gulli, MCM, MCM Pop, MCM Top, Mezzo, June, Canal J et Tiji.

³⁰ Mise en commun des contributions de Disney Channel, Disney Junior et Disney XD.

³¹ Mise en commun des contributions de l'ensemble des services édités par AB Thématiques diffusant annuellement plus de 20 % d'œuvres audiovisuelles.

³² Mise en commun des contributions de NRJ 12 et Chérie 25.

³³ Article 28 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 : « [...] La convention porte notamment sur un ou plusieurs des points suivants : [...] ; 2° Les modalités permettant d'assurer la contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles en tenant compte des accords conclus entre l'éditeur de services et une ou plusieurs organisations professionnelles de l'industrie audiovisuelle, s'agissant notamment de la durée des droits ; [...] » (convention passée entre le Conseil supérieur de l'audiovisuel et les services diffusés par voie hertzienne terrestre)

Article 33-1 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 : « [...] Pour les services contribuant au développement de la production d'œuvres audiovisuelles, la convention précise les modalités permettant d'assurer cette contribution en tenant compte des accords conclus entre l'éditeur de services et une ou plusieurs organisations professionnelles de l'industrie audiovisuelle. [...] » (convention passée entre le Conseil supérieur de l'audiovisuel et les services autres que hertziens)

³⁴ Parmi celles-ci figurent notamment :

- la possibilité de mettre en commun entre éditeurs filiales d'un même groupe audiovisuel les contributions au développement de la production ;
- la possibilité de valoriser des dépenses en faveur d'émissions majoritairement réalisées en plateau (possibilité offerte seulement aux éditeurs en clair dont le chiffre d'affaires est inférieur à 200 M€ et aux services payants autres que de cinéma) ;
- la possibilité de report d'une partie de l'obligation de contribution en cas de baisse significative du chiffre d'affaires ;
- la possibilité de prendre en compte des dépenses de l'exercice précédent ;
- la possibilité d'affecter à certaines dépenses un coefficient multiplicateur ;
- la possibilité d'augmenter le plafond des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française.

« patrimonial », c'est également le cas des modifications de l'assiette de calcul des obligations, ou des taux applicables pour le calcul des obligations.

2. La mise en place d'une obligation d'investissement dans des œuvres spécifiques, dites « patrimoniales »

L'obligation, nouvelle, de consacrer une part significative de la contribution des éditeurs de services au développement de la production audiovisuelle à des œuvres audiovisuelles dites « patrimoniales » n'est explicitement prévue par la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1990 qu'en son article 27 pour les services de communication audiovisuelle diffusés par voie hertzienne terrestre (*cf. supra*, page 8).

Cependant, les éditeurs de services non hertziens qui ont signé en 2008, 2009 ou 2010 des accords avec les organisations professionnelles de l'industrie audiovisuelle se sont engagés dans ces accords à consacrer une part de leurs ressources à des dépenses effectuées en faveur d'œuvres « patrimoniales »³⁵.

Le pouvoir réglementaire a choisi de transcrire ces engagements dans les décrets de telle sorte qu'ils s'imposent à tous les éditeurs de services, qu'ils soient ou non signataires d'un accord avec les organisations représentatives des professionnels.

3. La mise en commun des obligations et des dépenses des éditeurs de services appartenant à un même groupe audiovisuel

Cette possibilité, inscrite pour la première fois aux articles 14 et 30 du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 et aux articles 14, 29 et 43 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010, ne s'offre qu'aux éditeurs qui ont signé un accord en ce sens avec les professionnels.

4. La modification des « assiettes » de la contribution

L'assiette de la contribution à la production audiovisuelle a évolué sur trois points :

- pour tous les éditeurs de services : les recettes issues de l'exploitation de services de télévision de rattrapage ont été intégrées ;
- pour tous les éditeurs de services non cinéma : la déduction des « échanges de marchandises » est désormais permise (sous conditions de chiffre d'affaires pour les services en clair) ;
- pour les éditeurs non hertziens et les éditeurs de services hertziens payants : l'assiette est désormais basée sur leurs ressources annuelles nettes et non plus sur leur chiffre d'affaires.

³⁵ Orange cinéma séries (accords du 17 décembre 2008) ; 13^{ème} Rue, les services du groupe Disney, Game One, KTO, Pink TV, Voyage, Vivolta (accords ACCeS du 22 juillet 2009) ; Canal J, June, Tiji, Mezzo, MCM, MCM Top, MCM Pop (accords Lagardère du 14 décembre 2009) ; AB 1, AB Moteurs, Animaux, Chasse et Pêche, Encyclopédia, Escales, Mangas, Toute l'histoire et XXL (accords AB Thématiques du 25 octobre 2010) ; Série club (accords du 26 novembre 2010).

5. L'introduction de nouvelles dépenses

Seules les dépenses réalisées en vue de l'adaptation des œuvres aux personnes malvoyantes, valorisées une fois et demi leur montant réel, peuvent être prises en compte pour tous les éditeurs.

Outre celles-ci, les services de cinéma peuvent valoriser des dépenses consacrées au financement de la formation des auteurs ; quant aux services hertziens en clair, ils peuvent également valoriser des dépenses de financement de festivals et de promotion des œuvres³⁶.

6. La progressivité des obligations liée au niveau des chiffres d'affaires des éditeurs

Cette progressivité n'a été introduite que pour les éditeurs de services hertziens, qui l'avaient négociée avec les organisations professionnelles représentatives de l'industrie audiovisuelle.

7. La modification de la définition de la production indépendante

Les décrets de 2001 définissaient la production indépendante selon un grand nombre de critères, liés à l'entreprise productrice de l'œuvre d'une part (liens capitalistiques existant entre celle-ci et l'éditeur de services ; importance du volume de chiffres d'affaires réalisé par l'entreprise de production avec l'éditeur de services) et aux caractéristiques de l'œuvre elle-même d'autre part (absence de parts de producteur, durée des droits acquis par l'éditeur de services notamment).

Aux termes des décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010, le respect de durées de droits n'est plus une condition d'indépendance. Une œuvre audiovisuelle est considérée comme relevant de la production indépendante si elle réunit seulement les deux conditions suivantes :

- lien capitalistique entre l'éditeur de services et la société de production limité à 15 % ;
- absence de parts de producteur détenues par l'éditeur de services et impossibilité pour celui-ci d'être le producteur délégué de l'œuvre.

Cependant, si les décrets disposent que « *prenant en compte les accords conclus entre les éditeurs de service et les organisations professionnelles de l'industrie audiovisuelle, les conventions et les cahiers des charges déterminent l'étendue des droits cédés par genre d'œuvres audiovisuelles* », l'ensemble des accords professionnels fait du respect de l'étendue des droits cédés une condition de prise en compte d'une œuvre au titre de la production indépendante.

Le tableau suivant présente de manière synthétique les modifications apportées par les décrets de 2010 au régime de la contribution réglementaire au développement de la production audiovisuelle.

³⁶ Cette possibilité n'est cependant pas offerte à France Télévisions qui, en vertu de l'article 9-IV du décret n° 2099-796 du 23 juin 2009 (cahier des charges), ne peut à ce jour valoriser parmi les « nouvelles dépenses » les dépenses d'audiodescription et de formation des auteurs.

Les modifications de la contribution au développement de la production audiovisuelle

	Nouveauté	Modification	Sans changement
S'applique à tous les éditeurs relevant du même statut	Obligation patrimoniale	Assiette	Le principe d'un seuil de déclenchement de l'obligation
	Modulation des taux de l'obligation patrimoniale en fonction des chiffres d'affaires pour les éditeurs hertziens	Taux des obligations	Le principe d'un lien entre chiffre d'affaires ou ressources de l'année précédente et niveau de la contribution de l'éditeur
	Modulation des taux des obligations patrimoniale en fonction du nombre d'abonnés au service pour les éditeurs hertziens payants	Définition de la production indépendante	Le soutien à la production indépendante
	Restriction des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française (critère d'éligibilité au COSIP pour les éditeurs hertziens dont le CA est supérieur à 200 M€ et pour les services de cinéma, hertziens et non hertziens)	Prise en compte de rediffusions dans l'obligation dite « des 120 heures » applicable aux éditeurs hertziens dont le chiffre d'affaires est supérieur à 350 M€	
	Introduction de nouvelles dépenses <ul style="list-style-type: none"> - audiodescription - formation des auteurs - financement de festivals - promotion des œuvres (variable selon les cas)		Prise en compte des dépenses de <ul style="list-style-type: none"> - achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues - travaux d'écriture - parts de producteur - achats de droits de diffusion
	Absence de sous-quota en faveur de la « production inédite »		
Ne s'applique que sous réserve d'un accord en ce sens conclu par l'éditeur avec les organisations professionnelles	Mise en commun de la contribution	Durée des droits acquis pour la prise en compte au titre de la production indépendante	
	Modulation des taux de la contribution	Possibilité de prendre en compte des dépenses pour des émissions de plateau	
	Mécanisme de pondération de certaines dépenses		
	Possibilité de prendre en compte des dépenses de l'année précédente		
	Progressivité des obligations des éditeurs de services hertziens		
	Report d'une partie de l'obligation		

Source : CSA-Direction des programmes

DEUXIEME PARTIE – DEUX ANNEES D’APPLICATION DU NOUVEAU CADRE REGLEMENTAIRE RELATIF A LA CONTRIBUTION A LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE

A l’occasion de l’établissement des bilans des éditeurs de services au regard de leurs obligations de contribution au développement de la production audiovisuelle, il est apparu au Conseil qu’un certain nombre de questions étaient posées au regard de l’application de la nouvelle réglementation inscrite dans les décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

A l’issue des deux premières années d’application, le Conseil a souhaité dresser un bilan de la mise en œuvre des dispositions contenues dans ces décrets. Il a mené en outre un cycle d’auditions afin d’entendre les représentants des principaux groupes audiovisuels, les organisations représentatives du secteur de la création audiovisuelle (auteurs et producteurs), des représentants des pouvoirs publics et des personnalités qualifiées³⁷.

Sur la base de ces auditions et à l’aune de son interprétation des textes et des points soulevés lors de l’examen du bilan des investissements en production audiovisuelle des exercices 2010 et 2011, le Conseil dresse des constats et formule des observations sur la contribution au développement de la production audiovisuelle.

Bien que la réforme des décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010 n’ait introduit que des modifications marginales au régime de la contribution à la production cinématographique, le Conseil se réserve de procéder, par ailleurs, à un examen ultérieur de l’application de ces décrets à la contribution au développement de la production cinématographique.

I. QUELQUES CHIFFRES CLES

Le montant total retenu au titre de la contribution au développement de la production audiovisuelle de l’ensemble des éditeurs de services soumis à cette obligation s’est élevé à **842,4 millions d’euros en 2011**. En 2010, la contribution totale s’élevait à **774,8 millions d’euros**.

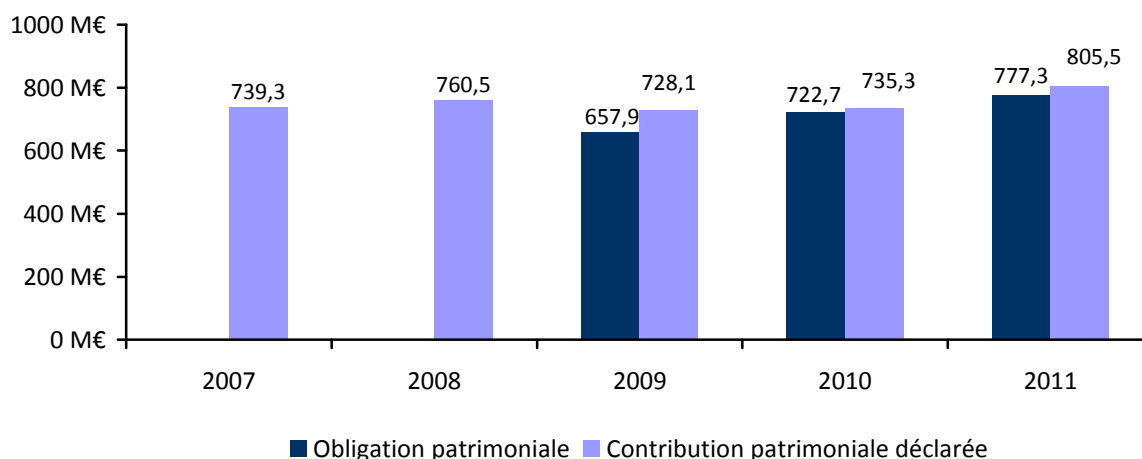
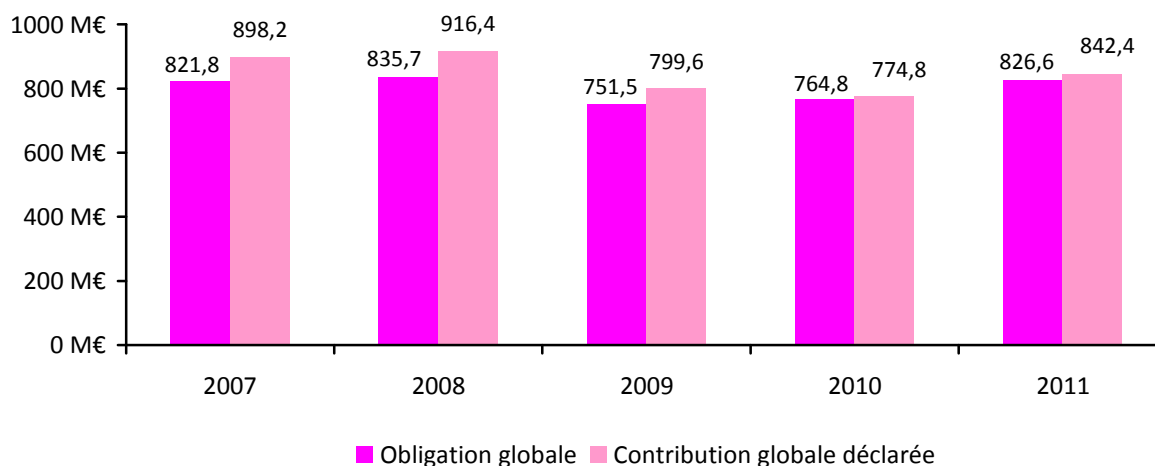
Cette contribution comprend des dépenses effectuées pour l’acquisition de droits de diffusion d’œuvres audiovisuelles³⁸ (qui dans certains cas peuvent bénéficier de mécanismes de majoration ou de minoration), mais également, de manière minoritaire et encadrée, des

³⁷ Cf. en annexe 1, la liste des organisations et personnalités reçues en audition.

³⁸ Achats de droits de diffusion ou de rediffusion, avant ou postérieurement à la fin de la période de prise de vues, investissements en parts de producteur, financement de travaux d’écriture ou de développement.

dépenses pour des émissions de plateau et des dépenses consacrées à l'adaptation des œuvres aux personnes aveugles ou malvoyantes, au financement de la formation des auteurs, au financement de festivals et à la promotion des œuvres³⁹.

Evolution des obligations et des contributions de 2007 à 2011



Source : CSA – Direction des Programmes

Il est à noter ici que les obligations globale et patrimoniale ont été globalement respectées par les éditeurs, ce qui témoigne d'une bonne adaptation du secteur à la nouvelle réglementation mise en place par les décrets intervenus en 2009⁴⁰ et 2010 et ce, en dépit de la crise du marché publicitaire qui a touché le secteur audiovisuel en 2008, dont l'impact sur les chiffres d'affaires s'est répercuté sur les niveaux de contributions à la production audiovisuelle en 2009.

³⁹ Pour une présentation détaillée des dépenses déclarées au titre de la contribution à la production audiovisuelle de l'exercice 2011, se reporter à l'annexe 3 « les chiffres clés de la production audiovisuelle en 2011 ».

⁴⁰ Pour rappel, la contribution réglementaire des services diffusés par voie hertzienne terrestre en mode analogique (TF1, M6, France Télévisions et Canal +) a été modifiée dès 2009 : après la signature des accords professionnels intervenus en 2008 et 2009 pour ces quatre groupes audiovisuels, les décrets n° 2001-609 du 9 juillet 2001 et n° 2001-1332 du 28 décembre 2001 ont été modifiés par le décret n° 2009-1271 du 21 octobre 2009 relatif à la contribution à la production audiovisuelle des éditeurs de services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre en mode analogique.

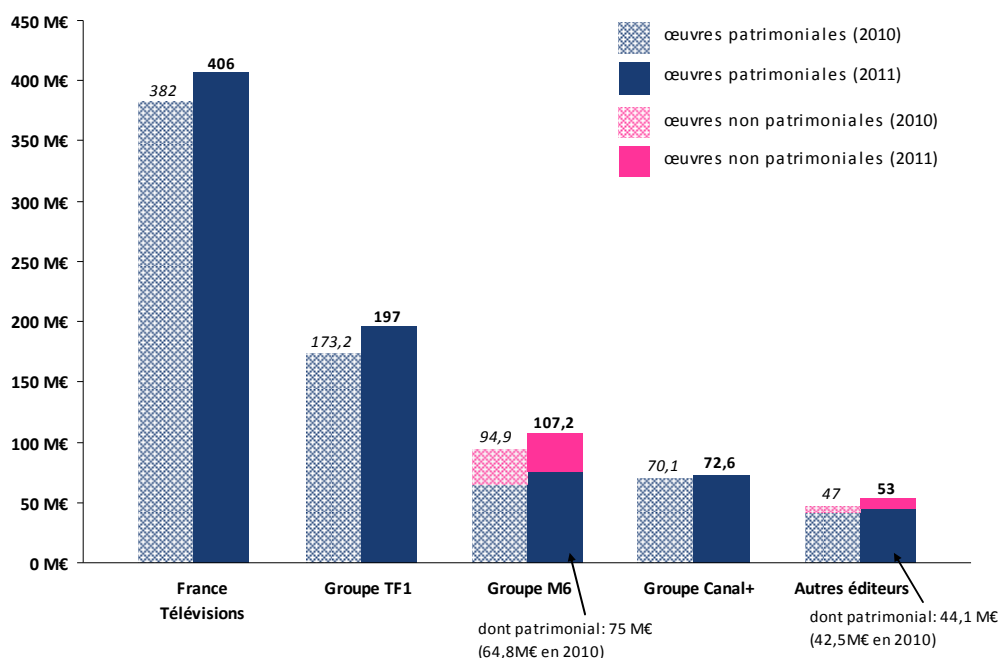
L'évolution des niveaux de contribution entre 2007 et 2011 met en évidence le fait que la nouvelle réglementation a permis de garantir les investissements en faveur des œuvres patrimoniales et a ainsi rempli l'un des objectifs fondamentaux qui lui étaient assignés (cf. *infra*, page 36).

S'agissant de l'obligation « globale », les niveaux des contributions déclarées constatés en 2010 et 2011 restent inférieurs à ceux constatés en 2007 et 2008, ceci étant la conséquence de plusieurs éléments conjoints :

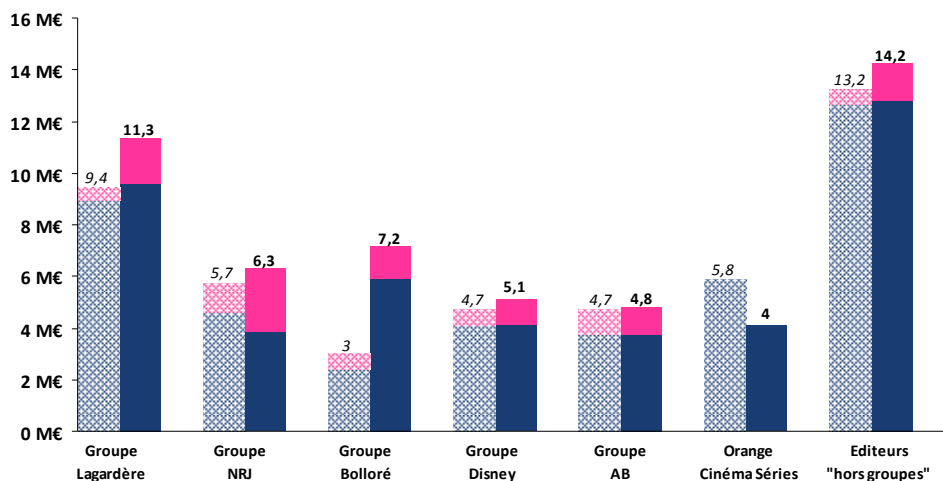
- la baisse des taux réglementaires des obligations (aucune obligation, à l'exception de celle de France Télévisions, n'est supérieure à 15 % des ressources totales annuelles nettes ou du chiffre d'affaire annuel net de l'exercice précédent, alors que sous le régime précédent, le taux minimal des obligations était de 16 %), ce qui explique la baisse du niveau de l'obligation ;
- et la non prise en compte, à partir de 2009, d'œuvres européennes non éligibles au COSIP (cf. *infra*, page 51) dans la contribution des groupes audiovisuels dont le chiffre d'affaires annuel net excède 350 millions d'euros et d'œuvres audiovisuelles non patrimoniales (qui ne sont plus déclarées par les éditeurs soumis au régime « tout patrimonial », soit en particulier par France Télévisions, le groupe TF1 et le groupe Canal+), ce qui explique le resserrement de l'écart entre niveau de l'obligation et niveau de la contribution déclarée.

Le montant des dépenses réalisées pour les seules acquisitions d'œuvres audiovisuelles déclarées au titre de l'exercice 2011 s'est élevé à 835,9 millions d'euros, contre 767,3 millions d'euros en 2010, soit une augmentation de 9 %. Les dépenses déclarées à ce titre sur ces deux exercices se répartissent entre groupes audiovisuels⁴¹, comme suit :

Dépenses réelles déclarées en faveur des œuvres audiovisuelles en 2010 et 2011



⁴¹ Certains éditeurs (groupe M6, groupe NRJ, groupe Bolloré) n'ont pas opté pour un régime de mise en commun de la contribution à la production audiovisuelle. Pour une meilleure lisibilité des chiffres clés, les données relatives aux investissements déclarés par ces éditeurs sont néanmoins présentées ici de manière agrégée.



Source : CSA – Direction des Programmes

Les données figurant ci-dessus correspondent aux dépenses réelles déclarées en faveur des œuvres audiovisuelles, par les éditeurs de services et non aux investissements retenus au titre des obligations réglementaires, qui sont légèrement différents, en raison notamment des mécanismes de majoration ou de minoration de certaines dépenses et de la prise en compte d'autres dépenses⁴².

Les montants figurant dans les développements suivants sont exprimés, sauf mention contraire, en valeur réelle, sur la base d'un investissement global de 835,9 millions d'euros.

II. BILAN DES EVOLUTIONS DE LA REGLEMENTATION

1. Sur l'objectif général de simplification de la réglementation

Le Conseil note que les nouveaux textes n'ont pas parfaitement atteint cet objectif, notamment par l'instauration de coefficients affectés à certaines dépenses et de mécanismes de double limitation pour la prise en compte de certains investissements au sein des différentes obligations (contribution globale, obligation d'investissement dans les œuvres patrimoniales, obligation de production indépendante, *etc.*).

Lors des auditions, le constat d'échec de cet objectif a été régulièrement évoqué. La plupart des entités auditionnées ont pointé la trop grande sophistication de la réglementation et regretté le fait que les textes réglementaires aient dû traduire des situations différentes car négociées individuellement par les éditeurs ou leurs groupes.

La traduction réglementaire de particularités négociées au sein de chaque accord a en effet significativement complexifié l'ensemble du dispositif. Cette remarque préliminaire sera illustrée dans plusieurs développements suivants.

⁴² Dépenses de formation des auteurs, de financement de festivals, de promotion des œuvres, d'adaptation aux personnes aveugles ou malvoyantes et en faveur d'émissions de plateau.

2. Sur le principe des accords professionnels

La nouvelle réglementation a consacré une large place à la concertation professionnelle :

- en fixant le cadre réglementaire par transposition des accords signés entre 2008 et 2010 par les professionnels du secteur de l'audiovisuel ;
- en prévoyant la possibilité de négocier des modalités spécifiques de la contribution, par le moyen d'accords professionnels.

Le Conseil a toujours préconisé que le pouvoir réglementaire laisse plus de champ à la conclusion d'accords professionnels entre éditeurs de services et organisations professionnelles représentatives de la création audiovisuelle. Le Conseil estime donc très positive la démarche suivie lors de la réforme des décrets.

Il ressort globalement du cycle d'auditions une grande satisfaction de la part des éditeurs et des organisations professionnelles du principe même des accords professionnels. Pour la plupart des professionnels du secteur, il s'agit d'une avancée très positive qui a permis non seulement de déboucher sur le cadre réglementaire exigé par la loi, mais aussi de recréer un dialogue constructif entre éditeurs et producteurs qui s'est généralement poursuivi dans leurs relations commerciales. De manière quasi-unanime, éditeurs de services et organisations professionnelles demandent le maintien de ce principe fondamental, dans l'hypothèse où le cadre réglementaire serait de nouveau amené à évoluer.

Du point de vue du régulateur, le Conseil regrette cependant quatre points essentiels :

- Le pouvoir réglementaire n'a pas imposé d'obligation en faveur de la « production inédite » ;

Cette obligation (définie comme les dépenses consacrées par les éditeurs de services aux achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues, aux investissements en parts de producteurs avant la fin de la période de prise de vues, et au financement de travaux d'écriture et de développement) figurait dans les décrets précédents.

Les professionnels, partant du constat de la réalité des investissements importants des éditeurs de services dans la production d'œuvres audiovisuelles inédites, n'ont pas inscrit cet engagement dans leurs accords (hormis le dispositif particulier des éditeurs de la TNT gratuite)⁴³. Par conséquent, l'autorité réglementaire n'a inscrit aucune obligation sur ce point.

⁴³ Les dépenses d'achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues (préachats) et de parts de producteur déclarées par les éditeurs au titre de leur contribution représentent 93 % des investissements déclarés en 2011, soit un volume financier investi de 773 M€. En 2010, ces mêmes dépenses représentaient 92 % des investissements déclarés, pour un volume financier de 703 M€.

Le Conseil regrette que le cadre réglementaire n'impose pas au minimum le principe d'une telle obligation, dont les modalités pourraient être inscrites dans les conventions des éditeurs de services⁴⁴ (cf. *infra*, page 53).

- Les accords, à l'exception de ceux signés par les éditeurs de la TNT gratuite autorisés en 2003, n'ont pas été conclus à l'issue de négociations regroupant tous les acteurs mais de négociations entre chaque groupe d'éditeurs et les organisations professionnelles de la production ;

Par conséquent, la transposition réglementaire des accords professionnels reflète sur certains points les rapports de force qui ont présidé à la conclusion des accords et il en résulte des disparités entre les situations des différents types d'éditeurs.

Ainsi par exemple, comme cela a été signalé plus tôt, la liste des dépenses prises en compte au titre de la contribution n'est pas identique pour tous les éditeurs.

- Les décrets de 2010 consacrent les situations existantes au moment de la signature des accords professionnels, ce qui peut poser quelques difficultés pour des services nouveaux ;

Lors de son avis rendu le 4 mai 2010 sur le projet de décret « relatif à la contribution au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre », le Conseil avait exprimé sa réserve sur un dispositif pris pour entériner les situations existantes sans prévoir celles d'éventuels nouveaux entrants⁴⁵.

Compte tenu de l'inexistence de ces situations au moment de la signature des accords professionnels, certaines dispositions du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 ont pu d'ores et déjà soulever des difficultés :

- *La montée en charge de l'obligation entièrement patrimoniale*⁴⁶

L'article 17 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 prévoit la possibilité de cette montée en charge, sans fixation d'un taux minimal⁴⁷. Rien n'interdit, dès lors, que celle-ci commence à des taux très bas pour atteindre 12,5 % du chiffre d'affaires au bout de sept ans.

⁴⁴ Lorsque le Conseil a eu l'occasion de négocier une clause de ce genre avec des éditeurs, il a inscrit un tel engagement dans leurs conventions : ainsi TF1, M6 et des chaînes de la TNT autorisées en 2012 ont pris des engagements en faveur de la production d'œuvres audiovisuelles inédites.

⁴⁵ « [Le Conseil] remarque cependant que le projet de décret, ayant vocation à régir la contribution au développement de la production audiovisuelle et cinématographique de l'ensemble des éditeurs diffusés par voie hertzienne terrestre, reprend les particularités négociées dans les différents accords signés par les éditeurs de services existant à ce jour et pose en conséquence quelques difficultés pour son application éventuelle à des éditeurs n'existant pas à sa date d'entrée en vigueur ou n'ayant pas signé d'accords avec les représentants des producteurs audiovisuels et cinématographiques ».

⁴⁶ Cette obligation est définie au cinquième alinéa de l'article 9 du décret n° 2010-747 : voir ci-dessous.

⁴⁷ Article 17 du décret n° 2010-747 : « La proportion figurant au premier, deuxième ou cinquième alinéa de l'article 9 est atteinte, dans un délai ne pouvant excéder sept ans à compter de la date prévue dans l'autorisation pour le début effectif des émissions, selon des modalités fixées par les conventions et cahiers des charges et en fonction, notamment, du rythme attendu du développement de la télévision numérique de terre. Les conventions et

Par ailleurs, un éditeur qui a fait le choix du régime prévu au premier alinéa de l'article 9 du décret n° 2010-747⁴⁸ (régime « général » comportant une obligation globale et un sous-quota patrimonial) pourra établir une montée en charge de son obligation globale, en vue d'atteindre le seuil minimal de 15 % après sept années de montée en charge, mais devra, dès la première année, consacrer au moins 7 % de son chiffre d'affaires à la production d'œuvres patrimoniales⁴⁹.

Cette disposition semble donc manquer de cohérence, dans la mesure où elle est moins exigeante, en termes de contribution à la production d'œuvres patrimoniales, avec un éditeur qui aurait fait le choix d'un régime portant uniquement sur les œuvres patrimoniales qu'avec un éditeur ayant choisi un régime qui n'est pas uniquement centré sur ces œuvres.

- *La montée en charge prévue à l'article 10 pour les chaînes musicales*

Il est à noter que l'article 10 n'a pas prévu de montée en charge en fonction des chiffres d'affaires pour les éditeurs de chaînes musicales mais seulement une montée en charge par année entre 2010 et 2014. À compter de l'exercice 2015, tout nouvel entrant qui proposerait un format de chaîne musicale serait soumis au taux plein de l'obligation patrimoniale. La montée en charge de l'obligation globale pour ces éditeurs, prévue à l'article 17 du décret, serait dès lors très limitée⁵⁰.

- *L'absence de régime de contribution spécifique pour des chaînes musicales en TNT payante*

Ce point est, comme le précédent, assez théorique, mais il est à noter que le décret ne prévoit pas de régime dérogatoire de contribution à la production audiovisuelle pour des éditeurs de chaîne musicale en TNT payante. Ceci est sans doute dû au fait qu'il n'existait pas de chaînes musicales dans l'offre de TNT payante au moment de la négociation des accords.

cahiers des charges fixent, de manière progressive, les proportions qui devront être atteintes chaque année durant cette période. [...] »

⁴⁸ Article 9 du décret n° 2010-747 : « Les éditeurs de services consacrent chaque année au moins 15 % de leur chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française.

Toutefois, pour les éditeurs de services qui consacrent annuellement plus de la moitié de leur temps de diffusion à des captations ou des créations de spectacles vivants et des vidéomusiques, ces dernières devant représenter au moins 40 % du temps annuel de diffusion, ce taux est fixé à 8 %.

La part de l'obligation prévue au premier alinéa composée de dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres patrimoniales représente au moins 10,5 % du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent.

La part de l'obligation prévue au deuxième alinéa composée de dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres patrimoniales représente au moins 7,5 % du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent.

Lorsque les dépenses sont entièrement consacrées à des œuvres patrimoniales, l'obligation prévue au premier alinéa est fixée au moins à 12,5 %.

Sont patrimoniales au sens du présent chapitre les œuvres énumérées à la première phrase du deuxième alinéa du 3° de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée. »

⁴⁹ En vertu du deuxième alinéa de l'article 10 du même décret, qui autorise des taux dérogatoires à celui inscrit à l'article 9 pour l'obligation patrimoniale en fonction des niveaux de chiffres d'affaires.

⁵⁰ Elle ne pourrait en effet débiter en deçà du taux minimal de l'obligation patrimoniale, à savoir 7,5 % du chiffre d'affaires : les taux de la montée en charge devraient alors nécessairement être compris entre 7,5 % et 8 %, ce qui laisserait une très faible marge de progression alors que la montée en charge de l'obligation globale peut s'étendre sur une période maximale de sept ans.

- L'application de certaines dispositions réglementaires peut soulever des questions d'interprétation, lorsqu'elle ne correspond pas parfaitement à la volonté des parties lors de la signature des accords.

La reprise par voie réglementaire de spécificités négociées individuellement par les éditeurs ou leurs groupes a pu poser des problèmes d'interprétation de la volonté des parties. Ainsi, lorsque le décret renvoie à des modalités régies par les accords, comme la durée des droits acquis, le Conseil a pu se trouver face à des situations où il n'était pas en mesure de décider uniformément de l'interprétation à retenir pour l'ensemble des éditeurs. Chaque accord réglant les relations entre deux parties, son équilibre global peut en effet varier d'un éditeur à l'autre, en fonction des modalités spécifiquement négociées par chacun.

Une autre difficulté a été soulevée lors des auditions. Elle concerne le fait que les dispositions réglementaires n'ont pas toujours repris la possibilité de négocier certains points par accord, dès lors qu'ils n'étaient pas prévus dans l'accord « initial ». Les articles 14, 29 et 43 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 et les articles 14 et 29 du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 permettent de négocier par accord professionnel des modalités particulières de la contribution, dès lors que celles-ci ont été prévues dans les accords « initiaux », conclus préalablement à la rédaction des décrets de 2010.

Par exemple, la possibilité de négocier par accord le report d'une partie de l'obligation sur l'année suivante, en cas de baisse significative du chiffre d'affaires, n'a pas été reprise dans les dispositions applicables aux éditeurs de services non hertziens car l'accord « ACCeS »⁵¹ ne l'avait pas initialement prévu. Aussi, quand bien même ce mécanisme serait introduit par voie d'avenant à cet accord, il ne pourrait, en l'état de la rédaction du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010, être appliqué aux éditeurs de services signataires de cet accord.

Par ailleurs, certains éditeurs ont pointé la difficulté de se rapprocher des organisations professionnelles pour renégocier certains aspects de leurs engagements. Par exemple, s'agissant de la possibilité d'augmenter la part maximale des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française (cf. *infra*, page 52), ce point aurait dû, pour certains, relever de l'appréciation du régulateur et des conventions des éditeurs, et non des négociations professionnelles.

Enfin, certaines organisations professionnelles ont également fait part de leur regret que les décrets, et par voie de conséquence les conventions, n'aient pas tout repris des accords car un certain nombre d'engagements ne font l'objet d'aucun contrôle.

Les accords professionnels n'ont pas prévu de clause de rendez-vous. Pour certains accords, les signataires avaient envisagé la mise en place d'un comité de suivi mais celui-ci n'a jamais été établi.

