
La transposition de l'article 13 de la Directive Services de Médias Audiovisuels Cas pratique: la Fédération Wallonie-Bruxelles

Auteur : Hanin, Chloé

Promoteur(s) : Vlassis, Antonios

Faculté : Faculté de Droit, de Science Politique et de Criminologie

Diplôme : Master en sciences politiques, orientation générale, à finalité spécialisée en relations internationales

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12830>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



LIÈGE université
Droit, Science Politique
& Criminologie

Faculté de Droit, de Sciences Politiques et de Criminologie

Année académique 2020-2021

Hanin Chloé

Matricule : s162663

La transposition de l'article 13 de la Directive Services de Médias
Audiovisuels

Cas pratique : la Fédération Wallonie-Bruxelles

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en Sciences
Politiques, orientation générale, à finalité Relations internationales

Promoteur : Dr. Antonios Vlassis

Lecteurs : Dr. Jean-Gilles Lowies & Pr. Invité Michel Hermans

Remerciements

Je tiens à remercier du fond du cœur toutes les personnes qui m'ont permis, chacune à leur manière, de mener ce travail de fin d'étude à son terme.

En premier lieu, je tiens à remercier mon promoteur, Monsieur Antonios Vlassis, pour sa disponibilité, les nombreuses réunions sur Lifesize et ses précieux conseils.

Ensuite, je souhaite remercier mes lecteurs, Monsieur Jean-Gilles Lowies et Monsieur Michel Hermans pour avoir accepté de me lire.

Je remercie également l'ensemble du corps professoral de la Faculté de Droit, Sciences Politiques et Criminologie mais aussi la Faculté des Sciences Sociales, pour la qualité de l'enseignement qu'ils m'ont prodigué durant mon Bachelier et ces deux années de Master.

Je tiens également à remercier tous les intervenants qui ont accepté de répondre aux questions et sans qui je n'aurais pu réaliser ce mémoire.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et mes amis qui m'ont soutenu tout au long de ce travail Je souhaite adresser deux mercis tout particuliers à mon papa et mon grand-père pour leurs relectures et commentaires tout au long de la réalisation de mon mémoire.

Merci mille fois !

Liste des abréviations :

| | |
|-------|---|
| ARRF | Association des Réalisateur et des Réalisatrices Francophones |
| cdH | Centre démocrate humaniste |
| CSA | Conseil Supérieur de l'Audiovisuel |
| DéFI | Démocrate Fédéraliste Indépendant |
| FWB | Fédération Wallonie-Bruxelles |
| GAFAN | Google Apple Facebook Amazon Netflix |
| GATT | Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce |
| MR | Mouvement Réformateur |
| OMC | Organisation Mondiale du Commerce |
| OTT | Over The Top |
| PS | Partis Socialiste |
| RTBF | Radio Télévision Belge Francophone |
| SMA | Service de médias audiovisuels |
| SMAd | Service de médias audiovisuels à la demande |
| SACD | la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques |
| TSF | Télévision Sans Frontière |
| UE | Union Européenne |
| UPFF | Union des Producteurs de Films Francophones |

Table des matières

| | | |
|---------|---|----|
| 1. | Introduction..... | 1 |
| 2. | Partie 1 : Cadre théorique et méthodologie..... | 3 |
| 2.1 | Le cadre théorique..... | 3 |
| 2.1.1 | L’approche constructiviste :..... | 3 |
| 2.1.2 | L’approche institutionnaliste | 4 |
| 2.1.3 | Autres concepts | 6 |
| 2.1.3.1 | Le concept de gouvernance..... | 6 |
| 2.1.3.2 | Le concept de l’Exception culturelle | 8 |
| 2.2 | Méthodologie | 10 |
| 2.2.1 | Choix de la problématique :..... | 10 |
| 2.2.1.1 | Revue de la littérature | 10 |
| 2.2.1.2 | Cadre théorique | 10 |
| 2.2.1.3 | Cadre juridique..... | 10 |
| 2.2.2 | Terrain : le choix des acteurs | 11 |
| 2.2.2.1 | Les entretiens exploratoires | 11 |
| 2.2.2.2 | Les entretiens semi-directifs | 12 |
| 2.2.3 | Approche méthodologique : l’analyse de contenu..... | 14 |
| 2.2.4 | Limites et biais | 14 |
| 3. | Partie 2 : Analyse de la transposition..... | 16 |
| 3.1 | Historiques de la directive | 16 |
| 3.1.1 | Naissance de la question audiovisuelle (1961- 1988)..... | 16 |
| 3.1.2 | La directive Télévision sans frontière (1989- 2004)..... | 17 |
| 3.1.3 | La directive Service Médias Audiovisuels (2005-2017) | 19 |
| 3.1.4 | Révision de la directive SMA (2018-2021)..... | 22 |
| 3.2 | Analyse du cadre législatif en FWB | 23 |
| 3.2.1 | Directive SMA | 24 |
| 3.2.1.1 | Article 1 | 24 |
| 3.2.1.2 | Article 13 | 24 |
| 3.2.1.3 | Article 16 | 25 |
| 3.2.1.4 | Article 17 | 25 |
| 3.2.2 | Décret coordonné sur les services de médias audiovisuels..... | 25 |
| 3.2.3 | Directive SMA révisée..... | 26 |
| 3.2.3.1 | Article 13 | 27 |
| 3.2.4 | Décret du 4 février 2021 relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos | 28 |
| 3.3 | Analyse de la transposition l’article 13..... | 30 |

| | | |
|---------|--|----|
| 3.3.1 | L'arrivée de la directive | 30 |
| 3.3.2 | Le quota d'œuvres européennes..... | 33 |
| 3.3.2.1 | Les associations professionnelles | 33 |
| 3.3.2.2 | Les opérateurs historiques..... | 34 |
| 3.3.2.3 | Avis des parlementaires | 36 |
| 3.3.3 | Le taux de contribution | 38 |
| 3.3.3.1 | Contribution des acteurs qui ciblent le territoire de la FWB | 38 |
| 3.3.3.2 | Le choix du taux de contribution | 40 |
| 3.3.3.3 | La question bruxelloise | 41 |
| 3.3.3.4 | Les associations de professionnelles..... | 42 |
| 3.3.3.5 | Les opérateurs historiques..... | 43 |
| 3.3.3.6 | Les partis politiques | 45 |
| 3.3.3.7 | La proposition du secteur..... | 46 |
| 4. | Conclusion générale..... | 47 |
| 5. | Bibliographie..... | 51 |
| 6. | Annexes..... | 57 |

1. Introduction

Netflix, Amazon Prime et Disney + sont toutes les trois des plateformes numériques de vidéos à la demande américaines. Elles sont présentes dans le paysage de l'audiovisuel soit depuis déjà quelques années, soit depuis à peine un an. Bientôt nous allons voir arriver d'autres plateformes de vidéo à la demande américaines ou étrangères telles que HBO Max, Paramount Plus et bien d'autres. Comment fonctionnent-elles ? C'est assez simple : le client qui a une connexion Internet paie un abonnement mensuel de moins de vingt euros et a ainsi accès à des centaines de séries et de films en un « clics » seulement.

Ces plateformes sont appelées des Over The Top (ci-après OTT) car elles viennent s'ajouter au-dessus de l'offre existante dans les différents pays qu'elles visent. En Belgique francophone, les opérateurs belges, comme Proximus et VOO, offrent également leurs propres plateformes de vidéo à la demande, respectivement Pickx, VOO TV+ et BeTV, pour s'aligner à l'évolution du marché et répondre à la demande des consommateurs. Les plateformes étrangères n'étaient jusqu'à présent soumises à aucune contribution financière obligatoire de la part du droit national des États membres de l'Union européenne. Alors que les plateformes locales dont nous parlons ici doivent contribuer sur base de leurs chiffres d'affaires à la production cinématographique belge francophone. Une étude réalisée par l'entreprise d'expertise PWC, aux États-Unis, a rapporté que le nombre d'utilisateurs de la télévision et des chaînes câblées payant serait en baisse. Selon des chiffres de 2018, la télévision câblée serait passée de 73% à 67% d'abonnés contre 76% pour la Plateformes Netflix. En Europe, les abonnements de services vidéo à la demande représente moins d'un tiers du marché (Geeko, 2019).

Ces plateformes amènent, en révisant les règles du jeu de la consommation de vidéo à la demande, une nouvelle forme de gouvernance dans le secteur de l'audiovisuel.

Il y avait là une incohérence dans le système. Pourquoi des multinationales ne contribueraient-elles pas à la production belge francophone pour la seule raison qu'elles ne sont pas établies en Belgique ? Jusque-là, la réglementation européenne ne prévoyait aucune mesure contraignante pour les fournisseurs de services de médias audiovisuels à la demande

établis à l'étranger. Il était urgent de modifier la réglementation en vigueur. D'une part, pour que tous les fournisseurs soient soumis au même régime. D'autre part, le secteur audiovisuel étant sous-financé, et voilà une opportunité d'avoir un nouveau mode de financement. C'est dans ce contexte que le processus de révision de la directive européenne de Services Médias Audiovisuels (ci-après SMA) a commencé et a abouti en 2018. Cette révision était très attendue car le marché de l'audiovisuel ne cesse d'évoluer. À la suite de cette révision, plusieurs articles ont fait l'objet de modifications. Un article a, plus particulièrement retenu notre attention, l'article 13. Il sera au centre du présent travail.

Cet article est innovant, car il impose deux obligations. La première est une obligation de quotas d'œuvre européennes pour les plateformes de vidéo locales. La deuxième, sans doute la plus attendue du secteur, impose une obligation de contribution financière pour les fournisseurs de SMA locaux mais également pour les fournisseurs de SMA internationaux qui visent le territoire de l'état membre en question.

Dès lors, nous nous sommes questionnés sur le processus de transposition en droit belge francophone de la directive européenne qui encadre cet article 13. Comment cet article 13 allait-il être transposé ? Un nouveau décret vient d'être voté sur la réglementation des SMA en Belgique. Nous nous y sommes intéressés de très près afin de savoir quels étaient finalement les acteurs belges qui allaient être impactés par cette nouvelle réglementation. C'est dans ce contexte que notre question de recherche s'est construite pour finalement devenir: *Comment se positionnent les acteurs de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans la transposition de l'article 13 de la directive européenne Services médias audiovisuels ?*

Pour cerner comment ces acteurs vont se positionner, il est important dans un premier temps de mieux comprendre les enjeux de cet article. Pour cela, nous définissons d'abord le cadre théorique et la méthodologie de notre approche. Dans un deuxième temps, nous passons à l'analyse empirique de notre question de recherche. Celle-ci commence par un historique de la question audiovisuelle afin de comprendre le contexte de cette recherche. Ensuite, nous présentons le contexte juridique de notre question et continuons par l'analyse des entretiens que nous avons réalisés avec les acteurs du secteur de l'audiovisuel en Fédération Wallonie-Bruxelles (ci-après FWB), ce qui nous permettra finalement d'apporter une réponse à notre question de recherche.

2. Partie 1 : Cadre théorique et méthodologie

Nous allons commencer par définir le cadre théorique de notre travail et puis nous expliquerons la méthodologie suivie.

2.1 Le cadre théorique

Dans ce travail, nous mobilisons principalement deux approches pour saisir les enjeux de la transposition de l'article 13 de la directive Services de médias audiovisuels en FWB. Ces deux approches, le constructivisme et l'institutionnalisme sont plus particulièrement centrées sur les acteurs. Elles sont choisies, car particulièrement adaptées à l'environnement des acteurs concernés par cette problématique. Elles seront utilisées de façon complémentaire lors de l'analyse.

Ensuite, nous expliciterons deux concepts qui sont fondamentaux pour comprendre la suite de cette recherche : la gouvernance et l'exception culturelle. Commençons par définir nos deux approches.

2.1.1 L'approche constructiviste :

Tout d'abord, dans l'approche constructiviste, les acteurs sont au centre du sujet d'étude (Jenson & Mérand, 2010). Notre travail se concentre sur certains acteurs de la FWB tels que des associations de professionnels, comme l'Union des Producteurs de Francophones de Films (ci-après UPPF) ou encore l'Association des Réalisateur et Réalisatrices (ci-après ARRF). De surcroît, des acteurs du secteur privé sont également étudiés, comme l'entreprise VOO et bien d'autres que nous présentons plus loin dans ce travail.

Les constructivistes supposent que les idées individuelles et les croyances des acteurs sont construites ; ce qui met en évidence l'importance de prendre en compte la manière dont les acteurs utilisent leurs idées. Pour les constructivistes, l'idée que la réalité est construite par les acteurs et est en permanente construction ouvre des perspectives de changements. En d'autres termes, les interprétations du monde ne sont pas fixes. Elles peuvent évoluer en fonction des idées et des croyances des acteurs (Theys, 2017).

Le constructivisme centré sur les acteurs cherche à comprendre la précision avec laquelle les idées comptent dans les résultats politiques. Les idées sont considérées comme étant des facteurs explicatifs en elles-mêmes (Saurugger, 2013). C'est au travers d'entretiens semi-directifs que nous avons pu faire émerger les idées des acteurs sur la question que nous étudions.

Par définition, le constructivisme s'explique comme étant :

« Une approche générale des phénomènes sociaux qui postule que la réalité existe à partir des interprétations que s'en font les acteurs sociaux. Cette approche insiste sur le poids des savoirs, des croyances, des idées, plutôt que des intérêts matériels dans la conduite des politiques publiques » (de Maillard & Kübler, 2015, p. 246).

Le constructivisme part du principe que les normes et les cadres sur lesquels la réalité se base sont construits et redéfinis par des interactions permanentes (Saurugger, 2013). Dans notre exemple, les acteurs nous ont fait part qu'ils avaient l'opportunité de débattre des grandes questions de l'audiovisuel à la chambre de concertation (voir infra), dispositif mis en place par la Ministre de la Culture actuelle. Les constructivistes supposent également que le contexte économique, social et politique structure les intérêts. Les acteurs et les structures sont réellement des éléments centraux dans une recherche constructiviste. La façon dont nous pensons le monde affecte la façon dont nous le percevons (Saurugger, 2013).

Sabine Saurugger (2013) explique que le constructivisme centré sur les acteurs introduit de nouvelles méthodes sociologiques. Il se concentre sur l'étude des acteurs en tant que tels ou des groupes d'acteurs ; ce qui permet de comprendre les jeux de pouvoir qui prennent place entre les acteurs dans une politique publique. Elle mentionne que pour bien comprendre l'influence des idées, il est primordial de prendre en considération le pouvoir de mise à l'agenda de l'acteur en question.

2.1.2 L'approche institutionnaliste

Ensuite, la deuxième approche qui guide notre analyse est l'institutionnalisme. Il s'agit du rappel constant que les structures de pouvoir existent et qu'elles ont des effets sur les choix opérés par les acteurs (Jenson & Mérand, 2010). Dans leur ouvrage, Jacques de Maillard et Daniel Kübler (2015) affirment que les auteurs institutionnalistes partagent un avis sur

l'influence que les institutions ont sur les acteurs. En effet, les institutions affectent les ressources des acteurs et ce peu importe leur nature : fonctionnaires, élus ou encore groupes d'intérêt. Tous doivent respecter les règles institutionnelles mais chacun les mobilise à sa manière dans sa capacité d'action.

Il existe quatre nouvelles formes d'institutionnalisme : l'institutionnalisme du choix rationnel, l'institutionnalisme historique, l'institutionnalisme sociologique et l'institutionnalisme discursif. Nous nous concentrons sur l'institutionnalisme discursif. Ce dernier a pour objet l'explication des idées et des discours (Béland & Cox, 2011). Ce courant étudie les changements de paradigmes et de référentiels des politiques publiques à travers les idées qui sont perçues comme des variables centrales de la recherche. Si les idées sont toujours identifiées comme des mécanismes de changement politique, l'institutionnalisme discursif tente de résoudre la question de la causalité: comment les idées influencent-elles précisément les politiques publiques ? (Saurugger, 2013). L'institutionnalisme discursif permet de se concentrer sur « le rôle des idées dans la construction des intérêts et des valeurs, le rôle central du discours et de la persuasion et l'importance cruciale de la légitimation en démocratie » (Schmidt & Crespy, 2010, p. 367).

Certes, en se concentrant sur les idées, nous pouvons commencer à déceler pourquoi il y a des changements institutionnels. L'interaction entre les acteurs et leurs discours reste une des meilleures façons de comprendre les idées mais aussi de voir dans quel contexte elles sont énoncées (Béland & Cox, 2011). Le contexte institutionnel dans lequel les discours émergent est considérable. Il permet d'expliquer l'avènement et l'évolution des politiques publiques (Schmidt & Crespy, 2010). Sans les discours, il est difficile de comprendre comment une idée individuelle peut devenir celle du collectif. C'est lorsque des idées collectives prennent une place centrale dans le débat qu'un changement institutionnel peut voir le jour (Béland & Cox, 2011). Schmidt et Crespy (2010) considèrent que le discours permet la constitution du fait politique. Ces mêmes auteurs soulignent que l'institutionnalisme discursif occupe une position médiane entre les rôles des agents qui sont vus comme vecteur de changement et les contraintes structurelles qui sont vues comme vecteur de continuité (Schmidt & Crespy, 2010).

