



MINISTÈRE DE LA CULTURE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Inspection Générale des Affaires Culturelles

LA CAPTATION DE SPECTACLES VIVANTS

JUIN 2022

Sylvie Clément-Cuzin
Inspectrice générale des
affaires culturelles

François Hurard
Inspecteur général des
affaires culturelles

Relectrice : Laurence Tison-Vuillaume

Illustrations (tous droits réservés) : *Tartuffe* (mise en scène Ivo Van Hove, Comédie française 2022) - Michel Portal (Maison de la culture d'Amiens 2020)- Le Cirque Plume- *Les Eclairs* (Philippe Hersant- Opéra-comique 2021)- *La Maestra* (Philharmonie de Paris-2022) - *Political Mother* (Hofesh Shechter Company).

LETTRE DE MISSION



La Directrice du Cabinet

Référence à rappeler :
TR/2021/D/22698/FGR

Paris, le **23 NOV. 2021**

Note à l'attention de

Madame Ann-José ARLOT
Cheffe du service de l'Inspection générale des affaires culturelles

Objet : Mission d'état des lieux et de propositions d'évolution pour le développement de la captation et de la diffusion de spectacles et d'événements culturels en ligne.

Réf. : Programme de travail de l'Inspection générale des affaires culturelles 2021.

La crise sanitaire a eu pour effet d'accélérer et d'élargir les pratiques culturelles en ligne, et notamment la captation et la diffusion en ligne de spectacles et d'événements culturels.

S'agissant du spectacle vivant, la diffusion de contenus artistiques et culturels présente de grandes disparités selon que l'on observe le secteur de la musique, qui est en train d'achever sa mue numérique s'agissant de la musique enregistrée et qui interroge aujourd'hui les pratiques de captation et de retransmission en ligne de concerts, en différé ou en direct (*live stream*), ou celui du théâtre, des arts associés et de la danse qui est plus réticent à s'engager dans cette voie.

Cependant, de nombreuses questions sont communes à la diffusion de ces différents contenus en ligne, en termes de modèle économique, de droits, de capacité à élargir et renouveler le public mais aussi d'impact sur l'écosystème de création et de diffusion sur le territoire.

Je souhaite que vous puissiez dresser un état des lieux de ces évolutions et dégager de manière exploratoire les points d'attention auxquels il convient d'être vigilant, les mesures d'accompagnement qui vous paraîtraient nécessaires ou les réformes qu'il vous semblerait utile d'envisager.

En premier lieu, la notion même de captation mérite d'être interrogée, du fait de l'émergence de nouveaux formats, moins en concurrence avec les formes habituelles de spectacle et qui les complètent.

Par ailleurs, le modèle économique attaché à la diffusion de captations en ligne de spectacles et d'autres événements culturels mérite attention. Vous analyserez les problématiques liées à la monétisation des captations, notamment sous la forme du *live stream*, et les évolutions qui pourraient de ce fait être nécessaires en matière de rémunération, de droits et de fiscalité.

1/3

Ministère de la Culture
3, rue de Valois 75001 Paris

Le *live stream*, diffusion en direct en flux (*streaming*) de spectacles, a jusqu'ici été utilisé principalement à des fins de promotion des artistes, en particulier dans le secteur musical. Les acteurs centrés sur cette pratique se sont multipliés pendant la crise, tandis qu'une reconfiguration et une diversification des activités exercées par les acteurs de la chaîne de valeur (artistes, producteurs de spectacles, producteurs phonographiques, diffuseurs de spectacle vivant, marques, médias ou structures proposant des solutions clés en main ou de facilitation à la captation) ont pu être observées.

Les possibilités de faire de la diffusion de contenus en ligne une activité rémunératrice se sont développées, avec des enjeux d'exploitation économique propres. Les ressources générées par le *live stream* peuvent être circonscrites au moment de la diffusion directe (publicité, dons, billetterie, etc.), ou issues des possibilités d'exploitations de la prestation captée (partage monétisé du contenu, rediffusion). La monétisation du *live stream* apparaît donc aujourd'hui comme un enjeu clé pour l'ensemble de la chaîne (artistes, agents, manageurs, etc.), ce qui pose notamment la question des modalités de rémunération des artistes et des auteurs. Enfin, le développement des captations et leurs nouveaux modes de diffusion interrogent la demande récurrente des producteurs de spectacles de bénéficier d'un droit voisin sur les spectacles qu'ils produisent, au même titre que les producteurs phonographiques ou les artistes interprètes.

Les modèles de monétisation des plateformes diffèrent, ainsi que le mode de partage des recettes. Ces nouveaux modes de diffusion peuvent ainsi avoir également des conséquences sur le financement du spectacle vivant, la valeur étant de plus en plus captée par le développement des plateformes de distribution et de diffusion de spectacles sans réinvestissement au profit de la chaîne de création (entrepreneurs de spectacles, artistes, organismes de gestion collective).

Liée au partage de la valeur, une autre question essentielle est celle des droits d'auteurs afférents. En application du code de la propriété intellectuelle, une captation est considérée comme une œuvre originale avec toutes les conséquences que cela emporte. Selon certains porteurs de projets toutefois, il s'agirait d'un simple enregistrement ne créant pas de nouveaux droits.

Cette évolution des usages pourrait également nécessiter une adaptation des accords d'entreprises et des conventions collectives, comme l'ont fait quelques établissements publics du ministère.

D'autres enjeux me paraissent devoir être étudiés, comme l'impact du développement des captations sur la diversité de l'offre culturelle, sur l'élargissement et la diversification des publics du spectacle vivant, le possible impact du développement des captations sur la fréquentation des équipements en région, ou encore les bilans carbone respectifs de la représentation d'un spectacle en ville et en *live HD*.

Enfin, si des aides spécifiques ont été mises en œuvre pendant la crise (fonds de diffusion alternative du Centre national de la musique ou de l'Office national de diffusion artistique), à plus long terme, la question se pose de la mise en place d'aides publiques et de leurs modalités, de leur articulation avec des dispositifs existants, notamment le mécanisme de soutien automatique à la production audiovisuelle de spectacles du Centre national du cinéma et de l'image animée, à partir d'un premier bilan de ces fonds exceptionnels.

Pour réaliser votre mission, vous pourrez solliciter l'appui de la direction générale de la création artistique, de la direction générale des médias et des industries culturelles et du secrétariat général du ministère de la Culture.

Vous voudrez me rendre votre rapport dans les trois mois suivant la réception de la présente lettre.



Sophie-Justine LIEBER

Copies : - Monsieur Arnaud ROFFIGNON, Directeur-adjoint du cabinet, en charge de la transformation du ministère, de la relance, du budget, de la fiscalité et du suivi de l'exécution des réformes ;
- Madame Emmanuelle BENSIMON-WEILER, Conseillère en charge des médias, du livre et des industries culturelles ;
- Madame Hélène AMBLÈS, Conseillère en charge de la création, du spectacle vivant et des festivals ;
- Monsieur Luc ALLAIRE, Secrétaire général ;
- Monsieur Christopher MILES, Directeur général de la création artistique ;
- Monsieur Jean-Baptiste GOURDIN, Directeur général des médias et des industries culturelles ;
- Monsieur Noël CORBIN, Délégué général à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle.

3/3

LES CHIFFRES-CLÉS

Estimation des publics du spectacle vivant (*in situ* et en ligne) et de l'audiovisuel

- 43 % des Français de 15 ans et plus ont fréquenté un spectacle vivant en 2018
- 39 % des internautes de 15 ans et plus déclarent avoir visionné un spectacle vivant de manière dématérialisée au cours de l'année 2021
- 44,5 millions de Français sont quotidiennement devant le petit écran

Les captations de spectacle : volume de programmation à la télévision

- 2 802 heures programmées en 2019 dont 62 % sur les chaînes du service public (FTV et ARTE)

Volume annuel de production de captations

- 400 œuvres produites par an, correspondant à 742 heures de programmes aidés par le CNC en 2021

Chiffre d'affaires annuel de la production de captations

- 100,3 M€ (total des devis de production présentés au CNC en 2021)

Aides du CNC

- 26,8 M€ en 2021

Financement des captations par les chaînes de télévision

- 40,9 M€ dont 61 % proviennent des chaînes publiques (FTV et ARTE)

Financement des captations par les services en ligne

- 4,3 M€ en 2021

SYNTHÈSE

Depuis que les techniques de communication le permettent, le spectacle vivant fait l'objet de captations. À l'origine, les premières expériences menées dans ce domaine (théâtrophone) visaient à élargir le public des spectacles quels qu'ils soient (pièces de théâtre, opéras, concerts) et à permettre d'être associé à ceux-ci à distance.

Très vite, les médias audiovisuels (radio, télévision) ont pratiqué des captations de spectacles pour enrichir leurs programmes. Chaque évolution technologique a marqué une nouvelle ère pour les captations, soit parce qu'elle facilitait leur production ou améliorait leur qualité artistique (usage des moyens vidéonumériques), soit parce qu'elle élargissait leurs possibilités de diffusion (*replay*, mise en ligne sur les plateformes et réseaux sociaux, diffusion dans les salles de cinéma).

La captation d'un spectacle vivant ne va pourtant pas de soi. D'une part, parce que le principe même de la retransmission ou de la reproduction d'un spectacle par le moyen des techniques audiovisuelles soulève des problèmes esthétiques et artistiques que l'évolution des techniques, et notamment le numérique, n'ont pas totalement résolus.

Ensuite parce que tous les genres du spectacle vivant ne sont pas égaux vis-à-vis de la captation : certains demandent beaucoup de moyens techniques et supposent une production complexe (tant artistiquement que juridiquement et économiquement), comme l'opéra, le ballet et aussi le théâtre ; certains drainent des audiences importantes (comme l'humour ou le théâtre de boulevard) et sont donc plus aisément programmables à des horaires d'écoute favorables par les diffuseurs, etc.

Par ailleurs, il existe de nombreuses modalités de production et de diffusion des captations de spectacles vivants ou d'événements culturels (comme les expositions) : elles peuvent être diffusées en direct ou en différé, enregistrées en public ou sans public, faire l'objet d'une adaptation voire d'une recréation ou pas, être réalisées à des seules fins d'archives, sans intention de diffusion télévisuelle, ou encore à des fins de promotion d'un spectacle et réservées au seul public des professionnels. Il en résulte d'ailleurs une difficulté à fixer une définition juridique stable et universelle de la captation, celle-ci variant selon les textes et les politiques publiques poursuivies.

La crise sanitaire a cependant suscité un regain d'intérêt pour les captations :

- tant de la part des acteurs du spectacle vivant dans leur ensemble, pour qui il s'agissait du seul moyen de maintenir une activité artistique dans un contexte de fermeture des salles de spectacles et lieux de culture ;
- mais aussi de la part des éditeurs de services audiovisuels et opérateurs de plateformes, soucieux d'offrir à leur public une forme d'expression artistique dont ce dernier était privé et qui se sont mobilisés en ce sens ;
- et enfin de la part du public lui-même, les audiences des captations ayant confirmé le bien-fondé de ces initiatives.

D'une manière générale, la crise sanitaire a révélé à beaucoup d'acteurs du spectacle vivant les contours et la portée d'une communication numérique et l'importance du lien créé par cette médiation avec leur public, ou encore, notamment par l'usage des réseaux sociaux, la possibilité de toucher de nouveaux publics.

Pour nombre d'entre eux, la captation a ainsi été reconnue comme un moyen de promotion du spectacle vivant auprès du public et les premières enquêtes d'usage menées auprès du public du Pass culture ont montré que la captation d'un spectacle a, pour le public cible du Pass culture, une valeur incitative à la découverte et à la fréquentation des lieux de spectacle vivant.

L'action publique a, depuis longtemps, encouragé la diffusion de spectacles vivants par les services de communication audiovisuelle, publics et privés, incités à retransmettre des spectacles, principalement des œuvres dramatiques, lyriques et chorégraphiques, ainsi que des concerts.

Cette politique, qui est par définition transversale puisqu'elle implique les acteurs du spectacle vivant et ceux de l'audiovisuel et qu'elle est porteuse d'enjeux de démocratisation culturelle doit, pour ce motif, impérativement faire l'objet d'une coordination étroite et d'un pilotage de toutes les directions et opérateurs du ministère en charge de ces secteurs.

Or la mission a constaté un insuffisant pilotage auquel il conviendrait de remédier en désignant un chef de file pour la conduite de cette politique ministérielle.

Aujourd'hui la télévision gratuite et son encadrement réglementaire (obligations de diffusion et obligations de contribution au financement de la production d'œuvres audiovisuelles) demeure l'un des deux piliers du financement et de la diffusion des captations de spectacles vivants, sans lequel l'essentiel de la production ne pourrait se faire dans de bonnes conditions économiques et artistiques.

La diffusion de spectacles vivants à la télévision (chaînes gratuites de la TNT) a représenté 2 802 heures de programmes, soit 1,23 % de la programmation des chaînes, auxquelles il convient d'ajouter environ 15 000 heures de programmes sur des chaînes thématiques payantes. Le service public de télévision (France Télévisions et ARTE) représente une part très majoritaire (62%) de cette offre et participe de manière efficace à sa diversité en exposant tous les genres de spectacles. Mais la part du secteur privé demeure importante et constante, y compris avec les services thématiques par abonnement.

Cela tient sans doute pour beaucoup au cadre réglementaire des obligations des diffuseurs, qui reste une condition essentielle de la production et de la diffusion de captations. Or ce cadre est pour l'essentiel très ancien et gagnerait peut-être à être modernisé dans sa formulation.

En particulier la question de l'exposition plus ou moins favorable des spectacles vivants sur les différentes chaînes (dont le potentiel d'audience n'est pas le même) et aussi en première partie de soirée demeure une question liée à l'efficacité comme à l'efficience de la politique publique de diffusion de spectacles à la télévision à des fins de démocratisation culturelle. Le système de points qui figure dans le cahier des charges de France Télévisions et qui a été élaboré il y a plus de dix ans pour encourager la programmation de captations à des heures d'écoute favorables sur toutes les antennes du service public mériterait notamment d'être

entièrement revu, dans la mesure où il n'a pas vraiment produit les effets escomptés et où la physionomie de l'offre est aujourd'hui très différente de ce qu'elle était en 2009. Par ailleurs, il apparaît nécessaire que les engagements pris par France Télévisions auprès des producteurs soient pérennisés.

Le second pilier indispensable à l'équilibre du modèle économique de la production de captations est le dispositif des aides automatiques et sélectives du CNC. L'économie globale de la production de captations peut d'ailleurs être mesurée à l'aune de la production annuelle faisant l'objet d'une aide du CNC (les captations étant réalisées hors de ce cadre -à quelques exceptions près- n'ayant qu'un poids marginal dans l'économie du secteur). Le total des devis des œuvres aidées annuellement par le CNC s'élève à 100 M€ pour environ 400 œuvres produites et 700 heures de programmes.

Au-delà des aides du CNC, le Centre national de la musique a mis en place en 2020 et 2021 des aides exceptionnelles visant à financer des captations de spectacles musicaux pour répondre au contexte de crise sanitaire. Pour le théâtre, l'Office national de la diffusion artistique (ONDA) a également lancé un appel à projets incluant dans son champ les captations. Ces aides ont répondu à une demande des acteurs du spectacle vivant, mais si elles devaient être pérennisées ou prolongées, la mission est d'avis qu'elles fassent l'objet d'une évaluation et que leur complémentarité et leur harmonisation avec les aides du CNC soient assurées.

Enfin, les captations vont bénéficier à partir de 2022 du crédit d'impôt audiovisuel (CIA) dont il conviendra, en temps utile, de mesurer l'impact sur la production.

De nouvelles perspectives d'élargissement des modes de diffusion des captations de spectacles ont été ouvertes à la faveur de la transition numérique avec la constitution d'une offre abondante et diversifiée sur les plateformes, généralistes ou thématiques, gratuites ou payantes, et avec les expériences de *livestream*.

La mission s'est efforcée d'inventorier cette nouvelle offre, d'ailleurs largement encore en devenir. Elle en a aussi cerné les limites, notamment en termes de modèle économique, car si le financement des captations reste aujourd'hui encore très dépendant de la télévision et des services linéaires, il n'est pas certain qu'à l'avenir, le *livestream* ou les plateformes spécialisées puissent se substituer à ce modèle. Par ailleurs, la mission estime qu'il existe aujourd'hui un déficit d'offre et de visibilité du théâtre sur les plateformes et que les diverses initiatives existantes, qui sont subventionnées par le ministère de la culture, devraient être regroupées.

A côté des plateformes, une nouvelle opportunité de diffusion de captation s'est développée dans les cinémas depuis une dizaine d'années, à la faveur de la numérisation de l'équipement des salles. En 2019, les entrées liées à la programmation de captations de spectacles vivants dans les cinémas se sont élevées à deux millions et ont été en progression constante au cours de la décennie écoulée, en liaison avec un développement de l'offre. La mission a souhaité dresser un bilan de cette offre et a perçu l'intérêt qu'y portent les exploitants, qui considèrent qu'il s'agit d'un facteur d'attractivité de leurs salles de cinéma. Elle suggère donc que le développement de cette offre fasse désormais l'objet d'un suivi régulier et qu'une réflexion soit ouverte autour de la possibilité d'accorder un soutien financier aux captations produites pour ces diffusions en salles.

Au-delà d'un état des lieux de la production et de la diffusion des captations de spectacles vivants et d'événements culturels, la mission était invitée à se pencher sur les questions juridiques complexes que soulèvent ces créations en particulier.

Sur le plan juridique, les captations se trouvent en effet à la jonction des règles applicables aux spectacles vivants et de celles relatives aux œuvres audiovisuelles, ce qui soulève d'importantes difficultés.

Ainsi, au regard du droit de la propriété intellectuelle, la captation d'un spectacle et sa diffusion constituent des modes d'exploitation distincts de la représentation elle-même, qui nécessitent de recueillir l'accord de l'ensemble des co-auteurs et artistes-interprètes. Si elles ne figuraient pas dans le contrat initial, elles doivent donc être prévues par avenant ou contrat distinct avec le producteur du spectacle, le producteur de disques ou le producteur audiovisuel. La durée des droits étant limitée, l'exploitation d'une captation ancienne peut nécessiter des recherches extrêmement chronophages, pour des sommes souvent dérisoires. Cette difficulté débouche trop souvent sur une impossibilité d'exploiter l'œuvre sur la durée.

En outre, selon la nature de l'activité du producteur avec lequel sera conclu l'avenant ou le contrat, la convention collective applicable ne sera pas la même.

Pour les petites structures, cette complexité, soulignée par la plupart des interlocuteurs de la mission, peut agir comme un frein à la réalisation de captations.

Sans remettre en cause les principes issus du droit de la propriété intellectuelle et du droit du travail, la mission s'est attachée à explorer des pistes d'amélioration du dispositif.

Une autre question juridique tient à la demande récurrente des représentants des producteurs de spectacles de voir créé en leur faveur un nouveau droit voisin. Cette hypothèse, déjà écartée dans un précédent rapport de l'IGAC en 2014, est apparue à la mission comme de nature à ajouter de la complexité au dispositif.

Il est donc plutôt proposé de rechercher des voies alternatives propres à garantir aux producteurs de spectacles une part équitable des recettes issues de l'exploitation des captations.

Une dernière question de portée à la fois juridique et économique a été étudiée : celle des taux de TVA distincts applicables aux spectacles (taux réduits de 2,1 % puis de 5,5 %) et aux captations (taux normal de 20 %). La directive sur la TVA, telle que modifiée en 2019, autorise les États membres à retenir un taux réduit à la fois pour les spectacles et pour leur diffusion en direct.

La mission s'est par ailleurs employée à rechercher les adaptations nécessaires pour mieux accompagner le développement des captations.

Elle relève ainsi que les captations représentent un outil essentiel d'éducation artistique et culturelle, notamment pour le jeune public, qui pourrait être davantage encouragé et mieux diffusé.

Elle estime en outre que la dimension patrimoniale des captations, qui permettent de garder la trace de représentations par nature éphémères, est insuffisamment prise en compte, la situation actuelle se caractérisant par une grande dispersion des captations, dont les conditions de conservation ne sont par ailleurs pas toujours garanties.

De même, des écosystèmes régionaux de diffusion pourraient avantageusement se développer sur l'exemple d'expériences récentes de partenariat à l'échelon régional.

Par ailleurs la question de la découverbarité des œuvres mises en ligne sur les plateformes se pose particulièrement pour les captations et mérite qu'une réflexion spécifique soit engagée sur ce sujet. La création d'un festival des captations pourrait, selon la mission, contribuer à la promotion et à la visibilité des œuvres produites annuellement.

Il était enfin demandé à l'IGAC d'examiner la question des « *bilans carbone respectifs de la représentation d'un spectacle en ville et en live HD* ».

Sur ce sujet, alors que le bilan carbone d'un spectacle tient principalement aux déplacements des spectateurs, la captation pourrait apparaître en première analyse comme une alternative plus sobre. Cette approche est toutefois contestée par différents observateurs, qui relèvent l'impact environnemental important du numérique, au sein duquel le visionnage de vidéos représente une part prépondérante des usages. D'autres analyses, notamment à travers une étude conjointe de l'ARCEP et de l'ADEME publiée en janvier 2022, font valoir que l'impact environnemental du numérique tient essentiellement à la construction des terminaux et que la part des différents usages dans le bilan carbone du numérique est très minoritaire.

Lors des entretiens qu'elle a menés, la mission a pu observer que la question de l'impact environnemental du numérique faisait actuellement l'objet de différents travaux au sein du ministère de la culture.

Elle estime souhaitable que ces travaux puissent s'appuyer sur une étude comparative précise, pour différents types de manifestations culturelles, du bilan carbone des déplacements des personnes venues assister à un spectacle (ce qui suppose notamment d'étudier la distance parcourue et les moyens de transport utilisés) et du bilan carbone du visionnage d'une vidéo ou de l'écoute d'un enregistrement audio, l'exploration de ces sujets n'ayant été qu'esquissée jusqu'à présent. Elle préconise enfin, à l'instar de ce que prévoit le CNC, que l'ensemble des aides publiques susceptibles d'être allouées aux spectacles comme aux œuvres audiovisuelles soient conditionnées au respect de certains critères environnementaux.

LISTE DES RECOMMANDATIONS

Recommandation n°1 - Le ministère devrait créer sans délai une instance de pilotage de la politique menée par le ministère en faveur des captations de spectacles vivants comme outil de démocratisation culturelle. Ce comité de pilotage devrait associer les trois directions générales, le secrétariat général, la DG2TDC ainsi que le CNC et le CNM. Le chef de filât de ce comité de pilotage pourrait être confié à la DGMIC, compte tenu du poids que représentent la réglementation audiovisuelle et l'audiovisuel public dans le financement et la diffusion des captations de spectacles vivants.

Recommandation n°2 - La DGMIC devrait demander à France Télévisions de dresser à la fin de l'année 2022 un bilan de Culturebox, en termes de programmation et d'audiences, et de rétablir la mesure quotidienne de l'audience du canal 14.

Recommandation n°3 - La DGMIC devrait mener rapidement une analyse approfondie de l'offre de France Télévisions et de sa réception en tenant compte aussi de l'offre et de la réception d'ARTE, en vue de définir un nouvel indicateur de programmation de spectacles vivants sur France Télévisions, en visant un encadrement de décisions éditoriales prises annuellement ou pluri-annuellement par le conseil d'administration de la société qui permette d'assurer l'exposition de spectacles vivants à des heures d'écoute favorable, et notamment en première partie de soirée, réparties sur l'ensemble des antennes du groupe.

Recommandation n°4 - Lors de l'examen du projet de loi de finances pour 2023, le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à ce que l'extension du bénéfice du crédit d'impôt audiovisuel aux adaptations de spectacles vivants soit garantie pour les dépenses exposées en 2023 et fasse l'objet d'une évaluation, en vue de sa reconduction pérenne, à l'instar des autres genres audiovisuels, et pour y apporter d'éventuelles modifications s'il y a lieu.

Recommandation n° 5 - Le Centre national de la musique a pour projet de poursuivre le programme d'aide à l'image en faveur du spectacle vivant musical qu'il a mis en place en 2020 et 2021 durant la crise sanitaire et qui a permis de financer, entre autres, des captations. Cette initiative, qui a du sens, doit être pensée et organisée en parfaite complémentarité avec les aides existantes du CNC. De même, les aides allouées par l'ONDA devraient faire l'objet d'une évaluation. Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait accompagner toutes les réflexions et travaux visant à clarifier les champs d'intervention respectifs de ces opérateurs sur les captations, en veillant à encourager les formats innovants.

Recommandation n°6 - La DGCA devrait engager sans délai une réflexion autour de la création d'une plateforme ou d'un agrégateur de captations théâtrales, sur le modèle de Numéridanse, par regroupement des plateformes existantes (ARTCENA, Le théâtre contemporain) subventionnées par le MC.

Recommandation n°7 - Afin que le CNC puisse poursuivre l'accompagnement et le développement de la programmation de captations dans les salles de cinéma, il devrait, au cours de l'année 2022 :

- 7-1- mettre en place un suivi statistique plus détaillé de la programmation du hors film dans les salles de cinéma ;
- 7-2- mener une réflexion sur l'ouverture éventuelle d'un soutien à la production et à la distribution des captations programmées en salles de cinéma ;
- 7-3- en lien avec l'Institut français, encourager la diffusion de spectacles captés en France dans les salles de cinéma à l'étranger.

Recommandation n°8 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait, en lien avec la DICOM, organiser une information plus large des producteurs de spectacles sur l'utilité de prévoir en amont, lors de la négociation des contrats avec les artistes, l'hypothèse d'une captation réalisée par le producteur de spectacle (avec, par exemple, une somme fixe et un pourcentage au-delà d'un certain montant de recettes). À cette fin, devrait être assurée une large diffusion de contrats-types et, plus largement, les professionnels concernés devraient être mieux accompagnés dans leurs projets de captations avec un guide pratique réactualisé régulièrement.

Recommandation n°9 - La DGCA devrait mettre en place sans délai un groupe de travail chargé de la conclusion d'accords professionnels collectifs entre les producteurs de spectacle vivant, phonographiques et audiovisuels, fixant les conditions de rémunération des artistes dans le cadre des captations.

Recommandation n°10 - Le CNC devrait veiller au respect de la durée minimale des droits des producteurs audiovisuels sur les œuvres pour l'éligibilité à ses aides sélectives et automatiques et le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait fixer une durée minimale de ces droits, harmonisée avec celle du CNC, pour toutes les autres aides aux captations, notamment celles du CNM et de l'ONDA. Dans le cas des œuvres financées très majoritairement par des fonds publics, les droits devraient être acquis pour une durée plus longue.

Recommandation n°11 - Le CNC devrait d'ici la fin de l'année examiner les moyens par lesquels il pourrait encourager la double activité de producteur de spectacles et de producteur audiovisuel, y compris en envisageant la possibilité pour le producteur de spectacle d'être producteur délégué de l'œuvre et d'avoir accès au compte de soutien, quel que soit le statut (public ou privé) de l'entreprise de spectacle.

Recommandation n°12 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait dès cette année mettre en place un groupe de travail chargé de la négociation d'un accord interprofessionnel qui garantirait une rémunération minimale au producteur de spectacles. En cas d'échec de cette négociation, le Secrétariat général devrait prévoir l'intégration dans le CPI d'une disposition selon laquelle toute captation de spectacle par un producteur audiovisuel doit donner lieu à la conclusion d'un contrat avec le producteur de spectacle, prévoyant une rémunération équitable en sa faveur, ou faire l'objet d'une coproduction de captations entre les deux producteurs.

Recommandation n°13 - La DGCA devrait d'ici la fin de l'année accompagner la réouverture des négociations, prévues à l'article 7 de la convention collective

nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant, sur les modalités de rémunération des artistes en cas de captations.

Recommandation n° 14 - La DGCA devrait d'ici la fin de l'année prendre l'attache du ministère chargé du travail pour envisager l'ouverture de négociations tendant à permettre aux producteurs de spectacles de rémunérer les artistes et les techniciens du secteur audiovisuel pour les captations.

Recommandation n° 15 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait d'ici la fin de l'année proposer au ministère de l'éducation nationale le regroupement sur une plateforme unique des captations de spectacles vivants à destination des publics scolaires et universitaires ainsi que la mise en ligne de captations-mémoires à des fins pédagogiques et de mémoire du spectacle vivant (accès aux scolaires, écoles de théâtres et conservatoires). Il devrait également engager une réflexion avec les collectivités territoriales, les DRAC et le ministère de l'éducation nationale sur les sorties scolaires au cinéma pour les programmations hors film, notamment pour le théâtre, le ballet et l'opéra.

Recommandation n° 16 - Afin d'assurer la conservation du patrimoine des captations de spectacle vivants (captations mémoires et captation destinées à une diffusion), le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait, d'ici la fin de l'année 2023 :

- 16-1- encourager la création d'une plateforme destinée aux chercheurs et aux enseignants, regroupant les fonds de l'INA et de la BNF ;
- 16-2 - sur la même plateforme, prévoir un accès grand public pour une sélection de captations anciennes emblématiques du patrimoine ;
- 16-3 - prévoir une formation des responsables de structures culturelles pour les sensibiliser au sujet de la conservation des archives audiovisuelles.

Recommandation n° 17 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à favoriser le développement d'écosystèmes régionaux de captation et de diffusion de spectacles vivants, avec le concours des DRAC.

Recommandation n° 18 - La DGMIC devrait intégrer dans la réflexion prévue par la recommandation n° 3 la mission pour France 3 de diffuser, dans les décrochages locaux, au moins une fois par an un spectacle des institutions culturelles régionales.

Recommandation n° 19 - La DGMIC devrait veiller à ce que, dans le prochain COM de Radio France (2023-2025), soit à nouveau mentionné le rôle que joue Radio France, par ses captations, dans les territoires et qu'un indicateur permette de fixer un objectif annuel de diffusion de captations, incluant les concerts et spectacles autres que ceux produits par Radio France, et pour l'ensemble des antennes.

Recommandation n° 20 - La DG2TDC et le Pass culture devraient inciter les professionnels (et notamment les opérateurs publics) à intégrer dans l'offre du Pass culture des captations gratuites ou payantes.

Recommandation n° 21 - La DGMIC devrait engager une réflexion sur la question de la promotion et de la découvervabilité des captations de spectacle vivant dans l'offre

du service public de la radio et de la télévision et notamment de l'éditorialisation de l'offre sur les réseaux sociaux, en vue de la définition d'objectifs inscrits dans les prochains COM des opérateurs publics. Une piste de travail pourrait être de conditionner l'octroi des aides financières, notamment aux œuvres mises en ligne sur les plateformes, à un engagement de mise en avant.

Recommandation n° 22 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait susciter et accompagner la création d'un événement annuel (festival) autour de la captation audiovisuelle de spectacles vivants, comme cela a été fait pour les séries.

Recommandation n° 23 - L'une des premières actions du comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait être de confier à un bureau d'étude spécialisé (éventuellement dans le cadre du programme d'investissements d'avenir) une expertise pour comparer le bilan environnemental du spectacle vivant et de la captation, afin d'objectiver les actions à mener en la matière.

Recommandation n° 24 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à ce que, à compter de 2024, toutes les aides attribuées soient conditionnées au respect de certaines obligations environnementales, à l'instar de ce que prévoit le CNC.

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA COMPOSITION ET DES OBJECTIFS DU COMITÉ DE PILOTAGE QUE LA MISSION PROPOSE DE CRÉER

Composition du comité de pilotage	Objectifs du comité de pilotage
Chef de file : DGMIC (audiovisuel)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Veiller à la prorogation du crédit d'impôt pour les captations en 2023 et à son évaluation en vue d'une éventuelle pérennisation (recommandation n° 4)
DGCA (spectacle vivant)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Clarifier les champs d'intervention respectifs du CNC, du CNM et de l'ONDA en matière d'aide aux captations (recommandation n° 5)
DGPA (captation d'expositions et archivage des captations)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Mieux informer et accompagner les professionnels dans la production et la diffusion de captations (recommandation n° 8)
Secrétariat général (politique territoriale, questions juridiques et fiscales)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Prévoir une durée minimale des droits des producteurs audiovisuels harmonisée pour l'ensemble des aides aux captations (recommandation n° 10)
DG2TDC (accès du public aux captations)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Mettre en place un groupe de travail chargé de la négociation d'un accord interprofessionnel qui garantirait une rémunération minimale aux producteurs de spectacles (recommandation n° 12)
CNC (aides à la production de captations, études, encadrement de la diffusion de captations en salles de cinéma)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Proposer au ministère de l'éducation nationale le regroupement sur une plateforme unique des captations de spectacles vivants à destination des publics scolaires et universitaires et engager une réflexion sur les sorties scolaires au cinéma pour les programmations hors film (recommandation n° 15)
CNM (aides à la production de captations musicales, études)	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Encourager la création d'une plateforme destinée aux chercheurs et aux enseignants et comportant un accès grand public pour une sélection de captations anciennes emblématiques du patrimoine (recommandations n° 16-1 et 16-2)

	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Prévoir une formation des responsables de structures culturelles pour les sensibiliser au sujet de la conservation des archives audiovisuelles (recommandation n° 16-3) ✓ Veiller à favoriser le développement d'écosystèmes régionaux de captation et de diffusion de spectacles vivants (recommandation n° 17) ✓ Susciter et accompagner la création d'un événement annuel autour de la captation audiovisuelle de spectacles vivants (recommandation n° 22) ✓ Confier à un bureau d'étude spécialisé une expertise pour comparer le bilan environnemental du spectacle vivant et de la captation (recommandation n° 23) ✓ Veiller à ce que, à compter de 2024, toutes les aides attribuées soient conditionnées au respect de certaines obligations environnementales (recommandation n° 24)
--	---

SOMMAIRE

LETTRE DE MISSION

SYNTHÈSE

LISTE DES RECOMMANDATIONS

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA COMPOSITION ET DES OBJECTIFS DU COMITÉ DE PILOTAGE QUE LA MISSION PROPOSE DE CRÉER.....	19
INTRODUCTION	25
I - HISTORIQUE ET ENJEUX	27
A / HISTORIQUE, CONTOURS ET DÉFINITIONS DE LA CAPTATION	27
a - La captation ou la rencontre des techniques de communication et du spectacle vivant	27
b - De la rareté à l'abondance : une caractéristique de l'histoire des captations	29
c - Les captations : périmètre et définition	30
d - Les différentes définitions juridiques de la captation	31
e - L'extrême diversité des captations selon les genres du spectacle vivant	33
f - Les autres événements culturels donnant lieu à la création d'une œuvre audiovisuelle	34
g - Les contraintes particulières de la réalisation des captations selon les genres	35
h - La télégénie variable du spectacle vivant	36
i - Les réticences de certaines figures du monde du spectacle à l'égard de la captation	37
j - La captation comme promotion du spectacle vivant et facteur de renouvellement du public	40
k - Les enseignements du Pass culture : une initiation au spectacle vivant par la captation	41
l - La période de crise sanitaire : la captation, moyen d'assurer la continuité du spectacle vivant	42
B / UN OUTIL DE DÉMOCRATISATION CULTURELLE.....	44
a - L'accessibilité des captations	44
b - L'audience des captations sur les chaînes historiques de la TNT	47
c - L'audience de l'offre de spectacles vivants sur les plateformes	51
d - Un déficit de réflexion, de débat et de pilotage ministériel sur la diffusion à l'écran du spectacle vivant	52
C / LES ENJEUX POUR LES PROFESSIONNELS	53
a - Source inégale de revenus pour les secteurs du spectacle vivant, de la production audiovisuelle et du cinéma	53
b - Promotion des artistes et des œuvres auprès des professionnels	56
c - Rayonnement international	56
II - LA DIFFUSION ET LA PRODUCTION DE CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS : LE MODÈLE ÉCONOMIQUE DOMINANT INDUIT PAR LA TÉLÉVISION	59
A/ LA DIFFUSION ET LA PRODUCTION DE CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS : CHIFFRES -CLÉS.....	59
a - La diffusion des spectacles vivants à la télévision	59
b - Les chiffres-clés de la production	60

B/ LES OBLIGATIONS DE DIFFUSION DE CAPTATIONS PAR LA TÉLÉVISION	61
a - La création d'obligations de diffusion de spectacles sur les chaînes de télévision	61
b - Les obligations du secteur public : la fixation d'objectifs quantitatifs et une diversité de spectacles concernés	62
c - La question récurrente des horaires de programmation	63
d - L'exposition réglementée des captations de spectacles dans le cahier des missions et des charges de France Télévisions : le système à points	64
e - Le respect de ses obligations de diffusion par France Télévisions	66
f - Les obligations des services privés de télévision	70
C/ LES FINANCEMENTS DE LA PRODUCTION DE CAPTATIONS : AIDES PUBLIQUES ET CONTRIBUTIONS OBLIGATOIRES DES DIFFUSEURS	71
a - L'évolution contrastée des aides du CNC aux captations	71
b - La contribution des éditeurs de services à la production de captations	78
c - Un nouveau crédit d'impôt	82
d - Les aides du CNM	84
e - Les aides de l'ONDA	86
III - PERSPECTIVES DE DÉVELOPPEMENT DE L'ACCÈS AUX CAPTATIONS : PLATEFORMES NUMÉRIQUES, ÉMERGENCE DU LIVESTREAM, SALLES DE CINÉMA.....	89
A/ LES PLATEFORMES ET LE LIVESTREAM : NOUVEL ELDORADO POUR LES CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS ?	89
a - Les premières initiatives de plateformes dédiées de producteurs de spectacles à l'étranger	90
b - Les stratégies de développement de plateformes propriétaires en France : les exemples de l'Opéra national de Paris, de la Philharmonie et de la Comédie-Française	91
c - Un modèle de plateforme collective à l'échelle européenne : <i>Operavision</i>	93
d - YouTube, le meilleur agrégateur des captations de spectacles vivants ?	94
e - Les plateformes spécialisées	95
f - Les plateformes généralistes	97
g - Le <i>livestream</i> : vers le commerce électronique du spectacle vivant ?	98
B/ LE MODÈLE RÉCENT DES SALLES DE CINÉMA	102
a - Les retransmissions de spectacles en salles de cinéma : une opportunité de développement de la diffusion des captations	102
b - La fréquentation des différents types de spectacles (opéra, danse, théâtre, concerts, humour)	105
c - Le cinéma comme lieu de brassage culturel	108
d - Les principaux distributeurs ou programmeurs de captations audiovisuelles pour les salles de cinéma et leur politique éditoriale (Pathé Live, UGC Opéra, CGR events, Fra Cinéma)	109
e - Une diffusion internationale	113
f - Une opportunité pour la diffusion et la production de captation : l'élargissement de la diffusion en salles ?	113
IV - À LA RECHERCHE D'UN CADRE JURIDIQUE STABLE, RÉALISTE ET ÉQUITABLE	116
A / LA GESTION DES DROITS	116
a - La complexité du dispositif	116
b - L'étendue des droits	118
c - Une demande de simplification de la part des professionnels	119
B / L'ABSENCE DE CADRE JURIDIQUE POUR LA RÉMUNÉRATION DES PRODUCTEURS DE SPECTACLES.....	121

C / LES DIFFÉRENTES CONVENTIONS COLLECTIVES APPLICABLES AUX ARTISTES ET TECHNICIENS POUR LES CAPTATIONS.....	124
D / LA FISCALITÉ APPLICABLE AUX CAPTATIONS DE SPECTACLES	126
a - La TVA	126
b - La taxe sur les spectacles	126
V - LA NÉCESSITÉ DE MIEUX DÉFINIR UNE POLITIQUE PUBLIQUE D'ÉLARGISSEMENT DE LA CAPTATION ET DE LA DIFFUSION DE SPECTACLES.....	128
A / ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE (EAC) ET OUTIL PÉDAGOGIQUE	128
a - Les institutions publiques engagées dans la valorisation de l'usage éducatif des captations	128
b - Valorisation des productions de France Télévisions dans le système éducatif	130
c - Les opportunités offertes par les séances de cinéma organisées pour les scolaires	130
B / ENJEUX PATRIMONIAUX.....	132
C / ECOSYSTEMES DE DIFFUSION LOCALE DES CAPTATIONS.....	134
D / LES CAPTATIONS AUDIO	136
E / DÉCOUVRABILITÉ DES CAPTATIONS SUR LES PLATEFORMES ET INTERNET	138
VI - LES ENJEUX DE DÉVELOPPEMENT DURABLE	142
CONCLUSION	148
LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES.....	150
GLOSSAIRE DES SIGLES ET ACRONYMES	164

INTRODUCTION

Par lettre de mission du 23 novembre 2021, l’Inspection générale des affaires culturelles a été chargée de conduire une étude sur la captation et la diffusion en ligne de spectacles et d’événements culturels. Il lui était demandé d’en dresser un état des lieux et d’identifier les points de vigilance que suscitent ces nouvelles pratiques, les mesures d’accompagnement qui apparaîtraient nécessaires ou les réformes qu’il semblerait utile d’envisager.

Si la diffusion de contenus en ligne, qui s’est largement développée avec la crise sanitaire, présente, en termes de politique culturelle, un intérêt d’une acuité toute particulière, cette pratique s’inscrit dans un écosystème préexistant, reposant sur l’implication des chaînes de télévision et les aides du Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC), tandis qu’apparaît depuis une dizaine d’années une nouvelle modalité de diffusion des captations dans les salles de cinéma.

La mission s’est donc intéressée à ces différents modes de diffusion, en veillant à traiter l’ensemble des captations sonores ou audiovisuelles de concerts, d’opéras, de ballets, de pièces de théâtre, de spectacles d’humour, de cirque, de marionnettes, de magie ou d’autres spectacles culturels (comme les visites virtuelles de musées ou de lieux patrimoniaux), que ces captations aient lieu avec ou sans spectateurs et qu’elles soient diffusées en direct (*livestream*) ou en différé (avec éventuelle recréation en post-production).

La mission n’a pas pu s’appuyer sur des études et rapports préexistants embrassant la totalité du sujet qu’elle devait traiter. En effet, si le Centre national de la musique a récemment diligenté plusieurs études sur le *livestream* et le spectacle musical, dont la mission a tiré grand profit, et si l’IGAC a traité en 2014 la question de l’opportunité de créer un droit voisin pour les producteurs de spectacles, en revanche, aucune étude complète sur les captations audiovisuelles n’a été réalisée à ce jour, avec pour conséquence que les données statistiques et économiques sont demeurées inexploitées et très dispersées ou bien intégrées à des agrégats plus généraux.

En conséquence, la mission a organisé des entretiens avec un grand nombre d’interlocuteurs : représentants de l’ensemble des services du ministère de la culture concernés, du Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC), du Centre national de la musique (CNM), de l’Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (ARCOM), de l’Autorité de régulation des communications électroniques, des postes et de la distribution de la presse (ARCEP), de différentes structures de soutien au spectacle vivant, des Archives nationales, de la Bibliothèque nationale de France (BNF), de l’Institut national de l’audiovisuel (INA) ainsi que de représentants des producteurs de spectacles, des producteurs et réalisateurs de captations, des producteurs de disques, des médias, des plateformes, des salles de cinéma, des artistes et des organismes de gestion collective concernés. Au total, plus de 250 personnes ont été entendues.

Dans une première partie de son rapport, la mission dresse un historique des captations, dont l’origine peut être trouvée dès la fin du XIX^{ème} siècle, et rappelle leur diversité ainsi que les enjeux qui s’y attachent : un instrument privilégié de démocratisation culturelle et, pour les professionnels du secteur du spectacle

vivant, une source additionnelle de revenus ainsi qu'un outil essentiel de promotion et de rayonnement international.

La deuxième partie du rapport est consacrée au modèle économique dominant des captations, reposant sur les obligations des chaînes de télévision publiques et privées et les aides apportées, principalement par le CNC.

La troisième partie explore les deux modes plus récents de diffusion des captations que constituent les plateformes, avec un modèle économique encore incertain, et les salles de cinéma.

La mission s'est attachée, dans la quatrième partie de son rapport, à analyser les questions juridiques complexes que soulèvent les captations, notamment en termes de droit de la propriété intellectuelle, de droit du travail et de fiscalité.

La cinquième partie est consacrée aux initiatives qui apparaissent nécessaires pour mieux accompagner le développement des captations, notamment comme outil d'éducation artistique et culturelle, comme élément du patrimoine et pour favoriser la découvervabilité des œuvres.

Enfin, la sixième partie traite des enjeux de développement durable.

La mission adresse ses sincères remerciements à l'ensemble des personnes avec lesquelles elle a échangé avec profit et dont les réflexions et suggestions ont largement nourri ce rapport. Elle a notamment pu recueillir des données précieuses et produites spécifiquement pour elle auprès des équipes du CNC, du CNM, du DEPS-DOC, de l'ARCOM, de Médiamétrie et de Comscore, qu'elle remercie particulièrement.

I - HISTORIQUE ET ENJEUX

A / HISTORIQUE, CONTOURS ET DÉFINITIONS DE LA CAPTATION

a - La captation ou la rencontre des techniques de communication et du spectacle vivant

L'idée de capturer les sons puis les images de spectacles représentés sur un espace scénique est contemporaine du développement des techniques de communication dès la fin du XIX^{ème} siècle, avec l'invention (française) du Théâtrophone, mis au point par Clément Ader (également inventeur du téléphone), qui met à profit l'usage croissant de la liaison téléphonique pour permettre un accès à distance aux sons captés sur scène en direct d'une représentation de théâtre ou d'opéra.

Ainsi, dès 1889, l'opéra de Charles Gounod, *Le tribut de Zamora* est écouté à distance par théâtrophone, suivi de beaucoup d'autres œuvres du répertoire. Marcel Proust eut notamment recours à ce procédé technique, à une époque où il ne quittait plus sa chambre, pour découvrir l'œuvre de Wagner, évoquée pourtant avec une précision et une acuité saisissantes dans *Le temps retrouvé*. Tandis que le cinéma naissant a recours au répertoire du théâtre pour des adaptations (Molière et Shakespeare sont largement adaptés tandis que des auteurs de théâtre comme Sacha Guitry et Marcel Pagnol en France adaptent eux-mêmes leurs propres œuvres), la radio, qui retransmet aussi, dès ses débuts, des spectacles vivants, notamment des concerts, se démarque du seul principe de transmettre des spectacles produits par des théâtres en offrant des productions propres : ce qu'on appelle le théâtre radiophonique, adaptations de textes préexistants mais produites en studio.

La télévision à ses débuts, sous la contrainte qui est la sienne de ne pouvoir pratiquer que le direct, au moins jusqu'à la fin des années 50 avant de produire des fictions qui pourraient rivaliser avec le cinéma, propose des « dramatiques » (avec un groupe de réalisateurs partageant les techniques de prise de vues et de mise en scène caractéristiques de l'« école des Buttes Chaumont »¹) en puisant en priorité dans le répertoire du théâtre pour une production en studio et sans public.

La fin des années 60 marque le début des captations en direct avec l'émission régulière consacrée au boulevard, *Au théâtre ce soir* de Pierre Sabbagh, devenue émission culte par sa longévité et son audience, complétée dans la programmation du service public de la télévision par les captations de la Comédie-Française, au milieu des années 70 avec quatre spectacles annuels dont la réalisation était effectuée, sans public, sur la scène du théâtre de l'Odéon.

Les obligations initialement imposées au service public de la télévision par les cahiers des charges des chaînes publiques (12 spectacles dramatiques, lyriques ou chorégraphiques par an et par chaîne) et celles contractées par les nouvelles

¹ Du nom donné à l'emprise des studios de la RTF puis de l'ORTF, devenus ensuite propriété de la SFP. Marcel Bluwal, Claude Santelli, Jean Prat, Jean Kerchbron, Jean-Christophe Averty, Roger Kahane, Claude Barma, Stellio Lorenzi et d'autres formaient ainsi la troupe des réalisateurs fournissant sous la forme d'adaptations théâtrales tournées en studio, parfois en extérieur, l'essentiel des programmes de fiction proposés par la télévision des années cinquante et soixante, alors que le petit écran ne peut recourir qu'épisodiquement à la programmation de films de cinéma. Les séries viendront plus tard (fin des années 60).

chaînes privées (lors notamment du processus de privatisation de TF1 en 1987) vont donner un essor particulier à la production de captations pour la télévision, tandis que le compte de soutien à l'industrie de programmes, créé au CNC au milieu des années 80 pour aider financièrement la production d'œuvres audiovisuelles patrimoniales (fictions, documentaires) va également s'ouvrir aux captations de spectacles. Cela favorisera un développement continu, au long des années 90 et surtout 2000, de ces productions. La télévision gratuite et généraliste demeurera longtemps le principal mode de diffusion des captations, souvent à des horaires de programmation tardifs, mais le développement du marché du DVD², puis le développement des chaînes locales et thématiques et, en France, l'installation d'ARTE dans l'offre hertzienne vont permettre, notamment pour l'opéra et le ballet, mais aussi les concerts et le théâtre, une augmentation et une diversification de l'offre de captations.

La transition numérique a enfin offert de nouvelles perspectives à la captation dans plusieurs dimensions. Celle de la qualité des images tout d'abord : les caméras numériques, plus légères et agiles que les caméras analogiques, se sont faites discrètes dans les salles et mieux à même aussi d'harmoniser les niveaux de lumière conçus à l'origine par les techniciens du spectacle vivant et ceux nécessaires à une bonne qualité technique d'image vidéo, les capteurs numériques ayant une sensibilité accrue.

Il a été aussi possible de multiplier les plans divergents, chers aux pionniers de la captation³. L'évolution, au fil des ans, des standards de codage et de compression en usage dans l'audiovisuel a permis aussi d'améliorer la résolution de l'image pour parvenir à une qualité comparable à celle de l'image de cinéma, avec les normes nouvelles (HD puis 4K et 8K), et offrir ainsi une meilleure mise en valeur du spectacle capté.

Le son multicanal numérique et la miniaturisation des microphones ont permis parallèlement d'améliorer sensiblement la qualité des prises de son et de les adapter aux contraintes réelles et complexes de la profondeur de l'espace scénique ou de limiter les effets, parfois dérangeants dans les captations de théâtre, de la « profération » des acteurs⁴.

La transition numérique a aussi permis de renouveler sensiblement les modes de distribution des captations en rendant possible leur diffusion dans les salles de cinéma (qui n'était pas envisageable dans les conditions de qualité d'image acceptables avant que l'ensemble de la filière cinéma, notamment l'exploitation, ne soit numérisée, soit depuis 2010) et bien évidemment la mise en ligne des captations sur tous types de plateformes et leur visibilité sur tous types d'écrans et de terminaux avec la généralisation de l'accès au haut débit.

Cette perméabilité des captations à l'innovation technologique atteste de la dynamique de cette activité. La captation en haute définition assure désormais par

² Ainsi à l'apogée du marché du DVD à la fin des années 2000, la part du hors film constituée principalement de spectacles représentait-elle 26 % du marché du DVD (très largement porté il est vrai, par les spectacles d'humoristes).

³ Cf. Mate Rabinovski, Le réalisateur, INA- Documentation française, 1992.

⁴ L'utilisation de micros HF dont sont équipés les artistes est désormais courante.

la qualité qu'elle confère aux images et aux sons une meilleure résistance à l'épreuve du temps et donc joue en faveur de la patrimonialisation du genre⁵.

Enfin, les captations n'échappent pas non plus aux innovations liées aux usages de l'internet, par exemple avec les possibilités d'interaction avec les artistes (*chat*), offertes dans certaines expériences de *livestream*, ou de choix des angles de prise de vues par le spectateur, et aussi par les horizons ouverts avec la réalité virtuelle (et à terme le Metavers), qui permettent d'ores et déjà d'expérimenter des concerts immersifs (avec les casques 3D) promettant une expérience sensorielle susceptible de rivaliser avec la force des ambiances réelles de la scène et de la salle de spectacle.

b -De la rareté à l'abondance : une caractéristique de l'histoire des captations

Si la pratique des captations est ancienne et a concerné, dès l'origine, presque tous les genres du spectacle vivant, le volume de production, en France comme dans d'autres pays du monde, est demeuré très limité au moins jusqu'aux années 2000. À tel point qu'il est aujourd'hui difficile de reconstituer une mémoire du spectacle vivant d'avant les années 80 autrement qu'avec des images fixes et des documents papier, du fait de la rareté des images animées collectées. Par exemple, en dehors d'enregistrements audio, des photographies d'Agnès Varda et de quelques rares et courtes séquences tournées par Georges Franju dans ses documentaires⁶, il n'existe pas de captations intégrales en images des spectacles du TNP de Jean Vilar et des débuts du Festival d'Avignon.

À titre d'exemple, le site MADELEN de l'INA, qui propose la quasi-totalité des captations qui ont pu être produites par la télévision publique avant les années 1980, offre actuellement 2 000 captations (dont pour moitié des concerts et, pour l'autre moitié, des pièces de théâtre), soit environ ce que l'on produit en France en 5 ans au rythme actuel de la production (autour de 400-420 productions par an).

En revanche, dès les années 2000, la production de captations a connu une croissance continue et concerné tous les genres. Alors même que l'offre de spectacle vivant se développait sur le territoire, un nombre de plus en plus important de productions pour la scène a fait l'objet de captations, ouvertes à d'autres entrepreneurs du spectacle que les grands établissements publics (Opéra de Paris, Comédie-Française, Philharmonie), et d'une certaine manière l'offre de captations audiovisuelles de spectacles vivants s'est ainsi, à la faveur de l'accroissement de son volume, largement diversifiée.

De l'avis d'un grand nombre d'interlocuteurs de la mission, la France est ainsi certainement devenue au plan mondial le premier pays producteur (et diffuseur) de captations de spectacles.

⁵ Des initiatives de restauration de captations anciennes (années 50 et 60) et de mise aux normes de résolution d'image 8K et son multicanal ont été entreprises par la télévision publique japonaise NHK, pour des enregistrements historiques d'opéras et de concerts européens (Don Giovanni de Mozart, version de 1954, dirigée par Wilhelm Furtwängler ou Le lac des cygnes de Tchaïkovsky, dans une version captée en 1966, avec Margot Fonteyn et Rudolf Noureev, plusieurs captations de la Philharmonie de Berlin dirigée par Herbert Von Karajan).