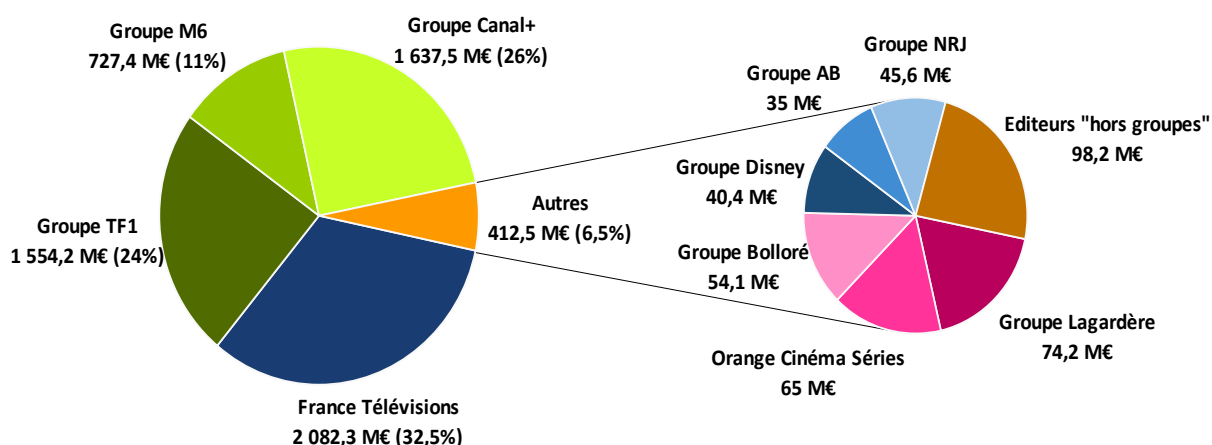
⁵¹ Accord signé le 22 juillet 2009.

Le Conseil suggère qu'en cas d'ouverture d'un nouveau cycle de négociations, au lieu que le cadre réglementaire soit entièrement rédigé à partir de stipulations négociées individuellement par accord, la démarche inverse soit envisagée : à savoir, après une concertation préalable, un décret définissant des obligations générales et laissant la fixation de leurs modalités précises d'application aux accords professionnels, ensuite prises en compte dans les conventions des éditeurs avec le Conseil.

3. Sur l'évolution des assiettes de contribution

L'assiette globale de la contribution à la production audiovisuelle s'est élevée en 2011 à **6,4 milliards d'euros**, en augmentation de 8 % par rapport à l'année précédente⁵². Cette assiette se répartit comme suit entre les groupes :

Assiettes des obligations de contribution au développement de la production audiovisuelle en 2011

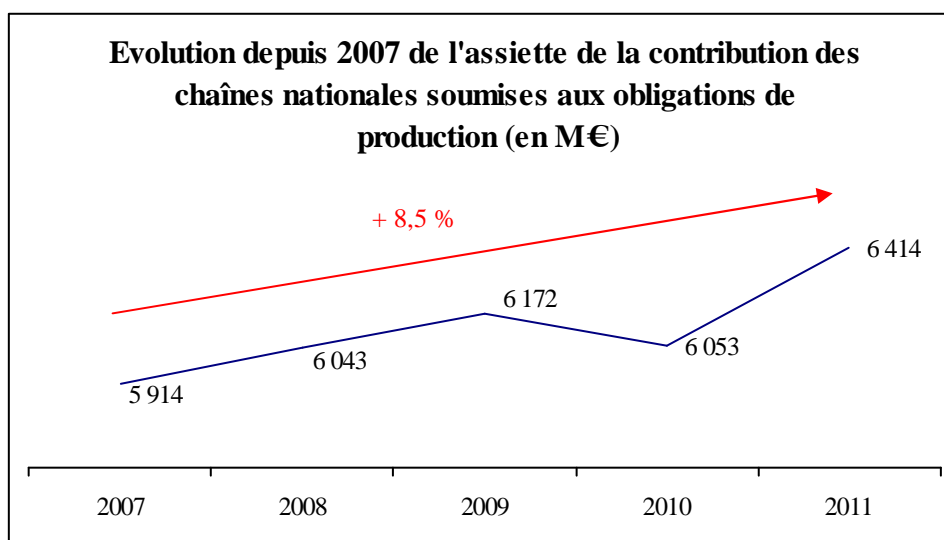


Source : CSA – Direction des Programmes

A la lecture de ce graphique, on peut constater que les éditeurs de services n'appartenant pas à l'un des quatre groupes audiovisuels centrés sur une des chaînes précédemment diffusées en mode analogique (groupe TF1, groupe M6, groupe Canal+ et France Télévisions) représentent moins de 7 % de l'assiette globale de contribution.

Depuis 2007, l'assiette globale a évolué comme suit :

⁵² Pour des données financières globales sur le secteur de l'audiovisuel, se reporter à l'annexe 5.



Source : CSA / le graphique contient des arrondis.

Parmi les modifications du périmètre des assiettes de contribution évoquées plus haut, deux évolutions sont particulièrement notables.

3.1 La déduction des recettes dites « échanges marchandises »

Les décrets de 2010 permettent aux éditeurs de services de déduire, de leur chiffre d'affaires net ou de leurs ressources totales nettes⁵³, les recettes de promotion dont le paiement intervient par compensation dans le cadre d'échanges de biens ou de services dit « échanges marchandises »⁵⁴. Cette disposition a été négociée par l'ACCeS pour les éditeurs de services non hertziens ainsi que par les éditeurs de services de la TNT sélectionnés en 2005, lors des négociations avec les organisations professionnelles, puis reprise dans les décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

Cette mesure a recueilli une grande satisfaction de la part des éditeurs de services car ces échanges marchandises sont une pratique très répandue dans les médias. En 2011, les « échanges marchandises » ont été déduits des ressources ou chiffres d'affaires de l'année précédente de 37 éditeurs de services⁵⁵, dont huit services hertziens, pour un volume financier total de 19 millions d'euros.

Certains éditeurs de services ont appelé de leurs vœux lors des auditions une harmonisation des assiettes de calcul des obligations d'investissement pour la production audiovisuelle et la production cinématographique en permettant la déduction des échanges de marchandises également au sein de la contribution à la production cinématographique.

⁵³ Dans une limite variable, selon que le service est payant ou diffusé en clair et dans ce dernier cas, selon le montant de son chiffre d'affaires. Voir article 10 du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 et articles 8 et 24 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

⁵⁴ En échange d'espaces publicitaires, les annonceurs peuvent « offrir » voyages, lots, dotations pour les jeux, opérations de fidélisation, objets promotionnels ou services de coursiers. Ces échanges sont le plus souvent comptabilisés au sein des ressources publicitaires.

⁵⁵ Ce nombre représente le nombre total de services pour lesquels des échanges de marchandises ont été déduits de leurs ressources ou chiffres d'affaires, sans tenir compte des mises en commun.

Les éditeurs de services non hertziens souhaiteraient en outre que l'assiette de leur contribution à la production cinématographique repose également sur les ressources perçues des distributeurs en France, alors que les modalités de la contribution au développement de la production cinématographique ont été inchangées et qu'en conséquence cette contribution repose sur la base du chiffre d'affaires annuel net de l'éditeur de services.

L'examen des déclarations des éditeurs soumis aux deux contributions a montré que ces deux montants, chiffre d'affaires annuel net et ressources annuelles nettes, peuvent présenter des différences notables.

3.2 L'intégration des recettes issues de l'exploitation des services de télévision de rattrapage

L'introduction des recettes issues de l'exploitation des services de télévision de rattrapage est un point important de la réforme, dans la mesure où elle a pris en compte l'évolution des modes de diffusion et de consommation et qu'elle constitue la contrepartie essentielle pour les producteurs à la cession des droits de diffusion sur ce mode d'exploitation.

Sur 38 éditeurs de services hertziens et non hertziens nationaux ou groupes audiovisuels soumis à des obligations d'investissement dans la production audiovisuelle, la part des recettes de télévision de rattrapage a pu être identifiée au sein de cinq déclarations⁵⁶ relatives à la contribution à la production audiovisuelle en 2011 et son montant total s'est élevé à 16 millions d'euros⁵⁷.

Dans ces conditions, au titre des obligations applicables à l'exercice 2011, les recettes de télévision de rattrapage identifiables n'ont représenté que 0,25 % du total des assiettes de la contribution à la production audiovisuelle des 38 éditeurs de services ou groupes audiovisuels.

Le montant encore peu élevé des recettes de télévision de rattrapage s'explique notamment par les raisons suivantes :

- Les recettes de télévision de rattrapage identifiées au sein des assiettes de contribution sont celles de l'année 2010, année de prise en compte des chiffres d'affaires et ressources pour le calcul des obligations de l'exercice 2011. Or, en 2010, un certain nombre de services de télévision de rattrapage venaient juste d'être lancés. On peut néanmoins déjà noter une augmentation des recettes générées par ces services : elles sont passées de 5 millions d'euros au titre de l'exercice 2010 à 16 millions d'euros au titre de l'exercice 2011 ;

⁵⁶ Dont France Télévisions. Pour le groupe public, il est à noter que l'assiette de sa contribution à la production audiovisuelle ne porte pas seulement sur les recettes de télévision de rattrapage mais plus largement sur le chiffre d'affaires réalisé par les « services de médias audiovisuels à la demande édités par France Télévisions ou par l'une de ses filiales au sens du 6° de l'article 3 du cahier des charges » : cf. l'article 9-IV du décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions : « [...] [La contribution] porte globalement sur le chiffre d'affaires réalisé par les services suivants : - services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre définis à l'article 3 du présent cahier des charges ; - services de médias audiovisuels à la demande édités par France Télévisions ou par l'une de ses filiales, au sens du 6° de l'article 3 du présent cahier des charges. [...] ».

⁵⁷ Un certain nombre d'éditeurs ont indiqué ne pas pouvoir être en mesure d'identifier les recettes spécifiques de l'exploitation de la télévision de rattrapage, mais ont assuré que celles-ci étaient intégrées aux recettes globales du service.

- Certains éditeurs de services payants proposant une part de leurs programmes en télévision de rattrapage indiquent qu'ils ne perçoivent pas de recettes au titre de cette exploitation car leur offre de télévision de rattrapage est incluse dans l'abonnement au service ;
- Enfin, certains éditeurs de services expliquent que les recettes de télévision de rattrapage ne sont pas nécessairement « isolées » et qu'à défaut d'une comptabilité analytique, elles peuvent être directement intégrées dans le chiffre d'affaires global de l'éditeur. Dans ces conditions, la mesure de l'impact des recettes de télévision de rattrapage au sein des assiettes de contribution à la production audiovisuelle n'est pas évidente.

Il ne fait cependant pas de doute que l'intégration des recettes de télévision de rattrapage dans l'assiette de contribution à la production audiovisuelle est un facteur de croissance ou de stabilité de celle-ci, compte tenu du fort développement des pratiques de visionnage en télévision de rattrapage constaté depuis la mise à disposition de ce service au téléspectateur.

Le Conseil formule en outre deux observations sur l'exploitation des services de télévision de rattrapage et ses conséquences sur la contribution au développement de la production audiovisuelle et cinématographique.

- L'articulation avec le décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande

Dans la mesure où la télévision de rattrapage constitue un prolongement du service linéaire dont elle est issue, il semblerait cohérent que toutes les recettes et dépenses liées à l'exploitation en télévision de rattrapage soient intégrées à la contribution du service linéaire à la production d'œuvres cinématographiques.

Aujourd'hui, cette logique a été adoptée pour la contribution à la production audiovisuelle⁵⁸, par intégration des recettes de télévision de rattrapage à l'assiette de la contribution et prise en compte des droits acquis à ce titre, mais pas pour la contribution des services de télévision de rattrapage à la production cinématographique qui est régie, à l'exception de celles des éditeurs de services hertziens de cinéma, par le décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 « relatif aux services de médias audiovisuels à la demande ».

Dès son avis n° 2010-10 du 4 mai 2010, rendu sur le projet de décret « relatif à la contribution au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre », le Conseil avait regretté que ces recettes et dépenses ne soient pas prises en compte pour la contribution au développement de la production cinématographique pour les éditeurs de services hertziens non cinéma.

Le Conseil considère que l'intégration de l'ensemble des recettes de télévision de rattrapage aux assiettes de contribution à la production audiovisuelle et cinématographique se justifierait pleinement en raison de la nature de ces services, dès lors qu'une offre cinématographique est

⁵⁸ Les décrets n° 2010-416 et 2010-747 précisent que, pour les dispositions relatives à la contribution à la production audiovisuelle, « les services de télévision de rattrapage ne sont pas regardés comme des services distincts des services de télévision dont ils sont issus »

bien proposée en télévision de rattrapage. Ainsi, celles des dispositions du décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatives à la contribution à la production audiovisuelle et cinématographique ne porteraient que sur les services de médias audiovisuels à la demande, hors services de télévision de rattrapage⁵⁹.

➤ La question de la valorisation des droits de télévision de rattrapage

Devant le succès croissant de ce nouveau mode de consommation des contenus audiovisuels, certaines organisations professionnelles reçues au cours des auditions considèrent que la télévision de rattrapage apparaît de plus en plus comme un réel marché annexe et non plus comme un simple complément au service linéaire. En se développant, la télévision de rattrapage constituerait une diversification de l'activité d'édition de service linéaire qui affecte l'exploitation des œuvres en vidéo à la demande (VàD) et en DVD.

Dès lors que la télévision de rattrapage apparaît comme un service distinct du service linéaire et qu'elle ponctionne le marché de la VàD et du DVD, les distributeurs estiment qu'il serait normal que les droits de télévision de rattrapage ne soient pas seulement identifiés dans les contrats de production mais qu'ils y soient également clairement valorisés.

Par ailleurs, la télévision de rattrapage permet de rendre les programmes très largement visibles, ce qui a eu pour effet, selon certaines organisations professionnelles, de faire chuter le taux de copiage et les redevances PROCIREP, sans remontée de recettes pour les producteurs au titre de l'exploitation en télévision de rattrapage.

Les producteurs indépendants regrettent l'assimilation des droits de télévision de rattrapage aux droits de diffusion télévisuelle. Ils n'ont en outre aucune visibilité sur ce que représente l'intégration des recettes de télévision de rattrapage dans chaque assiette de contribution. Ils considèrent que l'introduction de ces recettes dans les assiettes de contribution aurait dû être assortie d'un engagement à l'égard de l'exploitation de ces œuvres sur Internet.

Certains éditeurs de services se sont déclarés ouverts au principe de la monétisation des droits de télévision de rattrapage mais ont également estimé qu'aujourd'hui les recettes sont encore trop faibles pour que la question se pose réellement.

Le Conseil estime pour sa part que l'inclusion des recettes de télévision de rattrapage dans l'assiette de contribution à la production audiovisuelle ne fait pas par elle-même obstacle, d'une part, à l'identification de cette forme d'exploitation des œuvres dans les contrats d'achats de droits par les éditeurs, d'autre part, à la rémunération des ayants-droit, même pour de très faibles montants, à proportion de cette exploitation.

⁵⁹ A cet égard, on peut noter que le chiffre d'affaires des SMàD édités par France Télévisions est intégré à l'assiette de contribution à la production audiovisuelle du groupe, alors même que ces services pourraient également être assujettis à une contribution au titre du décret n° 2010-1379, si leur chiffre d'affaires dépassait dix millions d'euros.

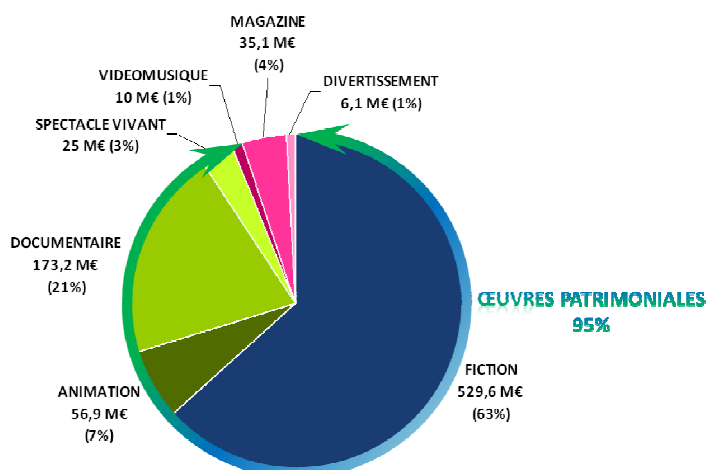
4. Sur la contribution en faveur des œuvres patrimoniales

La mise en place d'obligations d'investissement centrées sur les œuvres patrimoniales (cf. *supra*, pages 8 et 11) a été au cœur de la réforme des décrets de 2010⁶⁰, raison pour laquelle les organisations représentatives de la création audiovisuelle ont accepté que les taux de la contribution soient diminués⁶¹. Elle a ainsi permis de limiter les investissements en faveur des divertissements et des magazines reconnus en œuvres⁶² et de concentrer les investissements sur les œuvres à vocation patrimoniale⁶³.

Comme le montre le graphique en page 24, les montants d'investissements déclarés en faveur des œuvres patrimoniales ont crû en valeur absolue depuis 2009 ; ils ont fortement dépassé, en 2011, le précédent maximum de 2008 qui précédait la crise publicitaire de 2009.

Ce resserrement des obligations d'investissement sur les œuvres patrimoniales a comme conséquence logique que la contribution des éditeurs de services porte désormais quasi entièrement sur les œuvres patrimoniales comme l'illustre le graphique ci-dessous :

Répartition par genres des dépenses déclarées en faveur de la production d'œuvres audiovisuelles en 2011



Source : CSA – Direction des Programmes

⁶⁰ L'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 dispose que « [...] des décrets en Conseil d'Etat fixent les principes généraux définissant les obligations concernant : [...] »

3° La contribution des éditeurs de services au développement de la production, en tout ou partie indépendante à leur égard, d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles [...]. En matière audiovisuelle, cette contribution porte, entièrement ou de manière significative, sur la production d'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 recreation de spectacles vivants [...] ».

⁶¹ Hormis le cas particulier de pour France Télévisions, reflet de l'engagement massif du service public en faveur de la création audiovisuelle.

⁶² Pour rappel, l'article 4 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pose une définition en creux de l'œuvre audiovisuelle, qui exclut toute interprétation qualitative de la part du Conseil : « Constituent des œuvres audiovisuelles 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 ».

⁶³ A titre d'exemple, en 2008, avant l'entrée en vigueur de la réforme, les investissements pour des œuvres non patrimoniales représentaient un tiers de la contribution de la chaîne Canal + et près de 20 % de celle de la chaîne TF1.

La fiction, le documentaire et l'animation représentent, à eux trois, plus de 90 % des investissements en production audiovisuelle déclarés au titre de l'année 2011. Les décrets de 2010 ont ainsi répondu au souci des organisations professionnelles représentatives du secteur de la production audiovisuelle et du législateur de centrer le soutien à la création audiovisuelle française sur les œuvres dites patrimoniales⁶⁴.

Le Conseil considère que la possibilité d'opter pour une contribution en tout ou partie seulement consacrée aux œuvres patrimoniales et d'y intégrer, sous réserve de la signature d'accords, des investissements en faveur d'émissions réalisées en plateau, a en outre permis de préserver la diversité des lignes éditoriales.

Le resserrement des obligations d'investissement sur les œuvres patrimoniales soulève néanmoins des difficultés liées à l'absence de définition réglementaire des genres. Les formats télévisuels évoluant sans cesse, une œuvre audiovisuelle emprunte parfois à plusieurs genres et il est par conséquent difficile de lui en attribuer un en particulier⁶⁵.

L'énumération de genres reconnus comme patrimoniaux est confrontée à l'arrivée de nouveaux formats et à l'évolution de ces genres. Cela a pour effet que le périmètre de la notion d'œuvre patrimoniale pourrait être amené à évoluer, les émissions proposées par les éditeurs relevant de genres de plus en plus hybrides.

A l'inverse, certaines œuvres audiovisuelles revêtent un intérêt culturel et patrimonial indéniable mais ne relèvent pas d'un des genres reconnus comme patrimoniaux à l'article 27-3 de la loi du 30 septembre 1986 (magazines littéraires, certaines émissions musicales, *etc.*).

Compte tenu de l'absence de définition juridique des différents « genres » d'œuvres audiovisuelles, il est difficile de cerner précisément les contours de quasiment tous les genres « patrimoniaux ». Cette question se pose particulièrement pour déterminer le périmètre du « documentaire de création » et plus récemment celui des œuvres relevant du genre de la fiction, comme le rappellent les développements suivants. Elle peut également se poser pour la notion de recréation de spectacles vivants.

Il convient de rappeler à titre préliminaire que, si le Conseil doit veiller à la qualité générale des programmes dans l'exercice de sa mission, il est tenu d'éviter toute appréciation qualitative des œuvres dans leur détail. Il doit au contraire se baser sur des critères objectifs, dans le souci permanent d'encourager la création de formats innovants.

Par ailleurs, il est également important de souligner que le Conseil et le CNC appliquent des réglementations différentes aux finalités spécifiques :

- le CNC se fonde sur le décret n° 95-110 pour attribuer un soutien financier à des « œuvres audiovisuelles à vocation patrimoniale et présentant un intérêt particulier d'ordre culturel, social, scientifique, technique ou économique » ;
- le Conseil s'assure que les éditeurs de services respectent les dispositions prévues par les décrets n° 2010-416 et n° 2010-747 qui régissent la contribution à la production

⁶⁴ La France est le seul pays d'Europe à avoir caractérisé ainsi des genres spécifiques sur lesquels doit se centrer la contribution réglementaire des éditeurs de services au développement de la production audiovisuelle.

⁶⁵ Émissions qui se situent par exemple à la frontière entre le genre documentaire et le spectacle vivant ou entre le genre documentaire et la fiction (cf. le « docu-fiction »).

audiovisuelle et cinématographique de ces derniers, afin de soutenir l'industrie française et européenne de programmes.

Par conséquent, l'absence de soutien financier attribué par le CNC ne constitue pas, pour le Conseil, un critère d'exclusion de la qualification d'œuvre audiovisuelle patrimoniale (cf. *infra*, page 39). En outre, le soutien du COSIP peut ne pas être attribué pour de nombreuses raisons autres que le caractère « patrimonial » ou non d'une œuvre⁶⁶.

4.1 La question du documentaire de création

4.1.1 La notion de documentaire de création

Cette notion est née d'un compromis entre professionnels au moment des débats parlementaires de 2007, pour éviter une acception trop large des œuvres prises en compte au titre du documentaire. Il semblerait qu'en introduisant la notion de documentaire de création l'objectif du législateur était de permettre une appréciation plus stricte de la notion de documentaire afin de favoriser la part de la production audiovisuelle dont l'intérêt culturel est évident.

Néanmoins, pour les professionnels, il ne s'agit pas non plus de figer le genre dans une définition trop stricte mais de favoriser la plus grande diversité des écritures documentaires et permettre de faire évoluer les formats.

Devant l'absence de définition réglementaire⁶⁷ et la part de subjectivité à laquelle la notion de « création » renvoie, nombre d'éditeurs font part au Conseil du risque d'insécurité juridique que comporte cette notion. Plusieurs pistes de définition sont régulièrement avancées (regard de l'auteur, travail d'écriture, qualité artistique, *etc.*) mais aucune ne repose sur des éléments objectifs fiables sur lesquels les éditeurs pourraient s'appuyer.

Au cours des auditions, la plupart des éditeurs de services ont eu à cœur de rappeler la nécessité d'éviter que la notion de documentaire de création soit trop étroite. A cet égard, les éditeurs se sont déclarés, dans leur ensemble, satisfaits de la méthode retenue par le Conseil pour la prise en compte des documentaires de création dans l'obligation patrimoniale. Certains ne seraient pas opposés à une clarification des critères mais aucun n'appelle au rapprochement des notions appliquées par le Conseil et par le CNC.

Face à un programme que l'éditeur déclare, au titre de ses obligations de production, en tant que documentaire de création, le Conseil s'attache à un faisceau d'indices non exhaustif, pour retenir ou non cette qualification. La grille d'analyse suivante revêt un caractère purement indicatif, le Conseil n'ayant pas le pouvoir réglementaire pour définir la notion :

⁶⁶ Cf. notamment les conditions économiques de la production ou celles liées au producteur délégué et les mécanismes du soutien automatique ou sélectif.

⁶⁷ Il convient de souligner que ni la loi ni les décrets ne font même de distinction entre documentaire de création et documentaire. Avant d'avoir été inscrits dans la loi du 30 septembre 1986, puis dans les accords professionnels de fin 2008 et les décrets de 2010 relatifs à la contribution des éditeurs de services au développement de la production audiovisuelle et cinématographique, les termes « documentaires de création » figurent initialement au décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels, sans pour autant y être définis.

- La présence d'un ou plusieurs auteur (s) et d'un ou plusieurs réalisateur(s) est un indice déterminant ;
- Compte tenu de l'arrêt de la Cour administrative d'appel de Paris du 18 mai 2006 relatif à l'émission *Popstars*, il apparaît que le critère de réalité préexistante est un principe déterminant pour définir le documentaire. Ainsi, une émission ne portant pas sur une réalité préexistante serait exclue de la catégorie du documentaire de création mais ce critère de la réalité préexistante est néanmoins apprécié souplesment, pour ne pas exclure les formats innovants ; il peut éventuellement relever du point de vue de l'auteur ;
- L'article 27-3 de la loi du 30 septembre 1986 prévoit que peuvent être pris en compte des documentaires diffusés au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ou une émission de divertissement. Le sujet du documentaire est un indice inopérant, toutefois, les émissions dont l'objet principal⁶⁸ relève du divertissement (télé réalité, caméra cachée, etc.) sont exclues, comme le prévoit l'article 27-3 précité⁶⁹. A contrario, rien n'empêche que le documentaire de création ait un traitement divertissant, dès lors qu'il présente le point de vue d'un auteur sur une situation du réel⁷⁰ ;
- Un soutien attribué par le CNC a jusqu'ici toujours conduit le Conseil à prendre en compte le documentaire aidé déclaré au sein des œuvres patrimoniales. A l'inverse, l'absence de soutien CNC ne fait pas obstacle à la prise en compte au sein des obligations de production en faveur des œuvres patrimoniales car les deux réglementations sont distinctes (cf. *supra*, page 37) ;
- Le contrat peut donner des indications sur le genre mais il ne peut pas se suffire à lui-même : certains documentaires non soutenus au COSIP sont parfois présentés comme des magazines et à l'inverse des reportages peuvent être présentés comme des documentaires ;
- La présence d'un animateur « sur le terrain » ne s'oppose pas à la prise en compte en documentaire de création. Le documentaire « incarné » peut constituer un parti pris éditorial destiné à « accompagner » le téléspectateur ;
- Le dispositif technique⁷¹ n'est pas en soi un élément excluant la qualification de documentaire de création car il peut également constituer un parti pris de l'auteur au regard éventuellement de la spécificité du sujet ;

⁶⁸ Le critère de l'objet principal est celui qui a été retenu par le Conseil d'Etat, dans son arrêt rendu le 30 juillet 2003, pour considérer que l'émission *Popstars* pouvait être qualifiée d'œuvre audiovisuelle au sens du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990. Le Conseil d'Etat a relevé que le programme *Popstars* avait « pour **principal objet** de présenter au public l'entraînement, la formation et la progression, dans le domaine de la chanson, des personnes sélectionnées et de décrire un début de carrière effective au sein des métiers du spectacle », qu'il comportait « des éléments de scénario, une mise en scène et un montage », pour considérer que l'émission constituait une œuvre audiovisuelle, même si elle comportait, à titre accessoire, des éléments relevant des genres du jeu et des variétés.

⁶⁹ Cf. *supra*, page 8. L'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 mentionne « la production d'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 recréation de spectacles vivants [...] ».

⁷⁰ Les indices relatifs à l'objet principal de l'émission et au critère de la réalité préexistante peuvent en pratique être inopérants, lorsque le documentaire déclaré au sein des œuvres patrimoniales n'est pas encore diffusé.

⁷¹ Par exemple, un dispositif de caméras fixes.

➤ L'adaptation d'un format préexistant n'empêche pas en soi une qualification de « documentaire de création ». Toutefois la simple répétition, dans un programme français, d'un processus fixé par un format préexistant introduit un sérieux doute sur l'existence d'un point de vue d'auteur et peut constituer un indice disqualifiant.

4.1.2 La mission sur la place du documentaire de création

En février 2011, le ministre de la culture et de la communication a confié à quatre producteurs une mission d'étude et de réflexion sur la place du documentaire de création « dans un contexte de transformation accélérée du paysage audiovisuel ». Cette mission avait notamment pour vocation de s'interroger sur « les conditions de production et de financement de ces documentaires ».

Dès son préambule, le rapport remis en mars 2012⁷² soulève la « *difficulté de définition de ce qu'est un « documentaire de création » et en quoi il se distingue d'une œuvre de non-fiction* ». Il préconise quinze « pistes pour agir en faveur du documentaire de création ». Sont évoquées ici les seules propositions en lien direct avec le champ d'application des décrets de 2010.

➤ « Revoir les obligations de programmes dans le sens de la diversité »

Dans le cadre de l'appel à candidatures pour la diffusion de six chaînes en haute définition sur la TNT, la sélection de la chaîne documentaire RMC Découverte assurera logiquement un soutien particulier au genre documentaire sur les antennes hertziennes nationales. La chaîne s'est en effet engagée à consacrer annuellement au moins 75 % du temps total de diffusion aux documentaires⁷³ et au moins 40 premières parties de soirées à la diffusion de documentaires de création d'expression originale française⁷⁴.

➤ « Améliorer la circulation des œuvres : raccourcir le délai de détention des droits acquis par les chaînes auprès des producteurs »

La question des modalités d'accès aux œuvres reste sensible pour les éditeurs de la TNT autorisés en 2003 et 2012, ainsi que pour la plupart des éditeurs de services payants, qui continuent de s'approvisionner largement sur le second marché des œuvres produites à l'initiative des éditeurs audiovisuels « historiques ». Il apparaît donc essentiel que le second marché des droits des œuvres audiovisuelles soit aussi fluide que possible.

Le Conseil s'est toujours montré soucieux de favoriser les meilleures conditions de circulation des droits. A cette fin, il a nommé, en 2011, Dominique Richard en tant que médiateur pour la circulation des œuvres, chargé de contribuer à la résolution des contestations relatives à l'accès aux œuvres, sur le modèle du médiateur du cinéma. Intervenant en cas de litiges entre éditeurs ou entre éditeurs et distributeurs, il est chargé de réunir les parties dans le but de chercher une conciliation préalable, dans le respect des règles de la concurrence. Il n'a pas été saisi à ce jour de difficultés relatives à des documentaires de création.

⁷² Rapport intitulé « *Le documentaire dans tous ses états – Pour une nouvelle vie du documentaire de création* », Serge Gordey, Catherine Lamour, Jacques Perrin et Carlos Pinsky – Mars 2012.

⁷³ Engagement issu des discussions avec le Conseil.

⁷⁴ Engagement issu des accords signés avec les organisations professionnelles.

Un des points importants de la réforme a été de confier la limitation des durées de droits acquis à la négociation entre éditeurs de services et organisations professionnelles. Dès lors, s'agissant des dispositifs relatifs aux cessions de droits, cette piste relève directement du champ des accords professionnels et dépend de la volonté des parties de renégocier ou non ce point.

Le Conseil relève que les pratiques contractuelles qui ont pu freiner la circulation des œuvres audiovisuelles semblent s'éteindre, ou ne paraissent pas justifier un examen par le médiateur pour la circulation des œuvres mis en place depuis avril 2011 auprès du CSA, au regard du très faible nombre de saisines parvenues à celui-ci.

Le Conseil estime que la libération anticipée des droits à l'issue de la dernière diffusion contractuelle est une mesure favorable à une meilleure circulation des droits. Cette clause, souscrite par RMC Découverte lors de son autorisation et imposée aux groupes TF1 et Canal + lors de l'acquisition des chaînes NT1 et TMC d'une part, et Direct 8 et Direct Star⁷⁵ d'autre part, mériterait d'être étendue, par voie législative ou réglementaire, à tous les éditeurs, le cas échéant, sous certaines conditions⁷⁶.

➤ « Etablir un code de bonnes pratiques entre auteurs, producteurs et diffuseurs »

Le Conseil encourage toute initiative visant à encadrer les usages professionnels et salue, à ce titre, la charte des usages professionnels récemment signée par la SCAM, la SRF, l'ADDOC, le SPI et le SATEV⁷⁷. Le Conseil invite les éditeurs de services à en tirer bénéfice pour les appliquer à leurs propres relations avec les auteurs et producteurs.

Par ailleurs, le Conseil a été, à plusieurs reprises, alerté sur les délais de paiement parfois excessifs pratiqués par certains éditeurs de services, les derniers versements dus aux producteurs intervenant parfois avec plusieurs mois de retard après la livraison de l'œuvre audiovisuelle. Le secteur de la production audiovisuelle pâtit de cette situation qui réduit la capacité de réinvestissement des sociétés de production.

Le Conseil estime qu'il aurait été intéressant que le décret prévoie de soumettre la prise en compte des dépenses au versement effectif, par l'éditeur de services, d'une part substantielle de son apport financier dans un délai raisonnable variant selon la nature des dépenses : après la fin de la période de prises de vue, lorsqu'il s'agit de préachats, ou après la livraison du programme, dans le cas d'achats de droits de diffusion⁷⁸. Il avait déjà formulé cette préconisation dans son avis n° 2010-10 du 4 mai 2010 sur le projet de décret relatif à la

⁷⁵ Respectivement devenues D8 et D17.

⁷⁶ Il pourrait être envisagé d'appliquer cette clause, sous réserve, par exemple, de la part de l'apport du diffuseur dans le budget de production, de la durée des droits acquis, *etc.*

⁷⁷ Accord signé le 10 juillet 2012 par la société civile des auteurs multimédia (SCAM), la société des réalisateurs de films (SRF), l'association des cinéastes documentaristes (ADDOC), le syndicat des producteurs indépendants (SPI) et le syndicat des agences de presse télévisée (SATEV). (Document téléchargeable sur le site <http://www.scam.fr>).

⁷⁸ La loi n° 2008-776 du 4 août 2008 de modernisation de l'économie vise à « favoriser le développement des petites et moyennes entreprises » et a inscrit dans le code de commerce des dispositions encadrant les délais de paiement dus aux prestataires. Le Conseil note qu'en matière de contribution au développement de la production cinématographique, la prise en compte de certaines dépenses est conditionnée notamment au versement effectif des sommes dues par les éditeurs de services.

contribution à la production audiovisuelle et cinématographique des éditeurs de services de la TNT.

Enfin, le Conseil a pu constater, au cours de l'examen du bilan des investissements en production audiovisuelle, que pour certains éditeurs, la signature du contrat de production pouvait parfois intervenir bien après la mise en production, voire la fin de période de prise de vues.

Le Conseil déplore cette pratique qui tend à fragiliser le bon déroulement de la production et invite les éditeurs concernés à améliorer les conditions de signature des contrats de production.

➤ « Préciser les critères de définition du documentaire de création de la part des organismes de tutelle et de soutien »

Le Conseil rappelle que ce point ne relève pas de sa compétence réglementaire. Tout en étant favorable à une précision des critères définissant le documentaire de création, il estime possible de donner aujourd'hui, sous le contrôle du juge, les qualifications appropriées aux programmes qui lui sont déclarés dans cette catégorie. Il regrette, de plus, que les signataires des accords n'aient pas formalisé explicitement cette notion quand ils l'employaient, mais il réitère sa mise en garde contre toute définition qui aboutirait à trop restreindre le périmètre de ce genre (cf. *supra*, page 38).