Une dernière approche qui aurait pu s'ajouter aux deux précédentes (le constructivisme et l'institutionnalisme), c'est l'approche sociologique des politiques publiques européennes. Celle-ci prend en compte les liens qui existent entre la politique et les politiques pour mettre

l'accent sur les luttes de pouvoir entre les acteurs et pour montrer que les politiques de développement poursuivies par les gouvernements nationaux sont le plus souvent en contradiction avec le cadre politique (Saurugger, 2009). Cette approche permet d'éclairer le comportement et les motivations des acteurs dans leurs interactions politiques (Jacquot & Woll, 2008). Toutefois, vu le peu d'informations récoltées sur cette approche, nous avons fait le choix de ne pas la développer.

Jacquot et Woll (2008) rappellent que « ce sont les institutions et les interactions qui façonnent et contraignent les acteurs publics et privés au sein de l'Union européenne » (p. 175). Notre cas d'étude va consister en une analyse microsociologique. Le point de départ de notre approche est l'identification des acteurs centraux et marginaux au niveau européen transnational et l'étude du rôle qu'ils ont joué dans la transposition de la directive SMA.

Il est essentiel d'étudier les interactions et les stratégies des individus et des organisations ou associations qui remplissent l'espace politique et qui contribuent à le faire évoluer. L'objet central de nos recherches est la structure du pouvoir. Dans cette démarche, les chercheurs se questionnent sur la répartition du pouvoir entre les individus et les acteurs collectifs de l'EU et analysent les conséquences de ces structures (Saurugger, 2009). Malheureusement, nous ne pouvons pas aller plus loin dans cette approche dans le cadre du présent travail.

2.1.3 Autres concepts

Dans la suite de cette présente partie, nous développons deux concepts théoriques qui sont utiles à la bonne compréhension de notre travail. Un concept par relatif à une approche est une *idée* générale ou abstraite dont on se fait de quelque chose (Larousse, 2021) Quant à l'approche, c'est la *manière* d'aborder un sujet ou une problématique. (Larousse, 2021). Ces concepts sont, d'une part, le concept de gouvernance et d'autre part, le concept d'exception culturelle.

2.1.3.1 *Le concept de gouvernance*

Il convient de préciser que la notion de gouvernance n'est pas à confondre avec la notion de gouvernement. Nous entendons par gouvernement un pouvoir centralisé monopolisé par l'État dans le cadre national, là où la gouvernance est comme « un processus d'agrégation,

de coordination et de direction d'acteurs, de groupes sociaux et d'organisations, en vue d'atteindre des objectifs définis et discutés collectivement » (Nay et al., 2017, p. 298). La gouvernance cherche à montrer que les dynamiques de gouvernement et de régulation sociale ont changé par l'effet de la mondialisation, des changements sociaux et d'une perception nouvelle du pouvoir politique (Nay et al., 2017). La gouvernance désigne plus souvent les formes contemporaines de régulation collective qui se développent sur la base de relations entre acteurs publics et privés, et dans des cadres institutionnels et territoriaux pluriels, plus ouverts et plus instables (Saurugger, 2009).

La notion de gouvernance est née à la suite de l'étude de l'Union Européenne où des décisions sont prises et des politiques publiques sont menées en l'absence d'un gouvernement à proprement parler. Les chercheurs utilisent parfois la notion de gouvernance multiniveaux. Ce terme est utilisé pour montrer que les problèmes publics sont amenés à être traités par des acteurs divers placés à différents échelons territoriaux (Nay et al., 2017). L'Union européenne est un bon exemple de cette gouvernance dite multiniveaux.

La gouvernance est vue comme un nouvel espace à plusieurs niveaux où le choix des acteurs est sur le même pied d'égalité que la logique institutionnelle formelle, ce qui permet d'appréhender sous un nouvel angle les processus de changement politique (Jacquot & Woll, 2008, p. 171). En effet, la transposition de la directive Services de médias audiovisuels est le fruit de plusieurs processus politiques et nécessite l'intervention d'un certain nombre d'acteurs (Nay et al., 2017).

Dans ce travail, nous nous intéressons à un type particulier de gouvernance la gouvernance des plateformes. Voici maintenant quelques années que les plateformes numériques ont fait leur apparition sur Internet. Les plateformes ont vu le jour dans les années 1990 en Californie (Gorwa, 2019). Au début des années 2000, les plateformes sont devenues les conservateurs du contenu en ligne, agissant comme des intermédiaires pour distribuer le contenu et faciliter l'interaction d'une manière qui a permis aux utilisateurs de gérer ces pratiques plus efficacement qu'avec le web ouvert. Mais elles ont également agi en tant qu'intermédiaires sur une base commerciale, en appliquant des conditions de participation et en s'engageant dans des pratiques permettant de monétiser ces pratiques (Flew, Martin & Suzor, 2019). Et c'est depuis les années 2010 que les plateformes en lignes américaines se sont imposées comme des acteurs technologiques puissants dans l'économie audiovisuelle mondiale (Vlassis, 2020). Actuellement, le terme plateforme est autant utilisé pour les services

fournis par de nombreuses entreprises technologiques que pour les entreprises elles-mêmes (Gorwa, 2019).

Gorwa (2019) explique dans son approche que l'arène politique des plateformes est fragmentée et qu'il est difficile de savoir qui est le responsable du rôle social et politique de ces dernières. La présence grandissante des plateformes les amène à devenir plus puissantes et à ce que leur modèle infrastructurel domine dans l'industrie audiovisuelle (Vlassis, 2020). En effet, la gouvernance des plateformes est divisée entre les entreprises de plateformes, les utilisateurs et le gouvernement. Il existe plusieurs types d'acteurs qui ont une influence sur la gouvernance des plateformes. Aux trois groupes énoncés ci-avant, il faut ajouter les développeurs, les acteurs politiques, les chercheurs et bien d'autre (Gorwa, 2019).

Il est à noter qu'il existe plusieurs modes de gouvernance à savoir : (1) « l'auto-gouvernance », (2) la gouvernance externe et (3) la co-gouvernance. Compte tenu du rythme et du développement rapide de l'écosystème des plateformes, ainsi que de la nature dynamique des entreprises de plateforme en question, de nouveaux modèles de gouvernance numérique devront probablement être élaborés. Néanmoins, il existe différentes formes de gouvernances, les unes à côté des autres, sans hiérarchie bien spécifique qui déterminerait la plus influente de toutes. En effet, il est nécessaire qu'une nouvelle approche des plateformes voit le jour. Elle chercherait à comprendre les relations complexes de gouvernance et les défis de politique publique dans notre société, et aussi comment ces relations peuvent devenir bénéfiques au plus grand nombre (Gorwa, 2019).

2.1.3.2 *Le concept de l'Exception culturelle*

À présent, développons ce concept particulièrement important dans notre travail. Tout d'abord, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel français définit l'exception culturelle comme « l'instauration d'un statut spécial pour les œuvres et la production audiovisuelles visant à les protéger des règles commerciales de libre-échange. » Il est reconnu à la création culturelle une certaine forme d'exceptionnalité. Elle bénéficie d'un traitement spécifique (CSA, 2018). Sägesser (2008) définit *l'exception culturelle* « sur le plan juridique comme étant une notion qui permet aux biens et aux services culturels d'échapper aux règles établies pour le commerce des marchandises » (p. 97) .

En outre, la norme de *l'exception culturelle* apparaît en réponse à un enjeu politique mondial (Baer, 2003). C'est le ministre socialiste de la Culture, le français Jack Lang, qui a fait

de la culture sa spécialité en s'intéressant aux différents aspects de la culture et aux acteurs du secteur (Polo, 2003a). Cette norme d'*exception culturelle* a été avancée par l'Europe dans le cadre des négociations de l'Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce en 1993. Il le fallait face à la place que le marché américain était en train de prendre sur la scène mondiale (Regourd, 2002).

Jack Lang, à la suite de rencontres avec des universitaires, des professionnels et des administratifs, tire la conclusion suivante : il faut faire un rapprochement entre l'économie et la culture. Il défend l'idée que la culture est un « vecteur potentiel de création d'emplois dans une économie en crise, il faut que l'État intervienne et soutienne son développement » (Polo, 2003b, p. 130). C'est la directive Télévision Sans Frontière qui est devenue le symbole de l'exception culturelle (Regourd, 2002).

Au-delà, d'une notion de concept, l'exception culturelle est aussi une norme juridique forte. Cette notion n'a pas été retenue dans le cadre de l'Organisation Mondiale du Commerce (ci-après OMC). Cette reconnaissance de l'exception par l'OMC aurait « préservé le droit des États, mais aussi de l'Union européenne, de soutenir la création, la production et la diffusion culturelle par des subventions et d'autres mesures » (Sägesser, 2008, p.25). Sägesser défend le fait qu'il ne faut pas distinguer l'exception culturelle qui suppose que la culture bénéficie de règles exceptionnelles sur le marché et la promotion de la diversité culturelle qui ne s'appuie pas sur le droit à ce sujet.

Avant de refermer cette partie théorique, nous souhaitons apporter une dernière définition celle de la diversité culturelle mentionné ci-avant. La notion de diversité culturelle est polysémique. Ce terme est utilisé pour décrire la multiplicité des cultures mais c'est aussi une finalité programmatique orienté vers l'interaction des cultures (Lowies, 2013). Cette notion mérite également une attention particulière et n'est pas à confondre avec celle de l'exception culturelle. Ces deux notions sont souvent utilisées pour faire référence l'une à l'autre. Nous terminerons cette partie en reprenant les propos de Regourd (2002,p. 99) : « L'exception culturelle n'est que le moyen d'assurer la diversité culturelle ».

2.2 Méthodologie

Cette section détaille le processus méthodologique auquel nous avons recouru pour réaliser ce travail.

2.2.1 Choix de la problématique :

Ce choix a vu le jour grâce à trois éléments : (1) une revue de la littérature, (2) la définition d'un cadre théorique et enfin (3) le cadre juridique précis.

2.2.1.1 *Revue de la littérature*

Dans un premier temps, une revue de la littérature sous forme d'historique a été menée afin de clarifier le contexte dans lequel s'inscrivent les enjeux de l'article 13 de la « directive Service Médias Audiovisuels (ci-après SMA) ». Un historique s'est révélé être le meilleur outil pour comprendre comment les questions audiovisuelles ont pris une place considérable dans le décor politique et comment la directive SMA a vu le jour.

2.2.1.2 *Cadre théorique*

Dans un deuxième temps, nous avons construit un cadre théorique tel que décrit dans le début du travail. Ce cadre permet de justifier les propos de nos acteurs et de comprendre leurs démarches. Cette partie théorique se concentre sur deux approches se complète avec deux notions. Pour rappel, la première approche est le constructivisme. La seconde, que nous avons choisi d'étudier, est l'institutionnalisme discursif. Enfin, les deux notions que nous mettons en évidence et avons déjà décrites sont celles de l'exception culturelle et de la gouvernance.

2.2.1.3 *Cadre juridique*

À la suite de cet historique, nous avons pris connaissance de la législation en question pour déterminer dans quel cadre juridique notre recherche s'inscrit. Nous consacrons une petite partie de ce travail à l'explication synthétique du contenu de la directive SMA et à l'analyse du décret du 4 février 2021 qui est la transposition de la directive en droit belge francophone. D'autres documents juridiques tels que les lignes directrices de la directive ou la directive SMA dans sa première version ont également fait l'objet d'une analyse approfondie.

2.2.2 Terrain : le choix des acteurs

Au-delà de ces approches basées sur des recherches scientifiques, nous avons développé une approche de terrain pour bien comprendre comment se positionnent les acteurs. Dans ce but, nous avons rencontré de manière informelle une informatrice privilégiée qui travaille dans le milieu de l'audiovisuel. Cette informatrice nous a aidé à établir une première liste des personnes qu'il était intéressant de rencontrer pour trouver réponse à notre question.

2.2.2.1 *Les entretiens exploratoires*

L'étape suivante de notre méthodologie a consisté à réaliser deux entretiens exploratoires afin de clarifier notre question de recherche et de s'interroger sur la direction que notre travail allait prendre (Van Campenhout, Quivy et Marquet, 2011). Préalablement, nous avons construit un premier guide d'entretien sur la base des connaissances accumulées sur la problématique. Le premier entretien a été réalisé avec le représentant des affaires européennes au sein du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (ci-après CSA). Le deuxième entretien a été réalisé auprès d'un juriste de la FWB au département Service général de l'audiovisuel et des médias.

Ces deux premiers entretiens ont permis d'étoffer la liste des acteurs à interviewer et de confirmer ce choix grâce à l'expertise des acteurs rencontrés. Ils nous ont aussi fait mention de documents utilisés en interne, à savoir les procès-verbaux de la chambre de Concertation du Cinéma (voir infra). Nous avons demandé l'accès à ces procès-verbaux mais elle nous a été refusée car les discussions autour de la thématique sont toujours en cours.

En effet, notre travail traite de la transposition de la directive SMA en FWB. Cette transposition étant en cours, les positions politiques ne sont pas encore tout à fait arrêtées et pourront changer dans les mois qui suivront la remise du présent travail. C'est pourquoi notre analyse s'arrête au 2 juillet 2021, date à laquelle nous nous sommes entretenus avec le dernier acteur.

Les entretiens exploratoires nous ont aussi permis de repenser notre question de recherche et de rédiger un nouveau guide d'entretien (joint en annexe n°1 de ce travail) centré davantage sur les acteurs, et de confirmer notre choix d'interroger les acteurs qui siégeaient à

la Chambre de Concertation du Cinéma. La sélection de ces derniers s’est effectuée sur la base de deux critères : (1) la rencontre avec notre informatrice et (2) la consultation du site Internet Audiovisuel & Médias centre du cinéma qui reprend les acteurs présents à la Chambre de Concertation du Cinéma.

2.2.2.2 *Les entretiens semi-directifs*

Ensuite, nous avons réalisé sept entretiens semi-directifs auprès des acteurs de la FWB qui sont directement concernés par la transposition de la directive et par l’application du décret, tous étant présents à la chambre de concertation du Cinéma. Nous avons pris la décision de recourir à ce type d’entretien car nous souhaitons laisser une grande liberté de paroles aux acteurs tout en veillant à ne pas sortir de notre cadre de recherche (Quivy & Van Campenhoudt, 2011). Il est important de souligner que nous avons mené l’entièreté de nos entretiens via des logiciels de vidéoconférence. En effet, la situation sanitaire de la Belgique était critique à la suite la pandémie du Covid-19 qui sévit dans le monde entier depuis 18 mois maintenant. Il était donc préférable, voire obligatoire, pour la sécurité de tous de réaliser ces entretiens par vidéoconférences.

Au cours des entretiens, certains acteurs nous ont parlé des avis des parlementaires sur la question que nous étudions. Ces avis des parlementaires ont pu être analysés grâce à leurs interventions lors d’une discussion générale, le 3 février 2021, au Parlement de la Communauté Française sur le projet de décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos. Nous avons pris connaissance de ce compte-rendu après avoir réalisé la plupart de nos entretiens.

Tous les acteurs interrogés ont accepté d’être enregistrés. Par souci de confidentialité nous ne citerons pas leur nom mais uniquement l’association ou la société pour laquelle ils travaillent et la fonction qu’ils y occupent.

Le tableau ci-dessous énumère chronologiquement les entretiens réalisés :

| <u>Date</u> | <u>Acteurs</u> | <u>Lieu</u> |
|-------------|---|-------------|
| 6/4/2021 | 1. Entretien exploratoire avec le représentant des affaires européennes au sein du Conseil Supérieur de l’Audiovisuel (CSA) | Teams |

| | | |
|------------|--|-----------|
| | | |
| 9/4/2021 | 2. Entretien exploratoire avec un juriste de la FWB au département Service général de l'audiovisuel et des médias | Lifeseize |
| 10/06/2021 | 3. Entretien avec le délégué général de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD ci-après) | Teams |
| 18/06/2021 | 4. Entretien avec la secrétaire générale de l'Union des Producteurs Francophones de Films (UPFF ci-après) | Zoom |
| 22/06/2021 | 5. Entretien avec le directeur général de Screen.brussels | Teams |
| 22/06/2021 | 6. Entretien avec un réalisateur et membre de l'Association des Réalisateurs et des Réalisatrices Francophones (ci-après ARRF) | Skype |
| 23/06/2021 | 7. Entretien avec le responsable de l'acquisition et de la coproduction de contenu chez Proximus | Teams |
| 1/07/2021 | 8. Entretien avec le responsable des acquisitions de programmes et des coproductions VOO/ Be TV ; | Teams |
| 2/07/2021 | 9. Entretien avec le responsable de l'unité « Télévision » au sein du CSA. | Teams |

2.2.3 Approche méthodologique : l'analyse de contenu

Une fois tous les entretiens menés, nous avons procédé à une retranscription la plus fidèle possible des entretiens semi-directifs afin d'effectuer une analyse qualitative de nos données. Nous avons ensuite procédé à une analyse de contenu. Quivy et Van Campenhout (2011) expliquent que ce type d'analyse peut être utilisé pour « l'analyse de stratégies, des enjeux d'un conflit, des composantes d'une situation problématique, des interprétations d'un évènement, des réactions latentes à une décision, de l'impact de mesure... » (p. 209).