⁶ Georges Franju, Le TNP, 26 min, 1956 et Sur le pont d'Avignon 11 min, 1956.

c - Les captations : périmètre et définition

Le vocable de « captation » qui apparaît dans le vocabulaire de la télévision au milieu des années 70⁷ renvoie à plusieurs types de réalisation audiovisuelles et à des produits dont la teneur artistique est plus ou moins élaborée selon les cas. Il est au demeurant parfaitement adapté au vocabulaire de la télévision, qui dans le processus du direct, capte un événement, et au vocabulaire numérique, qui a transformé la caméra traditionnelle du cinéma ou de la télévision en « capteurs ».

Ainsi les captations peuvent-elles être réalisées en direct (avec les techniques de réalisation en temps réel qui sont associées à ce mode de prises de vues) ou en différé (ce qui alors, à la différence du direct, permet plusieurs prises et un montage en post-production) ; elles peuvent être intégrales ou adaptées (y compris pour de courts extraits de spectacles accessibles sur les sites internet des organisateurs) ; elles peuvent être réalisées avec ou sans public et dans le lieu de la représentation ou dans un autre lieu. Elles peuvent aussi avoir la simple vocation de constituer une archive audiovisuelle d'un spectacle, ce que l'on appelle, dans le vocabulaire du spectacle vivant, une « mémoire », avec des conditions de réalisation minimales (plan fixe couvrant toute la largeur de la scène) et sans l'intervention d'un réalisateur ou être réalisées à des fins promotionnelles d'un spectacle à l'usage du seul public professionnel.

Dans tous ces cas cependant, l'idée d'une captation renvoie à une création scénique ou à une performance artistique préexistante et vivante (*live*, qui sous-entend l'idée d'une performance artistique exécutée en public), qui va faire l'objet d'une transmission et/ou d'un enregistrement, devenant ainsi une œuvre audiovisuelle.

Enfin, une captation peut être seulement sonore (pour la radio, le disque, un *podcast*).

Le direct est souvent perçu par le public comme un facteur d'attractivité de la captation car il donne -même à distance- l'impression d'une participation au spectacle lui-même⁸. Mais il entraîne, pour le producteur audiovisuel et pour le diffuseur, un risque (au demeurant assumé à chaque représentation par le producteur de spectacles) lié à différents types d'incidents imprévisibles : de l'annulation pure et simple du spectacle quelques heures avant la représentation (cas qui s'est présenté fréquemment durant la période récente de circulation intense du virus de la COVID, notamment pour les spectacles musicaux : concerts d'orchestres, opéras) à divers incidents techniques (problèmes de transmission satellitaire depuis le lieu de la captation, pouvant être liés au conditions météorologiques du moment) ou artistiques (blessure d'un artiste, incident technique de plateau). C'est pourquoi, dans le cas d'une transmission en direct de la captation, une première prise dite « de secours », réalisée lors d'une représentation précédente, peut permettre de sécuriser une retransmission en direct et en assurer la continuité, fût-ce au prix d'un faux direct. Par ailleurs, le

⁷ C'est lors d'un colloque sur « Les relations entre théâtre et télévision » organisé par Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, en 1974 que le mot de « captation » aurait été utilisé pour la première fois, pour caractériser la retransmission d'un spectacle vivant à la télévision. Un réalisateur a témoigné en ces termes de ce colloque : « je me souviens très bien avoir dit : « captation = punition », Parce que nous, réalisateurs, nous sommes aussi des metteurs en scène. Or on nous demandait d'aller filmer les mises en scène des autres. Donc, à l'époque, on prenait les choses assez mal, mais on a bien compris qu'il fallait composer avec ce genre de réalité, et tant qu'à faire autant le faire bien et intelligemment ».

⁸ Les exploitants de salles de cinéma programmant des captations de spectacle ont unanimement indiqué à la mission que le direct est plus apprécié des spectateurs que le différé.

direct rend plus complexe et donc plus coûteuse la production d'une captation répondant à des critères exigeants d'élaboration artistique.

Les variations sémantiques qui ont accompagné ce qui, à l'origine, était appelé « *retransmissions de spectacles vivants* », tout en permettant de définir suffisamment le genre pour en faire l'objet d'une politique publique, sont révélatrices de la diversité des œuvres susceptibles d'entrer sous ce vocable de captation, sachant que la captation pourrait aussi traduire la possibilité d'une transmission éphémère (le *pure direct*) ne donnant pas lieu à la fixation d'une œuvre audiovisuelle constitutive d'un patrimoine immatériel⁹.

d -Les différentes définitions juridiques de la captation

Plusieurs définitions juridiques de la captation d'un spectacle vivant coexistent aujourd'hui, notamment dans des textes de portée différente, qui insistent parfois sur des caractéristiques particulières de celles-ci.

➤ **Les captations, œuvres audiovisuelles**

Le code de la propriété intellectuelle ne propose pas de définition de la captation, mais la définition de l'œuvre audiovisuelle qui figure à l'article L.112-2 (« *œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non dénommées ensemble œuvres audiovisuelles* ») couvre les captations de spectacles vivants, qui, en tant que telles, font l'objet de droits de propriété intellectuelle.

Lorsque les pouvoirs publics ont voulu définir les obligations des chaînes de télévision (d'abord publiques, puis privées) pour la diffusion de spectacles vivants à des fins de démocratisation culturelle, c'est le terme de « *retransmission* » qui a été retenu, dans les années 70. L'idée était bien de mettre à disposition du public des téléspectateurs des spectacles vivants, retransmis -en direct ou en différé- depuis le lieu de leur production initiale : la salle de spectacle, la salle de concert, etc. et d'en conserver la mémoire, à travers les enregistrements réalisés.

Ce terme de retransmission est toujours en vigueur dans les cahiers des charges du service public de la télévision, y compris dans leurs versions les plus récentes (2021). Dans les conventions conclues entre l'ARCOM et les chaînes privées, on note en revanche une grande variété de vocables pour désigner les captations : soit il s'agit d'obligation de « *diffusion de spectacles* », soit de « *captations et recréations* », soit encore de « *programmes de spectacles* » ou, comme pour le service public, de « *retransmissions de spectacles vivants* ». Ces variations sont souvent liées à des facteurs externes, tels la formulation des engagements pris par les opérateurs, la date de conclusion des conventions, etc.

Un autre objectif de politique publique a cependant ajouté un degré de complexité supplémentaire à la définition des captations : le développement de la production audiovisuelle, qui figure à l'article 1^{er} de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, favorisant, par des obligations de contribution financière

⁹ Le projet « le balcon », porté par un professionnel des médias et de l'internet, promeut ainsi la possibilité d'une captation qui serait la pure transmission en ligne du spectacle, sans donner lieu à la création d'une œuvre proprement dite, afin d'échapper aux normes juridiques et fiscales qui s'appliquent à la production d'œuvres audiovisuelles.

imposées aux éditeurs de services de médias audiovisuels, la production et la diffusion de programmes de stock et d'œuvres patrimoniales.

L'inclusion des captations dans le périmètre des œuvres constituant un patrimoine audiovisuel revêt évidemment un enjeu essentiel : d'une part, parce que la diffusion de ces œuvres contribue au respect de leurs quotas de diffusion d'œuvres européennes et d'expression originale française par les chaines de télévision¹⁰, mais aussi parce que les captations, en tant qu'elles sont des œuvres audiovisuelles, sont incluses dans la contribution annuelle obligatoire des diffuseurs au développement de l'industrie de programme. L'article 27 de la loi audiovisuelle mentionne parmi les œuvres sur lesquelles porte la contribution obligatoire des diffuseurs « *les captations et recréations de spectacles vivants* »¹¹.

Cet enjeu a conduit le régulateur de l'audiovisuel à élaborer quelques règles (informelles) afin de s'assurer qu'une captation de spectacle correspond bien à la définition de l'œuvre audiovisuelle. En pratique donc, l'ARCOM a recours au faisceau d'indices suivant pour qualifier d'œuvre audiovisuelle un spectacle vivant retransmis à la télévision, afin principalement d'écartier les émissions « *majoritairement tournées en plateau* » exclues de la définition de l'œuvre audiovisuelle :

- « *l'existence d'un spectacle indépendamment de l'émission*,
- « *la publicité faite à l'événement et la présence d'un public*,
- « *la présence ou non d'un animateur*,
- « *le lieu de tournage (salle de spectacle, scène)*,
- « *la présence de plusieurs artistes* ».

➤ La définition des captations de spectacles éligibles aux aides du CNC

L'inclusion des captations de spectacle dans le périmètre des aides du CNC à la production audiovisuelle a également donné lieu à l'élaboration de définitions qui ont cependant varié dans le temps, marquant ainsi les difficultés d'appréhension stable et précise du genre.

À l'origine, les textes réglementant les aides du CNC à la production audiovisuelle mentionnaient, parmi les programmes éligibles, les « *recréations de spectacles vivants* », puis cette dénomination a été modifiée pour mentionner les « *captations ou recréations de spectacles vivants* », pour devenir enfin, dans le règlement général des aides du CNC, l' « *adaptation audiovisuelle de spectacle vivant* », qui est la formule actuellement en vigueur.

Cette succession de dénominations différentes révèle en réalité les difficultés rencontrées par le CNC face à la teneur créative (au sens d'une création audiovisuelle) très variable des projets (de plus en plus nombreux) de captations éligibles à ses aides financières au cours des vingt dernières années.

À travers le terme d' « *adaptation* », le CNC a voulu marquer une intention de concentrer son soutien sur les œuvres de « *recréation* » davantage que sur les captations (notamment les « *captations au kilomètre* », selon l'expression d'un

¹⁰ *Et aux obligations équivalentes pour les services de média audiovisuels à la demande, récemment définies par le décret SMAD.*

¹¹ *Mention introduite par la loi n° 2007-309 du 5 mars 2007 relative à la modernisation de la diffusion audiovisuelle et à la télévision du futur.*

interlocuteur de la mission), l'objectif du fonds de soutien à l'audiovisuel étant d'aider la production d'œuvres patrimoniales, ayant vocation à être exploitées par leurs producteurs dans la durée.

C'est ainsi que le CNC a progressivement modulé ses aides en fonction de critères liés au degré d'élaboration de l'œuvre audiovisuelle issue de la captation (jours de tournage, nombre de prises, etc.), le terme d'adaptation étant censé mieux caractériser la patrimonialité de l'œuvre que celui de captation.

Toutefois, la mission constate qu'en dépit des modifications récentes apportées à la loi relative à la communication audiovisuelle, c'est toujours l'ancienne définition du CNC -désormais abandonnée par l'établissement public au profit d'une autre- qui figure dans la rédaction de l'article 27 de ladite loi (comme indiqué plus haut), lorsque le texte aborde précisément la question du périmètre des œuvres patrimoniales.

Il en résulte une imprécision juridique sur le statut des captations de spectacles vivants, notamment quant à leur inclusion dans le périmètre des œuvres audiovisuelles (porteuse d'enjeux importants pour les diffuseurs) et dans une moindre mesure pour l'accès au soutien, l'examen se faisant souvent au cas par cas.

Les professionnels de l'audiovisuel et du spectacle vivant comme les diffuseurs semblent, au fil du temps, s'être accommodés de ces facteurs d'incertitude, qu'ils maîtrisent relativement bien.

Toutefois, des débats sont fréquemment soulevés autour de nouvelles catégories de programmes hybrides comprenant à la fois des extraits de spectacles captés et des séquences documentaires, ou des spectacles filmés sans public (ce qui a été fréquent durant la période de crise sanitaire), et l'on s'oriente, avec le *livestream* vers des formes nouvelles et inédites (spectacle augmenté, Metavers).

C'est pourquoi une réflexion sur l'harmonisation des différentes définitions des captations, quelle qu'en soit la portée, pourrait être menée aussi bien que l'élaboration d'un guide pratique exposant clairement, pour tous les acteurs de la filière, les définitions de la captation et leurs usages.

e -L'extrême diversité des captations selon les genres du spectacle vivant

La difficulté à définir la captation de spectacles tient aussi aux différences parfois importantes qui opposent les genres du spectacle vivant vis-à-vis du processus même de captation.

Des spectacles d'humour et de *stand-up* aux concerts de musique contemporaine, en passant par le cirque et la magie, les arts de la rue, l'opéra, la comédie musicale, la musique contemporaine (ces deux derniers genres étant clairement les parents pauvres de la captation, en termes de volume et de programmation), le concert d'orchestre, les musiques actuelles, le récital, le grand spectacle de variétés dans l'enceinte d'un stade, le ballet classique ou contemporain : tous ces genres sont susceptibles de captations, mais leurs caractéristiques et leurs spécificités font qu'ils exigent des conditions de production et de réalisation (et donc des budgets) parfois radicalement différentes et qu'ils s'adressent également à des publics

distincts. Il en résulte que les enjeux artistiques de la captation peuvent différer d'un genre à l'autre.

D'ailleurs la formulation des objectifs de politique publique, s'agissant des captations de spectacles vivants, tient souvent -mais pas toujours- compte de ces différences notamment en spécifiant les genres de spectacles et la nécessité d'un équilibre dans l'exposition et la diffusion de ces différents genres. Cette précision est évidemment, en l'espèce, essentielle, afin d'assurer une couverture audiovisuelle de l'ensemble des formes du spectacle vivant.

La mission, ayant vocation à traiter les questions de production et de diffusion de captation de spectacles vivants et d'événements culturels, tous genres confondus, a donc mesuré l'amplitude du sujet à l'aune de la variété des problématiques et enjeux soulevés lorsqu'il s'agit de transformer un spectacle en œuvre audiovisuelle, diffusable et constituant généralement une fixation de la représentation captée, destinée à enrichir un patrimoine.

f - Les autres événements culturels donnant lieu à la création d'une œuvre audiovisuelle

Invitée par la lettre de mission à faire entrer dans le périmètre des captations audiovisuelles les « *événements culturels* », la mission a pu identifier, en dehors du champ du spectacle vivant, un domaine dans lequel une adaptation audiovisuelle d'un événement culturel est susceptible d'être envisagée : il s'agit des expositions ou des collections muséales.

Ainsi, pour ne prendre que ces exemples, le musée des Offices de Florence a-t-il produit une visite de ses collections en 3D qui a fait l'objet de projections en salles par Pathé Live en 2016. *Florence et la galerie des Offices 3D* a été réalisé avec des caméras ultra HD 4K/3D dans plus de 10 lieux de la ville de Florence. En 2019, c'est l'exposition consacrée à Léonard de Vinci au Louvre qui a fait l'objet d'une visite filmée nocturne avec les commissaires de l'exposition, intitulée *Une nuit au Louvre*, entièrement conçue et organisée par le Musée du Louvre et coproduite avec Pathé Live qui l'a proposée dans les salles de cinéma en exclusivité. L'exposition Caravage à Rome, commentée par Frédéric Taddei, ainsi que l'exposition Le cubisme du Centre Pompidou ont été produites et diffusées par CGR Events également dans les salles de cinéma. Les audiences de ce type d'événements sont variables mais s'inscrivent dans la moyenne des spectacles d'opéra.

Ces expériences demeurent très limitées et ont été expérimentées, tant en France qu'à l'international, presque exclusivement dans les salles de cinéma, afin de permettre une expérience immersive des œuvres. La télévision privilégie depuis longtemps d'autres formes, plus courtes, pour présenter des œuvres d'art (comme beaucoup d'émissions à l'initiative d'ARTE et de France Télévisions).

Il est possible que, dans la stratégie de développement d'une offre audiovisuelle et numérique que mènent les grands musées du monde actuellement, soit pour alimenter leur site internet, soit pour offrir à leurs visiteurs des expériences de réalité augmentée (comme ce fut le cas avec la Joconde pour l'exposition Léonard de Vinci au Louvre, où le public pouvait s'équiper de lunettes 3D), ce type de parcours audiovisuel en HD et 3D dans une exposition se développe. Mais peut-on à cette occasion parler de captation ? Il s'agit en effet plutôt d'une démarche qui est à la limite du documentaire et qui, au regard tant de la réglementation

audiovisuelle que de celle des aides du CNC, relève donc plus des dispositifs conçus pour le documentaire que de celui des captations au sens propre du terme.

Certains grands établissements publics muséaux ayant aujourd’hui engagé une réflexion autour d’expositions virtuelles faisant appel à la réalité augmentée et aux techniques immersives, la question de la diffusion possible de ces productions ou de leur accessibilité en ligne, hors d’un site muséal, pourrait être abordée à cette occasion.

Les expositions virtuelles peuvent (comme c’est le cas aussi pour certaines expériences de *livestream*) permettre au public d’interagir avec les curateurs de l’exposition.

La Direction générale des patrimoines et de l’architecture (Service des musées de France) a eu récemment l’initiative de créer un groupe de travail au sujet des expositions virtuelles associant notamment quatre musées¹² dans lesquels des expérimentations pourraient être menées. La question de la concurrence entre version virtuelle de l’exposition et fréquentation *in situ* a été évoquée par ce groupe de travail (comme elle l’est pour les captations de spectacles vivants) afin de déterminer la meilleure chronologie de mise en ligne des expositions. La question ne se pose cependant pas s’il s’agit d’une captation des collections permanentes.

Certains grands établissements publics muséaux ont parallèlement aujourd’hui engagé une réflexion autour d’expositions virtuelles faisant appel à la réalité augmentée et aux techniques immersives, qui pourraient se substituer à la formule des expositions clés en main itinérantes pour les publics éloignés sans les contraintes liées au transport des œuvres. La question du mode d’accès à ces productions (accessibilité en ligne, hors d’un site muséal) reste posée.

g -Les contraintes particulières de la réalisation des captations selon les genres

Les différents genres du spectacle vivant ont par nature plus ou moins d’affinités avec le processus de captation et ce qu’il implique.

D’une manière générale -comme l’ont expliqué à la mission les réalisateurs de captation qu’elle a interrogés sur la pratique de leur métier- réaliser une œuvre audiovisuelle qui soit l’adaptation d’un spectacle vivant entraîne, par rapport à d’autres catégories d’œuvres audiovisuelles (fiction, documentaire) des contraintes très particulières :

- celles du temps de tournage d’abord, souvent dans les conditions du direct, ce qui implique que la captation doive s’adapter aux contraintes de représentation du spectacle devant son public avec souvent des moyens et des équipes réduites, par rapport à d’autres types de programmes ;
- celle du dialogue nécessaire avec les artistes et techniciens du spectacle, animés par les exigences artistiques de la représentation en salle et non par les exigences de l’œuvre audiovisuelle adaptée du spectacle. Par exemple il fut un temps où la lumière sur scène pouvait faire obstacle à une bonne prise

¹² Il ne s’agit pas de grands établissements publics mais de musées de taille moyenne ou petite ayant le statut de services à compétence nationale.

de vues (et inversement), ce à quoi remédie largement aujourd’hui l’usage de capteurs numériques performants.

Les réalisateurs de captations sont, sauf exception, très spécialisés dans ce type d’œuvre (même s’ils peuvent aussi réaliser des documentaires) qui demande un savoir-faire spécifique, bien qu’il n’existe à ce jour aucune formation spécialisée pour ce type de réalisation¹³.

h -La télégénie variable du spectacle vivant

Certains genres, comme le concert (toutes musiques confondues), font depuis très longtemps l’objet de captations sonores (pour la radio et le disque qui a souvent valorisé les enregistrements *live*), puis audiovisuelles, tout comme l’opéra.

La possibilité de rendre accessibles de grands concerts symphoniques hors des lieux de résidence naturelle des orchestres a constitué l’une des missions de la radio, notamment publique, dans le monde entier dès les débuts du média radio.

Pour l’opéra, l’élargissement de son public et le coût de production des plateaux a vite entraîné une habitude de captation des mises en scène et distributions des maisons d’opéra dans le monde entier, d’abord pour l’audio (disque, radio) puis plus tardivement pour la télévision et la vidéo (DVD).

Il en est résulté chez les artistes musiciens en général une acculturation précoce à la pratique de la captation, favorisant la production de celle-ci, qui permet aujourd’hui par exemple de disposer d’un important catalogue de concerts enregistrés et filmés, s’agissant notamment des orchestres symphoniques et de leurs chefs, rendant compte de leur histoire propre et replaçant les interprètes au cœur de l’histoire de la musique, tout en valorisant la dimension visuelle et gestuelle de leur pratique musicale.

Il n’en demeure pas moins que, selon le témoignage de réalisateurs, la captation de concerts et d’opéras soulève des problèmes artistiques complexes : principalement la crainte naturelle de l’interprète de voir fixée, pour l’éternité ou presque, une faiblesse d’interprétation lors d’une captation en direct sans deuxième prise. S’agissant de l’opéra en particulier, le réalisateur se trouve devant la difficulté d’avoir à composer avec un metteur en scène, dont il va devoir restituer le travail artistique, tout en réalisant une œuvre devant répondre à des caractéristiques formelles propres, ce qui peut être créateur de tensions, le dialogue n’étant pas toujours aisé entre ces deux parties. Mais il doit aussi tenir compte des exigences musicales du chef d’orchestre, qui peuvent différer¹⁴.

Pour la danse, la captation du mouvement et du geste chorégraphique -qui est artistiquement un défi visuel- a très vite revêtu un intérêt capital, celui de la mémoire des chorégraphies. Bien qu’il existe deux procédés de notation chorégraphique (Laban et Benesh) aujourd’hui couramment enseignés et pratiqués, la captation s’est vite répandue, dès que les techniques d’enregistrement en vidéo l’ont rendue possible, à des fins d’archive, de mémoire, mais aussi de pédagogie. Il

¹³ Toutefois, l’école de cinéma La CinéFabrique (Lyon) collabore avec le Théâtre des Célestins pour un projet (« Ecran rouge ») qui met en ligne des réalisations d’élèves de l’école. Il ne s’agit pas de captations, mais ce projet met en relation des jeunes réalisateurs avec l’univers artistique du théâtre.

¹⁴ Un réalisateur a ainsi exposé à la mission le dilemme devant lequel il est placé lorsqu’une prise est scéniquement réussie, et satisfait le metteur en scène, mais musicalement perfectible selon le chef d’orchestre.

n'est ainsi pas étonnant que la danse soit aujourd'hui le seul genre pour lequel il existe une structure dédiée à l'archivage des fonds des compagnies de danse qui en sont contributrices (Numéridanse, cf. *infra* partie III-A-e).

En revanche, c'est dans le secteur du théâtre, tous genres confondus (classique, contemporain ou de boulevard), qu'on rencontre les plus fortes réticences de principe à l'égard de la captation et la diffusion des spectacles sur les écrans, fondées sur des arguments d'ordres artistique et esthétique, mais aussi économique.

Ainsi, certains metteurs en scène interrogés par la mission exposent sans détour une posture d'hostilité à la captation des spectacles en se rangeant derrière la position philosophique exprimée par Walter Benjamin dans son essai sur *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique* (1938), dans lequel le philosophe distingue l'œuvre d'art caractérisée par la dimension singulière de l'ici et du maintenant, (« *Hic et nunc* ») qui constitue son « *aura* » et sa reproduction par des moyens techniques qui est synonyme de perte¹⁵.

Cette théorie légitime l'attitude d'une partie des membres de la communauté artistique du théâtre dont, selon certains interlocuteurs de la mission, une large majorité (metteurs en scène et dirigeants d'établissements de spectacles, mais aussi acteurs) serait, par principe, hostile à la captation de leurs spectacles.

i - Les réticences de certaines figures du monde du spectacle à l'égard de la captation

Il est frappant de constater que, dans l'histoire du théâtre contemporain, la captation, depuis longtemps techniquement possible, n'a jamais vraiment fait l'objet d'une adhésion franche et déclarée des metteurs en scène de théâtre. Roger Planchon et Patrice Chéreau, qui ont tous deux complété leur engagement à la scène par des créations à l'image (metteurs en scène de théâtre et cinéastes), n'ont jamais été engagés dans des captations, étant, par ailleurs, les auteurs de créations cinématographiques fortes et originales mais résolument distinctes de leur activité scénique.

Dans le cas de Patrice Chéreau, dont plusieurs mises en scène de théâtre et d'opéra ont été captées, diffusées à la télévision et gravées sur DVD, on note qu'il n'assuma pas lui-même la réalisation de ces captations et porta même un jugement parfois très critique sur ces productions¹⁶.

¹⁵Comme l'a théorisé Benjamin : « à la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son *hic et nunc*, son existence unique au lieu où elle se trouve ». Par ailleurs, le déplacement de lieu, le fait d'assister à un spectacle depuis un écran domestique, ce qui est le propre de la captation est également une altération radicale de l'expérience esthétique : « En second lieu, la reproduction mécanisée assure à l'original l'ubiquité dont il est naturellement privé [...] le chœur exécuté en plein air ou dans une salle [...] retentit dans une chambre » (in W. Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard 1991).

¹⁶Patrice Chéreau, dont les mises en scène, notamment d'opéra, ont paradoxalement été assez abondamment captées, a développé un discours très argumenté sur la captation, lui reconnaissant à la fois des vertus et des manques : « la chose importante que souvent les gens de théâtre et d'opéra ont du mal à admettre, c'est que le spectacle va devenir un autre objet. En général, on reproche aux captations d'oblitérer un peu le décor. Mais on n'a pas à filmer le décor. Durant une représentation, ce n'est pas ce que les gens regardent : ils le voient pendant trois minutes puis ne s'intéressent qu'aux acteurs ou aux chanteurs, à ce qui se passe entre les êtres sur un plateau, et les décors ne restent qu'à la périphérie de leur regard. On a parfois l'impression que le rêve des directeurs d'opéra serait d'avoir un grand plan large fixe -ce qui ne peut passer à la télévision- sous prétexte que ce plan serait plus fidèle au spectacle. Il ne faut pas chercher à être fidèle au spectacle car, en la matière, on fabrique un autre objet : un objet "à propos" du spectacle [...]. La captation de Lulu qui est bloquée à cause des droits [...] était une captation formidable parce qu'en filmant ma mise en scène et la direction de Pierre, c'est tout un passé du cinéma qui revenait soudain : celui de l'expressionnisme allemand. Tous les cas sont différents.

Cette difficulté se trouve sans doute accrue par les choix esthétiques de certains metteurs en scène contemporains avec lesquels « *voir ne va pas de soi* » parce que « *le traitement de l'espace induit une économie du regard complexe* »¹⁷ qui peut renouveler, en mettant à l'épreuve le regard du spectateur, l'expérience théâtrale mais qui induit aussi nécessairement une perte accrue par la captation.

Plusieurs arguments sont ainsi revenus dans les entretiens qu'a eus la mission avec des personnalités du monde du théâtre :

- En premier lieu l'idée, partagée notamment par certains directeurs de théâtres (scènes nationales, scènes conventionnées) que le théâtre et l'émotion esthétique qu'il procure ne sont pas transposables sur un écran, quel qu'il soit, et à distance et que la vocation absolue de la représentation théâtrale est d'être vécue dans la salle de spectacle en présence des acteurs. Si une part importante des dirigeants du théâtre public semble être dans cet état d'esprit à l'égard des captations, d'autres interlocuteurs de la mission estiment que les approches positives de la captation, mettant en valeur ses différents avantages (diffusion, promotion, archivage), l'emportent désormais, surtout à l'issue de deux années de crise sanitaire où l'usage de l'image et des liens numériques ont été essentiels au spectacle vivant, constraint d'œuvrer sans présence du public.
- Comme indiqué plus haut, un deuxième argument artistique est avancé, plutôt par les artistes du spectacle vivant, notamment les acteurs, danseurs ou musiciens, qui se montrent parfois réticents à ce que leur interprétation soit figée par une captation, avec les imperfections liées aux circonstances de *l'ici et du maintenant* et de conditions qu'ils ne maîtrisent pas toujours, lors d'une représentation, par définition singulière¹⁸. D'autres artistes (metteurs en scène, chefs d'orchestres) estiment que la captation fixe leur interprétation de l'œuvre, qui peut être évolutive dans le temps, et revendiquent une sorte de droit à l'oubli.
- Un autre argument tient à l'absence de modèle économique viable permettant de couvrir les investissements nécessaires aux captations (cf. *infra* partie III).
- Parmi les arguments évoqués comme freins aux captations, a également été mentionné le risque d'une accoutumance du public à la gratuité, compte tenu de l'abondance de l'offre culturelle gratuite en ligne.
- Un dernier argument, souvent encore une fois avancé plutôt par les professionnels du théâtre que par ceux d'autres secteurs du spectacle

Nous avons capté deux fois Dans la solitude, deux versions différentes filmées par deux réalisateurs différents, Benoît Jacquot et Stéphane Metge, mais La Solitude demeure un objet théâtral complexe qui résiste à une captation : on voit des gens qui parlent fort pendant de longues minutes ; l'artifice théâtral apparaît vite. Tout cela pour vous dire que, non, je n'ai pas envie de faire les captations de mes spectacles, qu'il est plus intéressant pour moi que quelqu'un d'autre arrive, porte sur ce que j'ai fait un regard différent du mien, et transcrive librement ce qu'il perçoit ». « La captation du Ring, qui se vend toujours et qu'on a réédité, ne donne qu'une faible idée de ce qu'a pu être le spectacle. Je ne me suis pas entendu avec le réalisateur, qui est resté absolument fidèle à son idée de la musique. C'est-à-dire qu'un fortissimo impliquait forcément un zoom arrière, un passage lyrique, un fondu enchaîné ou un zoom avant. [...] Un travail de ce genre ne donnera jamais une image cinématographique acceptable ». in Patrice Chéreau, Transversales, Théâtre, cinéma, opéra, éditions Le bord de l'eau, 2010.

¹⁷ Le regard au risque du spectacle, Florence March, in Ivo Van Hove, la fureur de créer, Les solitaires intempestifs, 2016.

¹⁸ Cette position est particulièrement avancée dans certains milieux de la danse classique où la captation en direct des spectacles est considérée comme un facteur de stress supplémentaire pour les danseurs.

vivant, est celui de la cannibalisation possible du spectacle vivant par son double numérique et de la concurrence qu'exercerait la mise en ligne d'un spectacle sur sa fréquentation *in situ*. Là encore, l'argument divise et ne fait certainement pas l'unanimité. Mais il est vrai qu'après une période d'effervescence à l'égard des possibilités ouvertes par le numérique durant la crise sanitaire, qui a pu rapprocher de la captation des professionnels du spectacle vivant -et notamment du théâtre- qui y étaient hostiles, l'objectif désormais prioritaire de faire revenir le public dans les salles a tempéré leur enthousiasme, y compris pour le *livestream*, et ravivé la crainte d'une cannibalisation du spectacle vivant par sa version audiovisuelle¹⁹.

Même si cette dernière crainte a tendance à disparaître, certains producteurs de spectacle demeurent toujours réticents aux captations en raison du risque de substitution à la salle. Cette réticence est particulièrement marquée pour les pièces de théâtre en tournée, la diffusion à la télévision ou en ligne avant l'achèvement de la tournée étant perçue comme de nature à dissuader les spectateurs potentiels de se déplacer.

Plusieurs études ont été réalisées sur la fréquentation des salles après la période de confinement (Bilan des pratiques culturelles à la fin de l'été 2021²⁰ ; étude EY de juillet 2021 sur les perspectives de reprise²¹ ; étude Harris interactive de septembre 2021 sur les Français et les sorties culturelles post-crise²²). Elles ne permettent toutefois pas de mesurer une éventuel effet de substitution des captations.

Dans le secteur musical également, certains des professionnels rencontrés estiment que la présence sur internet de concerts enregistrés aide à la commercialisation des albums et DVD plus qu'elle ne leur fait concurrence. Cependant, aucune étude ne permet d'objectiver ce ressenti.

La plupart des professionnels rencontrés estiment toutefois que la captation ne représente pas une concurrence pour les salles, mais plutôt un complément ou une extension du spectacle.

Certains professionnels démontrent même un réel enthousiasme pour les captations. L'administrateur général de la Comédie-Française a ainsi déclaré qu'après le confinement, la programmation en ligne avait permis de gagner un nouveau public pour l'établissement²³.

¹⁹ Cette crainte est cependant très largement nuancée par certains observateurs qui ont confié à la mission qu'ils estimaient au contraire que la captation pouvait jouer un rôle promotionnel en faveur du spectacle vivant.

²⁰ <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Pratiques-culturelles-des-Francais-Bilan-a-la-fin-de-l-ete-2021>

²¹ https://www.prodiss.org/sites/default/files/atoms/files/prodiss_ey_-_perspectives_de_reprise_-_juillet_2021.pdf

²² <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-pratiques-culturelles-des-Francais-apres-la-crise-sanitaire-Bilan-a-la-fin-de-l-ete-2021>

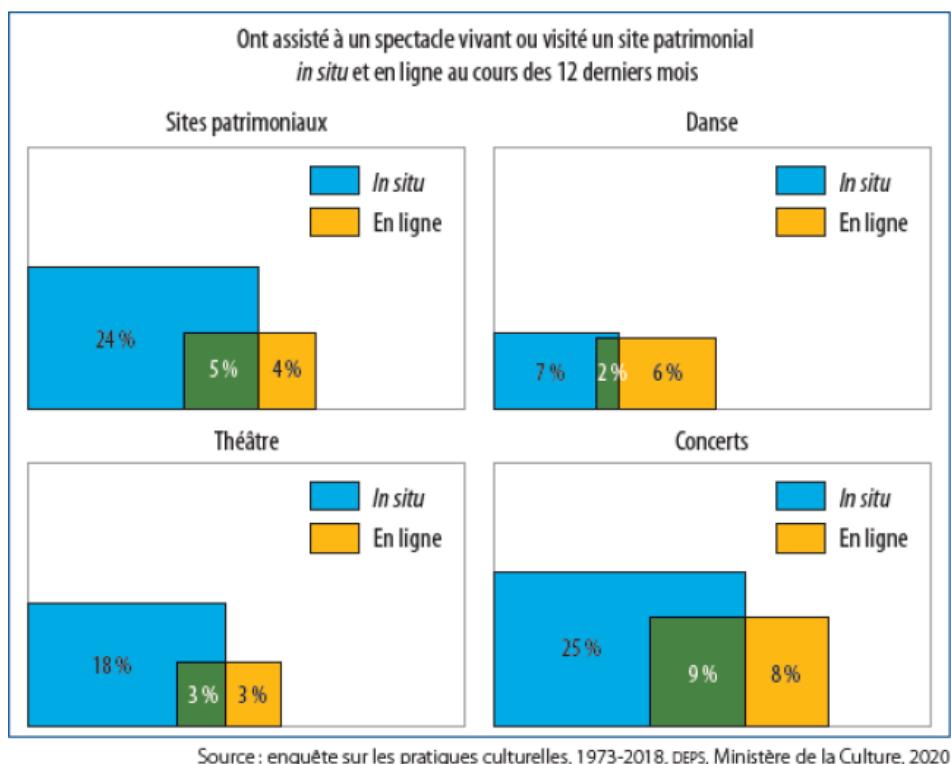
²³ <https://www.franceculture.fr/theatre/confinement-la-comedie-francaise-na-jamais-ete-aussi-proche-du-public-que-en-ligne>

j - La captation comme promotion du spectacle vivant et facteur de renouvellement du public

Les études du DEPS (*Cinquante ans de pratiques culturelles en France*) indiquent que si globalement en 50 ans la fréquentation des spectacles vivant a connu une progression de 10 points (33 % des Français de 15 ans et plus avaient vu un spectacle vivant dans l'année en 1973 et 43 % en 2018), cette progression est due en grande partie aux plus de 40 ans (les 15-24 ans étaient 48 % en 1973 et 41 % en 2018).

Par ailleurs, une approche comparative des publics de la culture *in situ* et en ligne a permis de constater²⁴ qu'« *à l'exception de la danse pour laquelle les publics virtuels et in situ sont comparables [...] les concerts, le théâtre [...] sont des pratiques largement plus fréquentes dans leur modalité physique que virtuelle* » et que « *plus de la moitié des publics virtuels se rendent également in situ, à l'exception de la danse pour laquelle ces deux types de publics apparaissent différenciés* ». La même étude révèle également que les deux types de publics, *in situ* et virtuels se différencient peu sur le plan social (plus diplômés et plus souvent cadres).

Graphique n° 1 : Public *in situ* et en ligne du spectacle vivant



Dans une perspective de long terme il importe donc de renouveler et d'élargir le public du spectacle vivant, en y attirant le public jeune.

²⁴ Toujours dans l'étude du DEPS *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*.

Les captations de spectacles peuvent-elles contribuer à attirer cette classe d'âge, par ailleurs portée sur les pratiques numériques et l'offre culturelle en ligne, vers le spectacle vivant ?

A cet égard, les résultats de premières études menées sur les cohortes d'utilisateurs du Pass culture sont plus qu'encourageants.

k -Les enseignements du Pass culture : une initiation au spectacle vivant par la captation

Dans une enquête statistique publiée en 2021²⁵ portant sur un échantillon significatif de bénéficiaires du Pass culture, il apparaît que les captations de spectacle sont un moyen pour les jeunes interrogés de « *s'initier virtuellement pour investir physiquement les lieux culturels* ».

Parmi les jeunes qui ont réservé à l'aide du Pass culture une proposition de spectacle vivant, 93 % déclarent que « *cette pratique numérique leur a donné envie d'aller voir des spectacles physiquement* », 62 % d'entre eux ont regardé une captation dans son intégralité et 58 % ont regardé un extrait de spectacle au format numérique. Ces données attestent du caractère très promotionnel de la captation et de son effet incitatif à la fréquentation du spectacle vivant *in situ*, qu'elle soit vue dans son intégralité ou comme une bande-annonce (extraits de spectacle). La même enquête confirme cette tendance en ciblant les jeunes qui, n'ayant pas fait de réservations sur le Pass culture pour un spectacle vivant, ont, lors de l'ouverture de l'application, déclaré une appétence pour le spectacle vivant. 95 % d'entre eux déclarent également que la captation les incite à vouloir se rendre physiquement au spectacle (49 % d'entre eux ont regardé une captation dans son intégralité). Enfin pour ceux qui n'ont ni réservé un spectacle vivant ni déclaré d'appétence pour le genre, ils sont 77 % à déclarer également le caractère incitatif de la captation.

Comme le soulignent les auteurs de l'étude, « *en intégrant les pratiques numériques effectives des enquêtés, les captations donnent accès à un premier niveau d'initiation à une pratique de sortie. Elles permettent de recréer partiellement les conditions d'une rencontre qui se ferait dans un lieu culturel en palliant [les] freins économiques, géographiques et symboliques que peut revêtir cette expérience* ». Et de conclure que « *les déclarations des enquêtés nous invitent à concevoir les captations non pas comme une évolution logique et limitante des pratiques spectatorielles, mais comme un moyen d'établir une rencontre avec le spectacle vivant et d'inciter le développement de pratiques de sortie* ».

Les résultats de l'étude révèlent aussi -et cela mérite d'être souligné- que le caractère incitatif des captations résulte de facteurs d'ambiance liés à la présence d'un public et qui sont la promesse d'une expérience sensorielle si l'on passe de la captation à une sortie en salle²⁶.

²⁵ Perception du spectacle vivant par les bénéficiaires du Pass culture, enquête restituée au Festival d'Avignon dans son édition de juillet 2021. L'enquête porte sur un échantillon de 11 260 usagers du Pass culture (dont 59% d'étudiants, 37 % de lycéens, 1 % d'employés et 1% d'apprentis, parmi lesquels plus de la moitié (57 %) ont réservé au moins une proposition de spectacle vivant lors de l'activation de leur pas, 25 % ont déclaré une appétence pour le spectacle vivant (fonctionnalité du pass lors de l'activation) et 18 % n'ont ni réservé, ni déclaré une appétence pour le spectacle vivant.

²⁶ Comme le déclare l'un des détenteurs du Pass culture de la cohorte des interrogés : « la vidéo est un bon moyen de s'initier au théâtre sans se déplacer, sans que le lieu nous fasse peur et peut s'ouvrir facilement à ces zones géographiques plus larges. Cependant, la vidéo perd de son caractère vivant et on ne ressent pas les mêmes choses.

On peut, en outre, tirer quelques conclusions supplémentaires des résultats de l'étude :

- au regard des chiffres élevés concernant le visionnage de captations (de 77 à 95 % selon les catégories d'affinités avec le spectacle vivant) et notamment leur visionnage intégral, on peut en déduire que le jeune public manifeste plus qu'un intérêt pour les captations ;
- l'enquête ne précise pas les conditions concrètes d'accès de ce public du Pass culture aux captations, mais suggère que c'est surtout via les services en ligne (plateformes, réseaux sociaux etc.) qu'il a accès à ces contenus, dans le cadre de sa pratique numérique. On peut donc en conclure que pour toucher le public le plus jeune, ce sont avant tout les services non-linéaires qu'il faut privilégier, ainsi que la découvrabilité de l'offre sur ces services, que le Pass culture pourrait faciliter (cf. *infra* partie V du rapport), ce qui est bien en phase avec le développement et la diversification de l'offre de spectacles vivants sur les plateformes Culturebox et ARTE concert (cf. *infra* partie III du rapport).

Enfin, cela confirme que le Pass culture comme outil numérique est à même d'assurer la promotion des spectacles vivant, via l'accès aux captations, soit en incluant dans sa fonction de portail des extraits de spectacle, soit en donnant accès à des captations intégrales, gratuites ou payantes.

I - La période de crise sanitaire : la captation, moyen d'assurer la continuité du spectacle vivant

Durant les deux années de crise sanitaire, la pratique de la captation de spectacles a naturellement suscité un regain d'intérêt dans le milieu du spectacle vivant, contraint de reconstruire un lien avec le public, rompu durant de nombreux mois, du fait de la fermeture de l'ensemble des salles de spectacle et de l'annulation des festivals.

Les médias audiovisuels ont ainsi œuvré pour offrir à leur public une programmation de spectacles vivants particulièrement renforcée par rapport au volume régulier de diffusion de ce genre de programme.

ARTE et France Télévisions en particulier ont augmenté sensiblement leur offre de spectacles programmés à l'antenne en 2020, le gain ayant été particulièrement sensible pour la programmation de pièces de théâtre sur France Télévisions qui a pratiquement doublé en 2020 par rapport à l'année précédente (+93 %, 81 spectacles dramatiques programmés sur l'ensemble des antennes, contre 42 en 2019). Le nombre de spectacles programmés en première partie de soirée sur France 2, France 3 et France 5 a quasiment triplé (29) par rapport à 2019 (11).

C'est particulièrement l'offre de spectacles vivants de France 2 (+ 79 %, 253 h) et France 5 (+129 %, 108 h) qui a connu une progression très sensible sur l'année 2020, sans occasionner de perte d'audience s'agissant particulièrement de France 2. Les chaînes privées du groupe Canal+ (C8, C Star) et du groupe M6 (W9) ont également augmenté leur offre de spectacles durant l'année 2020.

On perd de cette tension qui est présente dans les spectacles vivants. On sait que de le voir en vrai est encore plus jouissif que le plaisir qu'on a pris en regardant la vidéo ».

La période de crise a aussi donné lieu à un développement important des modes de diffusion des captations de spectacles, notamment la diffusion en ligne et le recours aux réseaux sociaux, qui a donné une résonance nouvelle et suscité sans doute la curiosité d'un nouveau public à l'égard des productions du spectacle vivant et de ses artistes, même s'il n'existe pas à ce jour d'enquête permettant de mesurer ce phénomène.

La dimension la plus remarquable (et désormais aussi la plus durable) du développement de nouvelles formes de diffusion tient notamment à l'initiative de France Télévisions autour de Culturebox (verticale culture sur le site France.tv, lancée en 2013, et initialement créée par France 3 en 2008) qui a permis, en février 2021 de créer un nouveau programme linéaire en soirée sur le canal 19 de la TNT (plus tard pérennisé sur le canal 14) complément du service à la demande éponyme qui a permis la mise en ligne de toute l'offre de spectacles vivants de France Télévisions ainsi que la constitution d'un nouveau catalogue d'œuvres « *webnatives* ».

De manière plus qualitative, de nouvelles expériences de production ont été suscitées par le contexte de la crise sanitaire, qui ont fait l'objet, s'agissant des établissements publics, du rapport de l'IGAC de mars 2022 sur *Les offres innovantes des opérateurs culturels durant la pandémie : retour d'expérience 2020-2021*²⁷.

Ainsi, de nombreuses scènes du spectacle vivant ont-elles procédé à des captations sans public durant la période de fermeture des salles afin de permettre aux artistes de travailler sur les spectacles initialement programmés. Outre le fait que la captation était alors le seul moyen pour ces productions de trouver leur public, leur réalisation dans des conditions exceptionnelles, puisque hors des contraintes de la représentation publique, a pu donner lieu à des expériences innovantes.

Cette période a été évoquée devant la mission comme particulièrement créative par beaucoup de ses interlocuteurs. Les réalisateurs, metteurs en scène et artistes ont pu concevoir des formes nouvelles (cf. toutes les expériences de la Comédie-Française : *Guermantes*, *Le théâtre à la table*, etc.), soit pour les plateformes, soit pour des captations ayant vocation à être diffusées sur les antennes des chaînes de télévision.

Le théâtre national de Bretagne a pu produire une captation de *La dame aux camélias*, sans public, dans une forme qui fait appel aux composantes traditionnelles d'une captation mais également avec des éléments filmés comme en studio.

De même, de nombreux concerts ont pu être filmés sur scène, comme au théâtre du Châtelet, dans des conditions exceptionnelles de réalisation. Parmi les nouvelles formes créées lors de cette période particulière, on a compté aussi beaucoup de performances d'artistes privés de scène se filmant chez eux pour maintenir le lien avec leur public notamment sur les réseaux sociaux, sans que cela s'apparente vraiment à une captation.

Toutefois ces expériences ne semblent pas répétables, dès lors que l'économie de la captation exige généralement que le spectacle filmé le soit en public, principalement pour des raisons de coûts de production.

²⁷ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-offres-innovantes-des-operateurs-culturels-durant-la-pandemie-retour-d-experience-2020-2021>

Par ailleurs, nombre de captations ont pu être réalisées dans un cadre juridique particulier, avec l'accord des ayants droits, ce qui se justifiait par le caractère exceptionnel de la période et la nécessité de prendre des décisions rapides de produire et/ou de diffuser une captation.

Cette période très expérimentale aurait pu être l'occasion de renouveler des pratiques de captations, voire d'engager une réflexion sur de nouvelles formes. C'est le cas pour plusieurs interlocuteurs de la mission²⁸ (Théâtre national de l'Odéon, Théâtre national de Bretagne, Théâtre national de Chaillot, etc.) qui mènent une réflexion stratégique sur le développement de leurs captations, ce qui devrait entraîner une demande de moyens supplémentaires dont on verra qu'elle pourrait être satisfaite par les nouveaux outils de financement mis en place récemment ou en passe de l'être (cf. partie II-C).

Toutefois, la mission a identifié aussi chez nombre de ses interlocuteurs le souci premier de voir le public revenir dans les salles, au détriment d'une réflexion plus poussée sur les captations qui ne semble pas être une priorité pour eux.

B / UN OUTIL DE DÉMOCRATISATION CULTURELLE

Ainsi que le rappelle l'article 1^{er} du décret n° 2022-844 du 1^{er} juin 2022 relatif aux attributions du ministre de la culture, celui-ci « *a pour mission de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France* ». Il lui incombe aussi d'assurer « *la participation de tous à la vie culturelle et artistique* », et c'est notamment à cette fin qu'« *il encourage la diffusion des programmes éducatifs et culturels par les sociétés nationales de programme et les autres entreprises de communication audiovisuelle* ».

La captation de spectacles vivants sur les services de médias audiovisuels a toujours été considérée comme susceptible de contribuer efficacement à la réalisation de cet objectif de démocratisation culturelle.

a - L'accessibilité des captations

La diffusion de spectacles sur les écrans est en effet considérée comme un moyen d'élargir le public naturel du spectacle vivant, contraint, par les jauge de salles et le nombre de levers de rideaux annuels, ou par sa localisation géographique, de se priver d'un auditoire potentiellement en demande de ses offres ; elle permet aussi d'attirer de nouveaux publics peu familiarisés avec les codes et les rites du spectacle vivant et auxquels les médias audiovisuels proposeraient une découverte, notamment dans une perspective de renouvellement générationnel des publics du spectacle vivant.

L'idée de la politique publique menée en France depuis le développement de la télévision et de la radio est ainsi d'atteindre des publics éloignés des villes où sont implantées les structures culturelles et notamment de Paris, où elles sont largement concentrées, ainsi que d'apporter une offre de spectacle à certains publics empêchés, dans les hôpitaux, dans les EHPAD ou encore dans les lieux de détention.

Pour les publics éloignés de la culture en raison de barrières psychologiques (sentiment de ne pas être à sa place, peur de s'ennuyer, intimidation, etc.), la

²⁸ *Au-delà des opérateurs historiques comme l'Opéra national de Paris, la Philharmonie ou la Comédie française qui eux aussi développent activement leur offre audiovisuelle (cf. infra III-b)*

découverte d'un spectacle à la télévision ou aujourd'hui sur une tablette ou un *smartphone* peut également constituer un premier mode d'accès à la culture, dans des conditions sécurisantes puisqu'à domicile, avec la faculté d'interrompre la séance à tout moment.

La captation permet en outre une diffusion sur l'ensemble du territoire de spectacles de très grande qualité donnés partout dans le monde et, en France, aux productions des théâtres subventionnés.

Elle fournit aussi des alternatives indispensables pour les personnes en situation de handicap : certaines salles anciennes ne sont pas accessibles aux personnes à mobilité réduite ; en outre, le numérique offre la possibilité d'insérer le langage des signes, des sous-titres ou de l'audiodescription pour les personnes malentendantes ou malvoyantes.

La captation permet par ailleurs d'échapper aux contraintes auxquelles le public du spectacle vivant est parfois exposé dans certaines circonstances, contraintes parfois perçues comme des irritants et susceptibles d'éloigner des salles un public pourtant intéressé : accessibilité et temps de transport, inconfort des sièges de certaines salles ou station debout prolongée, files d'attente à l'entrée, au vestiaire et aux toilettes, éventuelles contraintes sanitaires, fouilles à l'entrée, volume sonore trop élevé, bruits parasites, visibilité inégale selon l'emplacement, pollution visuelle des *smartphones* brandis, température parfois inadaptée, insécurité, etc. (cf. à cet égard le rapport d'étude qualitative que le Centre national de la musique a publié en avril 2022 sur *L'expérience des spectacles musicaux*²⁹).

Enfin, l'aspect financier constitue un élément non négligeable de démocratisation culturelle, les captations étant le plus souvent diffusées gratuitement (à la télévision ou en ligne), incluses dans un abonnement ou proposées -en paiement à l'acte- à un tarif généralement très inférieur à celui de la salle.

Pour l'ensemble de ces motifs, la captation représente un complément essentiel au spectacle vivant en termes de démocratisation culturelle, chaque support de diffusion présentant des atouts différents.

La télévision permet ainsi de toucher un public potentiellement très large, puisque le téléviseur est présent dans 91,3 % des foyers³⁰, contre 85,8 % pour l'ordinateur³¹. 44,5 millions de téléspectateurs sont quotidiennement devant le petit écran³².

Tandis que la dernière enquête sur les pratiques culturelles des Français (données 2018) estime à 43 % le nombre de Français de 15 ans et plus qui sont allés voir un spectacle de théâtre, de danse, de cirque ou sont allés à un concert (classique, rock, jazz), il est clair que la diffusion télévisuelle d'une captation de spectacle vivant est, dans le principe, une promesse d'élargissement du public.

²⁹ <https://cnm.fr/le-centre-national-de-la-musique-devoile-les-resultats-de-la-étude-qualitative-l'expérience-des-spectacles-musicaux/>

³⁰ Données ARCOM aux 1^{er} et 2^{ème} trimestre 2021 <https://www.arcom.fr/sites/default/files/2022-01/Observatoire%20de%20%27%20quipement%20audiovisuel%20des%20foyers%20de%20France%20m%C3%A9tropolitaine%20-%20r%C3%A9sultats%20des%201er%20et%202e%20trimestres%202021%20pour%20la%20t%C3%A9l%C3%A9vision.pdf>

³¹ <https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Panorama-Toutes-les-études-liées-a-l-écosystème-audiovisuel/Les-observatoires-de-l-equipement-audiovisuel/L-equipement-audiovisuel-des-foyers-aux-3e-et-4e-trimestres-2020-pour-la-télévision-et-de-l-année-2020-pour-la-radio>

³² Source : Médiamétrie, l'année TV 2021.

L'argument de l'élargissement du public est également fort s'agissant de grands établissements culturels publics, bénéficiant d'importantes subventions du ministère de la culture pour le fonctionnement et la production de leurs spectacles et qui font face à une demande supérieure à ce que la jauge de leur salle leur permet d'offrir, avec au surplus un nombre de représentations de chaque spectacle très limité, comme l'a récemment déploré la Cour des comptes³³. La captation et la diffusion de leurs spectacles est un moyen de satisfaire un plus large auditoire et aussi d'offrir un accès pour tous justifié par leur financement sur fonds publics. Ainsi, une diffusion en première partie de soirée d'un opéra sur une grande chaîne nationale peut réunir sur une seule diffusion un public égal voire supérieur au nombre de spectateurs accueillis annuellement par l'Opéra national de Paris dans ses deux salles de Garnier et de Bastille (soit 880 000 spectateurs)³⁴. De même, les entrées annuelles cumulées des cinq théâtres nationaux³⁵ représentent 712 000 entrées en 2019.

La diffusion à la télévision répond, par ailleurs, à une réelle attente du public, qui a cité la culture comme le deuxième genre qu'il souhaitait voir sur le service public (après l'information mais devant la fiction), lors d'une enquête réalisée par France Télévisions, à laquelle 127 000 téléspectateurs avaient participé et dont les conclusions ont été présentées aux Assises du spectacle vivant le 2 juillet 2019. À la question « *Quelles sont vos principales attentes vis-à-vis de l'audiovisuel public de demain ?* » la réponse : « *Un large éventail de programmes culturels* » vient en deuxième position (après « *Une information fiable et de qualité* » mais avant « *Soutenir les talents et la création française, fiction, cinéma, documentaire* »). En outre, parmi les trois premiers thèmes que le public souhaite voir davantage traités par l'audiovisuel public, la culture (« *arts, musique, spectacle* ») vient en premier (avant « *environnement et sciences* » et « *histoire et patrimoine* »).

