

## Mémoire de fin d'études

# *L'influence de la France au sein de l'Union européenne*

## *Le cas de la révision de la directive Services de Médias audiovisuels*

Jean-Philippe DELTOUR

Master en sciences politiques à finalité spécialisée en administration publique

Année académique 2017-2018

Recherche menée sous la direction de :

Monsieur Antonios Vlassis

Chercheur FNRS, chargé de cours

## *Remerciements*

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'intervention d'un grand nombre de personnes. Je tiens ici à les en remercier.

Tout d'abord, je tiens à remercier mes parents sans qui je n'aurais pu atteindre cette étape de mes études.

Naturellement, je tiens aussi à remercier tous ceux qui m'ont accordé leur attention le temps d'un entretien et qui m'ont permis d'appréhender une ou plusieurs facettes de mon sujet. Je pense ici à Monsieur Herman, à Monsieur Gilson, à Monsieur Buytaers, à Madame Durand-Vialle, à Madame Tongue, à Madame Leroy, à Monsieur Prieur, à Monsieur Thiec et à Madame Mouzaoui.

Je tiens également à remercier mon promoteur Dr. Antonios Vlassis pour sa bienveillance et ses conseils ainsi que mes lecteurs Monsieur Santander et Monsieur Hermans pour l'intérêt qu'ils portent à mon travail.

Enfin, j'adresse mes remerciements aux membres de ma famille et mes amis pour leurs commentaires plus ou moins pertinents sur mon travail.

## Liste des abréviations

- CEDC : Coalitions européennes pour la diversité culturelle
- CEE : Communauté économique européenne
- CNC : Centre national du cinéma et de l'image animée
- Coreper : Comité des représentants permanents
- CSA : Conseil supérieur de l'audiovisuel
- CULT : culture et éducation
- DG Connect : Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology
- EACA : European Association of Communication Agencies
- EDiMA : European Digital Media Association
- EFAD's : European Film Agency Directors
- ERGA : European Regulators Group for Audiovisual Media Services
- FERA : Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel
- FSE : Fédération des Scénaristes d'Europe
- GAFAN : Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix
- GATT : Accord Général sur les Tarifs douaniers et le Commerce
- REFIT : Rendre la législation de l'UE plus performante et moins couteuse
- RTBF : Radio-télévision belge de la Communauté française
- RTL-TVI : Radio Télévision Luxembourg - Télévision Indépendante
- SAA : Société des Auteurs Audiovisuels
- SACD : Société des Auteurs et Compositeurs des Arts Dramatiques
- SFR : Société française du radiotéléphone
- SMA : Services de Médias audiovisuels
- SVàD : Services de vidéos à la demande
- TF1 : Télévision française 1
- TSA : Taxe spéciale additionnelle
- TSF : Télévision sans Frontières
- TST : Taxe sur les éditeurs et distributeurs télévisuels
- TTIP : Partenariat transatlantique de commerce et d'investissement

## Table des matières

<b>1. INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
a. Observations préliminaires	1
b. Objet de la recherche	3
c. Méthodologie	5
<b>2. APPROCHE THEORIQUE : LES FORUMS</b>	<b>8</b>
a. Le modèle de Bruno Jobert adapté à notre objet	8
b. La mise à l'agenda	11
c. Les référentiels de Pierre Muller et Bruno Jobert	11
<b>3. CONTEXTE : DE L'INVENTION DU CINEMA A LA DIRECTIVE SMA</b>	<b>13</b>
<b>3.1. Le Cinéma en France</b>	<b>13</b>
a. Historique des relations entre l'Etat français et le cinéma	13
b. Le modèle audiovisuel français avant le processus révisionnel	20
<b>3.2. Présentation de la directive SMA</b>	<b>24</b>
a. Origines, objectifs et principes de la directive	24
b. Les difficultés liées à la directive SMA	26
c. Les intérêts français : identité culturelle, économie et soft power	29
<b>4. L'INFLUENCE FRANÇAISE SUR LA REVISION DE LA DIRECTIVE SMA</b>	<b>34</b>
a. La mise à l'agenda de la révision de la directive	34
b. La première proposition de révision rédigée par la Commission	38
c. L'influence française au sein du Conseil: vers l'Approche globale de mai 2017	44
d. La confirmation du compromis final par le Coreper le 13 juin 2018	54
e. La France satisfaite mais des incertitudes subsistent...	58
<b>5. CONCLUSIONS</b>	<b>61</b>
<b>6. BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>64</b>
<b>7. ANNEXES</b>	<b>72</b>
Annexe 1	73
Annexe 2	74

# 1. Introduction

## a. Observations préliminaires

Depuis une dizaine d'années, les Français s'inquiètent de la perte d'influence de leur pays à travers le monde et au sein de l'Union européenne<sup>1</sup> alors que l'Allemagne en gagne de plus en plus. En 2004, un rapport rendu à l'Assemblée nationale sur la place et l'influence de la France au sein de l'Union européenne alertait les autorités françaises sur le déclin de l'influence de la République française dans le processus de décision européen<sup>2</sup>. En 2016, un nouveau rapport est rendu à l'Assemblée nationale et confirme les inquiétudes<sup>3</sup>. A 12 années d'intervalle, les députés français font le même constat et avancent les mêmes explications du déclin. Le net recul de l'usage de la langue française au sein des instances européennes reflète ce dernier. Nous avons distingué à travers les différents écrits deux raisons principales expliquant ce phénomène.