Par la suite nous avons procédé à un « taggage » de nos entretiens à l'aide du programme développé par l'Université de Liège appelé Corpus Uliège. Le *taggage* consiste en la sélection de mots-clefs représentatifs de certains passages ou idées de l'entretien. Les discussions parlementaires ont aussi bénéficié d'une analyse de contenu grâce à l'outil des « tags ». Ces tags se sont révélés être les thèmes que nos interlocuteurs ont abordés. Nous avons opéré une distribution des thèmes tout au long du texte en surlignant les passages relatifs à ces thèmes (Paillé & Muchielli, 2013, p. 241). De fil en aiguille, nous avons jonglé avec ces différents thèmes pour voir apparaître la structure de notre analyse. Paillé et Muchielli (2013) rappellent que l'analyse thématique est avant tout « une méthode servant aux relevés et à la synthèse des thèmes présents dans le corpus » (p.249).

Nous avons construit la partie analytique grâce à cette approche méthodologique mais aussi en se basant sur nos guides d'entretiens, en ayant toujours en tête notre question de recherche : ***Comment les acteurs de la FWB se positionnent dans la transposition de l'Article 13 de la Directive Services Médias Audiovisuels ?***

2.2.4 Limites et biais

Avant de refermer cette partie méthodologique nous présentons les différents biais auxquels nous avons été exposés, mais aussi les limites de ces derniers. Nous sommes conscients des biais de cette méthode, mais aussi des biais liés à l'actualité de la question. Nous avons relevé un biais de désirabilité sociale. Les acteurs interrogés cherchent à se montrer sous leurs meilleurs jours à leurs interlocuteurs.

La principale limite que nous pouvons mettre en avant est le fait que les décisions politiques concernant la transposition font encore l'objet de discussions à la Chambre de Concertation du Cinéma. Il a fallu pour des raisons méthodologiques nous arrêter sur les positions que nous avons entendues durant nos entretiens et faire abstraction de toute recherche supplémentaire après la date de fin choisie. Comme énoncé précédemment notre travail s'arrête au 2 juillet 2021. Une limite dont les acteurs nous ont fait part était l'importance de respecter les délais de transposition de la directive en droit belge francophone. La FWB était déjà hors délais puisque la date butoir pour la transposition était le 19 septembre 2020.

Pour terminer, une analyse de contenu ne peut être totalement objective, car elle est influencée par les objectifs du chercheur (Blanchet & Gotman, 2007, p.90). C'est pourquoi « l'utilisation de méthodes construites et stables permet en effet aux chercheurs d'élaborer une interprétation qui ne prend pas pour repères ses propres valeurs et représentations » (Quivy & Van Campenhoudt, 2011, p. 206).

3. Partie 2 : Analyse de la transposition

Cette partie du travail va consister en plusieurs sous parties qui vont nous permettre de comprendre dans la première comment la question de l'audiovisuel a émergé du point de vue historique. Pour ensuite voir arriver les plateformes numériques qui modifient le décor de l'audiovisuel. Dans la deuxième, nous étudions le contexte juridique de notre recherche pour comprendre le choix des acteurs interrogés et le contexte dans lequel ils agissent. À cet effet, il faut être conscient des règles et lois qui régissent leurs environnements. Enfin, nous étudions ce qui est ressorti des divers entretiens sur la question de l'article 13. Les avis des parlementaires sur la question sont également étudiés dans cette dernière section. Le cadre théorique est ici très utile pour justifier et comprendre le choix des acteurs.

3.1 Historiques de la directive

3.1.1 Naissance de la question audiovisuelle (1961- 1988)

En 1961 à Bonn, les chefs d'état et de gouvernement des six états qui formaient la Communauté européenne produisirent un communiqué relatant que la coopération des Six se devait de dépasser le domaine de la politique et s'étendre à d'autres axes comme l'enseignement, la culture ou encore la recherche (Denuit, 2017a). Il faut souligner que la Communauté économique européenne n'avait pas à ses débuts de compétence reconnue dans l'audiovisuel (Polo, 2003a). Il est intéressant de remonter à la source de la question pour comprendre comment l'audiovisuel a trouvé sa place dans les débats communautaires (Polo, 2003a). Jusque-là, le rôle de la culture dans l'intégration européenne posait question et faisait débat. L'idée d'une culture dite européenne ne faisant pas l'unanimité (Sägesser, 2008, p. 52).

En 1973 se déroule le sommet de Copenhague qui aboutit à une déclaration sur l'identité européenne et qui pour la première fois dans l'histoire européenne intègre la dimension culturelle au débat européen (Sägesser, 2008, p. 53). C'est à partir de 1976 que le Parlement commence à attribuer des subventions dérisoires aux secteurs culturels comme les théâtres, la musique, les arts plastiques, etc. En 1977, la Commission produit une première communication sur l'action communautaire dans le secteur culturel, mais le Parlement n'y donne pas suite (Denuit, 2017a).

Au niveau du conseil des ministres, il n' y eu que très tard, en 1984, un Conseil des Ministres européens de la Culture (Polo, 2003a). Tous les gouvernements nationaux n'ont pas forcément des ministres de la culture. En Belgique, la culture est une matière communautarisée depuis la première réforme de l'état en 1970, ce qui pose un problème d'homogénéité et de continuité quant à la représentation de la Belgique aux réunions du Conseil.

Les États membres de la Communauté économique européenne étaient d'accord sur le fait que la culture devait rester l'une de leurs prérogatives, et ce jusqu'à la fin des années 1980. Ils ne voulaient pas faire glisser cette compétence dans le chef du Conseil de l'Europe (Denuit, 2017a). Dans les années 1980, de petits projets pilotes ont vu le jour et la culture a bénéficié d'un apport financier de la communauté européenne (Denuit, 2017a). Il était important de travailler sur un cadre réglementaire communautaire des activités audiovisuelles (Polo, 2003). C'est vers 1984 qu'on situe les débuts d'une politique audiovisuelle européenne (Denuit, 2017a).

La Commission a présenté un livre vert sur l'établissement du marché commun de la radiodiffusion. Le Conseil y a adopté ses résolutions. Puis en 1984, le Conseil européen de Milan a adopté le Livre Blanc pour l'achèvement du marché intérieur et a informé des initiatives concurrentielles du marché de l'audiovisuel qui allait bientôt être adopté pour promouvoir la télévision haute définition. Suivi du livre vert, « Télévision sans frontière » présenté la même année et publié l'année suivante (Polo, 2003a).

En 1986, la division « Culture » a été intégrée dans la DG 10 : *Information, communication et culture* et fut renommée « action culturelle et politique audiovisuelle ». L'audiovisuel a pris alors plus d'importance en devenant l'affaire de politique mais la culture est restée au statut d'action (Polo, 2003a). C'est à la fin des années 1980, qu'a fleuri un projet de directive pour le secteur audiovisuel (Sägesser, 2008, p. 55).

3.1.2 La directive Télévision sans frontière (1989- 2004)

Le 3 octobre 1989, la directive « Télévision sans frontière » (ci-après TSF) a vu le jour (Denuit, 2017b). Par cette directive, le législateur européen s'est engagé à encourager la distribution et la production d'œuvre européennes (Depétris,2008). Elle se basait sur deux principes, à savoir la libre circulation des programmes télévisés européens au sein du marché intérieur et, deuxièmement, l'obligation, pour les chaînes de télévision de réserver *chaque fois*

que cela est réalisable plus de la moitié de leur temps d'antenne à des œuvres européennes. Néanmoins, aucune sanction n'est prévue par la Cour de justice européenne pour le pays qui ne respecterait pas cette règle (Sägesser, 2008, p. 55). La question des quotas est alors déjà une question considérée comme sensible (Denuit, 2017b).

C'est la Commission européenne qui défend l'instauration d'un « quota de production » inspiré du quota britannique qui a permis au marché britannique de se développer fortement au début des années 80 (Depétris, 2008, p. 171). Chaque pays est libre d'édicter ses propres quotas de production et de diffusion (Blandin, 2013, p. 118). Cette liberté a été saisie par un grand nombre d'États pour renforcer le caractère obligatoire des proportions d'œuvres européennes à atteindre en instaurant d'autres types de quotas en matière linguistique ou d'investissement (Baer, 2003, p. 5). Plusieurs pays européens dont la France et la Belgique souhaitaient la mise en place de mécanismes de défense de la production européenne (Sägesser, 2008, p. 55).

L'instauration des quotas s'est prolongée au plan international avec l'apparition de l'exception culturelle (Blandin, 2013). Contre toute attente, très peu de radiodiffuseurs ont délocalisé leurs activités dans des États aux régimes plus souples (Baer, 2003, p. 6). Cette directive TSF est présentée comme « le cadre nécessaire à la naissance d'un marché européen de la télévision » (Depétris, 2008, p. 191). L'audiovisuel fut enfin intégré à une approche plus globale de la culture. Les technologies du numérique et le multimédia sont également intégrés à cette approche par cette directive (Denuit, 2017a).

De plus, la directive TSF reposait sur un autre pilier qui est lui de nature financière et se consacre au soutien du secteur audiovisuel (Baer, 2003, p. 6). Le programme MEDIA voit le jour. Il s'agit d'un programme communautaire de cinq années avec un budget de 230 millions d'écus (Polo, 2003). C'est une mesure d'encouragement pour le développement de l'industrie audiovisuelle d'où son nom MEDIA (Depétris, 2008). MEDIA soutient des actions de formation des opérateurs européens de l'audiovisuel ainsi que le développement d'œuvres audiovisuelles au stade de la pré-production, et enfin la distribution transnationale de films de cinéma. MEDIA 2 a atteint un budget de plus 310 millions d'euros (Baer, 2003, p. 6).

De surcroît, des transformations affectant le secteur audiovisuel sont déjà observables durant cette période. En effet, « l'accent est mis désormais sur la concurrence du cinéma américain vis-à-vis du cinéma français dans un contexte de libéralisation du marché mondial du cinéma » et plus largement de l'audiovisuel (Depétris, 2008, p. 194). C'est dans le contexte

de la Directive TSF en 1993 que va naître la notion d'exception culturelle (Regourd, 2002). Lors de négociations au GATT, l'Europe est représentée par la Commission à l'initiative de la France comme expliqué dans le cadre théorique (Depétris, 2008). Il s'agissait d'obtenir que les biens et services culturels fassent exception, qu'ils ne soient mis à l'écart et fassent l'objet de règles spécifiques (Benhamou, 2004). Ce débat est mené contre les États-Unis qui eux, plaident pour que les produits de l'audiovisuel soient considérés comme de simples marchandises et ne puissent faire l'objet de règles exceptionnelles (Depétris, 2008). Ce débat autour de l'exception culturelle est constamment remis sur la table dans la décennie qui suit (Benhamou, 2004).

C'est en 1997 que la directive TSF est révisée pour la première fois en y ajoutant les points importants que sont la protection des mineurs et de la dignité humaine dans les services audiovisuels d'information (Denuit, 2017b). Cette révision vise également à accroître la sécurité juridique et à moderniser les dispositions initiales adoptées (Sägesser, 2008). Le régime des quotas reste inchangé dans les États qui l'adoptent (Baer, 2003). Une nouvelle révision sera faite en 2001 (Denuit, 2017a).

3.1.3 La directive Service Médias Audiovisuels (2005-2017)

En 2005, une troisième révision de la directive TSF fut proposée par la Commission puis adoptée par le Conseil et le Parlement en 2007. Elle prit le nom de Directive «Service Médias Audiovisuels à la demande (ci-après SMA)» (Denuit, 2017a). C'est notamment l'évolution des technologies, des services et des usages qui fut l'élément déclencheur pour cette nouvelle directive. Désormais on ne parle plus de télévision mais de services média audiovisuels (Blandin, 2013).

En outre, cette nouvelle directive consiste notamment à établir la distinction entre services linéaire et non linéaire. Le premier comprend la télévision traditionnelle, l'Internet audiovisuel et la téléphonie mobile. L'article 1^{er} de la directive précise que le service linéaire est « un service de médias audiovisuels fourni par un fournisseur de services de médias pour le visionnage simultané de programmes sur la base d'une grille de programmes » (Directive 2010/13/UE). Les services non linéaires sont définis dans la directive comme : « un service de médias audiovisuels fourni par un fournisseur de services de médias pour le visionnage de programmes au moment choisi par l'utilisateur et sur demande individuelle sur la base d'un catalogue de programmes sélectionnés par le fournisseur de services de médias » (Directive 2010/13/UE). Le nouvel intitulé de la directive annonce une transformation importante dans la

règlementation communautaire : un élargissement du champ d'application (Malaret Garcia, 2010).

Cette nouvelle directive SMA et plus particulièrement la notion de Services de médias audiovisuels couvre une réalité complexe et de nature hétérogène (Malaret Garcia, 2010). Ce concept couvre un périmètre plus large et des frontières plus incertaines. L'apparition d'Internet bouleverse le paysage et offre de nouvelles possibilités (Malaret Garcia, 2010, p. 29). Cette directive comporte divers points comme la promotion des œuvres européennes, l'accès aux événements majeurs, la protection des mineurs ainsi que les communications commerciales telles que la publicité, le parrainage et les placements de produits (Lange-Médart, 2016).

Ci-dessous un tableau (Vlassis, 2020) reprenant l'évolution des parts de marchés sur le marché européen du film :

Table 3. Market share in the EU film market (source: EAO).

| Market share (in %)/year | 2009 | 2011 | 2013 | 2015 | 2017 |
|--------------------------|------|------|------|------|------|
| European films | 26.7 | 28.5 | 26.2 | 26.1 | 27.5 |
| US | 67.1 | 61.4 | 69.1 | 64 | 66.2 |
| EU inc./US | 4.2 | 8.4 | 1.1 | 7.3 | 3.7 |
| Others | 2.0 | 1.6 | 3.6 | 2.6 | 2.6 |

Le constat est assez clair le marché européen est caractérisé par la forte présence des États-Unis à plus de 66% en 2017 par rapport à une présence des films européens qui tend à légèrement augmenter sur la période étudiée.

Le paysage de l'audiovisuel est en plein changement. L'apparition d'une grande diversité de services audiovisuels à la demande et l'existence d'une grande diversité d'acteurs en sont notamment la cause. De nouveaux opérateurs viennent d'ajouter aux opérateurs traditionnels. À cela il faut ajouter la diversification des contenus (Malaret Garcia, 2010). « L'intégration des services non linéaires est justifiée par la nécessité d'adapter la directive aux nouvelles technologies dans le cadre de la convergence, ainsi qu'aux nouveaux usages » (Blandin-Obernesser, 2008, p. 144). En outre, tous ces éléments amènent aussi une nouvelle façon de consommer ces services média audiovisuels. C'est pourquoi la directive vise à

préservé d'un côté les acquis de la directive TSF et de l'autre côté à étendre ses principes les plus importants au SMA à la demande (Malaret Garcia, 2010).

Ces nouveaux services proposés permettent un visionnage de programmes au moment souhaité par les consommateurs et ce à tout moment du jour et de la nuit grâce à un catalogue de programmes présélectionnés par un fournisseur. L'entrée en scène de nouveaux acteurs proposant des services non linéaires aux côtés des chaînes traditionnelles bouleverse le paysage de l'audiovisuel. Il était nécessaire d'imposer de nouvelles règles afin de soutenir les œuvres européennes (Blandin-Obernesser, 2008). À ces nouveaux acteurs, il faut superposer un nouveau groupe d'acteurs qui sont appelés les « Over the top » (ci-après OTT) qui échappent aux réglementations locales. Il est certain que la situation réglementaire nuit aux acteurs traditionnels et avantage les nouveaux acteurs (Blandin, 2013).