Un sondage de l'IFOP réalisé en juin 2022³⁶ révèle que la retransmission à la télévision reste le premier « *mode de consommation au moins une fois par an* » d'un concert, pour 52% des personnes interrogées (41 % citent un concert en salle, 32 % un concert sur les plateformes et 29 % un direct ou un *replay* sur les réseaux sociaux), même si *in fine* « *assister à un concert en live* » a la préférence de 53 % des personnes interrogées, contre 25 % des répondants qui préfèrent le regarder sur un écran domestique.

La diffusion linéaire sur les chaînes de télévision traditionnelles demeure donc le pilier d'une démocratisation de l'accès au spectacle vivant et de l'élargissement du public car elle présente l'avantage -dans un monde où par ailleurs se développent les pratiques et usages en ligne- de ne pas nécessiter une démarche volontaire de recherche de la part du public mais bien d'exposer la culture dans les foyers à travers une programmation. C'est pourquoi, comme on le verra plus loin, l'enjeu du maintien d'une programmation de spectacles vivants, en mode linéaire sur les chaînes historiques et à des heures d'écoute favorables demeure un enjeu d'actualité pour mieux faire connaître au plus large public les créations de la scène.

³³ *Le soutien du ministère de la culture au spectacle vivant, mai 2022.*

<https://www.ccomptes.fr/fr/documents/60008>

³⁴ *Le coût d'un spectateur à l'ONP (montant de subvention de l'Etat attribué à l'établissement rapporté au nombre total annuel de spectateurs) est de 107 € alors qu'un téléspectateur d'un opéra de l'ONP diffusé à la télévision oscille entre 1 et 5€ si on rapporte le coût total de production de la captation au nombre de téléspectateurs.*

³⁵ *Comédie Française, Théâtre national de Chaillot, Théâtre national de la Colline, Théâtre national de l'Odéon, Théâtre national de Strasbourg.*

³⁶ « *Les Français et le spectacle vivant* » sondage IFOP pour le Prodiss, juin 2022.

Depuis 2010, avec l'essor des services en ligne sur internet et le haut débit, puis le très haut débit, le fort équipement des ménages en box³⁷ a offert de nouvelles opportunités de diffusion de captations que le seul horizon des chaînes de la TNT, dont l'offre s'élargit aussi à cette même époque.

Ainsi, les offres thématiques se développent et gagnent une nouvelle audience soit via les offres des distributeurs que sont les fournisseurs d'accès à internet (Mezzo, Olympia TV etc.), soit directement en ligne sous forme de services OTT (Medici TV, Qwest, etc.), ou bien via d'autres plateformes, dont YouTube, tous ces services offrant la possibilité d'enregistrements et de visionnages différés (télévision de rattrapage ou *replay*), ce qui atténue désormais l'impact de cette programmation tardive sur les audiences potentielles et facilite la disponibilité de l'offre de spectacles sur les écrans domestiques.

L'offre en ligne dispose d'autres atouts :

- elle peut permettre de toucher un public différent de celui de la salle et de celui de la télévision et créer un premier contact avec une œuvre ou un artiste, notamment chez les jeunes, qui regardent de moins en moins la télévision et sont habitués à visionner des vidéos sur internet ;
- elle peut s'adresser à un public de niche, insuffisamment nombreux pour la télévision, comme c'est le cas pour les musiques et danses urbaines, très présentes en ligne et très peu à la télévision ;
- pour des artistes de forte notoriété, dont les concerts ne peuvent accueillir, faute de place, tous ceux qui l'auraient souhaité, la diffusion de captations permet d'élargir considérablement le public, en s'affranchissant des contraintes de jauge ; par exemple, le concert de Jean-Michel Jarre à Notre-Dame de Paris le 31 décembre 2020, qui a été vu par 75 millions de spectateurs en ligne dans le monde³⁸.

b -L'audience des captations sur les chaînes historiques de la TNT

Les captations de spectacles programmées à la télévision réalisent -tous genres confondus- des scores d'audience assez inférieurs à d'autres genres de programmes, même si des différences notables sont perceptibles, puisque les spectacles de variétés/musiques actuelles ou les spectacles d'humoristes et, dans une moindre mesure, le théâtre de boulevard peuvent ponctuellement afficher des audiences beaucoup plus élevées que les retransmissions d'opéra, de ballets, de concerts ou de théâtre classique et contemporain.

Les captations n'apparaissent pas dans les grandes nomenclatures de programme régulièrement analysées, car ce type de programmation représente une part trop faible du volume annuel de programme des chaînes. Les spectacles sont donc généralement inclus dans une catégorie plus large, par exemple par l'ARCOM lors de son analyse annuelle de l'offre de programme, dans la catégorie des « *divertissements, musique et spectacles* », qui est un agrégat composite.

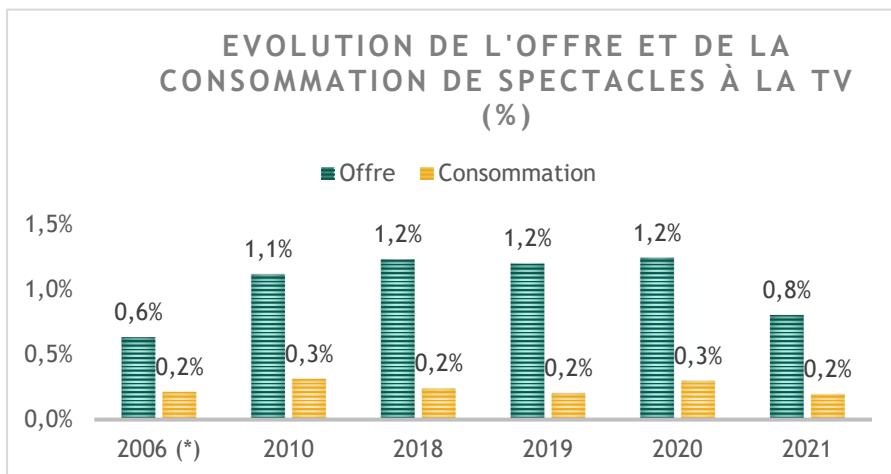
³⁷ Selon le baromètre du numérique 2021, trois Français sur 4 regardent la télévision avec une box.

https://www.arcep.fr/uploads/txt_gspublication/rapport-barometre-numerique-edition-2021.pdf

³⁸ <https://www.traxmag.com/concert-jean-michel-jarre-notre-dame-75-millions-personnes/>

Médiamétrie a bien voulu fournir à la mission une analyse permettant de mesurer finement l'offre et l'audience des captations, selon un périmètre réduit aux concerts, opéras, ballets, théâtre et cirque programmées par les chaînes historiques de la TNT de 2006 à 2021.

Graphique n° 2 - Évolution de l'offre et de l'audience des captations de spectacles vivants sur les chaînes historiques de la TNT (2006-2021)



Source : Médiamétrie, données Médiamat recueillies pour la mission

On peut tirer plusieurs observations de ces données :

- La programmation de captations a fortement augmenté de 2006 à 2018 où l'on atteint un pic de 1,2 % des programmes diffusés par les sept chaînes historiques (753 h) ; cela est en phase avec les statistiques de production de captations qui révèlent une progression importante du volume d'heures produites jusqu'en 2018, puis un recul après cette date (cf. *infra* partie II-C).
- L'audience des programmes n'a que peu évolué au regard de cette progression du volume de l'offre, sauf entre 2006 et 2010, puis sur l'année 2020, où elle est sensiblement plus élevée qu'en 2019 à offre quasi constante, du fait de la crise sanitaire et de l'intérêt qu'une part du public a pu porter, cette année-là, aux captations.
- L'audience est très inférieure à l'offre (ce qui n'est pas le cas pour d'autres genres de programme), mais la programmation nocturne d'une partie de cette offre (opéra, ballets, concerts) et la rareté des expositions en première partie de soirée est susceptible d'expliquer mécaniquement cette contre-performance.
- Enfin on note aussi au fil des ans un vieillissement du public, l'âge moyen du téléspectateur de ces programmes passant de 54 ans en 2006 à 67 ans en 2021. L'âge moyen des téléspectateurs a vieilli pour l'ensemble de la télévision, mais celui des captations un peu plus que celui des autres genres.

Graphique n° 3 - Profil par âge des téléspectateurs des captations sur les chaînes historiques de la TNT

Profil des Téléspectateurs	2006	2010	2018	2019	2020	2021
Ind. 4+	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
Ind. 4-14	6 %	3 %	2 %	2 %	2 %	1 %
Ind. 15-24	5 %	3 %	2 %	2 %	2 %	1 %
Ind. 25-34	9 %	6 %	4 %	4 %	3 %	2 %
Ind. 35-49	17 %	15 %	10 %	10 %	9 %	7 %
Ind. 50+	62 %	73 %	82 %	83 %	84 %	88 %
Age moyen	54	59	64	64	64	67

Source : Médiamétrie, données Médiamat recueillies pour la mission

Le premier enseignement de cette approche globale de l'offre et de l'audience des spectacles diffusés à la télévision est que, s'ils ne constituent qu'une part marginale de la programmation des chaînes, cette part a été en progression sur les chaînes historiques jusqu'en 2021. Cela tient sans doute à un système d'obligations de diffusion du genre (cf. *infra* partie II-B). Mais dans la mesure où les nouvelles chaînes de la TNT et les chaînes thématiques payantes programmement elles aussi des spectacles vivants, le volume d'ensemble de l'offre demeure important en valeur absolue, même si l'offre de 2021 marque un recul inquiétant.

L'autre enseignement réside dans un rapport audience/offre négatif qui entraîne des tensions sur la programmation des spectacles à des horaires favorables (conflit entre unités de programme et programmateurs, que l'on retrouve dans d'autres genres dont l'audience est réputée fragile, comme les films coproduits par les chaînes) et avec un profil de public plutôt âgé. Ces éléments sont importants si l'on considère le fait (cf. *infra* partie II) que les chaînes historiques de la TNT demeurent au cœur du financement des captations.

En élargissant le champ de l'analyse aux autres chaînes de la TNT, les audiences des spectacles diffusés à la télévision sont également contrastées selon les genres. Ainsi, les genres réalisant les performances les plus élevées en termes d'audience sont les variétés et musiques actuelles, le théâtre de boulevard et l'humour.

Les audiences les plus élevées constatées sur les chaînes historiques en 2021 pour les captations de spectacles (Top 10) s'échelonnent entre 1 million et 2,5 millions de téléspectateurs. Parmi les 10 plus fortes audiences, on trouve 4 concerts (de nature très événementielle, comme les Victoires de la musique, le Festival interceltique de Lorient ou *Africa le grand concert*) et des pièces de théâtre de boulevard (*Un grand cri d'amour*, de Josiane Balasko, *Papy fait de la résistance* de Christian Clavier et Martin Lamotte) qui concernent un public plutôt plus âgé que la moyenne de l'auditoire, notamment pour le théâtre (cf. tableau n°1 ci-dessous) :

Tableau n°1 - Palmarès des 10 meilleures audiences de spectacles vivants en 2021 sur les chaînes historiques

	Chaîne	Date	Heure de début	Programme	Genre Spectacle Vivant	Audience Ind4+		Pda moyenne de la chaîne en PPS (%)	Âge moyen des télés.	Âge moyen de la chaîne en PPS (%)
						En milliers	en PdA (%)			
1	France 2	21/12	21:10	Taratata 100 pour cent live	CONCERT	2 412	12,4	13,1	57,5	61,5
2	France 2	22/01	21:08	Deux hommes tout nus	THEATRE	1 991	9,3	13,1	64,8	61,5
3	France 2	29/06	21:07	Un grand cri d'amour	THEATRE	1 977	9,1	13,1	66,7	61,5
4	France 3	13/08	21:08	Festival interceltique de Lorient	CONCERT	1 860	11,3	11,6	66,3	65,9
5	France 2	06/07	21:08	Un amour de jeunesse	THEATRE	1 800	7,7	13,1	64,2	61,5
6	France 2	16/03	21:09	Rire contre le racisme	HUMOUR	1 714	7,7	13,1	61,3	61,5
7	France 2	01/06	21:11	Papy fait de la résistance	THEATRE	1 423	6,0	13,1	62,4	61,5
8	France 2	29/07	21:07	Africa le grand concert	CONCERT	1 181	6,6	13,1	58,2	61,5
9	France 3	24/02	21:06	Les victoires de la musique classique	CONCERT	1 177	5,5	11,6	69,7	65,9
10	TF1	25/12	0:10	Jeff Panacloc contre-attaque	HUMOUR	997	23,5	Diff. dans la nuit	45,6	Diff. dans la nuit

Sources : Médiamétrie (données Mediamat) et Arcom.

Sur les autres chaînes gratuites de la TNT, les meilleures performances d'audience sont réalisées essentiellement avec des spectacles d'humour (*Les chevaliers du Fiel, travaux d'enfer, le spectacle d'Anne Roumanoff Tout va bien à l'Olympia, Le Marrakech du rire*), mais aussi avec du cirque (Festival de cirque de Monte-Carlo) et de la magie (cf. tableau n° 2 ci-dessous) :

Tableau n°2 - Palmarès des 10 meilleures audiences de spectacles vivants en 2021 sur les autres chaînes de la TNT

	Chaîne	Date	Heure de début	Programme	Genre Spectacle Vivant	Audience Ind4+		Pda moyenne de la chaîne en PPS (%)	Âge moyen des télés.	Âge moyen de la chaîne en PPS (%)
						En milliers	en PdA (%)			
1	C8	15/10	21 :19	Les Chevaliers du Fiel – Travaux d'enfer	HUMOUR	1 216	6,2	2,9	62,4	55,9
2	C8	01/01	21 :04	Les plus grands magiciens du monde	MAGIE	1 174	4,9	2,9	51,9	55,9
3	C8	19/03	21 :13	Les Chevaliers du Fiel – Les Décoiffeuses	HUMOUR	1 169	4,8	2,9	56,7	55,9
4	France 5	12/02	20 :58	Festival du Cirque de Monte-Carlo	CIRQUE	1 088	4,4	3,2	63,4	64,8
5	C8	11/11	21 :19	Laura Laune – Le Diable est une gentille petite	HUMOUR	893	4,1	2,9	51,2	55,9
6	C8	26/03	21 :23	Roland Magade – Déjanté	HUMOUR	872	3,3	2,9	62,8	55,9
7	TMC	06/01	21 :24	Anne Roumanoff – Tout va bien à l'Olympia	HUMOUR	868	3,9	3,5	63,8	50,0
8	W9	24/02	21 :06	Le meilleur du Marrakech du Rire	HUMOUR	865	3,5	2,9	46,3	51,2
9	W9	30/03	21 :07	Jeanfi Janssens décolle	HUMOUR	851	3,4	2,9	54,5	51,2
10	C8	10/12	21 :24	Les Chevaliers du Fiel dynamitent 2021	HUMOUR	832	4,3	2,9	62,2	55,9

Sources : Médiamétrie (données Mediamat) et Arcom.

Encore récemment, la pièce *Par le bout du nez*, de Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière (avec François Berléand et Antoine Duléry), diffusée sur France 2 en première partie de soirée le 31 mai 2022, a réuni près de 1,7 M de téléspectateurs (soit en une soirée 25 % du total des entrées des théâtres privés en 2019), avec une part d'audience de 8,4 %.

c - L'audience de l'offre de spectacles vivants sur les plateformes

Le développement de l'offre de captations sur les plateformes (cf. *infra* partie III) permet d'avoir une autre approche de l'audience des spectacles vivants proposés à la demande.

Cette offre est de plus en plus accessible, bien que tous les foyers n'y aient pas encore accès, puisque désormais près de 60 % des postes de télévision reçoivent les programmes par internet (fibre et ADSL).

Ainsi sur ARTE, qui propose à la fois son offre de spectacles sur la chaîne linéaire et sur ARTE Concert, le Top 20 des vidéos les plus vues en 2021³⁹ fait apparaître une grande diversité de genres : dans une échelle de 120 000 (*Aïda* de Verdi) à près de 400 000 vidéos vues⁴⁰ (concert d'Eric Clapton) se mêlent des musiques actuelles

³⁹ Avec une la répartition suivante de l'audience entre publics allemand et français : 47 % en France et 44 % en Allemagne.

⁴⁰ Vidéos vues au moins 8 secondes.

(Pink Floyd, *Sting au Panthéon*), du jazz (*Melody Gardot au studio 104*⁴¹), de la danse contemporaine (*Winterreise* de Christian Spuck) de l'opéra (*Parsifal, Don Giovanni*) et du concert classique (symphonies n°7 et n°9 de Beethoven). De même en 2019, le Hellfest côtoyait *Les Indes Galantes* de Rameau (production de l'Opéra national de Paris) parmi les 20 vidéos les plus vues. Il est également intéressant de constater que les 20 meilleures audiences de la chaîne YouTube ARTE Concert concernent presqu'exclusivement des spectacles de musiques actuelles.

D'après une étude de la HADOPI⁴², 39 % des internautes de 15 ans et plus déclarent avoir vu un spectacle vivant de manière dématérialisée au cours de l'année 2021 :

- 27 % des internautes ont visionné des pièces de théâtre ou spectacles d'humoristes ;
- 26 % ont visionné des concerts sur des sites spécialisés (chaînes de TV ou site internet des salles de concerts) ;
- 25 % ont visionné des concerts sur les comptes des artistes sur les réseaux sociaux ;
- 15 % ont visionné des représentations de cirque ou d'arts de la rue ;
- 14 % ont visionné des représentations d'opéras et de ballets.

Le mode de visionnage dominant pour cette offre est la télévision de rattrapage (*replay*) : 30 % des internautes ont regardé au moins un spectacle en *replay*, alors qu'ils ne sont que 24 % à l'avoir vu en direct.

La même enquête indique un taux de satisfaction de 6,9 % pour le spectacle vivant en ligne, proche de celui des séries TV (7,4 %) et des films (7,3 %).

L'audience en ligne est toutefois difficile à mesurer faute d'un organisme unique. Les différentes mesures réalisées reposent sur des méthodologies différentes, notamment sur la durée à partir de laquelle un visionnage est comptabilisé.

Les auteurs du rapport de l'IGAC de mars 2022 sur *Les offres innovantes des opérateurs culturels durant la pandémie : retour d'expérience 2020-2021*⁴³ estiment à cet égard que « *Le secrétariat général/DEPS-DOC et les services des publics des établissements publics et des SCN devront développer les recherches sur les pratiques culturelles numériques et in situ et les outils de mesure partagés* », préconisation partagée par la mission.

d - Un déficit de réflexion, de débat et de pilotage ministériel sur la diffusion à l'écran du spectacle vivant

La politique de démocratisation culturelle favorisant la diffusion de captations de spectacles est, par définition, une politique transversale qui implique évidemment en premier lieu de nombreux acteurs du monde de la culture (toutes les professions du spectacle vivant, de nombreuses professions de l'audiovisuel, du cinéma, et de l'internet), au fur et à mesure que se diversifient les modes de diffusion du spectacle vivant.

⁴¹ Qui est une coproduction Radio France/ARTE.

⁴² Source : Hadopi - [Baromètre de la consommation 2021](#)

⁴³ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-offres-innovantes-des-operateurs-culturels-durant-la-pandemie-retour-d-experience-2020-2021>

Or, la mission a constaté que ce sujet, qui concerne pratiquement l'ensemble des directions générales du ministère⁴⁴ et plusieurs de ses opérateurs (CNC, CNM), ne fait pas l'objet d'un réel pilotage, mais d'une approche très sectorisée et faiblement coordonnée, ce qui entraîne une dispersion des actions et un manque de vision d'ensemble de la question.

L'absence de littérature sur le sujet dans son ensemble⁴⁵, qu'a constatée la mission, ou de moments de réflexion et d'échange, que le ministère aurait pu susciter, associant tous les professionnels concernés, atteste sans doute des limites de la conduite de la politique du ministère sur ce sujet transversal, qui est, de fait, traité d'une manière sectorielle, et sans donner lieu à un débat public.

La Cour des comptes, dans son récent rapport sur *Le soutien du ministère de la culture au spectacle vivant*⁴⁶ (mai 2022) estime d'ailleurs « essentiel que le ministère de la culture développe une vision stratégique des enjeux du numérique dans le champ du spectacle vivant, en intégrant les spécificités des disciplines ».

À des fins de plus grande efficacité, la mission estime donc qu'il est nécessaire de créer une structure de pilotage associant les directions concernées par le sujet (en particulier la DGCA, la DGMIC, la DG2TDC, le secrétariat général, la DGPA) ainsi que les deux opérateurs qui ont vocation à financer les captations (CNC et CNM) et aussi les responsables du Pass culture. Ce comité de pilotage serait placé sous le chef de filât de la DGMIC.

Recommandation n°1 - Le ministère devrait créer sans délai une instance de pilotage de la politique menée par le ministère en faveur des captations de spectacles vivants comme outil de démocratisation culturelle. Ce comité de pilotage devrait associer les trois directions générales, le secrétariat général, la DG2TDC ainsi que le CNC et le CNM. Le chef de filât de ce comité de pilotage pourrait être confié à la DGMIC, compte tenu du poids que représentent la réglementation audiovisuelle et l'audiovisuel public dans le financement et la diffusion des captations de spectacles vivant.

C / LES ENJEUX POUR LES PROFESSIONNELS

a - Source inégale de revenus pour les secteurs du spectacle vivant, de la production audiovisuelle et du cinéma

Les captations peuvent représenter des ressources additionnelles pour le spectacle vivant. En particulier, une partie de la vente de captations à des éditeurs de services de médias audiovisuels revient au producteur du spectacle et aux artistes.

En effet, le spectacle vivant, dans son ensemble, souffre d'un modèle de production structurellement déficitaire, comme l'a démontré depuis longtemps l'économiste William Baumol. La captation d'un spectacle a ainsi toujours été considérée comme

⁴⁴ Si on y inclut les captations d'expositions ou d'événements culturels relevant de la Direction générale des patrimoines et de l'architecture, ainsi que la question de la conservation des archives du spectacle vivant, dont font partie les captations (cf. infra, partie V).

⁴⁵ Seul le CNM a lancé des études sur le sujet, liées exclusivement, et c'est normal, à la problématique des spectacles musicaux.

⁴⁶ <https://www.ccomptes.fr/fr/documents/60008>

une manière d'échapper à cette fatalité, en permettant d'élargir le public, sans augmenter les coûts de production, ni renoncer à la qualité de l'offre.

Toutefois, ce pari ne peut reposer que sur la possibilité de tirer des revenus substantiels de la captation, ce qui ne relève pas de l'évidence. En effet, comme on l'a indiqué précédemment (et comme analysé plus bas cf. *infra* partie II du rapport), c'est encore sur une politique publique affirmée que repose en grande partie le financement des captations, plus que sur une initiative commerciale visant à permettre de mieux rentabiliser les coûts de production d'un spectacle.

La valeur ajoutée du secteur des médias demeure certes supérieure à celle du spectacle vivant : en 2019, 13,7 Mds€ pour l'audiovisuel et 7,6 Md€ pour le spectacle vivant, laissant entrevoir, puisque les captations sont au croisement de ces deux secteurs d'activité, des revenus tirés de l'exploitation audiovisuelle des spectacles captés, pour leurs producteurs et ayants droits. Toutefois, sur une longue période (1980-2019), on observe que l'évolution des dépenses des ménages a été favorable au spectacle vivant (9 % en 2019 contre 6 % en 1980) alors qu'elle a reculé, en poids relatif, dans l'audiovisuel (6 %, soit moins que le spectacle vivant en 2019, contre 10 % en 1980)⁴⁷, ce qui pourrait avoir un impact sur le modèle économique des captations de spectacle vivant.

S'agissant plus particulièrement du secteur musical, selon le dernier rapport de la Fédération internationale de l'industrie phonographique (IFPI)⁴⁸, les revenus de la musique enregistrée au niveau mondial ont connu une forte hausse en 2021 (+18,5 % par rapport à 2020), essentiellement due à la diffusion en ligne (+24,3 % par rapport à 2020).

Le chiffre d'affaires total de la diffusion en ligne (par abonnement payant ou financé par la publicité) a augmenté de 24,3 % pour atteindre 16,9 milliards de dollars US, soit 65 % du total des revenus mondiaux de la musique enregistrée.

Ces chiffres globaux concernent la musique enregistrée aussi bien en studio qu'en concert et incluent la part de revenus conservée par les plateformes. Ils ne permettent donc pas d'évaluer la part des captations dans les revenus des professionnels de la musique mais démontrent le poids qu'a pris la diffusion en ligne dans le secteur musical.

Outre les recettes tirées de leur diffusion en ligne, certaines captations de qualité sont éditées en CD ou en DVD, ce qui est une source supplémentaire de revenus, sur un marché mondial, avec certes un volume limité de ventes, puisqu'il s'agit d'un marché de niche.

Ainsi, alors que le marché des DVD a été très fortement impacté par le développement des plateformes (cf. le baromètre CNC-GfK de la vidéo physique⁴⁹) et s'est presque effondré, les chiffres de vente de DVD d'opéras, de théâtre, etc. resteraient stables.

Les chiffres globaux publiés par le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) sur le marché de la musique en 2021⁵⁰ n'isolent pas, parmi les ventes de CD,

⁴⁷ Chiffres-clés 2021 - Statistiques de la culture et de la communication (Ministère de la culture, Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation).

⁴⁸ <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-global-recorded-music-revenues-grew-18-5-in-2021/>

⁴⁹ https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/statistiques/barometre-cncgfk-de-la-video-physique--1er-trimestre-2020_1170116

⁵⁰ <https://snepmusique.com/wp-content/uploads/2022/03/SNEP-DOSSIER-DE-PRESSE-V7-Version-finale.pdf>

la part que représentent les concerts enregistrés. On peut toutefois relever la présence d'albums issus de captations dans les meilleures ventes de chacune des catégories présentées : le Top 200 des albums 2021⁵¹, le top 50 des albums jazz⁵², le top 50 des albums classiques⁵³ et le top 200 des albums vinyles⁵⁴.

La question centrale, compte tenu de l'évolution des pratiques de consommation de la musique, est celle de la répartition des recettes d'abonnement et de publicité entre les plateformes, les maisons de disques, les auteurs-compositeurs et les artistes-interprètes, sujet qui concerne l'ensemble de la musique en ligne et pas seulement la musique enregistrée à l'occasion de concerts et diffusée en direct ou en différé, qui constitue un petit segment de la musique mise en ligne.

Encadré n°1- La répartition des recettes des plateformes

La répartition des recettes des plateformes

YouTube affirme redistribuer aux créateurs la moitié de ses revenus issus de la publicité⁵⁵.

Selon les professionnels rencontrés, les plateformes gratuites conserveraient en moyenne 30 % des recettes publicitaires et reverseraient 70 % à l'ensemble des ayants droits.

Il semble par ailleurs que les « petits contributeurs » ne perçoivent rien, la mise en ligne des captations apportant toutefois aux artistes une plus grande visibilité.

Même si les captations diffusées en ligne ne représentent pas le genre le plus populaire⁵⁶, le modèle économique est forcément gagnant pour les plateformes gratuites comme YouTube : les captations leur sont fournies gratuitement, entraînent peu de frais de fonctionnement et génèrent des recettes publicitaires dont les plateformes conservent une partie importante. Pour les autres acteurs de la filière, et notamment les producteurs de spectacles et les producteurs audiovisuels, la situation est moins favorable au regard des investissements consentis.

S'agissant des artistes-interprètes, l'article L.212-14 du Code de la propriété intellectuelle (CPI), créé par l'ordonnance du 12 mai 2021⁵⁷, prévoit en leur faveur une garantie de rémunération minimale pour la diffusion de disques en flux, proportionnelle à la valeur économique des droits, dont les modalités doivent faire l'objet d'accords professionnels spécifiques.

Le III de l'article L.212-14 du CPI prévoit :

« III.- Dans l'hypothèse où le ou les accords spécifiques ne précisent pas les modalités et le niveau de la garantie de rémunération minimale prévue au I pour tout ou partie des artistes-interprètes, dans un délai de douze mois à compter de la promulgation de l'ordonnance n° 2021-580 du 12 mai 2021, ces modalités et ce niveau sont déterminés pour les artistes-interprètes concernés par une commission présidée par un représentant de l'Etat et composée, en outre, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les artistes-interprètes et, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les producteurs de phonogrammes. Le niveau de la garantie de rémunération minimale est déterminé par la commission de manière à associer justement les artistes-interprètes à l'exploitation des phonogrammes ».

⁵¹ Bercy 2003 de Johnny Halliday en 144^{ème} position ; Le concert de sa vie de Michel Sardou, en 200^{ème} position.

⁵² Live in Europe de Mélody Gardot, en 19^{ème} position ; Live at Vienne july 1991 de Miles Davis en 24^{ème} position ; Live in Seattle de John Coltrane en 34^{ème} position ; Budapest concert de Keith Jarrett en 45^{ème} position ; 10 ans de live d'Ibrahim Maalouf en 50^{ème} position.

⁵³ Concert du Nouvel an 2021 de Riccardo Muti et l'orchestre philharmonique de Vienne, en 26^{ème} position.

⁵⁴ Live 92 d'AC/DC en 66^{ème} position.

⁵⁵ https://www.lemonde.fr/l-heure-de-l-economie-creative/article/2021/12/14/comment-youtube-est-un-reveteur-de-talents_6106016_258.html

⁵⁶ Sur YouTube, le genre qui attire le plus d'audience est le clip.

<https://www.ladepeche.fr/2021/12/01/youtube-quelles-sont-les-videos-les-plus-regardees-en-france-en-2021-9964252.php>

⁵⁷ Ordonnance n° 2021-580 du 12 mai 2021 portant transposition du 6 de l'article 2 et des articles 17 à 23 de la directive 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE.

Les négociations engagées sous l’égide du Médiateur de la musique ont abouti à la signature d’un accord le 12 mai 2022, à l’unanimité des organisations participantes, portant sur la rémunération minimale versée par les producteurs de phonogrammes aux musiciens pour les différents modes d’exploitation des disques⁵⁸. Les discussions se sont poursuivies sur d’autres types d’exposition de la musique.

Les captations représentent par ailleurs un segment de la production audiovisuelle et contribuent donc à la vitalité de ce secteur (cf. *infra* partie II-A-b). Elles génèrent enfin des recettes spécifiques pour les exploitants de salles de cinéma (cf. *infra* partie III-B).

b -Promotion des artistes et des œuvres auprès des professionnels

Au cours des entretiens qu’elle a menés avec les professionnels du spectacle vivant, la mission a perçu l’intérêt croissant porté par nombre d’entre eux sur la fonction promotionnelle des captations de spectacle.

Il est aujourd’hui courant en effet de réaliser une captation de spectacle, pour disposer d’extraits du spectacle à des fins de mise en ligne (l’équivalent pour le spectacle vivant de la bande-annonce pour le film de cinéma) y compris sur les réseaux sociaux pour assurer et accompagner la promotion d’un spectacle auprès du public potentiel. L’appropriation par les acteurs du spectacle vivant des outils numériques, accélérée par la crise sanitaire, a mis en évidence la nécessité de disposer de captations, partielles ou intégrales, d’un spectacle, à des fins de promotion.

La captation intégrale, même, et souvent pour des raisons financières, réalisée dans des conditions minimales, peut aussi être un outil à destination de programmateurs potentiels, y compris à l’étranger, et permettre d’organiser des tournées plus larges.

La qualité de la captation est néanmoins essentielle pour cet usage, dont l’efficacité promotionnelle serait toutefois améliorée si ces captations figuraient sur un site unique, identifié par les professionnels (cf. recommandation n° 6).

c - Rayonnement international

Comme indiqué plus haut, la France est probablement le premier producteur de captations au monde et la qualité des réalisations françaises est reconnue.

En effet, plusieurs entreprises de production audiovisuelle spécialisées dans les captations sont bien installées à l’international, notamment par une politique suivie de coproduction avec des institutions étrangères du monde du spectacle, qu’il s’agisse de maisons d’opéra ou de formations symphoniques. La crise internationale récente a d’ailleurs fragilisé certaines d’entre elles qui ont contracté depuis longtemps des liens avec des institutions artistiques en Russie (Bolchoï, Théâtre Mariinsky).

Les producteurs français et les équipes artistiques et techniques (ingénieurs du son, cadres, scriptes, *switcheurs*, conseillers musicaux, réalisateurs) qu’ils emploient

⁵⁸ <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Roselyne-Bachelot-Narquin-ministre-de-la-Culture-salue-la-signature-d-un-accord-historique-pour-la-remuneration-des-artistes-interpretes-dont-la>

et qu'ils ont contribué à former jouissent d'une réputation internationale. Ainsi, dans le catalogue annuel d'IMZ, l'organisation mondiale installée à Vienne (fondée en 1962 avec le soutien de l'Unesco et actuellement cofinancée par le programme Europe Créative de l'Union européenne) à l'origine d'un marché annuel du film musical et culturel, composé principalement de captations de spectacles musicaux, de danse et d'opéra, les sociétés françaises de production et de distribution ainsi que leurs abondants catalogues font apparaître la France comme le premier pays producteur de captations.

Le chiffre d'affaires de vente de captations françaises à l'international demeure toutefois assez faible : 1,3 M€ en 2020 alors qu'il approchait régulièrement les 5 M€ entre 2012 et 2017. Il a donc enregistré un recul important depuis quelques années. En revanche, les préventes et les coproductions avec l'étranger ont été en légère progression jusqu'à la crise sanitaire : en 2015, les financements étrangers dans la captation de captations s'élevaient à 8 M€ ; en 2017, ils ont atteint 8,4 M€ ; en 2021, ils ont représenté 2,2 M€.

Ces résultats sont à interpréter au regard de l'étroitesse des marchés de la diffusion de spectacles dans grand nombre de pays, où il n'existe pas forcément de chaînes thématiques consacrées au spectacle vivant et où celui-ci représente une part quasi-nulle de la programmation des chaînes de télévision, à la différence de la France.

En termes de notoriété, la musique et la danse présentent l'avantage de ne pas connaître la barrière de la langue. Leurs enregistrements sont donc susceptibles d'intéresser un public mondial.

La présence de captations sur les plateformes internationales permet ainsi d'assurer une visibilité aux productions françaises, pour autant que les droits aient été acquis pour l'étranger. Les instituts français à l'étranger peuvent également constituer des relais pour la diffusion de captations auprès de publics de différentes nationalités.

La chaîne Mezzo est pour sa part présente dans 80 pays⁵⁹, ce qui permet de faire connaître la scène musicale française et européenne à l'international.

Le théâtre et, dans une moindre mesure, l'opéra sont pour leur part exposés à la barrière de la langue, que la captation permet en partie de dépasser grâce aux sous-titrages. 20 % des spectateurs de la chaîne YouTube de la Comédie-Française sont à l'étranger ; de même environ 25 % du public des captations en ligne de l'Opéra national de Paris est hors de France, notamment au Japon et aux États-Unis.

Au plan européen, la mission a identifié un soutien de la Commission européenne à une plateforme favorisant la diffusion de captations d'opéras par des maisons d'opéra des pays membres de l'Union européenne (cf. *infra* partie III-A-c).

⁵⁹ Notamment en Europe, en Russie, en Asie centrale, en Corée et au Canada ; elle n'est pas diffusée aux États-Unis, en Grande Bretagne, en Allemagne et au Japon.

II - LA DIFFUSION ET LA PRODUCTION DE CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS : LE MODÈLE ÉCONOMIQUE DOMINANT INDUIT PAR LA TÉLÉVISION

A/ LA DIFFUSION ET LA PRODUCTION DE CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS : CHIFFRES -CLÉS

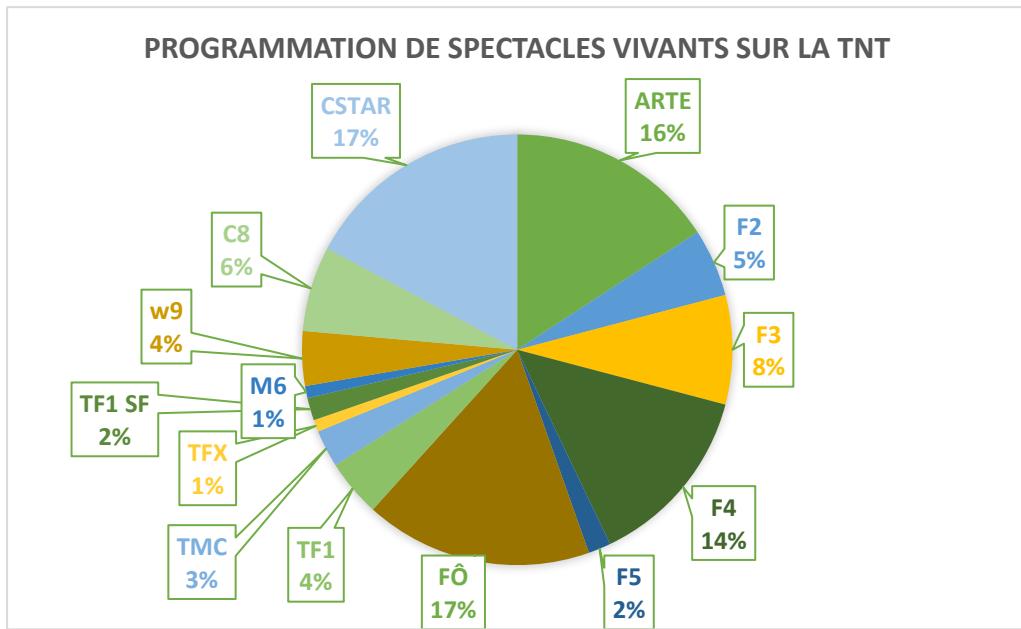
Les statistiques disponibles actuellement -mais pas toujours publiées- permettent de cerner assez précisément le volume des spectacles vivants diffusés à la télévision (linéaire) et de mesurer leur audience ou d'analyser leurs publics. De même, pour des motifs évidents qui tiennent au coût de production des captations, dès lors que celles-ci ont vocation à être diffusées, et non réservées à des usages professionnels (promotion, archives), la quasi-totalité de la production annuelle en France bénéficie des aides du CNC, qui dispose donc d'éléments statistiques très précis sur ce type de productions.

Sous le prisme des rapports entre le spectacle vivant et la télévision, il est donc possible de disposer de chiffres-clés permettant d'appréhender la place du spectacle vivant dans l'ensemble de l'offre télévisuelle.

a - La diffusion des spectacles vivants à la télévision

Sur l'année 2019, la diffusion de captations de spectacles vivants par les services de télévision de la TNT (chaînes gratuites) a représenté 2 802 heures de programmes (soit 1,23 % de la programmation), auxquelles il faut ajouter environ 15 000 heures de spectacles diffusés sur les chaînes payantes qui concentrent aujourd'hui les plus importants volumes de diffusion de captations, sans nécessairement représenter un élément décisif du financement de celles-ci qui reste assuré par les chaînes gratuites, du fait des montants que ces dernières engagent dans la production ou l'acquisition de ces programmes.

Graphique n° 4 - Diffusion de spectacles vivants en 2019 chaines gratuites de la TNT - 2 802 heures de programmes



Source : Mission d'après les données de l'ARCOM

France Télévisions a offert en 2019 une part très importante (46 %) des captations diffusées sur les chaînes de télévision gratuites de la TNT. La fin de la diffusion de France Ô, qui était un important diffuseur de spectacles vivants (17 % de l'offre globale- hors ARTE) a entraîné une baisse de l'offre en 2020 dont il faudra évaluer à quelle hauteur elle est compensée par la diffusion quotidienne de spectacles par Culturebox le soir sur le canal 14, depuis 2021.

Si l'on regroupe l'offre d'ARTE (16 %) et celle de France Télévisions, c'est 62 % de l'offre de spectacles vivants qui est concentrée sur la programmation des chaînes publiques.

Les captations de spectacles sont ainsi le type de programme dont l'offre est la plus concentrée sur les antennes du secteur public, devant l'animation et le documentaire.

Le groupe Canal+ arrive en deuxième position avec C Star et C8 qui représentent, en 2019, 23 % de l'offre de spectacle vivant ; les autres chaînes (groupe TF1, groupe M6) représentant 15 % de l'offre. Dans l'ensemble, toutes les chaînes privées proposant des spectacles vivants diversifient leur offre avec du théâtre, de l'humour et des concerts de variétés et de musiques actuelles.

b - Les chiffres-clés de la production

La production de captations de spectacles vivants représente, en volume, un chiffre d'affaires annuel que l'on peut estimer à un peu plus de 100 millions d'euros pour

environ 400 œuvres produites, représentant un volume horaire de programmes de 700 heures pour diffusion télévisuelle ou mise en ligne⁶⁰.

Les captations de spectacles affichent le coût horaire le plus faible de l'ensemble de la production audiovisuelle patrimoniale (127,9 K€/heure, contre 185 K€ pour les documentaires, 805 K€ pour l'animation et 855 K€ pour la fiction). Cela représente, d'une certaine manière, un avantage en termes de ratio coût/audience pour les éditeurs de services de télévision et de SMAD, même si le genre est moins fédérateur et générateur d'audience que d'autres types de programmes, comme en témoigne le débat récurrent sur sa place dans les grilles de programmes des chaînes généralistes, et sur le modèle économique -fragile- des chaînes thématiques ou des plateformes qui proposent ce genre de programme et ses différentes déclinaisons.

Aujourd'hui, le modèle dominant du financement des captations (hors apport des producteurs) repose encore principalement sur un diptyque comprenant l'intervention des chaînes de télévision historiques, et notamment publiques (auxquelles se joignent maintenant les plateformes ou chaînes thématiques qui leur sont associées), d'une part, et les interventions publiques directes dans le financement à travers les aides du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et plus ponctuellement du Centre national de la musique (CNM) et de la Direction générale de la création artistique (DGCA) d'autre part.

Ce modèle d'intervention publique va encore évoluer à la faveur de la réflexion menée par le CNM sur la pérennisation éventuelle de dispositifs d'aides intervenus en réponse à la crise sanitaire, et aussi de l'extension très récente (depuis janvier 2022) du dispositif de crédit d'impôt audiovisuel aux captations qui devraient avoir un impact sur la production.

B/ LES OBLIGATIONS DE DIFFUSION DE CAPTATIONS PAR LA TÉLÉVISION

L'analyse du modèle économique des captations de spectacle vivant et de leur financement comme de leur exposition au public révèle d'abord le rôle historique et la place, toujours dominante, de la télévision comme première source de financement et comme mode de diffusion susceptible de toucher le plus large public. Et plus particulièrement de la télévision publique (FTV et ARTE), parce qu'elle diffuse 62 % de l'offre et que sa contribution financière représente 61 % de l'investissement des télévisions dans ce type de programmes.

a - La création d'obligations de diffusion de spectacles sur les chaînes de télévision

Cette situation tient à un long historique qui s'est d'abord concrétisé par la fixation d'obligations de diffusion par les chaînes de télévision, à l'époque du monopole de service public, d'adaptations audiovisuelles de spectacles vivants incarnant la mission éducative et de transmission de la culture qui était dévolue dans les années 60 et 70 à la télévision.

⁶⁰ Ces chiffres résultent de l'ensemble des devis de production présentés au CNC au cours d'une année, la mission ayant analysé les productions aidées par le CNC au cours des trois dernières années qui ont subi, du fait de la crise sanitaire, des variations fortes entre l'année 2019, l'année 2020 où la production a été fortement impactée par la crise, du fait des fermetures de salles, et l'année 2021 qui marque une reprise avec un niveau de production (742 h) plus élevé que 2019 (+44%).

Il est assez remarquable à cet égard d'observer que tant les obligations définies par le cahier des charges de France Télévisions que celles imposées, pour le secteur privé, à certains éditeurs de services de télévision (par les conventions conclues avec l'ARCOM) dérivent encore directement et très largement d'objectifs qui avaient été définis, il y a des décennies, dans un paysage audiovisuel radicalement différent.

b - Les obligations du secteur public : la fixation d'objectifs quantitatifs et une diversité de spectacles concernés

Une « *convention de coopération culturelle* », conclue entre le ministère chargé des affaires culturelles et l'ORTF en mars 1971, définit les objectifs qui traduisent la « *mission culturelle* » de la télévision et en particulier, celui de « *faire connaître au public ce qui constitue le patrimoine artistique et culturels national : les grandes œuvres de la littérature, de la musique, du théâtre, du cinéma, des musées, les monuments historiques* » (article 2). Pour atteindre cet objectif, le ministère s'engage à donner à l'ORTF la possibilité « *de retransmettre un certain nombre de spectacles dans des conditions à déterminer par des accords particuliers : pièces jouées notamment dans les théâtres subventionnés, programmes de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux, concerts de l'Orchestre de Paris, spectacles montés dans les Maisons de la Culture* » (article 3)⁶¹.

Après la réforme de 1974, cette mission va être maintenue dans les cahiers des charges des chaînes publiques et de Radio France, à travers un article qui quantifie cette fois le volume annuel de diffusion de captations et précise les catégories de spectacles qui doivent être retransmis. Ainsi les chaînes sont-elles invitées à programmer annuellement « *des spectacles chorégraphiques, dramatiques et lyriques* » dont le nombre est d'abord fixé à douze puis à quinze au début des années 2000, ceux-ci devant être « *produits par les théâtres, festivals ou entreprises d'action culturelle subventionnés* » dans la version initiale du cahier des charges, qui, ultérieurement, fera référence à des spectacles « *produits notamment au plan régional* ».

Outre les captations, la télévision publique doit aussi s'attacher « *à susciter des créations ou des recréations originales spécialement destinées à la télévision* ». En matière de spectacles musicaux et de concerts d'orchestres symphonique -qui font l'objet d'un traitement séparé- les chaînes publiques sont tenues de diffuser « *chaque année des concerts de musique classique interprétés par des orchestres européens, nationaux et régionaux parmi lesquels figurent ceux de Radio France* », le volume de ces concerts « *ne pouvant être inférieur à 16 h* ».

Pour Radio France, c'est l'article 29 de son cahier des mission et des charges⁶² qui définit une mission de mise en valeur de formations musicales à travers des captations : « *Dans ses programmes musicaux, la société réserve une place importante aux formations orchestrales et chorales dont elle a la charge. Elle s'attache à faire connaître également les autres formations orchestrales, régionales et nationales [...]. Elle veille à illustrer toutes les formes d'expression*

⁶¹ La convention prévoyait également -soulignant ainsi l'importance des captations dans la mission culturelle de la radio et de la télévision publiques- que « *les théâtres nationaux, les maisons de la culture, les salles de concerts, les musées, les écoles d'architecture et d'art, les conservatoires, devront à l'avenir être conçus de manière à permettre les enregistrements radiophoniques et télévisés* » (article 3).

⁶² Dans sa rédaction de 1987, toujours en vigueur.

de la musique vivante en ouvrant largement ses programmes aux retransmissions de spectacles publics présentés en France ».

Ce socle d'obligations, définies au début des années 80 et maintenues en 1987 lors de la privatisation de TF1, a été en partie transposé aux opérateurs privés de télévision à cette date.

Il a notamment contribué à structurer fortement les captations de spectacles :

- en incitant à la formation d'accords particuliers entre certains opérateurs publics du spectacle vivant et les chaînes de télévision publiques. On retrouve d'ailleurs ces opérateurs (Comédie-Française, Opéra national de Paris, Philharmonie de Paris) comme les plus activement engagés aujourd'hui dans la pratique régulière de la captation de certaines de leurs productions et dans une véritable stratégie audiovisuelle et numérique d'établissement (cf. *infra* partie III) ;
- en favorisant l'association de la télévision à de grands événements saisonniers impliquant le spectacle vivant (ex. Chorégies d'Orange pour l'opéra, concert du 14 juillet pour la musique symphonique, ou encore concert du Nouvel an), ils ont ainsi permis des programmations, certes rares, mais régulières, voire rituelles, aux heures de grande écoute ;
- en fixant un volume annuel de diffusion par chaîne, qui a entraîné une production régulière et, somme toute, abondante de captations, dans tous les genres couverts par les obligations (théâtre, opéra, danse, musique, humour, voire cirque).

La question toutefois laissée en suspens par ces obligations restait l'exposition plus ou moins favorable, en termes d'horaires de programmation, des retransmissions de spectacles.

c - La question récurrente des horaires de programmation

L'objectif de politique culturelle affiché tant pour les chaînes publiques que pour les éditeurs privés (soumis -selon l'esprit de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication- à des obligations de service public en contrepartie de l'usage gratuit du spectre hertzien) a toujours été de viser le public le plus large, celui des chaînes généralistes et pas seulement un public en demande de ces programmes, ce qui peut être satisfait par des chaînes thématiques.

Le rapport de Catherine Clément, remis à Jean-Jacques Aillagon, ministre de la culture en décembre 2002, intitulé *La nuit et l'été* a, d'une formule volontairement provocatrice, souligné les questions liées à la relégation d'une bonne part de la programmation de la programmation culturelle des chaînes publiques généralistes, dont les captations de spectacles, à des horaires de nuit ou à la programmation estivale, avec le constat suivant : « *le beau est renvoyé aux chaînes thématiques ou aux petites chaînes* » et « *en ouvrant les chaînes thématiques à la culture et à la connaissance, on vide les chaînes généralistes de leur sens, [on] fabrique des ghettos, commodes pour évacuer la culture par ailleurs.* »

Il faudra en fait attendre la réforme intégrale (et non plus par petites touches, comme dans les vingt années qui ont précédé) du cahier des missions et des charges de France Télévisions en 2009 pour qu'une rédaction assez radicalement nouvelle

concernant le spectacle vivant soit élaborée, qui va combiner des obligations quantitatives et une incitation à la programmation à des heures d'écoute favorable d'une partie des captations de spectacles.

d - L'exposition réglementée des captations de spectacles dans le cahier des missions et des charges de France Télévisions : le système à points

La réécriture complète des articles concernant la diffusion de spectacles vivants dans le cahier des charges de France Télévisions en 2009 a permis notamment de répartir les captations entre les différents genres (lyrique, chorégraphique, dramatique) et de définir les producteurs de spectacles concernés par ces captations, tout en mentionnant le fait que ces spectacles peuvent être « *spécialement créés ou recréés pour la télévision* ».

Mais surtout, l'innovation la plus importante a été la suivante :

- le nouveau cahier des charges a confié au conseil d'administration de la société la fixation de l'obligation annuelle de diffusion, notamment sa répartition entre les antennes du groupe, qui n'est plus mentionnée en nombre de spectacles ou en volume horaire, comme ce fut le cas auparavant ;
- cette fixation repose désormais sur un barème de points qui permet de comptabiliser les diffusions en fonction de leurs conditions de programmation : horaires, jours de la semaine, période de vacances scolaires et jours fériés ;
- un nombre minimal de points (100) est ainsi fixé par le cahier des charges, le conseil d'administration de la société pouvant évidemment fixer un objectif plus ambitieux, chaque diffusion étant valorisée entre un et trois points selon le jour et l'horaire de diffusion.

Encadré n°2 - Les obligations de diffusion de captations de spectacles par France Télévisions (cahier des charges et contrat d'objectifs et de moyens)

Les obligations de diffusion de captations de spectacles par France Télévisions

a) L'obligation définie à l'article 6 du cahier des charges de France Télévisions (décret n° 2009-796 du 23 juin 2009)

« *France Télévisions fait connaître les diverses formes de l'expression théâtrale, lyrique ou chorégraphique et rend compte de leur actualité. Le théâtre fait l'objet de retransmissions régulières en direct sur les services nationaux de la société.*

« *France Télévisions diffuse des spectacles lyriques, chorégraphiques et dramatiques en veillant à ce que cette programmation traite de manière équitable chacun de ces trois genres. Ces spectacles sont :*

« *- produits par les théâtres, festivals et organismes d'action culturelle ;*

« *- spécialement créés ou recréés pour la télévision et interprétés par des artistes professionnels ;*

« *- ou présentés dans le cadre de manifestations exceptionnelles, telles que des concerts ou des spectacles événements, et interprétés par des artistes professionnels.*

« *Elle diffuse également des émissions, d'une durée unitaire minimale de 52 minutes, qui présentent le florilège de tels spectacles. Ces émissions replacent les œuvres dans leur contexte historique et*

dans leur continuité dramatique et réservent une place significative à la diffusion d'extraits de ces spectacles.

« Le conseil d'administration de la société fixe une obligation annuelle de diffusion de ces spectacles et émissions en utilisant la méthode suivante :

« - lorsque la diffusion a lieu en première partie de soirée, les après-midi du samedi, du dimanche, des jours de vacances scolaires et des jours fériés, elle est valorisée à trois points ;

« - lorsqu'elle débute entre 10 heures et 22 h 45 et n'est pas valorisable à trois points, elle est valorisée à deux points ;

« - pour les autres jours et horaires, la diffusion est valorisée à un point.

« L'obligation annuelle de diffusion de la société ne peut être inférieure à 100 points ».

b) L'objectif n° 9 du contrat d'objectifs et de moyens

Le COM pour 2020-2022 prévoit qu'*« une attention toute particulière sera apportée à l'exposition de tous les genres du spectacle vivant, des plus classiques aux plus contemporains, qui trouveront leur place chaque semaine en première partie de soirée »*

La redéfinition de ce cadre d'obligations par le ministère de la culture à travers le cahier des charges et le COM de France Télévisions a constitué une forme de réaffirmation de l'importance confiée à la retransmission télévisuelle de spectacles vivants et à sa bonne exposition sur les antennes de la télévision publique, la mission consistant à *« inviter chaque foyer à découvrir concerts, pièces de théâtres, opéras »* ayant été inscrite dès le préambule du cahier des charges qui décline les missions essentielles de la société.