*Primo*, les élargissements successifs de l'Union européenne passant de 6 à 28 Etats membres ont naturellement redistribué les cartes entre les anciens et les nouveaux Etats. Ainsi, il est naturel que la France pèse moins dans un ensemble élargi que dans un ensemble étroit. Suite à ces élargissements, l'organisation a du être repensée. Toutefois, c'est l'Allemagne qui est sortie gagnante des négociations. Au Parlement européen d'abord, l'Allemagne s'est vue octroyée un nombre important de sièges supplémentaires par rapport à la France. Ensuite, au niveau de la Commission européenne, alors que la France désirait un nombre réduit de commissaires par rapport au nombre d'Etats, c'est la règle d'un commissaire par Etat qui l'a emporté. Cela engendre pour la France, la perte d'un commissaire et une Commission où la présence des petits Etats est renforcée<sup>4</sup>. Aussi, l'extension du vote à la majorité qualifiée engendre de facto la perte d'un droit de veto pour la France. Enfin, au cours du temps, à l'inverse des Allemands, les Français ont également occupé moins de postes stratégiques au sein des instances dirigeantes européennes.

---

<sup>1</sup> BAVEREZ N., « La capacité d'influence de la France, miroir de son déclin présent et de sa future modernisation », *Revue internationale et stratégique* 2006/3 (N°63), p. 179

<sup>2</sup> ASSEMBLEE NATIONALE, XII<sup>ème</sup> législature, « Rapport d'information déposé par la délégation de l'Assemblée nationale pour l'Union européenne sur la présence et l'influence de la France dans les institutions européennes », 12 mai 2004, 144 p.

<sup>3</sup> ASSEMBLEE NATIONALE, XIV<sup>ème</sup> législature, « Rapport d'information déposé par la commission aux affaires européennes sur l'influence française au sein de l'Union européenne », 2 février 2016, 115 p.

<sup>4</sup> DE LA SERRE F., « La France et l'élargissement à l'est de l'Union européenne » *Annuaire français des relations internationales*, Centre Thucyde, 2004, p. 511-512

*Secundo*, l'absence de Français au sein des *think tanks*, des lobbies et des groupes d'experts aurait mené la France à perdre la bataille des idées au sein de l'Union européenne<sup>5</sup>. Cela s'expliquerait par la perception péjorative que les Français ont du lobbying. Cela contraste avec la réalité allemande où le lobbying, désigné comme étant la « représentation des intérêts », est quelque chose de naturel et démocratique<sup>6</sup>. Or, ces groupes d'experts jouent, dans l'ombre, un rôle très important en amont des initiatives de la Commission européenne<sup>7</sup>. La composition de ces groupes est donc devenue un enjeu politique important<sup>8</sup>. Pour Jacques Floch, auteur du rapport d'information en 2004, « le lobbying est le point de rencontre de tous ceux qui font l'Europe au quotidien.<sup>9</sup> » Le lobbying est en plus considéré comme une activité légitime et essentielle pour la démocratie européenne. En effet, il permettrait d'associer les destinataires d'une politique à la formulation de l'action publique<sup>10</sup>.

Au regard de ces éléments, la France paraît inadaptée au mode de fonctionnement de l'Union européenne. Alors que les Français voulaient que l'Union européenne soit à l'image de la France<sup>11</sup>, aujourd'hui, c'est le modèle allemand qui semble prévaloir<sup>12</sup>. En effet, pour un Etat, il ne suffit plus aujourd'hui d'avoir une belle délégation au Conseil. Il importe, comme l'Allemagne le fait<sup>13</sup>, de mobiliser l'ensemble des acteurs concourant afin d'être présent à tous les niveaux de la décision en allant de son élaboration jusqu'à sa communication<sup>14</sup>. Combinés à la situation économique française, ces développements incitent certains à penser que la France a perdu son leadership en Europe et engendré un déséquilibre au sein du couple franco-allemand<sup>15</sup>.

---

<sup>5</sup> D'ARGENSON P-H., « L'influence française à Bruxelles : les voies de la reconquête », *Politique étrangère* 2008/4 (Hiver), p. 860

<sup>6</sup> AUTRET F., « Influence allemande à Bruxelles : un état des forces économiques », *Regards sur l'économie allemande*, 69 | 2004, p. 11

<sup>7</sup> ROBERT C., « Les groupes d'experts dans le gouvernement de l'Union européenne. Bilans et perspectives de recherche », *Politique européenne* 2010/3 (n° 32), p. 7-8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>9</sup> *Op.cit.*, ASSEMBLEE NATIONALE, « Rapport d'information déposé par la délégation de l'Assemblée nationale pour l'Union européenne sur la présence et l'influence de la France dans les institutions européennes », p. 67

<sup>10</sup> ROBERT C., La politique européenne de transparence (2005-2016) : de la contestation à la consécration du *lobbying*. Une sociologie des mobilisations institutionnelles, professionnelles et militantes autour des groupes d'intérêt à l'échelle européenne », *Gouvernement et action publique* 2017/1 (N° 1), p. 9-32.