➤ « Repenser et renforcer la phase de développement des projets »

Sur ce point, le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 a mis en place, sous réserve d'accord professionnel, un système de bonification des dépenses d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production (cf. *infra*, page 56). Le bénéfice de cette disposition, qui n'est en rien réservée au genre de la fiction, est encore difficilement mesurable mais le Conseil encourage la mise en œuvre de toute mesure incitant les éditeurs de services à prendre des risques en faveur de projets innovants.

➤ « Aider à la coproduction internationale »

S'agissant des obligations d'investissement des éditeurs de services, l'incitation à coproduire avec des partenaires internationaux est directement liée à la part des œuvres européennes non EOF que les éditeurs de services sont autorisés à valoriser au sein de leur contribution (cf. *infra*, page 52).

Le documentaire est un genre qui pourrait, selon le sujet traité, se prêter davantage à des coproductions internationales⁷⁹.

Le Conseil est très attaché au soutien culturel à la langue française. Toutefois, pour certains documentaires, le critère linguistique semble avoir moins d'enjeux que pour la fiction, par exemple, lorsque le sujet même du documentaire a une dimension internationale et exige un tournage en langue étrangère.

Aussi, afin d'encourager les éditeurs à renforcer leur participation au financement de coproductions internationales, le Conseil s'interroge sur l'idée d'élargir la part des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française pour les éditeurs qui seraient prêts à prendre des engagements dans la production de documentaire. Cependant, ces pistes de réflexion dépendraient directement de la conclusion d'accords professionnels.

➤ « Encourager la production de documentaires sur le web »

Le Conseil appelle à poursuivre l'évolution du périmètre d'intervention du COSIP au regard des nouveaux médias et des nouveaux types de production. Il salue à cet égard l'avancée réglementaire (décret « WEBCOSIP ») qui a permis d'affecter un soutien particulier aux œuvres directement destinées à une exploitation sur Internet.

4.2 La question de la « réalité scénarisée » ou « fiction du réel »

Depuis plus d'un an, un certain nombre de programmes dits de « réalité scénarisée », appelés également « fictions du réel » se sont développés sur les antennes des éditeurs de services hertziens gratuits. Ces programmes à faible coût de production mettent en scène des histoires inspirées de faits réels. A ce jour, les services du Conseil ont recensé six programmes correspondant à cette catégorie sur les antennes de TF1, France 2, France 3, M6 et NRJ 12.

Aujourd'hui, aucun de ces programmes n'a bénéficié du soutien du COSIP, le CNC se refusant à les soutenir, qu'il s'agisse d'un soutien automatique ou sélectif. Son refus est notamment motivé par le fait que ces programmes revêtent « une part insuffisante de création originale »⁸⁰.

Pour autant, les éditeurs considèrent globalement ces émissions de « réalité scénarisée » comme relevant de la fiction et certains entendent donc déclarer leurs investissements à ce titre au sein de leur contribution réglementaire à la production audiovisuelle.

⁷⁹ De fait, selon les statistiques établies annuellement par le CNC, les « apports étrangers » ne représentent en moyenne, depuis 2007, que 6 % du financement du documentaire de création aidé :

	2007	2008	2009	2010	2011
Total des financements (en M€)	286,3	320	345	395,3	387,3
Apports étrangers (en M€)	16	21,5	20,6	22,6	17
(en %)	5,6%	6,7%	6%	5,7%	4,4%

Source : CNC.

Pour rappel, les données annuelles publiées par le CSA et le CNC sont de nature différente et, à ce titre, n'ont pas vocation à être comparées : périmètre des œuvres et des dépenses différent, date de prise en compte de la dépense différente.

⁸⁰ Cf. décisions de la Commission sélective du CNC du 15 mars et du 20 septembre 2012.

Comme pour la question du documentaire de création, le Conseil n'est pas lié par les décisions du CNC de ne pas attribuer de soutien financier à ces programmes, dès lors que ces deux institutions appliquent des textes réglementaires différents avec des critères d'appréciation différents.

Compte tenu néanmoins de la variété des formes que revêt ce type d'émissions, le Conseil a ouvert un cycle d'auditions à la fin de l'année 2012, au cours duquel ont été entendus les éditeurs, les organisations professionnelles représentatives des auteurs et des producteurs audiovisuels, des représentants de sociétés de production, des personnalités qualifiées et le CNC⁸¹.

Le Conseil a publié, le 9 janvier 2013, son analyse sur le sujet⁸².

Le Conseil a rappelé qu'il se prononcera cas par cas sur la qualification de ces programmes chaque fois qu'ils auront été déclarés par les chaînes au titre des obligations de production et éventuellement de diffusion et qu'il n'y a pas de lien automatique entre ses appréciations et celles que fait le Centre national du cinéma et de l'image animée pour une éligibilité au compte de soutien à l'industrie des programmes (COSIP).

Le Conseil a néanmoins souligné que le développement de fictions de journée à faible coût de production ne peut faire obstacle à l'investissement des groupes audiovisuels français dans une fiction ambitieuse fédératrice d'audience en première partie de soirée. Les éditeurs publics et privés « historiques » ont assuré poursuivre cet investissement.

Les émissions diffusées en 2012 empruntent certains procédés de réalisation caractéristiques de programmes non reconnus comme « patrimoniaux ». Néanmoins, elles paraissent le plus souvent recourir à la scénarisation, à la réalisation et à l'interprétation et sont susceptibles, à ce titre, de s'apparenter à des œuvres de fiction. Le Conseil s'assurera de la nature et de la réalité de ces prestations avec les éléments qu'il jugera utiles, tels que l'état d'avancement du scénario, la teneur des contrats des scénaristes, réalisateurs et artistes-interprètes, leur mention au générique et leur mode de rémunération.

Trois autres aspects importants retiendront l'attention du Conseil :

- le respect par les chaînes de leurs obligations d'investissement dans des œuvres audiovisuelles patrimoniales ;
- le respect par les éditeurs des impératifs de protection du jeune public et de déontologie des programmes ;
- le respect de la législation sociale. Le Conseil insiste sur l'importance du respect des accords collectifs et de la réglementation sociale applicables à la filière de création, notamment les barèmes de rémunération applicables aux auteurs, les conventions collectives des artistes-interprètes et des techniciens et les protocoles d'accord existant entre producteurs et scénaristes.

⁸¹ Les éditeurs qui, à ce jour, proposent ces émissions : TF1, M6, NRJ 12 et France Télévisions ; les organisations professionnelles représentatives des producteurs audiovisuels : USPA, SPI, SPECT ; les organisations professionnelles représentatives des auteurs : SACD, Guilde des scénaristes, Groupe 25 images ; des représentants de sociétés ou groupes de production ; les organisateurs des rencontres "Série Séries" ; les représentants de la FICAM ; le CNC.

⁸² Voir en annexe 7 le texte publié par le Conseil concernant la concertation sur ces programmes.

Le Conseil, privilégiant la concertation, souhaite la signature d'un accord entre producteurs, auteurs et éditeurs pour convenir d'un cadre garantissant des pratiques conformes aux usages de la profession. Il se félicite ainsi de la signature de chartes entre professionnels qui concourent à garantir l'amélioration de la qualité des programmes, notamment la charte relative au développement de la fiction conclue entre France Télévisions, le Groupe 25 images, la SACD, SPI et l'USPA, ainsi que l'accord sur les pratiques contractuelles entre auteurs scénaristes et producteurs de fiction.

4.3 *Les émissions musicales*

Les émissions musicales sont un genre télévisuel de plus en plus difficile à représenter et les organisations professionnelles de la filière musicale regrettent qu'il n'existe aucun levier incitatif pour investir dans ces émissions, alors qu'un tel système a été prévu pour les œuvres patrimoniales ou l'exposition des œuvres européennes ou d'expression originale française (EOF). Au contraire, le dispositif réglementaire actuel, qui empêche la plupart des éditeurs de compter des interprétations musicales au nombre des programmes ayant caractère d'œuvres audiovisuelles musicales – exception faite des retransmissions et créations de spectacles vivants –, décourage les initiatives de création télévisuelle musicale.

Le Conseil considère que la prise en compte des vidéomusiques au sein des œuvres patrimoniales a été une avancée positive mais, compte tenu de l'évolution des modes de consommation des contenus musicaux, ce genre ne peut assurer à lui seul l'exposition de la musique sur les antennes.

Pour favoriser l'exposition de la musique à la télévision et dans l'hypothèse où une réflexion serait menée pour moderniser la définition de l'œuvre audiovisuelle, le Conseil encouragerait toute démarche visant à permettre une meilleure valorisation des émissions musicales dans les obligations des éditeurs.

Il convient néanmoins de souligner sur ce point que la possibilité – sous réserve d'accord professionnel – de valoriser, au sein de la contribution au développement de la production audiovisuelle, des investissements en faveur d'émissions majoritairement réalisées en plateau a constitué une évolution en ce sens. En effet, cette ouverture peut permettre, par exemple, de prendre en compte des émissions relevant du genre des variétés, qui est exclu du périmètre des œuvres audiovisuelles au sens du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour 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.

Il est à noter que certaines émissions musicales peuvent en outre revêtir un caractère patrimonial indéniable. Au cours des auditions, certains ont suggéré qu'il serait intéressant de faire évoluer la catégorie de la « recreation » de spectacle vivant, pour y intégrer des émissions musicales au format innovant.

L'article 4 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 excluant les émissions de variétés du périmètre des œuvres audiovisuelles, il pourrait être envisagé, dans un premier temps, de faire évoluer la définition des œuvres audiovisuelles en permettant que les émissions de variétés majoritairement composées de séquences d'interprétation musicale réalisées dans les

conditions du direct puissent être reconnues comme telles. Cette piste nécessiterait une modification des dispositions précitées du décret n° 90-66.

Compte tenu des accords professionnels qui ont abouti à la définition légale des œuvres dites « patrimoniales », le Conseil préconiserait que les organisations professionnelles représentatives des auteurs et producteurs, les représentants de la filière musicale et les éditeurs de services se rapprochent pour envisager, dans un deuxième temps, les moyens d'assimiler à la captation de spectacle vivant les prestations en plateau des artistes interprétant des œuvres musicales et de permettre de valoriser ainsi, au titre des investissements dans la production d'œuvres patrimoniales, des dépenses de production correspondant à celles-ci.

5. Sur la prise en compte de nouvelles dépenses

Pour rappel, quatre nouvelles catégories de dépenses ont été introduites par les décrets de 2010 :

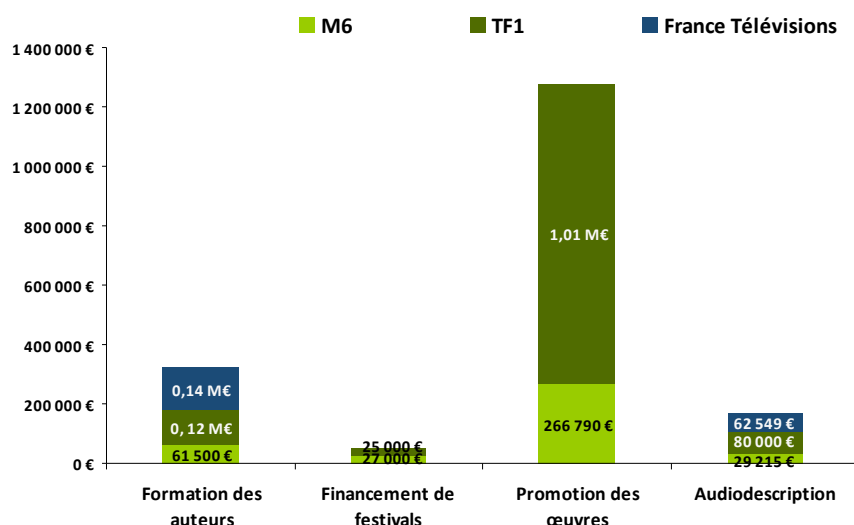
- Dépenses affectées à la formation des auteurs : éditeurs de services hertziens en clair, éditeurs de services de cinéma hertziens et non hertziens
- Financement de festivals : éditeurs de services hertziens en clair
- Dépenses de promotion des œuvres : éditeurs de services hertziens en clair
- Dépenses d'adaptation aux personnes aveugles ou malvoyantes, dites « dépenses d'audiodescription », des œuvres prises en compte au titre de la contribution : tous les éditeurs⁸³.
-

Ces dépenses, à l'exception des dépenses d'audiodescription, ne peuvent pas être déclarées par tous les éditeurs.

Comme le montre le graphique suivant, le montant total de ces dépenses déclarées au titre de la contribution à la production audiovisuelle s'est élevé, en 2011, à **1,8 million d'euros**. Ces dépenses représentent donc encore une part très marginale de la contribution.

⁸³ Leur montant retenu au titre de la contribution est affecté d'un coefficient multiplicateur de 1,5.

Montants réels des « nouvelles » dépenses déclarées au titre de la contribution pour l'exercice 2011



Source : CSA – Direction des Programmes

Les montants retenus dans la contribution cumulée des éditeurs de services, compte tenu du coefficient multiplicateur affecté aux dépenses d'adaptation des œuvres aux personnes malvoyantes, se sont élevés en 2011 à 1,82 million d'euros, ce qui représente 0,22 % de l'ensemble de cette contribution ; en 2010, ce montant s'élevait à 1,46 million d'euros, soit 0,19 % de la contribution de cet exercice.

Il convient d'ajouter que les décrets de 2010 ont permis la prise en compte, sous réserve d'accords professionnels, de dépenses engagées au cours de l'exercice précédent. Il ne s'agit pas de nouvelles dépenses au sens de celles qui viennent d'être citées mais on peut souligner ici cette nouvelle faculté de différer la prise en compte d'une dépense d'un exercice sur le suivant, dans la mesure où elle recueille une grande satisfaction de l'ensemble des éditeurs. Cette nouvelle disposition permet en effet aux éditeurs de lisser sur deux exercices un investissement plus important effectué au cours d'une année.

En 2011, les dépenses de l'exercice précédent valorisées par les éditeurs de services ont représenté un volume financier cumulé de 2,35 millions d'euros, ce qui représente 0,28 % de l'ensemble de la contribution ; en 2010, ce montant s'élevait à 0,13 million d'euros, soit 0,02 % de la contribution de cet exercice.

Lors de l'examen du bilan des investissements en production audiovisuelle de l'exercice 2010, le Conseil a dû arrêter une méthode pour la prise en compte des quatre nouvelles dépenses citées ci-dessus.

5.1 Les dépenses de promotion et les dépenses d'audiodescription

Ces dépenses sont liées à la production d'une œuvre. Elles peuvent donc être prises en compte dans les différentes obligations selon la qualification de l'œuvre à laquelle elles sont affectées. Ainsi, lorsque ces dépenses concernent une œuvre relevant de la production qualifiée d'indépendante, elles sont comptabilisées dans le quota de production indépendante ; s'il s'agit d'une dépense concernant une œuvre patrimoniale, elle est prise en compte au titre de

l'obligation de production d'œuvres patrimoniales. Dans les cas contraires, elles ne sont comptabilisées dans aucune des obligations correspondantes.

Il est à noter que les textes prévoient que ces deux types de dépenses portent sur des œuvres prises en compte au titre de la contribution. Or, dans la plupart des cas, ces dépenses interviennent après la mise en production de l'œuvre et ne sont donc pas toujours réalisées au cours de la même année que celles destinées au préfinancement de l'œuvre. Dès lors, le Conseil veille à ce que les dépenses de promotion et d'audiodescription concernent bien des œuvres prises en compte au titre de la contribution, qu'il s'agisse du même exercice ou d'un exercice précédent.

5.2 Les dépenses de formation des auteurs et les dépenses de financement de festivals

Il est à noter que ces dépenses ne sont pas liées à la production d'une œuvre. Contrairement aux dépenses de promotion et d'audiodescription, les 5° et 7° de l'article 12 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 prévoient que les dépenses de formation des auteurs et les dépenses de financement de festivals peuvent être prises en compte dans la contribution dans la limite d'un certain pourcentage *« du montant de l'obligation prévue au premier, deuxième ou cinquième alinéa de l'article 9 ou au premier alinéa de l'article 10⁸⁴ »*.

Le Conseil a considéré que cette rédaction impliquait que les dépenses de formation des auteurs et de financement de festivals ne pouvaient être valorisées qu'au sein de la contribution globale, qui peut, pour certains éditeurs, être entièrement patrimoniale (cinquième alinéa de l'article 9). Pour les éditeurs de services soumis à un régime d'obligation globale avec sous-quota patrimonial, ces dépenses ne sont donc pas prises en compte au sein du sous-quota de production d'œuvres patrimoniales.

Interrogée par les services du Conseil en 2011 lors de l'établissement des bilans de l'année 2010, la Direction générale des médias et des industries culturelles a confirmé l'interprétation selon laquelle la rédaction du décret impliquait que ces dépenses ne devaient pas être intégrées au sous-quota d'œuvres patrimoniales.

L'interprétation du Conseil est fidèle aux termes du décret puisque les dispositions des 5° et 7° de l'article 12 portent sur les taux de la contribution globale uniquement. Cependant, en pratique, cette disposition a un effet pervers. La non-prise en compte de ces dépenses au sein du sous-quota patrimonial a pour conséquence de dissuader les éditeurs qui n'ont pas opté pour une contribution « entièrement patrimoniale », d'apporter un soutien financier important aux établissements de formation, dès lors que ces dépenses ne peuvent être valorisées dans leur contribution à la production d'œuvres patrimoniales.

Cette interprétation, malgré le fait qu'elle traduit strictement les termes du décret, suscite l'incompréhension de certains éditeurs qui considèrent que ces dépenses, notamment celles de formation des auteurs, sont, par nature, « patrimoniales ». De leur côté, les organisations professionnelles pourraient ne pas être opposées à la prise en compte de ces dépenses dans le sous-quota patrimonial, dès lors qu'elles représentent un soutien important à l'émergence de jeunes auteurs et de nouvelles écritures. En effet, la rédaction des accords, et en particulier de

⁸⁴ Il s'agit donc de l'obligation « globale » de contribution au développement de la production d'œuvres audiovisuelles

l'accord signé par M6, diffère en ce point de la rédaction adoptée dans le décret et semble autoriser la prise en compte de ces dépenses au titre de toutes les obligations.

Le Conseil estime que la rédaction du 6° de l'article 12 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 nécessiterait d'être modifiée, afin de permettre la prise en compte des dépenses de formation des auteurs au sein de la contribution patrimoniale.

5.3 *La limitation de la prise en compte de ces dépenses*

Un des objectifs de la réforme des décrets de 2010 portait notamment sur la simplification de la réglementation. Or le décret prévoit des mécanismes pour la prise en compte de certaines dépenses qui sont source de complexification pour les éditeurs dans la gestion de leurs investissements.

Ce point concerne tout particulièrement les dépenses pour les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française et, dans une moindre mesure, les dépenses de l'exercice précédent (lorsqu'elles sont autorisées), qui sont limitées sur l'obligation globale, d'une part, et sur l'obligation patrimoniale, d'autre part.

Le Conseil a décidé de prendre en compte ces dépenses dans les limites autorisées pour chaque obligation. La part maximale de ces dépenses au sein de l'obligation patrimoniale étant inférieure à celle pouvant être valorisée au sein de l'obligation globale, le Conseil prend ainsi potentiellement en compte, au sein de cette dernière, des dépenses patrimoniales qui ne sont pas prises en compte pour le respect de l'obligation d'investissement en faveur des œuvres audiovisuelles patrimoniales.

Pour la prise en compte des dépenses en faveur d'œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française et des dépenses de l'exercice précédent, le respect des obligations globale et patrimoniale est ainsi assuré dans la limite des seuils autorisés par les décrets. En revanche, l'intégralité de ces dépenses est prise en compte pour le respect des autres obligations⁸⁵.

Enfin, les dépenses sont, en principe, prises en compte dans leur intégralité pour le montant total correspondant à chacune des œuvres identifiées dans le contrat⁸⁶. Toutefois, le Conseil a décidé de retenir les dépenses en faveur d'œuvres européennes non EOF à hauteur du maximum autorisé, au risque sinon de pénaliser l'investissement dans ces œuvres, qui sont généralement susceptibles de faire l'objet de cofinancements internationaux. Cela peut signifier qu'au titre des obligations globale et patrimoniale, seule une partie de la dépense réelle est prise en compte, pour vérifier que l'éditeur satisfait à ses obligations patrimoniales⁸⁷.

⁸⁵ Obligations de production indépendante notamment.

⁸⁶ Cf. articles 18, 28 et 44 du décret n° 2010-747 : les sommes sont « prises en compte pour le montant total correspondant à chacune des œuvres identifiées dans le contrat ».

⁸⁷ Rien n'empêche l'éditeur de déclarer des dépenses supérieures à ses obligations.

5.4 De nouvelles dépenses qui n'ont pas été prévues pour l'ensemble des éditeurs

Au cours des auditions, certains éditeurs ont fait part de leur regret que les nouvelles dépenses n'aient pas été prévues pour tous les éditeurs de services, hertziens ou non hertziens. Certains éditeurs de services non hertziens seraient notamment intéressés à intégrer les dépenses de promotion et de financement de festivals dans leur contribution ; par exemple, les chaînes jeunesse pourraient ainsi valoriser leur soutien à des festivals d'animation. Le partenariat des chaînes dites « de complément » sur certains festivals est important pour promouvoir l'identité de ces chaînes et leur permettre une programmation offensive sur des genres peu exposés, comme le court-métrage par exemple.

Le fait que les nouvelles dépenses n'aient pas été prévues pour l'ensemble des éditeurs semble lié à la reprise des stipulations des accords. Cependant, dès lors que les dépenses valorisables au sein de la contribution sont prévues indépendamment de la conclusion d'un accord et qu'elles ne semblent donc pas constituer une contrepartie à des modalités issues de ces accords, elles devraient logiquement s'appliquer à tous.

En outre, leur prise en compte bénéficie directement aux nouveaux entrants indépendamment du fait qu'ils signent ou non des accords avec les organisations professionnelles.

Le Conseil estime qu'il serait utile d'étendre à l'ensemble des éditeurs de services la possibilité de comptabiliser les nouvelles dépenses dans leur contribution à la production audiovisuelle, notamment celles portant sur la formation des auteurs et le financement de festivals.

6. Sur la limitation des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française

En 2010 comme en 2011, les dépenses en faveur des œuvres européennes d'expression originale française ont représenté 97 % des préachats, investissements en parts de producteurs et achats de droits déclarés par les éditeurs de services :

- 745,7 millions d'euros en 2010
- 808,3 millions d'euros en 2011, soit une augmentation de 8 % proportionnelle à la progression de la contribution globale (cf. *supra*, page 25).

La rédaction des décrets de 2010 a modifié celle des décrets antérieurs et s'est éloignée de la rédaction des stipulations des accords professionnels en limitant la prise en compte des œuvres européennes pour le respect des obligations de production audiovisuelle. Les décrets de 2010 semblent ainsi s'inscrire dans une logique différente de celle retenue dans les précédents décrets, qui garantissaient un investissement minimal dans la production d'œuvres d'expression originale française⁸⁸.

⁸⁸ - Article 11 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 : « Pour les éditeurs de services dont le chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent est compris entre 100 et 200 millions d'euros, la proportion d'œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française ne peut représenter plus de 12,5 % des obligations mentionnées à l'article 9 ou à l'article 10.

Outre le fait qu'elle tend à complexifier le dispositif, comme il vient de l'être exposé, cette approche différente de celle des décrets de 2001 pose encore deux types de difficultés :

6.1 L'euro-compatibilité du dispositif

Le critère de la langue de tournage ou de conception du programme fait partie des critères culturels qui permettent de légitimer le système des obligations d'investissement au regard du droit européen et, notamment, du principe de non discrimination⁸⁹.

Pour les éditeurs de services hertziens diffusés en clair, l'article 11 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 accompagne en outre la limitation des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française, de la condition d'éligibilité de ces œuvres aux aides financières attribuées par le CNC. Parmi les critères d'éligibilité aux aides du CNC prévues par le décret n° 95-110 du 2 février 1995, l'œuvre doit notamment avoir fait l'objet de la participation d'une société de production française, de dépenses de production en France et d'un apport initial provenant d'un diffuseur français.

En pratique, ces critères ont donc logiquement pour effet d'exclure les achats de droits de diffusion d'œuvres européennes non EOF qui ne sont pas d'initiative française.

Il faut se demander s'il ne serait pas préférable, d'une part, de prévoir une obligation d'investissement minimal dans les œuvres d'expression originale française, plutôt qu'une limitation de l'investissement dans les œuvres européennes patrimoniales, et, d'autre part, de ne pas requérir, pour les éditeurs de services hertziens gratuits, l'éligibilité des œuvres européennes patrimoniales au soutien du COSIP.

Lorsque le chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent de l'éditeur de services est inférieur à 100 millions d'euros, cette part peut être portée à 20 %.

Lorsque le chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent de l'éditeur de services est supérieur à 200 millions d'euros, les œuvres patrimoniales européennes qui ne sont pas d'expression originale française doivent être éligibles aux aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée et ne peuvent représenter plus de 10 % de la contribution à des œuvres patrimoniales. »

- Article 25-II du même décret (services payants autres que de cinéma) : « Les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française ne peuvent représenter plus de 15 % des obligations mentionnées au I du présent article ou à l'article 26. »

- Troisième alinéa de l'article 40 du même décret (services de cinéma) : « Les œuvres patrimoniales européennes qui ne sont pas d'expression originale française doivent être éligibles aux aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée et ne peuvent représenter plus de 15 % de cette contribution. »

- Article 11-II du décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 (services autres que de cinéma) : « Les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française ne peuvent représenter plus de 15 % des obligations mentionnées au I du présent article ou à l'article 14. »

- Article 27 du même décret (services de cinéma) : « [...] Les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française doivent être éligibles aux aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée et ne peuvent représenter plus de 15 % des dépenses prévues au premier alinéa [...] ».

⁸⁹ Le considérant 78 de la directive 2010/13/UE « Services de médias audiovisuels » prévoit que « dans le souci de promouvoir activement telle ou telle langue, les Etats membres doivent conserver la faculté de fixer des règles plus strictes ou plus détaillées en fonction de critères linguistiques, pour autant que ces règles respectent le droit de l'Union et, notamment, ne soient pas applicables à la retransmission de programmes originaires d'autres Etats membres ».

6.2 *La participation au financement de coproductions européennes*

Les décrets de 2010 ont, dans leur ensemble, réduit la part des œuvres européennes non EOF pouvant être valorisées dans la contribution à la production audiovisuelle des éditeurs de services.

De ce fait, certains éditeurs déplorent que le plafond des œuvres européennes valorisables dans leurs obligations d'investissements limite leur capacité à participer au financement de coproductions européennes, alors qu'ils se disent convaincus que des coproductions avec des chaînes européennes pourraient faciliter l'émergence de programmes puissants susceptibles de rivaliser avec les meilleures productions d'initiative américaine.

Cette difficulté touche notamment les chaînes jeunesse pour les coproductions européennes d'œuvres d'animation, genre qui recourt tout particulièrement aux financements européens. Elle peut concerner plus largement les chaînes thématiques, hertziennes ou non, dont les budgets limités ne leur permettent guère d'accéder à la production inédite de fiction et qui peuvent avoir des difficultés à acquérir des droits de diffusion pour des fictions d'expression originale française attractives. Les achats de droits d'œuvres européennes permettent de surcroît aux éditeurs de différencier les antennes.

En outre, ces plafonds sont le plus souvent considérés comme limitant les possibilités d'exportation des programmes car il semble de l'avis général qu'un programme qui n'est pas conçu en langue anglaise est plus difficilement vendu à un pays non francophone et que la production en version multilingue est extrêmement coûteuse.

Les organisations professionnelles représentatives des auteurs ne sont pas favorables à un assouplissement de la règle de la langue de tournage. Elles rappellent qu'aujourd'hui l'ensemble du système français d'obligations en faveur de la création française est conforme à la jurisprudence communautaire⁹⁰ parce qu'il défend la langue française. L'assouplissement du critère d'expression originale française risquerait de remettre en cause tout le système de ce soutien culturel.

Le Conseil est très attaché au soutien à la création audiovisuelle d'expression originale française. Toutefois, il est également sensible à l'approche de certains éditeurs qui souhaiteraient augmenter la part des œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française (non EOF) au sein de leur contribution, afin de participer plus facilement au financement de coproductions européennes et d'être plus compétitif sur le marché européen. Cependant, selon les décrets, seuls les accords professionnels peuvent prévoir une proportion plus importante d'œuvres européennes non EOF.

Compte tenu de la complexité du mécanisme de limitation des dépenses pour les œuvres européennes qui ne sont pas d'expression originale française et de l'objectif de défense de la

⁹⁰ En mars 2009, la Cour de justice des Communautés européennes a rendu un arrêt (CJCE, 5 mars 2009, « UTECA ») dans lequel elle a considéré, sur le fondement de la convention de l'UNESCO de 2005 sur la diversité culturelle, que l'Etat espagnol avait le droit de mettre en place des obligations d'investissement et de diffusion, à la charge des opérateurs privés de télévision, en faveur des œuvres en langue espagnole, au motif qu'un tel dispositif participe de la protection et de l'expression de la diversité linguistique.

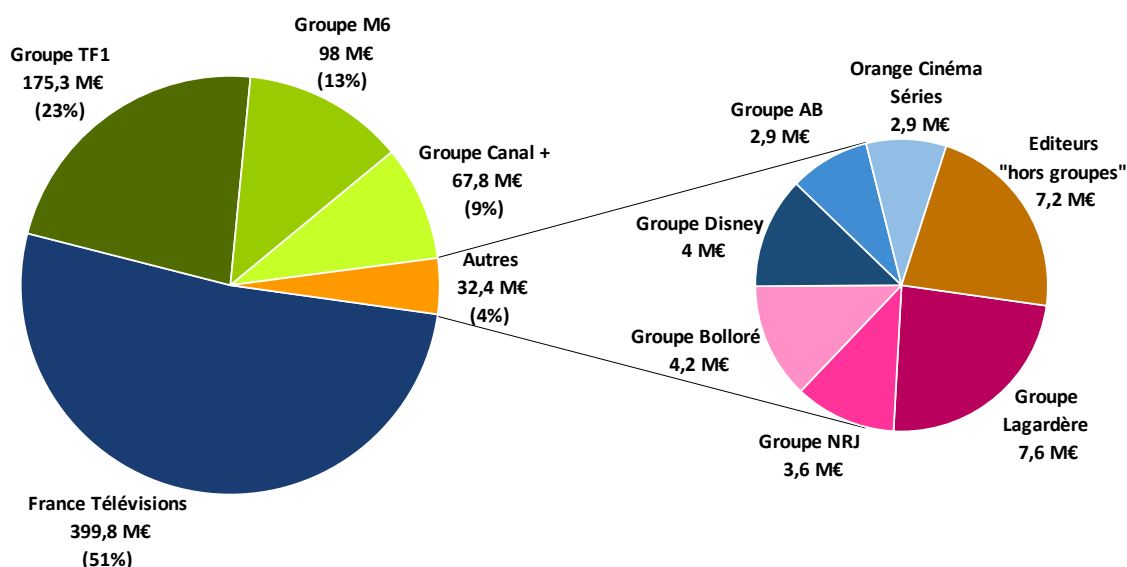
langue française, le Conseil préconise que les décrets comportent explicitement une obligation d'investissement minimal dans les œuvres d'expression originale française⁹¹. Cette approche éviterait de plafonner l'investissement dans les œuvres européennes non EOF et donnerait plus de souplesse aux éditeurs dans la gestion de leurs investissements. Elle correspondrait en outre à la lettre des accords professionnels.

7. Sur le dispositif en faveur de la production inédite

Les dépenses d'achats de droits de diffusion avant la fin de la période de prise de vues (préachat) et d'investissements en parts de producteur (coproduction) déclarés au titre de l'année 2011 s'élèvent à **773,3 millions d'euros**⁹², en augmentation de 10 % par rapport à 2010, soit 70 millions d'euros supplémentaires. Ces dépenses ont correspondu à la production de plus de 10 000 heures d'œuvres audiovisuelles en deux ans⁹³.

Le graphique suivant montre que 96 % des préachats et coproductions déclarés proviennent du groupe TF1, du groupe M6, du groupe Canal+ ou de France Télévisions. Ces investissements portent quasi exclusivement sur des œuvres patrimoniales d'expression originale française.

Préachats et coproductions déclarés en 2011 par groupes audiovisuels



Source : CSA – Direction des Programmes

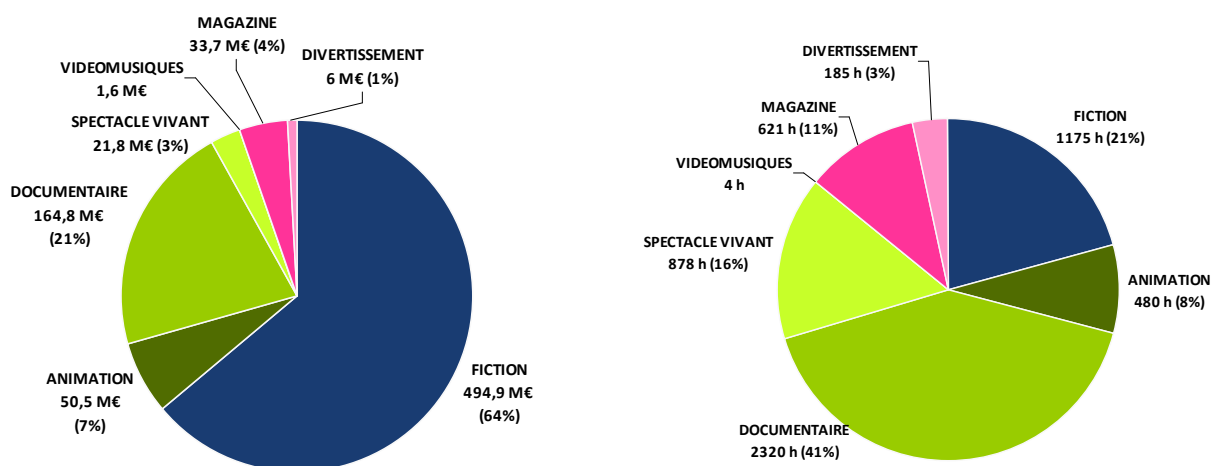
⁹¹ En cas de modification des décrets de 2010, ce point pourrait faire l'objet d'une précision rédactionnelle. En l'absence, la pratique du Conseil pourrait évoluer vers cette lecture.

⁹² Dont 754,9 M€ investis en préachats de droits de diffusion et 18,4 M€ investis en parts de producteur

⁹³ 10 411 heures d'œuvres audiovisuelles produites au total : 4 748 heures en 2010 ; 5 663 heures en 2011. On peut noter à cet égard que l'augmentation de 10 % des dépenses déclarées par les groupes audiovisuels en préachats et coproductions, entre 2010 et 2011, a correspondu à une augmentation de 19 % en volume horaire des œuvres produites.

Comme l'illustre le graphique suivant, alors que la fiction représente deux tiers des investissements en préachats et coproductions pour moins d'un quart du volume horaire produit, le documentaire ne représente quant à lui que 20 % du volume financier correspondant, pour atteindre environ 40 % du volume horaire produit.