Elle est susceptible d'avoir eu un impact important sur toute la filière impliquée par la captation de spectacles (producteurs de spectacles vivants, producteurs audiovisuels) puisqu'à partir de 2010, les financements de la production et le volume d'heures produites ont sensiblement progressé (cf. *infra* graphiques n° 6 et 7).

L'accord conclu entre les syndicats de producteurs audiovisuels et France Télévisions et renouvelé en décembre 2018 (pour la période 2019-2022) qui est principalement consacré à la contribution de France Télévisions à la production d'œuvres audiovisuelles, contient des engagements du groupe en matière d'exposition des captations et recréations de spectacle vivant ; celui-ci s'engage ainsi :

- à poursuivre sa politique consistant à intégrer régulièrement dans les grilles de programmes de ses chaînes un volume conséquent de captations et de recréations de spectacle vivant et à proposer une programmation clairement identifiée ;
- à veiller à une diversité et à un équilibre dans la programmation de ces différents genres d'œuvres de spectacle vivant (élargissement aux captations de cirque et de concerts).

L'accord prend acte de la fixation par le conseil d'administration de France Télévisions à 200 points de l'objectif de programmation des captations et recréations de spectacles, tout en rappelant qu'il était auparavant fixé à 250 points dans un précédent accord de 2017.

A cet égard, il a paru particulièrement important à la mission de procéder à une évaluation non seulement de la manière dont France Télévisions s'acquitte de cette mission et des moyens que l'entreprise publique emploie pour la remplir au mieux, sachant que l'ARCOM veille chaque année aux respect de ces obligations, mais aussi de la pertinence du dispositif mis en place en 2009.

e - Le respect de ses obligations de diffusion par France Télévisions

Selon les observations de l'ARCOM, dans le cadre de sa mission de contrôle du respect de leurs obligations par les diffuseurs, France Télévisions respecte très largement les obligations résultant à la fois de son cahier des charges et de son COM. Sur un plan strictement quantitatif, en effet, les scores atteints par France Télévisions en 2019 comme en 2020 (année atypique, du fait de la crise sanitaire) sont largement au-dessus des minimums requis par les textes et même des objectifs fixés par le conseil d'administration de la société :

Tableau n° 3 - Suivi du respect de l'article 6 du cahier des charges de France Télévisions par l'ARCOM :

	Lyrique		Chorégraphique		Dramatique		Autre		Total 2020		2019	2018
	Nombre de spectacles différents	Nombre de points	Nombre de spectacles différents	Nombre de points	Nombre de spectacles différents	Nombre de points	Nombre de spectacles différents	Nombre de points	Nombre de spectacles différents	Nombre de points	Nombre de points	Nombre de points
•2	29	30	7	7	18	27	-	-	54	64	46	48
•3	28	60	8	20	-	-	3	5	39	85	104	124
•4	-	-	3	15	16	72	-	-	19	87	62	103
•5	11	21	2	4	26	67	-	1	39	93	32	16
•Ô ¹	1	3	5	12	21	51	2	4	29	70	128	75
Total france•tv	69	114	25	58	81	217	5	10	180	399	372	366
Rappel 2019	66	107	29	76	42	116	18	73	155	372		
Rappel 2018	41	75	41	75	45	131	22	85	149	366		

¹ La diffusion de France Ô s'est achevée le 24 août 2020

Source : ARCOM

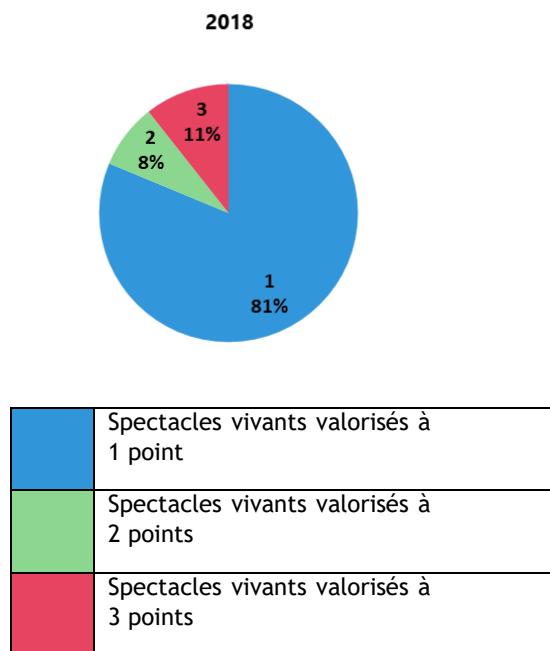
Ainsi, il apparaît que, tant en période normale (années 2018 et 2019) qu'en période de surexposition volontaire des spectacles vivants consécutive à la crise sanitaire, France Télévisions dépasse largement (quasiment en le doublant en 2020) l'objectif de 200 à 250 points fixé par le conseil d'administration et pratique donc une programmation abondante de spectacles vivants, ce qui explique sa place prépondérante dans la diffusion de ce genre.

Pour autant, cette politique volontariste et cet engagement de France Télévisions en faveur de ce genre de programme ne permettent pas de lever complètement le débat autour des horaires de programmation des captations sur l'antenne des

chaînes du groupe et sur une approche plus qualitative de leur exposition, qui est pourtant censée être régulée par le système de points.

En effet, l'analyse par l'ARCOM de la répartition des points comptabilisés en fonction des horaires de programmation révèle qu'en 2018, 89 % des captations ont été programmées en dehors des heures de grande écoute.

Graphique n° 5 : répartition des spectacles vivants diffusés par FTV en 2018 au regard du barème de points



Source : ARCOM

Cette approche purement quantitative d'une question de programmation mobilisant de multiples paramètres souvent complexes a conduit l'ARCOM à suggérer des modifications au dispositif prévu par le cahier des charges.

Si la mention désormais faite dans le COM de France Télévisions, qui mesure directement le volume de captations diffusées en première partie de soirée avec l'objectif d'assurer une diffusion hebdomadaire (52 diffusions de première partie de soirée par an), est en cours de montée en puissance, on peut en revanche s'interroger sur la pertinence du maintien de l'obligation à points (au regard des effets attendus), compte tenu d'un contexte d'offre télévisuelle (linéaire et non-linéaire) très différent de celui de 2009, lorsque ce dispositif a été élaboré.

Au regard des insatisfactions qu'il suscite, tant du côté de France Télévisions où il est parfois regardé -non sans raison- comme une « usine à gaz » que du côté des créateurs et producteurs, mais aussi des objectifs affichés de politique publique, sa révision semble nécessaire avec un examen approfondi de l'offre actuelle et une définition plus précise des attentes de la tutelle.

Le débat (entre France Télévisions, sa tutelle et le régulateur de l'audiovisuel) sur la question de l'inclusion dans le barème de points des diffusions de Culturebox sur

le canal 14 rend d'autant plus indispensable la conduite de cette réflexion que le présent rapport, compte tenu de son périmètre très large d'analyse, ne saurait suffire à l'épuiser.

En effet, jusqu'en 2021, les diffusions de spectacles sur France 4 étaient comptabilisées dans le barème de points. Depuis la pérennisation de Culturebox, toutes les diffusions qui interviennent en soirée, y compris en première partie de soirée, sur le canal 14 sont exclues du décompte de l'obligation de France Télévisions, conformément à une modification du cahier des charges, intervenue à l'été 2021.

Toutefois, la mission estime que la question d'une répartition sur toutes les antennes de France Télévisions de la diffusion de spectacles vivants à des heures d'écoute favorables, notamment sur les chaînes historiques (France 2 et France 3), emporte beaucoup de conséquence en termes de démocratisation culturelle. La raréfaction de la programmation de certains genres de spectacles sur ces deux chaînes porterait certainement atteinte à l'objectif d'élargissement du public⁶³. Et certains interlocuteurs de la mission ont observé (sur une longue période) une tendance au déplacement en cascade de la programmation de certains genres de captations de France 2 vers France 3, de France 3 vers France 5 et de France 5 vers France 4.

Or, si l'exclusion de France 4 du calcul des points (cf. encadré n° 3 ci-dessous) répond à cette préoccupation, le système de points lui-même, en l'état, n'apporte aucune garantie quant à la répartition de la diffusion des spectacles sur les différentes antennes et il trouve là ses limites.

Encadré n° 3 : la modification du cahier des charges de FTV intervenue en 2021 pour redéfinir les missions de France 4

Le nouveau cahier des charges de France Télévisions

« *L'article 3 du cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions, annexé au décret du 23 juin 2009 susvisé, dans sa rédaction issue du décret du 30 janvier 2021 susvisé et du décret du 14 août 2020 susvisé tel que modifié à l'article 2 du présent décret, est ainsi modifié :*

« *1° Le septième alinéa est remplacé par quatre alinéas ainsi rédigés :*

« *3° France 4 : chaîne de la jeunesse, de la famille, de la culture et notamment du spectacle vivant.*

« *En journée, la programmation Okoo a pour vocation de s'adresser aux enfants, aux jeunes et à leurs parents en contribuant à renforcer le lien entre ces générations. Elle accorde une place privilégiée aux programmes français et particulièrement aux œuvres françaises d'animation. Ses programmes favorisent notamment l'éveil, la curiosité et l'apprentissage de la citoyenneté en conjuguant approche éducative et divertissement.*

« *En soirée, la programmation Culturebox est principalement composée de spectacles vivants dans toute leur diversité (spectacles de théâtre, danse, opéras, ballets, concerts, festivals, etc.). Elle peut également comporter des manifestations, magazines, documentaires et divertissements culturels ainsi que des œuvres cinématographiques d'art et d'essai. Cette programmation n'est pas soumise aux dispositions de l'article 6 du présent cahier des charges. [...] ».*

Afin d'éviter le risque de fuite en avant sur des objectifs purement quantitatifs, la mission recommande donc l'ouverture d'une réflexion autour de la redéfinition des

⁶³ *La raréfaction des diffusions d'opéra sur France 2 et France 3 sur une longue période réduit en effet les audiences des opéras captés : une diffusion, même en première partie de soirée, sur France 4 ou France 5 ne réunit pas la même audience qu'une diffusion sur France 2.*

obligations du service public en matière de spectacle vivant au regard de la nouvelle donne que constituent :

- la montée en charge de Culturebox, à la fois comme service linéaire et comme plateforme de vidéo à la demande ;
- l'offre d'ARTE (là aussi linéaire et délinéarisée avec ARTE concert), l'offre du service public devant être appréhendée comme un tout dès lors que doivent être définis des indicateurs de performance (et de complémentarité entre les offres) ;
- l'analyse détaillée des offres de première partie de soirée, afin de mieux cerner les limites de l'obligation de diffusion dans ce créneau horaire ;
- les conditions d'exposition des programmes culturels (linéarisés et délinéarisés) du service public dans la rubrique *replay* des box ;
- la prise en compte des suggestions de l'ARCOM quant à une modification du barème de points.

L'année Molière serait intéressante pour évaluer la contribution effective de France Télévisions aux célébrations et aux initiatives prises par le spectacle vivant, ainsi que leur traduction à l'antenne des chaînes de télévision publiques.

La mission n'ignore pas que le dialogue entre le ministère de la culture et les opérateurs de la télévision publique est souvent difficile lorsqu'il s'agit d'obligations relatives à la programmation, la tutelle affirmant des objectifs légitimes face à un opérateur ayant tout souci de défendre sa liberté éditoriale et donc par principe réticent à la multiplication d'indicateurs orientant la construction des grilles de programme.

Enfin, comme l'avait déjà mentionné le CSA dans son avis de mars 2017 sur le cahier des charges de France Télévisions, il conviendrait d'inclure désormais dans l'obligation générale l'offre de concerts, qui historiquement mais pour des motifs administratifs, avait été dissociée de la problématique de diffusion de spectacles⁶⁴. La question des nouvelles formes et de leur inclusion dans l'obligation devrait également être abordée.

Certains des producteurs interrogés par la mission estiment aussi que l'obligation de l'article 6 du cahier des charges de France Télévisions devrait être révisée afin d'inclure plus de genres de captations dans l'obligation et de couvrir ainsi tout le spectre du spectacle vivant (par exemple les concerts, tous genres confondus, et le cirque).

Par ailleurs, par souci d'économie, France Télévisions ne fait plus mesurer l'audience de France 4 (et donc de Culturebox en soirée) par Médiamétrie, ce qui ne permet pas d'apprécier l'impact de la programmation de cette chaîne sur le public.

⁶⁴ L'ARCOM avait proposé un élargissement du périmètre des spectacles vivants comptabilisés dans le « système à points » à travers la réécriture suivante du cahier des charges : « spectacles lyriques, chorégraphiques, dramatiques, des concerts et récitals de musique classique ainsi que des émissions, d'une durée unitaire minimale de 30 minutes, qui présentent des extraits de tels spectacles et replacent les œuvres dans leur contexte historique et dans leur continuité dramatique. ». De plus, « Au sein des spectacles énumérés ci-dessus, France Télévisions s'attache à valoriser les concerts donnés par l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique de Radio France ainsi que ceux du Chœur et de la Maîtrise de Radio France ».

Recommandation n°2 - La DGMIC devrait demander à France Télévisions de dresser à la fin de l'année 2022 un bilan de Culturebox, en termes de programmation et d'audiences, et de rétablir la mesure quotidienne de l'audience du canal 14.

Recommandation n°3 - La DGMIC devrait mener rapidement une analyse approfondie de l'offre de France Télévisions et de sa réception en tenant compte aussi de l'offre et de la réception d'ARTE, en vue de définir un nouvel indicateur de programmation de spectacles vivants sur France Télévisions, en visant un encadrement de décisions éditoriales prises annuellement ou pluri-annuellement par le conseil d'administration de la société qui permette d'assurer l'exposition de spectacles vivants à des heures d'écoute favorable, et notamment en première partie de soirée, réparties sur l'ensemble des antennes du groupe.

f - Les obligations des services privés de télévision

Bien que l'offre de captations de spectacles vivants à la télévision soit majoritairement concentrée sur l'offre du service public, en volume et aussi en termes de diversité, la programmation des chaînes privées demeure substantielle, et s'agissant des chaînes thématiques, peut jouer un rôle important dans la production et l'offre à destination d'un large public de certains types de captations.

Si les chaînes historiques se sont vu imposer, lors de leur autorisation initiale consécutive à la loi du 30 septembre 1986, des obligations dans ce domaine, les nouvelles chaînes de la TNT ont, elles aussi, développé, pour celles d'entre elles qui ont le profil le plus proche de celui d'une chaîne généraliste, une programmation dans ce domaine.

Bien que moins détaillées et sophistiquées et, en volume, souvent moins ambitieuses que les obligations dévolues au service public, la plupart des chaînes nationales privées de la TNT ont ainsi (à l'exception bien sûr, des chaînes d'information, des chaînes sportives et de quelques services thématiques comme RMC découverte, Chérie 25 et NRJ 12) pris dans leurs conventions conclues avec l'ARCOM des engagements de diffusion de spectacles vivants.

C'est d'autant plus remarquable que l'article 28 de la loi du 30 septembre 1986 modifiée, qui dresse la liste des points sur lesquels peuvent porter les conventions conclues entre l'ARCOM et les éditeurs, ne mentionne pas explicitement les captations de spectacles vivants⁶⁵.

Ces engagements sont de nature variable, notamment sur le volume : parfois la reprise du volume de 12 spectacles annuels inspiré des anciens cahiers de charges de la télévision publique (TFX), parfois le nouveau système de points de France Télévisions, mais avec un volume plancher de 60 points (C8) ou bien un engagement plus général de diffusion de 52 spectacles vivants (W9).

⁶⁵ Seul le décret « fixant le cahier des charges imposé au cessionnaire de TF1 » mentionnait une obligation de diffusion annuelle d'un minimum 12 spectacles dramatiques, lyriques et chorégraphiques et de 10 heures de concerts donnés par des orchestres français nationaux ou régionaux, qui était la reprise pure et simple des obligations de la chaîne sous son statut de chaîne publique. TF1 a conservé, depuis sa privatisation en 1987, cette obligation sous ce même libellé.

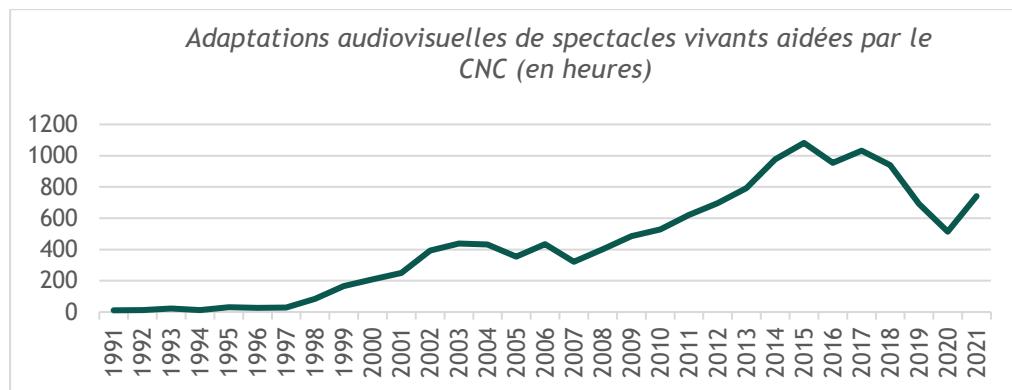
En ce qui concerne les services payants, à côté de chaînes qui ont toujours consacré tout ou partie de leur programmation au spectacle (musique pour Mezzo, théâtre pour Paris Première), de nouvelles initiatives éditoriales ont vu le jour comme Comédie+ et plus récemment encore Olympia TV (groupe Canal+).

C/ LES FINANCEMENTS DE LA PRODUCTION DE CAPTATIONS : AIDES PUBLIQUES ET CONTRIBUTIONS OBLIGATOIRES DES DIFFUSEURS

a - L'évolution contrastée des aides du CNC aux captations

Le volume de production de captations de spectacles et son financement ont connu des variations importantes au cours des 20 dernières années.

Graphique n° 6 - Volume de captations audiovisuelles aidées par le CNC (en heures) sur trente ans (1991-2021)



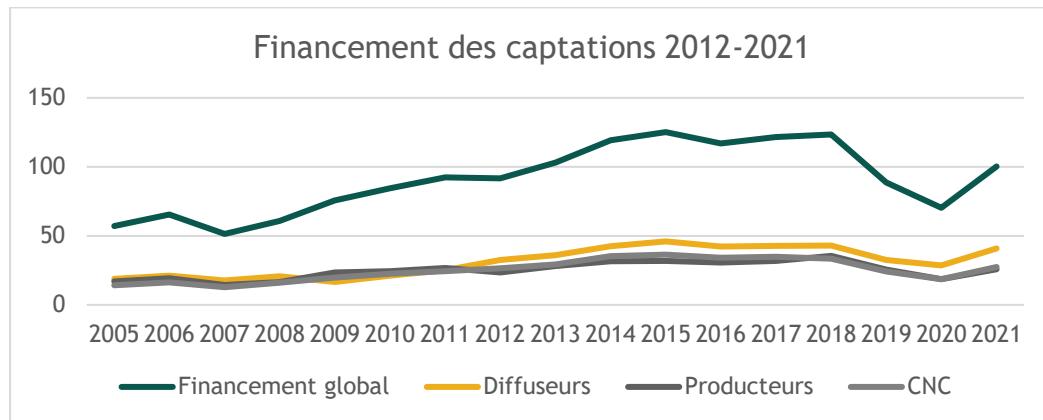
Source : Mission d'après données CNC

En effet, à la différence des autres genres (fiction, documentaire, animation) relevant de la production d'œuvres (patrimoniales) audiovisuelles, qui ont connu une croissance continue et régulière au cours de cette période, les captations de spectacles, qui n'ont jamais représenté plus de 15 % des financements de la production et 21 % du volume horaire d'œuvres audiovisuelles produites ont connu deux progressions quantitatives significatives :

- la première au début des années 2000 (on passe de 84 heures produites en 1998 à 439 heures en 2003 soit une progression de 420 % en 5 ans),
- puis entre 2012 et 2015 où l'on enregistre à nouveau une progression de 55 % du volume de production en trois ans, avec un pic de 1 082 h aidées en 2015.

La période 2015-2021 marque ensuite une stabilisation, puis un recul du nombre d'heures produites, amorcé dès 2019 (693 heures, soit -36 % par rapport à 2018) et évidemment accentué en 2020, année cependant atypique du fait de la crise sanitaire, alors que l'année 2021 est marquée par un effet de rattrapage, avec 742 heures aidées.

Graphique n° 7 - Financement des captations de spectacles vivants 2012-2021



Source : Mission d'après données CNC

En ce qui concerne les financements, ils ont eux aussi connu des variations, quoique moins sensibles, ce qui signifie que, dans un mouvement général de multiplication des sources de diffusion du spectacle vivant qui s'est accentué depuis 2010 (apparition des plateformes, création de nouvelles chaînes, etc.), le volume des financements disponibles n'a pas sensiblement augmenté.

Et si l'on observe un phénomène de contraction des financements dû notamment à la fin de la croissance du chiffre d'affaires des diffuseurs linéaires, celle-ci n'a pas été compensée par une progression de la part des financements publics : les captations ne bénéficient que peu des soutiens régionaux (qui ont été en croissance dans les autres secteurs de la production) ; enfin, elles n'étaient pas éligibles au crédit d'impôt audiovisuel qui a été un efficace moteur de croissance de la production audiovisuelle de fictions, de documentaires et d'animation.

Des mesures de régulation des aides du CNC à ce genre de programme en particulier ont pu aussi affecter les financements disponibles. Ainsi, l'évolution des financements du CNC pour les captations de spectacles entre 2015 et 2021 a été marquée par une baisse de 26 %, tandis que globalement, durant la même période, les aides à la production audiovisuelle ont connu une évolution différente. Le resserrement des règles d'accès aux aides du CNC a eu pour effet de juguler l'augmentation très sensible du volume horaire de captations aidées constatée entre 2010 et 2015. Cette évolution s'est traduite par une baisse de 27 % du montant d'aide du CNC entre les années 2018 et 2019, comparable à la baisse du nombre d'heures aidées, tandis que la baisse des apports des diffuseurs était moindre.

Cela correspond, entre autres, à une mesure de réforme décidée fin 2018 et appliquée en 2019, qui a consisté à relever le seuil d'apport en numéraire des diffuseurs pour les œuvres bénéficiant des aides du CNC à 20 000 €/heure (contre 15 000 € auparavant) et à instaurer un abattement de 30 % sur le montant de l'allocation d'aide pour les œuvres ne présentant pas une part de création dans l'adaptation, afin d'inciter les producteurs à patrimonialiser les captations.

Cette mesure, sans exclure des œuvres ne présentant pas les caractères d'une création audiovisuelle élaborée, a permis de faire la différence entre les

productions au regard du bénéfice du soutien, selon la teneur artistique de la réalisation et le caractère patrimonial de l'œuvre réalisée⁶⁶.

Il est important à cet égard de souligner que la part du financement des diffuseurs n'a pas faibli, comme le montre le graphique n° 7 ; elle a même légèrement progressé, passant de 36,8 % en 2015 à 40,5 % en 2021.

Quant à la part des diffuseurs publics dans le financement des captations aidées, elle représentait 45,9 % des financements des diffuseurs en 2015, au pic historique observé du financement des œuvres (125 M€) et elle en a représenté 61 % en 2021, soit une progression notable.

En revanche, la part des aides du CNC a reculé, tant en valeur absolue (de 36,4 M€ en 2015 à 27,5 M€ en 2021) qu'en valeur relative (29 % des financements en 2015 et 27 % en 2021).

Les opérateurs publics de télévision, tant pour les œuvres qu'ils commandent que pour celles pour lesquelles ils sont diffuseurs secondaires, et par leurs investissements pour leurs services linéaires et non linéaires, restent donc les garants du financement des captations de spectacles vivants et c'est dans ce cadre que l'accord conclu en 2018 avec les producteurs audiovisuels qui permet de fixer en valeur absolue le montant d'investissement de France Télévisions dans les captations, et - en l'absence de tout dispositif comparable pour ARTE France, - demeure essentiel pour maintenir le financement des œuvres.

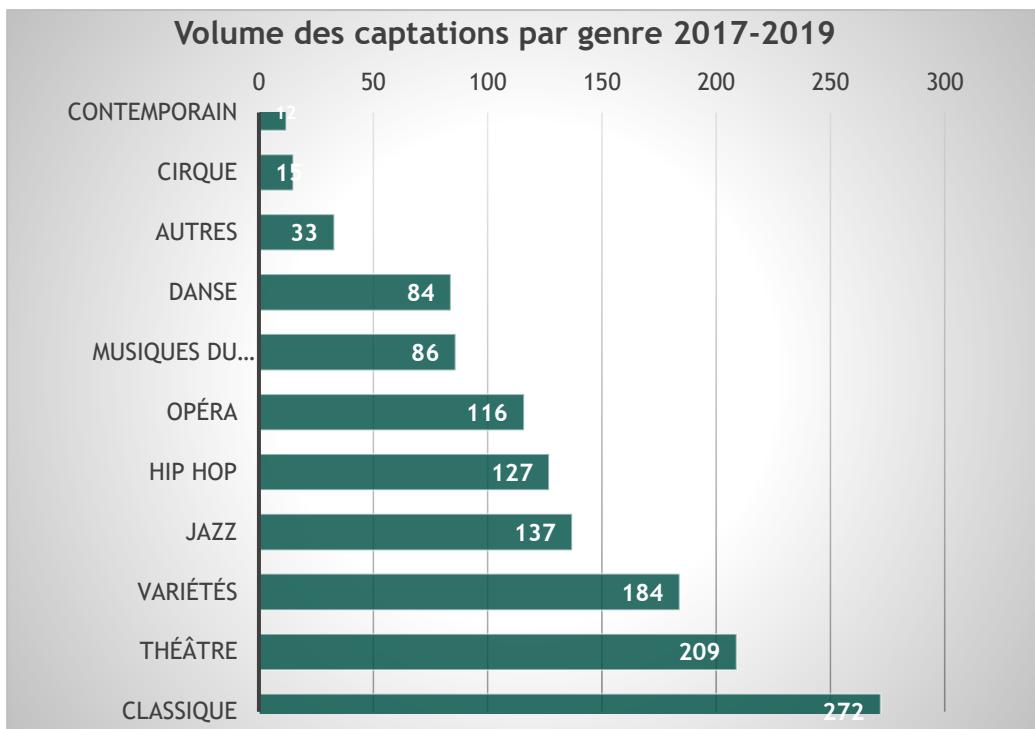
Cependant la quasi-totalité des producteurs avec lesquels la mission a échangé ont témoigné de leur inquiétude quant à la baisse des montants d'intervention des diffuseurs publics dans la production. Selon eux, la politique d'acquisition des programmes destinés à leurs plateformes entraînerait une baisse des apports de FTV et d'ARTE. C'est pourquoi le maintien d'une diffusion linéaire sur toutes les antennes publiques, évoqué plus haut, est un gage de stabilité pour le financement de la production.

➤ **Les caractéristiques de la production de captations de spectacle vivant**

Tous les genres sont représentés dans la production de captations aidées par le CNC, mais l'analyse des volumes de production respectifs de chaque genre sur trois ans (2017-2019) révèle que c'est la musique qui représente le plus important volume horaire de captations avec les concerts classiques, puis la variété et le jazz.

⁶⁶ Parallèlement, le CNC, à la faveur de la réforme de la commission du contrôle de la réglementation (CCR), a entrepris un travail de contrôle accru du respect des règles prévues par le règlement général des aides (RGA) par les entreprises bénéficiaires des aides du CNC, qui a entraîné l'examen de nombreux dossiers ayant trait à des captations de spectacles. Ainsi, depuis 2018, sur 14 dossiers relatifs à des entreprises de production audiovisuelle déferés à la CCR, 11 concernaient des productions d'adaptations de spectacles vivants.

Graphique n° 8 - Volume horaire d'œuvres aidées par le CNC produites par genre de 2017 à 2019



Source : Mission d'après données CNC

En volume horaire, sur l'année 2021 on retrouve cette prédominance du spectacle musical qui représente 457 heures, soit 61 % des œuvres aidées au cours de l'année, avec plusieurs faits notables si l'on compare la répartition des heures par genre par rapport à 2015, année du pic des heures produites :

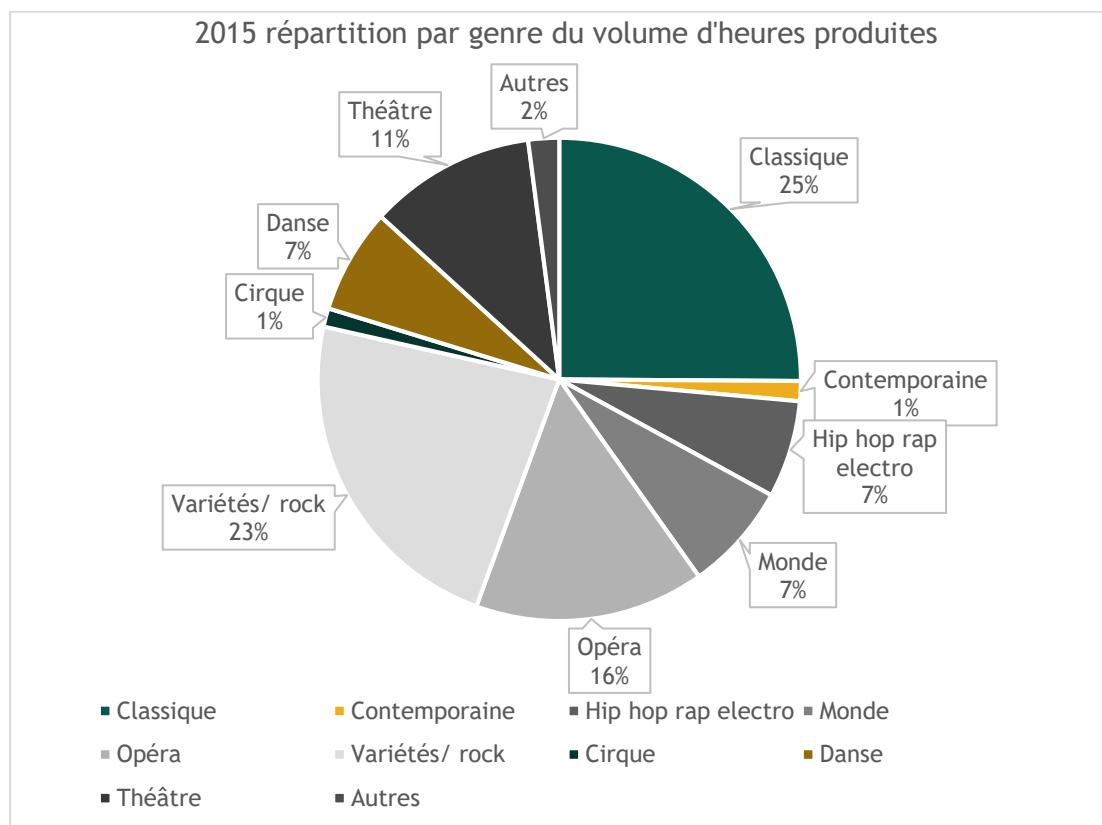
- la part quasi-insignifiante de la musique contemporaine (4 heures produites sur l'année 2021, 3 heures en 2020 alors qu'en 2015, 13 heures avaient été produites) ;
- une part relative du théâtre qui augmente (121 heures soit 16,3 % du total des heures produites alors qu'il n'en représentait que 10 à 12 % entre 2015 et 2018) ;
- une baisse globalement très significative en volume et en part relative du genre variétés/rock (222 heures en 2015 et 20 % du total, 90 heures en 2021 et seulement 12 % des heures produites en 2021) et du genre musiques du monde ;
- une baisse en volume et en valeur relative des opéras (149 heures en 2015 et 98 heures en 2021) ;
- une baisse importante en volume de la musique classique (243 heures en 2015, 175 heures en 2021).

La diminution d'un peu plus de 30 % du volume d'heures produites entre 2015 et 2021 (tendance amorcée bien avant la crise, puisque l'année 2021 correspond à un rattrapage du déficit observé en 2020, année la plus fortement marquée par la crise sanitaire pour la production audiovisuelle) indique un recentrage de la production

en faveur principalement du théâtre, du hip-hop/rap/électro, alors que les reculs les plus significatifs en volume concernent la musique classique, l'opéra et surtout les variétés et le rock.

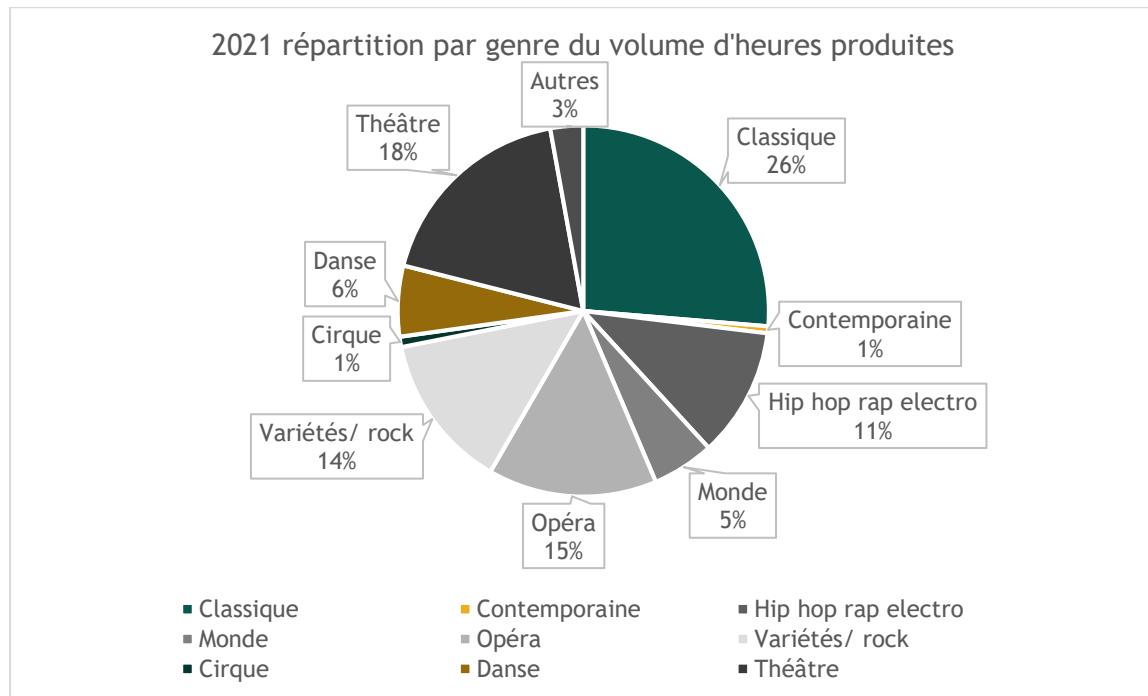
Une explication pour ce dernier genre serait sans doute à trouver dans la concurrence de l'offre croissante de vidéos sur les plateformes musicales. Vraisemblablement, on peut lire dans ces évolutions un effet de la réforme du fonds de soutien intervenue en termes d'exigences créative pour les captations, les captations musicales pouvant être plus exposées que les autres genres au plafonnement du soutien pour défaut d'apport créatif dans la réalisation de la captation.

Graphique n° 9 - Répartition par genre des volumes d'heures produites en 2015



Source : Mission d'après données CNC

Graphique n° 10 - Répartition par genre des volumes d'heures produites en 2021



Source : Mission d'après données CNC

En termes financiers, une évolution sensible s'est également dessinée depuis 2015 car les aides du CNC se rééquilibrent en faveur du théâtre (la musique classique totalisant toujours le plus important volume d'aides du CNC) : alors que le montant global de soutien accordé aux captations a connu une baisse de 26 %, les montants de l'aide accordée aux opéras et aux variétés se situent au-delà de cette moyenne, avec des baisses respectives de 39,5 % et même 49 % pour les variétés, alors que pour le théâtre on observe une hausse de 14,7 % (cf. tableau n° 4 ci-dessous).

Tableau n° 4 - Variation des apports du CNC aux productions selon les genres

Apports CNC	Classique	Opéra	Variétés	Théâtre
2015	7,68 M€	6,47 M€	6,6 M€	4,60 M€
2021	6,26 M€	3,91 M€	3,34 M€	5,28 M€
Variation 2015-2021	-18,4 %	-39,5 %	-49 %	+14,7 %

Source : Mission d'après données CNC

➤ **Les coûts de production des captations**

Les données du CNC sur les œuvres permettent non seulement d'analyser la répartition par genre des captations, mais aussi les moyens financiers qui leur sont consacrés en distinguant les différentes sources de financement. Celles-ci, comme on l'a vu plus haut, ont connu des variations dans le temps. Les budgets de production de chaque œuvre sont également inclus dans le corpus statistique du CNC.

Le coût moyen des productions d'adaptations audiovisuelles de spectacle vivant a peu évolué au fil du temps : il s'élevait à 131 K€ de l'heure en 2012, année où le volume de production était comparable à celui de 2021 (coût de production moyen de 134 K€).

Les progrès techniques accomplis dans le domaine de la prise de vues ont permis notamment d'améliorer la qualité de l'image et sans doute aussi la qualité artistique des productions, sans renchérir les coûts de production. Ainsi les frais techniques ont-ils baissé entre 2012 (28 % du montant des devis) et 2021 (25,7 %), la part des frais artistiques (notamment les droits) demeurant, elle, prépondérante (48,8 % en 2021).

Toutefois on constate une très forte disparité des budgets de production qui s'échelonnent entre 22 000 € et 2 M€ soit un écart de 1 à 100, le budget médian se situant autour de 100 000 € de l'heure.

Les opéras se situent dans une fourchette allant de 130 000 € (maisons d'opéra en régions) à 800 000 € pour quelques productions de l'ONP, et dépassent même 1 M€ pour les Chorégies d'Orange.

Sans surprise, les budgets les plus élevés (une vingtaine de productions entre 2019 et 2021 ont atteint ou dépassé le million d'euros de budget) concernent les spectacles diffusés en première partie de soirée sur des chaînes généralistes. Quelques captations de théâtre (classique et boulevard) et de concerts se situent entre 300 000 et 800 000 € de budget, alors que la plupart d'entre elles oscillent entre 90 000 et 300 000 €. Ces différences s'expliquent souvent par le coût des droits négociés, le support de diffusion (chaînes linéaire ou SMAD) et les moyens techniques mis à disposition de la captation.

➤ **Les entreprises de production**

La captation de spectacles vivants mobilise des entreprises pour la plupart d'entre elles spécialisées dans ce type de productions depuis de nombreuses années.

La connaissance du milieu du spectacle vivant, dans sa diversité, et de ses contraintes artistiques, y compris à l'étranger, ainsi qu'une collaboration confiante et suivie avec les décideurs spécialisés (unités de programmes) des grands diffuseurs sont les caractéristiques propres à ces entreprises, au total une soixantaine, dont une vingtaine assure la production déléguée des productions de coût supérieur à 500 000 €.

Le chiffre d'affaires annuel des sociétés avec lesquelles la mission a dialogué tourne autour de 4 à 5 M€. La mission a aussi observé que certaines entreprises de production engagées dans d'autres genres de programmes (fiction, documentaires)

diversifient leur champ de compétence avec la production de captations, qui présente l'avantage, pour des producteurs généralistes, d'offrir un chiffre d'affaires régulier, avec des productions dont le temps de préparation et de tournage est beaucoup plus réduit que pour les autres catégories d'œuvres audiovisuelles.

➤ **La production de captations : une grande diversité**

La liste des œuvres soutenues par le CNC ces trois dernières années donne une extraordinaire impression de variété et de diversité dans les genres mais aussi au sein même de ceux-ci, mélangeant artistes émergents et confirmés, scènes de villes moyennes et grandes institutions nationales, festivals, co-productions avec des scènes étrangères.

Comme la mission a déjà pu le souligner, la plupart de ses interlocuteurs estiment que la France est aujourd'hui incontestablement au plan mondial non seulement le premier pays producteur en volume et en diversité des genres couverts, comme indiqué plus haut, mais aussi le premier diffuseur de captations dans le monde⁶⁷.

Il en résulte à la fois : un savoir-faire en matière de production, qui permet à beaucoup de producteurs de travailler à l'international ; une réputation forte et une notoriété incontestable de la production française dans de nombreux territoires étrangers où il existe un public pour celles des captations qui s'exportent le mieux comme les concerts symphoniques, les opéras et la danse, qui n'ont pas d'obstacles linguistiques.

Le dispositif du CNC a pour beaucoup contribué à cette particularité française et, dans l'ensemble, la mission a constaté que les producteurs reconnaissent le rôle essentiel de ces aides pour financer leurs productions et émettent peu de critiques à son égard.

Clé de voute du financement des œuvres, les aides du CNC sont complétées par les financements des diffuseurs.

b - La contribution des éditeurs de services à la production de captations

➤ **Les obligations des éditeurs de services (linéaires et non linéaires)**

Outre les obligations de diffusion, qui jouent un rôle en matière d'exposition à des heures d'écoute favorables des captations (obligations du service public, cf. *supra* partie II-B-b) ou de volume de captations diffusées (à cet égard le fait que les captations soient des œuvres audiovisuelles permet aussi la comptabilisation de leur diffusion pour satisfaire les obligations liées aux quotas de diffusion d'œuvres européennes et d'expression originale française), les diffuseurs peuvent également inclure les captations parmi le volume des œuvres patrimoniales qu'ils déclarent chaque année au titre de leurs obligations de production d'œuvres audiovisuelles.

Ces obligations sont définies à l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 modifiée, et détaillées dans une série de décrets, très récemment mise à jour dans leur

⁶⁷ Pour mémoire, les deux tiers des abonnés de la chaîne Mezzo sont à l'étranger.

integralité, qui déclinent, par catégorie de service (éditeurs de la TNT, du câble et du satellite, SMAD), la nature et le volume de la contribution.

Les contributions sont assises sur le chiffre d'affaires annuel des services, dans une fourchette variable selon les catégories de services et leur programmation.

Encadré n° 4 : le périmètre légal de la contribution à la production des éditeurs de services de TV

Article 27 de la loi du 30 septembre 1986 modifiée (périmètre de la contribution à la production des éditeurs)

« 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 recréation de spectacles vivants ; elle peut inclure des dépenses de formation des auteurs et de promotion des œuvres ».

Aucune ventilation n'existe en faveur des captations de spectacle vivant dans les textes définissant la contribution des éditeurs de services de télévision au développement de la création audiovisuelle, ce qui est dans l'ordre des choses puisque ces textes n'organisent une telle ventilation qu'entre œuvres cinématographiques et œuvres audiovisuelles.

C'est donc principalement l'inclusion des captations dans le périmètre des œuvres audiovisuelles⁶⁸ et les obligations ou engagements de diffusion mentionnés plus haut qui orientent l'investissement des éditeurs de services de télévision vers la commande de captations, au-delà de l'affinité plus ou moins affirmée du genre avec leur stratégie de programmation, dont on a vu qu'elle est très variable d'un service à l'autre. Toutefois, le récent décret de juin 2021, fixant la contribution des services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) au développement de la production a introduit une innovation intéressante, qui favorise l'investissement des SMAD dans les captations de spectacles en majorant l'investissement financier consenti pour les commandes de ce type d'œuvres audiovisuelles en particulier (cf. encadré n° 5 ci-dessous).

Encadré n° 5 - les incitations à la production de captations de spectacles vivants dans les textes encadrant l'investissement des éditeurs de services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) dans la production audiovisuelle

Le décret SMAD du 22 juin 2021 : une incitation aux dépenses concernant les captations et recréations de spectacles

La contribution des éditeurs de services de médias audiovisuels à la demande a été redéfinie à l'issue de la publication de l'ordonnance du 21 décembre 2020 portant transposition de la directive 2018/1808 « Services de médias audiovisuels », dont l'objet était de pouvoir assujettir les grandes plateformes établies à l'étranger mais visant le public français (comme Netflix et Amazon Prime) à des obligations en termes de contribution à la création d'expression originale française, auxquelles jusque-là elles échappaient, bénéficiant ainsi d'une asymétrie de régulation avec les éditeurs établis en France.

A l'occasion de la mise en place de cette contribution, un dispositif favorisant les dépenses des plateformes de VAD dans des captations ou recréations de spectacles a été prévu, pour la première fois depuis que sont réglementés les flux financiers et les relations entre producteurs audiovisuels et

⁶⁸ Qui a fait un temps l'objet d'intenses débats juridiques autour notamment du cas de l'émission Popstars diffusée par M6.

diffuseurs. Concrètement, le 5° de l'article 26 du décret⁶⁹ donne la possibilité à l'ARCOM, dans les conventions conclues avec les éditeurs de services, de permettre le décompte, jusqu'au double de leur valeur réelle, des dépenses qu'ils consacrent aux captations de spectacles. Il est encore trop tôt pour établir une évaluation de ce dispositif.

L'ARCOM, dans ses conventions conclues avec les SMAD, a introduit une telle clause, en y ajoutant le critère d'une appréciation qualitative au cas par cas des productions de captations éligibles à ce dispositif de valorisation qui se traduit par un avis du président du CNC.

Amazon :

« En application du 5° de l'article 26 du décret n° 2021-793 du 22 juin 2021, un coefficient multiplicateur correspondant au double de leur montant est affecté aux dépenses portant sur des captations ou recréations de spectacles vivant ne relevant pas de la production indépendante telle que définie aux II et III de l'article 22 du décret précité et satisfaisant à un niveau de qualité artistique et technique apprécié, le cas échéant, après avis du président du Centre national du cinéma et de l'image animée ».

Par ailleurs la convention conclue avec Amazon prévoit également un engagement de diversité, jusque-là inédit, fixant à 3 % des dépenses de l'éditeur celles consacrées aux captations commandées qui respectent les critères de l'indépendance :

« A compter de l'exercice 2022 [...] l'éditeur contribue à la diversité des œuvres audiovisuelles en consacrant :

- au moins 3 % de sa contribution à la production de documentaires de création respectant les critères de la production indépendante [...].

- au moins 3 % de sa contribution à la production de captations ou de recréations respectant les critères de la production indépendante [...]. »

Pour Netflix, la convention a également prévu la possibilité d'appliquer un coefficient multiplicateur aux dépenses concernant les captations et les recréations de spectacles, sans pour autant réserver cet avantage aux seules productions satisfaisant aux critères de l'indépendance. La convention ne mentionne pas non plus de clause de diversité en faveur du genre des captations :

« En application du 5° de l'article 26 du décret n° 2021-793 du 22 juin 2021, un coefficient multiplicateur correspondant au double de leur montant est affecté aux dépenses portant sur des captations ou recréations de spectacles vivants, satisfaisant à un niveau de qualité artistique et technique apprécié le cas échéant après avis du président du Centre national du cinéma et de l'image animée ».

Compte tenu de la nature de son offre, faisant peu de part aux captations de spectacles, aucune clause de ce type n'a été incluse dans la convention conclue avec Disney+.

➤ L'accord entre France Télévisions et les organisations professionnelles de producteurs

L'accord-cadre conclu entre France Télévisions et les organisations professionnelles de producteurs fin 2018 et qui porte sur la période 2019-2022 prévoit un montant d'investissement minimum pour les captations de spectacles vivant fixé à 15,75 M€ par an⁷⁰ dont au moins 2 M€ pour des œuvres ayant une exposition exclusivement non-linéaire (Culturebox).

⁶⁹ « Valoriser avec un coefficient multiplicateur, dans la limite du double de leur montant, [...] les dépenses dans des captations ou recréations de spectacle vivant satisfaisant à un niveau de qualité artistique et technique apprécié, le cas échéant, après avis du président du Centre national du cinéma et de l'image animée, dans les conditions définies par la convention ou le cahier des charges ».

⁷⁰ Les deux autres genres pour lesquels France Télévisions a négocié une clause de diversité avec les producteurs sont le documentaire de création (101 M€/an) et l'animation (32 M€/an).

Par ailleurs, une annexe de cet accord est entièrement consacrée aux « œuvres patrimoniales de spectacle vivant » et concerne les modalités des coproductions avec France Télévisions, notamment les relations avec les moyens propres de production du groupe (« La fabrique »), qui ont toujours été mis à contribution, sous forme d'apport en industrie dans la production des captations, en particulier les cars-régie, qui sont un outil essentiel dans le cas des retransmissions, notamment en direct, de spectacles vivants.

Les conditions de valorisation dans le financement de production des captations des apports en industrie de France Télévisions sont ainsi encadrées. Enfin, l'accord prévoit le montant d'acquisition des droits de vidéo à la demande (VàD) gratuite pour les contrats de préachat et de coproductions de captations conclus avec les services linéaires, fixé à 3 000 € pour les captations de musiques actuelles et 6 000 € pour les autres genres.

Cet accord est, aux yeux de la mission, particulièrement structurant pour le financement de la production de ces œuvres, France Télévisions étant, comme on l'a vu, un acteur majeur du financement des captations. Il est donc capital qu'à l'avenir l'accord soit *a minima* reconduit à l'identique quant à l'engagement financier de France Télévisions pour assurer le financement pérenne des captations audiovisuelles. Il semble à cet égard important de rappeler que l'investissement de France Télévisions dans la production de captations représente, en volume financier, moins de 5 % de l'investissement de FTV dans les œuvres audiovisuelles prévu par l'actuel COM (440 M€ / an).

Par ailleurs, ainsi qu'évoqué *supra*, beaucoup d'interlocuteurs de la mission (producteurs audiovisuels mais aussi de spectacles vivants) ont fait part de leur vive inquiétude sur la baisse des montants accordés par le service public de l'audiovisuel pour chaque coproduction et acquisition de captations. Le risque existe en effet que, dans l'objectif d'alimenter l'offre de leurs plateformes, les diffuseurs publics abaissent le montant moyen de leur apport horaire.

Au total, l'investissement des diffuseurs⁷¹ dans les 742 heures de captations produites en 2021 s'est élevé à 40,86 M€ soit 40 % de leur financement.

➤ L'importance du pôle public : France Télévisions et ARTE

Depuis de nombreuses années, la production de captations reste très significativement financée par l'apport des diffuseurs publics (France Télévisions et ARTE). Avec des apports cumulés s'élevant à 25 M€ en 2021, les deux entreprises France Télévisions (20 M€) et ARTE (5,01 M€) représentent, comme indiqué plus haut, 61 % des financements des diffuseurs TV dans les programmes aidés par le CNC et 25 % du financement global des œuvres.

En deuxième position, le groupe Canal+ consacre 5,8 M€ d'apports au genre de la captation, suivi par le groupe TF1 (0,55 M€) et le groupe M6 (0,21 M€). Ensemble, les diffuseurs historiques apportent donc 77,4 % du financement des captations audiovisuelles. Les chaînes payantes (hors groupe Canal+) contribuent à hauteur de 1,1 M€, soit trois fois moins que les chaînes gratuites qui restent, avec 3,75 M€, comme elles l'ont toujours été, assez impliquées dans le financement des

⁷¹ Le périmètre de référence étant les œuvres aidées par le CNC.

captations, avec un volume d'heures initiées comme premier diffuseur important (118 heures).

Une évolution remarquable concerne les services en ligne (autres que ceux détenus par les groupes audiovisuels) qui atteignent pour la première fois en 2021 un volume significatif de financement (4,31 M€) pour un nombre d'heures commandées également important.

c - Un nouveau crédit d'impôt

Une nouvelle source de financement va désormais bénéficier aux adaptations de spectacles vivants, (sous réserve que celles-ci soient éligibles aux aides du CNC) : le crédit d'impôt audiovisuel, dont le périmètre des œuvres audiovisuelles bénéficiaires a été élargi aux adaptations de spectacles vivants par l'article 118 de la loi n° 2020-1721 du 29 décembre 2020 de finances pour 2021, modifiant l'article 220 sexies du Code général des impôts (CGI).

Il s'agissait d'un amendement parlementaire⁷², adopté après avoir été sous-amendé par le Gouvernement⁷³.

Le délai lié à la notification de la mesure (pour examen de sa conformité au droit de l'Union européenne en matière d'aides d'État) à la Commission européenne (qui l'a validée par décision du 26 octobre 2021) fait débuter son entrée en vigueur pour les dépenses de production exposées en 2021. C'est donc en 2022 que les producteurs vont en bénéficier pour la première fois.

Le crédit d'impôt pour dépenses de production déléguées s'applique depuis 2004 pour les œuvres cinématographiques agréées par le CNC et depuis 2005 pour le reste de la production audiovisuelle (œuvres admises au bénéfice du COSIP), à l'exception notable des adaptations de spectacles qui en avaient été exclues.

Les motifs de cette exclusion n'étaient pas nécessairement légitimes puisque les productions de captations de spectacles ont des incidences en termes de territorialisation des dépenses (l'objectif du crédit d'impôt étant de favoriser les dépenses de production sur le territoire national) assez comparables à celles des autres genres d'œuvres et mobilisent un personnel technique et artistique souvent important en termes de masse salariale.

Par ailleurs, les tentations de délocalisation des captations avec des troupes étrangères ou des spectacles produits à l'étranger sont réelles. Les retombées économiques directes et indirectes des dépenses de production des captations (que visent à favoriser le crédit d'impôt) ne sont sans doute pas inférieures à celles du documentaire, par exemple.

Rappelons que le mécanisme du crédit d'impôt consiste en une réduction d'impôt calculée sur la base d'un pourcentage de dépenses de production dites éligibles (certaines catégories de dépenses, celles qui génèrent le moins d'emplois, par exemple, ne le sont pas), la réduction s'appliquant à l'impôt sur les sociétés (IS) dû par l'entreprise de production déléguée. Si l'entreprise n'est pas imposable ou si le

⁷² <https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/amendements/3360C/AN/3438.pdf>

⁷³ Intervention de M. Olivier Dussopt, ministre délégué chargé des comptes publics, lors de l'examen du projet de loi de finances pour 2021 en deuxième lecture à l'Assemblée nationale : « nous proposons [...] que les dispositions prévues soient bornées dans le temps, soient rédigées de façon plus claire, enfin que le taux évoqué par Mme Bergé soit légèrement revu à la baisse. L'adoption de ces trois sous-amendements rendrait l'article adopté par l'Assemblée praticable et acceptable ».

montant de crédit d'impôt est supérieur au montant de l'impôt, il s'agit d'un versement en numéraire.