<sup>11</sup> KRAMER S.P. & ROCHEFORT D., « La fin de l'Europe française ? », *Politique étrangère* 2006/3 (Automne), p. 654

<sup>12</sup> LEQUESNE C., « L'Allemagne et la puissance en Europe », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 47-1 | 2015, p. 8

<sup>13</sup> *Op.cit.*, AUTRET F., « Influence allemande à Bruxelles : un état des forces économiques », p. 12

<sup>14</sup> SELLAL P., « La place de la France à Bruxelles, reflet de son influence dans le monde », *Revue internationale et stratégique* 2006/3 (N°63), p. 196

<sup>15</sup> DE LA SABLIERE J-M., « La perte d'influence de la France sur la scène internationale », *Géoéconomie* 2014/4 (n° 71), p. 55

## b. Objet de la recherche

Comme nous venons de l'exposer, plusieurs travaux constatent la perte d'influence de la France. Toutefois, à notre connaissance, aucun ou peu ont cherché à vérifier si la France avait réellement perdu son influence au sein de l'Union européenne en analysant son action au cours d'un processus décisionnel européen. Cherchant à vérifier les thèses « déclinistes », notre travail s'efforcera de répondre à la question suivante: « *La France a-t-elle encore la capacité d'influer sur le système décisionnel européen* » ? »

Afin de répondre à cette dernière, nous proposons une analyse du rôle joué par la France dans le processus de révision de la directive « Services de Médias audiovisuels » (ci-après SMA). En effet, depuis quelques années, les Français mènent un nouveau combat au niveau européen pour corriger les manquements de cette directive auxquels plusieurs Etats membres de l'Union européenne, la France en tête, doivent faire face.

De fait, les objectifs européens d'un marché intégré et unique de l'audiovisuel couplés à l'apparition des nouvelles technologies et des nouveaux médias tels que les géants américains Netflix, Google ou Amazon mettent à mal le modèle français de l'audiovisuel basé sur un cercle vertueux cherchant à faire participer tous les acteurs de l'audiovisuel à la production cinématographique nationale et européenne.

Dans le cadre de la stratégie pour un « marché unique du numérique », la Commission a rédigé une proposition de révision de la directive. Après avoir modifié cette proposition, les Etats membres sont parvenus à adopter une « Approche globale » au sein du Conseil de l'Union européenne en mai 2017 avant le début des trilogues entre le Parlement, la Commission et le Conseil européen qui ont abouti à un accord définitif en juin 2018.

A l'époque, la République française, par l'intermédiaire de sa ministre de la Culture, Françoise Nyssen, se félicitait de l'adoption d'un texte ambitieux au niveau européen. Le communiqué de presse précise que ce texte « *répond parfaitement à la volonté de la France en matière de promotion de la diversité culturelle, de financement de la création et de protection des publics*<sup>16</sup>. » Si cette déclaration nous fait comprendre que les intérêts français ont été rencontrés, elle ne nous permet pas d'affirmer que les avancées obtenues sont dues au travail d'influence exercé par la République française.

---

<sup>16</sup> Communiqué de presse de Mme Françoise Nyssen, ministre de la Culture, 26 avril 2018, disponible via le lien suivant : <https://ue.delegfrance.org/directive-sur-les-services-de> (consulté le 4 mai 2018)

En partant du constat de la Ministre de la Culture, l'objectif de ce travail est d'identifier les leviers, les acteurs et les rapports de force qui peuvent contribuer au succès ou constituer des obstacles aux intérêts de la République française.

Afin d'analyser l'influence de la France et au regard des éléments introductifs, nous pensons qu'il convient d'adopter une approche exhaustive en s'attardant naturellement sur la place que les ressortissants français occupent au sein des instances européennes mais aussi, en incluant les membres de la société civile à travers les groupes d'experts et de professionnels. En effet, comme l'a exposé Pierre-Henri d'Argenson, dans une Europe élargie, « *la diplomatie classique fondée sur le poids économique et démographique des pays membres, est obsolète. Ainsi, les Etats doivent défendre leurs intérêts à travers une « stratégie multidirectionnelle* »<sup>17</sup>. Nous pensons que le processus décisionnel européen est complexe et ne dépend pas uniquement des gouvernements nationaux. Nous considérons donc que les groupes d'experts, les lobbyistes et les gouvernements ont chacun un rôle à jouer et qu'il convient d'appréhender un processus décisionnel en tenant compte d'un maximum d'acteurs. Ainsi, quand nous parlons de capacité d'influence de la France, nous envisageons les lobbies et les experts français comme partie intégrante de l'action française.

En résumé, notre ambition n'est pas de mesurer de façon quantitative l'influence de la France au sein de l'Union européenne dans les matières culturelles car cela demanderait d'établir des indicateurs contestables. Nous ne prétendons pas non plus identifier de manière exhaustive tous les facteurs ayant influencé l'écriture du texte final. Notre cas d'étude étant très actuel, il est difficile d'en apprécier tous les aspects vu le manque de recul sur les négociations. Toutefois, il nous est possible d'en présenter certains qui émanent de nos données et de nos entretiens depuis l'importance des professionnels du secteur jusqu'à l'alignement des planètes avec l'Allemagne en passant par le rôle joué par les experts du secteur audiovisuel et par les instances européennes.

A cette fin, nous commençons par présenter notre méthodologie de recherche et le modèle théorique qui nous permet d'analyser le processus révisionnel. Ensuite, nous poursuivons en recontextualisant la politique qui nous concerne. Nous explorons l'historique de la politique cinématographique française et présentons ses caractéristiques principales actuelles. Nous abordons également les origines de la directive SMA en revenant sur ses objectifs premiers et les difficultés rencontrées lors de son application. Nous cherchons aussi à mettre en évidence les enjeux particuliers qui concernent le secteur audiovisuel et cinématographique.