La directive SMA a maintenu la promotion des œuvres audiovisuelles par les chaînes de télévision comme inscrit dans la Directive TSF (Lange-Médart, 2016). La protection de la diversité culturelle reste un pilier majeur de la directive SMA, volonté héritée de la directive TSF (Libert, 2010). Elle n'avait pas pour objectif de modifier les règles relatives à la promotion des œuvres européennes qui avaient beaucoup fait parler d'elle en 1997 (Blandin-Obernesser, 2008). L'article 13 de la directive SMA consacré aux services non linéaires stipule que ces derniers ne doivent pas répondre à des quotas stricts. Par contre, ils se doivent de mettre en valeur des œuvres européennes. La Communauté Française a fait le choix de doubler cette mise en valeur d'une obligation de contribution à la production (Libert, 2010). Une fois la directive transposée, on constate que peu de pays membres ont transposé les obligations d'investissement dans leurs droits nationaux relatifs au milieu (Lange-Médart, 2016).

En Belgique, le Conseil supérieur de l'Audiovisuel de la Communauté Française a mené une étude qui a démontré que les deux plus grands opérateurs respectaient les mesures prises par la directive (Lange-Médart, 2016). L'article 13 présent dans la directive ne parvient pas encore à contrer la place que le contenu américain est en train de prendre sur le marché non linéaire (Libert, 2010). Une nouvelle révision pour harmoniser les législations a été mise sur la table. Cette dernière est très attendue car il est essentiel de prendre en compte l'internationalisation du nouveau marché de l'audiovisuel. Même si l'on peut s'attendre à une adaptation des acteurs OTT pour contourner les réglementations européennes ou nationales (Blandin, 2013).

Comme expliqué précédemment, le paysage de l'audiovisuel a profondément évolué et a été confronté à de nombreuses transformations (Leiva & Albornoz, 2021). Les médias et les industries culturelles ne sont pas seulement devenus centrales dans les économies européennes mais ils sont aussi devenus le terrain de contestation et de consensus concernant les questions de gouvernance et d'identités culturelles (Vlassis, 2017). Annie Blandin (2013) explique qu'il est primordial de trouver un nouvel ordre et d'organiser la convergence entre les règles de l'audiovisuel et de l'Internet. Elle souligne que la convergence des technologies doit appeler à une convergence des règles (p. 121). Le problème que soulèvent les professionnels de la culture est l'absence de contribution d'œuvres européennes par certains acteurs en ligne qui parfois même se situent en dehors du champ d'application de l'UE (Vlassis, 2017).

Un autre facteur qui a fait émerger le besoin d'une réglementation est le nombre croissant d'acteurs mondiaux. C'est pour cela qu'il est nécessaire que chaque acteur présent dans la chaîne de valeurs investisse une part du chiffre d'affaires du service concerné dans la production et l'acquisition de droits d'œuvres européennes (Vlassis, 2017). L'omniprésence d'Internet dans la société et les médias qui sont en permanente évolution ont été deux facteurs primordiaux dans l'importance de repenser les politiques culturelles et la régulation du service média audiovisuel (Vlassis, 2017). La révision de la directive SMA était incontournable pour prendre en compte l'internationalisation du nouveau marché de l'audiovisuel (Blandin, 2013, p. 123).

3.1.4 Révision de la directive SMA (2018-2021)

La dernière révision de la directive SMA s'est déroulée à l'automne 2018. Les différents États membres avaient jusqu'au 19 septembre 2020 pour transposer cette révision dans leurs droits nationaux (Directive 2018/1808). En mars 2021, 11 des 27 États membres avaient complété leurs obligations et révisé leurs textes légaux. La Communauté Française a transposé la directive dans un nouveau décret le 4 février 2021. La nouvelle SMA cherche à trouver un équilibre entre la concurrence et l'intérêt public, entre la circulation sans frontières des services de médias audiovisuels et les principes de diversité et d'identité culturelles (Komorowski et al., 2021).

Un des enjeux de cette directive est l'article 13 qui s'intéresse à deux sous-questions qui ont beaucoup fait parler d'elles depuis la création de réglementation européenne commune. Il s'agit d'abord de l'instauration du quota minimum d'œuvres européennes de 30% pour les

fournisseurs de services de médias audiovisuels à la demande, relevant de la compétence des États membres de mettre ces œuvres en valeur. Le deuxième point central de cet article est que désormais les États membres doivent exiger une contribution financière à la production d'œuvres européennes de la part des fournisseurs de services médias audiovisuel relevant de leurs compétences mais aussi de ceux qui ciblent le territoire de l'état en question (Directive 2018/1808).

Notre travail s'inscrit dans ce cadre et va tenter de comprendre comment les acteurs de la FWB ont accueilli cet article 13 de la directive et comment ils sont touchés par cette transposition. Néanmoins, la Belgique a scindé la transposition de cette directive en deux décrets:

- l'un est relatif au droit d'auteur dans la diffusion, compétence qui relève du Ministre de l'Économie;
- l'autre concerne la régulation du paysage audiovisuel linéaire et non linéaire.

Le décret relatif au services médias audiovisuels qui transpose la directive du même nom a été publié le 4 février 2021 et est entré en vigueur le 15 avril 2021. C'est ce dernier qui nous concerne dans le cadre de ce travail.

Nous constituons notre analyse sur la base de l'article 13 de la directive SMA révisée. La partie suivante de ce travail se consacre en détail aux différentes législations qu'il faut prendre en compte pour comprendre le contexte juridique dans lequel s'inscrit cette question.

3.2 Analyse du cadre législatif en FWB

Dans cette partie, nous présentons le cadre législatif dans lequel s'inscrit notre question de recherche et sur lequel se base notre recherche. Après avoir exposé le cadre théorique puis défini comment le paysage de l'audiovisuel a évolué au cours des 60 dernières années, nous axons principalement notre analyse autour du cadre législatif de l'article 13 de la nouvelle directive SMA 2018/1808/UE. C'est cet article essentiel qui instaure pour la première fois une réglementation pour les plateformes numériques étrangères telles que Netflix. Nous analysons pour ce faire quatre documents juridiques qui retracent l'histoire de cette réglementation. D'abord, la première directive SMA qui est entrée en vigueur en 2010. Ensuite, nous étudions le contexte législatif de la Communauté Française, c'est-à-dire le décret qui régleme les services de médias audiovisuels à la demande. Après, nous passons à la directive SMA révisée,

celle qui fait l'objet de notre étude. Enfin, nous étudions le décret du 4 février 2021 qui transpose cette directive SMA dans le droit de la Communauté Française.

3.2.1 Directive SMA

La directive SMA a été publiée le 10 mars 2010 et est entrée en vigueur le vingtième jour suivant sa publication au Journal Officiel de l'Union européenne (Directive 2010/13/UE). Elle a pour objet la réglementation de la fourniture de services média audiovisuels dans l'Union européenne.

3.2.1.1 Article 1

La directive comprend au total 36 articles réparti en dix chapitres. Dans l'article 1 plusieurs termes sont définis tels que « services de médias audiovisuels », « programme », « placement de produit », etc. Nous nous attardons plus particulièrement sur le concept d'œuvre européenne qui est défini en trois points :

- Primo, les œuvres européennes sont « *les œuvres originaires d'États membres* » ;
- Secundo, les œuvres européennes sont « *les œuvres originaires d'États tiers européens parties de la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe et (...)* » ;
- Tertio, les œuvres européennes sont « *les œuvres coproduites dans le cadre d'accords concernant le secteur audiovisuel conclus entre l'Union et des pays tiers et répondant aux conditions définies dans chacun de ces accords* » (Directive 2010/13/UE).

3.2.1.2 Article 13

Ensuite, c'est l'article 13 de la directive SMA dans sa première version qui attire notre attention. En résumé, il traite de la promotion des œuvres européennes et de l'accessibilité à celles-ci dans les services de médias audiovisuels à la demande (ci-après SMAd). Cette promotion peut se faire de différentes façons, soit par une contribution financière, soit en attribuant une place importante dans le catalogue de programmes proposés par la SMAd. Le

deuxième alinéa prévoit la remise d'un rapport un an après l'entrée en application de la directive, puis tous les quatre ans.¹

3.2.1.3 Article 16

Le troisième article qui retient notre attention est l'article 16 faisant partie du chapitre VI qui traite de la distribution et de la production de programmes télévisés. Cet article 16 indique que les États membres « chaque fois que cela est réalisable » veillent à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle « réservent à des œuvres européennes une proportion majoritaire de leur temps de diffusion ». Cette proportion est amenée à évoluer progressivement (Directive 2010/13/UE). Pour la bonne compréhension de cet article le législateur européen entend que l'organisme de radiodiffusion télévisuelle correspond au fournisseur de service de radiodiffusion télévisuelle ou « émission de télévision », c'est-à-dire un service de médias audiovisuels linéaire.

3.2.1.4 Article 17

La directive introduit une obligation de quota « *chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés* » pour les organismes de radiodiffusion télévisuelle. Ces derniers doivent consacrer soit au moins 10% du temps de diffusion, soit 10% de leur budget à la programmation d'œuvres européennes émanant de producteurs indépendants. Nous constatons la présence de la notion de « quota » mais sans aucune forme d'obligation à ce stade.

En conclusion, la directive SMA introduit une première réglementation pour les SMAd et la mise en valeur des œuvres européennes via un régime de quota ou encore d'une contribution financière. Cette réglementation n'est pas contraignante puisque la mention « *chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés* » est utilisée. Les articles 13, 16 et 17 sont des recommandations faites aux États membres, libres à eux d'aller un cran plus loin dans leur législation nationale.

3.2.2 Décret coordonné sur les services de médias audiovisuels

Ce décret est la transposition de la directive SMA en droit belge francophone. Dans ce décret, plusieurs points méritent d'être détaillés. Le législateur belge va plus loin que le

¹ Pour la clarté du lecteur, c'est dans sa révision en 2018 que les deux éléments qui nous intéressent particulièrement vont apparaître.

législateur européen. Là où le législateur européen fait des recommandations, le législateur belge demande des obligations ce qui constitue une avancée majeure. Dans notre cas, nous nous intéresserons à l'article 41 du décret (Décret 26/29372) qui est une disposition commune aux services linéaire et non linéaire.

Dans cet article, le législateur demande que les éditeurs de services télévisuels, tels que VOO et Proximus, contribuent à la production d'œuvres européennes. Deux possibilités de contribution sont possibles, soit sous la forme de coproduction ou par de préachats d'œuvres audiovisuelles, soit sous la forme d'un versement financier au centre du cinéma et de l'audiovisuel. Les modalités de ces deux formes de contribution sont fixées par le gouvernement (Décret 26/29372).

Le montant de la contribution minimum est également défini par le législateur. L'éditeur doit contribuer entre 0 et 2,2% de son chiffre d'affaires en fonction du montant de celui-ci. Les détails des paliers sont repris dans le décret (Décret 26/29372).

Un deuxième article important pour notre recherche est l'article 46 de ce décret. Cet article prévoit que la RTBF et les éditeurs de services doivent dans leurs services télévisuels non linéaires assurer une mise en valeur d'œuvres européennes dans leur catalogue. Ceux-ci doivent également comprendre des œuvres originales d'auteurs relevant de la Communauté Française (Décret 26/29372).

Ce décret du 26 mars 2009 a été abrogé avec l'entrée en vigueur du décret du 4 février 2021 (voir plus loin).

3.2.3 Directive SMA révisée

La directive européenne du 14 novembre 2018 modifie la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels. Cette modification tient compte de l'évolution des réalités du marché. Conformément à la directive, les États doivent avoir transposé les différents articles de cette dernière pour le 19 septembre 2020.

Cette directive traite de plusieurs thématiques, toutes liées aux services de médias audiovisuels comme à titre d'exemples la publicité, la protection des mineurs, et la diversité

culturelle. Notre attention se porte sur l'article 13 qui instaure de nouvelles obligations dans la promotion de la diversité culturelle et la mise en valeur de celles-ci pour les États membres et pour la première fois une réglementation contraignante envers les plateformes numériques étrangères qui visent le territoire des États membres.

3.2.3.1 Article 13

Tout d'abord, le législateur européen énonce dans le premier paragraphe de l'article 13 que :

« 1. Les États membres veillent à ce que les fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence qui fournissent des services de médias audiovisuels à la demande proposent une part d'au moins 30 % d'œuvres européennes dans leurs catalogues et mettent ces œuvres en valeur » (Directive 2018/1808/UE).

Ensuite, le deuxième paragraphe de l'article 13 prévoit :

« 2. Lorsque les États membres exigent que les fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence contribuent financièrement à la production d'œuvres européennes, notamment par l'investissement direct dans des contenus et par la contribution à des fonds nationaux, ils peuvent également exiger que les fournisseurs de services de médias qui ciblent des publics sur leur territoire, mais sont établis dans d'autres États membres soient également soumis à ces contributions financières, qui doivent être proportionnées et non discriminatoires » (Directive 2018/1808/UE).

Les autres alinéas de cet article précisent le contexte d'application des deux premiers alinéas. La contribution financière est uniquement perçue sur les recettes perçues dans les États membres ciblés. De plus, un rapport doit être remis tous les deux ans à la Commission sur la mise en œuvre des deux premiers paragraphes. Le premier rapport est à remettre pour le 19 septembre 2021. Un autre paragraphe fait notamment la mention de ligne directrice relative au calcul de la part des œuvres européennes visées au premier paragraphe de l'article 13, et ces lignes directrices précisent également certains termes techniques afin que l'article 13 soit compris de la même façon par tous les États membres.

En conclusion, l'article 13 de cette nouvelle directive apporte deux obligations majeures pour les services de médias audiovisuels à la demande. D'une part, une obligation de promotion

des œuvres européennes avec la mise en œuvre d'un quota de 30% et d'autre part, une obligation de contribution financière à la production. Cette obligation est valable pour les fournisseurs de SMA de l'État membre mais également pour les fournisseurs qui ciblent l'État membre. C'est une grande nouveauté et une avancée significative qu'apporte la directive SMA révisée.

3.2.4 Décret du 4 février 2021 relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos

Ce décret abroge le décret précédent (Décret 26/29372) traitant de la réglementation des services médias audiovisuels du 26 mars 2009. Ce nouveau décret est la transposition en droit belge francophone de la directive 2018/1808/UE appelé directive « Services de médias audiovisuels ». Cette directive tient compte de l'évolution du marché et le législateur de la FWB a fait de même en créant ce nouveau décret.

Cependant, ce décret apporte des modifications par rapport à son prédécesseur. La modification la plus importante est que le décret ne s'applique pas à la RTBF qui constitue un service public, la RTBF bénéficiant d'un contrat de gestion particulier. Ce décret est, entre autres, la transposition en droit belge de l'article 13 dont nous avons détaillé le contenu dans la section précédente. Ce décret transpose plusieurs autres directives telle que la directive relative à l'utilisation de normes pour la transposition de services de médias audiovisuels, ou encore la directive établissant le code des communications électroniques européen (Décret 2021/20568).

L'article 13 est transposé en plusieurs articles dans le nouveau décret. L'alinéa premier trouve son écho à l'article 4.2.2-1 faisant partie du chapitre II du titre II du livre VI. Le titre II s'intitule : « De la diversité culturelle par la diffusion et la valorisation d'œuvres européennes et de la Communauté Française ». L'article 4.2.2-1 régleme les services télévisuels non linéaires. Il oblige les éditeurs de services à proposer une part minimale de 30% d'œuvres européennes dans leurs services télévisuels non linéaires. Un tiers de ces 30% d'œuvres européennes doit être d'initiative belge francophone (Décret 2021/20568).

Ce pourcentage doit être obtenu graduellement et doit croître chaque année pour atteindre 40% à l'issue d'une période de 5 ans. Les éditeurs sont également tenus de mettre en

valeur ses 30% d'œuvres dans leurs catalogues. Les éditeurs ayant un chiffre d'affaires annuel inférieur à 300 000 euros ne sont pas soumis à cette obligation (Décret 2021/20568).

Le livre VI « Du soutien à la production audiovisuelle » dans son premier titre « de la contribution à la production audiovisuelle » comprend l'article 6.1.1-1 qui transpose le deuxième alinéa de l'article 13 qui traite de la contribution à la production. Cet article expose que tout éditeur de services télévisuels linéaire et non linéaire doit contribuer à la production d'œuvres européennes. Comme dans le décret précédant, les éditeurs ont le choix entre soit contribuer sous forme de coproduction ou de préachat, soit sous forme de versement au centre du cinéma et de l'audiovisuel. Cette contribution est calculée sur base d'un palier sensiblement similaire à celui du décret précédent. Ce palier commence à 0% pour les chiffres se situant entre 0 et 300 000 € et monte jusqu'à 2,2% pour les éditeurs ayant un chiffre d'affaire supérieur à 20 millions d'euros (Décret 2021/20568).

Attention, il y a un changement conséquent issu de la directive SMA révisée. Dorénavant, les éditeurs de services télévisuels extérieurs, qui n'ont pas leur siège social en Belgique mais qui ciblent le territoire de la FWB, devront également contribuer avec le même régime de taux mais uniquement sur la base du chiffre d'affaires réalisé sur le territoire de la FWB. Autre nouveauté, les distributeurs de services de médias audiovisuels sont également soumis à une obligation de contribution. Nous ne développons pas ce point pour ne pas sortir de notre champ d'études (Décret 2021/20568).