Un décret du 28 décembre 2021 a précisé les modalités concrètes d'application de la mesure adoptée en loi de finances :

- Le taux de crédit d'impôt applicable aux dépenses éligibles est de 10 % (25 % pour les autres genres d'œuvres audiovisuelles) ;
- Le périmètre des dépenses éligibles inclut les droits artistiques.

D'après l'étude d'impact fournie à l'appui du décret, le montant moyen de crédit d'impôt dont pourraient bénéficier les producteurs délégués d'une œuvre s'élève à environ 10 % du devis en moyenne qui pourraient ainsi être financés par le nouveau dispositif⁷⁴. Cette même étude d'impact estimait le coût de cette réforme pour les finances publiques : s'il s'était appliqué aux années 2019 et 2020, il se serait élevé respectivement à 3,8 M€ et 2,3 M€.

Outre le fait que cette mesure remet sur un pied d'égalité les différents genres d'œuvres audiovisuelles au regard des financements publics, elle devrait améliorer le financement de la production de captations et la situation financière des entreprises de production déléguée.

Le texte de la loi de finances pour 2021 limite le bénéfice pour les producteurs du dispositif aux seules dépenses exposées en 2021 et 2022, tandis que les autres genres d'œuvres ne sont pas soumis à cette limitation dans le temps du bénéfice du crédit d'impôt audiovisuel.

La mission estime qu'il serait nécessaire de mener une évaluation de l'impact du crédit d'impôt sur la production de captations dans son ensemble, au terme de la deuxième année d'application du dispositif (en 2023), afin de décider de l'opportunité de sa reconduction et des modifications et ajustements éventuelles qu'il serait nécessaire de lui apporter.

À cette fin il serait donc nécessaire de reconduire le dispositif en loi de finances 2023 pour un an au moins pour que l'évaluation puisse être conduite sur les dossiers 2021 et 2022. Une étude comparable à celle qui avait été menée conjointement par l'Inspection générale des finances et par l'Inspection générale des affaires culturelles en 2018 sur les crédits d'impôt culture⁷⁵ pourrait être diligentée à cet effet.

Recommandation n° 4 - Lors de l'examen du projet de loi de finances pour 2023, le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à ce que l'extension du bénéfice du crédit d'impôt audiovisuel aux adaptations de spectacles vivants soit garantie pour les dépenses exposées en 2023 et fasse l'objet d'une évaluation, en vue de sa reconduction pérenne, à l'instar des autres genres audiovisuels, et pour y apporter d'éventuelles modifications s'il y a lieu.

⁷⁴ En fonction des variations annuelles observées durant la crise sanitaire, le coût prévisionnel global (c'est-à-dire les sommes versées aux producteurs) devrait s'élèver à 2,3 M€ en 2022 (pour les productions de l'année 2021 et 3,8 M€ en 2023).

⁷⁵ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-sur-l-evaluation-des-divers-credits-d-impots-gerees-par-le-ministere-de-la-culture>

d - Les aides du CNM

Au cours des deux années 2020 et 2021, marquées par la crise sanitaire, le Centre national de la musique -dont la mission définie par la loi du 19 octobre 2019 portant sa création est de « *soutenir l'écriture, la composition, l'interprétation, la production, l'édition, la promotion, la distribution et la diffusion de la musique et des variétés sous toutes leurs formes et auprès de tous les publics, aux niveaux national et territorial, en complémentarité des dispositifs directement déployés par le ministère chargé de la culture* »- a mis en place des aides exceptionnelles pour le secteur du spectacle vivant musical, sévèrement impacté par la crise.

➤ Des aides exceptionnelles à la captation pour répondre à la crise sanitaire

Une part de ces aides conjoncturelles avait vocation à permettre aux opérateurs de renouer le lien avec le public, rompu du fait de la fermeture des salles de spectacle, selon le principe qu'il ne s'agissait pas seulement de subventions sèches pour compenser l'arrêt de l'activité.

Ainsi, des spectacles qui auraient logiquement dû être annulés durant les périodes de fermeture des salles ont-ils été produits pour les seuls besoins d'une captation et mis en ligne ou diffusés à la télévision.

Il convient de rappeler que le budget du CNM est, entre autres, abondé par la taxe fiscale sur les spectacles de variétés (et les concerts de musiques actuelles) qui lui est affectée. Cette taxe, perçue directement par l'établissement public, est due par tout organisateur de spectacles.

Le fonds de diffusion alternative, doté d'un budget de 15 M€ dans le cadre de la crise sanitaire, a permis en 2020 et 2021 de soutenir la production d'images par les structures du spectacle vivant musical, notamment pour des captations, mais aussi pour des formats différents, plus adaptés aux codes des réseaux sociaux, qui ont été durant la crise de puissants vecteurs de communication, dont le spectacle vivant et les artistes en général ne pouvaient être absents.

Outre les captations, ce fonds a donc permis de financer des vignettes, des pastilles spécialement conçues pour les réseaux sociaux et qui permettent d'améliorer la découverte des artistes et des spectacles et de communiquer notamment avec le jeune public, auprès des communautés que forment les réseaux sociaux (Twitch, TikTok) avec leurs codes et leurs formats très spécifiques.

Cette aide à l'image a donc révélé d'une certaine manière les besoins nouveaux d'images du spectacle vivant musical.

En pratique, pour les captations, le CNM a pu financer jusqu'à 50 % du projet avec un plafond de 25 000 €, augmenté toutefois à 75 000 € pour les projets accompagnés par un diffuseur. Le montant moyen des aides accordées a été de 15 000 € (inférieur au montant moyen d'aide du CNC qui est de 37 000 €/heure environ). 80 % des projets aidés l'ont été pour une mise en ligne et, parmi les captations ayant fait l'objet d'une offre en *livestream*, 38 étaient payantes (15,8 %) et 162 gratuites.

Si cette intervention financière conjoncturelle a sans doute permis, très opportunément, de répondre aux besoins exprimés par les producteurs de spectacles durant la crise pour créer un lien numérique avec leur public (via une diversité de créations à l'image, dont les captations, mais pas exclusivement), elle

a répondu aussi à un besoin -sans doute plus pérenne- de développement d'une stratégie de présence des acteurs du spectacle vivant dans l'univers numérique.

C'est pourquoi le CNM a prévu, dans le cadre d'une action de relance du secteur du spectacle vivant musical et de variétés, de mobiliser une enveloppe globale s'élevant à 24,2 M€, destinée à accompagner la reprise d'activité qui est encore difficile en 2022, comme en témoignent les plus récentes enquêtes menées par le département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPS-DOC) du ministère⁷⁶.

Cette enveloppe abondera plusieurs programmes : soutien à la création, production et diffusion de spectacles, activité des festivals, aide à l'aménagement et l'équipement des salles de spectacles etc. Une somme de 3,5 M€ serait réservée à un programme de soutien à la musique à l'image, incluant les captations « innovantes » et le développement du *livestream*. Le Centre anticipe à cet effet de soutenir environ 400 projets avec une aide moyenne de 8 750 € par projet.

➤ **La perspective d'une pérennisation de l'intervention du CNM en soutien aux captations de spectacles musicaux**

De toute évidence, l'intervention du CNM est une réponse à un besoin exprimé par le secteur du spectacle vivant musical auxquels les dispositifs existants n'ont jusqu'à présent pas apporté de réponse, parce que les projets ne correspondent pas dans leur forme ou leur contenu aux exigences de financeurs comme les chaînes de télévision ou le fonds de soutien du CNC (notamment aux exigences réglementaires).

Cependant, la perspective d'accompagner financièrement de manière permanente le spectacle vivant musical dans sa stratégie d'image en général doit impérativement se faire avec le souci d'une intervention qui doit éviter plusieurs écueils :

- d'abord la création d'une bulle de surproduction de captations qui ne trouveraient pas les moyens de leur diffusion. Les 742 heures annuelles produites avec l'aide du CNC soulèvent déjà des problèmes de découvrabilité et d'exposition et tout l'effort mené ces dernières années (passage de 1000 heures et plus à 600/700 heures annuelles) vise à ramener la production à un niveau qui permette sa visibilité ;

- un autre écueil serait la possibilité d'un cumul des aides des deux opérateurs du ministère (la mission sur ce point a eu connaissance de projets aidés par les deux fonds, celui du CNC et celui du CNM, ce qui soulève question) qui ne permettrait pas de saisir la spécificité de l'intervention du CNM et en ferait un accessoire du dispositif CNC/diffuseurs, et même une simple augmentation de l'enveloppe pour les mêmes bénéficiaires ;

- la mission a été informée du soutien du CNM à des projets qui avaient été entièrement réalisés avant le lancement de l'appel à projets, ce qui semble en contradiction avec les dispositions du II de l'article 5 du décret n° 2018-514 du 25 juin 2018 relatif aux subventions de l'État pour des projets d'investissement, aux termes duquel « *Aucun commencement d'exécution du projet ne peut être opéré avant la date de réception de la demande de subvention* » ;

⁷⁶ Autour de -23 % en chiffre d'affaires en janvier 2022 par rapport à janvier 2019 pour l'ensemble du secteur « arts du spectacle vivant ».

- en termes de bénéficiaires, l'intervention devrait être centrée particulièrement sur les opérateurs du spectacle vivant musical qui n'ont pas accès aux aides du CNC, pour de multiples raisons (nature du projet, modestie des financements, absence de diffuseurs, statut du demandeur). Il conviendrait aussi d'être vigilant sur les dossiers ayant fait l'objet d'un rejet au guichet sélectif CNC, l'aide du CNM n'ayant pas a priori pour vocation d'être un ratrappage pour les candidats malheureux à l'aide sélective du CNC.

C'est pourquoi, si la mission voit bien l'intérêt et l'importance pour le spectacle vivant musical (qui a sans doute été impacté, plus que d'autres secteurs, par la récente réforme de l'aide du CNC, cf. *supra* tableau n° 4) d'une poursuite de l'action engagée par le CNM durant la crise, cette orientation doit être soigneusement coordonnée par l'État et ses représentants aux conseils d'administration des deux établissements publics.

Le présent rapport n'a pas vocation à entrer dans le détail des mesures qui permettraient à l'aide du CNM de s'inscrire en totale complémentarité avec les autres dispositifs d'aide à la captation. Néanmoins, il paraît nécessaire de définir un minimum de règles et de critères d'accès à des aides qui viendraient combler de manière efficace et appropriée les éventuels manques du système actuel de financement des captations et répondre à un besoin spécifique des acteurs du spectacle vivant musical. La piste qui consiste à inciter à la production d'images en général, notamment des formats -hors captations traditionnelles- qui ne sont pas nécessairement aidés par le CNC ou commandés par les diffuseurs (production de formats pour les réseaux sociaux) est particulièrement intéressante.

e - Les aides de l'ONDA

L'Office national de diffusion artistique (ONDA) soutient également les captations, dans le cadre du fonds de soutien exceptionnel, mis en place en 2021 « *Captations et diffusions alternatives* », doté d'une enveloppe de 3 M€. Traditionnellement, l'ONDA n'intervient que dans le cadre de la diffusion des spectacles en salles. Ce fonds de soutien ouvert aussi aux captations audiovisuelles reconnaît donc la part prise par celles-ci dans les stratégies de diffusion du spectacle vivant.

Le premier appel à projets « *Ecran vivant* », lancé en octobre 2021, a donné lieu à la réception de 71 dossiers éligibles, examinés en février 2022. 39 dossiers seront aidés. L'aide accordée représente au maximum 80 % du coût réel des contenus numériques. Elle est plafonnée à 25 000 €. Le bénéfice de cette aide est exclusif du soutien du CNC.

L'objectif était de faire voir au public et aux professionnels les spectacles qui n'avaient pas pu être présentés en salles pendant la crise sanitaire. À la demande de la DGCA, seuls les projets réalisés en vue d'une diffusion gratuite étaient recevables. Le jury a privilégié les projets qui avaient un « sens » pour la création. Il a noté certaines lacunes dans les dossiers : manque de précision technique ; manque de précision quant au média de diffusion envisagé ; absence de traitement de la question de l'éco-responsabilité ; imprécisions sur la question des droits, qui traduisent sans doute le besoin d'une meilleure information (voire formation) de certains professionnels du spectacle face aux enjeux de l'audiovisuel et du numérique.

Comme pour les aides du CNM, des projets déjà achevés ont pu être aidés, ce qui suscite des interrogations juridiques.

Cet appel était ouvert aux contenus numériques réalisés entre 2019 et 2022, à partir de spectacles diffusés entre le dernier trimestre 2018 et le 31 décembre 2022. Ces contenus numériques devaient impérativement donner lieu à une diffusion en 2022.

Selon l'ONDA, cet appel a donné lieu à un réel engouement qui reflète le développement de formats numériques pendant la crise sanitaire.

Un deuxième appel à projets est prévu au printemps et un troisième à l'automne.

Le montant très élevé de ce fonds (presque équivalent au budget annuel de l'ONDA) a suscité au départ des réticences en interne, la captation n'étant pas perçue unanimement comme une priorité.

Comme pour les aides du CNM, il apparaît indispensable d'envisager une évaluation de l'impact de ce fonds et de sa complémentarité avec les dispositifs existants et en particulier d'analyser les initiatives et innovations qui ont fait l'objet d'un accompagnement financier, et les structures concernées, pour déterminer leur portée sur la diffusion des spectacles en général.

La mission note cependant qu'au total, l'apport à la production du crédit d'impôt audiovisuel et la poursuite des aides du CNM permettront une augmentation d'environ 25 % des aides directes à la production de captations par rapport à l'année 2019, sans compter les investissements nouveaux de plateformes liés aux nouvelles obligations définies par le décret SMAD.

Recommandation n° 5 - Le Centre national de la musique a pour projet de poursuivre le programme d'aide à l'image en faveur du spectacle vivant musical qu'il a mis en place en 2020 et 2021 durant la crise sanitaire et qui a permis de financer, entre autres, des captations. Cette initiative, qui a du sens, doit être pensée et organisée en parfaite complémentarité avec les aides existantes du CNC. De même, les aides allouées par l'ONDA devraient faire l'objet d'une évaluation. Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait accompagner toutes les réflexions et travaux visant à clarifier les champs d'intervention respectifs de ces opérateurs sur les captations, en veillant à encourager les formats innovants.

III - PERSPECTIVES DE DÉVELOPPEMENT DE L'ACCÈS AUX CAPTATIONS : PLATEFORMES NUMÉRIQUES, ÉMERGENCE DU *LIVESTREAM*, SALLES DE CINÉMA

A/ LES PLATEFORMES ET LE *LIVESTREAM*⁷⁷ : NOUVEL ELDORADO POUR LES CAPTATIONS DE SPECTACLES VIVANTS ?

Depuis les années 2010, le modèle de la diffusion des captations par la télévision a cessé d'être exclusif : à la faveur de la transition numérique, les captations peuvent désormais trouver leur public dans un lieu physique, les salles de cinéma (depuis qu'elles sont équipées de projecteurs numériques), ou en diffusion sur les plateformes en flux (*streaming*), à la demande, c'est-à-dire sous la forme d'une mise en ligne de l'événement ou de la performance artistique.

Ces diffusions peuvent avoir lieu en direct ou en différé, mais ont toutes en commun d'avoir pour origine une prestation artistique sur une scène, en principe devant un public. D'où l'expression « *live performance* », qui distingue les retransmissions audio ou vidéo d'un spectacle, d'un simple enregistrement en studio ou dans un lieu similaire, même si, notamment à la faveur du confinement, nombre de spectacles ont été filmés sans public sur ces scènes ou dans des décors autres que ceux d'une salle de spectacle, ce type de captation constituant d'ailleurs une forme d'éditorialisation et de contextualisation nouvelle des performances d'artiste⁷⁸.

La possibilité de mettre en ligne sur internet les spectacles faisant l'objet d'une captation a ouvert une multitude d'horizons nouveaux aux producteurs de spectacles. Elle constitue aussi, on l'a vu plus haut (cf. *supra* partie II) une diversification éditoriale importante des diffuseurs et notamment du service public de la télévision en France. La possibilité de la télévision de rattrapage, de la vidéo à la demande et l'apparition des plateformes de *streaming* audio⁷⁹ et vidéo ont multiplié les opportunités d'offre de spectacles vivants que la contrainte des programmes linéaires limitait, surtout sur les antennes de chaînes gratuites généralistes.

Des plateformes spécifiques de vidéo à la demande, le plus souvent sous le modèle de l'abonnement, ont ainsi vu le jour en France comme à l'étranger et ont visé d'ailleurs un marché international, puisque la plupart des spectacles concernés par les captations, à l'exception du théâtre, peuvent aisément surmonter l'obstacle des barrières linguistiques.

Ainsi en France des plateformes spécialisées comme Medici TV (musique classique, opéra, danse) ou Qwest (jazz et musiques actuelles) ont-elles été lancées. Et entre

⁷⁷ Il n'existe, à ce jour, pas de traduction officielle en français du terme « *livestream* », qui n'a pas encore été examiné par la Commission d'enrichissement de la langue française.

⁷⁸ Cf. à cet égard, le concert de Sting dans le décor du Panthéon à Paris (coproduction Radio France /ARTE, ou encore la collection d'ARTE concert « *Passengers* » (format de 45 min) où des talents de musiques actuelles sont filmés dans des décors insolites (Nicolas Godin (Air) au Musée d'Orsay, Jungle dans le métro parisien, Metronomy eu Muséum national d'histoire naturelle, L'Impératrice au Grand Palais etc.).

⁷⁹ La plupart des grandes plateformes musicales (Apple, Spotify, Deezer) mettent à disposition de leur public non seulement un flux audio mais aussi des vidéos.

2012 et 2016, la croissance annuelle très forte de la production de captations a été portée principalement par l'émergence des plateformes et des SMAD.

Le premier constat qu'il est permis de dresser sur le modèle économique de la mise en ligne des captations sur des plateformes payantes (sur le modèle de l'abonnement) est sa grande fragilité. En témoignent les difficultés de plateformes comme Medici et Qwest, spécialisées dans des genres pourtant différents, qui ont peiné à trouver leur équilibre : la marque Medici a été rachetée par LVMH et Qwest envisage un changement de modèle économique, passant de la VADA (abonnement) à l'AVOD (financement par la publicité insérée dans les programmes). Seules les plateformes gratuites notamment YouTube et celles financées par des fonds publics (ARTE concert, Culturebox) se sont installées durablement dans le paysage et il n'est pas impossible, au regard de la qualité de leur offre, qu'elles rendent difficile l'émergence de services payants sur ce créneau particulier de l'offre de spectacle en ligne.

a - Les premières initiatives de plateformes dédiées de producteurs de spectacles à l'étranger

Un autre modèle s'est développé plus récemment, à l'initiative de producteurs de spectacles qui ont pour particularité d'être, par leur notoriété et la qualité de leur production, liée souvent à des moyens financiers importants et faisant appel à des subventions publiques ou à du parrainage de grandes marques internationales.

Ainsi la Philharmonie de Berlin (*Berliner Philharmoniker*) a-t-elle créé sa propre plateforme (*Digital Concert Hall*) accessible aux mélomanes du monde entier à partir d'une application dédiée. Sont ainsi mis en ligne sur la plateforme une cinquantaine de concerts par an retransmis en direct (la salle de la philharmonie est désormais équipée de caméras assurant la captation systématique des concerts) ainsi que l'accès à une base d'archives, comprenant 650 concerts captés sur une soixantaine d'années et des documentaires et interviews d'artistes (chefs, solistes, musiciens du rang etc.). L'abonnement est proposé au tarif de 14,90 € par mois ou 149 € par an. La qualité du son est en haute résolution (*hi-res*) y compris pour les concerts d'archives remastérisés.

Un autre exemple de plateforme dédiée, pour les spectacles d'opéra, est celle lancée par l'opéra de Vienne (*Wiener Staatsoper*), qui propose l'ensemble des spectacles de ses saisons en direct ou en différé, moyennant un abonnement de 250 € par an. Comme pour la Philharmonie de Berlin (et le *Metropolitan Opera* de New York, qui a été pionnier dans ce domaine), la salle de l'opéra de Vienne a été équipée de caméras permettant la captation systématique des spectacles. Cette plateforme dédiée d'accès payant ne fait cependant pas obstacle à des diffusions sur d'autres plateformes. Ainsi ARTE a pu diffuser la production de *Parsifal* de Richard Wagner (2021), mise en scène par Kiril Serebrennikov en diffusion linéaire puis en *replay* sur la plateforme ARTE concert⁸⁰.

Toutefois, de l'avis de plusieurs observateurs consultés par la mission, ces sites payants n'auraient pas pour le moment trouvé leur équilibre économique.

⁸⁰ Cette captation figure, comme indiqué plus haut, dans le top 20 des vidéos de spectacles vivants les plus vues sur ARTE Concert.

En dépit de cette incertitude concernant le modèle payant, trois autres maisons d'opéra, la Scala de Milan (*Teatro alla scala*), le *Teatro Real* de Madrid et l'Opéra national de Paris envisagent un plan technique d'équipement de leurs salles avec un matériel fixe de prises de vues afin de permettre, avec une économie de coûts, la captation de tous leurs spectacles.

b - Les stratégies de développement de plateformes propriétaires en France : les exemples de l'Opéra national de Paris, de la Philharmonie et de la Comédie-Française

La mise en place de dispositifs de captation fixes, qui suppose un investissement important et la mise à disposition de personnels pour la régie audiovisuelle (le système implique la présence d'un réalisateur) capable de rivaliser avec les dispositifs techniques éphémères mis en place pour les tournages ponctuels des directs et différés, est en général la condition préalable de constitution d'un projet éditorial pour une plateforme propriétaire afin d'alimenter celle-ci d'un nombre important de nouveautés (outre l'exploitation d'archives ou d'un catalogue quand les conditions juridiques et financières sont levées pour le faire) et dans l'idéal, l'intégralité d'une saison alors que le modèle actuel de financement des captations dépendantes des achats des diffuseurs extérieurs (chaînes de TV payantes ou gratuites, plateformes, diffusion en salles de cinéma) n'assure que la captation d'une partie seulement de la programmation annuelle de ces maisons.

L'objectif vers lequel s'oriente l'Opéra national de Paris (ONP), dans sa stratégie audiovisuelle⁸¹ en cours de finalisation, est de poursuivre l'initiative menée durant la crise sanitaire, à la fin de l'année 2020, avec la création de la plateforme et de l'application *l'Opéra chez soi*. Le modèle économique de la plateforme reposerait, en l'état actuel du projet, sur une offre mixte avec des programmes en accès gratuit et d'autres en accès payant à l'acte. Le modèle de l'abonnement n'est pour le moment pas encore envisagé.

Encadré n°6 : L'exemple de *L'Opéra chez soi*

***L'Opéra chez soi* : proposition éditoriale et fréquentation de la plateforme**

La plateforme *l'Opéra chez soi*, créée durant la crise sanitaire (elle a été inaugurée le 8 décembre 2020) pour permettre, durant la fermeture des salles Garnier et Bastille l'accès aux spectacles de l'ONP, est devenue la plateforme d'accès à l'offre audiovisuelle des productions de l'Opéra de Paris. Elle a totalisé près de 800 000 visiteurs et plus de 900 000 vidéos vues. La plateforme compte une trentaine de milliers de comptes d'utilisateurs et a vendu en 2 ans (pour 10 programmes proposés dont 3 en *livestream*) 26 597 vidéos payantes, dont près de la moitié sont concentrées sur la représentation en direct de *La Bayadère* (13 000 ventes). Les spectacles proposés en direct (*livestream*) réalisent de meilleures ventes que ceux en différé, mais sont demeurés rares pour le moment (3 seulement). En termes de catalogue, la plateforme donne accès à 170 vidéos. Le tarif des vidéos payantes est de 7,90 € pour un visionnage en différé et 11,90 € pour les directs.

⁸¹ Comme la Comédie-Française, l'ONP bénéficie d'une longue tradition d'ancre dans la captation de ses spectacles et leur retransmission sur les chaînes de télévision. Depuis les années 80, la totalité des spectacles font l'objet d'une captation « mémoire » et quelques spectacles de la saison font l'objet de diffusions sur les chaînes de télévision. L'ONP, comme la Comédie-Française s'est doté très tôt d'un service audiovisuel qui lui a permis d'acquérir une grande maîtrise de la problématique des captations. En 2011, l'établissement public a créé une filiale de production audiovisuelle, afin d'être coproducteur des captations, depuis lors toujours assurée par un producteur délégué indépendant. Une nouvelle étape dans la politique audiovisuelle de l'ONP a été la création, en 2015, de la 3^e scène dont l'objectif est de « promouvoir par le numérique les différentes formes de la création actuelle au travers d'œuvres originales offrant un regard insolite sur l'univers de la musique et de la danse de l'Opéra de Paris, son patrimoine ses métiers et l'architecture de ses lieux ». Le site de la 3^e scène propose 55 films coproduits par l'ONP et a enregistré 4 millions de vues depuis sa création.

70 % de l'audience du site est nationale, 30 % étrangère (principalement Amérique du nord et Japon). Il est intéressant de constater que le public français de la plateforme se partage à peu près à égalité entre franciliens (51 %) et résidents d'autres régions (49 %).

Dans le genre du concert symphonique, la Philharmonie de Paris, héritière de la politique de captations menée durant de longues années par l'orchestre de Paris, qui faisait partie des formations musicales visées par les obligations de retransmissions de concerts de la télévision publique (cf. *supra* partie II), développe une stratégie très proche de celle de l'ONP, la production et la diffusion de captations des concert de la Philharmonie - notamment sur le site *Philharmonie Live*, dont la proposition éditoriale correspond aussi aux missions de démocratisation culturelle de la Philharmonie - étant une part d'une stratégie numérique plus vaste, qui passe aussi par la production de contenus autres que de captations intégrales.

Un troisième exemple d'opérateur culturel public des arts de la scène à avoir développé une stratégie vers les plateformes est la Comédie-Française. Forte d'une longue tradition de lien avec l'audiovisuel, issue notamment de l'accord entre le ministère de la culture et l'ORTF, depuis les années 70⁸² chaque année une part des spectacles produits a été diffusée sur les chaînes publiques. Depuis plusieurs années, la Comédie-Française a développé une stratégie active dans deux directions : la diffusion de ses spectacles dans les salles de cinéma (3 ou 4 par an diffusés par Pathé Live cf. *infra* B), la poursuite des diffusions à la télévision, par l'effet de l'accord conclu avec France Télévisions (au moins un spectacle/an, distinct de ceux choisis par Pathé Live) et à la radio, pour les captations audio (accord avec Radio France) et une présence en ligne, avec une chaîne YouTube destinée à la mise en ligne de productions vidéos originales qui vont de la lecture de pièces de théâtre en public par la troupe (*Le théâtre à la table*⁸³) à des lectures d'œuvres de la littérature, en passant par des documentaires. Durant la période de fermeture de la salle, une expérience cinématographique a été conduite⁸⁴, renouant avec les expérimentations de films de théâtre menées il y a quelques années avec des acteurs de la troupe mais comprenant des mises en scènes distinctes de celles produites dans l'espace scénique, donc des créations originales confiées à des réalisateurs de cinéma⁸⁵.

Pour des motifs qui tiennent à la limitation de la durée des droits (cf. *infra* partie IV), les captations de productions scéniques (hors *Le théâtre à la table*) sont plus difficilement exposables en ligne.

A l'instar de l'ONP et de la Philharmonie de Paris, la Comédie-Française s'engage dans un ambitieux projet d'équipement de sa salle avec un dispositif de prises de vues intégré qui permettrait d'augmenter le nombre de captations annuelles. Un projet doit être présenté en ce sens auprès du programme d'investissements

⁸² Dans les années 70, la salle du théâtre de l'Odéon était réquisitionnée spécifiquement pour les captations de productions de la Comédie-Française qui se déroulaient sur plusieurs jours et sans public. Le patrimoine audiovisuel ainsi accumulé et conservé par l'INA est important. On peut en avoir un aperçu avec le coffret de 17 DVD consacré à Molière (dont plusieurs versions historiques d'une même pièce) et un autre coffret de 25 DVD de classiques du théâtre, édités par les éditions Montparnasse.

⁸³ Récemment c'est dans cette série qu'ont été captées plusieurs pièces de Molière qui ne font pas partie de la programmation 2022 mais la complètent, ainsi que des journées du « Soulier de satin » de Paul Claudel.

⁸⁴ Avec la production du film « Guermantes » de Christophe Honoré.

⁸⁵ Par exemple, l'Illusion comique de Pierre Corneille ou Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce ont été réalisés dans ce cadre et sont mis en ligne sur YouTube.

d'avenir (PIA 4) pour financer cet investissement. L'objectif est clairement de gagner en autonomie pour la réalisation de captations de spectacles, au-delà du cadre des accords avec France Télévisions et Pathé Live, sur d'autres productions que celles retenues par ces partenaires.

Ces trois opérateurs (Philharmonie de Paris, ONP et Comédie-Française) se sont donc engagés dans une stratégie numérique et d'image qui comprend une double diversification de la prolongation audiovisuelle de leur production artistique :

- d'une part en diversifiant les contenus audiovisuels conçus pour leurs propres plateformes ou les plateformes avec lesquelles ils ont engagé un partenariat, bien au-delà des captations, avec des contenus originaux de type documentaire, des interviews ou des formats nouveaux conçus pour le web ;
- d'autre part en visant une certaine autonomie à l'égard des producteurs audiovisuels et des diffuseurs, en se dotant des moyens leur permettant de réaliser, avec leurs moyens propres et dans une économie adaptée, un nombre plus important de captations, voire la totalité de leur offre de spectacle vivant, dans l'objectif de les monétiser en ligne, soit en direct, soit en différé, et de se constituer un catalogue faisant l'objet d'une exploitation suivie.

À cet égard, certaines de ces structures publiques aspirent à une indépendance de choix dans leurs décisions de production, qui implique qu'ils aient le statut de producteurs audiovisuels.

Toutefois, sur le plan réglementaire, les établissements publics culturels qui seraient producteurs audiovisuels n'ont pas accès aux aides financières sélectives du CNC⁸⁶, ce qui a conduit l'Opéra national de Paris à développer des accords de coproduction avec des producteurs audiovisuels, qui sont producteurs délégués des captations et, à ce titre, bénéficient seuls des aides financières automatiques et sélectives du CNC. Cette question est d'ailleurs soulevée de manière récurrente par les opérateurs publics du spectacle vivant⁸⁷.

L'Opéra-comique, qui depuis de nombreuses années est engagé dans une politique de captation régulière de ses spectacles, à raison de 6 productions pour la plupart diffusés par ARTE, mène également une réflexion autour du lancement d'une plateforme propre, notamment à la suite du succès rencontré par les initiatives prises durant la crise sanitaire (1 million de vues pour *Hyppolite et Aricie* de Rameau, en novembre 2020). Mais à la différence des projets mentionnés plus haut, cette plateforme serait essentiellement dédiée à une mise en valeur du catalogue des productions. S'agissant des nouvelles productions, l'Opéra-comique travaille aussi, en collaboration avec ARTE, à la création de formats de re-créations hybrides.

c - Un modèle de plateforme collective à l'échelle européenne : *Operavision*

L'association européenne des maisons d'opéra *Opera Europa*, créée il y a vingt ans et qui fédère 215 membres dans 44 pays, donc au-delà du cercle de l'Union

⁸⁶ Cf. article 311-4 du Règlement général des aides du CNC.

⁸⁷ Il est vrai que d'autres opérateurs publics, les sociétés nationales de programme, ont accès au soutien du CNC par leurs filiales de production cinématographique, même s'ils ne peuvent réglementairement assumer le rôle de producteur délégué.

européenne, a d'abord créé en 2015, avec l'aide du programme Europe créative, The Opera platform, en partenariat avec ARTE, réunion de 15 maisons d'opéra, pour mettre en commun leurs captations puis *Operavision* depuis 2018, avec une chaîne YouTube et une présence sur les réseaux sociaux (Facebook, TikTok). *Operavision* regroupe 24 partenaires en Europe (dont, en France, l'Opéra-comique, l'opéra de Lille et l'opéra de Montpellier).

Le principe est que la plateforme met en ligne et fait la promotion de captations produites par les maisons partenaires qui reçoivent en contrepartie une contribution de 15 à 25 000 € par captation. Le budget de fonctionnement de la plateforme est de 2 M€ sur trois ans. À l'origine, la plateforme a été créée sur la base du constat par les maisons d'opéra européennes d'un désengagement des diffuseurs TV dans la programmation d'opéras sur leurs antennes et pour donner une visibilité à l'échelle européenne aux captations produites.

Les productions de chaque partenaire de la plateforme peuvent être mises en ligne pour une durée de six mois sur YouTube et les audiences varient entre 20 000 vues sur 6 mois pour une création contemporaine et 250 000 vues pour un grand opéra du répertoire. Sur l'année 2021, le nombre de vidéos vues, tous canaux confondus (YouTube et réseaux sociaux), s'élevait à 30 millions et le nombre de visiteurs uniques à 1,9 million.

Beaucoup de maisons d'opéra partenaires d'Operavision ont leur propre plateforme ou application de mise à disposition de captations en ligne, payantes ou gratuites, mais considèrent Operavision comme un moyen d'étendre à l'échelle européenne, voire mondiale, le public de leurs productions.

Cette plateforme représente un modèle collaboratif de mise en valeur et d'exposition de captations de spectacles vivants, dans le genre de l'opéra, qui pourrait être étendu aux concerts ou à la danse (classique et contemporaine) sur le même modèle, ces captations, à la différence des pièces de théâtre, ne se heurtant pas à l'obstacle de la langue.

d - YouTube, le meilleur agrégateur des captations de spectacles vivants ?

De l'avis de beaucoup d'interlocuteurs de la mission, c'est actuellement sur la plateforme YouTube qu'il est permis de trouver aujourd'hui le plus abondant catalogue de captations de spectacle vivant. Cela tient à plusieurs caractéristiques propres à cette plateforme de vidéos, d'accès gratuit (pour son service de base⁸⁸), financée par la publicité :

- son principe d'agrégation de contenus par les utilisateurs (*UGC-User Generated Content*) qui permet à tout utilisateur de la plateforme d'y poster des vidéos, quelles qu'en soient l'origine, la forme et la durée ;
- la constitution d'une offre de chaînes thématiques, qui permet à des tiers d'utiliser la plateforme comme un bouquet de chaînes et d'offrir leur catalogue de vidéos à un coût inférieur à l'administration d'une plateforme propre⁸⁹ ;

⁸⁸ Le service You Tube Premium, qui présente notamment des films et des séries, fonctionne lui sur le principe de l'abonnement mais n'a pas connu la même croissance que ses concurrents Netflix ou Amazon Prime.

⁸⁹ Ainsi plusieurs opérateurs de spectacle vivant ont des chaînes YouTube comme la Comédie-Française.

- un moteur de recherche, de l'avis général, parmi les plus performants dans l'univers des plateformes, qui permet un référencement et une indexation très perfectionnés des contenus agrégés et favorise leur découvrabilité.

Il apparaît aussi que, durant la période de crise sanitaire, de nombreuses captations ont été mises en ligne sur YouTube, par des opérateurs culturels très divers, et y sont restées depuis.

La question des droits peut faire obstacle à la mise en ligne de captations. Si les productions les plus récentes qui font l'objet d'exclusivités successives (*holdback*) entre les différents diffuseurs qui ont contribué au financement de la captation, ne sont évidemment pas visibles (sauf sous forme de courts extraits de 3 à 5 minutes à des fins promotionnelles, avec un renvoi éventuel à la plateforme qui les héberge en intégralité, ce qui est important pour leur découvrabilité), en revanche des œuvres plus anciennes, (au-delà de cinq ans) dont les droits n'ont pas nécessairement été renouvelés peuvent figurer dans l'offre de YouTube. La plateforme a mis en place un dispositif de traçage des œuvres sous droits qui concerne essentiellement les œuvres musicales. Ainsi les producteurs de captations opèrent-ils eux-mêmes une veille sur les œuvres mises en ligne par des tiers (ce qui est apparemment fréquent et possible, hors droits), afin d'intervenir auprès de YouTube pour en demander le retrait, ce qui est fait lorsque le cas se produit.

Néanmoins, l'abondance de l'offre de captations (légale ou hors droits) sur YouTube soulève un certain nombre de questions :

- l'obstacle que semble constituer la renégociation ou le renouvellement des droits auprès de multiples ayants droits pour l'exploitation suivie des œuvres, qui permettraient leur accessibilité en ligne ; souvent, YouTube est, par défaut, la seule plateforme sur laquelle il est possible de trouver des captations, parfois historiques⁹⁰, alors même que leurs producteurs estiment leur mise en ligne difficile, voire impossible pour des raisons de droits (cf. *infra* partie IV-A) ;
- l'absence de plateformes grand public spécifiquement dédiées au patrimoine des captations, dans les différents genres du spectacle vivant.

De fait, YouTube est donc, avec les collections de DVD de captations des médiathèques et bibliothèques municipales et départementales, une des seules voies d'accès au large patrimoine des captations produites en France depuis près de soixante ans, dont le volume n'a cessé de croître au fil des années, celui des captations aidées par le CNC depuis trente ans (1991-2021) s'élevant à près de 12 000 heures de programmes.

e - Les plateformes spécialisées

Pour le moment, très peu de projets commerciaux de plateformes consacrées spécifiquement au spectacle vivant ont connu le succès. Ainsi Medici TV, qui a été pionnière dans ce domaine, a rencontré des difficultés économiques. La plateforme M media, qui proposait trois chaînes spécialisées, l'une dans le jazz, l'autre dans le

⁹⁰ Par exemple dans le domaine du ballet, le Boléro de Ravel, dans la chorégraphie de Maurice Béjart avec l'étoile de l'Opéra national de Paris, Nicolas Le Riche, captée à l'ONP lors de la soirée d'adieu du danseur ou encore La Bayadère, dans la chorégraphie de Rudolf Noureïev, captée en 1992 également à l'ONP. Dans le domaine du théâtre le répertoire des pièces de Molière est également assez nourri.

théâtre et la troisième dans la musique classique n'a pas prospéré. Une autre plateforme française, Qwest (à laquelle est associée le musicien et producteur américain Quincy Jones), est plus particulièrement spécialisée dans le jazz. Toutefois, aucune de ces initiatives n'a connu un développement qui pourrait laisser croire que la thématique du spectacle vivant est susceptible d'assurer une rentabilité rapide des investissements qui lui sont consacrés en termes de vidéo à la demande payante. Et si le modèle de l'abonnement est le plus répandu, certains opérateurs ont confié à la mission qu'ils envisageaient un passage au modèle de l'AVOD (service de vidéo à la demande financé par la publicité) propre à assurer un élargissement de l'audience de ces propositions éditoriales.

D'autres plateformes, gratuites et en partie financées par des subventions de l'État, proposent un accès à des captations ou des extraits de spectacles. C'est le cas de la plateforme Numéridanse, créée en 2011, qui fédère une trentaine de compagnies et de scènes chorégraphiques, qui y déposent leurs captations, soit à des fins de numérisation (lorsqu'il s'agit d'archives conservées sur un support analogique) et donc de conservation d'une mémoire des chorégraphies, soit à des fins de partage, la plateforme donnant accès sur internet à des extraits de captations, les intégrales pouvant être mises à disposition sur demande.

Le site [theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net)⁹¹ est également une plateforme d'origine associative⁹², soutenue financièrement par le ministère de la culture (DGCA), qui recueille et met en ligne des pièces de théâtre ayant fait l'objet d'une captation. C'est donc un agrégateur qui donne généralement accès à des captations (intégrales ou sous forme d'extraits, selon les droits disponibles) déjà accessibles auparavant sur d'autres plateformes ou sur des chaînes de télévision (CultureBox, Olympia TV, chaînes YouTube, Mezzo pour les opéras, MADELEN, Opsis.TV, Scènso TV, Cyrano, etc.). L'accès à la plateforme est gratuit et les captations sont visibles soit via Vimeo, soit en redirigeant le spectateur vers les plateformes ayant mis en ligne la captation, qu'il s'agisse de *streaming* en accès libre ou de services payants ou d'accès par abonnement (VOD et SVOD).

Le site donne accès aussi à des « chaînes » des principaux partenaires (théâtres nationaux, centres dramatiques, scènes nationales), qui peuvent ainsi, sous leur propre bannière, y mettre en ligne toutes leurs vidéos, le plus souvent des extraits ou des *teasers*. La plateforme met également en ligne des captations audio, essentiellement des podcasts de Radio France, dont des lectures radiophoniques de pièces de théâtre.

Au-delà de ce rôle d'agrégateur de vidéos, la plateforme [theatre-contemporain.net](https://www.theatre-contemporain.net) est également un site d'actualité et de promotion de l'offre de spectacle des partenaires, contenant des critiques, des actualités et aussi des liens vers les billetteries électroniques.

Le site a vocation à être ouvert à tous les publics, aussi bien les professionnels, que les amateurs de théâtre contemporain (ou classique d'ailleurs) et la communauté éducative. C'est aujourd'hui le seul agrégateur de captations théâtrales. Son audience est de 2,7 millions d'utilisateurs sur l'année 2021 (en progression par

⁹¹ <https://www.theatre-contemporain.net/educ/spectacles/type/prochains/area/>

⁹² *Theatre-contemporain.net a notamment pour partenaires les théâtres nationaux, les centres dramatiques, les scènes nationales, ainsi que d'autres théâtres, y compris de pays francophones : Belgique et Suisse, ainsi que de nombreux festivals (Festival d'Avignon, Le Printemps des comédiens, Mousson d'été, Les Francophonies, Le Théâtre en mai, etc.*

rapport à 2020, notamment pour les utilisateurs français pour lesquels on note une croissance de 8 %) pour environ 8 millions de pages vues.

Un autre site spécialisé dans le théâtre est ARTCENA, également financé par le ministère de la culture⁹³, qui, à la différence de theatre-contemporain.net, est plutôt un site professionnel qui propose une gamme de ressources en ligne (actualités, juridique, annuaires, annonces d'emploi) pour les professionnels du spectacle vivant. Durant le confinement, le site a proposé des vidéos de captations dans le cadre d'une proposition éditoriale intitulée « *une œuvre, un jour* », qui a rencontré un grand succès. L'expérience a donc été poursuivie. Comme dans le cas de theatre-contemporain.net, le site joue un rôle d'agrégateur et oriente le spectateur vers des flux vidéos comme YouTube ou d'autres plateformes.

Par ailleurs, ARTCENA possède un important fonds documentaire, sur la base d'un dépôt volontaire des producteurs de spectacles, avec 6 000 œuvres et 1 200 documents numériques

Il serait sans doute nécessaire d'envisager de mieux structurer l'offre en ligne de captations de théâtre en engageant une réflexion autour du regroupement des plateformes et initiatives existantes. Cette réflexion pourrait être lancée et conduite par la DGCA, qui finance actuellement les deux plateformes dédiées au théâtre.

Recommandation n° 6 - La DGCA devrait engager sans délai une réflexion autour de la création d'une plateforme ou d'un agrégateur de captations théâtrales, sur le modèle de Numéridanse, par regroupement des plateformes existantes (ARTCENA, Le théâtre contemporain) subventionnées par le MC.

f - Les plateformes généralistes

Le succès rencontré au cours de la décennie qui vient de s'écouler par les services de vidéo à la demande par abonnement, qui ont connu une croissance comparable à celle des plateformes musicales quelques années auparavant, a permis de fédérer des millions d'abonnés autour d'offres principalement composées de cinéma et de séries. La diversification des contenus mis à disposition des abonnés sur ces plateformes vers d'autres genres (émissions de flux, retransmissions sportives) tend à faire évoluer leur modèle en le rapprochant des offres de TV généralistes.

Ainsi Amazon Prime et Netflix proposent-elles, à côté d'une offre constituée principalement de séries de fiction et des films de cinéma, des captations de concerts (variétés, électro), ou des spectacles d'humoristes. Et comme indiqué plus haut, (cf. *supra* encadré n° 5) Amazon a pris un engagement de diversité auprès de l'ARCOM pour ses dépenses de production de captations. Pour Amazon, la diversification de l'offre de contenus sur la plateforme, au-delà des films et des séries est un objectif. La plateforme se décrit comme un service généraliste. Les spectacles vivants proposés par la plateforme représentent environ 3 % de l'offre de contenus. Il s'agit de concerts (musiques actuelles) et de spectacles d'humoristes français.

L'offre musicale est en lien, à la fois avec le réseau social Twitch (propriété d'Amazon) sur lequel des concerts en direct sont proposés, et avec la plateforme

⁹³ DGCA- à hauteur de 99,9% de son budget.

musicale Amazon Music (au quatrième rang des plateformes musicales en termes d'abonnés). Pour une série de « concerts immersifs » intitulés *Prime Day Shows*⁹⁴, Amazon est également producteur des spectacles qu'il propose en exclusivité à ses abonnés. Netflix inclut aussi dans son offre des spectacles d'humoristes français ainsi que quelques concerts captés de stars internationales des variétés et de la pop.

L'offre de captations des plateformes comme Amazon et Netflix est très proche, en termes de genres et de contenus, de celles des chaînes généralistes, pour ce qui ne relève pas de leurs obligations, c'est-à-dire qu'elle est essentiellement centrée autour de l'humour et des variétés. Sur ces deux types de spectacles, et en particulier, le premier, qui fait appel exclusivement à des artistes français, certains diffuseurs estiment que les plateformes commencent (comme c'est le cas aussi pour les séries de fiction) à faire de la surenchère auprès des talents, ce qui est l'indicateur d'un marché dynamique.

g - Le *livestream* : vers le commerce électronique du spectacle vivant ?

La diffusion de captations de spectacles en ligne a pris une nouvelle dimension avec ce qu'il est convenu d'appeler, faute pour le moment de disposer d'une traduction normée par la Commission d'enrichissement de la langue française, le *livestream*.

➤ **La définition du *livestream***

La question de la définition précise de ce que l'on entend par *livestream* mérite d'être posée comme préalable, dans la continuité des observations faites par la mission plus haut sur les questions de définition de la captation et les difficultés qu'elle soulève (cf. *supra* partie I). Au fil des discussions qu'elle a eues avec de nombreux professionnels, notamment de l'industrie musicale, sur ce sujet, ainsi qu'avec le Centre national de la musique et l'ARCOM qui ont, conjointement, commandité des études sur le sujet, il est apparu que diverses approches du sujet coexistaient.

La spécificité du *livestream*, par rapport aux captations en général, est d'étendre sous forme d'accès en ligne le public d'un événement artistique se déroulant dans un lieu donné (salle de spectacle ou autre) en public.

Toutefois, la diversité des combinatoires possibles pour faire varier l'une ou l'autre des composantes de cette définition (toujours selon le principe de la multiplicité des conditions de production et de diffusion d'une captation) a pu amener à y intégrer par exemple des événements artistiques sans public mais mis en ligne en direct (ex. rendez-vous d'un artiste avec un public en ligne, mais depuis son studio, possibilité d'accès à un spectacle à la fois en direct et en différé).

Sur ce point, la mission a perçu des avis divergents. Les diverses études réalisées sur le sujet⁹⁵ convergent toutefois autour de l'idée que le *livestream* peut être défini comme un mode de diffusion en ligne d'une captation de spectacle, cette diffusion s'effectuant en direct (simultanément à la représentation, ou en différé

⁹⁴ Le *Prime Day Show 2021* proposait ainsi dans un univers immersif, qui n'était pas à proprement parler une captation, créé par chaque artiste des performances musicales de Billie Eilish, H.E.R. et Kid Cudi.

⁹⁵ *État des lieux du livestream musical, CNM février 2021 ; De la captation d'un spectacle à son exploitation, Pierre Emaille, CNM, février 2021 ; Modèles opportunités et freins du livestream pour les entrepreneurs du spectacle vivant, HEC - PRODISS avril 2021.*

mais sans possibilité de visionnage à la demande). C'est en tout cas ce qui pourrait constituer parmi les multiples modes de production et de captation de spectacles vivants, la spécificité du *livestream* : permettre un accès direct en ligne à un spectacle dans sa temporalité propre.

Les premières expériences de *livestream* remontent aux années 2010-2015 et sont surtout à l'initiative des réseaux sociaux (Facebook, Twitch) ou de plateformes comme YouTube, notamment à l'origine avec les compétitions de jeu vidéo, puis avec des spectacles sur des sites plus spécialisés autour de la musique (Bandsintown). Des plateformes dédiées ont pu être créées (SFR Live) à cet effet. La monétisation de ces accès en ligne à un concert a pu être envisagée grâce à des systèmes de billetterie électronique, les tarifs d'accès étant généralement moins élevés que ceux d'une place de spectacle (dans une fourchette allant de 12 à 35 € pour les exemples qui ont été portés à la connaissance de la mission).

Les créations de plateformes évoquées plus haut par la mission (Philharmonie de Berlin, Opéra de Vienne, Opéra national de Paris) poursuivent le même objectif, tout en offrant également d'autres services. De même une variante du *livestream* est la diffusion en direct en salles de cinéma d'un spectacle qui peut être simultanée dans le monde entier, pour les artistes de dimension internationale (cf. *infra* partie III-B).

➤ Un modèle économique encore incertain

Mais la question principale posée aujourd'hui par certains entrepreneurs de spectacle vivant est de savoir dans quelles conditions (notamment économiques et juridiques) ils pourraient s'approprier la possibilité de pratiquer un commerce électronique de la version numérique des spectacles qu'ils produisent. Il s'agit dans le principe de donner accès à une performance en direct, avec éventuellement une attractivité particulière de la version numérique à travers des interviews de l'artiste avant ou après le concert (expérience augmentée).

La crise sanitaire, en multipliant les liens numériques (souvent spontanés et gratuits) entre les artistes et leurs publics, ce qui a répondu à une attente de ces derniers, a posé la question d'un développement, à l'avenir, des expériences numériques et de leur intégration, éventuellement systématique, au métier de la production de spectacle.

C'est cette question qui est aujourd'hui posée, dont la pertinence consiste à savoir si les captations de spectacle, dans le cadre du *livestream*, c'est-à-dire délivrées en partie du schéma traditionnel imposé jusque-là par l'existence d'une production audiovisuelle (la captation, fixée sur un support), peuvent avoir un avenir et trouver leur modèle économique propre.

Sur la question du modèle économique, il ne semble pas -hormis pour des événements impliquant des artistes de notoriété internationale (tels que le groupe de K-pop coréen BTS⁹⁶ -qui a réuni 700 000 spectateurs sur un concert en diffusion mondiale- désormais familier de l'extension en *livestream* planétaire de ses concerts, avec des offres augmentées) que la rentabilité de telles opérations puisse être trouvée au regard de leurs coûts : coût de la captation en direct, bande

⁹⁶ Qui compte 360 millions d'abonnés sur YouTube.

passante, assistance en direct (*hot line*) pour les problèmes techniques de connexion rencontrés par les spectateurs en ligne. Les producteurs d'un des *livestream* les plus réussis en termes de vente de billets pour la version numérique du spectacle en direct (30 000 ventes) ont confié à la mission qu'entre les coûts de la captation et du *streaming*, l'expérience n'avait pas été rentable⁹⁷.

Il est vrai que les plus récentes enquêtes d'opinion menées sur les attentes du public à l'égard du *livestream* révèlent des données qui pourraient encourager les producteurs de spectacle vivant à s'engager avec volontarisme dans cette voie, notamment le fait que les personnes interrogées voient des avantages au *livestream* comme pratique complémentaire aux concerts *in situ* (notamment s'ils sont complets ou trop onéreux) et les propositions numériques qui peuvent accompagner le *livestream* : coulisses, interview de l'artiste, voire possibilité d'interagir avec lui.

➤ **Les attentes du public à l'égard du *livestream***

Une enquête a été commanditée par le Centre national de la musique en 2020⁹⁸ à QualiQuanti dont le champ portait sur les spectacles de musique classique, lyrique et contemporaine, les spectacles de chant et de musiques actuelles, pop, jazz, rap et musiques du monde, ainsi que les spectacles de variété, cabarets, attractions visuelles et humour.

L'objectif de l'enquête consistait à explorer de manière approfondie l'expérience du public de spectacles musicaux, afin d'anticiper son évolution. Une partie de l'étude a porté sur la captation des spectacles et son expérience par le public :

- la réaction première du public est de rappeler que le spectacle musical *live* est « *une expérience collective, interactive, qui passe difficilement via une captation vidéo et un matériel d'écoute limité* » ;
- par rapport aux nouvelles offres émergentes de *livestream*, en distinguant les offres gratuites, les offres sponsorisées et les offres payantes (concert de Matt Pokora, Fabien Olicard à l'Apollo Théâtre, Plateforme VOD du Petit Duc, etc.), les personnes interrogées considèrent que seule une valeur ajoutée exceptionnelle peut justifier une dépense pour une offre payante (entre 5 et 25 €) ;
- la valeur ajoutée s'illustre à travers de nouvelles possibilités destinées à compenser la distance créée par l'écran entre l'artiste et le public, par rapport à l'expérience primitive de la salle de spectacles ;

⁹⁷ C'est aussi la conclusion à laquelle parvient l'étude conjointe CNM-ARCOM sur le *livestream* : « Le *livestream* accessible sur billetterie démontre très rarement à ce jour une rentabilité suffisante, et ce en raison de l'insuffisance de public mobilisé. A titre d'exemple, le concert *livestream* réalisé par M Pokora a réuni 25 000 spectateurs. La tournée *livestream* de l'Impératrice, quant à elle, a réuni environ 2 500 internautes sur une dizaine de diffusions *livestream*. Dans les deux cas, malgré la forte audience, les budgets finaux étaient à l'équilibre et aucun bénéfice direct n'a été dégagé de ces événements.

« La comparaison avec des événements internationaux montre l'étendue de la marche à franchir pour générer des revenus. Le *livestream* de M Pokora représente toujours à ce jour l'un des plus gros événements *livestream* réalisés en France, là où des artistes d'envergure internationale peuvent vendre jusqu'à plusieurs centaines de milliers de tickets pour une date, à l'image du concert *livestream* de BTS réalisé en juin 2020, et ayant réuni plus de 750 000 spectateurs. Bien que les moyens de production et donc les coûts engagés diffèrent du fait de l'envergure de ces événements et du nombre de spectateurs en ligne, la mobilisation d'une base de fans conséquente et internationale reste le prérequis majeur qui leur permet d'être rentables voire profitables. Ce schéma pose automatiquement la question de la territorialité et de l'application du cadre légal ».