---

<sup>17</sup> *Op.cit.*, D'ARGENSON P-H., « L'influence française à Bruxelles : les voies de la reconquête », p. 864



Une fois l'approche théorique présentée et l'objet de recherche contextualisé, nous analysons dans notre quatrième partie, notre cas d'étude en examinant chaque évolution de la directive en repartant de la directive soumise à la révision jusqu'à l'accord du mois de juin 2018 en passant par la proposition de révision de la Commission, l'accord au Conseil de l'Union européenne de mai 2017 et les trilogues successifs. Enfin, nous concluons en synthétisant ces éléments et en proposant des éléments de réponse à notre question.

### **c. Méthodologie**

Afin de répondre à notre question de recherche et de comprendre les moyens qui ont permis à la France de faire avancer la révision de la directive SMA dans son sens, nous avons procédé de façon qualitative via une analyse de sources documentaires et des entretiens semi-directifs. L'objectif de ces derniers était de connaître les points de vue des différents intervenants dans le processus révisionnel et d'en apprécier leurs rôles. Cela nous a permis de comprendre les expériences, les valeurs et les pratiques des acteurs dans le contexte de la révision de la directive SMA.

La première étape était la phase exploratoire. La seconde concernait la réalisation d'entretiens sur le terrain. Enfin, la rédaction du travail fut précédée d'une analyse qualitative des données et de la construction du modèle théorique.

#### **c.1. Le choix du cas d'étude**

Nous avons choisi de travailler sur la directive SMA pour plusieurs raisons.

D'abord, la révision de cette directive est un thème d'actualité et qui sera amené à varier au cours du temps sous la pression des évolutions technologiques et des modes de consommation culturels. Si la littérature est abondante depuis la mise en œuvre de la directive Télévision sans Frontières (ci-après directive TSF), l'intérêt de travailler aujourd'hui sur la révision de la directive SMA, à l'heure où le texte final n'est pas encore rédigé, est de proposer une première analyse des débats et rapports de force ayant mené à cet accord final au regard des évolutions apportées à la proposition de la Commission par les Etats membres et le Parlement avec le concours des experts et des professionnels.

De plus, la politique culturelle et plus particulièrement cinématographique, est un domaine où la société civile française est très impliquée et entretient des relations étroites avec les gouvernants. L'analyse de ce processus nous permet donc d'analyser l'action de la France, comprise dans le sens gouvernemental et civil.

Enfin, le processus de révision de cette directive n'est pas consensuel. En effet, il fait l'objet de divisions importantes au sein de l'Union européenne, que ce soit au Parlement ou au Conseil. Il est donc plus intéressant de comprendre comment la France atteint ses objectifs dans un contexte belliqueux plutôt que dans un contexte consensuel.

### **c.2. Exploration**

En premier lieu, nous avons réalisé une phase exploratoire avec pour objectif d'identifier les enjeux de la révision de la directive SMA et de dresser un premier tableau des acteurs impliqués dans cette politique. Celle-ci fut marquée par la lecture de divers articles scientifiques recueillis via une remontée de la filière bibliographique. Nous avons aussi pris connaissance de différents ouvrages ou encore des études et des rapports émis par différentes institutions ou organisations professionnelles afin de préparer un entretien exploratoire effectué auprès de Bernardo Herman, directeur général du CSA belge francophone. Ce dernier nous a permis de comprendre plus précisément les enjeux culturels et économiques qui sous-tendent la révision de la directive SMA.

### **c.3. Le terrain**

Une fois la phase exploratoire terminée et après avoir pris conscience des enjeux liés à la directive, nous avons cherché à rencontrer différents acteurs impliqués dans la politique audiovisuelle française et européenne afin de récolter divers points de vue.

D'abord, nous avons cherché à connaître le point de vue des professionnels de l'audiovisuel. A cette fin, nous avons pris connaissance de leurs positions via leurs communiqués de presse ou leurs avis rendus publics via leurs sites internet. Pour les nouveaux acteurs, nous avons pris les informations, entre autres, de l'European Digital Media Association (EDIMA) qui représente Apple, Facebook, Amazon ou encore Google. Nous avons aussi parcouru les documents publiés par l'European Association of Communication Agencies (EACA), DigitalEurope, etc. Pour ce qui est des acteurs traditionnels, en plus des documents produits par les différentes associations européennes de professionnels, nous avons rencontré Pauline Durand-Vialle accompagnée d'André Buytaers, tous deux membres de la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel (FERA). Nous avons également échangé avec Guillaume Prieur, chargé des affaires européennes de la Société des auteurs et compositeurs des arts dramatiques (SACD) et membre de la coalition française pour la diversité culturelle. Nous nous sommes aussi entretenus avec Yvon Thiec, directeur général d'Eurocinéma (organisation qui défend les producteurs européens). Ensuite, nous nous

sommes rendus auprès de Carole Tongue, Présidente des Coalitions européennes pour la diversité culturelle (CEDC). Ces différents acteurs nous ont permis de mieux comprendre les activités de lobbying et le type de relations qu'ils entretiennent à la fois avec les autorités européennes et les autorités françaises.

Nous avons également cherché à obtenir les avis des instances politiques. Pour ce qui est des Etats et du Conseil de l'Union européenne, nous avons parcouru les documents publiés par le Conseil et les avis publiés par les Etats en réponse au livre vert de la Commission. Nous avons également rencontré Thomas Gilson, chef de cabinet du Ministre belge francophone en charge des médias (Jean-Claude Marcourt). Ce dernier ayant assisté au Conseil en mai 2017, il était apte à nous faire part des négociations entre les différents Etats. Concernant le point de vue de la Commission, nous nous sommes rendus à la DG Connect où avons échangé avec Victoria Leroy qui a rédigé la proposition de révision initiale. Pour ce qui est du Parlement européen, nous nous sommes procurés la proposition du Parlement et les avis émis par les différentes commissions parlementaires ainsi que les déclarations de certains députés.