Préachats et coproductions déclarés en 2011 par genres, en volume financier et en volume horaire



Source : CSA – Direction des programmes

7.1 Le renouvellement de la création

Comme rappelé dans la première partie du présent document, les décrets de 2010 n'ont pas prévu, contrairement aux décrets précédents, d'obligations réglementaires d'investissement dans la production inédite. Des engagements conventionnels⁹⁴ ont néanmoins été pris en ce sens par les éditeurs de services⁹⁵ (cf. *supra*, page 16).

Malgré les critiques de certaines organisations professionnelles et les préconisations du Conseil⁹⁶ de maintenir un cadre réglementaire pour garantir les investissements en production inédite, force est de constater qu'à ce jour, l'absence d'obligations réglementaires d'investissement n'a pas fait baisser les dépenses de production inédite.

Au contraire, le renouvellement de la création est important : les préachats et coproductions représentent, en 2011, 93 % des investissements déclarés en faveur de la production audiovisuelle. L'importance de ces dépenses dans la contribution à la production audiovisuelle reflète donc la vivacité du secteur et les besoins des chaînes de développer des productions originales identitaires afin d'approvisionner leurs antennes.

⁹⁴ Pour les éditeurs de la TNT gratuite autorisés en 2003 et en 2012, ces engagements ont été négociés dans le cadre des accords professionnels.

⁹⁵ Notamment, TF1 et M6 se sont engagés, dans leur convention signée avec le Conseil, à consacrer les deux tiers de leur contribution à la production audiovisuelle à des dépenses de production inédite.

⁹⁶ Cf. avis n° 2009-8 du 15 juillet 2009 et 2010-10 du 4 mai 2010 du Conseil sur les projets de décret relatifs à la contribution des éditeurs de services à la production audiovisuelle et cinématographique.

L'incitation réglementaire majeure à la dépense des éditeurs pour la production inédite est certainement l'obligation dite des « 120 heures » (de diffusion d'œuvres européennes ou d'expression originale française inédites en première partie de soirée) imposée aux éditeurs par l'article 13 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

Le Conseil s'interroge néanmoins sur l'articulation d'une disposition réglementaire applicable aux éditeurs de services hertziens diffusés en clair avec les termes des accords professionnels relatifs à la contribution des éditeurs de la TNT autorisés en 2003. En effet, l'obligation des « 120 heures » n'est imposée qu'aux éditeurs dont le chiffre d'affaires est supérieur à 350 millions d'euros (cf. *supra*, page 17). De son côté, l'accord prévoit un engagement en production inédite pour les éditeurs dont le chiffre d'affaires est inférieur à 300 millions d'euros. Par conséquent, le Conseil note qu'à ce jour, aucune obligation en production inédite ne serait applicable à un éditeur de service hertzien gratuit dont le chiffre d'affaires serait compris entre 300 et 350 millions d'euros.

S'agissant des éditeurs de services non hertziens, ceux-ci ont fait part au cours des auditions des difficultés, en raison de capacités financières insuffisantes, à produire par eux-mêmes de la fiction ou à entrer aux plans de financement, alors même que l'audience des chaînes thématiques non hertziennes n'est pas de nature à mettre en danger la vie de l'œuvre. Leur inquiétude grandit avec l'arrivée des six chaînes de la TNT autorisées en 2012 car la diversification de l'offre peut désormais passer par les éditeurs hertziens et non plus seulement par les réseaux non hertziens.

7.2 Le dispositif des « 120 heures » d'œuvres inédites diffusées en première partie de soirée

L'obligation pour les éditeurs de services⁹⁷ de diffuser un minimum annuel de 120 heures d'œuvres audiovisuelles européennes ou d'expression originale française inédites en première partie de soirée est, pour les producteurs, un point essentiel du cadre réglementaire. Le Conseil a toujours fait part de son attachement au dispositif dit des « 120 heures » qui vise à garantir une meilleure exposition de la création audiovisuelle inédite et impose ainsi, implicitement, un minimum d'investissement par les éditeurs de services dans la production inédite.

Cette contrainte garde toute son importance, y compris dans l'univers de développement de la télévision connectée et des usages de la vidéo à la demande, les mesures d'audience des télévisions linéaires montrant qu'elles demeurent largement fédératrices du public en première partie de soirée.

Lors de son avis n° 2009-8 sur le projet de décret relatif à la contribution des éditeurs de services hertziens « analogiques », le Conseil était réservé sur la faculté offerte par le texte aux éditeurs de prendre en compte, à hauteur de 25 % de ce volume horaire annuel, des œuvres en rediffusion. Il regrettait en outre que, dans ces conditions, les « œuvres inédites » aient été définies comme des œuvres n'ayant pas été diffusées précédemment sur le service, et non comme des œuvres n'ayant été diffusées par aucun des éditeurs visés par le même texte.

⁹⁷ Cette obligation s'applique à France 2, France 3 et France 5 en vertu du III de l'article 9 du décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de France Télévisions, ainsi qu'à TF1 et M6.

Aux termes de l'article 13 du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010, cette disposition est applicable aux éditeurs de services hertziens gratuits dont le chiffre d'affaires net annuel est supérieur à 350 millions d'euros.

En 2010 et 2011, pour les deux premières années d'application du nouveau cadre des « 120 heures », force est de constater qu'à ce jour, les éditeurs n'ont utilisé que marginalement la faculté de valoriser 25 % de rediffusions.

En 2010 et 2011, seul TF1 a fait usage, modérément, de cette faculté offerte par le décret.

Volumes horaires déclarés au titre de l'obligation dite des « 120 heures »

	2010		2011	
	premières diffusions	rediffusions	premières diffusions	rediffusions
TF1	111 h 32 min	37 h 10 min	116 h 31min	38 h 41min
M6	310 h 58min	-	314 h 38min	-
France 2	258h 11min	-	284h 13min	-
France 3	451h 35min	-	466h 04min	-
France 5	170h 43min	-	186h 52min	-

Source : Déclaration des éditeurs. Traitement CSA.

7.3 La bonification des dépenses d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production

Les groupes TF1 et M6 ont négocié, dans leurs accords professionnels, la possibilité d'affecter un coefficient multiplicateur⁹⁸, aux sommes versées aux auteurs dans le cadre de conventions d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production, pour la prise en compte de ces dépenses dans leur contribution à la production audiovisuelle. Le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 a transposé ce dispositif aux éditeurs de services hertziens diffusés en clair, sous réserve qu'ils aient signé des accords professionnels avec les organisations représentatives de la création audiovisuelle.

Au titre de l'exercice 2011, le groupe TF1 a déclaré un montant de 3,518 millions d'euros en faveur de travaux d'écriture qui ont été abandonnés avant mise en production, dont 2,02 millions d'euros versés aux auteurs, ce qui lui a permis de comptabiliser le double de ce montant à sa contribution.

De son côté, M6 a déclaré un montant de 84 776 euros versés aux auteurs en faveur de travaux d'écriture qui ont été abandonnés avant mise en production. Au total, M6 a pu valoriser au sein de sa contribution un montant total « bonifié » de 173 078 euros, ce montant incluant la bonification de sommes versées aux auteurs dans le cadre de conventions d'écriture abandonnées, qui avaient fait l'objet d'un premier versement déclaré en 2010.

⁹⁸ Ce coefficient multiplicateur est de 2 pour le groupe TF1 et de 1,7 pour M6.

Comme il l'a été précisé dans le cadre de l'avenant n° 4 à l'accord signé entre le groupe TF1 et les organisations professionnelles, le versement des sommes dues aux auteurs dans le cadre de l'arrêt d'une convention d'écriture doit être intervenu après 2008 mais l'accord ne s'oppose pas à ce que la commande d'écriture ait eu lieu plus tôt. Cette disposition permet donc de bonifier des dépenses d'écriture qui ont fait l'objet d'un premier versement quelques années auparavant et implique de relativiser le montant déclaré à ce titre sur l'exercice concerné.

Lors de son avis rendu sur le projet de décret de 2009, le Conseil avait émis des doutes quant à l'impact de la valorisation affectée d'un coefficient multiplicateur des dépenses consacrées aux commandes d'écriture et de développement lorsqu'elles ne donnent pas lieu à la mise en production.

Le Conseil ne dispose pas d'outil pertinent pour mesurer le bénéfice de cette mesure et apprécier si elle est réellement incitative. Il serait intéressant de savoir si en 2011 les organisations professionnelles représentatives des auteurs ont pu constater une augmentation des commandes d'écriture passées par ces éditeurs. Sans une progression significative de celles-ci, la question de l'impact de cette mesure pourrait, à terme, se poser. Toutefois, cette disposition n'est pas de nature à nuire à la vitalité de la production des œuvres patrimoniales, dès lors il paraît regrettable que peu de chaînes y aient accès.

Cette mesure va dans le sens des préconisations du rapport de la Mission Chevalier⁹⁹ pour un meilleur financement de l'écriture et du développement. Le Conseil salue par ailleurs l'existence d'accords particuliers entre éditeurs, auteurs et producteurs¹⁰⁰, d'une part, et, d'autre part, entre auteurs et producteurs qui tendent à structurer positivement la chaîne écriture-production-édition.

8. Sur le soutien à la production indépendante

La réforme des décrets de 2010 a fait évoluer le soutien à la production indépendante sur plusieurs points :

- les taux applicables aux obligations de production indépendante ont été augmentés¹⁰¹ : ils sont globalement passés de deux tiers de la contribution à environ trois quarts des obligations globale et patrimoniale¹⁰² ;
- les critères de la production indépendante ont été modifiés ;
- les conditions liées à l'étendue des droits cédés sont régies par accord professionnels ;
- un droit à recettes sur les préachats a été introduit.

⁹⁹ Rapport « Le défi

¹⁰⁰ Charte relative au développement de la fiction entre France Télévisions, Le Groupe 25 images, la SACD, le SPI et l'USPA du 4 juillet 2011 ; Accord sur la formation des auteurs signé le 31 mai 2011 entre TF1, la SACD, la SCAM, l'USPA et le SPFA.

¹⁰¹ En fonction des accords signés par certains éditeurs avec les organisations professionnelles, ces taux peuvent en outre être bonifiés en cas d'augmentation du chiffre d'affaires d'une année sur l'autre.

¹⁰² Sauf pour les éditeurs de services hertziens diffusés en clair dont le chiffre d'affaires est inférieur à 350 millions d'euros. Pour ces derniers, le taux de l'obligation de production indépendante est compris entre 60 % et 70 % de l'obligation globale, en fonction du niveau de chiffres d'affaires. Le syndicat des producteurs et créateurs d'émissions de télévision (SPECT) regrette à cet égard que le taux de 75 %, admis pour l'obligation de production patrimoniale indépendante, n'ait pas été maintenu pour l'obligation globale de production indépendante. Cette organisation souligne l'importance de soutenir le secteur de la production indépendante dans tous les genres de programmes.

Sera également évoquée dans cette partie la détention par les éditeurs de services des mandats de distribution.

8.1 *La modification des critères réglementaires de la production indépendante*

Les décrets de 2010 ont simplifié les critères de la production indépendante, notamment en supprimant la condition relative au respect des durées de droits. Une œuvre audiovisuelle est désormais considérée comme relevant de la production indépendante si elle réunit seulement deux conditions : un lien capitalistique entre l'éditeur de services et la société de production limité à 15 % et l'absence de détention de parts de producteur par l'éditeur de services, qui ne peut avoir le statut de producteur délégué (cf. *supra*, page 14).

Cependant, les décrets disposent que « *prenant en compte les accords [...], les conventions et les cahiers des charges déterminent l'étendue des droits cédés par genre d'œuvres audiovisuelles* ». Or l'ensemble des accords professionnels ont fait du respect de l'étendue des droits cédés une condition de prise en compte d'une œuvre au titre de la production indépendante. Cette condition supplémentaire, issue des accords professionnels, sur la durée des droits relativise en partie l'allègement des critères de l'indépendance.

En 2011, un montant total de **717,9 millions d'euros**, soit 86 % de la contribution globale des éditeurs, a été pris en compte au titre des investissements en faveur de la production indépendante. Ce montant correspond aux œuvres déclarées comme répondant aux critères réglementaires de la production indépendante et pour lesquelles en outre la durée des droits acquis est conforme aux stipulations inscrites dans les conventions. Ce montant ne reflète donc qu'une part du financement des œuvres relevant de la production indépendante au sens des décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010.

Il est à noter qu'un montant de 28,4 millions d'euros a été déclaré pour des œuvres répondant aux deux critères réglementaires de la production indépendante mais dont les durées de droits excédaient les limitations fixées dans les accords et qui, à ce titre, n'ont pas été prises en compte au titre des obligations de production indépendante. Cela porte à 746,3 millions d'euros les dépenses de production indépendante, au sens du décret¹⁰³.

Editeurs de services et organisations professionnelles représentatives des producteurs ont des approches sensiblement différentes sur le soutien à la production indépendante et ils dressent un bilan contrasté du nouveau cadre réglementaire y afférent.

➤ La position des organisations professionnelles

Certaines organisations professionnelles considèrent que la réforme des décrets « production » a fortement assoupli la définition de la production indépendante. Elles contestent notamment que le critère lié au volume horaire ou financier cumulé de production audiovisuelle entre un éditeur de services et une société de production n'ait pas été retenu dans le décret comme un critère permettant de considérer que la production est ou non indépendante. Selon ce critère, les investissements pour des œuvres produites par des sociétés de production de plus de 7 millions d'euros de chiffre d'affaires¹⁰⁴, dont 80 % sont réalisés avec un même éditeur, sont considérés

¹⁰³ Soit 89 % de la contribution totale.

¹⁰⁴ Dans l'accord signé par M6 figure le seuil de 10 millions d'euros

comme relevant de la production dépendante à l'égard de cet éditeur. Elles soulignent que la suppression de ce critère est préjudiciable pour le tissu de PME indépendantes¹⁰⁵.

De fait, il existe un certain nombre de sociétés censées être indépendantes au regard des critères réglementaires mais qui dans les faits sont dépendantes économiquement d'éditeurs de services. Au cours des auditions, certains ont indiqué que ce point mériterait sans doute d'être revu.

Pour le Conseil, le critère du volume d'activité ne pourrait être retenu que s'il s'accompagnait du seuil de chiffre d'affaires de l'entreprise de production en deçà duquel le critère lié au volume d'activité ne serait pas opérant et ce, afin de protéger les petites structures qui en raison de leur taille modeste, réalisent la quasi-totalité de leur chiffre d'affaires avec un seul éditeur.

Dans certains accords signés avec les syndicats de producteurs et d'auteurs, ce critère supplémentaire est prévu¹⁰⁶. Toutefois, comme il a été souligné précédemment, ce critère n'ayant pas été repris par le décret et n'ayant pas été transposé dans les conventions des éditeurs, il n'est pas mis en œuvre dans le cadre du contrôle des investissements annuels de ces derniers. Le Conseil est tenu en effet d'appliquer la notion de production indépendante au sens du décret et sur ce point, le décret ne renvoie pas aux modalités particulières des accords. Les éditeurs concernés ne sont pas pour autant dédouanés de leurs engagements contractuels lorsqu'ils ont signé des stipulations dans ce sens avec les organisations professionnelles.

Enfin, les distributeurs indépendants regrettent la suppression, pour les achats de droits, du critère d'indépendance capitalistique du distributeur à l'égard de l'éditeur de services. Ils rappellent que cette suppression n'a été négociée par aucun accord professionnel et porte atteinte aux intérêts des distributeurs non liés à un groupe audiovisuel.

➤ La position des éditeurs de services

Certains éditeurs contestent le critère capitalistique définissant la production indépendante car ils considèrent que l'indépendance devrait être définie de manière absolue et non relative.

Aujourd'hui, le critère capitalistique à prendre en compte porte sur le lien entre une société de production et l'éditeur de services : la société de production ne doit pas être détenue à plus de 15 % par l'éditeur de services concerné. L'indépendance de la société de production s'apprécie donc à l'égard de cet éditeur de services (indépendance relative) et non à l'égard de tout groupe audiovisuel (indépendance absolue)¹⁰⁷.

Certains éditeurs et organisations professionnelles considèrent que l'indépendance relative n'a pas vraiment de sens et que la prise de risque n'est pas la même entre une société liée et une

¹⁰⁵ En 2011, on recensait 2 241 sociétés de production en activité en France (Source : Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile de France – avril 2012). Une large proportion de ces sociétés est constituée de petites structures indépendantes.

Pour sa part, le Centre national du cinéma et de l'image animée a identifié 804 entreprises de production ayant participé à la production d'au moins une œuvre aidée par le CNC en 2011 (Source : Les dossiers du CNC n° 324 – novembre 2012 : Les programmes audiovisuels).

¹⁰⁶ Cas des accords signés par M6 et par RMC Découverte.

¹⁰⁷ Ainsi, par exemple, une société filiale du groupe Lagardère est indépendante vis-à-vis de M6 mais ne l'est pas vis-à-vis de Gulli.

société totalement indépendante¹⁰⁸. Elles soutiennent que pour garantir un réel vivier de production indépendante, il conviendrait de modifier ces critères pour considérer comme indépendante la société indépendante de tout éditeur de services (indépendance absolue) et d'abaisser les taux de contribution en contrepartie. Ainsi les éditeurs de services pourraient avoir davantage recours aux sociétés filiales de leurs groupes tout en soutenant un tissu de sociétés de production réellement indépendantes de groupes audiovisuels.

Cependant, l'examen des déclarations des éditeurs de services a permis de constater que chaque éditeur de services pouvait faire appel à des filiales de production appartenant à un groupe audiovisuel concurrent. A cet égard, il convient de garder à l'esprit les chiffres suivants, qui montrent que les filiales de production des groupes audiovisuels sont d'importants investisseurs.

Les investissements déclarés en 2011 auprès de sociétés de production liées à un groupe audiovisuel français s'élèvent à 136,3 millions d'euros, soit 16 % de la contribution globale. Ce volume global se répartit comme suit :

- 71,2 millions d'euros pour des œuvres produites par des sociétés de production dépendantes de l'éditeur qui a déclaré la dépense¹⁰⁹ ;
- 65,1 millions d'euros pour des œuvres produites par des sociétés de production dépendantes d'un éditeur français et déclarés par un éditeur autre que celui dont dépend la société¹¹⁰.

8.2 La durée des droits acquis

La nouvelle réglementation a confié aux accords professionnels le soin d'établir les durées de droits cédés par genres d'œuvres. C'est un point central de l'équilibre des accords. Pour les éditeurs non signataires d'un accord professionnel, le Conseil a dû fixer dans les conventions les durées de droits applicables à ces éditeurs. Soucieux de favoriser une meilleure circulation des droits, il a décidé d'inscrire dans ces conventions les durées de droits les plus restrictives entre celles figurant dans les précédents décrets et celles figurant dans les accords, afin d'inciter les éditeurs qui souhaiteraient bénéficier de durées de droits plus longues, à se rapprocher des organisations professionnelles pour les négocier.

En application de la définition réglementaire de la production indépendante et prenant en compte les accords professionnels, le Conseil contrôle le respect de la durée des droits sur les seules œuvres prises en compte au titre des obligations de production indépendante.

Les conditions liées à l'étendue des droits cédés sont différentes selon les éditeurs et varient notamment en fonction du genre de l'œuvre, éventuellement de sa durée, de la part de financement apportée par l'éditeur au budget de production et du support de diffusion.

¹⁰⁸ A cet égard, on peut rappeler ici que le Conseil d'État a jugé, sous l'empire de la réglementation précédente (décret n° 2001-609 du 9 juillet 2001), que la notion de production indépendante définie notamment par des critères relatifs aux liens capitalistiques et commerciaux entre le producteur de l'œuvre et le seul éditeur de services intéressé était « compatible avec les objectifs de la directive Télévision sans frontière ». (CE, S. 1^{er} février 2006, *Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel*, n° 239962, Rec. CE, p. 35).

¹⁰⁹ Par exemple, des œuvres produites par TF1 Production dans la contribution du groupe TF1.

¹¹⁰ Par exemple, des œuvres produites par le groupe Lagardère dans la contribution du groupe TF1. Le critère de l'indépendance capitalistique, au sens des décrets, est ici rempli.

Editeurs de services et organisations professionnelles représentatives des producteurs poursuivent des logiques différentes en matière de détention des droits de diffusion.

➤ La position des auteurs et producteurs

Pour les producteurs, les limitations du délai d'exploitation de l'œuvre et du nombre de diffusions autorisées, sont essentielles afin de :

- pouvoir, à l'issue de la première fenêtre de diffusion, récupérer les droits des œuvres qu'ils ont produites afin de les proposer sur le second marché et ainsi générer des recettes nouvelles tout en permettant la circulation des œuvres sur des chaînes tierces ;
- ne pas surexposer une œuvre qui pourrait perdre ainsi une partie de son attractivité et donc de sa valeur.

Les producteurs indépendants souhaiteraient raccourcir la durée des droits pris pour l'exploitation des œuvres audiovisuelles. Pour permettre à l'éditeur de services de conserver une « logique de marque », ils suggèrent qu'une exclusivité numérique totale (à l'exclusion des sites de partage) soit prise par l'éditeur, en contrepartie d'une période de droits raccourcie et proportionnelle au niveau de leur participation au plan de financement. Ils souhaiteraient revenir à ce qu'ils considèrent comme la logique initiale des accords : élargir le portefeuille des droits en contrepartie du raccourcissement de leur durée.

Certaines organisations professionnelles considèrent que les durées de droits cédés sont particulièrement importantes pour le documentaire car, en fonction du sujet traité, le documentaire peut « s'épuiser » rapidement et sa circulation sur le second marché national et international peut devenir moins évidente.

La plupart des organisations professionnelles s'accordent à considérer que l'approche est différente pour la fiction, dont l'éditeur finance parfois 70 à 80 % du coût total, ce qui peut justifier des durées de droits plus longues.

➤ La position des éditeurs de services

Pour créer des « marques fortes », les éditeurs de services cherchent à obtenir des droits étendus, exclusifs et longs sur le plus de supports possibles de diffusion. Les accords sont plutôt allés en ce sens en allongeant les durées de droits par rapport à celles qui étaient fixées dans les décrets de 2001.

Dans les anciens décrets, une œuvre acquise à titre non exclusif était nécessairement considérée comme une dépense relevant de la production indépendante. La nouvelle réglementation impose désormais, en application des accords, d'apprécier, pour certains genres d'œuvres prises en compte au titre de la production indépendante, si les durées de droits négociées dans les accords sont respectées y compris pour les œuvres acquises à titre non exclusif. Certains éditeurs regrettent cette approche.

Lorsqu'un groupe audiovisuel investit de lourdes sommes dans le préfinancement d'une œuvre « identifiante », il peut sembler logique qu'il cherche à l'exploiter au maximum sur ses antennes et qu'il dispose, à cette fin, de droits larges sur celle-ci. Cela suppose néanmoins que chaque exploitation soit valorisée distinctement avec des rémunérations proportionnelles. Cette logique paraît cohérente avec l'objectif de favoriser la constitution de grands groupes

audiovisuels mais elle ne doit pas porter atteinte aux intérêts du secteur de la production indépendante.

8.3 *L'introduction d'un droit à recettes dans les préachats*

L'inscription d'un droit à recettes pour l'éditeur de services, lorsque celui-ci a financé une part substantielle du coût total de l'œuvre, est la reconnaissance de la participation importante de ces éditeurs à l'économie du système. La nouvelle réglementation a prévu ces remontées de recettes secondaires en faveur de l'éditeur, même en l'absence de détention de part de producteur, afin d'inciter l'éditeur à intervenir dans le cadre d'un contrat de préachat de droits plutôt qu'en tant que coproducteur.

Des questions se posent sur les effets réels de cette mesure. Aujourd'hui, il est encore tôt pour apprécier économiquement les remontées de recettes, que les éditeurs indiquent être quasi nulles, et les effets attendus en termes de circulation des œuvres. En effet, les périodes d'exclusivité des contrats signés en application des décrets de 2010 arrivent tout juste à échéance pour les premières d'entre elles.

Ce droit à recettes¹¹¹ a été défini au cas par cas dans les accords et diffère selon le genre de l'œuvre et le taux de couverture du devis.

Plusieurs éditeurs font valoir que l'instauration de ce droit à recettes était une évolution attendue, dans la mesure où la détention de parts de producteur était limitée, mais qu'en pratique, cette mesure a peu d'impact :

- la fiction française ne générerait pas assez de recettes et, en matière d'animation, le seuil de l'apport de l'éditeur a été fixé tellement haut qu'en pratique, le retour de recettes serait quasi inexistant ;
- l'enjeu pour l'éditeur n'est pas tant le droit à recettes que la maîtrise de la destinée de l'œuvre. Le statut d'un préacheteur avec droit à recettes n'équivaut pas à celui d'un coproducteur.

L'avantage de cette mesure pour le producteur est que l'éditeur n'est plus copropriétaire de l'œuvre ; cependant, certaines organisations professionnelles déplorent qu'elle ait eu pour effet d'entraîner une baisse des budgets de production et donc une baisse du soutien attribué par le CNC. En effet, pour obtenir un droit à recettes, certains éditeurs demanderaient à exercer un contrôle sur les devis qui leur sont soumis et interviendraient pour faire baisser les budgets de production, afin d'atteindre plus facilement les seuils de déclenchement du droit à recettes¹¹².

Certaines organisations professionnelles de producteurs auraient préféré que le niveau des investissements soit maintenu et que les éditeurs de services conservent la possibilité de détenir des parts de producteur.

¹¹¹ Ce droit à recettes inclut toutes les recettes réalisées par l'exploitation de l'œuvre.

¹¹² Qui est fonction du pourcentage de l'apport du diffuseur dans le plan de financement.

8.4 *La cession des mandats de distribution*

Il est ressorti des auditions que les éditeurs cherchaient de plus en plus à détenir les mandats de distribution, afin de reprendre le contrôle de la maîtrise de l'œuvre.

La détention de ces mandats par les éditeurs permettrait en outre de compenser à la fois un apport financier au titre du droit à recettes, qui reste faible, et une limitation des parts de producteur qu'ils peuvent valoriser dans leur contribution¹¹³. En 2011, les investissements déclarés en parts de producteurs se sont élevés à 18,4 millions d'euros, soit seulement 2 % de la contribution globale.

La valeur économique des parts de producteur ou du droit à recettes des préachats n'est cependant pas le réel enjeu pour les éditeurs de services. Un double enjeu pour eux a été exprimé :

- d'une part, maîtriser véritablement la destinée de l'œuvre : faute de détenir les droits de coproduction, c'est l'obtention des mandats de distribution qui le leur permet ;
- d'autre part, enrichir le catalogue des œuvres sur lesquelles ils ont un droit patrimonial.

En assurant la distribution, les éditeurs gèrent directement eux-mêmes les différentes formes d'exploitation qu'ils entendent affecter à l'œuvre et peuvent éventuellement, de cette façon, préserver leur « logique de marque ».

Certains considèrent par conséquent que les éditeurs n'assurent pas nécessairement la meilleure distribution de l'œuvre sur le marché secondaire, la détention des mandats de distribution pouvant viser principalement à geler les droits vis-à-vis des chaînes concurrentes nationales, sans que les éditeurs aient une action offensive de distribution à l'étranger. La cession systématique aux éditeurs des mandats de distribution risque en outre de porter préjudice à l'activité des distributeurs indépendants, en asséchant pour ces derniers le marché de l'accès aux programmes.

Il n'est pas certain que le renforcement de la capacité de coproduction des éditeurs, s'il était autorisé, aurait pour effet un abandon par les éditeurs des mandats de distribution. Une réflexion sur un rééquilibrage entre les parts de coproduction et la proportion de préfinancement apporté par les éditeurs, et sur la limitation du gel des droits devrait donc être conduite.

Le Conseil estime nécessaire que les éditeurs, les producteurs et les distributeurs progressent dans l'analyse de ce sujet dans l'objectif d'accroître le volume de production d'initiative française et européenne susceptible d'une distribution offensive.

De manière plus générale, le Conseil invite les professionnels du secteur à mener une réflexion approfondie sur les moyens de concilier le soutien à un secteur de la production indépendante et la prise en compte de l'intérêt des éditeurs à intervenir en tant que coproducteurs.

¹¹³ France Télévisions et Orange Cinéma Séries se sont engagés dans leurs accords professionnels à ne valoriser aucun investissement en parts de producteur.

9. Sur la mise en commun des obligations de contribution

9.1 Un objectif : le renforcement des groupes audiovisuels

Négociée dans les accords professionnels puis introduite dans les nouveaux décrets, la possibilité donnée aux groupes audiovisuels de mettre en commun leur contribution à la production audiovisuelle répond à l'objectif de la réforme énoncé dès la lettre de mission du Président de la République à la ministre de la culture et de la communication en août 2007 qui souhaitait que soit favorisée « *l'émergence de groupes de communication audiovisuelle français de premier plan, capables de structurer une industrie française puissante des contenus et d'affronter les nouveaux défis liés à la multiplication des canaux de distribution* ».

Le Conseil a toujours considéré que la croissance des groupes audiovisuels était une condition nécessaire au développement de l'ensemble de la filière et que la mise en commun des investissements en production audiovisuelle était favorable au développement de ces groupes sur la scène internationale.

Pour les producteurs, la mise en commun des obligations a pour effet positif le rehaussement mécanique des obligations particulières au niveau des chiffres d'affaires et ressources cumulés des services inclus dans la mise en commun¹¹⁴. En outre, le fait que la mise en commun soit un dispositif dont peuvent bénéficier les éditeurs sous réserve de la signature d'un accord professionnel, semble garantir des intérêts des producteurs qui ont ainsi la possibilité de négocier des engagements en contrepartie.

Lorsque le groupe acquiert des droits, ceux-ci peuvent être exploités sur toute chaîne du groupe. Pour certaines œuvres de fiction ou d'animation qui sont des genres particulièrement « identifiants », cela permet à l'œuvre de circuler à l'intérieur du groupe.

Ce dispositif est avantageux pour les deux parties au contrat de production :

- il permet au groupe audiovisuel de renforcer sa « logique de marque » ;
- le portefeuille de droits ainsi acquis est beaucoup plus limité car les multidiffusions acquises valent pour l'ensemble des chaînes du groupe.

9.2 Les modalités particulières de la mise en commun

Pour certains groupes, la mise en commun s'apparente davantage à une « agrégation » des obligations : pour le groupe Canal+ ou pour les services édités par Lagardère Active, la mise en commun correspond, aux termes des accords signés avec les organisations professionnelles, à la somme des montants résultant des différents taux de contribution à la production audiovisuelle. Ces modalités particulières liées à la négociation des accords ont suscité un certain nombre de questions quant aux dispositions réglementaires applicables.

En 2011, le Conseil a sollicité l'avis du ministre de la culture et de la communication, afin de savoir si cette « *mise en commun [portait] sur l'ensemble des obligations de la chaîne mère aux chaînes filiales, ou uniquement sur le montant des investissements* ».

¹¹⁴ A titre d'exemple, extension des engagements de TF1 et de Canal+ en faveur de la production d'œuvres d'animation à l'assiette globale de ces groupes.

La réponse du ministère de la culture et de la communication indique que « *le pouvoir réglementaire a souhaité renvoyer le détail de ce dispositif à la convention conclue entre l'éditeur de services et le Conseil* » et renvoie, pour ce faire, aux stipulations inscrites dans les accords professionnels. Le ministère considère que « *les accords peuvent être extrêmement précis sur l'étendue de ce mécanisme de globalisation* » et qu'« *à défaut et en toute hypothèse, il peut être utile que l'éditeur en cause précise la portée qu'il entend lui donner au moment où il formule sa demande* ».

Ainsi, cette lecture tend à mettre en œuvre le mécanisme de la mise en commun cas par cas, en fonction des stipulations particulières négociées dans les accords professionnels, avec des dispositions réglementaires qui peuvent s'appliquer spécifiquement en fonction du mode de diffusion, hertzien ou non.

A ce titre, il est à noter que l'actuelle rédaction de l'article 14-3° du décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010¹¹⁵ n'est pas parfaitement adaptée à ce mécanisme. A tout le moins, la rédaction de l'article 43-3° du même décret devrait lui être substituée pour préciser que « *le niveau de la contribution de chacun [des] autres services alors pris en compte est celui résultant de l'obligation qui leur est applicable* ».

9.3 Les effets contestés de la mise en commun

Certaines organisations professionnelles formulent de vives critiques à l'encontre de la mise en commun des investissements, qui remettrait en cause les logiques de préfinancement des œuvres et de rémunération proportionnelle au succès de l'œuvre des ayants droit prévues par le droit de la propriété intellectuelle. Elles regrettent l'effet de « guichet unique » de la mise en commun qui risque, selon elles, de mettre en péril l'autonomie éditoriale des différentes chaînes d'un groupe et, par voie de conséquence, la diversité des sociétés de production indépendantes.

Elles font valoir qu'à l'exception de la fiction, genre le mieux préfinancé, les œuvres sont très rarement préfinancées intégralement par un seul éditeur. Pour le documentaire, les montages financiers sont plus complexes et nécessitent des financements complémentaires d'autres éditeurs¹¹⁶. Pour ce genre, le deuxième voire le troisième marché est donc indispensable à son financement.

Certains considèrent également que la possibilité de diffuser les œuvres sur l'ensemble des services édités par le même groupe a conduit à geler la circulation des droits valorisables sur les œuvres entre chaînes appartenant à des groupes différents.

Certains estiment enfin que la logique de concentration des investissements a des effets très néfastes en termes de valorisation des droits et de distribution. Ils soutiennent qu'ils ne seraient pas opposés à la mise en commun des investissements, si chaque droit était valorisé à sa juste valeur. Pour eux, la mise en commun a pour conséquence de donner des droits plus étendus

¹¹⁵ Article 14-3° du décret n° 2010-747 : « *Prévoir, lorsque l'éditeur de services en fait la demande au plus tard le 1er juillet de l'exercice en cours, que la contribution de l'éditeur de services au développement de la production d'œuvres audiovisuelles pour l'exercice concerné porte globalement sur le service de télévision et les autres services de télévision ou de médias audiovisuels à la demande qu'il édite ou qui sont édités par ses filiales ou les filiales de la société qui le contrôle au sens du 2° de l'article 41-3 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée* ».

¹¹⁶ Les financements complémentaires portent également sur les télévisions locales, les aides régionales, les minima garantis des distributeurs, etc.

aux éditeurs, sans pour autant que ceux-ci augmentent corrélativement leur participation financière au développement des œuvres.

Le Conseil est très attaché à l'objectif de renforcement des groupes audiovisuels auquel la mise en commun des investissements contribue. Il est néanmoins indispensable qu'existe un secteur de la production et de la distribution indépendantes, fort et diversifié, qui puisse assurer la circulation et le rayonnement, tant national qu'international, des œuvres audiovisuelles.

La conciliation de ces deux objectifs suppose notamment une juste valorisation des droits au niveau des différentes antennes d'un groupe décidant de la mise en commun de sa contribution. Le Conseil y sera particulièrement attentif.

9.4 *L'exploitation des droits à l'intérieur du groupe*

Dans le dispositif de la mise en commun, la question de l'étendue des droits cédés est centrale. Cette question peut soulever des difficultés dans l'hypothèse où la chaîne « mère » et une chaîne filiale du même groupe audiovisuel entrent en coproduction dans le cadre de deux contrats de préachat distincts pour une même œuvre.

Le cas peut se présenter où un groupe déclare :

- un apport de la chaîne mère pour une détention maximale de droits ;
- un apport de la filiale pour une durée de droits maximale qui débutera, au plus tard, à l'expiration des droits de la chaîne mère ;

étant précisé, au contrat et dans les accords, que les droits de diffusion acquis par la chaîne mère pourront être exploités sur l'ensemble des chaînes du groupe, dont la contribution est mise en commun.