⁹⁸ L'expérience des spectacles musicaux Étude QualiQuanti pour le Centre national de la musique, janvier 2021.

- il faut donc que le *livestream* recrée de la proximité avec l'artiste, du sentiment collectif et de l'émotion. Cela peut passer par des séquences consacrées à l'artiste avant ou après sa performance scénique à proprement parler et à l'introduction de la caméra dans les coulisses, notamment ou encore à des expériences augmentées du spectacle (spectacle immersif, expériences liées au métavers, association à l'univers interactif du jeu vidéo etc.) ;
- certains *streamings* qui incluent des décors virtuels (Billie Eilish) ou encore des discussions avec des spectateurs, ou qui permettent de découvrir l'univers propre et quotidien des artistes sont appréciés ;
- le caractère exceptionnel voire mondial de certains événements suscite aussi l'attractivité du *streaming*.

➤ **Gratuit vs payant, la propension à payer des spectateurs**

Inversement la question du modèle économique est ouvertement posée à travers l'évaluation de la propension à payer des spectateurs car, dans la récente *Étude socioéconomique prospective sur le livestream de musique*, (IFOP/ARCOM/ CNM, avril 2022), « *nombreux sont les participants qui n'envisagent pas de payer ou de payer plus pour un concert en livestream que pour un concert in situ* ».

La propension à payer est plus affirmée, mais néanmoins relative, chez les personnes ayant déjà été spectateurs de *livestream* (64 % se déclarent prêts à payer « *mais en n'y consacrant pas plus de budget* » et 8 % d'entre eux en réduisant leur budget). Enfin, pour les répondants qui ne sont pas déjà spectateurs de *livestream* musical, 60 % d'entre eux ne pensent pas le devenir et 6 % confessent ne pas savoir ce dont il s'agit. Quant à ceux qui pensent le devenir dans le futur, ils pensent le faire « *de manière gratuite* » dans leur grande majorité.

La question de la propension à payer à l'acte pour un accès en direct en ligne à un spectacle vivant demeure donc entière. D'une part, parce que l'habitude de la gratuité a déjà très largement conditionné les spectateurs de ce type d'événements numériques (accès via la télévision ou des plateformes numériques gratuites, et notamment YouTube où l'offre est déjà abondante). D'autre part parce que dans tous les domaines des industries culturelles, c'est la formule de l'abonnement qui s'est largement imposée face au paiement à l'acte (aussi bien pour le cinéma et les séries que pour la musique enregistrée). Les seules perspectives ouvertes pour le *livestream* seraient donc : soit une offre événementielle exceptionnelle (concerts de stars mondiales) avec un contenu augmenté dans la version numérique du spectacle proposé ; soit à travers l'offre de plateformes existantes et fédérant un parc d'abonnés permettant l'investissement nécessaire à la rentabilisation des captations, ce qui correspond à un scénario possible de diversification de l'offre des plateformes musicales (audio) et de vidéo à la demande par abonnement, par l'offre de concerts d'artistes internationaux susceptibles de fédérer un grand nombre d'abonnés et de les fidéliser. Le *livestream* risque donc d'être limité aux artistes

ou spectacles de notoriété éprouvée voire internationale et de favoriser la concentration plus que la diversité⁹⁹.

Pour le moment, peu d'exemples de modèle économique convaincants ont été exposés devant la mission et la plupart des intervenants du spectacle vivant ont évoqué plutôt les difficultés à combiner le coût des captations et les conditions économiques de leur diffusion en ligne, marquée le plus souvent par la gratuité.

➤ **Le commerce électronique du spectacle en direct et en ligne**

Un projet reposant sur une offre de *livestream* pour le théâtre a été présenté à la mission, *Le balcon*, qui repose sur un modèle économique visant à réduire les coûts de captation du spectacle et ses coûts d'accès pour le spectateur, afin de le rendre plus attractif et économiquement viable. Le principe est le suivant : un producteur de spectacle peut vendre pour chaque représentation d'un spectacle un nombre (limité) de billets pour un accès à la version captée du spectacle en direct (qui ne fera pas l'objet de fixation et ne pourra donc être vue en différé).

Dans ce cas précis, l'équipement de la salle en matériel de captation est financé par un fonds d'équipement, la TVA applicable au billet d'accès au spectacle dans sa version numérique en direct exclusivement serait celle du spectacle vivant (taux super réduit ; cf. sur ce point partie IV-D) et non celle de la vidéo à la demande ; le spectacle serait vendu par un opérateur (« *Le balcon* ») intermédiaire entre le producteur de spectacle ou la salle et les distributeurs de services en ligne (FAI, OTT, etc.), le « *e-spectateur* » pouvant acheter son billet à travers l'offre de son distributeur. Le partage de la recette se ferait entre le producteur du spectacle (47 % du prix du billet), l'opérateur (28 %) et le distributeur (25 %). La construction de ce modèle de « *e-théâtre* », intellectuellement audacieuse, repose sur l'idée de la vente de billets supplémentaires sans sortir du cadre juridique et économique du spectacle vivant, notamment pour échapper aux contraintes et aux coûts associés à la production d'une œuvre audiovisuelle (ce qu'est par principe la captation).

Pour le moment, les incertitudes juridiques et financières pesant sur ce projet n'ayant pas été levées, il n'est pas encore passé à la phase expérimentale¹⁰⁰.

B/ LE MODÈLE RÉCENT DES SALLES DE CINÉMA

a - Les retransmissions de spectacles en salles de cinéma : une opportunité de développement de la diffusion des captations

À la faveur de la numérisation complète du parc de salles de cinéma qui s'est opérée à grande vitesse dans le monde entier entre 2006 et 2012, les salles de cinéma ont pu ajouter à leur programmation proprement cinématographique un nouveau genre de spectacles, la retransmission d'opéras, de ballets et de pièces de théâtre.

⁹⁹ C'est entre autres une des conclusions de l'étude réalisée par HEC pour le PRODISS en avril 2021 Modèles opportunités et freins du *livestream* pour les entrepreneurs du spectacle vivant.

¹⁰⁰ Une expérience similaire est menée par un théâtre privé parisien (*Apollo théâtre*) mais selon les normes juridiques actuellement en vigueur.

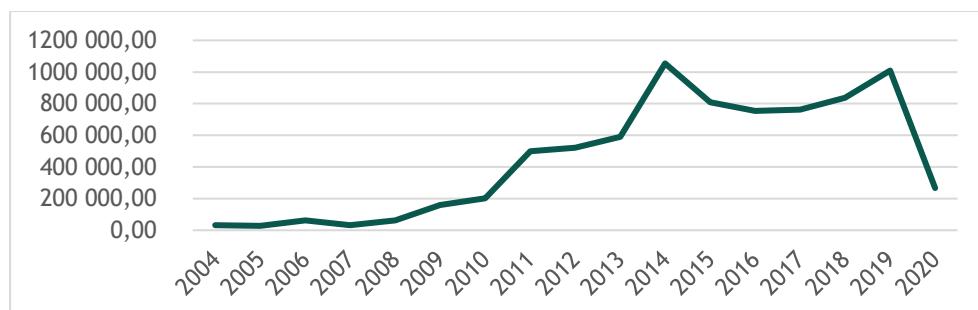
Une initiative portée par le ministère de la culture dans les années 90 avait plus ou moins préfiguré cette évolution. Le dispositif intitulé VTHR (pour vidéotransmission haute résolution) permettait la transmission par satellite de spectacles (théâtre et opéra) captés en direct et retransmis via des dispositifs de projection vidéos qui étaient installés soit dans des salles de cinéma en milieu rural, soit dans des salles municipales polyvalentes à des fins de démocratisation culturelle.

Dès 2010, c'est l'initiative lancée par la direction du *Metropolitan Opera* de New York, sous l'impulsion de son directeur général Peter Gelb¹⁰¹ consistant à proposer à toutes les salles de cinéma dans le monde de recevoir certains des opéras programmés par le MET chaque saison en direct par satellite, qui inaugure un rôle nouveau de la salle de cinéma à travers la programmation d'événements exceptionnels en direct ou différé.

Le schéma demeure, pour le hors film, très proche de ce qui caractérise l'exploitation des films en salles : un distributeur propose un programme de captations aux salles, assorti éventuellement d'un contrat d'exclusivité, moyennant un partage de la recette comparable au taux de location proposé pour les films.

Le succès de cette programmation de spectacles en salles de cinéma, quels qu'en soient le genre (opéra, théâtre, ballet, concert de variétés) ou les modalités de programmation (direct, différé) est croissant depuis une dizaine d'années, dans des proportions qui demeurent cependant modestes au regard du volume d'entrées annuelles des salles de cinéma, régulièrement franchi lors des années qui ont précédé la crise sanitaire (autour de 200 millions).

Graphique n° 11 - Entrées du hors film en salles de cinéma 2004-2020

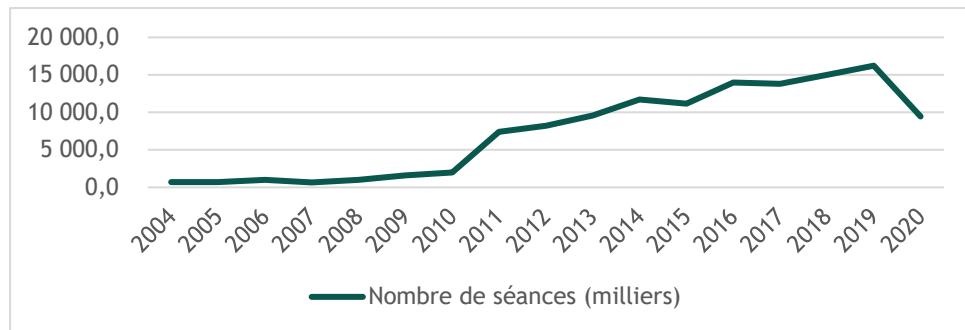


Source : Mission d'après données CNC

Toutefois, la progression sensible des entrées et des séances depuis les années 2010 (date à partir de laquelle la projection numérique s'est généralisée dans les salles), l'augmentation du nombre de séances (cf. *infra* graphique n° 12) et l'élargissement du nombre de salles programmant à rythme régulier (mensuel en général) des captations, ainsi que le succès rencontré par certains de ces programmes sont encourageants et montrent l'attractivité de cette nouvelle forme de diffusion du spectacle vivant.

¹⁰¹ Peter Gelb, bien avant d'accéder au poste de General Manager du *Metropolitan Opera* de New York en 2006 a été l'initiateur de nombreuses captations d'opéras et de concerts, notamment pour une filiale de la Columbia (CAMI Video) et fut ainsi à l'origine des captations d'opéras réalisées au Met à partir de 1982 pour la télévision (sous le titre *The Metropolitan Opera Presents*).

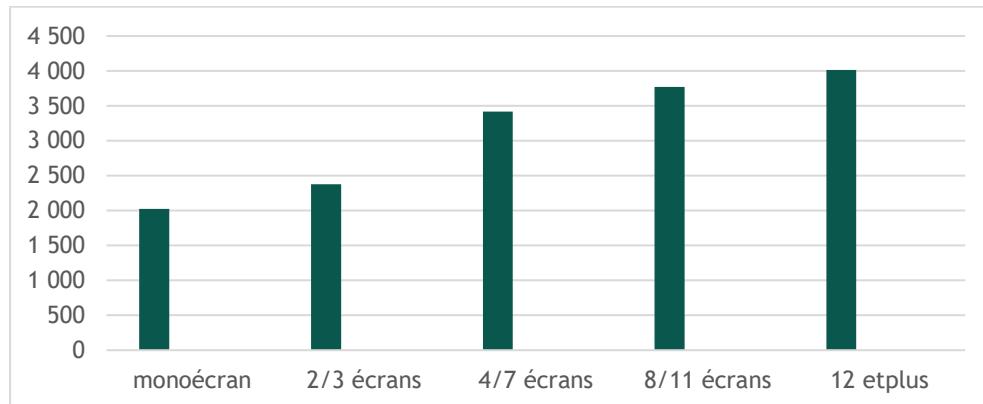
Graphique n° 12 - Nombre de séances hors film programmées par les salles de cinéma 2004-2020



Source : Mission d'après données CNC

De même, il apparaît que si, à l'origine, la programmation de spectacles vivants a surtout concerné les salles des grandes villes et métropoles, aujourd'hui, elle est partagée par toutes catégories de salles, aussi bien dans des salles mono-écran (situées aujourd'hui principalement en zone rurale ou dans les communes de moins de 10 000 habitants) que dans les multiplexes de 12 écrans et plus (cf. *infra* graphique n° 13).

Graphique n° 13 - Nombre de séances par catégories de salles



Source : Mission d'après données CNC

La particularité de la projection en salles de captations tient en effet à plusieurs caractéristiques qui lui sont propres, par rapport au mode de diffusion traditionnel (écran domestique ou personnel) :

- la taille de l'écran, qui a pour contrepartie une exigence de qualité d'image et de réalisation de la captation qui pourrait être comparée (*mutatis mutandis*) à celle des films de cinéma ;
- la vision du programme dans une salle qui recrée les conditions d'une émotion collective à la vue du spectacle, laquelle fait défaut lors d'un accès sur écran domestique (télévision, plateformes etc.) ; ainsi les exploitants de salles de cinéma que la mission a interrogés indiquent-ils unanimement que la projection en salle des captations suscite un comportement du public proche de celui du spectacle vivant : les entractes sont un moment de convivialité et l'éditorialisation du programme (interviews avant la prise d'antenne, images d'ambiance de la salle où est capté le spectacle)

contribue à rapprocher le public d'un événement vécu. Dans tous les cas, l'importance de la retransmission en direct est soulignée car elle constitue le lien entre le public des salles de cinéma et la scène où se déroule le spectacle. L'aspect événementiel des programmations de captations en salle de cinéma a donc son importance dans l'attractivité du programme, même si elle en augmente le coût.

b - La fréquentation des différents types de spectacles (opéra, danse, théâtre, concerts, humour)

Pour l'année 2019 où au total près d'un million d'entrées ont été comptabilisées, celles-ci s'équilibrent relativement bien entre les différents genres.

Sans surprise, les programmes les plus fédérateurs restent les concerts de musiques actuelles et les spectacles d'humour qui ont totalisé en 2019 plus de 40 % des entrées de la catégorie hors films, il est vrai très concentrées sur quelques événements phares diffusés en direct.

Ainsi figure en première place du palmarès des 15 meilleures entrées pour les captations diffusées en salles le concert de Mylène Farmer (enregistré lors du spectacle donné par l'artiste à La Défense Arena), distribué par Pathé Live, qui a réuni près de 128 000 spectateurs en novembre 2019 (et au total, 155 000 si l'on y ajoute les spectateurs hors-France), soit quatre mois après la série de concerts donnés à Paris. La diffusion de cette captation a été organisée selon une chronologie des médias permettant un séquencement décliné dans le temps des différents modes de diffusion prévus au contrat audiovisuel de captation, selon la volonté du producteur du spectacle¹⁰².

En deuxième position, figure, toujours pour une diffusion en direct par Pathé Live, le spectacle *Bonne nuit Blanche* de l'humoriste Blanche Gardin qui, bien qu'habituelle des salles de jauge limitée (ce spectacle était présenté à Paris sur la scène de l'Européen, 350 places) a totalisé 87 651 entrées en salles de cinéma, sans pour autant que cette programmation nuise à la tournée du spectacle en France.

Encadré n°7 - La chronologie des médias des captations

La chronologie des médias des captations

a) Mylène Farmer - Live 2019

La tournée de Mylène Farmer *Live 2019* a totalisé neuf dates en une même salle (Paris La Défense Arena, 40 000 places) et réuni 235 000 spectateurs du 7 au 22 juin 2019, et le spectacle a fait l'objet d'une captation par le réalisateur François Hanss au cours de trois soirées.

Inspiré dans son déroulement et ses décors par le film *Blade Runner* de Ridley Scott, le spectacle n'a pas fait l'objet d'une tournée en France, car il a été conçu pour l'espace et les dimensions (ouverture de 80 m pour la scène) de Paris Défense Arena et n'était pas transposable dans une autre salle. Les dates de juin à la Défense étaient donc les seules de cette tournée.

Quatre mois plus tard, en octobre 2019, c'est d'abord la version audio de la captation qui a été commercialisée en CD et disque vinyle, puis le 7 novembre à 20 heures, la captation vidéo a été retransmise sur cette unique date dans 600 salles de cinéma en France et à l'étranger, en version 4K cinémascope, réunissant 155 000 spectateurs. La version DVD de la captation a ensuite été mise en vente en décembre 2019, suivie, environ un mois après, de la première diffusion en TV gratuite sur W9 en première partie de soirée (audience : 990 000 spectateurs) ; la seconde diffusion de TV gratuite a eu lieu presqu'un an plus tard sur M6, également en première partie de soirée (le 31 décembre 2020)

¹⁰² Cf. *infra*, encadré n°7.

avec 1,36 million de spectateurs). Le concert est également accessible depuis janvier 2021 en VAD par abonnement sur la plateforme Amazon Prime, ainsi qu'un documentaire sur les coulisses du spectacle.

Au total donc, sept fenêtres d'exploitation successives du spectacle de juin 2019 ont été programmées sur une espace de deux ans, entre la performance en salle et l'accès à la captation en vidéo à la demande par abonnement, ce qui a permis une rentabilisation optimale de la captation et de la production du spectacle, conçus comme indissociables.

C'est la société de production de l'artiste (Stuff Monkey) qui a financé la captation du spectacle et en a commercialisé les droits d'exploitation (salle, vidéo, TV, VADA) auprès des différents supports de diffusion.

b) Blanche Gardin - *Bonne nuit Blanche*

Le spectacle de Blanche Gardin, « Bonne nuit Blanche », à l'Européen a été diffusé le 20 mars 2019 en direct en salles et totalisé 87 651 spectateurs (349 salles). Quelques mois plus tard, en octobre 2019, le spectacle est diffusé par Canal+ (TV payante) puis sur C8 (TV gratuite) en novembre 2020 à 21h15 et enfin sur Olympia TV, soit les trois chaînes du groupe Canal+. Les droits du spectacle ont également été acquis par les services de vidéo à la demande par abonnement, Netflix et Canal Play qui le proposent simultanément à leurs abonnés. Six fenêtres successives d'exploitation ont donc été aménagées dans le temps pour cette captation.

c) *Cendrillon* de Massenet (production de l'Opéra national de Paris)

L'opéra de Jules Massenet, *Cendrillon*, qui a fait son entrée au répertoire de l'Opéra national de Paris en avril 2022 dans une mise en scène de Marianne Clément, a fait l'objet d'une captation audiovisuelle diffusée en direct lors d'une des représentations, le 11 avril 2022. Cette diffusion en direct a eu lieu simultanément dans les salles de cinéma (réseau UGC dans le cadre de son programme UGC Opéra, ainsi que dans les salles ayant programmé cette captation distribuée par FRA cinéma) et sur la plateforme Culturebox de France Télévisions. Une diffusion sur une des antennes de France Télévisions est prévue ultérieurement et une nouvelle version, ayant fait l'objet d'une finition en post-production quelques jours après la diffusion en direct a été mise en ligne sur Culturebox, pour un accès à la demande gratuit pour une durée de 6 mois, puis éditée en DVD par Naxos. Quatre fenêtres de diffusion dont une en direct simultanée en salles (payante) et en ligne (gratuite) ont donc été négociées pour cette captation.

*

Les modèles de chronologie de diffusion sont donc assez variables d'un spectacle à l'autre et peuvent même inclure la simultanéité d'un mode d'accès gratuit et payant (avec l'exemple de l'opéra : projection en salles et accès en ligne) dès lors que l'expérience du spectacle est différente selon le mode de diffusion.

Sur ce sujet, le rapport de l'IGAC, remis en mars 2022, sur *Les offres innovantes des opérateurs culturels durant la pandémie : retour d'expérience 2020-2021*¹⁰³ formule la recommandation suivante, à laquelle souscrit la mission : « *Les directions et délégations générales assureront un suivi des tarifications et des résultats économiques de ces offres avec les établissements délivrant des captations, visites virtuelles, cours, conférences et lectures en ligne, dans une perspective de chronologie des médias et de segmentation tarifaire* ».

Le deuxième genre, au regard des entrées réalisées au cours de l'année 2019, est l'opéra, avec 24,8 % des entrées, qui a fait également l'objet du plus grand nombre de séances programmées (4 217) avec un ratio de 58 spectateurs par séance contre 73 pour les concerts et l'humour. On rappellera, à titre de comparaison (même si les conditions de programmation ne sont pas identiques), que le ratio spectateurs/séance pour la programmation cinématographique s'établit à 24 entrées/séance, ce qui fait de la captation (tous genres confondus) un programme plutôt attractif pour les exploitants en termes de fréquentation des salles.

¹⁰³ https://www.culture.gouv.fr/content/download/309892/pdf_file/rapport%20RETEX%20.pdf?version=5

Au troisième rang des genres, c'est le théâtre qui représente 15,45 % des entrées annuelles de 2019 avec un nombre de programmations comparable à celles de l'opéra (4 211), soit une assez large diffusion, mais avec des performances sans doute plus inégales, qui expliquent un ratio de 36 entrées par séance, inférieur à celui de l'opéra. Il convient cependant de remarquer que deux pièces de théâtre se sont hissées parmi les 5 spectacles ayant réalisés les meilleures entrées sur les années 2017- 2019 (cf. *infra* tableau n° 5) : il s'agit de deux productions de la Comédie-Française : *La puce à l'oreille* de Georges Feydeau, dans la mise en scène de Lilo Baur et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, mis en scène par Denis Podalydès, qui ont réalisé chacune un peu plus de 30 000 entrées. Et dans le palmarès des 15 meilleures entrées, on compte cinq pièces de théâtre (5 concerts, 2 opéras, 2 ballets et un spectacle d'humour, cf. *infra* tableau n° 6).

Le ballet, qui vient au quatrième rang en nombre de spectateurs pour l'année 2019 (125 913 spectateurs, soit 12,7 % du total des entrées du hors film), se distingue par un nombre de spectacles programmés (29) nettement inférieur à celui de l'opéra (81), et environ moitié moins de séances que les concerts ou le théâtre, tout en réunissant en moyenne plus de spectateurs par séance (59) que l'opéra. Les exploitants de salles de cinéma avec lesquels la mission a dialogué ont assez unanimement, et quelle que soit leur implantation sur le territoire, insisté sur le succès des programmations de ballet, qui réunissent un public différent de celui de l'opéra et des concerts, plus familial, et qui bénéficient du relais efficace des écoles de danse et des conservatoires au plan local.

Enfin, les spectacles d'humour, qui restent très peu nombreux dans l'offre des distributeurs de programmes hors film en salles (cinq seulement pour un peu plus de 500 séances en 2019), peut-être en raison de l'abondance de leur programmation télévisuelle, peuvent réaliser de belles performances, comme en atteste l'important succès du spectacle de Blanche Gardin cité plus haut, qui laisse entrevoir la possibilité d'un développement de cette offre.

Tableau n° 5 - Résultat par genre des programmes hors films en salles de cinéma (2019)

genre	nb prog	nbre séances	nbre spectateurs	% prog	% séances	% entrées
OPERA	81	4 217	246 298	46%	27%	25%
BALLET	29	2 118	125 913	16%	14%	13%
s/s total opéra/ballets	110	6 335	372 211	62%	41%	38%
THEATRE	27	3 862	153 038	15%	25%	15%
CONCERT	21	3 994	293 699	12%	26%	30%
DIVERS	12	869	70 544	7%	6%	7%
SPECTACLE	5	537	100 628	3%	3%	10%
SPORT	2	6	133	1%	0%	0%
Total général	177	15 603	990 253	100%	100%	100%

Source : Mission d'après données CNC

Tableau n°6 - Palmarès des 15 captations ayant réuni le plus de spectateurs en salles de cinéma (2017-2019)

date de sortie	titre	distributeur	genre	nbre séances	nbre de spectateurs
07/11/19	MYLENE FARMER 2019 LE FILM	Pathé Live	Concert	582	127717
20/03/19	BLANCHE GARDIN EN DIRECT AU CINEMA BONNE NUIT BLANCHE	Pathé Live	Humour	349	87651
23/01/19	BTS WORLD TOUR LOVE YOURSELF IN SEOUL	Pathé Live	Concert	271	36130
17/10/19	LA PUCE A L'OREILLE COMEDIE FRANCAISE PATHELIVE	Pathé Live	Théâtre	746	31169
04/07/17	CYRANO DE BERGERAC COMEDIE FRANCAISE PATHELIVE	Pathé Live	Théâtre	672	31013
06/06/19	AMAZING GRACE ARETHA FRANKLIN	CGR Events/Metropolitan	Concert	945	24439
10/10/19	METALLICA AND THE SAN FRANCISCO SYMPHONY ORCHESTRA S AND M2	Pathé Live	Concert	175	24067
02/02/19	CARMEN 2019 METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK PATHÉ LIVE	Pathé Live	Opéra	171	21806
14/02/19	LA NUIT DES ROIS COMEDIE FRANCAISE PATHÉ LIVE	Pathé Live	Théâtre	676	20972
02/10/19	ROGER WATERS US AND THEM	Pathé Live	Concert	181	17825
20/02/19	LE LAC DES CYGNES OPERA DE PARIS	FRA Prod	Ballet	251	17501
09/11/19	MADAMA BUTTERFLY	Pathé Live	Opéra	157	16787
22/01/17	LA BELLE AU BOIS DORMANT	Pathé Live	Ballet	144	16278
09/02/17	LE MISANTHROPE	Pathé Live	Théâtre	561	16238
26/10/17	LES FOURBERIES DE SCAPIN	Pathé Live	Théâtre	188	15372

Source : Mission d'après données CNC

c - Le cinéma comme lieu de brassage culturel

Il ressort des analyses menées par le CNC sur le public des salles de cinéma -qui pour le moment n'ont pas encore porté sur l'analyse des spectateurs du hors film- que celui-ci, dans son ensemble, ne privilégie pas nécessairement la fréquentation des spectacles vivants (cf. tableau n° 7 ci-dessous), au profit d'autres types de lieux.

Tableau n°7 - Lieux culturels et de loisirs fréquentés par les spectateurs de cinéma

Lieux culturels et de loisirs fréquentés par les spectateurs¹ (%)

	2019	2020
musée	30,0	29,3
bibliothèque	23,9	27,4
monument historique	23,9	26,5
concert	23,7	26,1
parc d'attractions et de loisirs	24,1	24,9
exposition	24,0	24,6
salle de spectacles	21,0	24,3
médiathèque	22,3	22,3
théâtre	15,6	19,9
galerie d'art	9,1	9,9
salle de jeux vidéo	10,1	8,2
cirque	6,7	6,4
festival de cinéma ou de musique	6,1	5,5
cyber café	6,2	5,0
opéra	3,5	3,5
aucun de ces lieux	22,4	20,7

¹ Pourcentage de spectateurs ayant fréquenté au moins une fois le lieu au cours des 12 derniers mois.

Source : CNC – Vertigo, enquête CinExpert, spectateurs 7 derniers jours, 15 ans et plus.

Il en résulte qu'il est d'autant plus intéressant que l'offre de spectacle vivant en salles de cinéma continue de se développer -dans des conditions compatibles avec la bonne exposition des films en salles dans toute leur diversité, vocation première des salles de cinéma- que celle-ci peut permettre à la fois une diversification du public des salles (ou par exemple une intensification de leur action vis-à-vis des publics scolaires, s'agissant des programmations de théâtre, notamment), et aussi un accès facilité aux créations du spectacle vivant, pour un public qui ne le fréquente que peu ou occasionnellement, quel qu'en soit le motif (éloignement, etc.).

D'où l'importance aussi des programmations dans les petites communes et communes rurales, souvent éloignées d'une programmation régulière de spectacle vivant (notamment opéra et danse).

d - Les principaux distributeurs ou programmateurs de captations audiovisuelles pour les salles de cinéma et leur politique éditoriale (Pathé Live, UGC Opéra, CGR events, Fra Cinéma)

La diffusion en salles de cinéma de captations de spectacles vivants repose sur un schéma contractuel et commercial classique du fonctionnement du spectacle cinématographique en salles (bien que pouvant être différent sur certains points, notamment la tarification des places), incluant :

- un producteur audiovisuel ayant acquis auprès du producteur de spectacles (qui est parfois la même personne morale) les droits de captation,

- un distributeur qui, par accord contractuel avec le producteur de l'œuvre, va la commercialiser auprès des exploitants de salles de cinéma, ou sur son propre réseau s'il est aussi exploitant (ex. Pathé, CGR),
- des exploitants, appartenant à toutes les branches de l'exploitation cinématographique (petite, moyenne, grande) qui vont programmer le spectacle, selon les conditions contractuelles conclues avec le distributeur (notamment le tarif des entrées), et moyennant un taux de location, généralement fixé autour de 40 % du prix du billet.

Certains distributeurs demandent, afin de mieux valoriser leur ligne éditoriale, une exclusivité auprès des exploitants, qui doivent s'engager à programmer les captations proposées par le distributeur sans pouvoir les combiner avec des programmes proposés par d'autres distributeurs. Certains exploitants font donc le choix de se fournir à la demande auprès de distributeurs qui n'imposent pas d'exclusivités.

On retrouve ce principe d'exclusivité plus en amont de la distribution, puisque par exemple, le *Metropolitan Opera* de New York, qui vend ses opéras dans le monde entier, impose à son distributeur français (Pathé Live) qu'il se fournisse exclusivement auprès de lui pour sa programmation d'opéras. Il est donc aujourd'hui difficile à un exploitant de composer librement sa programmation de spectacles en alternant par exemple des productions de l'Opéra National de Paris et celles du *MET* comme il a le loisir de le faire couramment pour la programmation de films de cinéma.

De même, sur le plan réglementaire, la diffusion en salles de cinéma des captations audiovisuelles bénéficie d'un régime spécifique, qui est celui des visas temporaires. Puisque logiquement la captation est considérée comme un programme relevant du hors film, sa diffusion échappe à la contrainte du visa d'exploitation, lequel emporte un certain nombre de conséquences pour l'œuvre dotée d'un visa permanent, notamment sur les diffusions télévisuelles ou la mise à disposition sur un service de vidéo à la demande, à travers l'assujettissement à la chronologie des médias (qui interdirait par exemple, la diffusion simultanée ou légèrement différée d'un spectacle en salle et sur l'antenne d'une chaîne de télévision, pratique qui n'est pas exceptionnelle pour les captations d'opéras notamment). Une réforme récente de la réglementation des visas temporaires (intervenue avec la publication du décret n°2022-256 du 25 février 2022) a permis d'alléger la procédure des visas temporaires, et donc de faciliter la programmation de spectacles captés.

Une autre différence tient au statut des programmes « hors films » au regard des aides financières automatiques à la production, à la distribution et à l'exploitation accordées par le CNC. En effet, si les captations de spectacles exploitées en salles génèrent bien une aide automatique au bénéfice des exploitants de salles¹⁰⁴, elles

¹⁰⁴ A la différence des retransmissions sportives, émissions de divertissement et de variétés, émissions autres que de fiction réalisées en plateau et jeux, qui selon les termes de l'article 232-12 du règlement général des aides du CNC, ne génèrent pas de soutien lorsqu'ils sont diffusés en salles de cinéma. Le calcul de l'aide automatique se fait par application d'un taux au montant de la taxe (de 10,72 %) acquittée par l'exploitant, sur les prix des billets vendus, au profit du compte de soutien du CNC. Le taux est variable selon les entrées réalisées par l'entreprise d'exploitation, donc le montant de soutien automatique (taux de retour sur la taxe acquittée) est proportionnellement plus élevé pour la petite exploitation (taux de retour allant jusqu'à 80 % de la taxe acquittée), que pour les grands complexes dont le taux de retour plancher est de 30 % de la taxe qu'ils ont acquittée. Le montant des aides automatiques à l'exploitation, calculées selon ce principe, est versé sur un compte au CNC au nom de chaque entreprise, qui peut mobiliser ces sommes pour la modernisation de salles existantes ou la création de nouvelles salles. Il s'agit donc d'une subvention automatique d'investissement.

ne génèrent pas d'aide au bénéfice de leurs producteurs ou distributeurs, comme c'est le cas pour les films de cinéma agréés par le CNC et disposant d'un visa d'exploitation.

Cela s'explique aussi par l'étanchéité des dispositifs financiers d'aide au cinéma et à l'audiovisuel, dans l'architecture globale des aides du CNC, la production des captations étant aidée au titre des aides à la production audiovisuelle et non à la production des œuvres cinématographiques, ce dernier dispositif étant le seul à valoriser la diffusion en salles des œuvres. Ainsi les captations de théâtre diffusées exclusivement en salles de cinéma (c'est le cas des productions de la Comédie-Française dans le cadre de son accord avec Pathé Live) ne sont pas éligibles aux aides du CNC.

Encadré n°8 - Pathé Live

Pathé Live

Premier à s'être engagé dans la distribution en salles de captations de spectacles **Pathé Live**, filiale du groupe Pathé, a repris en 2008 sous cette appellation les activités de VTHR, qui avaient elles-mêmes été reprises entretemps par CielEcran, à l'époque seul distributeur de programmes par satellite à destination de salles de cinéma et salles polyvalentes, qui a donc été racheté par le groupe Pathé. La diffusion dans les cinémas est assurée par satellite (via un accord avec l'opérateur Globecast) ou par DCP Eclair, comme pour les films de cinéma.

Les opéras

C'est sur la programmation du *Metropolitan Opera* de New York (une douzaine d'opéras par an), transmise en direct par satellite à destination de salles de cinéma du monde entier depuis 2006 que repose d'abord la programmation de Pathé Live. Le *Metropolitan Opera* est producteur de toutes les captations (grâce à un équipement audiovisuel permanent de la salle du *Lincoln Center*). Ce programme est proposé à 160 salles en France. Le prix des places est de 36 € avec des tarifs réduits et des formules d'abonnement. Les opéras en direct réalisent entre 8 000 et 39 000 entrées (*La Traviata*, record des entrées pour un opéra diffusé par Pathé Live).

Les ballets

En 2009, Pathé Live ajoute une offre de ballet à sa programmation par un accord avec le théâtre Bolchoï de Moscou dont les spectacles sont captés par une société de production française, BelAir Média. Pathé est, en vertu de l'accord passé avec le Bolchoï, producteur délégué des captations de ballets et distributeur au plan mondial, ces captations étant retransmises en direct dans 70 pays (1 700 salles), avec des possibilités de rediffusions, les marchés les plus importants étant les États-Unis, la France, la Grande Bretagne et l'Allemagne. Depuis mars 2022, la programmation de ballets de Pathé Live a été suspendue, en application des sanctions décidées par les pays membres de l'Union européenne à l'égard de la Russie.

Le théâtre

Le programme de Pathé Live s'est enfin enrichi en 2016 d'une offre de théâtre à la suite d'un accord conclu avec la Comédie-Française (qui, dans le passé, avait déjà fourni des captations à VTHR) pour trois à quatre spectacles par an choisis par Pathé sur proposition de l'administrateur général de la Comédie-Française. Pathé prend en charge le coût de production des captations et s'acquitte des droits qui leurs sont liés. Pathé Live estime à 600 000 le cumul des spectateurs pour les pièces de la Comédie-Française proposées dans son catalogue depuis 2016, les entrées les plus importantes ayant été réalisées sur *Les fourberies de Scapin* (158 000 entrées, soit sur une seule pièce, la moitié des entrées annuelles de la Comédie-Française dans ses trois salles), *Cyrano de Bergerac* (100 000 entrées) et *Le misanthrope* (70 000 entrées). La programmation de théâtre de Pathé Live fait également l'objet d'une mise à disposition des cinémas de proximité pour des séances destinées au public scolaire.

Autres spectacles : concerts, humour, danse contemporaine, cirque, expositions

Depuis 2012 Pathé Live inclut également des concerts de musiques actuelles et des spectacles d'humour dans sa programmation, avec des artistes comme Blanche Gardin ou Florence Foresti

(spectacles qui ont réalisé plus de 85 000 entrées). Les concerts de Mylène Farmer ou Alain Bashung et des artistes internationaux BTS, Metallica ou Roger Waters font partie des 25 meilleurs scores de fréquentation de l'année 2019. Un spectacle du *Nederland Dans Theater* a représenté une des rares tentatives de proposition de danse contemporaine en diffusion cinéma et le cirque a été aussi programmé avec *Le Cirque du Soleil* et *Les sept doigts de la main*. Pathé Live a également fait une incursion dans la programmation de visites d'expositions avec *Une nuit au Louvre*, documentaire/captation de l'exposition Leonard de Vinci, présentée par ses commissaires et produite par BelAir Média.

Encadré n°9- UGC Opéra

UGC Viva l'Opéra

Viva l'Opéra est la marque du programme annuel proposé par les salles du circuit UGC en France et à l'étranger, en Belgique, Espagne et Italie.

Sans être distributeur, UGC programme 18 spectacles par an, provenant de plusieurs maisons d'opéra en Europe (Liège, Milan, Monte-Carlo, Venise, Zurich, Festival de Salzbourg, Festival de Glyndebourne) dont certains en direct. UGC programme à la fois des opéras et de ballets, ce dernier genre offrant la possibilité de fédérer un public plus familial que l'opéra. UGC programme (via le distributeur FRA cinéma) certains spectacles de ballet et lyriques de l'Opéra de Paris dont il retransmet en direct les spectacles de ballet et d'opéra (qui peuvent être simultanément programmés en direct sur France Télévisions).

La formule peut être celle de l'abonnement annuel à toute la saison, ou un achat de place à l'unité allant de 10 € pour les moins de 26 ans à 35 € en tarif plein, une réduction tarifaire étant accordée aux abonnés à la carte UGC illimité. Les cinémas UGC étant implantés dans les grandes villes, c'est surtout le public des agglomérations de 500 000 habitants et plus qui est visé par cette programmation, qui inclut également des salles de la périphérie de Paris (La Défense, Aulnay-Sous-Bois). Le public de Viva l'Opéra est, selon le groupe UGC, très fidélisé et également amateur de spectacles vivants *in situ*. Il se comporte dans les salles de cinéma comme dans une maison d'opéra (consommation au bar pendant l'entracte, etc.).

Encadré n°10 - CGR Events

CGR Events

Filiale du groupe CGR, propriétaire d'un circuit de salles en France, implantées majoritairement hors Île-de-France, CGR events est une société de distribution spécialisée dans la programmation événementielle pour les salles de cinéma. Au-delà des captations de spectacles, CGR events propose aussi dans son catalogue des conférences en direct, notamment en partenariat avec France Inter. CGR a débuté la programmation de captations en salles en 2012 avec notamment la programmation d'opéras et de ballets du Royal Opera House (Covent Garden) de Londres. La programmation s'est diversifiée au fil du temps et inclut les spectacles d'humoristes (Gad Elmaleh, Anne Roumanoff), les concerts de variété et aussi les expositions (Caravage à Rome, Le cubisme au Centre Pompidou). La programmation de captation d'événements s'inscrit dans une stratégie de CGR visant à fidéliser des publics autres que ceux qui fréquentent les salles de cinéma et à donner accès au spectacle vivant à des publics de villes moyennes qui n'ont pas nécessairement à une offre locale diversifiée.

Encadré n°11 - FRA Cinémas

FRA Cinéma

FRA cinémas, société liée à la société de production audiovisuelle de captations FRA prod, est distributeur pour les salles de cinéma, en exclusivité, des ballets et opéras captés à l'Opéra National de Paris et destinés à une diffusion en salles de cinéma en France et à l'international : pour la saison 2021-2022, 11 spectacles lyriques et chorégraphiques dont 9 sont des productions de l'Opéra national de Paris. FRA cinéma distribue à la fois des captations réalisées par FRA Productions, mais aussi celles d'autres producteurs indépendants.

Le programme d'UGC est en partie composé de captations distribuées par FRA Cinéma, mais le distributeur propose ses captations d'opéras et de ballet à toute salle, en France et à l'étranger, qui souhaite les programmer. FRA cinéma est actuellement le deuxième distributeur sur le marché hexagonal avec 11 % des entrées et 14 % des séances.

e- Une diffusion internationale

La diffusion en salles de cinéma de captations de spectacles est désormais un phénomène mondial puisque la programmation de spectacles en salles de cinéma a accompagné, dans tous les pays du monde, la numérisation du parc de salles de cinéma. C'était le pari économique d'origine fait par le *Metropolitan Opera* de New York, qui reposait d'emblée sur la diffusion mondiale de ses spectacles, plus aisée pour l'opéra (et le ballet) que pour le théâtre, du fait de l'absence de barrières linguistiques.

Certains concerts en diffusion mondiale en direct peuvent désormais mobiliser de très nombreux publics, comme le récent concert de BTS - *Permission to Dance on Stage*, diffusé en direct de Séoul le 12 mars 2022 dans 75 pays et dans plus de 3700 cinémas qui a totalisé 32,6 M\$ de recettes¹⁰⁵ sur cette seule diffusion. Ce deuxième concert de BTS en salles de cinéma a d'ailleurs attiré dans les salles françaises environ deux fois plus de spectateurs que le premier en 2019.

En Grande-Bretagne, le *National Theater* de Londres diffuse également ses spectacles de théâtre ainsi que des captations réalisées dans d'autres théâtres londoniens ou britanniques, dans près de 65 pays. En France, les pièces de la Comédie-Française sont diffusées dans les pays francophones et -pour certains spectacles- à l'international, le réseau couvrant alors 500 salles (*Cyrano de Bergerac* a ainsi été diffusé dans 300 salles aux États-Unis). Les instituts français ont aussi à leur disposition un catalogue de 12 œuvres pour des projections en différé.

Encadré n°12 - *National Theatre Live* en Grande-Bretagne

L'exemple du *National Theatre Live* en Grande Bretagne

Depuis 2009, le *Royal National Theatre* de Londres, qui est la principale scène de théâtre subventionnée en Grande-Bretagne, pratique abondamment la diffusion de ses productions en salles de cinéma. Ainsi 700 salles affiliées au programme du *Royal National Theatre Live*, parrainé par l'opérateur de télévision par satellite Sky (*Sky Arts*) et soutenu par l'*Arts Council of England* relaient-elles les spectacles produits non seulement par le *Royal National Theatre* mais aussi par d'autres scènes comme le *Young Vic* ou le *Piccadilly Theatre* (théâtres privés de Londres) avec une programmation qui comprend à la fois des pièces classiques du répertoire (Shakespeare, Racine, Mary Shelley, Tchekov, Edmond Rostand, etc.) et du théâtre plus contemporain (Arthur Miller, Harold Pinter, Tom Stoppard, Tony Kushner), associant des metteurs en scène de réputation internationale (Nicholas Hytner, Ivo Van Hove, Sam Mendes) ou encore des comédies musicales. Les diffusions s'étendent aussi à l'étranger (notamment aux États-Unis, Australie, Nouvelle Zélande et en Chine) et au total, NTL revendique plus de 11 millions de spectateurs dans 65 pays et programme environ un spectacle par mois.

f - Une opportunité pour la diffusion et la production de captation : l'élargissement de la diffusion en salles ?

Au vu d'une progression sensible sur la décennie qui a précédé la crise sanitaire, à la fois de l'offre et du public du spectacle vivant dans les salles de cinéma, la mission estime que cette fenêtre de diffusion des captations de spectacles mérite un suivi, notamment statistique, régulier et des mesures nouvelles d'accompagnement ou de soutien aux actions d'éducation artistique et culturelle

¹⁰⁵ Source : Comscore Global Top 10 Box Office Estimate

dont elles peuvent constituer un support efficace auprès de certains publics, notamment les scolaires, s'agissant des captation de pièces de théâtre.

En effet, ce nouveau type de programmation qui s'est développé il y a dix ans à peine et s'est beaucoup diversifié et enrichi au fil du temps, s'élargissant à tous les genres de captations, est très prisé par les exploitants, par ailleurs soucieux de tout effet de parasitage de la programmation cinématographique, qui soulève elle-même des problèmes complexes dus à l'abondance de films sur le marché.

Cette bonne perception, qui s'est traduite par l'élargissement du nombre de salles et de séances pour cette forme de spectacle, tient à la fois à un souci d'attirer au cinéma des publics très divers et à les fidéliser sur certains types d'événements, ce qui permet à la salle de cinéma de devenir une sorte de carrefour culturel à l'offre de contenus élargis. Il est intéressant à cet égard de constater qu'en 2016, le rapport de Jean-Marie Dura sur *La salle de cinéma de demain* mettait en avant les perspectives offertes par la projection numérique à travers la diversification de l'offre de contenus dans les salles en évoquant, pour le public jeune, le e-gaming ou l'e-sport et les séries TV, et pour un public plus senior le théâtre, l'opéra et le ballet. Or, depuis 2016, c'est clairement cette dernière option qu'ont choisie les exploitants de salles, avec la perspective d'attirer un public jeune sur les créneaux du théâtre et aussi de la danse.

Sur le plan économique enfin, la diffusion des captations en salles de cinéma, outre le fait qu'elle génère des revenus supplémentaires pour les exploitants (la recette moyenne par entrée du « hors film » s'établissant à 15,6 € contre 6,7 € pour les entrées films), permet aussi de compléter le financement des captations les plus coûteuses et les plus ambitieuses artistiquement, car liées aux exigences d'une diffusion sur grand écran.

La mission estime donc qu'il existe encore des marges importantes de développement de la diffusion en salles des captations de tous types de spectacles vivants, l'expérience de ces dernières années ayant montré que des succès publics pouvaient être réalisés aussi bien avec des concerts que des pièces de théâtre ou des opéras.

Recommandation n°7 - Afin que le CNC puisse poursuivre l'accompagnement et le développement de la programmation de captations dans les salles de cinéma, il devrait, au cours de l'année 2022 :

- 7-1- mettre en place un suivi statistique plus détaillé de la programmation du hors film dans les salles de cinéma ;
- 7-2- mener une réflexion sur l'ouverture éventuelle d'un soutien à la production et à la distribution des captations programmées en salles de cinéma ;
- 7-3- en lien avec l'Institut français, encourager la diffusion de spectacles captés en France dans les salles de cinéma à l'étranger.

IV - À LA RECHERCHE D'UN CADRE JURIDIQUE STABLE, RÉALISTE ET ÉQUITABLE

La captation se trouve à la jonction de deux cadres juridiques : celui du spectacle vivant et celui de la production audiovisuelle. En l'état actuel du droit, le manque d'articulation entre les deux systèmes produit des situations complexes, notamment en matière de droit de la propriété intellectuelle qui, s'ajoutant aux enjeux économiques de financement et de partage de la valeur, constituent des freins au développement de la captation.

A / LA GESTION DES DROITS

a - La complexité du dispositif

La réalisation et l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle que constitue la captation d'un spectacle nécessite l'accord de l'ensemble des co-auteurs de cette œuvre¹⁰⁶ et des artistes-interprètes¹⁰⁷, sous réserve des exceptions prévues par la loi comme l'exception aux fins d'archive ou l'exception pédagogique, limitée à des extraits.

Pour les spectacles musicaux, les artistes ont généralement un contrat d'exclusivité avec leurs maisons de disques (selon le SNEP, environ 95 % des artistes sont dans ce cas), y compris pour la fixation de vidéogrammes, et certaines d'entre elles s'opposent ou résistent aux captations dont elles n'ont pas l'initiative, invoquant un risque de cannibalisation des albums ou des tournées ou une concurrence pour les plateformes qu'elles ont choisies.

Dans la mesure où le producteur audiovisuel (producteur délégué) est celui « *qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre* » (article L132-23 du Code de la propriété intellectuelle), c'est en principe lui qui doit obtenir les autorisations des différents titulaires des droits.

Dans l'hypothèse d'un contrat conclu pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle, le Code de la propriété intellectuelle prévoit une présomption de cession des droits de l'artiste-interprète au producteur. En effet, « *la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète* », le contrat devant fixer une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre (article L. 212-4 du CPI).

Toutefois, dans le cas d'une captation, les artistes sont généralement liés par contrat avec le producteur du spectacle, et non avec le producteur audiovisuel.

¹⁰⁶ Article L.113-7 du Code de la propriété intellectuelle : « *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*.

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

¹⁰⁷ Article L.212-3 du Code de la propriété intellectuelle : « *I.- Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image* ».

S'agissant des producteurs de spectacles, les contrats n'ont pas toujours prévu la captation. Un avenant au contrat est alors nécessaire, couvrant au minimum la première destination de la captation. Les utilisations secondaires peuvent également être couvertes par le contrat ; à défaut, elles relèvent de la gestion collective.

Les éditeurs de partitions doivent également recevoir une rémunération spécifique pour les captations¹⁰⁸, pour des montants pouvant aller, selon certains producteurs audiovisuels, jusqu'à 15 000€.

L'insécurité juridique que crée, pour les petites structures ne disposant pas d'équipes de juristes, la question complexe des droits pour une œuvre pluridisciplinaire est un frein à la diffusion en ligne.

Afin d'aider les producteurs de spectacles à respecter le droit d'auteur et les droits voisins, le CNM a publié en février 2021 une fiche pratique¹⁰⁹, tandis que le site d'ARTCENA comporte une présentation détaillée du dispositif (*Captation et photographie d'un spectacle*¹¹⁰) ; la SACD propose cinq modèles de contrats de captation¹¹¹, le Syndicat des musiques actuelles (SMA) a élaboré deux contrats-type et La Scène a publié un aide-mémoire : *Captation audiovisuelle des spectacles vivants*¹¹². La publication récente de ces différents documents atteste bien de l'actualité des sujets traités et de la préoccupation des professionnels à leur égard.

La complexité de la gestion des droits a pu conduire certains acteurs à développer des stratégies de contournement, comme le fait de procéder à une captation « basique », comme les captations à vocation d'archivage, ne pouvant s'apparenter à une œuvre audiovisuelle, au sens du Code de la propriété intellectuelle.

Dans les grandes structures publiques, disposant généralement d'artistes permanents, des accords internes ont été conclus pour encadrer de manière générale la question des droits :

- la Comédie-Française, qui est l'agent de la troupe d'acteurs, est assimilée à un organisme de gestion collective, en accord avec l'ADAMI ;
- à l'Opéra national de Paris, une prime annuelle couvre les droits liés aux captations pour les artistes maison (sauf les étoiles). Pour les artistes invités, l'Opéra s'emploie à inscrire d'emblée la captation dans le contrat ;
- au théâtre de l'Odéon, la convention collective de 1973 prévoyait que chaque captation doive faire l'objet d'un accord spécifique et le montant des primes associées était de plus en plus élevé, rendant les captations économiquement impossibles ; un nouvel accord est intervenu en octobre

¹⁰⁸ *Les droits des auteurs et compositeurs font l'objet d'un contrat de cession avec un éditeur musical, dans les conditions prévues par les articles L.132-1 et suivants du CPI sur le contrat d'édition. Cet éditeur gère ensuite les partitions, soit en les vendant, soit en les louant (ce qui inclut le droit d'interpréter l'œuvre), modalité retenue notamment pour les œuvres écrites pour plus de 5 ou 7 instruments. La captation d'un spectacle musical donne lieu à la perception de droits distincts de ceux cédés au producteur du spectacle (cf. article L.131-3 du CPI), dont le montant est fixé en fonction notamment de la notoriété du compositeur, de la notoriété de l'orchestre, de la durée de l'œuvre, de la diffusion envisagée et de la durée d'exploitation. Une partie de recettes d'exploitation des partitions est reversée à l'auteur-compositeur. Un code des usages et bonnes pratiques de l'édition des œuvres musicales a été conclu le 7 octobre 2017.*

¹⁰⁹ https://cnm.fr/wp-content/uploads/2021/02/202002_CNM_FicheCaptaLivestream-.pdf

¹¹⁰ <https://www.artcena.fr/artcena-juridique/droits-dauteurs-et-droits-voisins/captation-et-photographie-d-un-spectacle/captation-dun-spectacle>

¹¹¹ <https://www.sacd.fr/le-contrat-de-captation>

¹¹² Rédigé par Me Jean-Marie Guilloux.

2021, prévoyant, cette fois, une prime libératoire annuelle pour le personnel pour trois captations par an ;

- tous les orchestres de l'Association française des orchestres (AFO) et la plupart des orchestres des Forces musicales ont également des accords qui couvrent les captations pour leur personnel et gèrent de gré à gré les cachets et droits des solistes et des artistes invités.

Par ailleurs, une fois les droits échus, l'exploitation d'une captation plusieurs années après sa réalisation implique de rechercher *a posteriori* les ayants droits des artistes, ce qui peut être très chronophage ou coûteux si la recherche est confiée à un tiers, créant un système dissuasif pour les structures attachées à la dimension patrimoniale des captations, alors que les sommes en jeu sont le plus souvent minimes. L'exploitation suivie des œuvres et finalement leur dimension patrimoniale, qui justifient les financements publics directs ou indirects très majoritaires des captations, s'en trouvent ainsi entravées.

Une autre source de complexité tient au fait que les droits voisins des artistes-interprètes sont assimilés à des salaires lorsque la présence de l'artiste est requise¹¹³ ; ce mode de rémunération est certes plus protecteur qu'un versement sous forme de bénéfices non commerciaux, notamment en termes de droits à la retraite, mais peut s'avérer inutilement lourd, pour des sommes parfois dérisoires, notamment lorsque le versement des droits a lieu bien après la rupture du contrat de travail et donc du lien de subordination.

Une autre difficulté a été signalée à la mission : l'article L.214-1 du Code de la propriété intellectuelle prévoit une licence légale pour la diffusion de phonogrammes à la radio, étendue aux webradios par la loi LCAP du 7 juillet 2016¹¹⁴ ; ce dispositif ne couvre pas les interprétations n'ayant pas fait l'objet d'un disque et notamment la diffusion de concerts en direct sur les webradios éphémères créées lors de festivals, qui doivent négocier les droits de diffusion avec les maisons de disques.