En conclusion, cette partie sur le cadre législatif nous permet de comprendre quels sont les enjeux juridiques auxquels les acteurs de la FWB sont soumis. Ils doivent se conformer à ces différentes législations pour ne pas être sanctionnés par l'organe de régulation de la FWB qui est le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. Lors de la transposition de la directive SMA révisée en droit belge, les acteurs de la FWB ont pu d'une certaine manière participer à la création du décret. Dans nos entretiens, nous avons constaté que les acteurs étaient satisfaits par l'arrivée de cette nouvelle directive mais déçus de ce nouveau décret. Dans la prochaine partie, nous analysons comment les acteurs perçoivent cette transposition et quels y ont été leurs rôles dans celle-ci.

Avant de refermer cette partie, il est important de préciser que le législateur européen fait mention *de fournisseurs de services de médias audiovisuels* là où le législateur de la FWB

utilise le concept d'*éditeur de services de médias audiovisuels*. Cette précision sur les différentes notions est utile à la bonne compréhension de la partie suivante.

3.3 Analyse de la transposition l'article 13

Afin de répondre à notre question de recherche nous avons concentré notre analyse sur la retranscription des entretiens avec les acteurs et sur les avis des parlementaires à propos du projet de décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partages de vidéos, le 3 février 2021, veille de la publication du décret en question.

Le 4 février 2021 a été voté le nouveau décret sur les services de médias audiovisuels en FWB. Ce décret vise à transposer la directive européenne « services médias audiovisuels » datée de 2018. Les choix faits lors de cette implémentation dans le paysage francophone ne s'avèrent cependant pas refléter la réalité du secteur ou, du moins, pas totalement. Les acteurs font dès lors pression sur la Ministre pour amender le décret. Signalons que la ministre a rapidement ouvert le débat et la concertation.

Dans cette section, nous allons présenter cette réalité à l'aide de l'analyse des entretiens. Ceux-ci sont également mis en relation avec les concepts théoriques exposés dans notre cadre théorique.

Nous divisons nos propos en plusieurs sous-parties :

- Tout d'abord, une discussion générale sur les façons dont la transposition et la création du décret ont eu lieu.
- Ensuite, nous nous concentrons sur le premier paragraphe de l'article 13 de la directive et sur sa transposition dans le décret.
- Puis, notre troisième partie se consacre au deuxième paragraphe de cet article 13 qui porte sur la transposition.
- Avant de conclure notre analyse, nous soulevons les quelques enjeux dont les acteurs nous ont parlé qui nous semblent essentiels au débat. Dans chaque partie, nous détaillons les positions des différents groupes d'acteurs quant à la transposition du décret

3.3.1 L'arrivée de la directive

L'arrivée d'une nouvelle directive pour réglementer le secteur audiovisuel a été perçue de façon très positive par le secteur. Le représentant de l'ARRF mentionne que « *c'est vraiment un point positif* », mais soulève que la transposition et l'adaptation de la directive reviennent aux États Membres. Il qualifie l'organisation institutionnelle de la Belgique de « *lasagne institutionnelle belge* ». La transposition de la directive SMA n'allait de toute façon pas être évidente.

Pour les opérateurs historiques tels que VOO, l'arrivée de cette directive va « *permettre de faire contribuer une série de gens qui, on l'espère, vont participer à renforcer encore le tissu industrio-culturel de la Belgique francophone, voir de la Belgique en général* » (représentant VOO, juillet 2021).

L'arrivée de la directive représente également des intérêts économiques pour les acteurs et cette arrivée fait entrer de nouvelles règles et modifie le contexte économique. Comme les constructivistes le pensent : le contexte économique structure les intérêts des acteurs (Saurugger, 2013). Le représentant du SACD nous a fait remarquer que déjà au temps de la Directive Télévision sans frontières, les milieux professionnels s'étaient mobilisés « *pour faire advenir le quota de diffusion européenne et le quota de production* ». L'arrivée de cette directive est pour lui quelque chose de positif car « *le marché a énormément évolué en Europe depuis l'époque de la directive TSF* » (représentant SACD, juin 2021).

Ensuite, nous souhaitons comprendre comment les acteurs ont interagi avec la Ministre de la Culture, et aussi comprendre s'ils ont eu leur mot à dire dans la création du décret. Ils nous ont d'abord tous confirmé l'existence d'une chambre de concertation et leurs présences à celle-ci. Les acteurs ont confirmé que toute personne siégeant à la chambre de concertation du Cinéma a le droit de s'exprimer et que tout le monde y est entendu (représentant SACD, juin 2021).

Dans un premier temps, durant l'été 2020, il a été demandé aux secteurs de fournir des recommandations aux cabinets de la Ministre concernant la transposition de la directive SMA en droit belge francophone. À ce moment, le secteur ne savait pas très bien à quoi allait servir ces recommandations. Il s'attendait à être consulté et à pouvoir en discuter à la rentrée (représentant SACD, juin 2021). Cela ne sera pas le cas. La discussion aura lieu entre le CSA, via son collègue d'avis, le cabinet de la Ministre et l'administration de la FWB.

Dans un deuxième temps, fin novembre, début décembre 2020 une réunion a eu lieu à la chambre de concertation et les acteurs y découvrent soudain que le décret qui transpose la directive est prêt. Le secteur pensait pouvoir retravailler le texte avant sa publication mais ses membres n'en n'ont pas eu la possibilité (représentante UPFF, juin 2021). La grande surprise de ce décret est le taux de contribution de 2,2% qui a été choisi pour les opérateurs belges comme pour les étrangers. Au travers des entretiens, nous avons compris que ce taux était beaucoup trop bas par rapport aux besoins du secteur. C'est à partir de ce moment que les acteurs ont voulu se faire entendre et s'imposer dans le débat (représentant ARRF, juin 2021).

Le cabinet, la Ministre de la Culture et le centre du Cinéma ont tout de suite compris la demande et ont informé qu'un groupe de travail avec le secteur et les opérateurs historiques allait être mis sur pied et que le décret allait être revoté. Le parlement a aussi interpellé la Ministre pour que le secteur soit consulté (représentant ARRF, juin 2021). Ce travail de concertation était l'idée de la Ministre. L'idée a été soulignée par beaucoup d'acteurs comme très positive.

La concertation permet aux opérateurs historiques, comme VOO et Proximus, de travailler vers les mêmes objectifs malgré le fait qu'ils soient d'ardents concurrents, nous a partagé le représentant de Proximus (juin 2021). Cette chambre de concertation permet de se rendre compte de la manière dont les acteurs utilisent leurs idées et comment celles-ci se construisent au fur et à mesure des échanges. Dans les sections suivantes, nous allons essayer de saisir comment les normes et les cadres des acteurs sont construits et comment ceux-ci se redéfinissent par les interactions telles que Saurugger (2013) le défend dans son approche constructiviste.

Au moment du premier vote du décret, les députés, « *ils n'ont pas eu, je dirais, l'envie, ni le courage à ce moment-là d'aller (...) plus haut. Ils nous ont un peu refiler la patate chaude* » (représentant ARRF, juin 2021). Force est de constater que les structures de pouvoir existent et qu'elles ont des effets sur les choix des acteurs (Jenson & Mérand, 2010).

Par la suite, des réunions avec le secteur se sont déroulées pour discuter du décret et notamment de la transposition de l'article 13. La volonté de la Ministre est d'avoir une proposition qui vienne du secteur. Comme Béland & Cox (2011) l'expliquent, l'interaction

entre les acteurs et leurs discours restent une des meilleures façons de comprendre leurs idées. Les différents acteurs sont en train de rédiger une proposition qui se veut ambitieuse d'après leurs mots (représentante UPPF, juin 2021). Le représentant de l'ARRF qualifie cette problématique de *patate chaude*, « *ils nous ont un peu refilé la patate chaude. Elle est chaude, hein ? Franchement, c'est compliqué, on voit bien* » (représentant ARRF, juin 2021).

Maintenant que nous avons saisi le contexte général dans lequel les premières discussions ont émergé, nous étudions comment les acteurs se positionnent dans le débat face à deux questions principales reprises dans l'article 13. La première porte sur l'obligation de quota d'œuvres européennes qui doit être appliqué et la deuxième question porte sur le taux de contribution financière. Nous cherchons à comprendre quelle est finalement la position des acteurs dans la transposition en tant qu'association de professionnels, Fonds régional, opérateurs historiques et membres du CSA.

3.3.2 Le quota d'œuvres européennes

Dans cette partie, nous nous consacrons à l'étude du premier paragraphe de l'article 13. Ce dernier stipule que les fournisseurs de services de médias relevant de la compétence des États qui fournissent des services de médias audiovisuels proposent une part d'au moins 30% d'œuvres européennes dans leurs catalogues et les mettent en valeur. Le sixième paragraphe de ce même article précise qu'il s'agit là d'une obligation et que certains fournisseurs peuvent être exemptés de cette obligation dû à un faible chiffre d'affaires ou à une faible audience. Ces termes sont précisés dans les lignes directrices qui accompagnent la directive (Directive 2018/1808/ UE).

Comme énoncé dans le cadre juridique, ce premier paragraphe a fait l'objet d'une transposition dans le décret du 4 février 2021 relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéo.

3.3.2.1 *Les associations professionnelles*

La plupart des acteurs interrogés s'accordent à dire que l'obligation de quota est une chose positive. Mais pas nouvelle, puisque c'est un mécanisme qui était déjà bien présent dans la directive Télévision sans frontière. Il s'agissait alors d'un quota de diffusion européenne et

de production indépendante (représentant SACD, juin 2021). « *L'idée de cette règle, c'est de promouvoir les œuvres européennes, de faire en sorte que les acteurs de l'audiovisuel en Europe n'aient pas systématiquement cherché, enfin n'éditent pas systématiquement du contenu américain, ou en tous cas qui ne soient pas local. C'est vraiment pour faire vivre le secteur audiovisuel européen* » (juriste FWB, avril 2021).

La représentante de l'Union des Producteurs Francophones de Films précise qu'elle « *trouve ça bien qu'il y ait l'obligation* » de quota. Mais selon elle, cela ne suffit pas à ce que les œuvres européennes soient vues sur les plateformes dites non linéaires (représentante UPPF, juin 2021). En effet, c'est le consommateur qui a le dernier mot dans le choix du film, série ou documentaire qu'il souhaite regarder. Les catalogues sont de plus en plus larges et finalement les œuvres européennes se perdent dans l'offre générale. L'UPPF n'a pas de position bien tranchée sur cette question. Mais l'idéal serait pour l'Union que des règles avec des obligations de moyens financiers pour promouvoir le contenu européen soient définies. Il faudrait que les œuvres européennes soient mieux référencées dans les catalogues (juin 2021). Le SACD a fait part d'un avis au Conseil supérieur de l'audiovisuel en soulignant que le pourcentage du quota était trop bas (représentant SACD, juin 2021).

Ces quotas permettent d'une certaine manière de protéger la diversité culturelle et de promouvoir l'industrie culturelle européenne. La mise en place des quotas a, notamment, pour mission de rééquilibrer les marchés. Prenons, par exemple, les œuvres américaines, elles arrivent en deuxième lieu sur les autres marchés comme le marché européen et elles sont déjà rentabilisées (représentant SACD, juin 2021).

3.3.2.2 *Les opérateurs historiques*

Le représentant de Proximus voit l'établissement des quotas comme « *une meilleure exposition des œuvres européennes, mais aussi des artistes de la FWB* ». Il s'agit pour Proximus d'une « *avancée en soi* » (juin 2021). Le quota d'œuvres européennes est un outil de mise en valeur. Il faut que cet outil soit crédible et ne devienne pas un moyen de « *ghettoïser les œuvres européennes* » (représentant CSA, juillet 2021). Il faut intégrer de manière dynamique l'offre européenne et arriver à susciter le déclic auprès des consommateurs. Certes un quota leur permettrait une meilleure exposition (représentant CSA, juillet 2021).

Le taux de 30% est pour le secteur privé considéré comme largement suffisant. Ce qui n'est pas suffisant c'est tout ce qui est fait sur le côté. Il s'agit de l'aide et du budget que l'Europe peut débloquer pour aider tous ces producteurs mais aussi ces plateformes (représentant Proximus, juin 2021). Le représentant de Proximus soutient qu'il faudrait aller beaucoup plus loin que ce qui est fait actuellement avec les quotas. Il faut aborder d'autres données. La directive devrait permettre plus de liberté. Il faut dégager des aides à la production (représentant Proximus, juin 2021). Le quota ne fait que solutionner le problème à court terme. Cette solution n'est pas viable pour le long terme.

Le concept d'œuvre européenne a été défini dans le cadre juridique. Cette définition manque de précision. Quels sont les critères spécifiques qui définissent une œuvre européenne ? Ce problème a été soulevé dans un de nos entretiens. Antérieurement, on pouvait considérer une œuvre, comme Harry Potter, comme étant européenne même s'il n'y avait que 5% de coproduction anglaise. Depuis le Brexit, se pose également la question des œuvres anglaises, sont-elles encore considérées comme étant des œuvres européennes ? Proximus lobbie clairement pour que cela soit le cas et procède de même pour d'autres petites parts de coproduction. En effet, les fournisseurs de services médias audiovisuels sont complètement dépendants des catalogues qu'on leur propose : si l'offre est restreinte, le catalogue le sera aussi (représentant Proximus, juin 2021).

L'instauration d'une obligation de quota est considérée comme quelque chose de bien ; toutefois Proximus avait déjà mis en place un mécanisme pour mettre en valeur les œuvres européennes. Pour eux, ce n'est pas un gros changement et atteindre le quota de 30% puis de 40% est tout à fait réalisable grâce notamment à la production française qui est très riche en contenu. Il y a tout un réseau d'entraide construit avec les distributeurs, les producteurs, les auteurs et les opérateurs comme Proximus pour promouvoir les œuvres européennes. Par contre, là où le quota risque d'être plus difficile à atteindre, c'est pour nos homologues néerlandophones. Ils ne jouissent pas de la surproduction d'un autre pays (représentant Proximus, juin 2021). En effet, le paysage hollandais se compose de beaucoup d'œuvres provenant des pays scandinaves... et finalement de peu de production locale.

Le représentant de VOO et BeTV va dans le même sens que son concurrent et soutient que les quotas sont quelque chose de tout à fait légitime et que leurs opérateurs n'auront aucun souci à remplir le quota des 30% d'œuvres européennes. Par contre, il se dit moins confiant sur

les 10% de contenu d'œuvres francophones imposé par le décret. Pour eux, la situation n'est pas définitive et peut encore évoluer grâce aux discussions qui sont en cours concernant ce sous-quota.

En résumé, il y a deux grandes positions qui se dégagent de la question du pourcentage d'œuvres européennes que les éditeurs de SMA devraient atteindre. Les associations de professionnels se montrent contentes de la mise sur pied d'un tel mécanisme. Toutefois, il est un peu faible. Ce quota va permettre une meilleure visibilité aux productions européennes ainsi qu'aux productions belges francophones. Mais pour les associations, ce système de quotas n'est pas suffisant. D'autres mécanismes doivent voir le jour pour promouvoir le contenu européen.

Du côté des opérateurs historiques, ils sont satisfaits de l'obligation de quota cela ne devrait pas changer grand-chose à ce que leurs entreprises offrent déjà via leurs plateformes numériques. Néanmoins, le représentant de VOO/ BeTV craint de ne pas pouvoir atteindre le sous-quota. Mais, les opérateurs sont confiants car les discussions peuvent encore évoluer. La décision n'est pas définitive.

3.3.2.3 *Avis des parlementaires*

Nous avons aussi tenu à représenter le quatrième type d'acteurs que sont les parlementaires. En effet, avant la promulgation du décret du 4 février 2021, les parlementaires ont été invités à donner leurs critiques et avis sur le projet de décret. Nous avons étudié ces discussions et relevés les différentes divergences qui existent entre les partis politiques en FWB.

Tout d'abord, le Parti Socialiste (ci-après PS) souligne que l'arrivée de cette directive va permettre aux acteurs locaux de rester pertinents dans un décor qui est en constante évolution. Concernant le quota d'œuvres européennes de 30%, le PS indique que cela favorisera un traitement plus équitable entre les services linéaires et non linéaires. Le parti est sur ce point-là satisfait du pourcentage qui a été choisi.

Ensuite, le Parti du Travail de Belgique (ci-après PTB) se réjouit des mesures prise par la directive. Mais pour le PTB la période d'analyse du texte était trop courte et aurait mérité plus de temps afin d'impliquer les acteurs dans ce processus et y récolter leurs avis sur ces

enjeux fondamentaux. Le parti défend le principe de quota en lui-même car il répond à un besoin réel du secteur.