Enfin, pour obtenir l'avis des « experts », nous avons pu contacter par téléphone Lovisa Mouzaoui, membre du Centre du cinéma et de l'image animée (CNC). Nous nous sommes également attachés à parcourir les études et documents publiés par le l'Observatoire européen de l'audiovisuel, le CNC, l'European Film Agency Directors (EFAD), le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) ou encore l'European Regulators Group for Audiovisual Media Services (ERGA).

#### **c.4. Approche inductive**

Notre recherche fut marquée par un véritable va et vient entre le cadre théorique et les données qualitatives récoltées. En effet, comme nous l'exposons dans la section suivante, nous sommes partis de l'idée de reprendre le modèle des forums qui présente l'avantage d'être flexible en fonction des politiques étudiées. En fonction des données récoltées via la littérature et les entretiens avec les acteurs de terrain, nous avons adapté ce modèle à notre objet de recherche.

L'objectif de ce modèle est d'éclairer le jeu des acteurs et les idées qui guident l'action publique. Ce modèle nous permet donc d'avoir une approche exhaustive en repérant les différents acteurs impliqués dans la politique audiovisuelle/cinématographique française et européenne et en mettant en lumière leurs objectifs convergents ou divergents. Toutefois, nous sommes conscients que ce n'est qu'un modèle. Par conséquent, il simplifie la réalité afin

de mieux la comprendre mais ne permet pas de rendre compte de chaque détail du processus décisionnel.

Ainsi, ce modèle théorique nous permet d'analyser l'influence de la France au sein de l'Union européenne dans trois dimensions. En effet, ce modèle met en lumière le rôle des gouvernants français et européens, celui des professionnels français ainsi que celui des experts. Nous considérons donc que la France développe son influence sur trois fronts.

## 2. Approche théorique : les forums

### a. Le modèle de Bruno Jobert adapté à notre objet

Le modèle des forums est issu des travaux de Bruno Jobert sur le « tournant néolibéral<sup>18</sup> ». « *L'idée principale de ce modèle consiste à souligner que les débats autour des politiques publiques se développent sur une multiplicité de scènes au sein de diverses instances nommées forums, qui sont régies par des enjeux et des règles qui leurs sont spécifiques suivant une temporalité particulière et mettant en scène des acteurs différents<sup>19</sup>.* »

Le modèle des forums permet d'identifier les multiples acteurs impliqués dans la politique et met en évidence leurs objectifs divergents. Il met également en lumière les processus de production d'idées et celui d'institutionnalisation des idées. Il montre les éventuels rapports de force présents au sein des forums ainsi que les échanges entre ceux-ci<sup>20</sup>. En effet, ils ne sont pas imperméables les uns aux autres et les échanges peuvent être de différentes natures en fonction des forums<sup>21</sup>.

Eve Fouilleux définit ces forums comme des « *scènes plus ou moins institutionnalisées, régies par des règles et des dynamiques spécifiques, au sein desquelles des acteurs ont des débats touchant de près ou de loin à la politique publique que l'on étudie* »<sup>22</sup>. Les forums sont donc des « lieux » où des idées et des représentations sur une politique sont produites<sup>23</sup>. D'après Eve Fouilleux, il en existe deux types<sup>24</sup> : Les forums producteurs d'idées et les

---

<sup>18</sup> BOUSSAGUET L., « Forums » in Dictionnaire des politiques publiques, Les Presses de Sciences Po., Paris, 2014, p. 283

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 283

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 287

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 286

<sup>22</sup> FOUILLEUX E., « Entre production et institutionnalisation des idées : la réforme de la politique agricole commune », *Revue française de science politique*, numéro spécial, « Les approches cognitives des politiques publiques », 50 (2), avril 2000, p. 278

<sup>23</sup> BOUSSAGUET L. et MULLER P., « L'impact du forum politique sur la formulation des politiques publiques », *Politiques et management public*, vol. 23, n° 3, 2005, p. 43

<sup>24</sup> *Op.cit.*, FOUILLEUX Eve, « Entre production et institutionnalisation des idées : la réforme de la politique agricole commune », p. 278

forums d'institutionnalisation des idées. Parmi les premiers, se retrouvent trois forums différents.

*Primo*, tout comme Bruno Jobert et Eve Fouilleux, nous distinguons un forum des *experts*. Nous plaçons dans ce forum les académiques, les membres du Centre national du cinéma et de l'image animée qui collaborent au niveau européen avec les membres de l'EFAD's ainsi que ceux du Conseil supérieur de l'audiovisuel qui collaborent avec les autres régulateurs européens au sein de l'ERGA. Nous les considérons comme faisant partie de ce forum grâce à leur expertise de terrain. Ils sont en effet les premiers à être confrontés aux difficultés liées aux législations européennes. Grâce à leur expertise, ils agissent comme conseillers des pouvoirs politiques.

*Secundo*, il y a le forum de *rhétorique politique*. Ce forum est rythmé par les élections et se compose des partis politiques dans une triple dimension<sup>25</sup>. Ils ont d'abord une fonction programmatique. Celle-ci réfère au parti en tant qu'organisation porteuse d'un projet pour la société. La seconde est une fonction électorale (le parti cherche à être élu et à accéder aux institutions politiques). La troisième et dernière fonction est celle de gouvernement, c'est-à-dire celle de parti politique en tant que dirigeant à un moment donné des institutions politiques du pays.