De même, les morceaux de musique interprétés en direct à la radio au cours d'une interview, en utilisant l'orchestration enregistrée en studio, doivent être signalés aux plateformes comme YouTube ou Facebook live pour ne pas être bloqués (procédure de *whitelisting*).

b -L'étendue des droits

L'étendue des droits constitue un enjeu de négociation primordial, pour lequel les producteurs audiovisuels ne sont pas toujours en position de force, que ce soit sur la durée, la nature des supports ou les territoires.

Plusieurs interlocuteurs de la mission ont évoqué à cet égard l'hypothèse d'un abus de position dominante de la part de certaines multinationales de l'édition phonographique (*majors*).

¹¹³ Article L7121-8 du Code du travail : « La rémunération due à l'artiste à l'occasion de la vente ou de l'exploitation de l'enregistrement de son interprétation, exécution ou présentation par l'employeur ou tout autre utilisateur n'est pas considérée comme salaire dès que la présence physique de l'artiste n'est plus requise pour exploiter cet enregistrement et que cette rémunération n'est pas fonction du salaire reçu pour la production de son interprétation, exécution ou présentation, mais est fonction du produit de la vente ou de l'exploitation de cet enregistrement ».

¹¹⁴ Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

Pour les artistes à forte notoriété, les maisons de disques, en particulier les *majors*, n'accordent généralement aux producteurs que des durées de droits limitées, afin de pouvoir rapidement les revendre voire les exploiter elles-mêmes en en récupérant les droits.

Selon certains producteurs audiovisuels, la pratique serait répandue, notamment dans le secteur des musiques actuelles, de compléter le contrat « officiel » respectant la durée minimale de droits requise par le CNC, par un avenant officieux ou une contre-lettre cédant les droits après la première diffusion.

D'une manière générale, les producteurs audiovisuels font état d'une réduction de la durée des droits depuis plusieurs années. Une période de dix ans voire plus, pourrait être justifiée au regard du caractère patrimonial des captations (notamment pour des œuvres dont le financement public est largement majoritaire), devient selon eux exceptionnelle.

S'agissant de la nature des supports, certains contrats prévoient une clause dite de *holdback* interdisant la commercialisation de l'œuvre sur certains supports pendant une durée déterminée. En outre, certaines maisons de disque, privilégiant les grandes plateformes, ne veulent pas céder aux diffuseurs les droits pour la télévision de rattrapage (*replay*).

La question des territoires sur lesquels les droits sont cédés peut également être source de difficultés.

c - Une demande de simplification de la part des professionnels

Plusieurs des professionnels rencontrés ont émis le souhait d'une simplification du régime des droits et ont fait état auprès de la mission de propositions qu'ils ont formulées dans ce sens.

➤ **La présomption de détention des droits**

Il a été suggéré de créer une présomption réfragable de détention des droits. Une telle présomption est prévue par le Code de la propriété intellectuelle en cas de contrat entre un artiste-interprète et un producteur audiovisuel (article L.212-4 du CPI).

Un dispositif assez proche a également été introduit pour le secteur de la presse, où le contrat de travail entraîne cession automatique des droits du journaliste à l'entreprise de presse pour une exploitation de ses œuvres (article, photo ou dessin) sur d'autres supports que le titre de presse, en contrepartie d'une rémunération complémentaire, sous forme de droits d'auteur ou de salaire, dans des conditions déterminées par un accord d'entreprise ou, à défaut, par tout autre accord collectif¹¹⁵.

Cette hypothèse pourrait être explorée plus avant, à condition d'être strictement encadrée : le bénéfice de la présomption de détention des droits pourrait être limité aux opérateurs publics, notamment aux entreprises du secteur public de l'audiovisuel (à l'instar du régime dérogatoire prévu pour l'INA, cf. partie V-B), pour les œuvres d'une certaine ancienneté et sous réserve d'accords avec les OGC concernés.

¹¹⁵ Article L. 132-35 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

➤ La licence collective étendue

Il avait été proposé, à l'occasion de la crise sanitaire et pendant la période de fermeture des salles, de créer un système de licence globale ; la directive de 2019¹¹⁶ prévoit en effet un dispositif de licence collective étendue, introduit en France par l'ordonnance du 24 novembre 2021, pour la reproduction ou la représentation d'œuvres indisponibles par « *une bibliothèque accessible au public, un musée, un service d'archives ou une institution dépositaire du patrimoine cinématographique, audiovisuel ou sonore* »¹¹⁷) mais ce dispositif est réservé par la directive à des cas très particuliers¹¹⁸ et ne semble pas susceptible d'être retenu comme cadre juridique général pour les captations.

➤ L'assimilation de la captation au spectacle

Le projet précédemment évoqué d'un « Balcon » permettant de visualiser les spectacles en ligne dans les mêmes conditions que dans la salle reposait sur l'idée d'une assimilation totale entre les deux modes d'accès à la représentation, notamment en termes de droits, sur la base d'une « billetterie virtuelle », ce qui suscitait de nombreuses difficultés juridiques et n'aurait en tout état de cause réglé la question des droits que pour des captations payantes diffusées en direct.

*

Plutôt que les pistes précédemment évoquées, la mission préconise, sans modifier le régime des droits, de mieux accompagner le secteur pour parvenir à ce que la nécessaire prise en compte des droits n'entrave pas la réalisation et la diffusion de captations.

Cette approche est partagée par les auteurs du rapport de l'IGAC de mars 2022 sur *Les offres innovantes des opérateurs culturels durant la pandémie : retour d'expérience 2020-2021*¹¹⁹, qui ont formulé, s'agissant du secteur musical, la recommandation suivante : « *Le secrétariat général (SNUM et SAJI) et la direction générale des médias et des industries culturelles DGMIC chercheront à lever des freins juridiques aux exploitations numériques en [...] relançant une négociation interprofessionnelle avec les éditeurs de phonogrammes concernant les exploitations audiovisuelles et numériques des opérateurs de prestations d'artistes sous contrat d'exclusivité* ».

Au-delà des questions d'ingénierie juridique, la mission a relevé une demande d'accompagnement et d'information de la part de ceux des opérateurs du spectacle vivant qui sont les moins accoutumés à l'exercice de la captation. Il serait donc peut-être judicieux d'envisager l'édition d'un guide pratique, voire la création d'une formation annuelle aux questions juridiques, techniques et économiques liées aux captations.

¹¹⁶ Directive (UE) 2019/790 Du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE.

¹¹⁷ Article L.138-2 du Code de la propriété intellectuelle.

¹¹⁸ § 2. de l'article 12 de la directive : « *Les États membres veillent à ce que le mécanisme d'octroi de licences visé au paragraphe 1 ne s'applique que dans des domaines d'utilisation bien définis, lorsque l'obtention d'autorisations auprès des titulaires de droits sur une base individuelle s'avère habituellement onéreuse et difficile à mettre en œuvre dans une mesure qui rend improbable la transaction nécessaire à l'octroi d'une licence, en raison de la nature de l'utilisation ou des types d'œuvres ou d'autres objets protégés concernés, et veillent à ce que ce mécanisme d'octroi de licences préserve les intérêts légitimes des titulaires de droits* ».

¹¹⁹ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Les-offres-innovantes-des-operateurs-culturels-durant-la-pandemie-retour-d-experience-2020-2021>

Recommandation n°8 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait, en lien avec la DICOM, organiser une information plus large des producteurs de spectacles sur l'utilité de prévoir en amont, lors de la négociation des contrats avec les artistes, l'hypothèse d'une captation réalisée par le producteur de spectacle (avec, par exemple, une somme fixe et un pourcentage au-delà d'un certain montant de recettes). À cette fin, devrait être assurée une large diffusion de contrats-types et, plus largement, les professionnels concernés devraient être mieux accompagnés dans leurs projets de captations avec un guide pratique réactualisé régulièrement.

Recommandation n°9 - La DGCA devrait mettre en place sans délai un groupe de travail chargé de la conclusion d'accords professionnels collectifs entre les producteurs de spectacle vivant, phonographiques et audiovisuels, fixant les conditions de rémunération des artistes dans le cadre des captations.

Recommandation n°10 - Le CNC devrait veiller au respect de la durée minimale des droits des producteurs audiovisuels sur les œuvres pour l'éligibilité à ses aides sélectives et automatiques et le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait fixer une durée minimale de ces droits, harmonisée avec celle du CNC, pour toutes les autres aides aux captations, notamment celles du CNM et de l'ONDA. Dans le cas des œuvres financées très majoritairement par des fonds publics, les droits devraient être acquis pour une durée plus longue.

B / L'ABSENCE DE CADRE JURIDIQUE POUR LA RÉMUNÉRATION DES PRODUCTEURS DE SPECTACLES

Alors que les droits des auteurs et des artistes-interprètes sont clairement protégés par le Code de la propriété intellectuelle, celui-ci ne comporte aucune disposition sur les droits des producteurs de spectacles sur les captations ; ceux-ci négocient donc de gré à gré avec les producteurs audiovisuels ou les maisons de disques une rémunération sur l'exploitation des captations de leurs spectacles.

Afin d'encadrer a minima ces négociations, un accord a été conclu en 2006 entre le Syndicat national des producteurs, diffuseurs, festivals et salles de spectacle musical et de variété (PRODISS), le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP) et l'Union des producteurs phonographiques français (UPFI) sur les autorisations et modalités de captation des spectacles¹²⁰ ; toutefois, cet accord semble n'avoir pas résolu toutes les difficultés.

¹²⁰ Le protocole d'accord stipule notamment que :

- « tout adhérent du SNEP et de l'UPFI souhaitant procéder ou faire procéder à la captation intégrale ou partielle d'un spectacle produit par un producteur de spectacle vivant membre du PRODISS s'engage à recueillir l'accord écrit de ce dernier » ;

- « le cas échéant, les parties fixent également de gré à gré les modalités financières de la captation. Ces modalités tiennent compte notamment des frais engagés par le producteur de spectacle pour permettre la captation et des apports effectués par l'adhérent du SNEP ou de l'UPFI, notamment quand ce dernier a participé à l'économie globale du développement de la carrière de l'artiste sur scène (tour support en particulier) ».

Le rapport Lescure¹²¹ de 2013 relevait ainsi :

« *La diffusion numérique de spectacles vivants ayant fait l'objet d'une captation sonore ou audiovisuelle représente une opportunité, à la fois pour la diffusion du spectacle en direction d'un public élargi et pour l'économie du secteur.*

« *Néanmoins, les producteurs de spectacle vivant ne disposent pas, à l'heure actuelle, de droits sur la captation des spectacles dont ils ont assuré et financé la production. Ils ne sont donc en mesure ni d'autoriser ou d'interdire la diffusion de ces captations, ni d'obtenir, en contrepartie, une rémunération proportionnelle aux recettes de l'exploitation.* ».

Il notait que « *les “modalités financières de la captation” sont renvoyées à des négociations de gré à gré, qui ne sont pas jugées satisfaisantes par les producteurs de spectacle vivant musical : ces négociations ne sont pas systématiquement engagées et lorsqu’elles le sont, il est difficile, notamment pour les petits producteurs, d’obtenir des conditions financières acceptables* ».

Dans l'aide-mémoire précité *Captation audiovisuelle des spectacles vivants*¹²², il est rappelé que : « *Les entrepreneurs de spectacles vivants considèrent avoir été oubliés par la loi de 1985 - dite “loi Lang” qui a reconnu des droits voisins des droits d'auteur aux producteurs de phonogrammes (article L.213-1 du Code de la propriété intellectuelle), producteurs de vidéogrammes (article L.215-1 du Code de la propriété intellectuelle) et entreprises de communication audiovisuelle (article L.216-1 du Code de la propriété intellectuelle)* ».

Le PRODISS¹²³, le SNES et le SNDTP soutiennent l'idée de la création d'un droit voisin en faveur des producteurs de spectacles, à l'instar de ce que prévoient les droits allemand et autrichien.

Le rapport Lescure de 2013 préconisait plutôt la création d'un droit *sui generis*, impliquant la négociation de chaque contrat. Il s'agirait « *peu ou prou d'inscrire dans le code de la propriété intellectuelle les principes actés dans l'accord cadre de 2006, afin de leur donner une base légale, tout en consacrant plus clairement le principe du droit à rémunération des producteurs de spectacle* ».

L'hypothèse de la création d'un droit voisin avait été écartée par le rapport que l'IGAC avait produit sur ce sujet en 2014, notamment pour des raisons juridiques¹²⁴.

Depuis la publication de ce rapport, la directive du 19 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique (transposée en France par l'ordonnance du 12 mai 2021) semble ouvrir de nouvelles perspectives. La sous-direction des affaires juridiques du ministère de la culture a confirmé à la mission que le droit international et le droit de l'Union européenne ne s'opposaient pas à la création d'un tel droit voisin.

¹²¹ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-Mission-Acte-II-de-l-exception-culturelle-Contribution-aux-politiques-culturelles-a-l-ere-numerique>

¹²² Édité par La Scène, 2^{ème} édition 2020.

¹²³ http://www.prodiss.org/sites/default/files/atoms/files/pages_de_ra2019_prodiss_juridique.pdf

¹²⁴ <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Instauration-d-un-droit-de-propriete-litteraire-et-artistique-pour-les-producteurs-de-spectacle-vivant>

En outre, un nouveau droit voisin a été créé en 2019, en faveur des agences de presse et des éditeurs de presse, pour leurs contenus mis en ligne¹²⁵ ; il s'agissait toutefois de régler une situation de très grand déséquilibre avec les géants du net, caractérisée par l'absence totale de rémunération des producteurs de contenus.

Bien qu'aujourd'hui la plupart des obstacles juridiques soient levés, il ressort des entretiens conduits par la mission que la création d'un droit voisin pour les producteurs de spectacles ajouterait de la complexité au dispositif pour des sommes relativement modiques, le chiffre d'affaires de la production et de la diffusion de captations de spectacles étant très réduit, à plus forte raison au sortir de la crise sanitaire, qui a déstabilisé le secteur.

C'est la raison pour laquelle la mission ne préconise pas la création d'un droit voisin pour les producteurs de spectacles vivants mais plutôt d'autres mesures propres à assurer que ces derniers perçoivent une juste part des recettes d'exploitation des captations.

Elle estime à cet égard opportun d'encourager les producteurs de spectacles à exercer également l'activité de producteur audiovisuel.

Jusqu'en 2017, le cumul de ces deux activités par la même structure juridique n'était pas admis par le CNC puisque, pour être reconnu comme producteur audiovisuel, il fallait disposer du code APE 5911A (production de films et de programmes pour la télévision) ; le CNC admet désormais le cumul d'activités, qui suppose qu'elles soient toutes les deux inscrites dans les statuts de l'entreprise ou dans l'objet de l'association.

Il est également possible de créer une filiale dédiée, ce qui a un coût trop élevé pour les petites structures et ne garantit pas l'accès aux aides du CNC qui aurait, selon certains producteurs de spectacles, une attitude réservée sur ce cumul d'activités. L'un de ces producteurs dénonce d'ailleurs le corporatisme de la profession et une forme de *numerus clausus*.

Les opérateurs publics et leurs filiales sont toutefois exclus des aides du CNC, comme évoqué *supra* (cf. partie III-A-b).

Recommandation n°11 - Le CNC devrait d'ici la fin de l'année examiner les moyens par lesquels il pourrait encourager la double activité de producteur de spectacles et de producteur audiovisuel, y compris en envisageant la possibilité pour le producteur de spectacle d'être producteur délégué de l'œuvre et d'avoir accès au compte de soutien, quel que soit le statut (public ou privé) de l'entreprise de spectacle.

¹²⁵ Cf. loi n° 2019-775 du 24 juillet 2019 tendant à créer un droit voisin au profit des agences de presse et des éditeurs de presse

Recommandation n° 12 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait dès cette année mettre en place un groupe de travail chargé de la négociation d'un accord interprofessionnel qui garantirait une rémunération minimale aux producteurs de spectacles. En cas d'échec de cette négociation, le Secrétariat général devrait prévoir l'intégration dans le CPI d'une disposition selon laquelle toute captation de spectacle par un producteur audiovisuel doit donner lieu à la conclusion d'un contrat avec le producteur de spectacle, prévoyant une rémunération équitable en sa faveur, ou faire l'objet d'une coproduction de captations entre les deux producteurs.

C / LES DIFFÉRENTES CONVENTIONS COLLECTIVES APPLICABLES AUX ARTISTES ET TECHNICIENS POUR LES CAPTATIONS

Ainsi que le rappelle la fiche pratique élaborée pour le CNM en février 2021 (*De la captation d'un spectacle à son exploitation*¹²⁶), « *C'est l'activité principale de l'entreprise qui doit être prise en compte pour déterminer la convention que doit appliquer la structure - l'un des principaux critères dégagés par la jurisprudence en la matière, c'est de retenir le secteur pour lequel la part majoritaire de chiffre d'affaires est réalisée (ou le chiffre d'affaires prévisionnel pour une structure nouvellement créée)* ».

Pour le spectacle lui-même, la convention collective applicable aux artistes et aux techniciens est, selon le cas, celle des entreprises du secteur privé du spectacle vivant¹²⁷ ou, pour le secteur public, celle des entreprises artistiques et culturelles¹²⁸.

Pour les captations, ainsi qu'évoqué plus haut, c'est le producteur audiovisuel, en qualité de producteur délégué, « *qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre* »¹²⁹ et doit en assurer la bonne fin. Il lui incombe donc de rémunérer les artistes et techniciens pour la captation, en appliquant la convention collective de la production audiovisuelle¹³⁰.

Dans l'hypothèse où l'enregistrement est réalisé par une maison de disques, c'est la convention collective de l'édition phonographique qui sera applicable.

Lorsque la captation est réalisée directement par un producteur de spectacle, c'est à lui qu'il incombe de rémunérer les artistes pour la captation, dans le cadre de l'une des deux conventions collectives du spectacle vivant.

Le même spectacle peut donc donner lieu à rémunération par des employeurs distincts et dans des cadres juridiques différents pour la représentation elle-même et pour la captation ; cette dernière peut en outre être régie par des conventions collectives différentes selon la personne qui a pris l'initiative de la captation, étant

¹²⁶ https://cnm.fr/wp-content/uploads/2021/02/202002_CNM_FicheCaptaLivestream-.pdf Auteur: Me Pierre Emaille.

¹²⁷ Convention collective du 3 février 2012, étendue par arrêté du 29 mai 2013.

¹²⁸ Convention collective du 1er janvier 1984 étendue par arrêté du 4 janvier 1994.

¹²⁹ Article L132-23 du Code de la propriété intellectuelle.

¹³⁰ Convention collective du 13 décembre 2006, dont le champ a été fusionné avec celui de la convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision (IDCC 1734) par arrêté ministériel du 9 avril 2019.

observé que les rémunérations sont globalement moins élevées dans le secteur du spectacle vivant que dans celui de l'audiovisuel.

En l'état des négociations, les conditions de rémunération des artistes et des techniciens au titre des captations ne sont prévues que dans le cadre de la convention collective de l'édition phonographique, selon des modalités jugées insatisfaisantes par la SPEDIDAM.

En effet, l'article 3.24.1 de l'annexe 3 de cette convention prévoyait initialement une rémunération unique pour la prestation de travail et pour les droits des artistes. La Cour d'appel de Versailles a annulé cet article par arrêt du 24 janvier 2019. Les partenaires sociaux ont conclu un nouvel accord le 25 septembre 2020, qui prévoit le même cachet de base que précédemment, réparti entre la rémunération du service, la rémunération correspondant à l'autorisation de fixer au moins 20 minutes de musique et la rémunération correspondant à l'autorisation d'exploiter les destinations incluant la diffusion en ligne.

L'article 7 de la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant¹³¹ prévoit quant à elle :

« L'artiste consent à la captation et ou la retransmission, sans rémunération, d'extraits du spectacle, dès lors qu'elle n'excédera pas 3 minutes et ne représente pas un titre complet et déposé comme tel auprès des sociétés civiles d'auteurs-compositeurs, dès lors qu'elle a pour objet la promotion de l'artiste et/ou du spectacle.

« Les parties conviennent que les modalités de rémunération des artistes au titre des captations et/ou retransmissions ou diffusions au-delà de 3 minutes de retransmission effective feront l'objet d'une négociation spécifique organisée par les partenaires sociaux dans le cadre de la présente convention collective.

« Dans l'attente de cette négociation, l'artiste ne pourra être enregistré, filmé, radiodiffusé ou télévisé sans accord préalable écrit. L'exploitation et les droits divers et relatifs devront faire l'objet d'un contrat séparé dans lequel devra figurer le nom de la société de gestion collective des artistes-interprètes chargée de répartir ces droits.

« Une liste des artistes ayant participé au spectacle capté sera établie par l'employeur ».

Des négociations pour déterminer les conditions de rémunération par les producteurs de spectacles en cas de captation ont été engagées mais n'ont pas abouti à ce jour.

Dans le secteur public, la convention collective nationale des entreprises artistiques et culturelles ne comporte aucune mention des captations, plusieurs de ces entreprises ayant conclu des accords internes sur ce sujet.

Par ailleurs, les producteurs de spectacles ne peuvent pas rémunérer directement de personnels artistiques et techniques du secteur audiovisuel. Pour résoudre cette difficulté, le SNES préconise que la captation par du personnel audiovisuel soit

¹³¹ https://www.legifrance.gouv.fr/conv_coll/id/KALICONT000028157262

inscrite dans la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant.

Recommandation n°13 - La DGCA devrait d'ici la fin de l'année accompagner la réouverture des négociations, prévues à l'article 7 de la convention collective nationale des entreprises du secteur privé du spectacle vivant, sur les modalités de rémunération des artistes en cas de captations.

Recommandation n°14 - La DGCA devrait d'ici la fin de l'année prendre l'attache du ministère chargé du travail pour envisager l'ouverture de négociations tendant à permettre aux producteurs de spectacles de rémunérer les artistes et les techniciens du secteur audiovisuel pour les captations.

D / LA FISCALITÉ APPLICABLE AUX CAPTATIONS DE SPECTACLES

a - La TVA

Actuellement, le taux de TVA est différent selon le support à partir duquel est visionnée ou écouteée la captation (télévision payante, abonnement de vidéo à la demande, salle de cinéma, DVD, CD).

Les producteurs de spectacles et les éditeurs de plateformes demandent que les captations soient soumises au même taux de TVA que les spectacles (aujourd'hui respectivement taux normal de 20 % pour les captations et taux super-réduit ou réduit de 2,1% ou de 5,5 % pour les spectacles¹³²).

Cette réforme assurerait la neutralité technologique en la matière, déjà obtenue pour le livre et pour la presse.

La directive du Conseil de l'Union européenne 2022/542 du 5 avril 2022 modifiant la directive 2006/112/CEE relative au système commun de TVA¹³³ prévoit la faculté pour les États membres de retenir un taux de TVA réduit pour « *le droit d'admission aux spectacles, théâtres, cirques, foires, parcs d'attraction, concerts, musées, zoos, cinémas, expositions et manifestations et établissements culturels similaires* » et pour « *l'accès à la diffusion en direct de ces manifestations ou visites* ».

La réforme de la directive de 2006 ouvre ainsi la faculté d'un alignement des taux entre les spectacles vivants et leurs retransmissions en direct.

b - La taxe sur les spectacles

Si le choix était fait d'une neutralité des supports pour la TVA, cela pourrait justifier l'extension aux captations diffusées en direct de la taxe de 3,5 % sur les spectacles, collectée par le CNM¹³⁴ et l'ASTP¹³⁵.

¹³² 2,1 % pour les 140 premières représentations ; 5,5 % pour les suivantes.

¹³³ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32022L0542&from=EN>

¹³⁴ Article 76 de la loi n° 2003-1312 du 30 décembre 2003 de finances rectificative pour 2003.

¹³⁵ Article 77 de la loi n° 2003-1312 du 30 décembre 2003 de finances rectificative pour 2003.

En 2013, cette taxe avait été jugée par l'IGF d'un faible rendement¹³⁶. Le rapport préconisait « *la suppression de la taxe. En contrepartie, une cotisation professionnelle pourrait être mise en place, et, à défaut, une diminution du seuil de bénéfice du taux réduit de TVA sur les spectacles (actuellement à 140 représentations) pourrait permettre de compenser le versement par l'État d'une subvention à l'ASTP* ».

Cette éventuelle réforme pourrait s'inscrire dans le cadre des réflexions en cours sur le financement du CNM.

¹³⁶ <https://www.igf.finances.gouv.fr/files/live/sites/igf/files/contributed/IGF%20internet/2.RapportsPublics/2014/2013-M-095%20Tome%201.pdf>

V - LA NÉCESSITÉ DE MIEUX DÉFINIR UNE POLITIQUE PUBLIQUE D'ÉLARGISSEMENT DE LA CAPTATION ET DE LA DIFFUSION DE SPECTACLES VIVANTS

A / ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE (EAC) ET OUTIL PÉDAGOGIQUE

Les captations représentent un outil précieux d'éducation artistique et culturelle (EAC), notamment pour les élèves des zones rurales, souvent éloignées des scènes du spectacle vivant.

De nombreuses initiatives ont été prises afin de développer une offre pédagogique autour des captations ou incluant des captations. Sont présentées ci-dessous celles qui ont été évoquées devant la mission.

a - Les institutions publiques engagées dans la valorisation de l'usage éducatif des captations

Certaines de ces initiatives proviennent d'institutions publiques ou parapubliques à dimension éducative ou patrimoniale :

- le site de l'Éduthèque, en partenariat avec Canopé et le site *theatre-contemporain.net*¹³⁷, propose des captations et des dossiers pédagogiques (*Théâtre en acte*)¹³⁸, avec notamment différentes mises en scène d'une même pièce, destinés aux classes de primaire, de collège et de lycée ;
- l'Institut national de l'audiovisuel (INA), opérateur du dispositif Lumni destiné aux enseignants, propose notamment les pièces de théâtre qui sont au programme du baccalauréat de français, avec un accompagnement éditorial ;
- la Bibliothèque nationale de France (BNF) a créé un mini-site *Entendre le théâtre*¹³⁹, avec des archives sonores ainsi que l'*Encyclopédie des arts du cirque*, en partenariat avec le Centre national des arts du cirque (CNAC)¹⁴⁰ ;
- la plateforme Numéridanse¹⁴¹, créée par la Maison de la danse de Lyon et financée avec l'aide du ministère dans le cadre du plan de numérisation, offre un large choix de vidéos d'art chorégraphique (plus de 4 300, principalement sous forme d'extraits, fournies par des contributeurs).

Les institutions culturelles publiques agissent également en matière d'EAC, seules ou via des regroupements :

- la Philharmonie de Paris a créé le site *Philharmonie à la demande*¹⁴², pour les enseignants et les médiathèques, en partenariat avec l'Éduthèque ;

¹³⁷ <https://www.theatre-contemporain.net/educ/spectacles/type/prochains/area/>

¹³⁸ <https://www.edutheque.fr/utiliser/arts-et-lettres/partenaire/theatre-en-acte.html>

¹³⁹ <https://www.bnf.fr/fr/entendre-le-theatre>

¹⁴⁰ <https://cirque-cnac.bnfc.fr/>

¹⁴¹ <https://www.numeridanse.tv/accueil>

¹⁴² <https://pad.philharmoniedeparis.fr/>

- la Comédie-Française propose des lectures de textes inscrits au programme du baccalauréat (*Les comédiens repassent le bac*) ; elle a par ailleurs signé le 14 février 2022 avec le ministère de l'éducation nationale une convention-cadre, prévoyant différentes actions éducatives et incluant la mise à disposition de son fonds audiovisuel au bénéfice des réseaux et structures de l'éducation nationale ;
- le théâtre de l'Odéon développe des actions d'EAC, notamment via des captations disponibles sur le site de documentation pédagogique Canopé ;
- Operavision propose un espace pédagogique pour découvrir l'opéra¹⁴³ ;
- le site de la Réunion des opéras de France (ROF) comporte un espace pour les enseignants, qui donne accès au catalogue de Medici TV ;
- l'Opéra de Rennes propose sur son site, à destination des enseignants, des outils pédagogiques audiovisuels¹⁴⁴ complémentaires des contenus proposés par Canopé ;
- le théâtre de la Colline, qui ne fait plus de captations, a fait une exception pour *Tous des oiseaux*, qui est au programme du baccalauréat (en ligne sur le site de Canopé) ;
- ARTE a développé Educ'ARTE ainsi qu'une déclinaison à destination des étudiants (ARTE Campus), qui comportent notamment des captations.

Enfin, certaines structures privées proposent également des outils pour les enseignants :

- Pathé Live a créé un catalogue¹⁴⁵ permettant aux enseignants d'être mis en contact avec une salle de cinéma d'art et d'essai proche de leur établissement scolaire ; 200 000 élèves en ont déjà bénéficié ;
- la plateforme Cyrano propose une offre aux enseignants¹⁴⁶ comportant principalement des captations venant de théâtres privés.

Les captations constituent par ailleurs un outil pédagogique essentiel pour la formation des chanteurs, acteurs, danseurs et metteurs en scène, en leur permettant de comparer les différentes mises en scène et interprétations, de découvrir certains « modèles » inspirants, etc. Par exemple, il a été indiqué à la mission que les écoles de danse organisaient régulièrement des sorties dans les salles de cinéma qui diffusent des ballets. Et un enseignant du Conservatoire national supérieur d'art dramatique a confié à la mission l'importance qu'il attache à ce que les élèves acteurs puissent, à travers les captations, acquérir une culture du jeu de l'acteur qui ne soit pas exclusivement cinématographique.

¹⁴³ <https://operavision.eu/fr/jeune-public>

¹⁴⁴ <https://opera-rennes.fr/fr/enseignants>

¹⁴⁵ <https://www.pathelive.com/education>

¹⁴⁶ <https://www.cyrano.education/home>

Le confinement a manifestement développé le visionnage de captations par les jeunes se destinant au métier d'acteur : le Théâtre national de Bretagne (TNB) a ainsi relevé que les candidats au dernier concours d'entrée à l'école avaient mis à profit cette période pour visionner des captations théâtrales, qu'ils citaient dans leurs dossiers de candidatures alors que les références des précédents candidats étaient plutôt cinématographiques.

b - Valorisation des productions de France Télévisions dans le système éducatif

Dans l'accord que France Télévisions a conclu avec les organisations professionnelles de producteurs audiovisuels (cf. *supra* partie II-C), des engagements de France Télévisions ont été pris en matière d'offre éducative. Ainsi FTV s'y engage « à améliorer la visibilité de son offre éducative ». Plus particulièrement en termes de droits et d'usages, l'accord distingue trois types d'offre :

- pour les enseignants, il s'agit d'une mise à disposition gratuite, en lien avec le ministère de l'éducation nationale, à la fois d'œuvres intégrales et d'extraits de 6 mn maximum, que les enseignants peuvent télécharger ou regarder en flux continu (les enseignants sont identifiés par leur adresse académique) ;
- pour les élèves, les mêmes possibilités sont offertes, pour un compte « classe » créé à l'initiative de l'enseignant utilisateur ;
- enfin, pour tous les autres usages éducatifs, FTV met à disposition de plateformes partenaires des extraits des œuvres.

Il serait intéressant qu'un bilan soit dressé de ces mises à dispositions (volume, catalogue, usages).

c - Les opportunités offertes par les séances de cinéma organisées pour les scolaires

Les exploitants de salles estiment pour la plupart qu'il existe un fort potentiel de développement des séances destinées aux scolaires, principalement pour les programmations en différé de pièces de théâtre. Ainsi, une expérimentation menée par le Conseil départemental de la Charente en accord avec les opérateurs de spectacle vivant du département a permis, en 2021, pour la diffusion du *Malade imaginaire* (Comédie-Française), de proposer à 2 700 élèves d'assister au spectacle projeté dans les salles de cinéma à un tarif de 5 €, le financement de cette opération étant assuré par le Département, par ailleurs très investi également dans le dispositif « Collège au cinéma ». Cette expérience, qui pourrait être prolongée à l'avenir, est intéressante à plusieurs égards :

- la mobilisation des enseignants et de la collectivité éducative pour encourager l'expérience du spectacle vivant, même en différé, dans les salles de cinéma (dont attestent tous les exploitants de salles rencontrés par la mission) lorsqu'il s'agit de productions de haute qualité artistique, comme c'est le cas pour les captations réalisées à la Comédie-Française, montre l'intérêt pédagogique de cette offre de spectacle en salles de cinéma ;

- le fait que cette opération ait été montée en accord avec les acteurs locaux du spectacle vivant et qu'elle émane d'un département par ailleurs résolument engagé dans l'éducation à l'image (à travers le dispositif « Collège au cinéma ») démontre la complémentarité entre les actions visant à la fois à développer la fréquentation des lieux de spectacle vivant et les salles de cinéma (pour leur programmation cinématographique, dans le cadre de l'éducation à l'image) sans qu'il y ait de concurrence ou de contradiction entre ces différentes initiatives, qui participent toutes du même souci de démocratisation culturelle.

Lors des entretiens de la mission avec les équipes de la Comédie-Française, il est clairement apparu que l'institution n'est pas en mesure, pour des motifs évidents, de répondre à la demande de place pour les publics scolaires, en croissance régulière. Le relais de la diffusion en salles de cinéma devient donc essentiel à la fois pour étendre la géographie du public scolaire pouvant potentiellement accéder aux spectacles donnés salle Richelieu, mais aussi tout simplement pour permettre de répondre à cette demande.

La mission a été sensible à l'initiative qui avait été proposée par Pathé Live, distributeur exclusif des spectacles captés à la Comédie-Française (cf. encadré n°8), au CNC dans le cadre de l'appel à projets « Diffusion culturelle pour les 15-25 ans »¹⁴⁷, de lancer des opérations promotionnelles sur les réseaux sociaux à l'occasion du 400^{ème} anniversaire de Molière (sous l'appellation # Molière 400) et une action de sensibilisation des enseignants autour de la programmation exceptionnelle en 2021-2022 de quatre pièces produites par la Comédie-Française sur les écrans de cinéma : *Le malade imaginaire*, *Le Tartuffe ou l'hypocrite*, *L'avare*, et *Le bourgeois gentilhomme*.

Par ailleurs, Pathé Live met en permanence à disposition des cinémas qui le souhaitent un catalogue de 12 pièces de théâtre pour des projections spécialement organisées à destination des scolaires, ce qui permet parfois aux exploitants d'organiser des séances à des heures de faible fréquentation ou le matin.

*

La mission estime qu'une meilleure valorisation des captations de spectacles vivant à l'usage éducatif, tant auprès de la population enseignante que des scolaires ou des étudiants, pourrait être coordonnée conjointement par le ministère de l'éducation nationale et le ministère de la culture, pour faciliter l'accès aux captations de spectacle vivant à des fins pédagogiques. Les captations « mémoires » pourraient également y être valorisées.

¹⁴⁷ Le projet n'a pas été retenu par le CNC.

Recommandation n° 15 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait d'ici la fin de l'année proposer au ministère de l'éducation nationale le regroupement sur une plateforme unique des captations de spectacles vivants à destination des publics scolaires et universitaires ainsi que la mise en ligne de captations-mémoires à des fins pédagogiques et de mémoire du spectacle vivant (accès aux scolaires, écoles de théâtres et conservatoires). Il devrait également engager une réflexion avec les collectivités territoriales, les DRAC et le ministère de l'éducation nationale sur les sorties scolaires au cinéma pour les programmations hors film, notamment pour le théâtre, le ballet et l'opéra.

B / ENJEUX PATRIMONIAUX

La captation permet de conserver une trace des spectacles vivants, art éphémère par excellence, en faisant vivre le spectacle au-delà des représentations et en créant une « mémoire du futur ». Comme évoqué précédemment, certains spectacles exceptionnels de ces dernières décennies (au festival d'Avignon, par exemple) n'ont pas été captés ; seuls d'éventuels extraits, photographies ou interviews ont été conservés.

La captation présente d'autant plus d'intérêt lorsque le spectacle et la captation elle-même sont de grande qualité¹⁴⁸ ou revêtent un caractère événementiel (Festival d'Aix-en-Provence, etc.).

La captation à des fins patrimoniales apparaît en outre particulièrement justifiée lorsque le spectacle a été financé en grande partie sur fonds publics.

Certains professionnels estiment d'ailleurs que la captation devrait être obligatoire pour les structures culturelles publiques, qui investissent dans le spectacle vivant des sommes importantes au bénéfice d'un très petit nombre de spectateurs.

Le conseil de la diffusion artistique (2009-2011, animé par Marin Karmitz) avait également proposé d'inclure une « clause numérique » dans les contrats d'objectifs et de moyens des établissements culturels publics¹⁴⁹ et de créer un site de vidéos consacré à toutes les formes de spectacle vivant¹⁵⁰.

Les enjeux patrimoniaux des captations sont doubles : assurer la conservation des enregistrements dans de bonnes conditions et faciliter leur accès au plus grand nombre ou au moins aux chercheurs, enseignants et professionnels.

Les captations déjà réalisées sont aujourd'hui dispersées dans différentes structures culturelles ou patrimoniales, rendant difficile un travail de recherche, par exemple.

La circulaire AD 99-2 du 30 décembre 1999 sur le traitement des archives des théâtres publics rappelait que « *La destination naturelle d'archives publiques, ce que sont les archives des théâtres publics, reste et demeure les services d'archives publics, départementaux, municipaux ou régionaux. Par dérogation à cette règle, le dépôt de tout ou partie des fonds d'archives des théâtres publics dans une bibliothèque ou un musée publics peut, à titre exceptionnel, être consenti, sous réserve de la signature d'une convention entre le service d'archives normalement*

¹⁴⁸ Exemple : https://www.lemonde.fr/culture/article/2022/02/12/romeo-et-juliette-sur-france-4-la-tragedie-du-coup-de-foudre-selon-rudolf-noureev_6113438_3246.html

¹⁴⁹ https://www.telerama.fr/scenes/commission-karmitz_46907.php

¹⁵⁰ https://www.nonfiction.fr/article-4586-a_quoi_le_conseil_de_la_creation_artistique_a_t_il_servi_.htm

destinataire et la bibliothèque ou le musée concerné, ainsi que de l'approbation du directeur des Archives de France » ; l'annexe de cette circulaire mentionne expressément, parmi les documents soumis à cette obligation, les « *enregistrements son et vidéo* ».

En pratique, certaines de ces captations ont été versées aux Archives nationales (principalement celles du théâtre de Chaillot, avec 119 enregistrements sonores et 458 vidéos couvrant la période 1966-2011)¹⁵¹, départementales ou municipales, à l'INA, à la BNF, à ARTCENA¹⁵², à l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), au CNAC, etc. Les membres des Forces musicales versent généralement leurs archives aux archives municipales ou départementales. D'autres archives sont uniquement conservées en interne, dans des conditions pas toujours optimales, d'autant que certaines captations ne sont pas encore numérisées.

Le département des arts du spectacle de la BNF compte entre 25 000 et 28 000 documents audiovisuels, dont les 2/3 sont des documents sonores. 80 % de ces documents sont numérisés. Il conserve les captations faisant partie des archives dont 93 structures culturelles ont fait don à la BNF, comme le Théâtre du soleil (2 551 vidéos et 639 documents sonores), la Maison Jean Vilar (1 431 vidéos et 498 documents sonores), la Compagnie des Indes (1 412 vidéos réalisées lors du Festival d'Avignon, conservées à l'antenne d'Avignon de la BNF), la Comédie-Française (980 vidéos et 3 143 documents sonores), la compagnie Carolyn Carlson (816 vidéos et 209 documents sonores) ou le théâtre de l'Odéon (776 vidéos).

La BNF a un partenariat avec ARTCENA et le CNAC, qui orientent vers la BNF les archives à dimension patrimoniale forte.

La BNF dispose également, au titre du dépôt légal, des captations ayant donné lieu à l'édition d'un DVD ou d'un CD.

L'INA conserve les captations diffusées à la télévision ou à la radio. L'INAthèque recense environ 2 800 captations de spectacles hors dépôt légal¹⁵³ (notamment du Théâtre national de Strasbourg), auxquelles s'ajoutent 1 800 captations déposées au titre du dépôt légal, après diffusion à la télévision. Grâce à un partenariat avec le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, l'INAthèque dispose d'un fonds de plus de 1 000 heures de captations.

Au regard du droit de la propriété intellectuelle, l'INA bénéficie d'un régime dérogatoire introduit en 2006¹⁵⁴. Il a lancé en mars 2020 MADELEN, service de vidéo à la demande par abonnement (2,99 € par mois), qui compte 50 000 abonnés. Ce service propose 14 000 vidéos dont 2 000 captations (théâtre et musique à parts égales), soit une part de 14,29 % de l'offre, qui génère 20 % des visionnages.

¹⁵¹ <https://francearchives.fr/>

¹⁵² Les ressources d'Artcena se répartissent ainsi : adaptation : 544 ; captation : 4 781 ; clips : 377 ; conférence, débats, lecture : 402 ; création vidéo : 154 ; documentaire : 1 197 ; émission de télévision : 222 ; entretien : 71 ; fiction : 156 ; interview : 180 ; reportage : 876.

¹⁵³ <http://www.inathèque.fr/fonds-audiovisuels/les-autres-fonds-et-collections.html>

¹⁵⁴ Article 49 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication : « L'institut exerce les droits d'exploitation mentionnés au présent paragraphe dans le respect des droits moraux et patrimoniaux des titulaires de droits d'auteurs ou de droits voisins du droit d'auteur, et de leurs ayants droit. Toutefois, par dérogation aux articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, les conditions d'exploitation des prestations des artistes-interprètes des archives mentionnées au présent article et les rémunérations auxquelles cette exploitation donne lieu sont régies par des accords conclus entre les artistes-interprètes eux-mêmes ou les organisations de salariés représentatives des artistes-interprètes et l'institut. Ces accords doivent notamment préciser le barème des rémunérations et les modalités de versement de ces rémunérations ».

Une petite partie du catalogue MADELEN est également disponible gratuitement sur YouTube.

L'INA propose également une prestation de service d'archivage à laquelle l'Opéra national de Paris a souscrit mais que d'autres structures jugent trop onéreuse (prix annuel de l'ordre de 20 000 à 30 000 €, correspondant à celui d'une petite création).

La cinémathèque de la danse, gérée par le Centre national de la danse (CND), comprend d'importantes collections de captations. Les droits sur les captations anciennes n'ayant pas été traités, leur accès est réservé aux professionnels, sous forme de visionnage sur place.

Pour l'ensemble de ces structures, se pose la question de la durée des droits. Une fois ceux-ci expirés, aucune exploitation n'est possible, y compris par l'INA ou par la BNF, en dehors d'une consultation sur place par des chercheurs. Pour le grand public, la seule possibilité pour voir une captation dont les droits ont expiré consiste à emprunter le DVD dans une médiathèque.

Pour les captations anciennes, il pourrait être envisagé de s'inspirer du dispositif ReLIRE mis en place pour les livres indisponibles¹⁵⁵. Le 16 novembre 2016, la CJUE avait jugé ce dispositif non conforme à la directive sur les droits d'auteur de 2001¹⁵⁶ mais la modification de la directive en 2019 a ouvert de nouvelles perspectives, qui ont permis de réintroduire le dispositif en droit français (ordonnance du 24 novembre 2021).

Toutefois, les captations se caractérisent par une multiplicité d'ayants droits, ce qui complexifierait considérablement un tel dispositif.

Recommandation n°16 - Afin d'assurer la conservation du patrimoine des captations de spectacle vivants (captations mémoires et captation destinées à une diffusion), le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait, d'ici la fin de l'année 2023 :

- 16-1- encourager la création d'une plateforme destinée aux chercheurs et aux enseignants, regroupant les fonds de l'INA et de la BNF ;
- 16-2 - sur la même plateforme, prévoir un accès grand public pour une sélection de captations anciennes emblématiques du patrimoine ;
- 16-3 - prévoir une formation des responsables de structures culturelles pour les sensibiliser au sujet de la conservation des archives audiovisuelles.

C / ECOSYSTEMES DE DIFFUSION LOCALE DES CAPTATIONS

La mise en ligne de captations sur des plateformes (ou au cinéma) offre, par rapport à la diffusion linéaire sur l'antenne d'une télévision dont la diffusion est nationale (cas des chaînes de la TNT), l'avantage de toucher éventuellement un public

¹⁵⁵ <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Actualites/ReLIRE-Registre-des-livres-indisponibles-en-reedition-electronique>

¹⁵⁶ <https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=185423&doclang=FR>

mondial. Les captations de spectacles produits en France ont ainsi une visibilité dans de nombreux pays.

Inversement, des initiatives de diffusion plus localisées de captations, dans les territoires mêmes où le spectacle d'origine a été créé, ont retenu l'intérêt de la mission.

C'est le cas notamment de plusieurs maisons d'opéra en régions qui ont instauré des liens avec des acteurs locaux sur leurs territoires pour permettre la diffusion d'une captation par an sur grand écran, soit dans des lieux publics, soit dans des salles de spectacles, salles polyvalentes, écoles ou salles de cinéma.

L'opéra de Rennes diffuse ainsi en direct par satellite, une fois par an, dans 25 villes de la région Bretagne et 40 villes de la région Pays-de-la-Loire une captation d'un de ses spectacles, dans le courant du mois de juin. Huit télévisions locales de l'Ouest (TéléNantes, ViaLMtv Sarthe, TV Vendée, TVR, Tébéo, TébéSud, La Chaîne Normande LCN, TV Tours Val de Loire) sont également partenaires de l'opération et diffusent l'événement en direct ainsi que France 3 Pays de la Loire, France 3 Bretagne (pour mise en ligne sur leur site internet) et France Musique.

La seule diffusion sur grand écran en 2019, sur la place de la mairie de Rennes, du *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner en 2019 avait réuni 12 000 spectateurs. Le choix d'une hyper-distribution régionale du spectacle est intéressant à plus d'un égard, car d'une part il s'agit de permettre le partage d'une création d'une grande institution régionale par l'ensemble des habitants d'un territoire ; par ailleurs l'enjeu de notoriété et d'élargissement du public est particulièrement fort autour d'un événement en direct, visible par une multiplicité de canaux ; enfin l'association de multiples partenaires des médias (chaînes locales privées et publiques, Radio France, les collectivités territoriales) permet le financement de l'opération.

De même, l'opéra de Lille a développé une opération de diffusion en direct (en plein air sur grand écran ou dans des salles de cinéma) d'un spectacle par an dans 25 lieux dont la Place du théâtre à Lille.

Au vu de ces expériences, la mission estime souhaitable le développement d'initiatives régionales associant de multiples partenaires :

- télévisions locales publiques (France 3 régions et chaînes éditées directement ou indirectement par une collectivité territoriale ou un groupement de collectivités territoriales, dans les conditions prévues à l'article L. 1426-1 du code général des collectivités territoriales¹⁵⁷) et privées,
- collectivités territoriales, notamment les régions, dans le cadre de leur implication à la fois dans le spectacle vivant et dans le financement de la production (à travers les conventions État-CNC-régions) et des télévisions locales publiques et privées (COM régionaux),

¹⁵⁷ « Les collectivités territoriales ou leurs groupements peuvent, dans les conditions prévues par la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, éditer un service de télévision destiné aux informations sur la vie locale ou à la promotion des langues régionales et diffusé par voie hertzienne terrestre ou par un réseau n'utilisant pas des fréquences assignées par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique ».

- producteurs en région, etc.

Cela serait de nature à offrir à des opérateurs du spectacle vivant (opéras en région, CDN, scènes nationales, CCN, etc.) l'opportunité de permettre ponctuellement le financement de captations de leurs spectacles et d'envisager une diffusion à l'échelon régional, qui leur permettrait de ne pas être exclusivement dépendants de diffuseurs nationaux.

À cet égard, la mission remarque qu'après trois années de baisse continue des financements apportés par les télévisions locales, qui ont toujours été un partenaire financier des producteurs de spectacles en régions pour leurs captations, 20 télévisions locales ont investi dans 118 captations en 2021 (apportant ainsi, soit en industrie, soit en numéraire, plus de 23 % du financement des captations produites dans l'année).

Mais il s'agit de productions dont le coût horaire est sensiblement plus bas (90K€) que la moyenne (135,2K€), ce qui signifie que leur participation s'oriente plus vers la captation de concerts (musiques actuelles, jazz, hip-hop, classique) que vers celle de spectacles plus coûteux comme le théâtre, la danse ou l'opéra. D'après les professionnels rencontrés, les chaînes les plus engagées dans la production de captations sont TV Grenoble, Via Vosges et TV Rennes.

La mission considère qu'un partenariat élargi et le concours des fonds d'aides régionaux à la production pourraient sans doute contribuer à diversifier la gamme des spectacles captés pour les chaînes locales comme premier diffuseur notamment, quitte à combiner la diffusion télévisuelle par la mise à disposition de ces captations pour des diffusions en salle ou leur mise en ligne par les stations de France 3 régions.

Il pourrait par ailleurs être envisagé d'inciter le Centre des monuments nationaux (CMN) à diffuser des captations réalisées dans des structures culturelles en région dans les monuments historiques se trouvant à proximité et qui seraient matériellement en mesure de le faire.

Recommandation n° 17 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à favoriser le développement d'écosystèmes régionaux de captation et de diffusion de spectacles vivants, avec le concours des DRAC.

Recommandation n° 18 - La DGMIC devrait intégrer dans la réflexion prévue par la recommandation n° 3 la mission pour France 3 de diffuser, dans les décrochages locaux, au moins une fois par an un spectacle des institutions culturelles régionales.

D / LES CAPTATIONS AUDIO

Bien avant la télévision, la radio a été l'unique mode de diffusion de captations de spectacles : théâtre, concerts et opéra. C'est sur ces deux derniers genres que la

captation audio s'est concentrée depuis que la télévision a investi le domaine du théâtre qu'elle restitue visuellement et actuellement le nombre de concerts retransmis à la radio demeure supérieur en nombre à ceux retransmis à la télévision ou sur les plateformes.

La radio étant également devenue un service à la demande (avec le *replay* ou les *podcasts*) les captations, souvent, mais pas exclusivement diffusées en direct sont désormais ré écoutables sur les plateformes des éditeurs de radio, pour des durées variables selon les droits détenus.

De nombreuses radios musicales ont l'initiative de captations de concerts dans des genres différents selon leur thématique propre (concerts classiques pour Radio Classique, jazz pour TSF Jazz, musiques actuelles pour Oui FM et pour NRJ, etc.). Par ailleurs les radios assurent régulièrement, à la fois à l'antenne et sur leurs sites, la promotion de nombreux spectacles et concerts. Le partenariat entre le média radio et le spectacle vivant s'illustre donc sous de multiples formes et pas exclusivement par des captations.

Mais Radio France demeure de loin le premier opérateur pour les captations audio : producteur de spectacles (certains spectacles produits par Radio France font aussi l'objet de captations vidéo qui sont programmées sur les chaînes publiques, notamment ARTE, même si les synergies dans ce domaine pourraient être plus nombreuses entre opérateurs publics), la société capte aussi beaucoup de concerts et de festivals dans tous les genres (opéra, théâtre, concerts classiques, jazz, musiques actuelles). Il est aussi le prestataire technique (et parfois coproducteur) de captations vidéo pour la télévision nécessitant un son de haute qualité (multicanal), avec ses cars-régie.

Bien que des pièces de théâtre soient parfois captées intégralement, la radio priviliege depuis longtemps une création propre et une esthétique, celle du théâtre radiophonique enregistré en studio, conçue autour de 1950 par Jacques Copeau et Pierre Schaeffer, pour adapter au son radiophonique le jeu des acteurs de théâtre.

Toutefois, des enregistrements de théâtre pour diffusion sur France Culture notamment ont parfois lieu en public : ainsi la troupe de la Comédie-Française a participé à un cycle consacré à Jean Racine avec huit pièces enregistrées en public au studio 104 de la Maison de la radio et de la musique¹⁵⁸.

C'est donc surtout dans le domaine musical que Radio France s'affirme comme producteur et diffuseur de très nombreuses captations (150 à 200 par an, hors rediffusions de captations d'archives de l'INA) à la fois pour ses propres formations musicales (les deux orchestres symphoniques, la maîtrise et les chœurs) mais aussi de nombreux spectacles produits sur tout le territoire.

Le COM de Radio France couvrant les années 2017-2020 mentionnait que France Musique devait mener une « *politique de captations de concerts veillant à maintenir sa présence sur le territoire* ». Dans le nouveau COM (2020-2022), l'objectif n° 9 (« *Radio France pilier de la musique* ») met particulièrement l'accent sur les captations, en particulier des formations musicales internes : « *les ponts entre les formations musicales et France Musique seront renforcés, avec la priorité à la captation de concerts des formations musicales de Radio France et le*

¹⁵⁸ Programmées entre 2016 et 2021 dans la case du dimanche soir 20h-22h sur France Culture, consacrée aux fictions radiophoniques et au théâtre.

développement de rendez-vous symphoniques pensés avec les chaînes pour conquérir de nouveaux publics ». La captation de concerts est ainsi mise au centre de la programmation de la chaîne.

Un indicateur du COM (9.4.) fixe ainsi un objectif chiffré en heures des émissions de France Musique diffusant des concerts des formations musicales de Radio France (350 h au moins en 2021-22). Toutefois l'objectif mentionné dans le précédent COM est également important car France Musique, mais c'est aussi vrai dans d'autres genres pour France Inter et France Culture, participe activement, par ses captations diffusées en direct ou en différé, à la promotion et à la valorisation de concerts organisés dans les territoires (notamment les festivals) qu'il s'agisse de musique classique, de jazz ou de variétés et musiques actuelles.

Ces captations ont un coût élevé pour Radio France, mais sont importantes pour les producteurs de spectacles et organisateurs d'événements culturels et de festivals par l'audience et la notoriété qu'une diffusion radiophonique est susceptible de créer.

D'autant que si dans le domaine des variétés, des musiques actuelles et du jazz, plusieurs autres radios pratiquent couramment des captations, pour ce qui concerne le classique, seule Radio Classique propose une offre proche de celle de Radio France mais avec des conditions économiques qui impliquent que l'organisateur du concert doit couvrir les frais de production de la captation.