Ce cas de figure pose la question de la durée maximale des droits autorisée. Il semble en effet que pour la chaîne filiale, la durée des droits acquis est potentiellement supérieure à celle autorisée par les accords pour les œuvres prises en compte au titre de la production indépendante.

Confronté à cette question lors de l'examen des bilans de l'exercice 2011, le Conseil a préféré exclure l'apport de la chaîne filiale des dépenses de production indépendante, compte tenu de l'incertitude portant sur le respect des durées de droits prévus dans les accords.

Le Conseil considère cependant que cette approche stricte n'est pas satisfaisante, dans la mesure où elle limite la capacité des « petites » chaînes du groupe à entrer aux plans de financement (et limite donc le nombre de « guichets » auxquels le producteur peut s'adresser) et à proposer une offre de programmes attractive sur leur antenne, notamment en fiction. Sur ce genre, ces mêmes chaînes n'ont pas la capacité financière de produire seules, sans s'adosser aux capacités de financement d'un primo-diffuseur.

Afin de remédier à la perte d'autonomie éditoriale des différentes chaînes du groupe, soulevée par certaines organisations professionnelles (cf. *supra*, page 65), le Conseil encourage vivement les groupes audiovisuels ayant mis en commun leur contribution à poursuivre une politique éditoriale propre à chaque chaîne du groupe. A cette fin, il a fait prendre à certains

groupes audiovisuels un engagement de consacrer une part raisonnable de leur contribution à des investissements en production inédite provenant des chaînes « filiales » du groupe.

A l'inverse, une approche souple pourrait avoir des effets néfastes : alors même que l'apport du groupe provient essentiellement de la « chaîne mère », cela aboutirait à comptabiliser, au titre de la production indépendante, une œuvre qui en pratique est mobilisée sur une période de droits très longue au sein du même groupe.

L'articulation des durées de droits entre éditeurs cofinanceurs d'un même groupe mériterait d'être clarifiée au sein des accords.

Le Conseil constate qu'au moment des accords, le préfinancement commun entre plusieurs chaînes d'un même groupe n'a pas été nécessairement envisagé. Or cette pratique existe et elle est bénéfique à plusieurs titres : elle est favorable à la diversité des sources d'investissement en limitant l'effet du « guichet unique » engendré par la mise en commun et elle favorise des stratégies d'investissements propres aux différentes chaînes d'un même groupe.

Pour permettre la prise en compte de l'intégralité des investissements d'un même groupe au titre de la contribution, il serait pertinent de déterminer une durée globale d'exploitation des droits pour l'ensemble du groupe et de s'interroger sur la possibilité que chaque éditeur « préfinanceur » d'une même œuvre acquière un nombre de multidiffusions qui lui soit propre.

10. Sur la progressivité des obligations de contribution

10.1 La prise en compte des niveaux de chiffre d'affaires

Le décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 a instauré un dispositif gradué par lequel les taux de la contribution à la production d'œuvres patrimoniales sont liés au niveau des chiffres d'affaires des éditeurs de services diffusés en clair et au niveau du nombre d'abonnés pour les éditeurs de services payants (cf. *supra*, page 17). La flexibilité de ce système, qui prend en compte les puissances économiques relatives des éditeurs, présente l'avantage d'éviter des effets de seuil majeurs en permettant une augmentation progressive des obligations proportionnelle à l'évolution des chiffres d'affaires ou des ressources.

Prenant en compte les accords professionnels, les modalités de la contribution des éditeurs de services hertziens gratuits peuvent également varier d'un éditeur à l'autre, en fonction de leurs niveaux de chiffres d'affaires et de leurs engagements spécifiques.

Sur la prise en compte du niveau des chiffres d'affaires, le système prévu au sein des accords tient compte du sens de variation du chiffre d'affaires :

- en cas d'augmentation, la part de la contribution à la production d'œuvres patrimoniales peut être majorée (clause de « bonification conjoncturelle ») ;
- en cas de diminution, l'éditeur peut reporter une part de son obligation globale sur l'année suivante, ce report ne pouvant être supérieur à la moitié de la baisse du chiffre d'affaires.

Si l'ensemble du dispositif peut sembler complexe, le Conseil considère qu'il va dans le sens de la prise en compte de la santé économique des différents éditeurs de services et d'une adaptation de la réglementation aux particularités du secteur.

10.2 Un dispositif qui pourrait être étendu à tous

Cette progressivité des obligations n'a pas été prévue par le décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 applicable aux éditeurs de services non hertziens.

Il est vrai que les accords professionnels existant au moment de la réforme du décret ne la prévoyaient pas. Cependant, l'absence d'un tel dispositif gradué pour les éditeurs de services non hertziens paraît regrettable, d'autant plus si on compare la situation de ces derniers à celle des éditeurs de services de médias audiovisuels à la demande (« SMàD »), avec lesquels les éditeurs de services payants sont en concurrence frontale.

En prévoyant un seuil de déclenchement des obligations de production à compter d'un chiffre d'affaires supérieur à dix millions d'euros, le décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 « relatif aux services de médias à la demande » instaure en effet un dispositif plus souple au profit des éditeurs de SMàD, qui prend en compte la fragilité économique de ces services. Ce seuil de dix millions d'euros correspond au chiffre d'affaires moyen des chaînes payantes. Si ce seuil de déclenchement leur était transposé, nombre d'entre elles seraient dispensées d'obligation d'investissement.

Cette différence de traitement semblerait devoir être ajustée au profit des éditeurs de services payants, dont la contribution est certes régie depuis de nombreuses années indépendamment du niveau de chiffre d'affaires mais qui, compte tenu de l'évolution des modes de consommation des contenus audiovisuels, auraient dû bénéficier de la souplesse du nouveau système.

Le Conseil ne serait donc pas opposé à mettre en œuvre une logique de montée en puissance des obligations, notamment patrimoniales, applicables à ces éditeurs. Cette évolution serait équilibrée par rapport aux autres types d'éditeurs (hertziens et SMàD) et serait conforme à l'esprit de la loi qui ne prévoit de contribution à la production d'œuvres patrimoniales que pour les éditeurs de services hertziens.

Compte tenu des bouleversements économiques sur le secteur, l'arrivée de la télévision connectée justifie de surcroît une réflexion approfondie sur une adaptation de la réglementation à l'économie des services de télévision payants non hertziens.

Différentes pistes seraient envisageables pour indexer le niveau des obligations au poids économique de ces services :

- la part d'audience, sur le modèle des heures de grande écoute (seuil de 1,5 % de part d'audience moyenne nationale sur une année) ;
- le chiffre d'affaires comme seuil de déclenchement des obligations, sur le modèle du décret SMàD.

CONCLUSION

Les effets bénéfiques de la réforme, que les éditeurs de services de télévision se sont largement appliqués à respecter, portent sans conteste sur les points suivants :

- la concertation professionnelle, essentielle, bien qu'il soit regrettable qu'elle n'ait pas été étendue à l'ensemble des éditeurs conjointement : le Conseil a constaté que l'ensemble de la filière a fait part d'un grand attachement au principe de la concertation professionnelle et s'est montré satisfait de l'instauration d'un dialogue entre éditeurs et producteurs, auteurs et distributeurs ;
- le principe de la mise en commun des investissements des éditeurs d'un même groupe audiovisuel, qui prend en compte l'objectif de renforcement des groupes audiovisuels ;
- la progressivité des obligations et la prise en compte de l'évolution des chiffres d'affaires pour les éditeurs de services hertziens gratuits : si l'ensemble du dispositif peut sembler complexe, il va dans le sens de la prise en considération de la santé économique des différents éditeurs et d'une adaptation de la réglementation aux particularités du secteur. Pour sa part, le Conseil ne serait pas opposé à la mise en œuvre d'une même logique de progressivité des obligations des éditeurs de services payants.

Sur un certain nombre de points, il est encore un peu tôt pour tirer les enseignements de l'application des décrets « production » de 2010, compte tenu des bouleversements liés au contexte actuel :

- la montée en puissance de la télévision connectée ;
- la configuration de la télévision gratuite à 25 chaînes avec l'arrivée de nouveaux éditeurs de services thématiques diffusés en clair, qui relèvent traditionnellement plutôt de l'univers payant ;
- la crise financière qui a déjà lourdement pesé sur le marché publicitaire et dont toute la portée économique ne s'est pas encore révélée ;
- le manque de visibilité économique sur les éventuelles remontées de recettes en matière de préachats ;
- le manque de visibilité sur les effets de la clause de libération anticipée des droits qui a été introduite dans les obligations de certains éditeurs ;

- les incertitudes sur le financement de France Télévisions à la suite de la suppression de la publicité en journée ;
- l'arrivée du groupe Canal+ sur le marché de la télévision gratuite.

La pratique des chaînes, des producteurs et du Conseil a permis, au cours des deux années d'application des décrets de 2010, de lever un maximum d'incertitudes sur les interprétations à donner au nouveau cadre réglementaire et qui sont retracées dans le présent document.

Certes, malgré l'échec de simplification des décrets production et les débats autour de la notion d'œuvre patrimoniale, la plupart des organismes consultés se sont montrés, lors des auditions, opposés à la réouverture complète de la réforme des décrets.

Il semble néanmoins utile, sans remettre en cause l'ensemble du dispositif, de procéder dès que possible à des perfectionnements rédactionnels des décrets, notamment en ce qui concerne :

- l'extension, à l'ensemble des éditeurs, de la prise en compte des dépenses de formation des auteurs et des dépenses de financement de festivals et de la bonification des dépenses d'écriture ;
- le retour explicite à une rédaction imposant un investissement minimal en faveur des œuvres d'expression originale française, au lieu d'un plafonnement de l'investissement dans les œuvres européennes, qui serait cohérente avec la lettre des accords professionnels ;
- le principe d'une obligation minimale d'investissements dans la production inédite.

Il serait également souhaitable qu'au cours de l'année 2013 les éditeurs qui le souhaitent se rapprochent des organisations professionnelles pour préciser ou rediscuter certains points de leurs accords, à transposer ensuite dans les décrets, en particulier :

- la valorisation des nouvelles dépenses étendue à tous ;
- le principe de la progressivité des obligations étendu aux éditeurs de services non hertziens ;
- la prise en compte des dépenses de formation des auteurs et de financement de festivals au sein du sous-quota d'investissement en faveur des œuvres patrimoniales ;
- les modalités spécifiques de calcul des durées de droits dans le cadre de la mise en commun de la contribution ;
- la place des émissions musicales et des prestations d'artistes interprètes au sein de la contribution.

Il semble également au Conseil que les accords devraient plus systématiquement comporter des clauses de rendez-vous et de bilan partagé.

Toutefois, plusieurs éléments méritent de plus amples évaluation et réflexion sur des évolutions à venir.

En premier lieu, les chaînes du câble et du satellite doivent rapidement bénéficier d'assouplissements, dont la portée en termes de montant total investi demeurerait sans doute minime, qui les mettent en situation d'adapter leur fragile économie à la montée en puissance des services de médias audiovisuels à la demande et à la télévision connectée.

Plus largement, il convient de s'interroger sur le point de savoir si la réglementation française a favorisé, tant pour la production d'œuvres patrimoniales que pour la production d'autres

programmes, la constitution d'acteurs nationaux de taille critique sur le marché européen et mondial de la production. Les chiffres disponibles (cf. annexe 4) sur la place des groupes français dans la production européenne et sur l'exportation des programmes audiovisuels français permettent d'en douter.

Il convient que l'ensemble des acteurs concernés raisonne en fonction de l'existence et du développement de groupes de diffusion audiovisuelle, financeurs essentiels de la production audiovisuelle inédite, gérant la fragmentation de leurs audiences par service et développant leur présence sur tous les supports de diffusion, linéaire et non linéaire, et qui doivent en conséquence disposer de droits étendus sur les œuvres qu'ils financent quasi intégralement, afin de garantir leur exploitation, fortement identifiante dans un monde très concurrentiel, dans le temps et sur ces multiples supports.

Cette exigence doit être conciliée avec la nécessité, d'une part, de garantir l'accès des petits groupes de diffusion et des quelques chaînes indépendantes à des programmes répondant à l'exigence de qualité des téléspectateurs, et, d'autre part, avec la nécessité absolue de permettre la créativité audiovisuelle et le renouvellement des générations de créateurs, dont l'existence d'une population d'entreprises de production entièrement indépendantes des diffuseurs est l'une des conditions indispensables.

Les mois qui viennent pourraient permettre aux acteurs concernés de procéder à cette évaluation commune.

Afin d'approfondir sa réflexion sur la réglementation encadrant la contribution des éditeurs de services au développement de la production audiovisuelle, le Conseil examinera, dans les mois à venir, plusieurs thèmes de travail, comme :

- la comparaison du cadre réglementaire français avec les dispositions de la directive « Services de médias audiovisuels » (cf. annexe 8) ;
- la comparaison du cadre réglementaire français avec les régimes britannique, allemand, italien et espagnol ;
- l'évaluation de la part des dépenses prises en compte au titre de la contribution réglementaire dans le budget global de programmation, ce qui suppose la transmission d'un certain nombre d'informations de la part des éditeurs ;
- l'évaluation de la part des dépenses réalisées auprès de sociétés de production liées à un groupe audiovisuel français ou européen, y compris à travers les filiales de groupes européens installées en France.

Quant à la méthode de mise en œuvre d'une éventuelle modernisation réglementaire, voire législative, il conviendrait vraisemblablement qu'elle laisse une place centrale à la démarche des accords professionnels, avec si possible des dispositions de la loi et du décret restreintes à des obligations essentielles déterminées par les pouvoirs publics, renvoyant aux accords professionnels le soin de régler les modalités de la contribution des éditeurs au développement de la production, et aux conventions avec le Conseil la transposition et le complément des obligations de ceux-ci.

ANNEXES

LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : Liste des organismes et sociétés auditionnés

Annexe 2 : Liste des accords professionnels et de leurs signataires

Annexe 3 : Chiffres clés de la production audiovisuelle 2011

Annexe 4 : Chiffres relatifs au marché de la production audiovisuelle

Annexe 5 : Données financières concernant le secteur de l’audiovisuel

Annexe 6 : Liste des avis rendus par le Conseil sur les projets de décrets

Annexe 7 : Communication du Conseil concernant les programmes de « réalité scénarisée »

Annexe 8 : Chapitre 6 de la Directive « Services de médias audiovisuels »

LISTE DES ORGANISMES ET SOCIÉTÉS AUDITIONNÉS

* * *

- **France Télévisions** : Christian Vion, Directeur général adjoint chargé de la production et des moyens des antennes et Arnaud Esquerre, chargé de mission auprès du Secrétaire général
- **Canal +** : Raphaël De Andreis, Directeur Général adjoint en charge du Pôle Payant Canal+ et Pascaline Gineste, Directrice des affaires européennes et réglementaires
- **M6** : Karine Blouët, Secrétaire générale du groupe M6, Laurence Souveton-Vieille, Directrice des productions et Marie Grau-Chevallereau, Directrice des affaires réglementaires
- **TF1** : Jean-Michel Counillon, Secrétaire général du groupe TF1 ; Céline Nallet, Directrice générale de HD1 ; Nathalie Lasnon, Responsable des affaires réglementaires et Stéphane Eveillard, Directeur des opérations de fiction
- **Bolloré Média** : Laurent Fonnet, Coordinateur des antennes ; Peggy le Gouvello, Directrice des relations institutionnelles et Alix Vulliet
- **NRJ** : Françoise Marchetti, Secrétaire générale de NRJ 12
- **A.C.C.e.S** : Guillaume Gronier, Délégué général et Léonor Grandsire, Présidente de 13^{ème} Rue et Secrétaire générale de l'A.C.C.e.S.
- **Orange Cinéma Séries** : Guillaume Lacroix, Directeur des partenariats et services, Boris Duchesnay, Directeur des Programmes d'Orange cinéma séries et Anne Strobel, Responsable réglementaire et des relations institutionnelles
- **Confédération des producteurs audiovisuels** : Stéphane Le Bars, Délégué général de l'USPA et du SPFA et Vincent Gisbert, Délégué général du SPECT
- Comité de liaison du **Syndicat des producteurs indépendants (SPI) – syndicat des agences de presse télévisée (SATEV) – Syndicat des entreprises de distribution de programmes audiovisuels (SEDPA)** : Emmanuelle Mauger, Déléguée Télévision ; Franck Soloveicik, Président du SEDPA ; Diane de Saint-Mathieu, Délégué générale du SEDPA et Florence Braka, Directrice adjointe de la Fédération française des agences de presse
- **Lagardère Active** : M. Arnaud Decker, Secrétaire général du Pôle radio/TV de Lagardère Active et Mme Cécile Durand, Responsable juridique des affaires réglementaires et relations institutionnelles

- **SNEP et UPFI** : M. David El Sayegh, Directeur général du SNEP et M. Jérôme Roger, Directeur général de l'UPFI
- **CNC** : M. Guillaume Blanchot, Directeur de l'audiovisuel et de la création numérique et Ludovic Berthelot, Directeur adjoint de l'audiovisuel et de la création numérique
- **DGMIC** : Mme Laurence Franceschini, Directrice générale des médias et des industries culturelles, Roland Husson, Sous-Directeur de l'audiovisuel, Antoine Ganne, Chef du bureau des médias privés, de la production et de la publicité
- **SACD et SCAM** : Guillaume Prieur, Directeur des affaires institutionnelles et européennes de la SACD et Hervé Rony, Directeur général de la SCAM
- **Gilles Fontaine**, Directeur général adjoint de l'IDATE
- **Christophe Nobileau**, Président de Telfrance
- **Takis Candilis**, Président de Lagardère Entertainment

LISTE DES ACCORDS PROFESSIONNELS ET DE LEURS SIGNATAIRES

* * *

- **21 octobre 2008** : M6 / SATEV (annulé et remplacé par l'accord du 25 novembre 2008)
- **22 octobre 2008** : M6 / SPI (annulé et remplacé par l'accord du 25 novembre 2008)
- **22 octobre 2008** : TF1 / USPA, SPFA, SACD, SCAM
 - **30 avril 2009** : avenant n° 1 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA
 - **21 décembre 2009** : avenant n° 2 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA, SACD, SCAM
 - **9 février 2010** : avenant n° 3 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA
 - **31 mai 2011** : avenant n° 4 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA, SACD, SCAM
 - **31 mai 2011** : avenant n° 5 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA
 - **28 février 2012** : avenant n° 6 à l'accord du 22 octobre 2008 : TF1 / USPA, SPFA (intégration HD1)
- **7 octobre 2008** : Canal+ / USPA, SPFA
- **22 octobre 2008** : Canal+ / USPA, SPFA, SACD, SCAM
 - **2 avril 2009** : avenant à l'accord du 7 octobre 2008 : Canal+ / USPA, SPFA
 - **2 avril 2009** : avenant à l'accord du 22 octobre 2008 : Canal+ / USPA, SPFA, SACD, SCAM
- **22 octobre 2008** : France Télévisions / USPA, SPFA, SPI, SACD, SCAM
 - **22 novembre 2012** : avenant à l'accord du 22 octobre 2008 : France Télévisions / USPA, SPFA, SPI
- **25 novembre 2008** : M6 / USPA, SPFA, SPI, SATEV, SACD, SCAM
- **17 décembre 2008** : Orange Cinéma Séries / USPA, SPFA, SPI, SACD, SCAM

- **22 juillet 2009** : A.C.C.e.S. (pour le compte de 13^{ème} Rue, Disney Channel, Disney Channel+1, Disney XD, Playhouse Disney, Game One, KTO, Pink TV, Télémaison, Voyage, Vivolta) / USPA, SPFA, SACD, SCAM
- **22 octobre 2009** : Direct 8, NRJ 12, NRJ Paris, Gulli, Virgin 17, W9, IDF1 / USPA, SPFA, SPI, SPECT, SATEV, SACD, SCAM
- **14 décembre 2009** : Canal J SAS, Mezzo SA (Mezzo), MCM SA (MCM, MCM Top, MCM Pop, Virgin 17), Jeunesse TV SAS (Gulli) / USPA, SPFA, SPECT, AFPF, SACD, SCAM
 - **25 juin 2010** : avenant n°1 à l'accord du 14 décembre 2009 : Canal J SAS, Mezzo SA (Mezzo), MCM SA (MCM, MCM Top, MCM Pop, Virgin 17), Jeunesse TV SAS (Gulli) / USPA, SPFA, SPECT, AFPF
- **14 décembre 2009** : MCM SA / USPA, SPFA, SPECT, AFPF, SNEP, UPFI
- **15 février 2010** : TF6, Paris Première / USPA, SPFA, SPECT, AFPF
- **25 octobre 2010** : AB Thématiques / USPA, SPFA, SACD, SCAM
- **26 novembre 2010** : Série Club / USPA, SPFA, SPECT, SACD, SCAM
- **29 février 2012** : RMC Découverte (NextRadioTV) / USPA, SPFA, SPECT
- **5 mars 2012** : Next Radio / SATEV, SEDPA, SPI
- **5 mars 2012** : NRJ 12, Chérie HD / USPA, SPFA, SPECT
- **22 novembre 2012** : avenant à l'accord pluriannuel relatif au financement et à la diffusion de la production audiovisuelle patrimoniale : France Télévisions / SPFA, SPI, USPA

Les chiffres clés de la production audiovisuelle 2011



► METHODOLOGIE

- ▶ Depuis l'entrée en vigueur des nouveaux décrets « production » (décret n 2010-416 du 27 avril 2010 et décret n 2010-747 du 2 juillet 2010), la répartition par type de services (éditeurs de services hertziens ou non, gratuits ou payants) est impossible à établir. En effet, ces nouveaux textes donnent la possibilité aux groupes audiovisuels, lorsqu'ils ont signé des accords professionnels en ce sens, de mettre en commun leurs dépenses de production entre leurs services, quel que soit leur mode de diffusion, hertzien ou non hertzien, gratuit ou payant.
- ▶ En raison de cette possibilité de mise en commun, les « chiffres clés » sont ici présentés par groupe audiovisuel, même si tous n'ont pas négocié cette possibilité (ainsi M6 a opté pour un régime de contribution à la production audiovisuelle qui n'est pas uniquement consacré aux œuvres « patrimoniales » et qui ne met pas en commun sa contribution avec celle des autres services édités par le même groupe).
- ▶ Les données suivantes correspondent aux dépenses réelles déclarées par les éditeurs de services, et non aux investissements retenus au titre des obligations réglementaires, qui peuvent être différents, en raison de mécanismes de majoration ou de minoration de certaines dépenses.
- ▶ Ce document présente le bilan des dépenses réelles déclarées en faveur des œuvres audiovisuelles : préachats, investissements en parts de producteur, dépenses d'écriture et de développement et achats de droits. Un point porte particulièrement sur les dépenses déclarées en faveur d'émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau et les « autres dépenses » introduites par les nouveaux décrets, à savoir : le financement de festivals, les dépenses de formation des auteurs, de promotion des œuvres et d'audiodescription. Un autre point traite spécifiquement de la valorisation par certains éditeurs des dépenses d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production.
- ▶ Au sein des investissements en production inédite, ne sont présentés que les préachats et les coproductions, à l'exclusion des conventions d'écriture, compte tenu des modalités de déclaration, très variables d'un éditeur à l'autre, pour ce type de dépense.
- ▶ Pour les raisons évoquées ci-dessus, la somme des préachats, coproductions et achats de droits peut être légèrement différente, pour certains groupes, du montant total de la contribution.



► METHODOLOGIE

- ▶ Groupes audiovisuels ayant mis en commun leur contribution au développement de la production audiovisuelle :
 - Groupe TF1, comprenant TF1, NT1, TMC, Histoire, Stylia, TV Breizh, Ushuaïa TV
 - Groupe Canal +, comprenant Canal +, Comédie, Jimmy, Planète, Planète Justice, Planète No Limit, Planète Thalassa, Seasons, Piwi, Teletoon
 - France Télévisions (France 2, France 3, France 4, France 5 et France Ô)
 - Groupe Lagardère, comprenant Gulli, MCM, MCM Pop, MCM Top, June, Mezzo, Canal J, Tiji
 - Groupe Disney, comprenant Disney Channel, Disney XD, Disney Junior
 - Groupe AB, comprenant AB1, AB Moteurs, Animaux, Chasse et Pêche, Encyclopédia, Escales, Mangas, Toute l'histoire, XXL
 - Orange Cinéma Séries
- ▶ En 2011, les éditeurs du groupe M6, du groupe NRJ et du groupe Bolloré n'ont pas opté pour un régime de mise en commun de la contribution à la production audiovisuelle. Pour une meilleure lisibilité des chiffres clés, les données relatives aux investissements déclarés par ces éditeurs sont néanmoins présentées ici de manière agrégée :
 - Groupe M6, comprenant M6, W9, Paris Première, Téva, M6 Music Black, M6 Music Club et M6 Music Hits
 - Groupe NRJ, comprenant NRJ 12 et NRJ Hits
 - Groupe Bolloré, comprenant Direct 8 et Direct Star

Note méthodologique sur la catégorie « Editeurs hors groupes »

- La catégorie « éditeurs hors groupes » regroupe les éditeurs n'appartenant pas aux groupes audiovisuels indiqués dans le présent document. Ce terme ne signifie pas, pour autant, qu'il s'agit d'éditeurs indépendants de tout groupe audiovisuel, puisque cette catégorie comprend notamment des éditeurs comme TF6 (TF1/M6), Voyage (Fox), 13ème Rue (NBC), etc.
- Au sein de cette catégorie sont présentés les investissements déclarés au titre de la contribution à la production audiovisuelle des éditeurs suivants : 13ème Rue, 3A Télésud, ACI, Berbère TV, France 3 ViaStella, Game One, KTO, Ma chaîne étudiante, Montagne TV, Pink TV, Série Club, Télé Mélody, TF6, Trace Urban, Trace Tropical, TV5 Monde, Voyage et Vivolta.

Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Répartition de l'assiette globale de contribution à la production audiovisuelle

- Pour tous les éditeurs de services hertziens gratuits, l'assiette de contribution porte sur le chiffre d'affaires de l'exercice précédent, auquel sont appliquées des déductions prévues par le décret n°2010-747. Pour tous les éditeurs de services payants, hertziens ou non hertziens, l'assiette de contribution porte sur les ressources totales nettes de l'exercice précédent (somme des ressources reçues des distributeurs, recettes publicitaires, de parrainage, de téléachat, de placement de produits, de télévision de rattrapage) auxquelles sont appliquées des déductions prévues par les décrets n°2010-416 et n°2010-747.
- Les décrets de 2010 ont introduit deux évolutions notables dans la détermination de l'assiette de contribution :
 - l'intégration des recettes d'exploitation des services de télévision de rattrapage
 - La déduction (limitée selon le niveau de chiffre d'affaires ou des ressources) des recettes de promotion dont le paiement intervient par compensation dans le cadre d'un échange de biens ou de services dits « échanges marchandises »

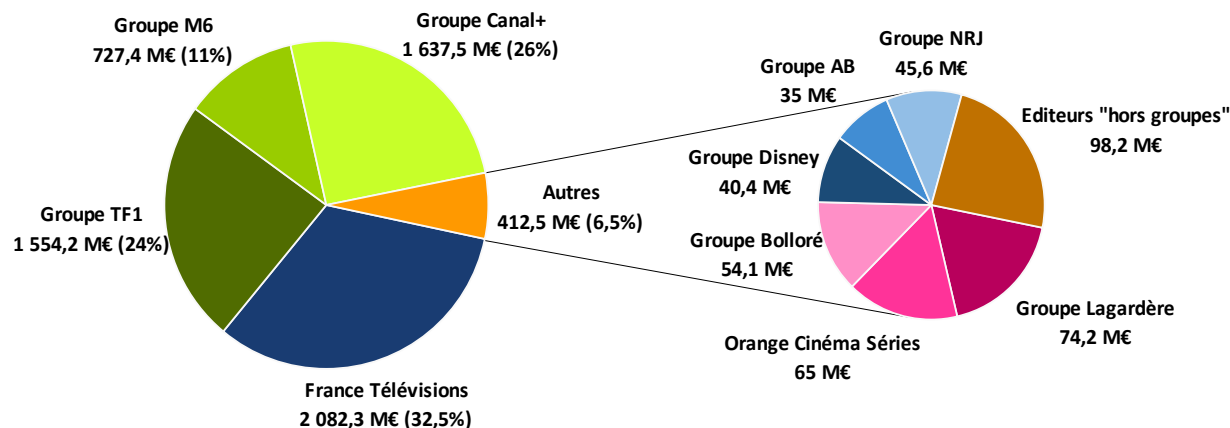
Assiette globale de contribution à la production audiovisuelle en 2011 :

6,414 milliards d'euros

**Répartition par groupes audiovisuels
(en millions d'euros)**

Montant total des
recettes de télévision de
rattrapage : **16 M€**

Montant total des
déductions « échanges de
marchandises » : **19 M€**



Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Evolution de l'assiette de contribution à la production audiovisuelle

- **L'assiette globale de contribution à la production audiovisuelle** passe de 5,9 milliards d'euros en 2010 (base des chiffres d'affaires et ressources de l'année 2009) à **6,4 milliards d'euros en 2011** (base des chiffres d'affaires et ressources de l'année 2010), **soit une augmentation de 8 %** ;
- **Le montant total de la contribution** retenue au titre des obligations réglementaires d'investissement dans la production audiovisuelle passe de 774 M€ en 2010 à 842,4 M€ en 2011, **soit une augmentation de 9%**.

Evolution des assiettes entre 2010 et 2011

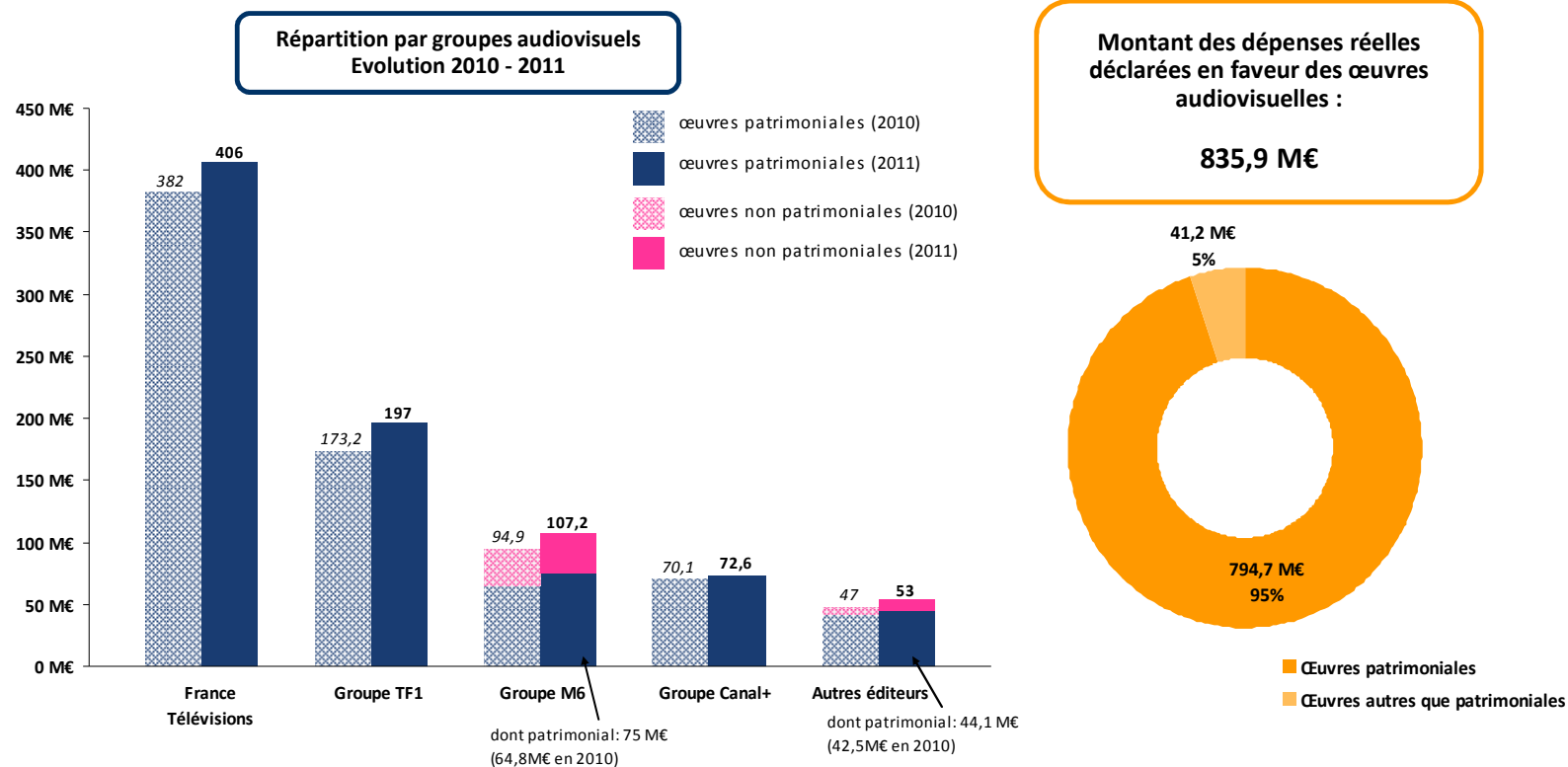
France	+ 8%
Télévisions	
Groupe TF1	+ 10%
Groupe M6	+ 12%
Groupe Canal+	-
Groupe Lagardère	+ 2%
Groupe NRJ	+ 27%
Groupe Bolloré	+ 60%
Groupe Disney	+ 2%
Groupe AB	+ 2%
Orange Cinéma Séries	+ 63%
Editeurs "hors groupes"	-2%

Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Répartition des investissements déclarés : Œuvres patrimoniales et autres que patrimoniales

- 2011 est la deuxième année d'application à tous les éditeurs de services des décrets n° 2010-416 et 2010-747. Ces deux textes fixent la part des investissements devant être consacrée aux œuvres audiovisuelles dites « patrimoniales », qui relèvent des genres suivants : fiction, animation, documentaires de création, y compris ceux qui sont insérés au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ou une émission de divertissement, vidéomusiques et captation ou recreation de spectacles vivants.
- Il est à noter que les contributions du groupe TF1, du groupe Canal +, de France Télévisions et d'Orange Cinéma Séries portent entièrement sur les œuvres « patrimoniales ».