Le Mouvement Réformateur (ci-après MR) applaudit la qualité du travail fourni pour la création de ce décret . Le MR ne précise pas son avis concernant les quotas. Néanmoins, il souhaite que les règles du jeu soient reprecisées pour que chacun puisse se développer dans un climat de saine concurrence face à l'hégémonie des GAFAN (Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix).

Le Centre Démocrate Humaniste (ci-après cdH) fait part d'un rendez-vous manqué avec le secteur. Un ensemble d'acteurs ont émis des avis mais ceux-ci sont restés sans suite. Pour eux, le quota de 30% est très faible par rapport au quota Français qui s'élève à 60% ou encore au quota de la Lituanie et de l'Autriche qui atteignent les 50%. Ils rejoignent l'avis du Conseil supérieur de la culture qui défend que le décret est en décalage par rapport aux urgences actuelles. Il demande qu'un quota d'œuvres européennes plus élevé soit instauré pour les catalogues de la FWB.

Le parti Écolo, parti de la Ministre de la culture, la remercie pour son travail. Écolo rappelle que le décret ne pouvait pas attendre car la Belgique a déjà dépassé les délais de transposition de la directive. Le parti vert défend qu'il y ait toujours une possibilité de revenir sur les choix effectués dans ce décret mais qu'il fallait bien commencer quelques part. En effet, il faudra faire évoluer les quotas en concertation avec toutes les parties prenantes et ce de façon progressive et réfléchie.

Enfin, les Démocrates Fédéraliste Indépendants (ci-après DéFI) n'ont pas émis d'avis précis sur les quotas choisis. Ils se contentent d'une remarque générale insistant sur le fait qu'ils sont contents de cette transposition mais qu'elle n'est pas très ambitieuse par rapport à ce que les autres pays européens ont fourni.

De façon générale, nous en concluons qu'une grande majorité des partis à savoir le PTB, le cdH sont assez déçu des choix opérés par la Ministre quant au quota. Le MR, le PS et Écolo soutiennent les choix de la Ministre et expliquent qu'il aurait été difficile de faire mieux contenu du timing. DéFi ne rentrent pas trop dans le détail concernant cette partie du décret. Nous ne nous étonnons pas de cette situation qui reflète la situation majorité vs opposition au

gouvernement. Cette situation reflète le fait que les structures de pouvoir existent et qu'elles ont effets sur les choix des acteurs (Jenson & Mérand, 2010).

3.3.3 Le taux de contribution

Ici, nous développons le fer de lance de l'article 13 de la directive de Services de médias audiovisuels qui est transposé dans l'article 6.1.1-1 du décret du 4 février 2021 : le taux de contribution imposé aux fournisseurs de Services de médias audiovisuels belges et aussi étrangers.

Suite à ce décret deux éléments sont à mettre en avant.

D'un côté, tous les acteurs sont extrêmement satisfaits que le taux de contribution s'applique également aux fournisseurs de services médias audiovisuels étrangers à la Belgique mais ciblant le territoire de la FWB. La situation antérieure reflétait un fort déséquilibre entre les opérateurs locaux et les opérateurs étrangers qui visent le territoire de la FWB.

De l'autre, une partie des acteurs interviewés s'accordent et expriment leur mécontentement quant au taux de contribution qui a été choisi, à savoir 2,2% au maximum.

3.3.3.1 Contribution des acteurs qui ciblent le territoire de la FWB

Cette nouvelle règle sur la contribution était vraiment attendue par le secteur. L'UPFF nous a partagé qu'ils espéraient que l'UE mette en place un système qui puissent faire contribuer les opérateurs qui sont basés à l'étranger mais qui vise notre territoire. La représentant de l'UPFF mentionne le cas du groupe RTL qui s'est délocalisé au Luxembourg il y a de ça quelques années. RTL s'est délocalisé « *pour échapper, enfin, pas qu'à ça, mais entre autres, à ses obligations* » vis-à-vis de la production locale (représentante UPFF, juin 2021). Pour le représentant de l'ARRF, le véritable enjeu se situe auprès de l'opérateur RTL. « *Mais c'est probablement lui avec Netflix qui a été le plus impacté par la mesure* » (représentant ARRF, juin 2021).

« *Ce qui veut dire que RTL aussi va contribuer. On peut le voir de 2 façons, si on se met du côté des sociétés de production, par exemple du secteur audiovisuel, c'est une aubaine extraordinaire pour développer une industrie culturelle puisque le problème actuellement, et on l'a encore vu avec la crise, la pandémie, c'est que la culture chez nous, est chroniquement sous-financée, négligée, oubliée par nos politiques (...) le centre du cinéma doit batailler avec*

un ridicule budget de 8 millions d'euros pour aider le cinéma. Quand on pense qu'on envoie 10 films à Cannes avec 8 millions de budget, c'est hallucinant » (représentant VOO, juillet 2021).

Cette mesure prise par la directive était vraiment quelque chose de très attendu par le secteur audiovisuel. Le secteur de la culture a besoin d'être soutenu et ce déjà bien avant l'arrivée de cette pandémie mondiale. Il faut garder en tête que l'arrivée de cette mesure signifie aussi l'arrivée de nouveaux concurrents pour les opérateurs belges. Mais chez BeTV, on mise sur le fait d'être un acteur local, proche du public (représentant VOO, juillet 2021). Le retour de RTL va fortement peser dans la balance des contributions. En effet, il faut rappeler ici que RTL est un ancien opérateur privé maintenant établi au Luxembourg.

« Et en tant que petit pays fortement ciblé depuis l'étranger, en plus, petit pays adossé à un grand marché de même langue, avec des mastodontes qui eux aussi ont des visées sur notre marché publicitaire, on défend depuis le début l'idée que si on laisse la situation perdurer, on va assécher les petits marchés, assécher la production sur les petits marchés et du coup assécher en partie la diversité européenne. Et voilà, on est ravi d'avoir été entendu. Je pense qu'il y avait un large consensus autour de la contribution des OTT » (représentant CSA, juillet 2021). Il était plus que primordial que cette mesure entre en vigueur pour ne pas mettre en péril la diversité culturelle.

« Le but de cette mesure, évidemment, est d'aller chercher les sociétés comme RTL qui sont basées au Luxembourg ou bien évidemment tous ces gros OTT : Netflix, Disney +, etc... Pour qu'eux aussi aient cette obligation d'investir dans la production belge, qu'elle soit francophone ou néerlandophone par ailleurs (...)il n'y a pas de raison que tout le monde ne participe pas à l'effort commun » (représentant Proximus, juin 2021).

D'autres ont un avis plus nuancé sur l'arrivée de cette nouvelle règle. Pour le représentant du CSA, cette directive a *« une guerre de retard »* et les États membres auraient dû saisir l'opportunité de faire contribuer les plateformes de partage vidéo comme YouTube. *« C'est quand même une belle erreur historique »* (représentant CSA, juillet 2021). Pour lui la directive est passée à côté d'une opportunité car YouTube étant un acteur très important du marché local, ne pas le faire contribuer est une erreur.

Cette nouvelle règle issue de la directive permet vraiment au secteur de souffler. De nouveaux fonds vont arriver, ce qui va encourager la production et tout le petit monde qui gravite autour. De ce côté-là, le secteur est vraiment satisfait et content de voir revenir des acteurs comme RTL qui avait en partie déserté le paysage belge francophone. RTL a un poids politique historique en Belgique. Il est certain qu'il ne se prive pas d'essayer d'influencer les décisions, « *mais, en temps, ils sont un peu le mauvais élève puisqu'ils sont partis* » (représentant UPPF, juin 2021). Des changements sont attendus dans le chef de RTL Belgium notamment par sa mise en vente et son rachat à 50% chacun par le DPG média et Rossel (Munster, Laloux & Berti, 2021).

Cependant, la décision qui a le plus surpris le secteur et fait le plus parler d'elle est le choix du taux de contribution de 2,2%, tant pour les opérateurs belges que pour les opérateurs extérieurs. C'est aussi cette même question qui a commencé à être évoquée dans la presse nationale et européenne dans le courant de l'année 2020. Nos pays voisins ont eux aussi transposé la directive dans leur droit national et ont choisi des taux beaucoup plus élevés. Nous parlons ici de l'ordre de 20% pour la France, 5 à 6 % pour l'Espagne etc. Les taux choisis étant supérieurs aux nôtres, les acteurs n'ont pas manqué de le faire remarquer à la Ministre.

Une étude réalisée par la Vrije Universiteit Brussel a recensé les taux de contribution appliqués dans plusieurs autres pays européens. En Espagne, le taux appliqué est de 5% pour les éditeurs privés et est de 6% pour les éditeurs publics locaux. En Italie, le choix du taux s'est porté à 12,5% pour les éditeurs locaux et à 3% pour les éditeurs ayant leurs sièges sociaux à l'étranger (Komorowski et al., 2021). Le tableau est consultable dans les annexes (annexe N°3).

3.3.3.2 *Le choix du taux de contribution*

Concernant le taux de contribution qui a été choisi pour la FWB. Il s'agit d'un système de palier qui oscille entre 0% et 2,2% en fonction du chiffre d'affaires réalisé par les opérateurs belges et en fonction du chiffre d'affaire réalisé sur le territoire de la FWB pour les opérateurs extérieurs comme Netflix, Disney+, etc. Ce système de contribution était déjà d'application pour les opérateurs belges. Rappelons ici que la RTBF qui est aussi un acteur public de l'audiovisuel belge francophone est soumise à d'autres obligations. Le représentant du CSA nous a expliqué : « *à ce stade, on a simplement étendu le système de contribution qui préexistait à la transposition aux éditeurs télévisuels extérieurs, donc y a pas eu de nouveauté sur les*

proportions, les pourcentages, les modes de calcul du chiffre d'affaires éligible. Tout ça, est vraiment resté en l'état » (Juillet 2021).

3.3.3.3 La question bruxelloise

Une question assez essentielle a été soulevée par deux acteurs durant nos entretiens. C'est la question de Bruxelles : *« comment faire la répartition entre Flamands et Francophones de ce qui serait perçu via les règles flamandes et francophones »* (représentant ARRF, juin 2021). Pour l'instant, il n'y a pas de règles spécifiques convenues pour ne pas faire double imposition. Mais l'ARRF estime que le secteur passe à côté d'une grosse réserve d'abonnés, pour l'instant il n'y a pas encore d'accord en train de se négocier. Le représentant de Screen.brussel précise la situation en expliquant *« que le chiffre d'affaires qui est calculé côté francophone pour l'instant ne tient compte que de la Wallonie »* car il est impossible de faire des statistiques linguistiques à Bruxelles.

« Donc paradoxalement aujourd'hui quand les opérateurs sont mis à contribution en fonction du chiffre d'affaires réalisé en Belgique et en Belgique francophone, ils ne tiennent pas compte des disons, voilà des 700 000 clients consommateurs, alors francophones, c'est pas tout à fait exact parce que forcément dans les statistiques non-officielles. Le français n'est pas la première langue parlée par 70% ou 80% de la population à Bruxelles. Il y a évidemment une partie importante de la population dont le français n'est que la 2e ou 3e langue » (représentant Screen.brussels, juin 2021).

« Mais forcément, ils ciblent le marché belge dans son entièreté et donc leur octroyer quelque part une réduction puisqu'on ne tient pas compte du chiffre d'affaires qui est réalisé à Bruxelles c'est un peu antinomique ou contradictoire par rapport à ce mécanisme européen qui vise justement à faire contribuer les opérateurs étrangers, essentiellement américains, faut-il le dire à la création européenne. Et donc là il y a un enjeu aujourd'hui à ce sujet entre les associations professionnelles de producteurs de contenus qui ont besoin d'argent pour financer les contenus » (représentant Screen.brussels, juin 2021).

Il serait donc important que la FWB et la Communauté Flamande trouvent un accord quant à la situation de Bruxelles car il y a de l'argent qui dort de ce côté-là. Pour les opérateurs historiques, cela ne pose pas trop de problèmes car ils contribuent déjà volontairement à la

production depuis des années. Là où ça devient plus problématique c'est pour les plateformes internationales qui visent notre territoire. Elles ont avec la directive une obligation de contribution. Voilà pourquoi il est assez important de trouver une réponse à cette question bruxelloise.

3.3.3.4 *Les associations de professionnelles*

La réaction des associations professionnelles que sont l'UPFF, l'ARRF et le SACD, a été assez unanime. Nous avons observé une grande unité du secteur dans les discussions et les acteurs eux-mêmes nous ont fait part de ce ressenti. Suite au choix du taux, le SACD a été très déçu, il avait émis une demande pour que ce taux soit plus élevé. La Belgique fait « *vraiment figure de mauvais élève au sein de la classe européenne* » (représentant SACD, juin 2021). Le SACD s'est tout de suite manifesté auprès de la Ministre et c'est de là que le groupe de travail à la Chambre de Concertation du cinéma s'est mis sur pied pour faire évoluer ce taux.

Pour la représentante de l'UPFF, ce taux est une véritable déception. La Belgique a une politique culturelle proactive depuis plusieurs années avec un système qui fonctionne bien, donc forcément le choix d'un taux à 2,2% « *n'est quand même pas terrible* » (juin 2021). En comparaison avec ce qui a été décidé en France (un taux de 20%), la Belgique n'a pas beaucoup d'ambitions. Pour les opérateurs étrangers devoir investir 20% en France et 2,2% en Belgique francophone c'est assez dérisoire. Une partie des films belges va se trouver produite par la France avec les obligations françaises donc « *c'est un peu bizarre* » (représentant UPFF, juin 2021).

Le représentant de l'ARRF s'est dit très surpris quand le taux de 2,2% a été annoncé au secteur. « *Je pense que là on se dit mais non c'est pas possible ces 2,2 % de réinvestissement par rapport aux chiffres d'affaires c'est vraiment très très peu* » (représentant ARFF, Juin 2021). En fait, ce taux a été choisi, notamment, « *car on ne peut pas faire de distinction entre les opérateurs belges et les opérateurs étrangers* » (représentant ARRF, juin 2021). C'est à l'annonce de ce taux que l'ARRF s'est imposé dans le débat car il ne voulait pas que les auteurs belges voient passer la manne financière devant leurs yeux sans que l'industrie du cinéma ou

eux-mêmes ne puissent en profiter. Pour eux, c'est déjà le cas avec le mécanisme du Tax Shelter.²

En effet, le principe de non-discrimination s'applique dans ce cas-ci. Le taux choisi doit s'appliquer de la même façon aux acteurs de la FWB qu'aux acteurs étrangers. C'est là toute la difficulté du choix de ce taux. Les acteurs de la FWB qui contribuent sont les fournisseurs de services médias audiovisuels également appelés opérateurs historiques dans le jargon du secteur. « *Mais depuis longtemps, les opérateurs historiques, dont RTL avant de s'en aller, contribuent aussi à la production* » (représentant UPPF, juin 2021). La volonté des opérateurs historiques, c'est de ne pas voir ce pourcentage augmenter.

C'est aussi l'une des raisons de la mise en place de la chambre de concertation. Il faut que tous les acteurs, y compris les opérateurs historiques comme VOO, Proximus, etc., puissent défendre leurs intérêts. Comme le représentant de l'ARRF l'a bien expliqué, il s'agit ici de discuter ensemble de la problématique. « *On n'est pas en train de mentir en disant qu'on comme je viens de l'expliquer, qu'on essaie de les ménager et de faire en sorte que du jour au lendemain leurs investissements ne passent pas du simple au triple par exemple. Ils seraient incapables de l'assumer* » (représentant ARRF, juin 2021). C'est pour cela qu'il est important de baser cette contribution sur les chiffres d'affaires des entreprises sauf que c'est compliqué d'avoir le chiffre d'affaires des entreprises qui ne paient pas leurs impôts en Belgique, comme Netflix (représentant ARRF, juin 2021).

En outre, il nous a paru essentiel de se tourner vers les opérateurs historiques pour avoir leurs avis sur le taux de contribution qui a été choisi et finalement sur la position qu'ils défendaient dans cette discussion. Les opérateurs historiques dont nous parlons ici sont pour rappel : la société VOO/BeTV et la société Proximus.

3.3.3.5 Les opérateurs historiques

² Le Tax Shelter est un incitant fiscal destiné à encourager la production d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Il permet aux sociétés belges ou étrangères établies en Belgique d'investir dans des œuvres destinées au cinéma ou à la télévision et d'obtenir en contrepartie un avantage fiscal (SPF Finance, 2021).