C'est pourquoi la mission suggère que, dans le prochain COM de Radio France, soit à nouveau mentionné un objectif global de captations et de diffusions de concerts et d'événements musicaux incluant non seulement les productions internes de Radio France, mais aussi les concerts et événements extérieurs, ceci dans l'objectif de mieux valoriser le rôle joué par la radio publique pour élargir le public de nombreux spectacles sur tout le territoire.

Recommandation n° 19 - La DGMIC devrait veiller à ce que, dans le prochain COM de Radio France (2023-2025), soit à nouveau mentionné le rôle que joue Radio France, par ses captations, dans les territoires et qu'un indicateur permette de fixer un objectif annuel de diffusion de captations, incluant les concerts et spectacles autres que ceux produits par Radio France, et pour l'ensemble des antennes.

Enfin, tant les équipes de Radio France que d'autres interlocuteurs de la mission ont souligné les difficultés à rendre accessibles durablement sous forme de podcasts sur les plateformes audio (sites des radios, autres plateformes et agrégateurs de podcasts) les captations de concerts du fait de problèmes de droits (cf. *supra* partie IV).

E / DÉCOUVRABILITÉ DES CAPTATIONS SUR LES PLATEFORMES ET INTERNET

La migration d'une part importante de l'offre de captations sur les plateformes et internet pose le problème de la « découvrabilité » de cette offre diverse et importante en nombre.

En effet, outre un modèle économique très incertain au regard des montants financiers nécessaires à toute captation, l'option de la simple mise en ligne des captations (sans l'intervention préalable d'un diffuseur) pose le problème de leur visibilité, voire de leur accessibilité, et des coûts de marketing liés à l'accroissement de celles-ci. Il est donc essentiel aux yeux de la mission de se pencher sur la question de la découvrabilité de l'offre de captations mise en ligne sur les différentes plateformes.

Une définition de la découvrabilité a été récemment proposée dans le cadre d'une initiative commune franco-canadienne sur ce sujet : « *La découvrabilité d'un contenu dans l'environnement numérique se réfère à sa disponibilité en ligne et à sa capacité à être repéré parmi un vaste ensemble d'autres contenus, en particulier par une personne qui n'en faisait pas précisément la recherche* »¹⁵⁹.

Le sujet de la découvrabilité a été également été abordé lors de la rencontre des ministres européens de la culture à Angers les 7 et 8 mars 2022, dans le cadre de la Présidence française de l'Union européenne (PFUE). « *Les critères d'exposition des œuvres européennes sur les plateformes peuvent être perçus comme opaques. Seule une action commune européenne permettrait de favoriser une exposition diversifiée des œuvres* », a affirmé la ministre française de la culture, qui a appelé à une coopération avec les plateformes. Pour mettre en place cette stratégie, plusieurs rencontres avec la filière professionnelle en Europe seront organisées.

S'agissant des captations en particulier, l'étude IFOP/CNM/ARCOM sur le *livestream* musical, déjà évoquée plus haut, a relevé que « *la découverte du livestream musical est principalement le fruit du hasard* », 40 % des internautes déclarant avoir regardé des vidéos de concerts ou d'opéra « *en naviguant sur internet sans but précis* ».

Selon le CNM, les réseaux sociaux représentent un facteur essentiel de découvrabilité des artistes, notamment YouTube, Instagram et TikTok. Certains artistes célèbres ont pu émerger grâce à la mise en ligne de captations autoproduites¹⁶⁰.

L'enjeu de la découvrabilité est essentiel, notamment pour les petites structures culturelles en région, puisque la captation peut permettre de faire connaître leurs créations à un public plus large.

Plusieurs des professionnels rencontrés pointent toutefois le risque que les algorithmes n'orientent les internautes vers les vidéos susceptibles d'avoir le plus de succès, afin d'augmenter les recettes publicitaires. À cet égard, la transparence des algorithmes prévue par le *Digital services act* (DSA), adopté en avril 2022 par l'Union européenne, apparaît comme une avancée significative.

Les chaînes de télévision ont également tendance, pour assurer des audiences satisfaisantes, à privilégier les œuvres et les artistes ayant une certaine notoriété.

En outre, il est préoccupant que, lorsque l'accès à une plateforme se fait via la box d'un fournisseur d'accès, l'offre de la plateforme ne soit pas restituée intégralement et soit limitée à la télévision de rattrapage (*replay*), réduisant de

¹⁵⁹ <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Europe-et-international/Decouvrabilite-en-ligne-des-contenus-culturels-francophones>

¹⁶⁰ <http://www.rfm.fr/news/Les-artistes-reveles-grace-au-Web-447>

facto la diversité initiale de l'offre des plateformes, notamment publiques (ARTE Concert, Culturebox).

À cet égard, le Pass culture, dont l'impact sur la fréquentation du spectacle vivant par le public jeune a déjà été évoqué plus haut et qui propose les offres de 14 000 structures culturelles¹⁶¹, apparaît comme un outil essentiel de découvrabilité non seulement de l'offre de spectacle vivant, mais aussi des captations.

Recommandation n°20 - La DG2TDC et le Pass culture devraient inciter les professionnels (et notamment les opérateurs publics) à intégrer dans l'offre du Pass culture des captations gratuites ou payantes.

Par ailleurs, une question souvent évoquée par les interlocuteurs de la mission, et qui prend une dimension particulière avec le développement de l'offre non linéaire, est celle de la découvrabilité des offres éditoriales de spectacles vivants chez les opérateurs du service public de l'audiovisuel.

Sont tour à tour ainsi pointés du doigt l'insuffisante promotion à l'antenne (linéaire) des offres de spectacle vivant¹⁶², notamment celles produites exclusivement dans le cadre de l'offre non-linéaire (*web only*), mais surtout les difficultés de recherche ou de visibilité de l'offre sur France.Tv (un site « *imprésentable* » selon l'avis d'un professionnel) ou sur Culturebox. La mission récemment lancée par le ministère sur la découvrabilité des œuvres culturelles sur internet pourrait favoriser la question de la promotion des captations de spectacle vivant sur internet comme un terrain possible d'expérimentation.

En termes de visibilité, beaucoup d'interlocuteurs de la mission ont également insisté sur l'importance de l'éditorialisation de l'offre, notamment par le canal des réseaux sociaux pour renouveler et rajeunir l'âge moyen du public des antennes, qui demeure élevé sur France Télévisions¹⁶³ : que ce soit sur YouTube, Twitch, ou TikTok, réseaux sur lesquels l'offre peut être spécialement éditorialisée, notamment avec des formats « *adaptés à la grammaire de chacune des plateformes* ». C'est en particulier ARTE qui a le plus emprunté cette voie de l'éditorialisation de son offre par la médiation des réseaux sociaux aujourd'hui, de manière volontaire, mais cette dimension semble curieusement assez absente des COM et des cahiers des charges de France Télévisions et de Radio France.

¹⁶¹ <https://pass.culture.fr/wp-content/uploads/2022/05/CP-1-AN-pass-Culture-220524.pdf>

¹⁶² A cet égard, certains ont établi une comparaison entre l'importance de l'autopromotion, jugée souvent efficace, menée sur les antennes de Radio France pour ses spectacles et événements exceptionnels et le déficit constaté dans ce domaine sur France Télévisions.

¹⁶³ L'âge moyen des audiences de la télévision publique est de 60 ans pour France 2, 62 ans pour France 3, 63 pour France 5 et ARTE.

Recommandation n°21 - La DGMIC devrait engager une réflexion sur la question de la promotion et de la découvrabilité des captations de spectacle vivant dans l'offre du service public de la radio et de la télévision et notamment de l'éditorialisation de l'offre sur les réseaux sociaux, en vue de la définition d'objectifs inscrits dans les prochains COM des opérateurs publics. Une piste de travail pourrait être de conditionner l'octroi des aides financières, notamment aux œuvres mises en ligne sur les plateformes, à un engagement de mise en avant.

Enfin, au-delà de la question de la découvrabilité de l'offre de captation, celle de la promotion de ce genre particulier de réalisations audiovisuelles, dont la mission a tenté de souligner, dans la première partie du présent rapport, les particularités, mériterait d'être approfondie.

A cet égard, la mission estime qu'il serait opportun de créer et de soutenir (le CNC et le CNM ainsi que la DGCA disposant de crédits dédiés à ce type d'opération) une manifestation annuelle consacrée aux captations de spectacles (qui pourrait être également un lieu de rencontres professionnelles pour l'organisation de tables rondes sur les enjeux économiques, juridiques et artistiques de la captation et aussi un marché), comme il en existe aujourd'hui pour la fiction audiovisuelle (La Rochelle, Luchon) les séries (Sériesmania, Cannes séries) le documentaire (Fipadoc, Sunny Side, etc.) ou l'animation (Festival d'Annecy) et même le film d'art (FIFA)¹⁶⁴.

Un appel à projets pour un festival des captations pourrait être lancé par le ministère de la culture, comme cela avait été le cas pour la création d'un festival des séries.

Une manifestation de ce type dans une grande ville de France serait de nature à assurer une promotion des productions de l'année, y compris au plan international.

Recommandation n°22 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait susciter et accompagner la création d'un événement annuel (festival) autour de la captation audiovisuelle de spectacles vivants, comme cela a été fait pour les séries.

¹⁶⁴ Parmi les œuvres proposées au FIFA on trouve quelques captations ou adaptations de spectacles ou performances artistiques

VI - LES ENJEUX DE DÉVELOPPEMENT DURABLE

Les politiques culturelles tendent à favoriser l'accès du plus grand nombre à la culture, objectif a priori en contradiction avec celui du développement durable. Celui-ci est néanmoins nécessairement pris en compte, notamment dans le cadre de la feuille de route sur la mise en œuvre des objectifs de développement durable par la France adoptée le 20 septembre 2019, dont l'un des enjeux est de « *transformer les modèles de sociétés par la sobriété carbone et l'économie des ressources naturelles* »¹⁶⁵.

Comme tous les secteurs économiques, le spectacle vivant s'emploie à réduire son empreinte carbone.

À titre d'exemple, le CNM, qui a dans ses missions statutaires le développement durable¹⁶⁶, a annoncé le 25 avril 2022 avoir adopté sa feuille de route dédiée à la transition écologique au sein de la filière musicale et des variétés.

Plusieurs associations travaillent sur le sujet de l'empreinte environnementale du monde artistique, notamment : Arviva, qui a publié un *Guide pour l'action*¹⁶⁷ ; les Augures¹⁶⁸ ; Coal¹⁶⁹, qui remet chaque année le prix Coal Art et environnement.

Parmi les initiatives publiques ou privées récemment prises en la matière, on peut citer :

- la table ronde de 2019 sur la transition écologique du spectacle vivant¹⁷⁰ ;
- le dossier du CNM sur la réduction de l'empreinte carbone des tournées¹⁷¹ ;
- 20 propositions pour la transition écologique du spectacle vivant¹⁷² ;
- la charte de développement durable des festivals¹⁷³ ;
- la conférence organisée le 2 juin 2022, dans le cadre de la Présidence française de l'Union européenne, « Pour une création artistique européenne plus écoresponsable » ;
- le think culture organisé au Centre Pompidou le 6 septembre 2022 sur le thème « Culture et écologie : vers la grande mutation ? ».

Dans le domaine du spectacle vivant, il est estimé que le transport des spectateurs vers les lieux de spectacle constitue 80 % de l'empreinte carbone des concerts et autres festivals¹⁷⁴.

Le numérique pourrait donc apparaître comme une alternative plus sobre pour une partie des spectateurs, permettant de limiter l'empreinte carbone du spectacle en réduisant le nombre de représentations et les déplacements associés.

¹⁶⁵ <https://www.agenda-2030.fr/feuille-de-route-de-la-france-pour-l-agenda-2030/>

¹⁶⁶ Aux termes du 5^e de l'article 1^{er} de la loi n° 2019-1100 du 30 octobre 2019 relative à la création du Centre national de la musique, celui-ci est chargé de « Favoriser la contribution du secteur de la musique et des variétés à la politique de l'Etat en matière de protection de l'environnement et de développement durable ».

¹⁶⁷ <https://wp.arviva.org/guide-pour-laction/>

¹⁶⁸ <https://lesaugures.com/>

¹⁶⁹ <https://www.projetcoal.org/coal/>

¹⁷⁰ <https://www.moncherwatson.fr/post/2019/12/04/jmc19-spectacle-vivant-transition-ecologique>

¹⁷¹ <https://cnm.fr/cinq-etapes-pour-reduire-son-empreinte-carbone-en-tournee/>

¹⁷² <https://www.lagazettedescommunes.com/telechargements/2021/05/le-spectacle-et-le-vivant-galatea-flores-2021.pdf>

¹⁷³ <https://arts.univ-st-etienne.fr/fr/ressources-2/developpement-durable.html>

¹⁷⁴ <https://arts.univ-st-etienne.fr/fr/ressources-2/developpement-durable.html>

Dans sa partie consacrée au *streaming*, le rapport de The shift project *Décarbonons la culture*¹⁷⁵, remis en novembre 2021, relève toutefois :

« Aujourd’hui, les promesses de décarbonation de nos activités culturelles par les usages numériques se basent souvent sur la possibilité d’un report modal : le numérique viendrait remplacer le déplacement des spectateurs ou visiteurs par une expérience en streaming depuis chez soi¹⁷⁶. Certains appels d’offres à destination de structures culturelles en ligne sur le site du Ministère de la Culture font clairement le lien entre transition écologique et numérique en évoquant les investissements dans les outils de captation et de diffusion en ligne comme dépenses éligibles¹⁷⁷. Ainsi, le numérique réduirait les émissions de GES des transports nécessaires à la venue du public vers l’œuvre.

« Notre premier point d’attention est que cette approche n’a pas été chiffrée et que rien ne permet d’affirmer aujourd’hui avec certitude que la consommation d’une expérience en streaming est systématiquement et systématiquement moins énergivore ou moins carbonée qu’une venue dans un lieu culturel. Par ailleurs, si cette diffusion s’inscrit dans une course aux formats de plus en plus lourds, en consommant toujours davantage de bande passante, elle aura des effets systémiques considérables sur la construction d’infrastructures nouvelles. Dans la mesure où les contenus culturels sont déjà le premier poste de consommation de données en ligne, leurs exigences toujours accrues en bande passante disponible - qui pousse la demande future d’infrastructures et de terminaux - seront dimensionnantes pour l’impact énergétique du système numérique ».

L’ARCEP rappelle ainsi que « Selon les sources¹⁷⁸, le numérique représente aujourd’hui 3 à 4 % des émissions de gaz à effet de serre (GES) dans le monde et 2,5 % de l’empreinte carbone nationale »¹⁷⁹.

La part des vidéos dans les usages d’internet est importante, comme le souligne le rapport d’information du Sénat sur l’empreinte environnementale du numérique¹⁸⁰ : « En 2019, le streaming vidéo représentait 60,6 % du trafic internet mondial, loin devant le chargement des pages Web (13,1 %) et les jeux vidéo (8,1 %) ».

Le rapport de 2020 de l’ARCEP *Pour un numérique soutenable*¹⁸¹ note également le fort impact des vidéos en ligne : « Le streaming vidéo représenterait 60 % du trafic global internet, une tendance soutenue par le développement des réseaux à très haut débit et la progression elle aussi continue des équipements connectés au sein des foyers : au 1er semestre 2020, 86 % des foyers étaient équipés d’un ordinateur et 77 % des 11 ans et plus étaient équipés d’un smartphone. Sur l’année 2020, les Français regardaient en moyenne environ 6,6 heures de vidéo en ligne par semaine, soit +8,1 % par rapport à 2019¹⁸² ». Il relève en outre que « l’évaluation de l’impact

¹⁷⁵ <https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2021/11/211130-TSP-PTEF-Rapport-final-Culture-ENCOURS.pdf>

¹⁷⁶ L’utilisation du numérique en remplacement des déplacements physiques fait partie des recommandations du livre blanc Numérique et environnement disponible sur le site du WWF :

https://www.wwf.fr/sites/default/files/doc-2018-03/180319_livre_blan_numerique_environnement.pdf

¹⁷⁷ Plan de relance en faveur de la création : 20 millions d’euros pour la transition écologique et numérique des lieux de création. <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Plan-de-relance-en-faveur-de-la-creation-20-millions-d-euros-pour-la-transition-ecologique-et-numerique-des-lieux-de-creation>

¹⁷⁸ <https://theshiftproject.org/article/pour-une-sobriete-numerique-rapport-shift/>

<https://www.greenit.fr/empreinte-environnementale-du-numerique-mondial/>

¹⁷⁹ <https://www.arcep.fr/actualites/les-communications-de-presse/detail/n/environnement-190122.html>

¹⁸⁰ <http://www.senat.fr/rap/r19-555/r19-5551.pdf>

¹⁸¹ https://www.arcep.fr/uploads/txt_gspublication/rapport-pour-un-numerique-soutenable_dec2020.pdf

¹⁸² <https://fr.limelight.com/resources/market-research/state-of-online-video-2020/>

du streaming sur la consommation n'est pas immédiate puisque l'essentiel de l'énergie consommée par les réseaux est fixe et ne dépend pas du trafic ».

Toutefois, la part du visionnage de vidéos dans l'empreinte environnementale globale du numérique semble devoir être relativisée.

Ainsi, mandatées en août 2020 par le Gouvernement, l'ADEME et l'ARCEP ont mené une étude¹⁸³ pour préciser l'impact environnemental du numérique en France. Publiée en janvier 2022, elle relève que les terminaux (et en particulier les écrans et téléviseurs) génèrent l'essentiel des impacts environnementaux (de 65 à 92 %), suivi des centres de données (de 4 à 20 %) puis des réseaux (de 4 à 13 %), dont le visionnage de vidéos constitue l'un des usages.

Dans le rapport qu'elle a consacré en 2020 aux Impacts environnementaux du numérique en France¹⁸⁴, l'association Green it n'incite pas à limiter le visionnage de vidéos mais à augmenter la durée de vie des équipements, à réduire la quantité de ressources numériques mobilisées, à redonner le contrôle aux utilisateurs du numérique et à éco concevoir les services numériques.

Le créateur du site Green it, relève ainsi : « *Lorsque l'on comprend que l'empreinte environnementale du numérique en France est composée à 80 % par la fabrication des équipements et à 20 % par la production de l'électricité, cela remet un peu les choses en perspective [...]. Il faut arrêter de mettre en cause le consommateur avec le 'vidéo bashing', une grande partie des rejets n'est pas entre ses mains* »¹⁸⁵.

En outre, dans son rapport précité de 2020, l'ARCEP, après avoir constaté une prise de conscience croissante par les internautes de l'impact environnemental des vidéos en ligne, estime : « *Il est important, cependant, que la nécessaire incitation des individus à réduire leur empreinte carbone ne se traduise pas par un moindre accès à la culture en ligne. La large diffusion des biens culturels dématérialisés sur internet favorise l'accessibilité des œuvres, notamment auprès des plus jeunes publics. La solution devra davantage être trouvée dans la réduction de l'impact environnemental des offres mises à la disposition des internautes* ».

Le haut fonctionnaire au développement durable du ministère de la culture¹⁸⁶ confirme que l'impact environnemental du numérique provient principalement de la construction des terminaux (extraction des matières premières, absence de recyclage, etc.) et du stockage (climatisation et surfaces), les usages ne venant qu'en troisième position.

Il note que les nouveaux formats de production (passage de 4K à 8K, demandé par les chaînes de télévision) consomment beaucoup plus de bande passante, sans gain réel pour l'utilisateur, l'œil humain ne faisant pas la différence.

Selon lui, il n'existe à ce jour aucune étude permettant une comparaison du bilan environnemental entre une personne allant voir un spectacle en salle (bilan qui

¹⁸³ <https://www.arcep.fr/actualites/les-communications-de-presse/detail/n/environnement-190122.html>

¹⁸⁴ <https://www.greenit.fr/wp-content/uploads/2020/06/2020-06-iNum-etude-impacts-numerique-France-rapport.pdf>

¹⁸⁵ https://www.huffingtonpost.fr/entry/netflix-disney-amazon-le-streaming-video-vert-cest-possible_fr_5f902473c5b695a32faf2c40 Entretien avec Frédéric Bordage.

¹⁸⁶ L'article D.134-11 du Code de l'environnement prévoit que « Chaque ministre désigne un haut fonctionnaire au développement durable chargé de préparer la contribution de son administration à la stratégie nationale de développement durable, de coordonner l'élaboration des plans d'actions correspondant et d'en suivre l'application ».

dépend en grande partie de l'éloignement kilométrique du spectateur et du mode de transport utilisé) et une autre visionnant le même spectacle enregistré.

Lors d'un colloque qu'il a organisé en décembre 2021 sur la sobriété numérique, le CIGREF (qui rassemble de grandes entreprises et de grandes administrations sur les enjeux du numérique) relevait les nombreux obstacles auxquels font face les organisations pour mesurer l'empreinte environnementale du numérique, qui concernent notamment :

- « *Un manque de méthodes et de référentiels communs pour se mesurer, à l'échelle nationale et encore plus à l'échelle européenne.* »
- « *Une trop faible disponibilité des données d'impact, notamment multicritères, en particulier en provenance des fournisseurs SaaS, IaaS, PaaS* »
- « *Les données d'impacts sur l'hébergement cloud, notamment des SaaS, qui manquent actuellement d'une vision systémique et n'ont pas un niveau de granularité suffisant* ». »

À titre d'exemple, La Poste a confié au cabinet Quantis une étude comparative de l'analyse du cycle de vie (ACV) de l'envoi postal et de l'envoi numérique, selon « *une approche multicritères internationalement reconnue, normalisée grâce à la norme ISO 14040 à 14043, qui permet d'évaluer les impacts potentiels sur la santé humaine et sur l'environnement associés aux produits et services tout au long de leur cycle de vie : de l'extraction des matières premières jusqu'à la gestion en fin de vie en incluant notamment les transports, la production et l'utilisation* »¹⁸⁷.

Le Sénat et le cabinet de consultants Citizing se sont également employés à mesurer l'impact environnemental du numérique, avec des projections aux horizons 2025 et 2040¹⁸⁸.

L'impact environnemental des vidéos devrait à l'avenir être mieux évalué puisque la loi du 22 août 2021 a prévu que l'ARCEP et l'ARCOM publient tous les deux ans « *un rapport mesurant l'impact environnemental des différents modes de diffusion des services de médias audiovisuels. Ce rapport a vocation à renforcer l'information des consommateurs sur la consommation énergétique et les émissions de gaz à effet de serre liées à la consommation de contenus audiovisuels, à la fabrication des terminaux et périphériques de connexion ainsi qu'à l'exploitation des équipements de réseaux et des centres de données nécessaires à cette consommation*

¹⁸⁹ ». Les deux autorités indépendantes étudient actuellement la méthodologie à retenir pour mesurer cet impact.

Dans le prolongement de cette disposition, l'article L.38-6 du Code des postes et des communications électroniques¹⁹⁰ charge l'ARCOM, en lien avec l'ARCEP et l'ADEME, de publier « *une recommandation quant à l'information des consommateurs par les services de télévision, les services de médias audiovisuels à la demande et les services de plateforme de partage de vidéos, définis à l'article 2 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, en matière de consommation d'énergie et d'équivalents d'émissions de gaz à effet de serre de la consommation de données liée à l'utilisation de ces services, en*

¹⁸⁷ <https://solutionsbtob.laposte.fr/mediapositiveimpact>

¹⁸⁸ https://www.citizing-consulting.com/wp-content/uploads/Rapport_Empreinte-carbone-du-num%C3%A9rique-2019-%C3%A0-2040_Citizing-1.pdf

¹⁸⁹ Article 15 de la loi n° 2021-1104 du 22 août 2021 portant lutte contre le dérèglement climatique et renforcement de la résilience face à ses effets

¹⁹⁰ Article créé par l'article 26 de la loi n° 2021-1485 du 15 novembre 2021 visant à réduire l'empreinte environnementale du numérique en France, qui entrera en vigueur le 1^{er} janvier 2023.

tenant compte notamment des modalités d'accès à ces contenus et de la qualité de leur affichage ».

L'objectif gouvernemental est la maîtrise de l'impact environnemental, avec une stratégie de sobriété numérique devant être déclinée par chaque ministère. La Mission interministérielle numérique écoresponsable (MiNumEco), la Direction interministérielle du numérique (DINUM), le ministère de la transition écologique et l'Institut du numérique responsable (INR) ont publié en février 2022 un guide : *Bonnes pratiques numérique responsable pour les organisations*¹⁹¹.

Le haut fonctionnaire au développement durable du ministère de la culture travaille avec le service du numérique à l'élaboration de préconisations à l'intention des structures culturelles. Certaines d'entre elles ont déjà avancé sur le sujet de la sobriété numérique (l'Opéra national de Paris, l'Opéra de Lyon, le Théâtre de la Colline). Le CNC a également pris des initiatives en la matière, à travers le plan Action !¹⁹², qui prévoit notamment de conditionner les aides financières au respect de certaines obligations à compter de 2024.

Au sein de la DGCA, plusieurs initiatives ont été prises :

- un groupe de travail sur les défis environnementaux a été constitué, piloté par une inspectrice de la création artistique. La note que le Directeur général de la création artistique a adressée à celle-ci le 31 mai 2022 rappelle les missions de ce groupe de travail, qui doit proposer « *dans la continuité des travaux déjà menés, une stratégie globale en faveur de la transition écologique du secteur qui permette à la DGCA de promouvoir le changement* » et identifier « *les bonnes pratiques, avancées et points d'amélioration à accompagner dans l'ensemble des secteurs de la création, en incluant les défis soulevés par les nouvelles pratiques numériques* » ; ce groupe de travail a notamment organisé un séminaire les 21 et 22 avril 2022 ;
- l'inspectrice de la création artistique qui pilote ce groupe de travail a également été chargée par le DGCA, le 15 avril 2022, d'une étude prospective sur « *les politiques publiques face à la nécessaire transition écologique du secteur de la création artistique* ». Les résultats de cette étude sont attendus à l'automne 2022 ;
- le cycle de formations de la DGCA pour 2022 comporte notamment un module d'approfondissement « *Transition numérique : ce que les algorithmes font à la création artistique* », visant à « *approfondir les enjeux de la transition numérique en travaillant les concepts de sobriété numérique et d'écologie de l'attention pour tenter d'accompagner la numérisation des pratiques culturelles en désamorçant ses impasses écologiques* ».

Par ailleurs, un groupe de travail a été constitué dans le cadre de la session 2020-2021 du Cycle des hautes études de la culture (CHEC) sur la question suivante : « Entre potentiel de création et risque de dilapidation des ressources, un numérique

¹⁹¹ <https://ecoresponsable.numerique.gouv.fr/docs/2022/guide-de-bonnes-pratiques-numerique-responsable-version-beta.pdf>

¹⁹² https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/lancement-par-le-cnc-du-plan-action--pour-une-politique-publique-de-la-transition-ecologique-et-energetique_1490879

culturel à inventer » et a émis diverses préconisations¹⁹³. Il recommande notamment d'« *engager au niveau du ministère de la Culture, une démarche structurée et fédératrice autour du numérique culturel responsable* », dont le haut fonctionnaire au développement durable du ministère de la culture a indiqué à la mission qu'elle était en cours.

Au titre des initiatives privées, le collectif Les Augures associé au studio de design numérique responsable Ctrl S lancent de mai 2022 à janvier 2023 le programme « Augures Lab numérique responsable », conçu pour accompagner en mode collectif une promotion de représentants d'organisations culturelles, de territoires et écoles d'art qui veulent mettre en place une stratégie numérique responsable.

La mission relève ainsi une prise de conscience partagée de la nécessité de mieux prendre en compte l'impact environnemental des captations, qui ne repose pas à ce stade sur une évaluation précise de cet impact, pourtant indispensable pour permettre de développer les actions propres à le réduire.

Recommandation n° 23 - L'une des premières actions du comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait être de confier à un bureau d'étude spécialisé (éventuellement dans le cadre du programme d'investissements d'avenir) une expertise pour comparer le bilan environnemental du spectacle vivant et de la captation, afin d'objectiver les actions à mener en la matière.

Recommandation n° 24 - Le comité de pilotage prévu par la recommandation n° 1 devrait veiller à ce que, à compter de 2024, toutes les aides attribuées soient conditionnées au respect de certaines obligations environnementales, à l'instar de ce que prévoit le CNC.

¹⁹³ <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/Cycle-des-Hautes-Études-de-la-Culture-CHEC/Travaux-des-auditeurs/Travaux-par-session-annuelle/Session-20-21/Entre-potentiel-de-creation-et-risque-de-dilapidation-des-ressources-un-numérique-culturel-a-inventer?step=308782>

CONCLUSION

Les captations de spectacles vivants et d'événements culturels sont à la croisée de deux univers : celui de la scène et de l'événement artistique *in situ* et celui, immatériel et virtuel, de l'audiovisuel et du numérique.

La volonté politique de démocratiser le spectacle vivant par la médiation des captations demeure légitime, car, quel qu'en soit le mode de diffusion, ces dernières constituent toujours une promesse d'élargissement et de diversification des publics au profit des créations du monde des arts du spectacle et de la scène. Les récentes expérimentations sur le Pass culture en témoignent.

C'est aujourd'hui encore sur la télévision, gratuite et dans une moindre mesure payante, que reposent à la fois le financement comme la diffusion des captations de spectacles et ce modèle a été très largement façonné par des instruments de politique publique (obligations des services de média audiovisuels, aides financières du CNC) conçus il y a déjà de nombreuses années qui doivent s'adapter à un nouveau contexte (offre des plateformes numériques, diffusion en salles de cinéma) et méritent en cela des adaptations à la marge, que la mission s'est efforcée de signaler et de suggérer dans le présent rapport.

Cette rénovation doit notamment tenir compte des innovations et initiatives nées de la crise sanitaire qui a été l'occasion, pour l'ensemble des acteurs du spectacle vivant, d'une prise de conscience de nouvelles opportunités offertes par le numérique, au sein desquelles les captations tiennent évidemment une place éminente. Ainsi les nouvelles aides mises en place à cette occasion et qui auraient vocation à être pérennisées doivent-elles être harmonisées et leur complémentarité aménagée avec le souci qu'elles contribuent à la diversité des créations et favorisent l'innovation.

Les enjeux financiers liés à la captation de spectacles sont inversement proportionnels aux difficultés juridiques, économiques voire techniques et artistique que soulève le genre.

La mission suggère donc en premier lieu la mise en place d'un réel pilotage de la politique publique visant à faire de la captation un outil efficace de démocratisation culturelle en levant notamment les obstacles à la production ou à la diffusion de captations qu'elle a recensés.

Un autre enjeu est l'amélioration de la découverabilité des œuvres produites, lorsqu'elles sont accessibles en ligne. Les aides au financement de la production ont toujours eu pour double vocation de financer la création et l'innovation d'une part, mais aussi de constituer un patrimoine d'œuvres. Or ce deuxième objectif perd de son sens si les œuvres demeurent invisibles, soit par défaut de découverbarilité, soit pour des problèmes de droits.

La création d'un festival des captations de spectacle vivant serait une des manières de donner plus de visibilité à ce genre d'œuvres audiovisuelles.

Enfin les captations de spectacles constituent un corpus très riche d'éducation par l'image, dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle : le Pass culture, les salles de cinéma, les plateformes spécialisées ou à vocation éducative peuvent

permettre, dans le cadre d'actions éducatives concertées, la découverte du spectacle vivant par la médiation des captations.

Les recommandations et pistes de travail proposées par la mission sont dans la droite ligne d'une politique culturelle qui a constamment favorisé la production de captation de spectacles à des fins de démocratisation culturelle, production stimulée par l'excellence artistique des créations des arts de la scène, et qui apparaît comme une spécificité française résultant d'un savoir-faire reconnu internationalement.

LISTE DES PERSONNES RENCONTRÉES

MINISTÈRES

Services du Premier ministre

Fabrice Casadebaig, Coordinateur national de la stratégie d'accélération des industries culturelles et créatives au Secrétariat général pour l'investissement

Ministère de la culture

Cabinet

Emmanuelle Bensimon-Weiler, Conseillère en charge des médias, du livre et des industries culturelles

Delphine Fournier, Conseillère en charge de la création, du spectacle vivant et des festivals

Secrétariat général

Yannick Faure, Chef du service des affaires juridiques et internationales

Hugues Ghenassia-de-Ferran, Sous-directeur des affaires juridiques

Caroline Humbert, Cheffe de la mission fiscalité

Olivier Lerude, Haut fonctionnaire au développement durable

Hervé Merlin, Sous-directeur des affaires économiques et financières

David Pouchard, Adjoint à la cheffe du bureau de la propriété intellectuelle

Direction générale des patrimoines et de l'architecture (DGPA)

Jean-Charles Bédague, Sous-directeur du pilotage, de la communication et de la valorisation des archives au Service interministériel des archives de France (SIAF)

Catherine Junges, Sous-directrice de la collecte, de la conservation et de l'archivage électronique au Service interministériel des archives de France (SIAF)

Franck Isaia, sous- directeur de la politique des musées au service des Musées de France (SMF)

Direction générale de la création artistique (DGCA)

Christopher Miles, Directeur général

Véronique Evanno, Cheffe du département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux

Marion Morel, Chargée de mission à la Délégation à la danse

Dominique Muller, Délégué à la musique

Frédérique Sarre, Inspectrice de la création artistique, référente défis environnementaux

Laurent Vinauger, Délégué à la danse

Sophie Zeller, Déléguée au théâtre et aux arts associés

Direction générale des médias et des industries culturelles (DGMIC)

Elizabeth Le Hot, Cheffe de service, adjointe au directeur général

Ludovic Berthelot, Chef du service des médias

Sébastien Thévenet, Délégué aux entreprises culturelles

Arthur de Rohan Chabot, Chef du bureau de l'industrie musicale

Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle (DG2TDC)

Noël Corbin, Délégué général

Bertrand Munin, Sous-directeur de la participation à la vie culturelle

Virginia Goltman-Rekow, Cheffe du bureau des pratiques culturelles

Cécile Riottot, Responsable éditoriale

Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Auvergne-Rhône-Alpes

Marc Drouet, Directeur régional

Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et des sports

Amel Cogard, Conseillère en charge de la culture, de la mémoire et des projets éducatifs au cabinet du ministre

Louise Bachimont Conseillère spectacle vivant - Mission de l'éducation artistique et culturelle (Direction générale de l'enseignement scolaire)

Eric Rostand, Mission de l'éducation artistique et culturelle (Direction générale de l'enseignement scolaire)

PARLEMENT

Aurore Bergé, députée

AUTORITÉS PUBLIQUES OU ADMINISTRATIVES INDÉPENDANTES

Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (ARCOM)

Guillaume Blanchot, Directeur général

Pauline Bassel, Adjointe au Directeur général

Pauline Chassagne, Chargée de mission

Solen Collin, Chargée de mission

Christophe Cousi, Directeur des études, de l'économie et de la prospective

Théo Depierre, Chargé de mission

Léa Guibot, Chargée de mission

Marianne Jacob, Cheffe de département

Tristan Julou, Chargé de mission

Laure Leclerc, Directrice du public, du pluralisme et de la cohésion sociale

Marianne Serfati, Chargée de mission

Autorité de régulation des communications électroniques, des postes et de la distribution de la presse (ARCEP)

Olivier Corolleur, Directeur général adjoint

Anne-Yvrande Billon, Directrice économie, marchés et numérique

ETABLISSEMENTS PUBLICS ET SERVICES À COMPÉTENCE NATIONALE

Archives nationales

Bruno Ricard, Directeur

Emmanuel Rousseau, Directeur des fonds

Geneviève Profit, Responsable des archives relatives à la culture et aux beaux-arts

Bibliothèque nationale de France (BNF)

Joël Huthwohl, Directeur du département des arts du spectacle

Centre des monuments nationaux (CMN)¹⁹⁴

Delphine Samsoen, Directrice générale

Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)

Valérie Bourgoin, Directrice de l'audiovisuel

Magali Valente, Directrice du cinéma

Bambou Nguyen, Cheffe du service des adaptations audiovisuelles de spectacle vivant

Sophie Jardillier, Cheffe du service des études et des statistiques

Catherine Verliac, Cheffe du service des entrées en salles

Centre national de la danse (CND)

Catherine Tsekenis, Directrice générale

Centre national de la musique (CNM)

Romain Laleix, Directeur général délégué

Marc Thonon, Directeur du soutien aux artistes, aux entreprises et aux projets

Séverine Morin, Directrice des études et de la prospective

Pierre-Louis Le Guillou, Secrétaire des instances

Lucile Boursier, Chargée d'études

Maxime Gaudais, Responsable études et évaluations

Pascale Miracle, Chargée du conseil

Institut national de l'audiovisuel (INA)

Milena Stupar, Directrice des patrimoines

Antoine Bayet, Directeur éditorial

Jean-François Debarnot, Directeur juridique

Eléonore Alquier, Responsable du département Data

Musée du Louvre

Kim Pham, Administrateur général

¹⁹⁴ Échange par courriels

STRUCTURES DE SOUTIEN ET D'ACCOMPAGNEMENT

Association pour le soutien au théâtre privé (ASTP)

Anne-Claire Gourbier, Déléguée générale
David Roux, Responsable de projets
Fabien Cremière, Chargé de mission

Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre (ARTCENA)

Gwénola David, Directrice générale
Judith Gloux, Juriste

Office national de diffusion artistique (ONDA)

Cécile Le Vaguerese, Directrice
Bernard Borghino, Secrétaire général

Unifrance¹⁹⁵

Axel Scoffier, Secrétaire général
Sarah Hemar, Directrice de l'audiovisuel

AGENCES CULTURELLES RÉGIONALES

Office artistique région Nouvelle-Aquitaine (OARA)

Joël Brouch, Directeur
Doriane Foix, Secrétaire générale

ORGANISATEURS DE SPECTACLES

Musique

Réunion des opéras de France (ROF)

Frédéric Pérouchine, Directeur

Association française des orchestres (AFO)

Philippe Fanjas, Directeur
Clémence Quesnel, Adjointe au directeur

Syndicat national du spectacle musical et de variété (PRODISS)

Malika Séguineau, Directrice générale
Pauline Auberger, Directrice des affaires juridiques
Etienne Papin, Avocat du PRODISS
Stéphanie Foulgoc, Avocate du PRODISS

¹⁹⁵ Échange par courriels.

Aurélien Binder, Président de FIMALAC entertainment
Angelo Gopee, Directeur de Live Nation France
Fabrice Laffon, Directeur du Divan du monde
Pierre-Alexandre Vertadier, Président de Décibels production

Syndicat des musiques actuelles (SMA)

Aurélie Hannedouche, Déléguée générale
Laetitia Coquelin, Responsable juridique
Hélène Tauriac, Juriste
Boris Colin, Coordinateur des collaborations intersectorielles de Fedelima
Pierre-Alexandre Gauthier, Président de la SAS In Ouïe
Stéphane Krasniewski, Directeur du festival Les Suds (Arles)
Jean-Pierre Vivante, Directeur du Triton

Les forces musicales (LFM)

Aline Sam-Giao, Présidente LFM, Directrice générale de l'Orchestre national de Lyon
Sébastien Justine, Directeur LFM
Gaëlle Le Dantec, Secrétaire générale LFM
François Bou, Directeur général de l'Orchestre national de Lille
Nicolas Faye, Directeur-adjoint de l'Opéra de Limoges

Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique (PROFEDIM)

Aurélie Foucher, Déléguée générale
Céline Portes, Vice-présidente
Lorraine Villermaux, Directrice générale des Talens lyriques
Christophe Winckel, Délégué général du Poème harmonique
Magdeleine Goutierre, Stagiaire

Opéra national de Paris

Martin Ajdari, Directeur général adjoint
Olivier Aldeano, Directeur adjoint de la production artistique et du planning
Hélène Malivoire de Camas, Chargée de mission auprès du directeur général adjoint
Laurent Métivier, Chef du service audiovisuel

Opéra de Rennes

Matthieu Rietzler, Directeur

Opéra de Lille

Cyril Seassau, Secrétaire général, en charge des captations
Euxane de Onceel, Directrice administrative et financière

Philharmonie de Paris

Thibaud de Camas, Directeur général adjoint
Hugues de Saint-Simon, Secrétaire général

Festival Les Transmusicales

Erwan Gouadec, Directeur
Gwenola le Bris, Responsable médias

Festival d'Aix-en-Provence

Jérôme Brunetière, Secrétaire général

Opéra-comique

Chrysoline Dupont, Directrice de la production
Juliette Chevalier, Secrétaire générale

Théâtre

Syndicat national du théâtre privé (SNDTP)

Bertrand Thamin, Président du SNDTP et Directeur du théâtre Montparnasse
Sébastien Azzopardi, Directeur du théâtre du Palais Royal et du théâtre Michel
Luq Hamet, Directeur du théâtre Edgar
Isabelle Gentilhomme, Déléguée générale
Guillaume Collet, Responsable juridique

Comédie-Française

Eric Ruf, Administrateur général
Michel Roseau, Directeur général
Anne Marret, Secrétaire générale
Olivier Giel, Directeur de l'audiovisuel et des productions extérieures

Festival d'Avignon

Paul Rondin, Directeur délégué

Théâtre de la Colline

Arnaud Antolinos, Secrétaire général

Théâtre de l'Odéon

Béthânia Gaschet, Administratrice

Théâtre national de Bretagne (TNB) - centre dramatique national

Arthur Nauzyciel, Directeur général
Jean-Baptiste Pasquier, Directeur des productions et du développement international

Danse

Théâtre national de Chaillot

Pierre Lungheretti, Directeur délégué

Fanny Cohen, Secrétaire générale

CCN Ballet national de Marseille

Clémence Sormani, Directrice déléguée

Cirque

1. Territoires de cirque

Delphine Poueymidanet, Secrétaire générale

Pluridisciplinaire

Association des scènes nationales (ASN)

Hortense Archambault, Présidente

Fabienne Loir, Secrétaire générale

Jérôme Araujo, Secrétaire général de la Maison de la culture d'Amiens

Philippe Bachman, Directeur général et artistique de la Comète

Aldric Bostffocher, Directeur cinéma au TAP

Eli Commins, Directeur du Lieu unique

Camille Girard, Directeur-adjoint d'Equinoxe

Catherine Rossi-Batôt, Directrice de Lux

Syndicat national des entrepreneurs de spectacles (SNES)

Philippe Chapelon, Délégué général

Fabrice Roux, Directeur de l'Archipel

Fimalac entertainment

Aurélien Binder, Président

JMD Prod

Jean-Marc Dumontet, Président

Laboratoire théâtres et médiation numérique (Tmn lab)

Anne Le Gall, Présidente

Clément Coustenoble, Chef de projet

Maison de la culture d'Amiens

Laurent Dréano, Directeur

Jérôme Araujo, Secrétaire général

PRODUCTEURS, DISTRIBUTEURS ET RÉALISATEURS D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES

Producteurs et distributeurs

Union syndicale de la production audiovisuelle (USPA)

Odile Carlotti, productrice
Jérôme Dechesne, Délégué général adjoint
Pierre-François Decouflé, producteur
Pierre-Martin Juban, producteur

Syndicat des producteurs créateurs de programmes audiovisuels (SPECT)

Vincent Gisbert, Délégué général

Syndicat des producteurs indépendants (SPI)

Sébastien Degenne - Bonne Pioche
Emmanuel Georges - Supermouche Productions
Clément Mathon - Milgram
Emmanuelle Mauger, Déléguée générale adjointe
Sébastien Meunier - SPI

24 images production

Farid Rezkallah, Producteur

Act4 productions

Jacques Clément, Président
Alexandra Clément, Productrice

Auditorium films

Reza Ackbaraly, Président

BelAir média

François Duplat, Directeur général
Amaury Lafarge, Producteur

Caméra lucida

Jean-Stéphane Michaux, Producteur

Julie Charrier

Julie Charrier, Productrice

La Compagnie des Indes

Gildas Leroux, Producteur

Elzévir

Xavier Dubois, Producteur

FRA prod

François Roussillon, Producteur et fondateur

Toni Hajal, Directeur général
David Reboul, Responsable de la communication

Morgane Prod

Haude Hellio, Directrice des relations institutionnelles
Sylvain Plantard, Producteur

Les films Pelléas

Philippe Martin, Producteur

Farid Rezkallah

Farid Rezkallah, Producteur

Telmondis

Antoine Perset, Président

Réaliseurs

Philippe Béziat
Corentin Leconte
Mate Rabinovsky

MÉDIAS AUDIOVISUELS

Télévision

Association des chaînes conventionnées éditrices de services (ACCES)

Eric Brion, Délégué général

ARTE France

Frédéric Bereyziat, Directeur général en charge des ressources
José Correia, Responsable programmation d'ARTE concert
Emelie de Jong, Directrice des programmes particulièrement en charge de la coopération avec les établissements culturels
Gilles Freissinier, Directeur de la stratégie numérique
Pierre de Vaulx, Administrateur de l'unité arts et spectacles

Canal+

Laetitia Menasé, Secrétaire générale
Amélie Meynard, Directrice des affaires publiques
Jean-Marc Juramie, Directeur général adjoint antennes et programmes
Manuel Cohen-Scali, Directeur des chaînes de divertissements

France Télévisions

Christophe Tardieu, Secrétaire général
Michel Field, Directeur de la culture et du spectacle vivant

Stéphanie Martin, Secrétaire générale adjointe
Chantal Lanet Kerrand, Directrice de la production
Bénédicte Massiet, Directrice de la production
Tiphaine de Raguenel, Directrice de la stratégie éditoriale

Groupe M6

Philippe Bony, Directeur général des chaînes thématiques
Cécile Durand-Girard, Directrice des relations institutionnelles
Jérôme Fouqueray, Directeur général de W9

Mezzo / Medici

Hervé Boissière, Directeur général

Qwest TV

Reza Ackbaraly, Président
Isabelle Pasquesoone, Directrice du développement

TF1

Sylvain Andreu, Directeur-adjoint des acquisitions flux-fictions
Stéphane Eveillard, Directeur des acquisitions flux-fictions
Julien Godin, Directeur général de Play Two
Olivier Haber, Directeur général de la Seine Musicale
Solenne du Haÿs, Secrétaire générale de la Seine Musicale
Peggy Le Gouvello, Directrice des relations extérieures
Sandrine Mouras, Directrice TF1 musique et TF1 spectacle
Jeremy Rousseau, Directeur juridique diversifications
Clément Schirmann, Responsable des affaires publiques

Radio

Radio France

Xavier Domino, Secrétaire général
Michel Orier, Directeur de la musique et de la création
Nicolas Mathieu, Chef du cabinet du directeur de la musique et de la création
Yves Baudry, Directeur du son

Syndicat interprofessionnel des télévisions et radios indépendantes (SIRTI)

Antoine Baduel, Directeur de Radio FG

Plateformes¹⁹⁶

Amazon

Yohann Bénard, Directeur des affaires publiques pour l'Europe du Sud
Philippine Colrat, Directrice des relations institutionnelles

¹⁹⁶ Les responsables de Netflix, sollicités par la mission, n'ont pas souhaité être auditionnés.

COPAT

Jackie Marchand, Président

Groupement des éditeurs de services en ligne (GESTE)

Laure de Lataillade, Directrice générale

Xavier Filliol, Co-président de la commission audio digital du GESTE

Molotov

Jean-David Blanc, Président

Numéridanse

Alice Poncet, Responsable de la plateforme à la Maison de la danse

Opéra Europa

Audrey Jungers, directrice générale

Sourdoreille

Ronan Le Borgne, Producteur

Théâtre contemporain

François Berreur, Metteur en scène, créateur du site www.theatre-contemporain.net

YouTube

Solène Lory, Directrice de la musique

David Metge, Directeur technique Europe du Sud

SALLES DE CINÉMA

Fédération nationale des cinémas français (FNCF)

Cédric Aubry, Président de la branche de la moyenne exploitation

Aurélie Delage, présidente adjointe

Marie-Christine Désandré, Présidente adjointe

Erwan Escoubet, Directeur des affaires réglementaires et institutionnelles

Marc-Olivier Sebbag, Délégué général

Thierry Tabaraud, Trésorier

François Thirriot, Président adjoint

Pathé Live

Thierry Fontaine, Président

UGC Ciné Cité

Hugues Borgia, Directeur général
Stéphanie Prince, Responsable de la communication

CGR-Cinémas

David Baudry, Directeur de la programmation
Marie Clary, Responsable de CGR Events

Le Florida, cinéma d'art et d'essai à Saint-Savinien (Charente-Maritime)

Françoise Gazio, Présidente de l'association, ancienne productrice de captations

REPRÉSENTANTS DU SECTEUR MUSICAL

Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP)

Alexandre Lasch, Directeur général

Chambre syndicale des éditeurs de musique de France (CEMF)

Patricia Alia, Administratrice

REPRÉSENTANTS DES ARTISTES ET ORGANISMES DE GESTION COLLECTIVE

Fédération Nationale des Syndicats du Spectacle, du Cinéma, de l'Audiovisuel et de l'Action Culturelle CGT (FNSAC-CGT)

Ghislain Gautier, Secrétaire général adjoint
Lucie Sorin, déléguée générale au spectacle vivant du Syndicat français des artistes-interprètes (SFA-CGT)
Michel Vié

Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)

Pascal Rogard, Directeur général
Patrick Raude, Secrétaire général
Guillaume Prieur, Directeur des affaires institutionnelles et européennes
Linda Corneille, Directrice de la promotion et de l'action culturelle

Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)

David El Sayegh, Secrétaire général
Julien Dumon, Responsable des Licences Online locales

Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI)

Bruno Boutleux, Directeur général
Anne-Charlotte Jeancard, Directrice des affaires juridiques et internationales

Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes (SPEDIDAM)

Benoit Galopin, Directeur des affaires juridiques et internationales
Franck Edouard, Directeur chargé de la culture et de la communication

ORGANISMES DIVERS

SAS Pass culture

Sébastien Cavalier, Président
Alexandre Milhomme, Responsable Grands Comptes et Partenariats

Médiamétrie

Yannick Carriou, Président-directeur général
Marine Boulanger, Directrice du pôle cinéma et entertainment
Bertrand Lissillour, Directeur d'étude
Jean-Pierre Panzani, Directeur marketing département TV

Comscore

Eric Marti, Directeur général France

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Guillaume Gallienne, Sociétaire de la Comédie-Française
Georges-François Hirsch, ancien Directeur général de la création artistique
Agnès Magnien, Inspectrice générale des affaires culturelles, ancienne Directrice des archives
Jean-Philippe Mochon, Conseiller d'État, Médiateur de la musique
Yves Rolland, Conseiller-maître à la Cour des comptes
Sylviane Tarsot-Gillery, Inspectrice générale des affaires culturelles, ancienne Directrice générale de la création artistique

GLOSSAIRE DES SIGLES ET ACRONYMES

TERMES	DÉFINITIONS
ADAMI	Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes
ADEME	Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie
AFO	Association française des orchestres
APE	Activité principale exercée
ARCEP	Autorité de régulation des communications électroniques, des postes et de la distribution de la presse
ARCOM	Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique
ASTP	Association pour le soutien du théâtre privé
AVOD	<i>Advertising Video On Demand</i>
BNF	Bibliothèque nationale de France
CCN	Centre chorégraphique national
CDN	Centre dramatique national
CGI	Code général des impôts
CGT	Confédération générale du travail
CJUE	Cour de justice de l'Union européenne
CIGREF	Club informatique des grandes entreprises françaises
CMN	Centre des monuments nationaux
CNAC	Centre national des arts du cirque
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
CND	Centre national de la danse
CNM	Centre national de la musique
COM	Contrat d'objectifs et de moyens
CPI	Code de la propriété intellectuelle
CPPNI	Commission paritaire permanente de négociation et d'interprétation

CSA	Conseil supérieur de l'audiovisuel
DEPS	Département des études, de la prospective et des statistiques
DGCA	Direction générale de la création artistique
DGMIC	Direction générale des médias et des industries culturelles
DICOM	Direction de l'information et de la communication
DINUM	Direction interministérielle du numérique
DRAC	Direction régionale des affaires culturelles
EAC	Éducation artistique et culturelle
EHPAD	Établissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes
FAI	Fournisseur d'accès à internet
FNCF	Fédération nationale des cinémas français
FTV	France Télévisions
HADOPI	Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet
IFPI	Fédération internationale de l'industrie phonographique
IGAC	Inspection générale des affaires culturelles
IGF	Inspection générale des finances
IMEC	Institut mémoires de l'édition contemporaine
INA	Institut national de l'audiovisuel
INR	Institut du numérique responsable
INSEE	Institut national de la statistique et des études économiques
MET	<i>Metropolitan opera</i>
MiNumEco	Mission interministérielle numérique écoresponsable
OGC	Organisme de gestion collective
ONP	Opéra national de Paris
OTT	<i>Over the top</i>

PFUE	Présidence française de l'Union européenne
PIA	Programme d'investissements d'avenir
PRODISS	Syndicat national des producteurs, diffuseurs, festivals et salles de spectacle musical et de variété
PROFEDIM	Syndicat Professionnel des Producteurs, Festivals, Ensembles, Diffuseurs Indépendants de Musique
ROF	Réunion des opéras de France
SACD	Société des auteurs et compositeurs dramatiques
SACEM	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SIRTI	Syndicat des radios indépendantes
SMA	Syndicat des musiques actuelles
SMAD	Service de média à la demande
SNDTP	Syndicat national du théâtre privé
SNEP	Syndicat national de l'édition phonographique
SNES	Syndicat national des entrepreneurs de spectacles
SPEDIDAM	Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes
SVOD	<i>Subscription video on demand</i>
TNP	Théâtre national populaire
TNT	Télévision numérique terrestre
TVA	Taxe sur la valeur ajoutée
UPFI	Union des producteurs phonographiques français
USPA	Union Syndicale de la Production Audiovisuelle
VAD ou VADA	Vidéo à la demande
VOD	<i>Video on demand</i>

Ministère de la Culture
3, rue de Valois
75001 Paris
Tél. : 01 40 15 80 00
www.culture.gouv.fr

JUIN 2022