*Tertio*, à l'instar d'Eve Fouilleux qui travaillait sur l'agriculture, notre propos porte également sur une politique sectorielle. C'est pourquoi nous optons pour le choix d'insérer un forum des *professionnels*. Celui-ci regroupe tous les métiers du cinéma et plus largement de l'audiovisuel (les producteurs, réalisateurs, éditeurs, distributeurs, acteurs,...). Nous considérons également que les opérateurs numériques et les médias sociaux sont désormais parties intégrantes du secteur. Si les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma sont à la base deux secteurs distincts dont les relations ont varié au cours du temps, nous faisons le choix de les regrouper car ils ont largement convergé au cours des dernières décennies.

Ce forum est très européenisé, c'est-à-dire que les professionnels se rassemblent autant entre européens que par nationalité et agissent aussi bien au niveau européen qu'au niveau national. Cette européenisation serait le fruit de l'action menée par Jack Lang pour exporter le modèle français mais serait aussi lié à l'insatisfaction des professionnels européens face au texte final de la directive Télévision sans Frontières en 1989. Pourtant, plusieurs dispositions encourageaient la distribution et la production d'œuvres audiovisuelles européennes. Ces

---

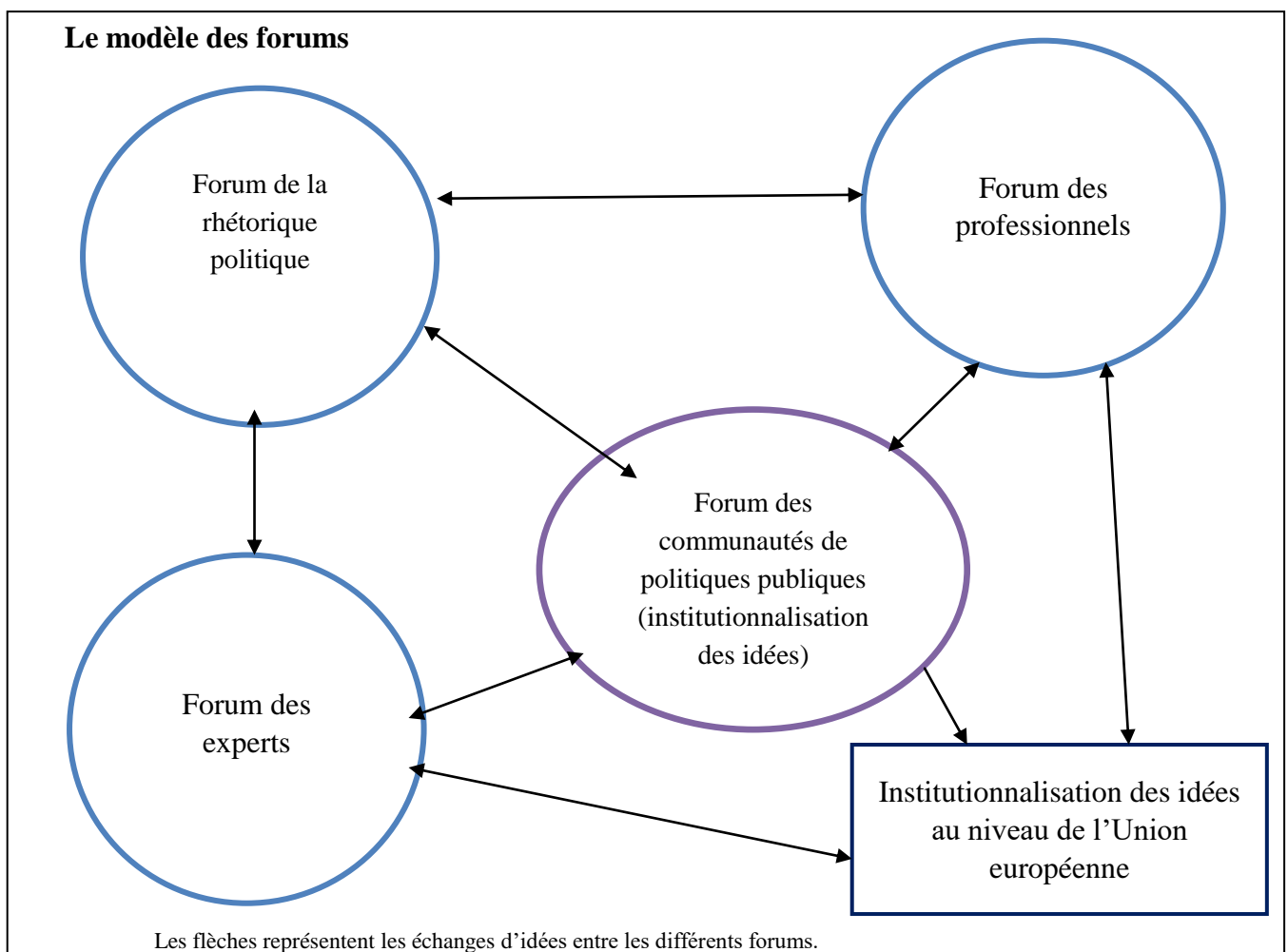
<sup>25</sup> *Op.cit.*, BOUSSAGUET L. et MULLER P., « L'impact du forum politique sur la formulation des politiques publiques », p.46

dernières étaient toutefois très peu contraignantes car assorties de formules telles que : « *chaque fois que c'est réalisable et par les moyens appropriés* ».