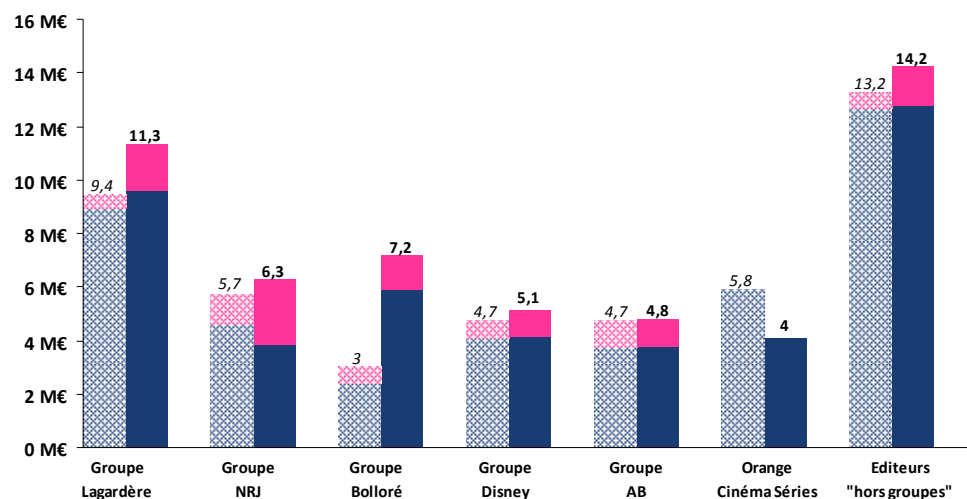


Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Répartition des investissements déclarés : Œuvres patrimoniales et autres que patrimoniales





Répartition par groupes audiovisuels : Détail « Autres éditeurs »*
Evolution 2010 - 2011

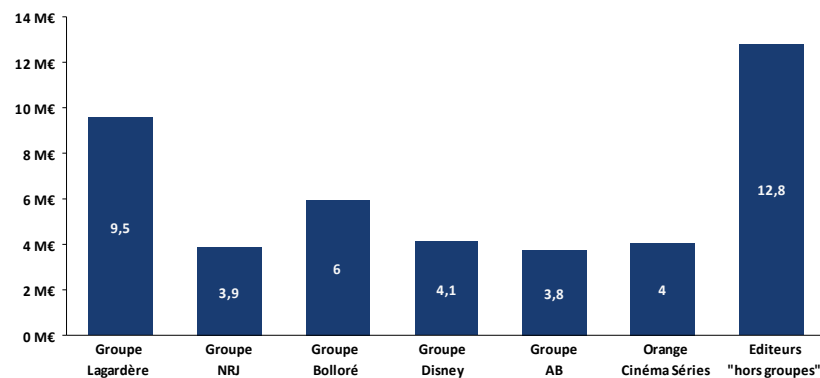


Dont dépenses déclarées pour les œuvres patrimoniales : **44,1 M€**

Répartition des investissements déclarés dans les œuvres patrimoniales

* Les valeurs figurant dans le graphique ci-dessus correspondent à l'investissement global dans les œuvres audiovisuelles déclaré par ces groupes

-  œuvres patrimoniales (2010)
-  œuvres patrimoniales (2011)
-  œuvres non patrimoniales (2010)
-  œuvres non patrimoniales (2011)



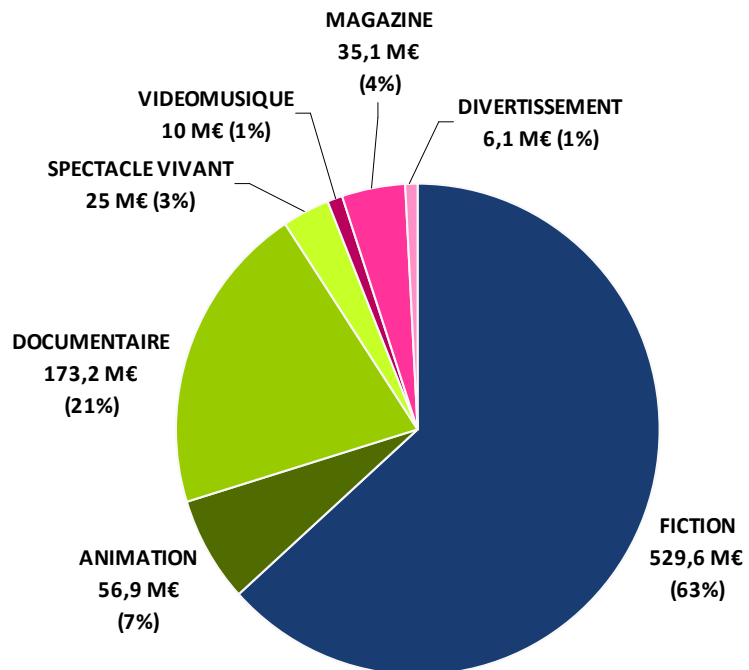
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Répartition des investissements déclarés par genres d'œuvres

- La fiction constitue toujours le genre prépondérant des investissements déclarés par les éditeurs de services : en 2011, elle représente deux tiers de la contribution globale à la production d'œuvres audiovisuelles.
- La fiction, le documentaire et l'animation constituent 90% de la contribution totale.

Répartition des investissements déclarés par genres d'œuvres
(en millions d'euros)
Montant total déclaré = 835,9 M€



FICTION : + 7% par rapport à 2010

ANIMATION : - 3% par rapport à 2010

DOCUMENTAIRE : + 16% par rapport à 2010

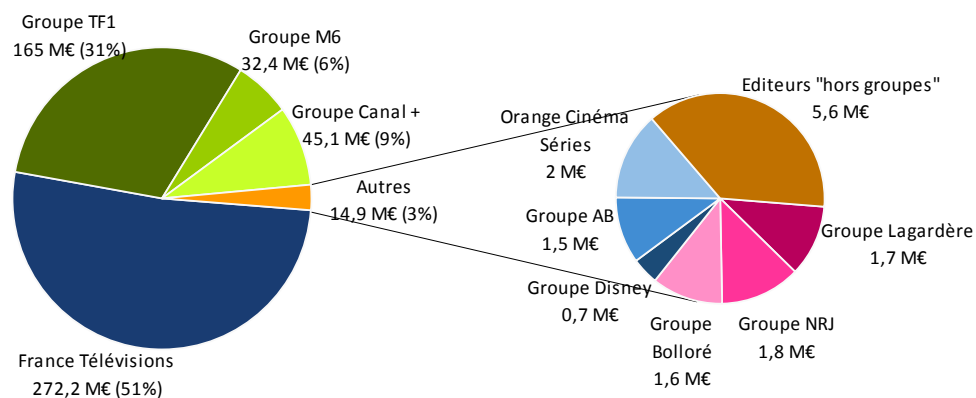
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



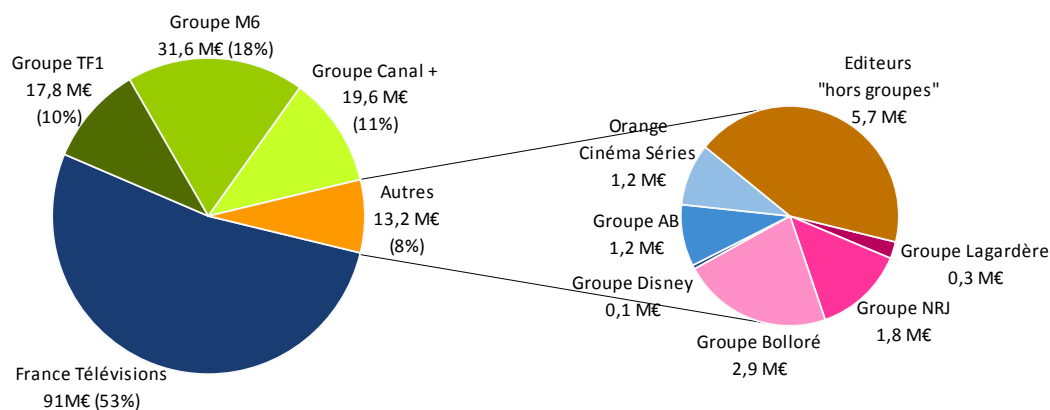
Focus sur les trois genres principaux : répartition des investissements déclarés par groupes audiovisuels

- France Télévisions apparaît comme le premier financeur de ces trois genres, avec un financement à chaque fois majoritaire.

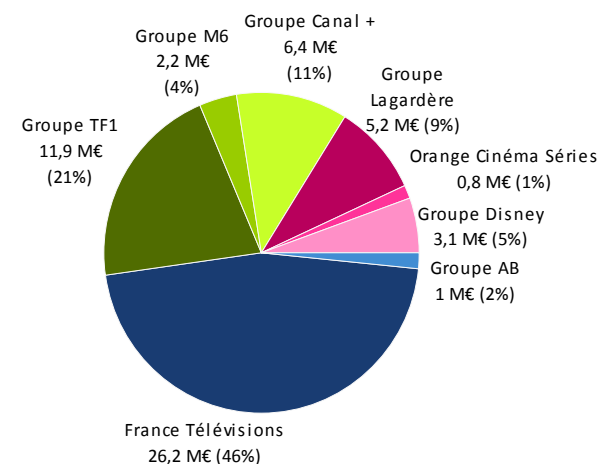
Répartition des investissements en FICTION déclarés en 2011



Répartition des investissements en DOCUMENTAIRE déclarés en 2011



Répartition des investissements en ANIMATION déclarés en 2011 *

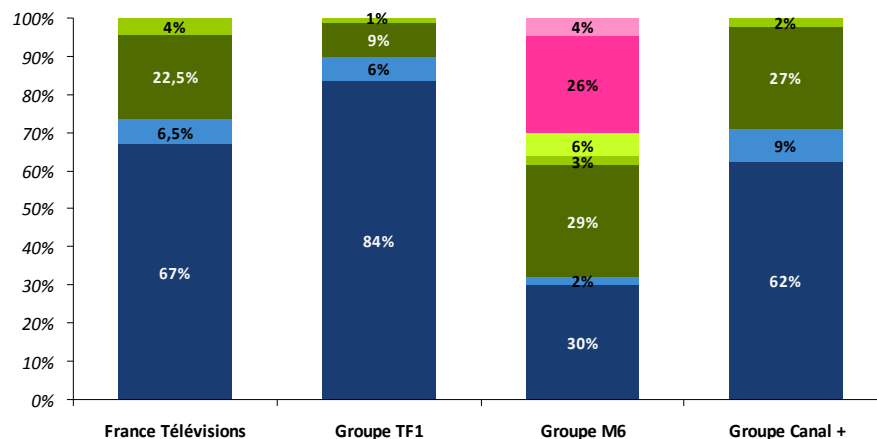


* Ne figure pas dans le graphique ci-dessus l'investissement déclaré par les éditeurs « hors groupes » (0,03 M€)

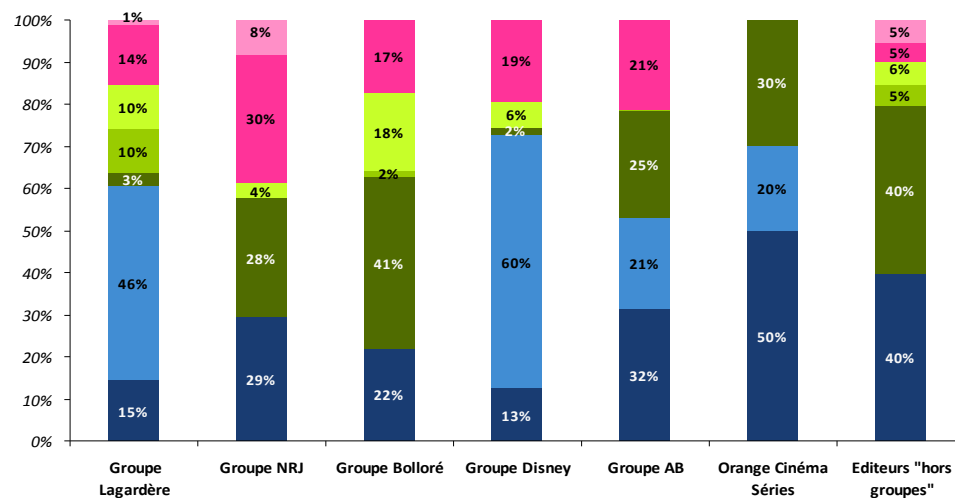
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Structure des investissements déclarés par les groupes audiovisuels



■ DIVERTISSEMENT
 ■ MAGAZINE
 ■ VIDEOMUSIQUE
 ■ SPECTACLE VIVANT
 ■ DOCUMENTAIRE
 ■ ANIMATION
 ■ FICTION



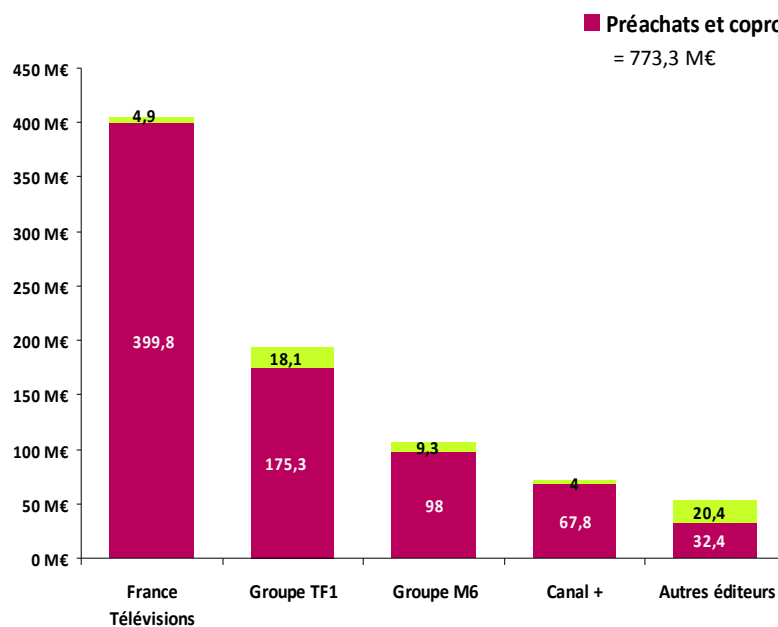
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



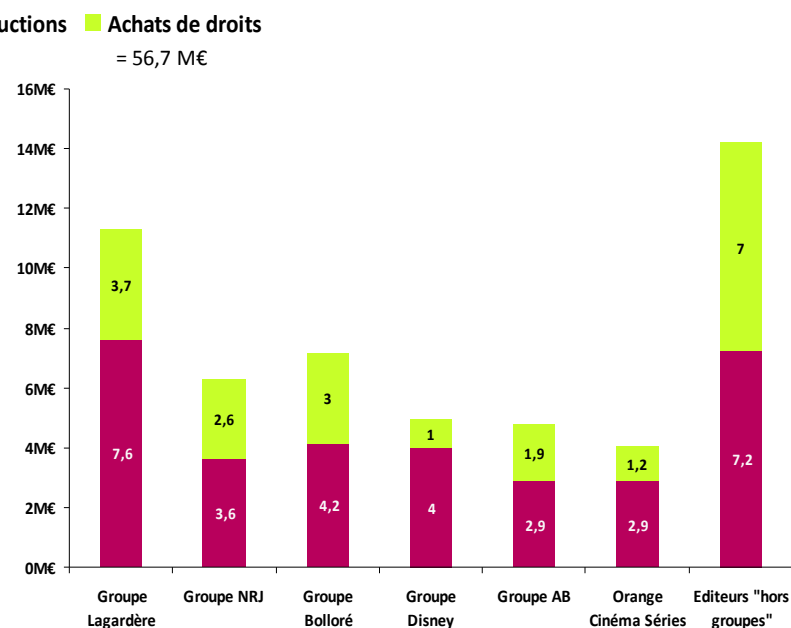
► Répartition des investissements déclarés par types de dépenses : préachats, coproductions et achats de droits

- Les décrets de 2010 n'ont pas assujéti les éditeurs de services à des obligations de production d'œuvres inédites. TF1, M6 et certains éditeurs de la TNT gratuite se sont toutefois engagés dans leur convention ou leur accord professionnel à y consacrer une part de leurs investissements. Conformément à ses accords professionnels, France Télévisions s'est engagée à ne pas détenir de part de coproducteur au sein de sa contribution à la production audiovisuelle.
- Les préachats et coproductions représentent 93% de la contribution totale des éditeurs de services, en raison notamment de la part prépondérante de ces investissements dans la contribution de France Télévisions et des groupes TF1, M6 et Canal +.

Groupes TF1, M6, Canal + et France Télévisions



Détail « Autres éditeurs »



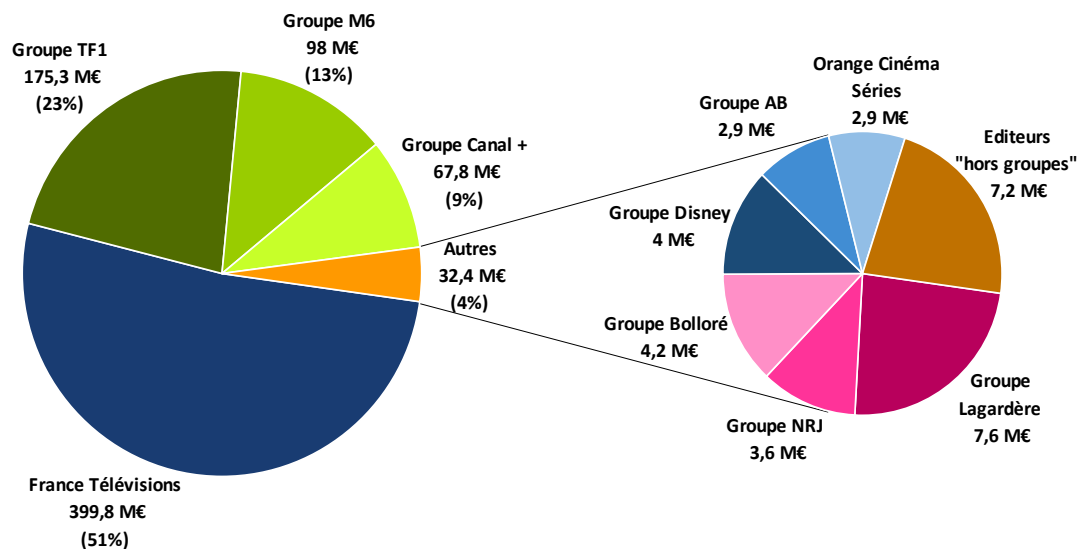
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



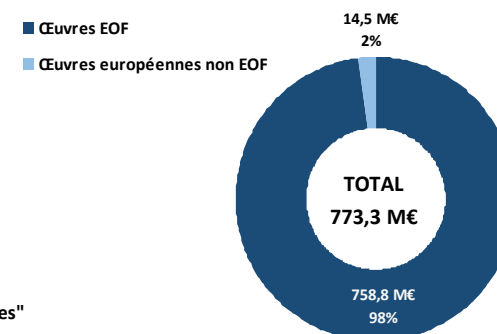
Préachats et coproductions déclarés en 2011 : 773,3 M€

- 96% des préachats et coproductions proviennent du groupe TF1, du groupe M6, du groupe Canal + ou de France Télévisions. Ces investissements portent quasi exclusivement sur des œuvres patrimoniales d'expression originale française (EOF).

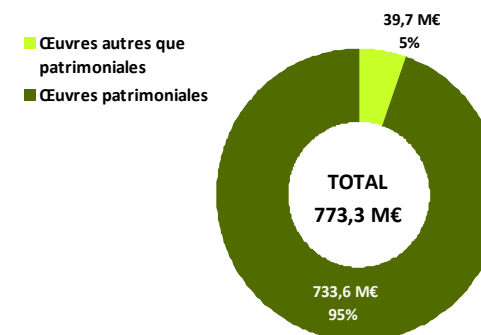
Répartition par groupes audiovisuels
(en millions d'euros)



Répartition des œuvres européennes
EOF et non EOF



Répartition des œuvres
patrimoniales et non patrimoniales



Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles

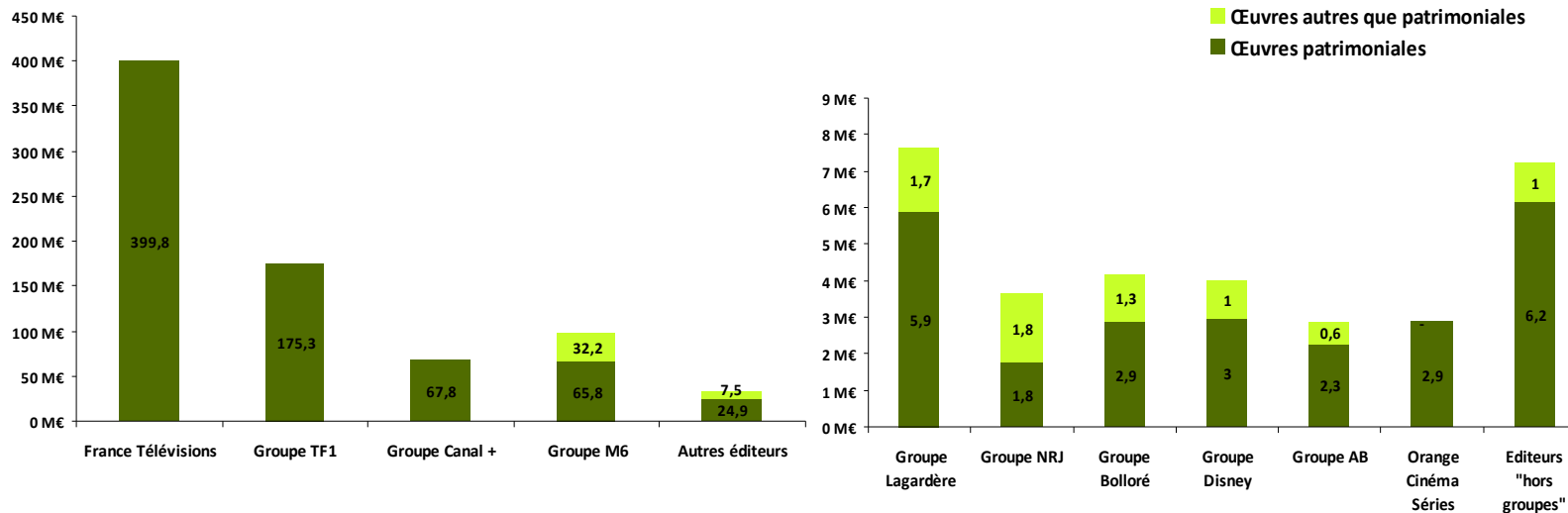


► Répartition des préachats et coproductions déclarés par genres d'œuvres Oeuvres patrimoniales et autres que patrimoniales

- Pour France Télévisions, le groupe TF1, le groupe Canal + et Orange Cinéma Séries, les investissements portent uniquement sur des œuvres patrimoniales, en vertu de leurs accords signés avec les organisations professionnelles.

Groupes TF1, M6, Canal + et France Télévisions

Détail « Autres éditeurs »



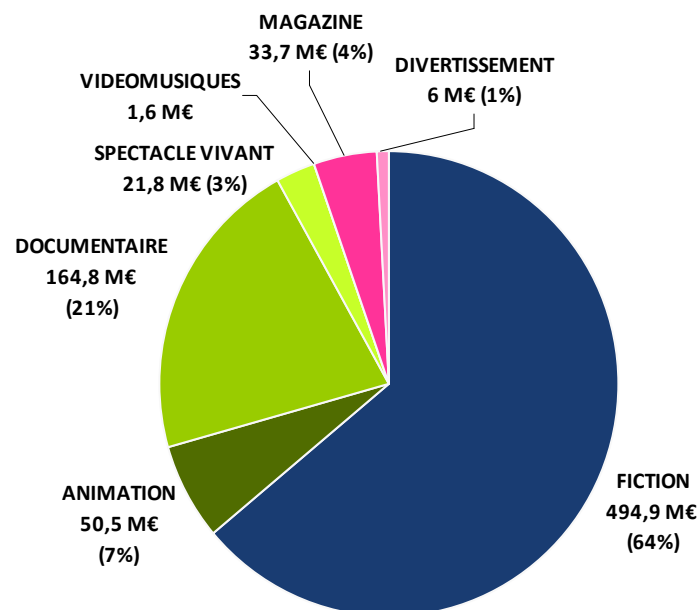
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



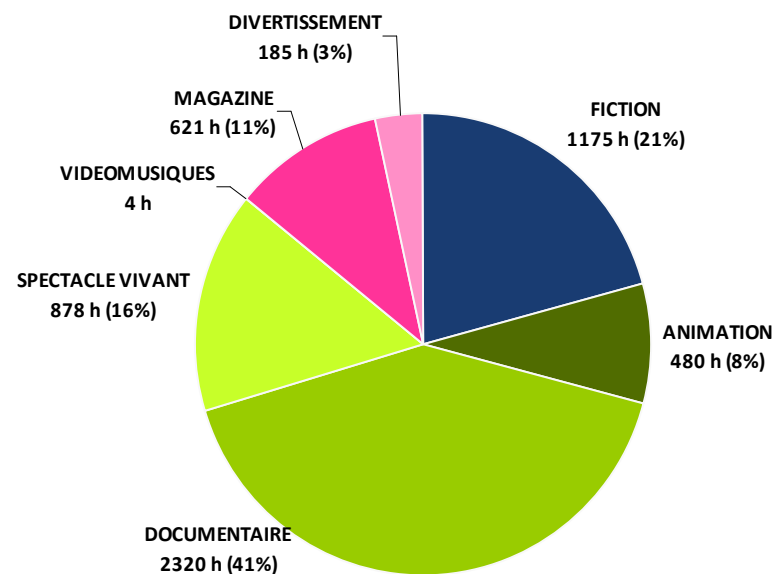
► Répartition des préachats et coproductions déclarés par genres d'œuvres

- Alors que la fiction représente deux tiers des investissements en préachats et coproductions pour moins d'un quart du volume horaire produit, le documentaire ne représente quant à lui que 20% du volume financier correspondant, pour atteindre plus de la moitié du volume horaire produit.

Répartition par volume financier
(en millions d'euros)



Répartition par volume horaire



Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles

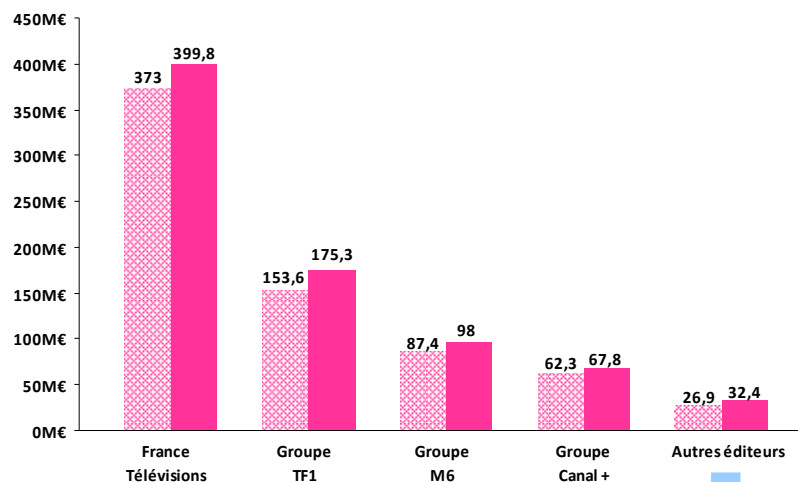


Préachats et coproductions : évolution des investissements déclarés entre 2010 et 2011

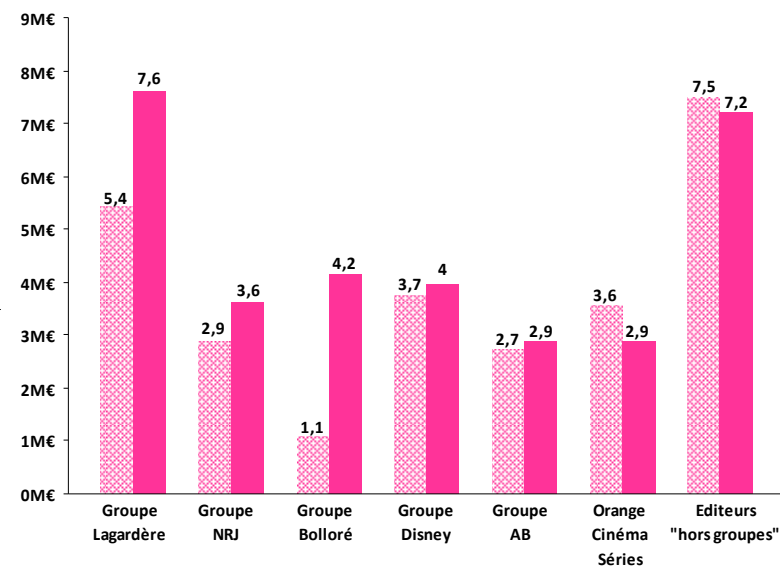
- Les investissements en préachat et coproduction déclarés au titre de l'année 2011 augmentent de 10%, soit 70 millions d'euros supplémentaires, par rapport à 2010. Ils progressent quasiment pour tous les éditeurs, à l'exception du groupement de services Orange Cinéma Séries et de la catégorie des éditeurs « hors groupe ». On peut notamment noter une particulière embellie pour le groupe Lagardère et le groupe Bolloré.

Evolution des investissements par groupes audiovisuels (en millions d'euros)

2010 2011



Détail « Autres éditeurs »



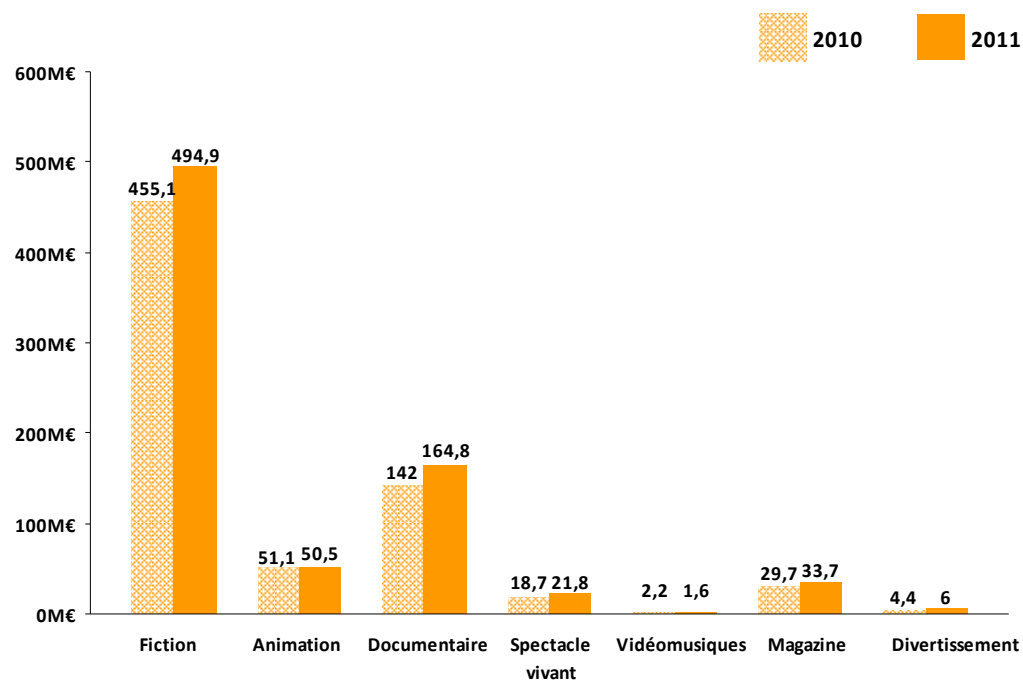
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Préachats et coproductions : évolution des investissements déclarés entre 2010 et 2011

- Les investissements en préachat et coproduction déclarés au titre de l'année 2011 progressent pour quasiment tous les genres, à l'exception de l'animation et des vidéomusiques qui accusent une légère baisse.
- En 2011, les dépenses déclarées ont correspondu à la production de 5 663 heures d'œuvres contre 4 748 heures en 2010, soit 915 heures supplémentaires (+ 19%), qui ont abondé quasiment tous les genres : fiction (+ 100 heures), documentaire (+ 191 heures), animation (+ 47 heures), spectacle vivant (+ 436 heures), magazine (+ 112 heures) et divertissement (+ 30 heures).

Evolution des investissements par genres d'œuvres
(en millions d'euros)



Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Focus sur la valorisation des dépenses d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production

- Parmi les investissements déclarés en production inédite, il est à noter que le groupe TF1 et M6 ont la possibilité, prévue dans leurs accords professionnels, d'affecter, aux sommes versées aux auteurs dans le cadre de conventions d'écriture n'ayant pas donné lieu à mise en production, un coefficient multiplicateur pour la prise en compte de ces dépenses dans leur contribution à la production audiovisuelle.
- Ce coefficient multiplicateur est de 2 pour le groupe TF1 et de 1,7 pour M6.
- Pour rappel, ces montants ne sont pas compris dans les éléments financiers exprimés en dépenses réelles, figurant dans le présent document.



Dépense réelle :
3,518 M€



Montant retenu dans la contribution :
5,538 M€



Dépense réelle :
0,084 M€



Montant retenu dans la contribution :
0,173 M€ *

* Ce montant inclut la valorisation de sommes versées aux auteurs dans le cadre de conventions d'écriture abandonnées, qui avaient fait l'objet d'un premier versement en 2010

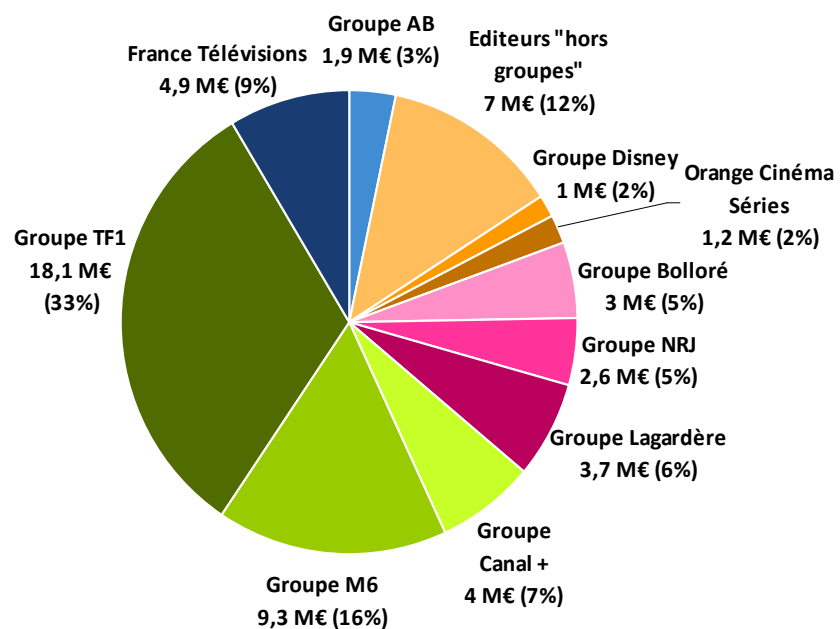
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



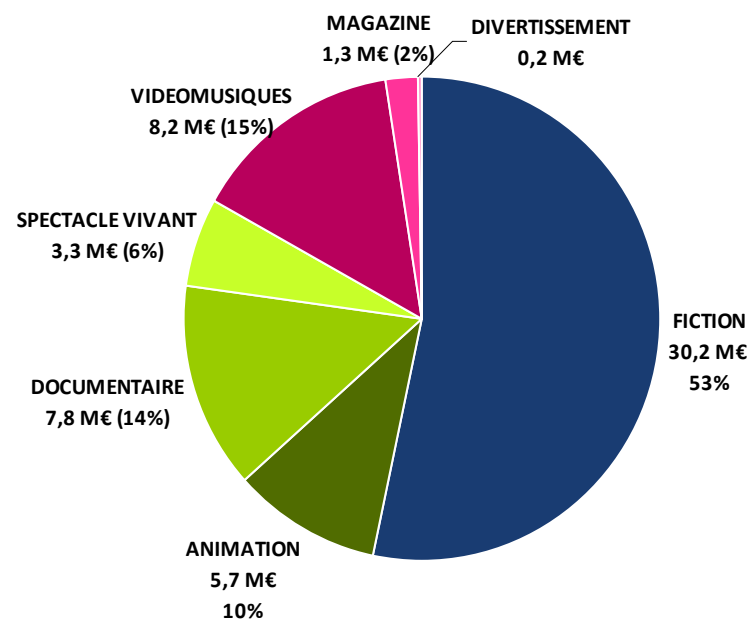
► Achats de droits de diffusion déclarés en 2011 : 56,7 M€

- Les achats de droits portent quasi exclusivement sur les œuvres patrimoniales.
- La répartition du volume global des achats de droits s'équilibre davantage entre groupes audiovisuels qu'en matière de préachats et de coproductions. Le groupe TF1 apparaît néanmoins comme le premier acquéreur de droits de diffusion.