Une chose importante que nous voulons soulever, c'est que dans le cadre de cette question politico-économico-culturelle les opérateurs historiques, comme mentionnés plus tôt dans ce travail, arrivent à discuter ensemble et à être sur la même longueur d'ondes. Pendant plusieurs années, c'était la guerre à celui qui allait contribuer le premier à un projet. Ils ont dû faire face à la réalité, notamment face à la concurrence des opérateurs internationaux. Une des solutions pour se faire entendre était de travailler sur certains projets ensemble ou au moins de se mettre d'accord. VOO et Proximus restent des concurrents mais ils ont décidé de s'associer pour « *créer des géants locaux* » et prendre plus de place dans le paysage de l'audiovisuel (représentant VOO, juin 2021).

Pour les opérateurs historiques, le choix du taux à 2,2 %, « *ça nous paraît déjà être une belle somme d'argent du point de vue de notre chiffre d'affaires* » (représentant Proximus, juin 2021). En effet, les opérateurs comme Proximus investissent déjà depuis 13 ans de manière volontaire dans la production ou dans la coproduction de films, séries ou documentaires belges (représentant Proximus, juin 2021). Ensuite, leur présence historique dans le paysage audiovisuel belge francophone leur assurent déjà une belle stabilité et est vue comme une certaine force d'action pour le secteur.

Néanmoins ils sont conscients que le taux n'est pas arrêté et qu'il n'est pas suffisant pour les plateformes comme Netflix. Le représentant de Proximus est partisan de l'idée de faire un système d'échelle en fonction du chiffre d'affaires « *parce que c'est vrai que le chiffre d'affaires de Netflix, le chiffre d'affaires de Proximus (...) VOO/BeTV Ça, ça n'a quand même pas grand-chose à voir, donc il faudrait qu'on aie quand même des règles qui soient justes* » (représentant Proximus, juin 2021).

Le représentant VOO/BeTV voit là un exercice difficile. Il ne faut pas faire de cadeau à Netflix en leur donnant des taux ridiculement bas. « *Mais on ne peut pas non plus relever les plafonds pour tout le monde. Il faut quand même avoir à cœur de défendre ses éditeurs locaux qui eux ne peuvent pas. Enfin, nous, on n'a pas un million d'abonnés comme Netflix en Belgique. Donc on ne peut pas participer de la même façon, donc l'idée aujourd'hui c'est de continuer la progression des paliers en fonction du chiffre d'affaires et ce qui fait que pour nous, à la rigueur ça, ça ne changerait pas.* » Les opérateurs historiques interrogés s'alignent et défendent tous les deux, comme discuté ici, l'idée des paliers en fonction du chiffre d'affaires comme c'est déjà le cas actuellement. Il faut d'un côté préserver les éditeurs locaux et de l'autre

faire contribuer les nouveaux entrants. Personnellement, nous pensons que c'est vraiment la meilleure approche.

3.3.3.6 *Les partis politiques*

Comme dans la section précédente, il est primordial pour nous de savoir quelles sont les positions qui ont été défendues au Parlement de la FWB lors du projet de décret le 3 février 2021.

Premièrement, le PS affirme que l'obligation contribution des éditeurs belges et des éditeurs étrangers à la production audiovisuelle est une avancée positive et concrète. Le PS souhaite que le taux de contribution soit plus élevé. En effet comme mentionné tout au long de ce travail la FWB fait figure de mauvaise élève par rapport aux autres États membres.

Deuxièmement, tout comme le PS, le PTB se réjouit de la mesure de contribution et surtout de la contribution des géants du numérique. Pour le PTB, le taux de contribution est également trop bas et c'est maintenant qu'il faut agir et proposer un taux supérieur à 2,2%. Le secteur a besoin de cet argent au plus tôt.

Troisièmement, le MR est satisfait du taux appliqué dans le sens où la situation antérieure induisait un sérieux déséquilibre entre les opérateurs belges et les opérateurs étrangers. Il est néanmoins conscient que le taux n'est pas suffisant mais ils préfèrent voir comment la situation va évoluer avant de vouloir augmenter le taux.

Le cdH rejoint un avis du conseil supérieur de la culture qui « s'inquiète de voir qu'une opportunité exceptionnelle d'augmenter le financement pour la création et la production d'œuvre indépendante européenne soit ainsi négligée pour des motivations mal fondées ». Selon le cdH, il faut fixer un taux de contribution plus proche des 20%. Il souligne aussi le manque d'informations quant aux rendements qui pourraient découler de ce taux de contribution. Une telle information permettrait d'y voir plus clair.

DéFI qui s'est abstenu de voter pour le décret mais rejoint le cdH sur le manque de données chiffrées. De surcroît, ils reconnaissent le travail accompli mais insistent sur le fait que le texte « ne supporte pas et ne passe pas la rampe de la comparaison internationale ». Ce qui est bien décevant.

Pour terminer, le parti de la Ministre soutient le travail ministériel. Ce décret concrétise des avancées importantes. Le parti est lucide quant au projet et sait qu'il ne résout pas tous les problèmes et que ce n'était pas son ambition. Toutefois, ce décret : « *ouvre des portes et rend des solutions possibles dans un avenir proche et balisé.* »

Nous constatons ici que le clivage Majorité- Opposition est plus nuancé par la position du PS qui s'éloigne de la position de la Ministre.

Maintenant, nous nous intéressons à la proposition du secteur. En effet comme évoqué précédemment dans ce travail, la volonté de la Ministre qui fait fonction est désormais de travailler en concertation avec le secteur. Le secteur a tout de suite saisi l'opportunité en répondant présent à la Chambre de Concertation du Cinéma. Il travaille à présent sur une proposition pour réformer le décret en proposant quelque chose en adéquation avec la réalité.

3.3.3.7 *La proposition du secteur*

Suite aux explications de nos interviewés, nous avons cherché à savoir quel serait alors le meilleur taux à appliquer ou du moins le taux le plus représentatif pour le secteur. Les opérateurs historiques ne nous ont pas communiqué leur taux idéal puisque, pour eux, le taux actuel est satisfaisant. Concernant les différentes associations professionnelles, leurs avis sur la question étaient bien tranchés.

Pour l'UPFF, il y a une volonté de proposer quelque chose d'ambitieux puisque le cabinet de la Ministre apporte son soutien à cette initiative. En concertation avec les autres associations, ils vont proposer 15% de contribution, peut-être même plus (le chiffre n'est pas défini car les discussions sont encore en cours). « *On se veut ambitieux dans ce qu'on demande, puis on verra ce qui (...) peut se mettre en place* » (représentant de l'UPFF, juin 2021). Toutefois la représentante de l'UPFF pense personnellement que le taux ne dépassera pas les 10% ce qui serait déjà quatre fois plus.

Pour le SACD, l'objectif est de viser un taux intermédiaire entre ceux de la France et des Pays-Bas avec un système de palier, car ils sont bien conscients que les marches sont différentes. C'est-à-dire « *il nous paraît qu'une contribution de l'ordre de 10 à 20%, entre 10 et 20% paraît un seuil qui permet une politique industrielle* » (représentant SACD, juin 2021).

Ensuite, l'ARRF ne nous a pas partagé le taux qu'elle défendait à la chambre de concertation. Une chose est sûre c'est qu'ils veulent un taux beaucoup plus haut pour pouvoir en bénéficier et ne pas se trouver lésés par le système. Le représentant de Screen.brussel, le fonds régional bruxellois, siège en tant qu'observateur à la chambre de concertation et soutient les associations. Le taux qu'ils ont présenté apportera d'une manière ou d'une autre plus de financement pour le secteur de la culture et c'est un peu leur raison d'être, financer la culture (juin 2021).

Les autres acteurs interrogés, comme le juriste de la FWB ou encore les représentants du CSA, vu leurs positions et les institutions qu'ils représentent, ne nous ont pas fait part de leurs avis sur les pourcentages choisis. Ils se doivent de rester neutres et de ne pas donner leur avis personnel lorsqu'ils représentent une institution ou un organe régulateur.

Nous pouvons conclure ici qu'il semble inévitable que le taux soit revu à la hausse. Pourrait-il atteindre les 10% ? La poursuite des discussions le définira

4. Conclusion générale

L'objectif de ce travail était de comprendre comment les acteurs de la FWB se positionnent dans la transposition de l'article 13 de la directive SMA. Pour se faire, il nous a fallu comprendre le contexte général dans lequel s'inscrivait la présente recherche. Nous avons d'abord inscrit notre réflexion dans un cadre théorique en mobilisant deux approches le constructivisme et l'institutionnalisme. Il était évident de s'appuyer sur le constructivisme car dans cette approche les acteurs sont au centre du sujet d'étude. L'approche institutionnaliste s'est révélée utile pour comprendre comment les institutions comme celles de l'Union européenne ou de la FWB façonnent le choix des acteurs. Ensuite, nous avons effectué un historique de la question audiovisuelle. Une analyse du cadre juridique a été également nécessaire étant donné le choix de notre question. Notre travail a cherché à comprendre comment les acteurs utilisent leurs idées et comment celles-ci influencent le résultat politique.

Il est rapidement apparu que le secteur a été amené à réclamer une proposition de modification du décret, ce que la Ministre a rapidement accepté. Pour cadrer ce travail, elle a

mobilisé la Chambre de concertation du Cinéma. Les compétences de cet organe de concertation regroupent les opérateurs historiques, l'UPFF, l'ARFF, le SACD, les fonds régionaux dont Screen.brussels en tant qu'observateurs, mais aussi des experts multimédias, des experts des métiers techniques, des experts de festivals, et des représentants de l'administration FWB.

En fait, notre question découle d'enjeux qui dépassent les frontières de la FWB. Cette question n'aurait pas émergé sans l'arrivée des plateformes numériques. Ces dernières amènent une nouvelle forme de gouvernance avec pour acteurs principaux les entreprises de plateformes, les utilisateurs des plateformes et le gouvernement qui permet de fixer les règles globales pour interagir (Gorwa, 2019). Notre travail nous a permis de comprendre, comme Gorwa (2019) l'explique, que les plateformes sont des acteurs politiques fondamentaux qui opèrent d'importantes décisions vu les parts de marchés grandissantes qu'elles occupent. Ces dernières ont un impact sur la politique des gouvernements. Néanmoins, notre recherche a permis de confirmer ce que Gorwa (2019) expose dans ces recherches : il existe différentes formes de gouvernances, les unes à côté des autres, sans hiérarchie bien spécifique qui déterminerait la plus influente de toutes.

Ce travail nous confirme que les acteurs que sont les plateformes numériques ne sont pas présents dans la discussion mais l'influence. Comme les opérateurs historiques l'ont souligné, il ne faut pas que les plateformes deviennent des ennemis. C'est devenu un phénomène sociétal irréversible. Il faut plutôt chercher à travailler ensemble pour promouvoir la production de films, de séries et de documentaires belges francophones. Les plateformes numériques, telles que Netflix, à cause de leur part de marché importante (plus d'1 million d'abonnements rien qu'en Belgique) ont amené l'Union Européenne à adapter sa régulation et la FWB à la transposer dans ses lois. Nous avons pour but de comprendre les positionnements des acteurs de la FWB dans cette transposition.

Nous avons pu constater une certaine sérénité dans les débats et des positions d'évaluation qui rassemblent une majorité d'acteurs. Dans cette recherche, nous avons voulu consulter un maximum de types d'acteurs différents afin que tout le monde soit entendu. Nous avons pris la décision de choisir un juriste de la FWB, le régulateur, les associations professionnelles, et les opérateurs historiques, sans oublier les parlementaires. Chacun de ces acteurs défend des intérêts bien particuliers comme nous l'avons constaté au cours de nos

entretiens. Les acteurs ont évoqué des discussions sereines où chacun pouvait s'exprimer sans craindre les foudres d'un autre acteur. Les opérateurs historiques qui sont pourtant d'ardents concurrents savent mettre leurs intérêts personnels de côté pour avancer vers un objectif commun. Par contre, les discussions parlementaires se sont révélées plus mouvementées car là également chaque parti qu'ils soit dans la majorité ou l'opposition, fait savoir quels intérêts ils représentent. Comme évoqué dans notre analyse, le clivage majorité opposition s'est montré dominant sur la question des quotas mais s'est moins fait ressentir une question qui a plus attiré l'attention, celle du taux de contribution.

Nous tenons également à souligner que la Ministre de la Culture a fait preuve de bon sens en faisant appel à la Chambre de concertation du Cinéma. Pour rappel, c'est une instance consultative qui exerce des fonctions de concertation, de consultation et de proposition sur ce qui concerne les politiques culturelles. Dans ce cas-ci ces trois fonctions ont été remplies. Nous nous alignons avec le secteur pour dire qu'il est regrettable que cette concertation soit venue un peu tard par rapport aux exigences du timing de la directive, et surtout après un premier décret sorti dans l'urgence. Après avoir entendu le secteur, nous pensons qu'il est primordial que le taux de contribution soit revu à la hausse. Un taux de 10% au minimum serait idéal mais nous sommes conscients qu'il ne faut pas mettre en difficulté les opérateurs historiques vu les efforts qu'ils ont fournis depuis longtemps dans le secteur. Par exemple, Proximus finance depuis plus de 13 ans des productions et coproductions de films. Il faudrait dès lors réfléchir à une adaptation des paliers pour ne pas pénaliser les plus petits opérateurs que sont les opérateurs historiques.

D'une manière générale, nous avons ressenti que le secteur de l'audiovisuel mérite une attention toute particulière si l'on veut que notre pays comme tous les autres petits pays de l'Europe continue à rayonner sur le plan international. Nous reprenons ici les mots d'un des acteurs qui nous a partagé son constat que 10 films de la FWB ont été sélectionnés au Festival de Cannes cette année malgré les faibles budgets dont le secteur dispose. Imaginez ce dont nos compatriotes seraient capables si plus de financement était disponible notamment grâce à l'augmentation des taux de contribution !

Il conviendrait alors d'utiliser ces moyens financiers supplémentaires pour développer une stratégie de promotion et de soutien complémentaire aux exigences des quotas. Leiva et Albornoz (2021) font ce constat aussi dans leurs recherches : les quotas sont nécessaires mais

la contribution offre plus de possibilité. Ils continuent en rappelant que l'offre ne garantit pas la demande (Leiva & Albornoz, 2021). Voilà pourquoi il est important de permettre à une offre d'exister via des quotas, mais il est encore plus important de susciter le « clic ». Une obligation peut permettre de protéger et de promouvoir de façon plus intégrale sans discriminer les œuvres étrangères et sans ériger des barrières commerciales (Leiva & Albornoz, 2021). Il faut que de nouveaux mécanismes de contribution ou de promotion des œuvres européennes voient le jour pour permettre cette meilleure visibilité des contenus européens et également d'attirer l'attention sur ces contenus.

Enfin, ce travail nous aura permis de tirer deux conclusions :

Premièrement, les plateformes numériques et leurs influences sur le marché de l'audiovisuel n'en sont qu'à leurs débuts. Il ne faut pas sous-estimer leur développement et leurs potentiabilités. Nous devons dès lors bien protéger nos œuvres européennes par de nouvelles réglementations. Tous nos entretiens montrent cette prise de conscience par l'ensemble des acteurs du secteur.

Deuxièmement, la culture est une thématique très vaste et il faut que le politique la soutienne car elle est fondamentale dans notre société à bien des égards. Les événements de ces deux dernières années l'ont largement montré. Reste à savoir quelle place notre société, nos dirigeants politiques mais surtout les consommateurs que nous sommes, sont prêts à donner à cette culture de l'audiovisuel.

5. Bibliographie

Ouvrages

BLANCHET, A. & GOTMAN, A., (2007). *L'entretien*, Paris, Armand Colin, 126 p.

BÉLAND, D. & COX, R. H., (2011). *Ideas and politics in social science research*, Oxford, Oxford University Press.

DEPETRIS, F., (2008). *L'État et le cinéma en France : le moment de l'exception culturelle*, Paris, L'Harmattan, 297 p.

PAILLÉ, P. & MUCCHIELLI, A., (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 3e éd, Paris, Armand Colin, 262p.

MAILLARD, J. de & KÜBLER, D., (2017). *Analyser les politiques publiques* (2e édition), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 259 p.

NAY, O.(dir), (2017). *Lexique de science politique Vie et institutions politiques*, (4e édition), Paris, Dalloz,(3^e éditions) 636p.

REGOURD, S., (2004). *L'exception culturelle* (2e éd. mise à jour), Que sais-je ?, France, Presses universitaires de France, 128 p.

QUIVY, R., & VAN CAMPENHOUDT, L., (2011). *Manuel de recherche en sciences sociales* (4e édition entièrement revue augmentée.), Paris, Dunod, ix+262p.