Le deuxième type de forum est le *forum d'institutionnalisation des idées* aussi appelé *communautés de politiques publiques*.

Celui-ci regroupe les référents centraux issus des trois forums producteurs d'idées et cherche à combiner les idées de chacun pour forger un référentiel national. Il est donc composé d'hommes politiques, d'acteurs sociaux et d'experts reconnus. L'enjeu de la négociation réside dans la construction d'un compromis entre les différents référents des forums producteurs d'idées. Le référentiel national sera ensuite défendu au niveau européen<sup>26</sup>.

Signalons encore que ces forums peuvent ne pas se mobiliser au même moment. Chaque étape du processus révisionnel de la directive implique une mise en action plus ou moins importante dans les différents forums.



<sup>26</sup> *Op.cit.*, BOUSSAGUET L. et MULLER P., « L'impact du forum politique sur la formulation des politiques publiques » p. 44

## **b. La mise à l'agenda**

Dans nos développements théoriques, nous souhaitons également revenir sur la question de la mise à l'agenda car la façon dont une thématique est mise à l'agenda influe sur l'importance du forum politique dans la mise en place de l'action publique. Cet apport nous permet de mettre en évidence que l'influence de la France ne doit pas s'appréhender uniquement via le forum politique.

Selon Laurie Boussaguet et Pierre Muller, la mise à l'agenda peut se faire de diverses manières. Il convient de signaler qu'il n'est pas de cas pur et que chaque thématique emprunte à plusieurs idéaux-types. Dans le cadre de ce travail, la révision de la directive SMA emprunte à deux types de mise à l'agenda. Le premier type est la mobilisation des autres forums, soit la mise à l'agenda par les acteurs de la société civile<sup>27</sup>. Comme cela semble l'indiquer, ce sont les forums des experts et des professionnels qui se mobilisent afin de mettre un « problème » à l'agenda. Le second type de mise à l'agenda est la « crise de l'action publique ». Dans ce cas, un problème particulier est inscrit ou réinscrit sur l'agenda, non pas suite à la mobilisation du forum des experts, des groupes d'intérêts ou des médias mais grâce à la remise en cause des normes et des valeurs car les instruments de politique publique utilisés ne fonctionnent plus<sup>28</sup>.

Dans le cadre du premier comme du second scénario, les acteurs politiques sont des acteurs comme les autres et devront se positionner pour « faire leur place » dans le processus. Ainsi, les autorités politiques doivent être capables de s'emparer du problème et de le traiter.

Signalons que les deux scénarios peuvent se combiner. Par exemple, la crise de l'action publique peut déboucher sur la mobilisation de certains forums qui vont les prendre en charge<sup>29</sup>.

## **c. Les référentiels de Pierre Muller et Bruno Jobert**

Afin de parfaire notre approche théorique et appréhender au mieux l'influence de la France au sein de l'Union européenne, nous souhaitons compléter le modèle des forums avec une approche par les référentiels.

Le modèle des forums nous permet d'analyser le changement de référentiel ou du moins ses évolutions. Un référentiel peut être défini comme un « *ensemble de valeurs, normes, images, relations de causalité par rapport auxquelles les acteurs s'orientent et qui donnent sens à une*

---

<sup>27</sup> *Op.cit.*, BOUSSAGUET L. et MULLER P., « L'impact du forum politique sur la formulation des politiques publiques », p.50

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 55

*politique publique*<sup>30</sup>. » Pierre Muller explique que celui-ci se décompose en deux éléments, le *référentiel global* et le *référentiel sectoriel*<sup>31</sup>. Le premier est une représentation générale constituée d'un ensemble de valeurs qui renvoient aux croyances de base d'une société, ainsi que des normes qui permettent de choisir entre des conduites. Depuis les années 80, le référentiel global est le référentiel de marché qui repose sur une redéfinition des rôles entre le secteur privé et l'Etat<sup>32</sup>. Quant au second, il est la représentation d'une profession, d'un secteur particulier. Le référentiel sectoriel se détermine et s'organise par rapport au référentiel global et le rapport global-sectoriel rend compte de l'articulation du référentiel sectoriel par rapport au référentiel global en vigueur dans l'ensemble de la société.

Pierre Muller distingue les conflits *sur* et *dans* les référentiels. Les premiers sont de forte intensité et marquent les moments de transition lorsqu'une vision précédemment dominante dans un secteur est remplacée par une autre. Les seconds sont moins intenses et portent plutôt sur l'adéquation d'éléments à l'intérieur du référentiel dominant, comme les instruments d'action par exemple<sup>33</sup>.

Les référentiels sont portés par des médiateurs. Ces derniers participent à la construction du référentiel<sup>34</sup>, ils sont les référents qui ont émergé au cours du débat d'idées au sein des forums. Ils ont une attitude hégémonique dans le sens où ils cherchent à profiter de leur leadership pour imposer leur référentiel à l'ensemble du forum et le défendre en dehors.

Ainsi, l'analyse des référentiels et de leurs changements nous permet d'observer à quel point la France a influé sur le processus révisionnel de la directive SMA et sur la perception européenne du secteur audiovisuel.