Répartition par groupes audiovisuels



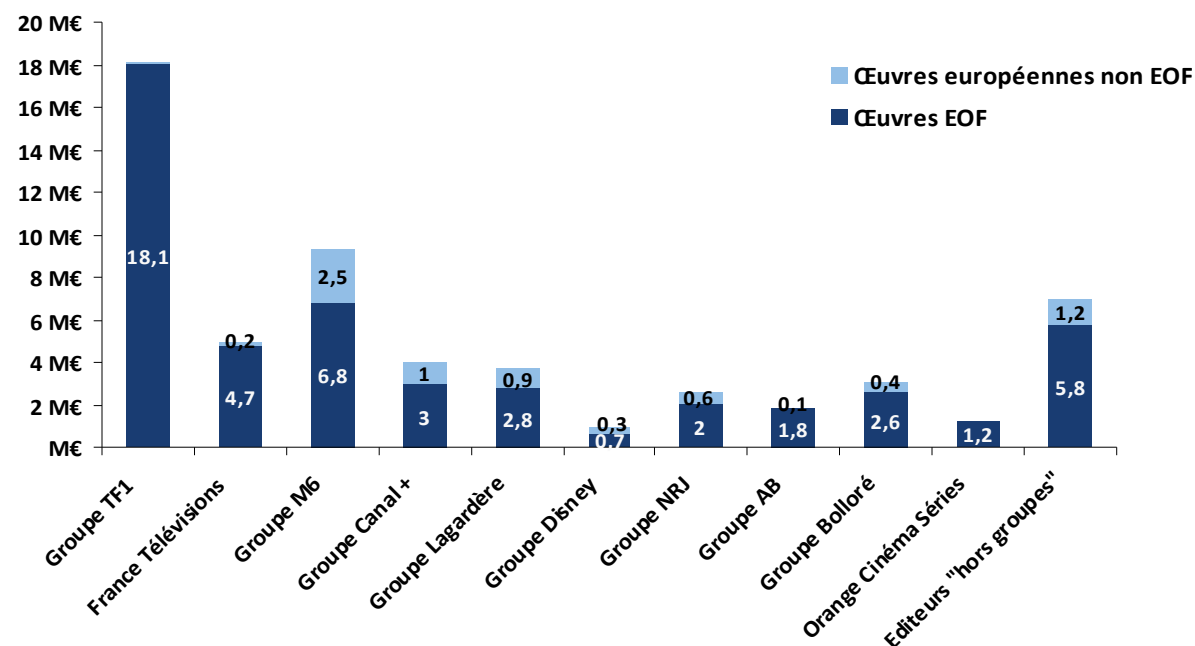
Répartition par genres d'œuvres



Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Achats de droits de diffusion déclarés en 2011 : répartition des œuvres EOF et non EOF



- La déclaration par les éditeurs de services de leur contribution au titre de l'année 2011 permet d'établir les coûts horaires moyens suivants. Ceux-ci sont néanmoins à interpréter avec précaution car le montant des achats de droits ou la participation au préfinancement d'une œuvre est très variable d'un éditeur à l'autre.
- 4 146 heures d'achats de droits de diffusion de **fiction** ont été déclarées pour un coût horaire moyen de 7 290 € (contre 420 000 € en préachat ou coproduction) ;
 - 788 heures d'achats de droits de diffusion d'**animation** ont été déclarées pour un coût horaire moyen de 7 300 € (contre 105 000 € en préachat ou coproduction) ;
 - 1 767 heures d'achats de droits de diffusion de **documentaire** ont été déclarées pour un coût horaire moyen de 4 400 € (contre 70 000 € en préachat ou coproduction) ;
 - 321 heures d'achats de droits de diffusion de **spectacle vivant** ont été déclarées pour un coût horaire moyen de 10 100€* (contre 25 000 € en préachat ou coproduction). (* A noter l'acquisition d'un spectacle événementiel qui a représenté 1/5è des achats de droits de spectacle vivant)

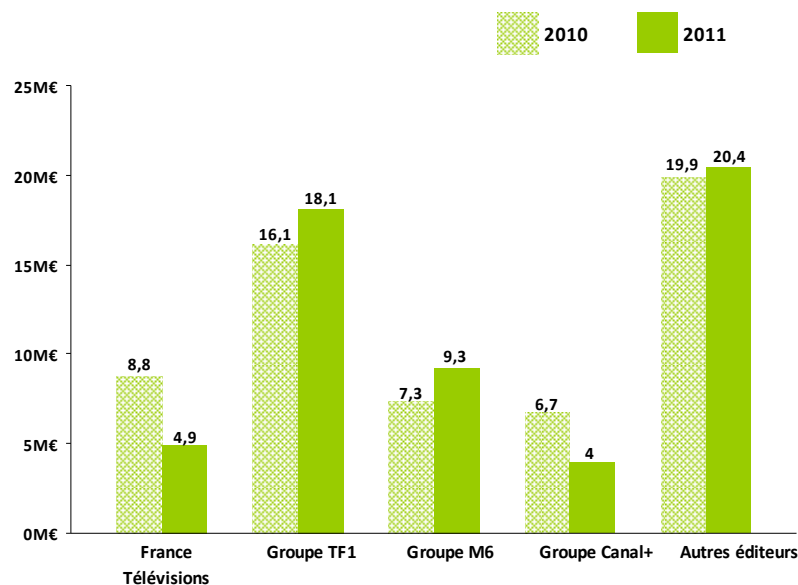
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



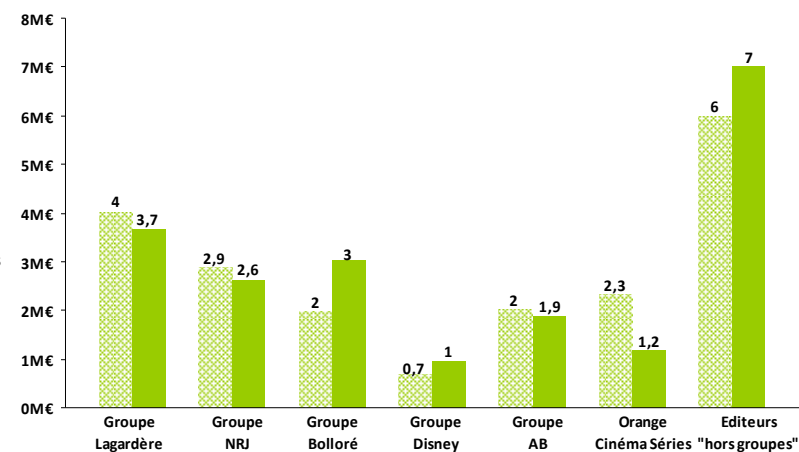
Achats de droits de diffusion : évolution des investissements déclarés entre 2010 et 2011

- Les éditeurs de services ont déclaré, au titre de l'année 2011, un volume d'achats de droits de diffusion en baisse de 4%, soit un recul d'environ deux millions d'euros, par rapport à 2010. Ils diminuent particulièrement au sein des contributions de France Télévisions et de Canal +.

Evolution des investissements par groupes audiovisuels (en millions d'euros)



Détail « Autres éditeurs »



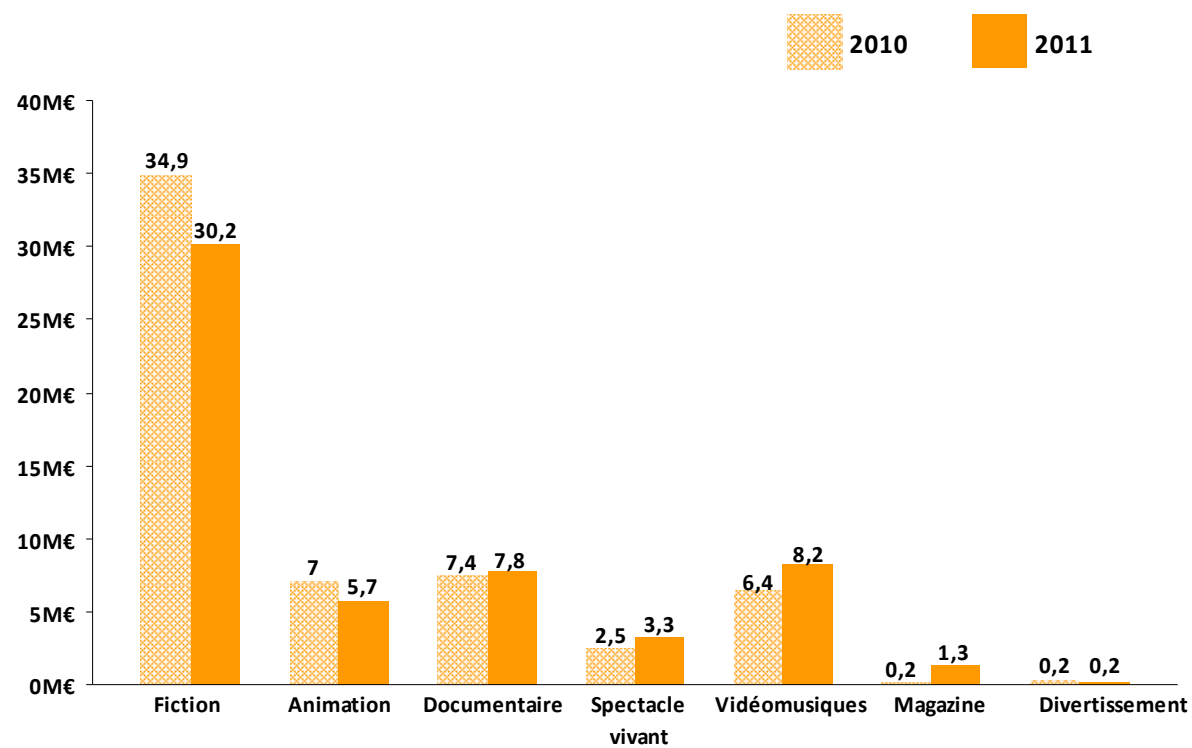
Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Achats de droits de diffusion : évolution des investissements déclarés entre 2010 et 2011

- Les deux genres d'œuvres concernés par la baisse du volume des achats de droits de diffusion déclarés sont la fiction (- 13%) et l'animation (- 17 %).

Evolution des investissements par genres d'œuvres
(en millions d'euros)

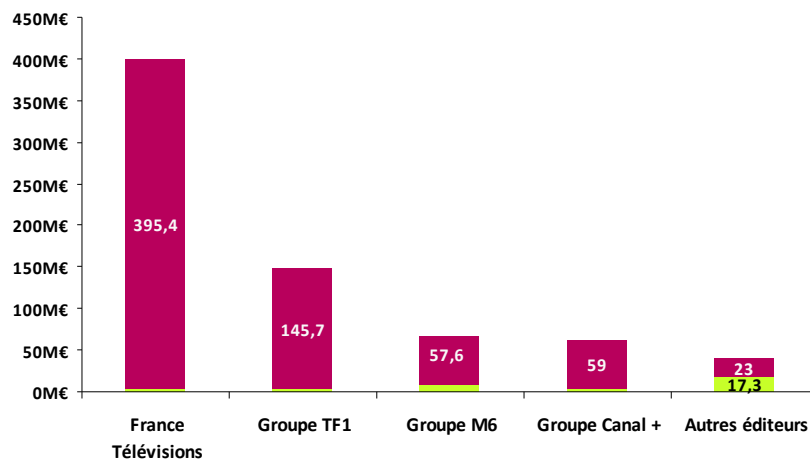


Contribution à la production d'œuvres audiovisuelles



► Répartition des investissements déclarés au titre de la production indépendante

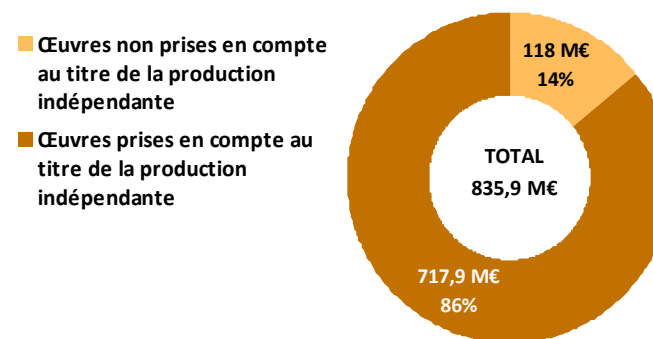
- Les investissements présentés ci-dessous (dépenses réelles) correspondent aux œuvres déclarées comme répondant aux deux critères réglementaires de la production indépendante (absence de lien capitalistique entre l'éditeur de services et l'entreprise de production et absence de détention de part de producteur) et pour lesquelles la durée des droits acquis est conforme aux stipulations inscrites dans les conventions. Ces montants ne reflètent donc qu'une part des œuvres relevant de la production indépendante au sens des décrets n°2010-416 et n°2010-747.



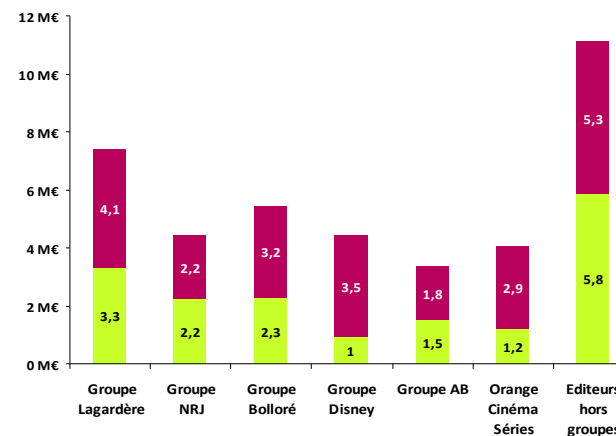
* Les valeurs n'étant pas assez élevées pour être lisibles dans le graphique ci-dessus, les montants des achats de droits de diffusion déclarés au titre de la production indépendante en 2011 s'élèvent à :

- 4,8 M€ pour France Télévisions
- 3,4 M€ pour le groupe TF1
- 8,5 M€ pour le groupe M6
- 3,3 M€ pour le groupe Canal +

■ Préachats, coproductions et dépenses d'écriture
■ Achats de droits *



Détail « Autres éditeurs »



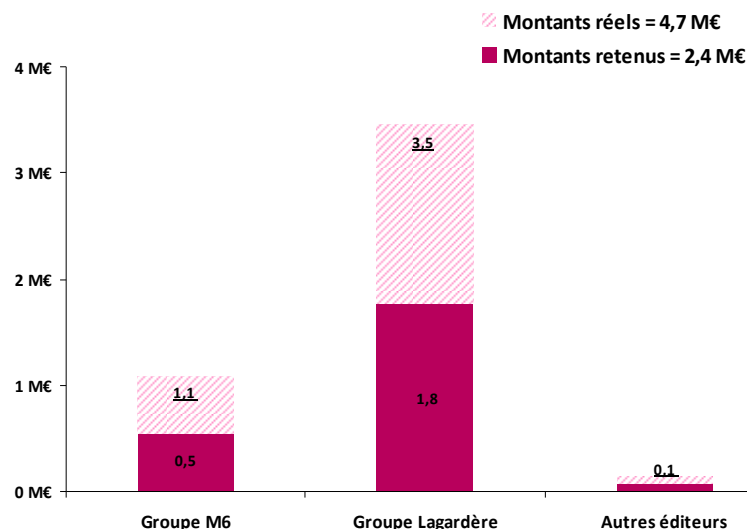
Contribution à la production audiovisuelle



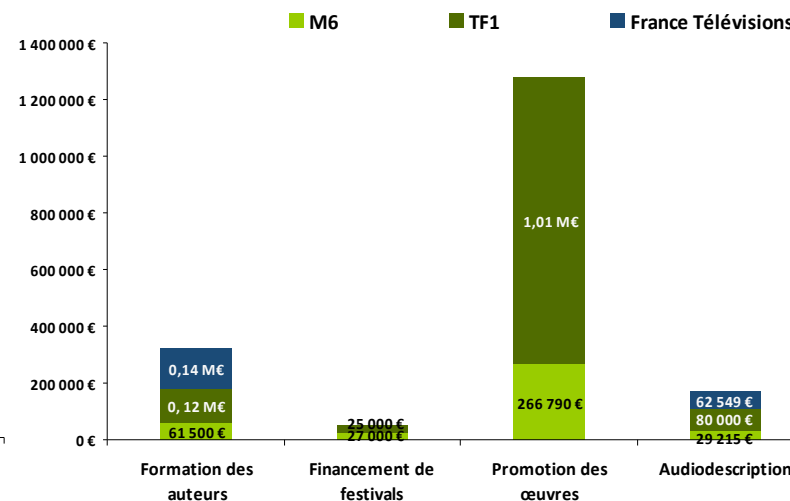
Investissements déclarés en 2011 dans les émissions de plateau et les dépenses « autres »

- Les décrets de 2010 ont introduit de nouvelles dépenses qui peuvent être déclarées selon le type d'éditeurs : financement de la formation des auteurs (éditeurs de services hertziens en clair, Canal + et Orange Cinéma Séries), de festivals (éditeurs de services hertziens en clair), dépenses de promotion des œuvres (éditeurs de services hertziens en clair) et d'audiodescription des œuvres (tous les éditeurs). S'agissant des dépenses d'audiodescription, leur montant retenu au titre de la contribution est affecté d'un coefficient multiplicateur de 1,5.
- En fonction des accords signés avec les organisations professionnelles, certains éditeurs ont la faculté de déclarer des dépenses pour des émissions « autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ». Ces dépenses sont, selon les éditeurs, prises en compte pour la moitié ou pour 55% de leur montant réel (*ci-dessous figurent en souligné les montants réels déclarés par chaque groupe concerné*).

Emissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau



Autres dépenses = 1,8 M€
(dépenses réelles)



CHIFFRES RELATIFS AU MARCHE DE LA PRODUCTION AUDIOVISUELLE

I – Chiffres de l’Observatoire européen de l’audiovisuel (publication 2011)

Palmarès des dix premiers groupes de production en Europe (classement par produit d’exploitation)

Rang	Groupe	Pays	Propriété	Produit 2009 (M€)	Produit 2010 (M€)
1	RTL Group/Fremantlemedia (UFA FILM, Grundy)	Allemagne	RTL Group	1 183	1 272
2	EDAM Acquisition holding coopérative (Endemol)	Pays-Bas	Mediaset/cyrte	1 189	1 246
3	Imagina Media Audiovisual SL (globo media SA)	Espagne		-	-
4	Shine Ltd (Princess, Dragonfly, Metronome)	Royaume-Uni	News Corp	290	472
5	All3Media holdings Limited	Royaume-Uni		419	452
6	Highlight Communications AG	Suisse		436	440
7	Zodiak Media Group (Magnolia, Marathon)	Italie	De Agostini	370	430
8	ITV Studios Ltd	Royaume-Uni	ITV PLC	411	405
9	Eyeworks holding BV	Pays-Bas		202	217
10	Groupe TF1 (TF1 production, Alma, Quai sud)	FR	Groupe Bouygues	172	148

Source : Observatoire européen de l’audiovisuel – Annuaire 2011 tome 2

Alors que l’annuaire 2010 de l’Observatoire européen de l’audiovisuel mettait en évidence trois groupes français présents au palmarès des 10 premiers groupes de production en Europe (voir plus bas), sur la dernière publication de l’Observatoire, seul le groupe TF1 parvient à se classer à la 10^{ème} place.

Par ailleurs, le palmarès des 40 premières sociétés de production européenne sur la période 2006-2010¹¹⁷ corrobore ce constat puisqu’il met toujours en évidence la faible présence des entreprises françaises avec des revenus trois fois inférieurs aux autres sociétés européennes.

¹¹⁷ Source : Observatoire européen de l’audiovisuel « Télévision et services audiovisuels à la demande en Europe » Annuaire 2011 – 2^{ème} tome

La première entreprise française classée, Telfrance, maintient son rang à la 9ème place¹¹⁸ désormais devant TF1 production (voir plus bas : Les données comparatives antérieures figurant dans l'annuaire 2010).

Les six autres sociétés classées dans le palmarès des 40 sociétés appartiennent, soit à des groupes éditeurs de chaînes hertziennes¹¹⁹, soit ont été rachetées par un groupe européen classé dans ce palmarès (Adventure Line productions et KM^{120,121}).

**Top 10 extrait du palmarès des 40 premières sociétés de production en Europe
(classement par produit d'exploitation – en M€)**

Rang	SOCIETE	Pays	PROPRIETE	2006	2007	2008	2009	2010
1	Mediaproduccion	ES	Imagina Media Audiovisual	204	367		579,6	
2	Shine Ltd	GB	News Corp	34,2	125,2	250	289,9	471,5
3	All3Media Holdings Ltd	GB			338,7	459,5	418,7	451,7
pm	All3Media Group Ltd	GB		308,2				
pm	Lime Pictures Ltd	ES	All3media	48,1	47,5	44,9	52	47,5
4	ITV Studios Ltd	GB	ITV PLC		525,6	435,7	410,7	405,1
5	Fremantlemedia Ltd	DE	RTL Group	349,5	317,2	289,8	306,5	341,3
6	UFA Films & TV Produktion GmbH	DE	RTL Group	304,7	306,1	301,2		
7	Eyeworks holding BV	GB		141,1	227,4	227,6	201,9	216,8
8	Endemol UK PLC	FR	Mediaset-Cyrte	258,9	216	178,1	176,7	
pm	Brighter Pictures Ltd	FR	Endemol/ Mediaset-Cyrte	79,5	89,6	75	80,7	82,6
9	Telfrance (cons.)	FR	Telfrance	188,2	157,1			
pm	Telfrance Série	FR		47,8	50,6	49,2	60,3	
10	TF1 Production	FR	TF1	43,5	35	32,4	171,7	147,7
pm	Alma productions	FR	TF1	35,2	70,5			

Source : Observatoire européen de l'audiovisuel – Annuaire 2011 tome 2

¹¹⁸ en l'absence toutefois de données sur les trois dernières années.

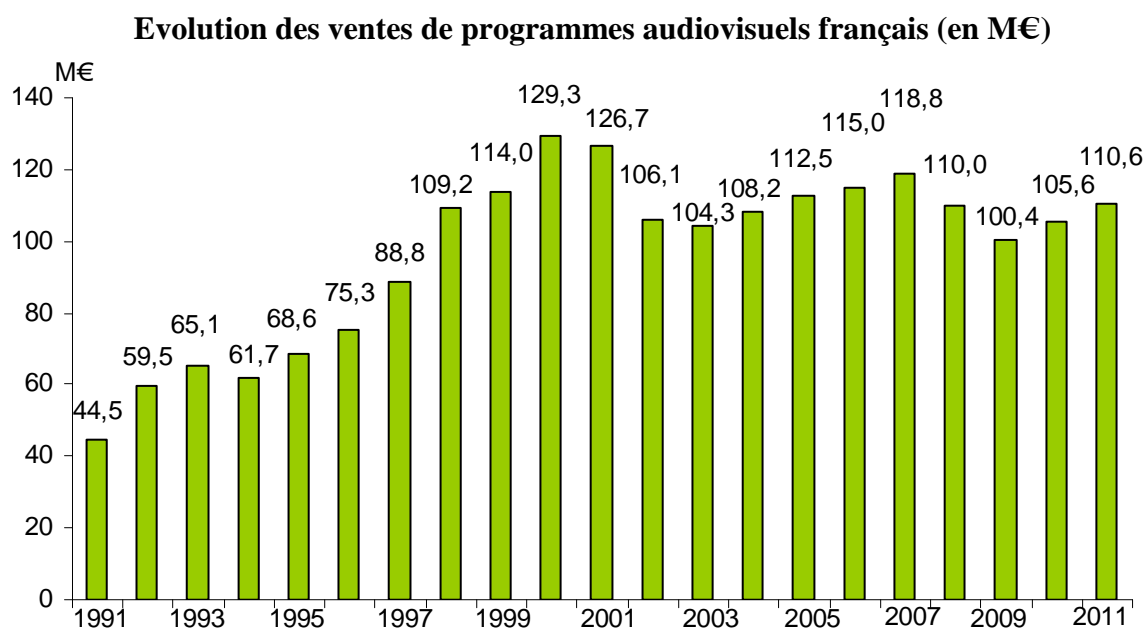
¹¹⁹ TF1 production et Alma productions (Groupe TF1), C productions (Groupe M6), Multimedia France Production (Groupe France Télévisions).

¹²⁰ Ces deux sociétés appartiennent à la division France du groupe Zodiak depuis le rachat en juillet 2007 du groupe Marathon par le groupe italien De Agostini. Ce dernier a créé en novembre 2008 sa filiale de production audiovisuelle Zodiak Entertainment pour fédérer l'activité de toutes les sociétés de productions européennes rachetées.

¹²¹ A noter que le groupe Lagardère pour l'activité de sa filiale Lagardère Entertainment n'apparaît pas dans le classement établi par l'Observatoire.

II – Chiffres concernant l'exportation des programmes français

Entre 1991 et 2011, les ventes internationales¹²² de programmes audiovisuels français ont un peu plus que doublé pour s'établir à 110,6 M€ sur la dernière année, avec un pic atteint en 2000 (+85 M€ entre 1991 et 2000) et depuis cette date une chute de près d'un quart des ventes (-18,7 M€ entre 2001 et 2011)¹²³.



Source : CNC/TV France International – Ce chiffre n'inclut pas les préventes qui sont comptabilisées en plus par TVFI pour mesurer la performance à l'exportation. Les préventes représentent environ 30 % supplémentaires par rapport aux ventes soit pour 2010 par exemple 30,5 M€ de préventes qui s'ajoutent aux 105,6 M€.

Si l'animation et le documentaire continuent en 2011 de tirer les performances des ventes à l'exportation, les ventes de l'animation ont diminué de 37 % depuis 2001¹²⁴ et les ventes de fiction sont en recul depuis 2000.

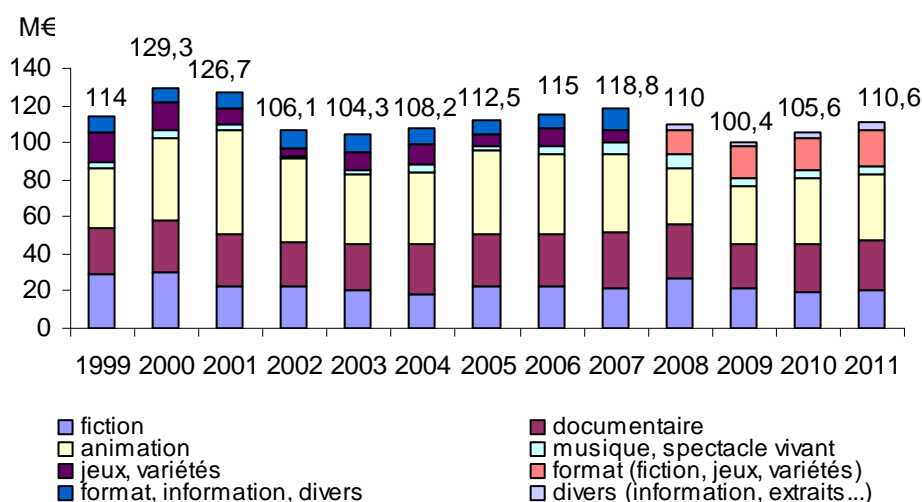
¹²² Hors préventes.

¹²³ Source : « L'exportation des programmes audiovisuels français en 2011 » septembre 2012 – CNC/TVFI. Le déploiement des offres TNT en Europe qui ont tiré au démarrage vers le bas les tarifs d'achat et plus récemment la crise économique qui touche les pays partenaires historiques de la France pour l'export expliquent en partie ce recul.

¹²⁴ Année où les ventes ont été au niveau le plus élevé sur la période 1999-2011

Evolution des ventes de programmes audiovisuels français par genre (1999-2011)

Source : CNC/TV France International



Depuis 2008, en revanche progresse régulièrement le poste de vente de formats qui atteint en 2011 quasiment le volume financier de la fiction (près de 20 M€).

III- Chiffres de l'Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France (avril 2012)

Les chiffres publiés par l'Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile-de-France¹²⁵ en avril 2012 montrent qu'entre 2001 et 2011 le nombre de sociétés de production audiovisuelle en activité (Ile-de-France et régions) a un peu plus que doublé sur la période (passant de 1 075 à 2 241 sociétés).

Nombre de sociétés de production cotisantes auprès d'Audiens*

	2001	2003	2005	2007	2009	2011
Ile de France						
Production de films et de programmes pour la télévision	796	905	1081	1261	1509	1687
Régions						
Production de films et de programmes pour la télévision	279	308	379	445	512	554
TOTAL	1 075	1 213	1 460	1 706	2 021	2 241

Source : Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile de France – avril 2012 – Commission du film d'Ile de France, Groupe Audiens* (Organisme de retraite complémentaire de l'ensemble des

¹²⁵ Groupe Audiens, Commission du film d'Ile-de-France, Région Ile-de-France.

métiers du spectacle), Région Ile de France. Univers : entreprises référencées sous le code NAF attribué par l'INSEE (en l'espèce code 5911 A) et ayant versé, au titre de l'année considérée, des cotisations pour la retraite complémentaire. Ceci indique que cette entreprise a employé au moins une personne au cours de l'année et est considérée comme une entreprise en activité. Les données du tableau ne comprennent pas les entreprises de post-production, production de films institutionnels et publicitaires et de production de films cinéma.

Toutefois, près de 45 % du nombre de sociétés de production ne dispose d'aucun permanent et 10 % seulement de plus de onze permanents (1 % de 51 et plus).

Nombre de permanents déclarés en 2010	Sociétés de production de films et de programmes pour la télévision
0	44%
1	18%
2	8%
3	6%
4	4%
5	3%
6 - 10	7%
11 - 50	9%
51 et +	1%

Source : Observatoire de la production audiovisuelle et cinématographique en Ile de France – avril 2012 – Commission du film d'Ile de France, Groupe Audiens (Organisme de retraite complémentaire de l'ensemble des métiers du spectacle), Région Ile de France.

Le constat déjà fait par le passé d'un tissu industriel contrasté avec peu d'entreprises de taille significative demeure vrai.

Ces différents constats s'inscrivent dans un contexte marqué depuis 2008 par l'arrivée de groupes audiovisuels européens qui installent des filiales de production en France¹²⁶. Si ces dernières participent indéniablement à l'entretien du tissu industriel national, elles s'installent en premier lieu pour adapter des formats dont les recettes reviennent à ces groupes. En outre, la diversité de plus en plus importante des genres produits par des groupes traditionnellement présents sur les programmes de flux, comme Endemol ou Fremantlemedia, pourrait faire craindre un effet de ciseaux pour les producteurs nationaux.

¹²⁶ Novembre 2008 : création de BBC Worldwide France productions (6^{ème} filiale internationale de BBC Worldwide).

- juillet 2009 : création de Shine TV France (2^{ème} filiale du groupe de production et distribution britannique Shine dirigé par E. Murdoch) ;

- mars 2010 : création de ITV Studios France (7^{ème} filiale internationale du groupe britannique).

Chiffres de l'Observatoire européen de l'audiovisuel - publication de l'annuaire 2010

Palmarès des 10 premiers groupes de production en Europe (classement par produit d'exploitation)

Rang	Groupe	Pays	Propriété	Produit 2008 (M€)	Produit 2009 (M€)
1	EDAM Acquisition holding coopérative (Endemol)	PB		1301	1189
2	RTL Group/Fremantlemedia (UFA FILM, Grundy)	ALL	RTL Group	1203	1183
3	Imagina Media Audiovisual SL (globo media SA)	ES	-	1052	nc
4	All3Media holdings Limited	GB	-	460	419
5	ITV Studios Ltd	GB	ITV PLC	436	411
6	Zodiak Media Group (Magnolia, Marathon)	IT	De agostini	345	370
7	Shine Ltd (Princess, Dragonfly, Metronome)	GB	Newscorp	250	290
8	Groupe TF1 (TF1 production, Alma, Quai sud)	FR	Groupe Bouygues	83	172
9	Lagardère (L Entertainment, Phare ouest, DEMD, timoon animation)	FR	Groupe Lagardère	141	nc
10	Groupe Telfrance (Neria, Barjac, 2001 audiovisuel)	FR	-	117	117

Source : Observatoire européen de l'audiovisuel - Annuaire 2010 tome 2

Extrait (top 10) du palmarès des 40 premières sociétés de production en Europe

RANG	SOCIETE	PAYS	PROPRIETE	2005	2006	2007	2008	2009
1	All3Media Holdings Ltd	GB				338,7	459,5	418,7
p.m	All3Media Group Ltd	GB		256,9	308,2			
p.m	Lime Pictures Ltd	GB	All3media	34,4	48,1	47,5	44,9	52
2	ITV Studios Ltd	GB	ITV PLC			525,6	435,7	410,7
3	Mediaproduccion	ES	Imagina Media Audiovisual	55,5	204	367		
4	UFA Films & TV Produktion GmbH	DE	RTL Group	296,8	304,7	306,1	301,2	
5	Fremantlemedia Ltd	GB	RTL Group	282,6	349,5	317,2	289,8	306,5
6	Shine Ltd	GB	News Corp,	37,7	34,2	125,2	250	289,9
7	Endemol UK PLC	GB	Mediaset/Cyrte	175,5	258,9	216	178,1	176,7
p.m	Brighter Pictures Ltd	GB	Endemol/Mediaset-Cyrte	7,1	79,5	89,6	75	80,7
8	TF1 Productions	FR	TF1	50,6	43,5	35	32,4	171,7
p.m	Alma Productions	FR	TF1	21,5	35,2	70,5		
9	TXTV Limited	GB				2,7	0,2	149,2
10	Telfrance (cons.)	FR		142,5	188,2	157,1		

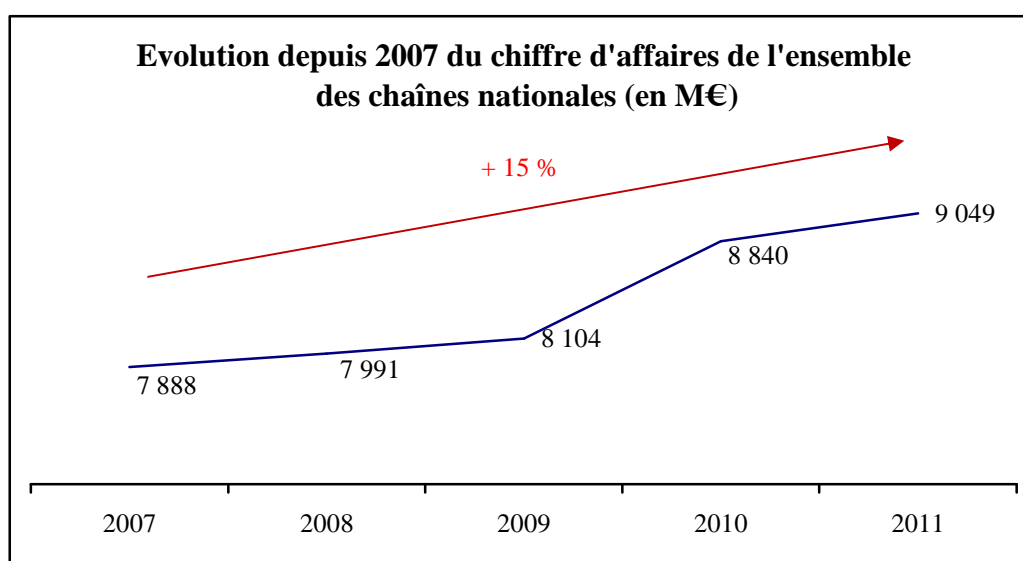
Source : Observatoire européen de l'audiovisuel - Annuaire 2010 – tome 2

Données financières concernant le secteur de l'audiovisuel

I – Evolution du chiffre d'affaires réalisé dans l'édition de chaînes de télévision

Le chiffre d'affaires total¹²⁷ réalisé par l'ensemble des chaînes nationales, gratuites ou payantes, autorisées ou conventionnées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel (114 chaînes)¹²⁸ s'élève à 9 048 M€ en 2011.