Chapitres d'ouvrage

DENUIT, R., (2017a). « Chapitre 3 - L'avènement laborieux de la culture dans l'Union européenne ». Dans : *Politique culturelle européenne*, (1^e édition), Bruxelles, Bruylant, pp. 33-52

DENUIT, R., (2017b). « Chapitre 11 - « Télévision sans frontières » : l'acte législatif majeur. » Dans : *Politique culturelle européenne*, (1^e édition), Bruxelles, Bruylant, pp. 189-209

LE GALÈS, P., (2019). « Gouvernance » . Dans : Laurie Boussaguet (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques*, (5^e édition entièrement revue et corrigée), Paris, Presses de Sciences Po, pp. 297-305

LIBERT, A., (2010). « Les concessions de la directive Services de médias audiovisuels en matière de quotas : entre politique industrielle et diversité culturelle ». Dans : *La directive services de médias audiovisuels: le nouveau cadre juridique de l'audiovisuel européen*, Louvain-la-Neuve, Anthemis, pp. 97-109

MALARET GARCIA, E., (2010). « De la télévision aux services de media audiovisuels : le champ d'application matériel de la directive Service de médias audiovisuels ». Dans : *La directive services médias audiovisuels : le nouveau cadre juridique de l'audiovisuel européen*, Louvain-la-Neuve, Anthemis ,pp. 29- 52

SCHMIDT, V. & CRESPIY, A., (2010). « Néo-institutionnalisme discursif », Dans : Laurie Boussaguet (éd.), *Dictionnaire des politiques publiques: 3e édition actualisée et augmentée*. Paris, Presses de Sciences Po., pp. 350-359

THEYS, S., (2017). “Introducing Constructivism in International Relations Theory”. Dans: *International Relations Theory*, S. McGlinchey, R. Walters & C. Scheinpflug (éds.), Bristol, E-International Relations Publishing, pp. 36-42.

Articles scientifiques

BAER, J-M., (2003). « L'exception culturelle. Une règle en quête de contenus », *En temps réel*, cahier 11, 32 p.

BENHAMOU, F., (2004). « L'exception culturelle. Exploration d'une impasse ». *Esprit (Paris 1932)*, 304 (5), pp. 85-113

BLANDIN, A., (2013). « La télévision sans frontières avec Internet : interactions et ordres juridiques ». *La revue des sciences de gestion*, 48 (263/264), pp. 117-123.

BLANDIN-OBERNESSER, A., (2008). « La fourniture de services de médias audiovisuels : modification du cadre réglementaire face à la diversification de l'offre », *J.D.E.*, 5 (149), pp. 143-145.

FLEW, T., MARTIN, F. & SUZOR, N., (2019). “Internet regulation as media policy: Rethinking the question of digital communication platform governance”. *Journal of Digital Media and Policy*, 10(1), pp. 33-50.

GORWA, R., (2019). “What is platform governance?”, *Information, Communication & Society*, 22 (6), p. 854-871

JACQUOT, S. & WOLL, C., (2008). « Action publique Européenne : les acteurs stratégiques face à l'Europe ». *Politique européenne*, 25, pp.161-192

JENSON, J., & MÉRAND, F., (2010). “Sociology, institutionalism and the European Union”. *Comparative European Politics*, 8, p. 74–92

KOMOROWSKI, M., IORDACHE, C., KOSTOVSKA, I., TINTEL, S. & RAATS, T., (2021). “Obligations for VOD providers to financially contribute to the production of European works, a 2021 update”. Brussel, *imec- SMIT-VUB*. 68p.

LANGE-MÉDART, A., (2016). « Vers une révision a minima de la directive SMA ». *Enjeux de l'information et de la communication*, 17-2 (2), pp. 91–112.

LEIVA, M. T. G., & ALBORNOZ, L., (2021). “VOD service providers and regulation in the European Union: an audiovisual diversity approach”. *International Journal of Cultural Policy*, 27 (3), pp. 267-281

LOWIES, J-G., (2013). « La diversité culturelle » *Repère*, Observatoire des politiques culturelles, 19p.

POLO, J.-F., (2003a). «La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle». *Politix*, 16 (61), pp. 123–149.

POLO, J.-F., (2003b). «La naissance d'une direction audiovisuelle à la commission : la consécration de l'exception culturelle». *Politique européenne*, 11 (3), pp. 9–30.

SÄGESSER, C., (2008). «La diversité culturelle , *CRISP* Bruxelles, 71(2) , pp. 9-97

SAURUGGER, S., (2009). “Sociological Approaches in EU Studies”. *Journal of European Public Policy*, 16 (6), pp. 935-949

SAURUGGER, S., (2013). “Constructivism and public policy approaches in the EU: from ideas to power games”, *Journal of European Public Policy*, 20 (6), pp. 888-906

VLASSIS, A., (2017). “The review of the Audiovisual Media Services Directive: Many political voices for one digital Europe?”. *Politique européenne*, 56, pp. 102-123.

Vlassis, A., (2020).”European Union and online platforms in global audiovisual politics and economy: Once Upon a Time in America?” *International Communication Gazette*, pp.1-23

Législations

Directive (UE) 2010/13 du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des états membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive «services de médias audiovisuels»), J.O.U.E, L95/1, 15 avril 2010

Directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des états membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive «services de médias audiovisuels»), compte tenu de l'évolution des réalités du marché, J.O.U.E, L303, 28 novembre 2018

Lignes directrices en vertu de l'article 13, paragraphe 7, de la directive «Services de médias audiovisuels» (CE) concernant le calcul de la part des œuvres européennes dans les catalogues des services de médias audiovisuels à la demande et la définition d'une faible audience et d'un chiffre d'affaires peu élevé, J.O.U.E, n°223, 7 juillet 2020.

Décret coordonné de la Communauté française du 26 mars 2009 sur les services de médias audiovisuels, *M.B.*, 24 juillet 2009

Décret de la Communauté française du 4 février 2021 relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos, *M.B.*, 26 mars 2021

Documents parlementaires

Projet de décret relatif aux services de médias audiovisuels et aux services de partage de vidéos, discussion générale, C.R.I, Parl. Comm. fr., 2021, séance du 3 février 2021, N°12, p. 52-75.

Articles de presse

MUNSTER, J-F., LALOUX, P. & BERTI, C., (2021). RTL racheté par Rossel et DPG Media : un nouveau géant des médias en Belgique. *Le Soir*, 28 juin. Disponible à l'adresse suivante : <https://plus.lesoir.be/380931/article/2021-06-28/rtl-rachete-par-rossel-et-dpg-media-un-nouveau-geant-des-medias-en-belgique/> (Consulté le 6 août 2021)

MERTENS, J., (2019). Netflix a dépassé pour la première fois la TV et le câble en 2018. *Geeko-Le Soir*, 1 février. Disponible à l'adresse suivante : <https://geeko.lesoir.be/2019/02/01/netflix-a-depasse-pour-la-premiere-fois-la-tv-et-le-cable-en-2018//> (Consulté le 14 août 2021)

Sites internet

Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, (2021), Qu'appelle-t-on « l'exception culturelle » ? Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.csa.fr/Cles-de-l-audiovisuel/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Qu-appelle-t-on-l-exception-culturelle/> (Consulté le 12 août 2021)

Service Public Fédéral FINANCES, Qu'est-ce que le Tax Shelter ? Disponible à l'adresse suivante :

https://finances.belgium.be/fr/entreprises/impot_des_societes/avantages_fiscaux/tax-shelter-production-audiovisuelle#q1// (consulté le 13 août 2021)

Larousse, 2021, « Approche » Disponible à l'adresse suivante : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/approche/4768/> (Consulté le 14 août 2021)

Larousse, 2021, « Concept » Disponible à l'adresse suivante : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/concept/17875/> (Consulté le 14 août 2021)

6. Annexes

Annexe n°1

Premier guide d'entretien, daté du 24 mars 2021

1. Quel est votre rôle dans la transposition de la directive AVMS ?
2. Qui sont les acteurs présents dans la chaîne de transpositions ? Pouvez-vous m'expliquer les interactions que vous avez avec ces derniers ? (Fréquence des interactions, nature de l'interaction).
3. Qui sont les acteurs de l'Union Européenne avec lesquels vous interagissez dans le cadre de la transposition ?
4. Par quel loi/ décret s'est traduit la directive SMA dans le paysage FWB ?
5. Avez-vous pu prendre part au processus de création de la directive ?
6. Y a-t-il des obstacles à la transposition de la directive ?
7. Y a-t-il des collaborations entre le côté francophone et le côté néerlandophone à votre niveau de la transposition ?
8. Avez-vous été influencé par des initiatives de la communauté flamande ou bien de la France ou du Luxembourg vis-à-vis de la transposition,
9. Existe-t-il des alliances/partenariats avec d'autres pays de l'UE pour répondre à l'exigence de la directive concernant les plateformes comme Amazon prime, Netflix ?
10. Quelles difficultés avez-vous rencontrées dans le processus de transposition surtout vis-à-vis de l'art 13 de la directive SMA révisé à votre échelle ? Est-ce que la Communauté française compte instaurer des quotas ? La Communauté française va-t-elle suivre les 30% recommandé ? Comment sont définis les quotas ?
11. Avez-vous participé aux négociations sur la directive? Qui faisait partis des groupes de négociation ? Pouvez-vous m'expliquer les points de vue des différents acteurs ?
12. Savez-vous si une contribution de la part des plateformes numériques à l'industrie audiovisuels va être imposée ? Avez-vous une idée du pourcentage sur le CA de ces plateformes ?
13. Considérez-vous que les plateformes comme Netflix, Amazon prime, ont des apports positifs pour l'industrie audiovisuelle en FWB? Comment Netflix a changé les rapports de force dans l'industrie audiovisuelle ?

1. Pouvez-vous vous me parler de votre fonction au sein de la société / entreprise / association pour laquelle vous travailler ?
2. Comment percevez-vous la révision de la directive SMA et l'arrivée du nouveau décret, plus particulièrement les points liés à l'article 13 ? Pourquoi si tard ?
3. Selon vous comment a été perçu l'arrivée de la révision de la directive SMA ?
4. Quel est votre avis sur les taux décidés quant au pourcentage d'œuvres européennes sur les plateformes résidant en Belgique ?
5. Et d'autres part sur les taux de contribution de 2.2% pour les éditeurs décideurs, cela reflète-t-il correctement la réalité de terrain? Pourquoi avoir décidé un taux si faible alors que nos pays voisins ont des taux entre 1,5% et 6% et la France de 20 à 25% ? Comment le 2,2 % a été choisi ?
6. Êtes-vous intervenu dans les discussions? quel était votre avis sur la question en tant que représentant de X ? Quelle position avez-vous défendue ?
7. Trouvez-vous que le législateur soit trop laxiste ou trop sévère dans la transposition ?
8. Avez-vous le sentiment d'avoir été entendu ?
9. Comment cette directive ou ce décret va-t-il impacter votre travail de tous les jours ?
10. Quel est votre rapport aux autres acteurs comme la FWB, le secteur privé comme Proximus / VOO / Orange ?
11. Ressentez-vous une forme de lobbying de la part des plateformes numériques ou d'autres acteurs dans l'industrie audiovisuelle ?
12. Y a -t-il des acteurs qui ont plus de poids dans les décisions ?
13. Pensez-vous que les acteurs touchés par la directive avancent dans la même direction ?
14. Pensez-vous que ces deux mesures vont réellement contribuer ou sont suffisantes à mettre en valeur les œuvres européennes ? Suffisantes pour contrer la place que prennent les plateformes comme Disney+, Amazon, Netflix, etc... ?
15. Considérez-vous que les plateformes comme Netflix, Amazon prime, ont des apports positifs pour l'industrie audiovisuelle en FWB? Comment Netflix a changé les rapports de force dans l'industrie audiovisuelle?

Annexe n°3

| | | Form of investment obligations | Service | % | Basis | |
|--------------------------------|--|---|--|---|---|---|
| (1) LEVY | AU | Levy paid to RTR-GmbH | Domestic | Market share | Sales/turnover in Austria in previous year based on needed budget of RTR-GmbH and industry-specific total sales | |
| | HR | Levy paid to Croatian Audiovisual Centre | Domestic | 2% | Annual gross income from VOD services (related to advertising revenues and subscription revenues) | |
| | DE | Levy paid to Filmförderungsanstalt | Domestic + foreign | 1.8% 2.5% | Turnover from sales of cinema firms in previous year in Germany ... if ≤ €20m and > €500K ... if > €20m | |
| | PL | Levy paid to National Film Institute | Domestic + foreign | 1.5% | Revenue obtained from fees for access to VOD services or revenue obtained from broadcasting commercial communications | |
| (2) DIRECT INVESTMENT | IT | Pre-purchase, purchase, production, and co-production of fiction, animation, documentary, or any other type of European works produced anywhere, by independent producers in the last 5 years | Domestic + foreign | 12.5% | Reported annual net revenue in Italy ... if provider has headquarters in Italy and >20 employees | |
| | | | | 20% | ... investment modalities deemed insufficient | |
| | | | | +3% | ... if provider has no headquarters/employees in Italy | |
| | | | | +4.5% | ... if provider only gives independent producers executive role | |
| ES | Participation in production or acquisition of rights of European works (and % for certain formats and Spanish language work) | Domestic | 5% | Annual reported income ... if commercial company | | |
| | | | 6% | ... if public service providers | | |
| SI | Quota of 10% for European film in catalogues OR Invest in (co-)production or rights acquisition of European works ¹³ | Domestic | 1% | Revenue from audiovisual media services in the previous year | | |
| (3) DIRECT INVESTMENT OR LEVY | BE (FR) | Finance co-production or pre-purchase of audiovisual media works OR Levy paid to the Cinema and Audiovisual Centre | Domestic + foreign | 1.4% | Turnover of the previous financial year (gross revenue from advertising, sponsorship including teleshopping and gross receipts from distributor or third-party services) ... if between €300K –5m (+index) | |
| | | | | 1.6% | ... if between €5–10m (+index) | |
| | | | | 1.8% | ... if between €10–15m (+index) | |
| | | | | 2% | ... if between €15–20m (+index) | |
| | | | | 2.2% | ... if > €20m (+index) | |
| | BE (NL) | Finance (co-)production of (Flemish) television series (fiction, documentary or animation) OR financial contribution to the Flemish Audiovisual Fund | Domestic service providers Domestic + foreign (if linear) | €3m €1.3 2% | Lump sum per year Or per subscriber in previous year Annual revenues in previous year | |
| (4) DIRECT INVESTMENT AND LEVY | FR | Purchase of exploitation rights, investment in producer's shares or sums paid for the adaptation to the deaf or hard-of-hearing persons for European cinematographic and audiovisual works and/or production of European cinematographic works (parts of the share must be made in works of French cultural expression) | Domestic SVOD | 26% | Net annual turnover (exploitation of cinematographic or AV works taxes deducted) ... if >€10m and ≥10 cinematographic works are made available with a window of: ... <22 months after theatrical release in France | |
| | | | | 21% | ... ≥ 22 and < 36 months after theatrical release in France | |
| | | | | 15% | ... > 36 months after their theatrical release in France | |
| | | | | Domestic TVOD | 15% | ... if > €10m |
| | | | | Domestic Catch-up | 3.2% | (only if their income is not included in the resources of the television service they originate from) |
| | Tax paid and distributed to the Centre National du Cinéma | Domestic + foreign | 5.15% | Price paid (excl. VAT) for sales and leasing transactions ... for video recordings | | |
| | | | 15% | ... for works or documents of a pornographic nature or inciting violence | | |
| | CZ | Quota of 10% of European film in catalogue OR Investment in production or rights acquisition of European works Fee paid to the Czech Film Fund | Domestic | 1% | Total revenues generated by the service in a reporting period | |
| | | | | 0.5% | Price paid by the end user as the product of the audiovisual charge base and the charge rate | |
| | PT | Tax to be paid to Portuguese Institute of Cinema and Audiovisual Media Financing the writing and development of projects of creative cinematographic and audiovisual works Tax to be declared and paid | Domestic + foreign | 1% | Amount of the relevant income (if not possible to determine = €1 m) if > €200K annual income and >1% market share | |
| 0.5-4% | | | | Relevant income (calculated based on audiovisual commercial communications and on subscriptions or occasional transactions) if > €200K annual income and >1% market share (if not possible to determine = €4m) (possible decrease by 50% if programme catalogue specific) | | |
| €0.5-€4 | | | | Or per subscriber | | |
| €10K-4m | | | | Or fixed amount | | |
| Stages | | | | ... if between €200,000-1,999,999 relevant income ... if between €2,000,000-9,999,999 relevant income ... if between €10,000,000-24,999,999 relevant income ... if between €25,000,000-49,999,999 relevant income ... if > €50,000,000 relevant income | | |
| 4% | | | | Price paid out for advertising (transmitted and in electronic program guides) (based on number of subscriptions with formula) | | |

Table 2: Overview of forms of financial investment obligations for VOD providers, March 2021 (Source: authors).

Référence : KOMOROWSKI, M., IORDACHE, C., KOSTOVSKA, I., TINTEL, S. & RAATS, T. (2021). Obligations for VOD providers to financially contribute to the production of European works, a 2021 update. Brussel: imec- SMIT-VUB.