Malgré la crise du marché publicitaire qui touche le secteur depuis 2009, le chiffre d'affaires total réalisé par ces chaînes a connu une croissance de 15 % de 2007 à 2011. Cependant, la situation de chaque chaîne prise individuellement est plus contrastée : on assiste à une augmentation très soutenue sur la période du chiffre d'affaires des nouvelles chaînes privées gratuites de la TNT (+ 300 %)¹²⁹, ainsi qu'une croissance supérieure à la moyenne des chaînes payantes hors les chaînes Canal+ (35 %) et de France Télévisions (+19 %). Parallèlement, le chiffre d'affaires de TF1 et M6 entre 2007 et 2011 accuse une baisse de 9 %.



Source : CSA / le graphique contient des arrondis

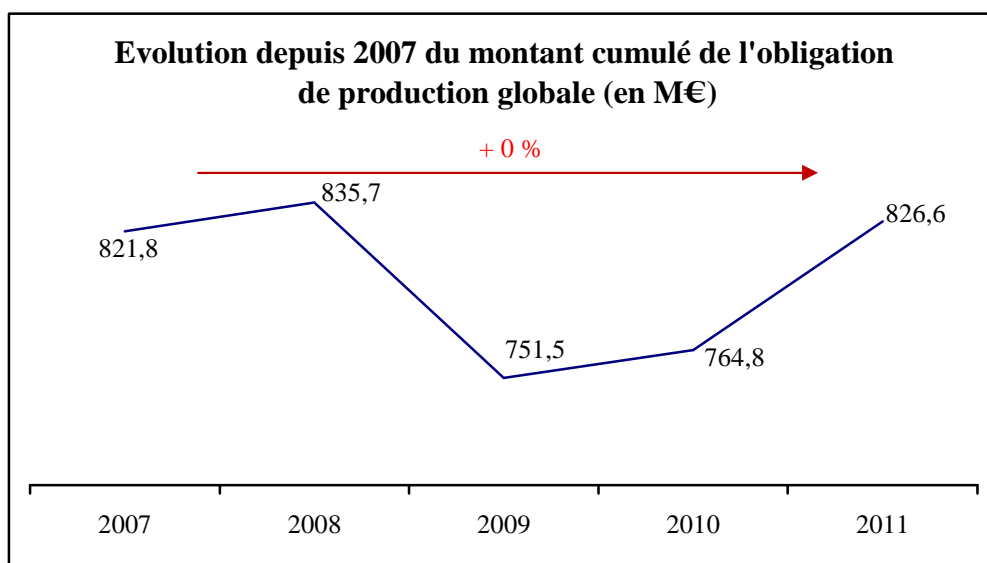
La croissance des chiffres d'affaires des seules chaînes étant soumises à des obligations de production d'œuvres audiovisuelles (80 chaînes) est, entre 2007 et 2011, de 11 % (7 222,2 M€ en 2007 contre 7 996,2 M€ en 2011).

¹²⁷ Ce chiffre d'affaires a été calculé à partir des données financières communiquées par les chaînes au CSA.

¹²⁸ Ne sont pas pris en compte dans ce calcul, les chiffres d'affaires des chaînes parlementaires et d'Arte, ces chaînes n'étant pas dans le champ de compétence du CSA. Hormis ces chaînes, il prend en compte toutes les chaînes, y compris celles qui ne sont pas soumises à des obligations de production.

¹²⁹ BFM TV, Direct8, Direct Star, Gulli, I-Télé, NRJ 12, NT1, TMC, W9.

Parallèlement, le montant cumulé de l'obligation de production globale des chaînes, après une baisse liée à l'application des dispositions des nouveaux décrets « production » à partir de 2009, retrouve en 2011 son niveau de 2007.

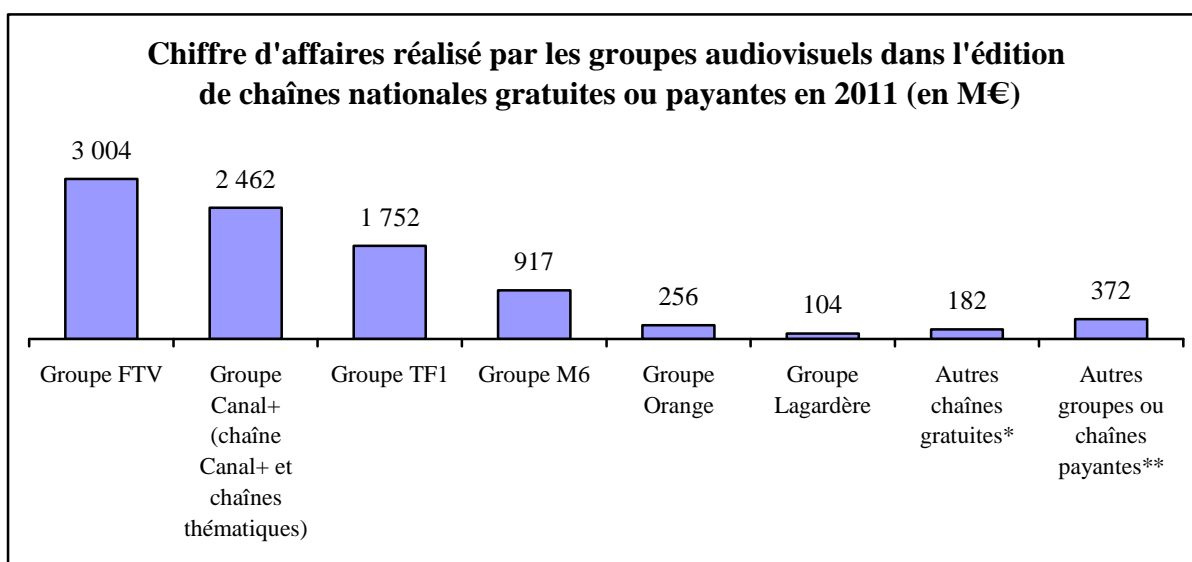


Source : CSA / le graphique contient des arrondis

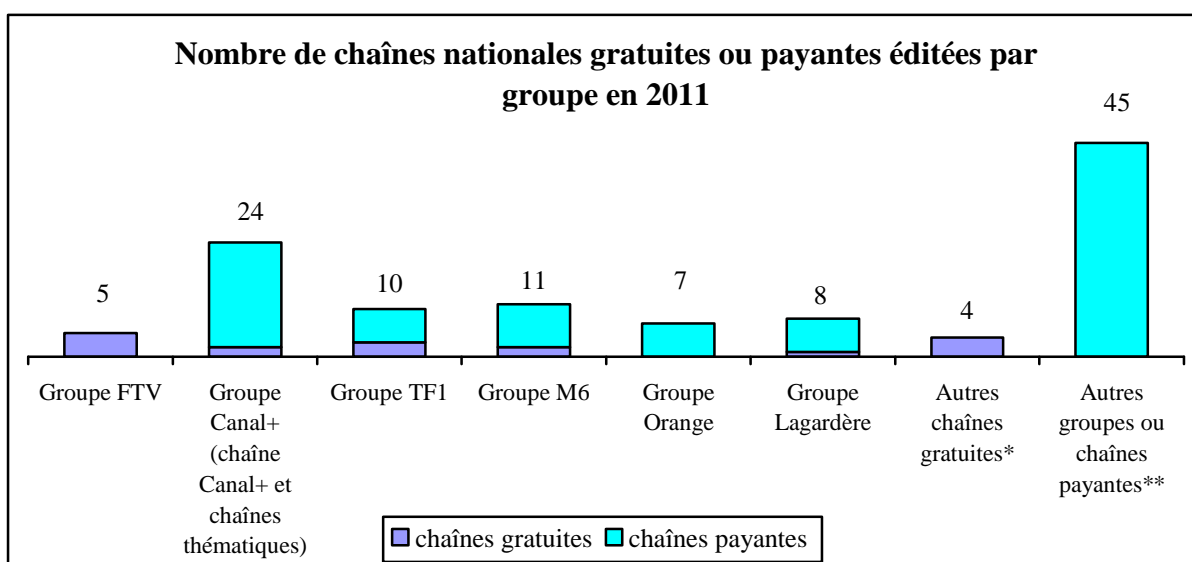
II - Poids des groupes audiovisuels dans l'économie des chaînes

Trois groupes audiovisuels français, groupe France Télévisions, groupe Canal+ et groupe TF1, réalisent un chiffre d'affaires annuel dans l'édition de chaînes supérieur à 1,5 milliard d'euros. A eux trois, ils réalisent près de 80 % du chiffre d'affaires du secteur. Seul le groupe TF1 intervient de façon significative à la fois dans le secteur des chaînes gratuites et dans celui des chaînes payantes, le groupe France Télévisions n'ayant qu'une participation minoritaire dans quelques chaînes payantes (Mezzo, Euronews, Planète Justice) et le groupe Canal+¹³⁰ n'éditant en 2011 qu'une seule chaîne gratuite (I-Télé).

¹³⁰ Les chaînes Canal+ (Canal+, Canal+ Cinéma, Canal+ Sport, Canal+ Family et Canal+ Décalé) sont comptabilisées comme une seule chaîne.



Source : CSA

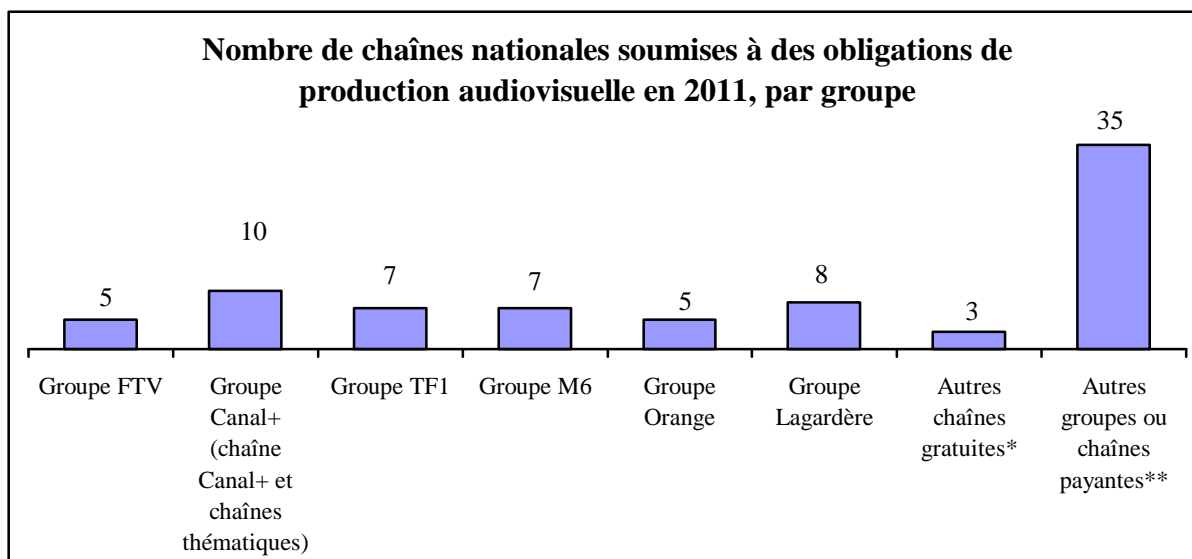


Source : CSA

*** Autres chaînes gratuites : Direct 8, Direct Star, NRJ 12, BFM TV**

**** dont groupe AB**

Toutefois, toutes les chaînes éditées ne sont pas soumises à des obligations de production d'œuvres audiovisuelles, car toutes ne consacrent pas 20 % de leur grille à la diffusion d'œuvres audiovisuelles. Le graphique ci-dessous permet d'appréhender, par groupe, le nombre de chaînes qui ont des obligations de production.



Source : CSA

*** Autres chaînes gratuites : Direct 8, Direct Star, NRJ 12**

**** dont groupe AB**

AVIS DU CONSEIL SUR LES PROJETS DE DECRETS

* * *

Les textes cités ci-dessous sont disponibles sur le site internet du Conseil supérieur de l'audiovisuel : www.csa.fr

- Avis n° 2009-8 du 15 juillet 2009 relatif au projet de décret modifiant le régime de contribution à la production audiovisuelle des éditeurs de services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre en mode analogique
- Avis n° 2010-01 du 26 janvier 2010 relatif au projet de décret fixant le régime applicable aux services de radio et de télévision relevant de la compétence de la France distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel
- Avis n° 2010-10 du 4 mai 2010 sur un projet de décret relatif à la contribution au développement de la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre
- Avis n° 2010-22 du 27 septembre 2010 sur un projet de décret relatif aux services de médias audiovisuels à la demande



Paris, le 9 janvier 2013

Concertation sur les programmes dits de « réalité scénarisée »

I. CONTEXTE GENERAL

Depuis plus d'un an, un certain nombre de programmes désignés par les professionnels sous le terme de « réalité scénarisée » (traduction de l'anglais « scripted reality ») ou quelquefois de « fiction du réel » se sont développés sur les antennes des éditeurs de services de télévision.

Description des émissions

L'évolution récente des émissions montre une hybridation de plus en plus fréquente entre plusieurs genres traditionnels de programmes. Celle-ci a pour conséquence de rendre moins évident le rattachement de ces émissions à l'une ou l'autre des grandes catégories de programmes.

Parmi eux, se développent les programmes dits de « réalité scénarisée ».

Ils peuvent être adaptés de faits divers sans pour autant que cela soit systématique. Ils entretiennent, cependant, l'idée d'une parenté avec le réel. Certains programmes insistent plus sur un genre : intrigues familiales, sociétales, policières, etc.

Leur forme emprunte au reportage pour leur mode de narration et au magazine pour leur caractère testimonial. Ainsi, leur construction recourt fréquemment à un narrateur en voix hors champ, aux témoignages de protagonistes en plans fixes face à la caméra et à l'incrustation de mentions à l'écran donnant des indications sur les protagonistes.

En mettant en scène des histoires et des personnages fictifs, ils recourent également à la scénarisation et à l'interprétation, à l'instar des œuvres de fiction.

Il peut s'agir de séries d'épisodes autonomes les uns par rapport aux autres (une histoire complète par numéro) ou de séries plus feuilletonnantes. Certains de ces programmes ont pu être dénommés « téléroman » par les éditeurs.

D'un point de vue technique, ils empruntent également aux émissions de flux leurs conditions de production avec une organisation industrielle destinée à réduire leur coût et leur délai de fabrication.

Certaines émissions sont commandées par les unités de programmes de flux, d'autres par les unités fiction, selon l'organisation interne des diffuseurs. De même, ils peuvent être produits indifféremment par des producteurs d'émissions de flux ou de fictions. Un même groupe de production peut d'ailleurs produire des programmes relevant de ces différentes catégories.

Le format dit de « scripted reality » dont se sont inspirés les programmes en cause existe à l'étranger ; en Europe, il a été mis en place en Allemagne, essentiellement sur les chaînes privées.

Les programmes français considérés ici ont tous, comme leurs équivalents étrangers, un faible budget de production (de l'ordre de 1000 euros la minute) et sont produits en un temps très bref (de l'ordre de trois jours de tournage pour un « 26 minutes »). Ils sont conçus pour s'adapter aux faibles coûts de grille de journée des chaînes et se substituent, sur ces créneaux, à des séries européennes ou étrangères multidiffusées ou à des programmes de flux.

Il semble que leurs coûts d'acquisition soient presque entièrement amortis par les chaînes dès la première diffusion, et les contrats de vente aux chaînes prévoient un nombre élevé de diffusions.

Enjeux de la qualification de ces programmes

Les deux piliers réglementaires du soutien à la création française sont :

- le soutien financier attribué par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (compte de soutien à l'industrie des programmes, COSIP) ;
- les quotas de diffusion d'œuvres européennes et d'expression originale française et les obligations de contribution au développement de la production audiovisuelle européenne et d'expression originale française, dont le contrôle incombe au CSA.

S'agissant de leur qualification d'œuvre audiovisuelle au regard de l'article 4 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 en vue de leur prise en compte au titre des quotas de diffusion, il apparaît que ces programmes ne relevant d'aucun des genres exclus, rien ne s'oppose à leur prise en compte à ce titre. Cet article dispose en effet que « *constituent des œuvres audiovisuelles 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 fictions majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; téléachat ; autopromotion ; services de télétexte.* ».

En revanche, la question se pose de leur affiliation à l'un des genres énumérés au 3° de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 qui dispose que « *En matière audiovisuelle, [la contribution des éditeurs de services au développement de la production audiovisuelle] porte, entièrement ou de manière significative, sur la production d'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.* ». L'enjeu de la qualification en fiction des programmes de « réalité scénarisée » réside donc dans leur prise en compte dans les obligations d'investissement des chaînes dans la production audiovisuelle patrimoniale.

Aujourd'hui les éditeurs considèrent ces émissions de « réalité scénarisée » ou de « fiction du réel » comme s'apparentant à la fiction et certains entendent donc déclarer leurs

investissements à ce titre au sein de leur contribution réglementaire à la production audiovisuelle. Devant l'absence de soutien du CNC, les éditeurs se sont inquiétés de la prise en compte ou non de ces investissements dans l'obligation de production patrimoniale.

Dans l'hypothèse où tout ou partie de ces émissions seraient reconnues comme des œuvres de fiction par le Conseil, elles seraient en conséquence considérées comme œuvres patrimoniales et valorisées comme telles par les éditeurs dans le cadre de leurs investissements en production.

Certains professionnels craignent que se développent des séries à bas coût qualifiées de fiction patrimoniale, qui dispenseraient les groupes de télévision d'investir dans la fiction française ambitieuse de première partie de soirée, au moment où les investissements dans ces séries françaises visant à concurrencer en audience les séries américaines se sont accrus et commencent à porter leurs fruits. Au-delà des préoccupations économiques, certains redoutent que ces séries tirent vers le bas la qualité générale des programmes.

Le Conseil supérieur de l'audiovisuel sera amené au cours du premier semestre 2013, à l'occasion de l'établissement des bilans annuels des obligations des chaînes de télévision, à qualifier chacun des programmes déclarés afin de les comptabiliser ou non au titre de la contribution des éditeurs au développement de la production d'œuvres patrimoniales pour l'exercice 2012, conformément aux décrets n° 2010-416 du 27 avril 2010 et n° 2010-747 du 2 juillet 2010. Les chaînes hertziennes (non musicales) doivent investir un minimum de 12,5 % de leur chiffre d'affaires de l'année précédente en faveur des œuvres patrimoniales, lorsque leur contribution leur est entièrement consacrée, et 10,5 %, lorsque leur contribution globale atteint 15 % du chiffre d'affaires. S'agissant du groupe public, le cahier des charges fixe à 20 % du CA sa contribution aux œuvres patrimoniales.

Au cours de l'année 2012, saisi de demandes de subventions du compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels, le CNC a considéré que ces programmes revêtaient « une part insuffisante de création » pour justifier l'attribution du soutien financier de l'Etat.

Il convient au préalable de rappeler que le Conseil, s'il ne remet en pratique jamais en cause une qualification (par exemple captation de spectacle, documentaire, fiction) attribuée par le CNC, ne peut être lié par un refus de soutien à un programme émanant de cet établissement, dès lors que ces deux institutions sont régies par des textes législatifs et réglementaires différents, aux finalités et critères d'application spécifiques à chacune .

En effet, aux termes du premier alinéa de l'article 1^{er} du décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels :

"Le soutien financier à la production, à la préparation et à la distribution d'œuvres audiovisuelles prévu au paragraphe II (1°) de l'article 1er du décret n° 98-35 du 14 janvier 1998 relatif au soutien financier de l'industrie audiovisuelle contribue au financement de la production, de la préparation et de la distribution d'œuvres audiovisuelles à vocation patrimoniale et présentant un intérêt particulier d'ordre culturel, social, scientifique, technique ou économique. [...]" ;

Ces dispositions contraignent le CNC à porter une appréciation sur la valeur culturelle des programmes pour lesquels un financement public lui est demandé.

Les auditions

Ces programmes, qui ont généralement trouvé leur audience, ont attiré des critiques fortes, mais non unanimes. Devant la multiplicité des positions exprimées publiquement, le Conseil a souhaité entendre l'ensemble des personnes concernées et a mené, du 19 novembre au 20 décembre 2012, un cycle d'auditions au cours duquel ont été entendus :

- les éditeurs qui à ce jour proposent ces émissions : TF1, M6, NRJ 12 et France Télévisions ;
- les organisations professionnelles représentatives des producteurs audiovisuels : USPA, SPI, SPECT ;
- les organisations professionnelles représentatives des auteurs : SACD, Guilde des scénaristes, Groupe 25 images ;
- les représentants de sociétés ou groupes de production : Elephant & Cie, Lagardère Entertainment, Telfrance, La Conceperia ;
- les organisateurs des rencontres "Série Séries" ;
- les représentants de la FICAM ;
- le CNC.

Certains ont estimé que ces programmes ne peuvent nullement être qualifiés d'œuvres audiovisuelles de fiction dignes de ce nom en raison de la pauvreté de création et de l'absence de véritables auteurs, étouffés par la rigidité de la production et la trop grande rapidité de confection qui empêchent toute qualité.

D'autres, tout en fustigeant la présence de ces programmes sur le service public, estiment que de tels programmes permettent une activité de production audiovisuelle française, qu'ils sont le cas échéant des œuvres de fiction, mais qu'ils doivent être produits dans des conditions qui rémunèrent correctement les auteurs, les interprètes et les techniciens.

Pour ce qui les concerne, les éditeurs et les producteurs directement intéressés insistent sur la nécessité économique de trouver en journée des programmes nouveaux, identifiants (car il y a saturation de rediffusions), qui puissent être produits à des prix comparables à ceux des programmes de flux ou des achats de droits de second marché, et qui, autant que possible, permettent aux télévisions de répondre à leurs obligations de production d'œuvres patrimoniales au sens de la loi relative à la liberté de communication. Ils insistent sur le fait que ces nouveaux programmes occupent de nombreux scénaristes, réalisateurs et comédiens.

I. BILAN DE LA CONCERTATION

1. Des éléments ont été avancés par les personnes rencontrées pour caractériser la fiction

Il convient de considérer les éléments objectifs permettant de caractériser individuellement ces programmes afin de déterminer s'ils sont susceptibles de relever du genre fiction. Le Conseil

rappelle que la grille d'analyse qui suit revêt un caractère purement indicatif, les indices mentionnés n'étant pas exhaustifs et les déclarations des éditeurs faisant toujours l'objet d'un examen particulier, œuvre par œuvre.

Ainsi, face à un programme de genre dit de réalité scénarisée que l'éditeur déclarera en tant qu'œuvre audiovisuelle de fiction, le Conseil s'attachera pour retenir cette qualification à apprécier :

➤ ***La présence d'auteurs***

Si la loi relative à la liberté de la communication audiovisuelle ne fait pas application du code de la propriété intellectuelle, le Conseil peut utilement rappeler certaines dispositions de ce code.

Ainsi, le code de la propriété intellectuelle dispose :

- à l'article L113-7 qu'ont « *la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :*
 - 1° *L'auteur du scénario ;*
 - 2° *L'auteur de l'adaptation ;*
 - 3° *L'auteur du texte parlé ;*
 - 4° *L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;*
 - 5° *Le réalisateur. »*
- à l'article L121-5 que « *l'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur, ou, éventuellement les co-auteurs et, d'autre part, le producteur. Toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa. »*

a) Le scénario

Les organisations professionnelles d'auteurs et de producteurs ont utilement rappelé que l'écriture d'une bible (dans le cas d'une série), d'un synopsis et d'un scénario est soit issue de l'imaginaire d'un auteur, soit consiste en une extrapolation du réel par un auteur ; que le scénariste en principe propose un projet au producteur ; qu'il peut arriver cependant que l'idée du projet émane d'un producteur, voire indirectement d'un diffuseur, ce qui ne fait pas d'eux pour autant des co-auteurs ; que si l'idée vient du producteur, il revient, sauf à ce que celui-ci accomplisse un véritable travail d'écriture, au scénariste de la développer et de la formaliser au travers de son imaginaire et d'une narration qui lui est singulière et unique.

L'écriture d'un scénario constitue une phase indispensable du développement d'une fiction. Il peut revêtir diverses formes (séquenceur, continuité dialoguée). Son trop faible état d'avancement pourrait constituer un critère de refus de qualification.

Le ou les auteurs du scénario sont mentionnés au générique.

b) La réalisation

Les organisations professionnelles d'auteurs et de producteurs ont insisté sur le fait que, s'agissant de l'élaboration d'une œuvre de fiction, l'intervention du réalisateur suit le plus souvent le déroulement suivant :

- il réfléchit à la mise en image du scénario avec le scénariste, prépare le découpage du film en plans, réalise des repérages lorsque le tournage ne se fait pas en plateau et choisit ou approuve les décors, supervise la distribution des comédiens et les fait travailler sur le texte, donne des indications sur les lumières et les costumes ;
- il a la responsabilité de l'ensemble des séquences et y dirige les comédiens ;
- il supervise et approuve le montage.

Le réalisateur (ou les réalisateurs) dirige(nt) la mise en image du scénario. Il conviendra de s'assurer de la nature des attributions qui lui sont confiées ainsi que des étapes de fabrication auxquelles il est associé (préparation, tournage, post-production) pour que son rôle soit susceptible de constituer un indice déterminant.

Cependant, l'organisation industrielle des productions relativise certaines notions traditionnelles telles que le temps de présence du réalisateur.

Le Conseil pourrait s'appuyer sur le contrat de production et la mention au générique pour attester de la qualité d'auteur du réalisateur.

➤ *L'interprétation*

Une fiction est nécessairement interprétée par des acteurs incarnant les personnages d'un scénario. Il conviendra de déterminer les éléments susceptibles d'attester de la présence de ces interprètes.

Il semble que le contrat et le mode de rémunération des acteurs, s'ils sont établis dans le respect de la convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision du 30 décembre 1992 pour l'ensemble de leurs prestations puissent, avec leur mention au générique, être des indices permettant d'attester de l'interprétation du programme.

*

* *

Il ne fait donc guère de doute que, pour qu'un programme soit une « fiction » au sens des textes applicables, est indispensable la présence d'auteurs (scénario et réalisation) et d'artistes interprètes, disposant de contrats avec le producteur les désignant comme tels et mentionnés en ces qualités au générique (il s'agit là de fonctions, de mêmes personnes pouvant assumer plusieurs d'entre elles).

*

* *

2. Au cours des auditions d'autres aspects ont été examinés

Certaines caractéristiques de ces émissions, relatives à leur inspiration à partir de faits réels ou à des techniques de réalisation (voix hors champ, face caméra, incrustation à l'écran), ont été écartées puisqu'elles sont présentes dans de nombreuses fictions, de manière accessoire ou fondamentale.

En revanche, deux éléments nécessitent d'être examinés plus particulièrement :

➤ *La présentation en plateau*

Certains programmes font l'objet d'un lancement en plateau par une personnalité de la société civile (avocat, psychologue, etc.). Il conviendra de s'interroger sur cette présence à l'écran de protagonistes, autres que des artistes interprètes, jouant leur propre rôle.

A la condition qu'elle ne soit qu'accessoire, leur présence ne semble pas à elle seule justifier un refus de qualification en fiction.

➤ *Les coûts et délais de fabrication*

Le coût très faible et les délais de fabrication très rapides se révèlent à la fois caractéristiques de ces productions et propres à influencer leur conception. Pour autant, il s'agit d'éléments exogènes qui ne peuvent être déterminants dans la qualification d'un programme.

Toutefois, il est possible que le Conseil se trouve confronté à des budgets qui sous-estiment manifestement le coût correspondant à la rémunération des auteurs. Cela pourrait constituer un indice disqualifiant.

II. CONCLUSION ET PRECONISATIONS

La création audiovisuelle est en constante évolution et l'apparition, la disparition de genres de programmes et de formats sont inhérentes à la vie des télévisions.

Le Conseil considère en outre qu'il est positif de développer une production française de stock qui favorise les nouvelles générations de créateurs.

L'analyse précédente a montré que les programmes de « réalité scénarisée » utilisaient certains procédés de réalisation emblématiques de genres, tels que les magazines, que l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 ne cite pas parmi les genres reconnus comme « patrimoniaux ».

Néanmoins, dans l'état actuel de l'observation des programmes diffusés au cours de l'année, ceux-ci paraissent le plus souvent recourir à la scénarisation, la réalisation et l'interprétation. Dès lors, ils sont susceptibles de s'apparenter à des œuvres de fiction.

Il apparaît donc nécessaire, pour le Conseil, de se prononcer cas par cas sur la qualification de ces programmes, dans la mesure où ils auront été déclarés par les éditeurs au titre des obligations de production (et éventuellement au titre des obligations de diffusion).

Le Conseil rappelle qu'il n'y a pas de compétence liée entre ses décisions et celles du CNC et qu'en conséquence, ses décisions de qualification ne sauraient permettre à un producteur de se prévaloir d'une éligibilité au COSIP.

Parmi les missions assignées au Conseil par la loi du 30 septembre 1986 figure celle de « *veiller à la qualité et à la diversité des programmes, au développement de la production et de la création audiovisuelle nationale* ». A ce titre, il rappelle que le développement de fictions de journée à faible coût de production ne fait pas obstacle à l'investissement des groupes audiovisuels dans une fiction d'expression originale française, ambitieuse en termes de création, susceptible de capter l'audience en première partie de soirée. Les éditeurs publics et privés historiques lui ont assuré poursuivre cet investissement.

A l'issue du cycle d'auditions, trois aspects semblent particulièrement importants au Conseil :

- le respect par les éditeurs de services de télévision de leurs obligations d'investissement dans des œuvres audiovisuelles patrimoniales.
- le respect par les éditeurs des impératifs de protection du jeune public et de déontologie des programmes. Le Conseil se réserve d'exercer tous ses pouvoirs de contrôle, lors de la diffusion des programmes dits de « réalité scénarisée », comme pour tous autres programmes, et de vérifier notamment que les sujets abordés et leur traitement respectent les règles de la signalétique jeunesse.
- le respect de la législation sociale. Le Conseil insiste sur l'importance du respect des accords collectifs et de la réglementation sociale applicables à la filière de la création de fictions audiovisuelles, notamment les barèmes de rémunération applicables aux auteurs, les conventions collectives applicables aux artistes-interprètes et aux techniciens et les protocoles d'accord existant entre producteurs et scénaristes. Il se réserve d'exercer tous ses pouvoirs de contrôle sur ce point.

Le Conseil, privilégiant la concertation entre les parties prenantes, appelle de ses vœux la signature de tout protocole d'accord réunissant producteurs, auteurs et éditeurs pour convenir d'un cadre garantissant des pratiques conformes aux usages de la profession.

Ainsi, il se félicite de la signature de chartes entre professionnels qui concourent à garantir la qualité des programmes. Peuvent être citées celles récemment signées,

- entre éditeurs de services et créateurs (charte relative au développement de la fiction entre France Télévisions, le Groupe 25 images, la SACD, le SPI et l'USPA du 4 juillet 2011 et son avenant du 22 novembre 2012, à laquelle se rapporteront toutes les fictions déclarées par le groupe public au Conseil) ;
- ou entre producteurs et auteurs (protocole d'accord sur les pratiques contractuelles entre auteurs scénaristes et producteurs de fiction signé le 20 décembre 2012 par l'USPA, le SPI, la Guilde française des scénaristes et la SACD).

CHAPITRE 6 DE LA DIRECTIVE « SERVICES DE MEDIAS AUDIOVISUELS »

PROMOTION DE LA DISTRIBUTION ET DE LA PRODUCTION DE PROGRAMMES TÉLÉVISÉS

Article 16

1. Les États membres veillent chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés, à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent à des œuvres européennes une proportion majoritaire de leur temps de diffusion, à l'exclusion du temps consacré aux informations, à des manifestations sportives, à des jeux, à la publicité, aux services de télétexte et au téléachat. Cette proportion, compte tenu des responsabilités de l'organisme de radiodiffusion télévisuelle à l'égard de son public en matière d'information, d'éducation, de culture et de divertissement, devra être obtenue progressivement sur la base de critères appropriés.

2. Lorsque la proportion définie au paragraphe 1 ne peut être atteinte, elle ne doit pas être inférieure à celle qui est constatée en moyenne en 1988 dans l'État membre concerné. Néanmoins, en ce qui concerne la Grèce et le Portugal, l'année 1988 est remplacée par l'année 1990.

3. Les États membres communiquent à la Commission, tous les deux ans, à partir du 3 octobre 1991, un rapport sur l'application du présent article et de l'article 17.

Ce rapport comporte notamment un relevé statistique de la réalisation de la proportion visée au présent article et à l'article 17 pour chacun des programmes de télévision relevant de la compétence de l'État membre concerné, les raisons pour lesquelles, dans chacun des cas, il n'a pas été possible d'atteindre cette proportion, ainsi que les mesures adoptées ou envisagées pour l'atteindre.

La Commission porte ces rapports à la connaissance des autres États membres et du Parlement européen, accompagnés éventuellement d'un avis. Elle veille à l'application du présent article et de l'article 17 conformément aux dispositions du traité sur le fonctionnement de l'Union européenne. Dans son avis, elle peut tenir compte notamment du progrès réalisé par rapport aux années précédentes, de la part que les œuvres de première diffusion représentent dans la programmation, des circonstances particulières des nouveaux organismes de radiodiffusion télévisuelle et de la situation spécifique des pays à faible capacité de production audiovisuelle ou à aire linguistique restreinte.

Article 17

Les États membres veillent, chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés, à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent au moins 10 % de leur temps d'antenne, à l'exclusion du temps consacré aux informations, à des manifestations sportives, à des jeux, à la publicité, aux services de télétexte et au téléachat, ou alternativement, au choix de l'État membre, 10 % au moins de leur budget de programmation, à des œuvres européennes émanant de producteurs indépendants d'organismes de radiodiffusion télévisuelle. Cette proportion, compte tenu des responsabilités de l'organisme de radiodiffusion télévisuelle à l'égard de son public en matière d'information, d'éducation, de culture et de divertissement, devra être obtenue progressivement sur la base de critères appropriés. Elle doit être atteinte en réservant une proportion adéquate à des œuvres récentes, c'est-à-dire des œuvres diffusées dans un laps de temps de cinq ans après leur production.

Article 18

Le présent chapitre ne s'applique pas aux émissions de télévision destinées à un public local et ne faisant pas partie d'un réseau national.