---

<sup>30</sup> KUBLER D. et DE MAILLARD J., « Analyser les politiques publiques », *Presses universitaires de Grenoble*, 2009, p. 220

<sup>31</sup> *Op.cit.*, MULLER P., « Référentiel », p. 557

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 578

<sup>33</sup> *Op.cit.*, KUBLER D. et DE MAILLARD J., « Analyser les politiques publiques » p. 171-172

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 171



### 3. Contexte : de l'invention du cinéma à la directive SMA

#### 3.1. Le Cinéma en France

##### a. Historique des relations entre l'Etat français et le cinéma

Le cinéma français a connu diverses périodes. Depuis son invention jusqu'à nos jours, il a fait l'objet d'une attention permanente de l'Etat français. Dans cette section, nous présentons un historique des relations entre l'Etat français et les professionnels dans le but d'appréhender au mieux le fonctionnement de l'actuel modèle français de l'audiovisuel.

##### De la curiosité scientifique au spectacle de curiosité

L'invention du cinéma est revendiquée tout autant par les Nord-Américains qui considèrent Thomas Edison comme son inventeur que par les Français qui estiment que le cinéma débute lors de la première projection publique payante du cinématographe Louis Lumière le 18 décembre 1895 au Salon indien à Paris<sup>35</sup>. Dès son apparition, il est considéré comme une curiosité scientifique. Il deviendra rapidement un « spectacle de curiosité » c'est-à-dire un spectacle forain, un divertissement populaire méprisé par les élites<sup>36</sup>. De son invention en 1895 jusqu'au cinéma parlant, l'interventionnisme de l'Etat par rapport au cinéma, inspiré par une certaine méfiance, visait surtout à le contrôler et à profiter de son succès populaire pour en faire une source de financement grâce à un système de taxes<sup>37</sup>.

##### Du mépris des autorités publiques à la légitimation du cinéma en tant qu'art

Dans les années 1930, à l'orée du cinéma parlant, le secteur cinématographique est sous la tutelle du Ministère de l'Intérieur. L'interventionnisme étatique est alors caractérisé par des décrets édictés afin que les œuvres évitent de heurter les bonnes mœurs et la morale publique. Certains films sont donc censurés dans le but d'empêcher tout trouble à l'ordre public<sup>38</sup>. A cette même époque, émanent les premières préoccupations économiques. En effet, le succès du cinéma parlant relègue les réalisateurs et les acteurs du muet au second plan et pose problème aux exploitants de salles de cinéma car les coûts d'adaptation aux technologies sonores sont prohibitifs. Les coûts de production augmentent également et les marchés se restreignent. En effet, alors que le cinéma muet pouvait viser un marché mondial, le cinéma parlant est confronté aux barrières linguistiques. Le marché cinématographique devient alors national<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> DARRE Y., « Histoire sociale du cinéma français ». La Découverte, « Repères », 2000, p. 3

<sup>36</sup> DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », Paris, l'Harmattan 2008, p.30

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.32

Le 28 mai 1946, les accords Blum-Byrnes sont signés. Léon Blum et Jean-Monnet obtiennent une aide financière des Etats-Unis à hauteur de 300 millions de dollars ainsi que la liquidation des dettes françaises. En échange, une des clauses de l'accord autorise la diffusion des films américains dans les salles françaises en révisant les quotas imposés avant la guerre. Le nombre de films américains n'est donc plus limité<sup>40</sup>. Cette nouvelle va mobiliser le secteur professionnel et en février 1948, le gouvernement français demande à son homologue américain de renégocier ces accords. Pour la première fois, le législateur semble disposé à instaurer un dispositif de soutien pour l'industrie cinématographique<sup>41</sup>.

Jusqu'aux années 1950, le cinéma français est organisé comme un cinéma de métier avec des codes académiques. Ce cinéma de studio est défendu comme étant un cinéma de prestige. On parle alors de « tradition de la Qualité » qui permet au cinéma français d'acquérir une renommée internationale en raflant les prix des festivals de Cannes, Venise et Berlin. Cette reconnaissance internationale associée au soutien de quelques critiques permet alors au cinéma de s'imposer comme un bien culturel légitime<sup>42</sup>.

### **La Nouvelle Vague : du cinéma de métier au cinéma d'auteur**

A la fin des années 1950, la Nouvelle Vague révolutionne le monde du cinéma. Elle débute au sein des *Cahiers du Cinéma*, une revue cinéphilique qui compte parmi ses critiques, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ou encore Eric Rohmer. Ces derniers critiquaient vivement le cinéma classique de studio. Ils ont alors souhaité passer derrière la caméra pour en finir avec la « Qualité française » et réaliser les films d'une nouvelle façon. Ce mouvement ne constitue pas un nouveau genre filmique mais plutôt un mode de pensée. Les tenants de la Nouvelle Vague installent d'autres critères d'excellence et distinguent le cinéma de studio du cinéma d'auteur. Avec la Nouvelle Vague, le réalisateur cherche à avoir plus d'emprise sur son œuvre et occupe aussi le rôle de scénariste. Il devient un créateur au même titre que le peintre ou l'écrivain<sup>43</sup>. Leurs différents films se caractérisent par des budgets étroits. Cela engendre des contraintes qui vont être renversées et revendiquées comme des choix techniques et esthétiques. Ils vont user d'un matériel léger, d'équipes de tournages réduites et préférer le tournage en extérieur<sup>44</sup>. Le mouvement prend de l'ampleur et tient sa

---

<sup>40</sup> VEZYROGLOU D, « Le cinéma : Une affaire d'Etat (1945-1970) », *La documentation française*, Paris, 2014, p. 215.

<sup>41</sup> LEGRAND P., « Le centre nationale de la cinématographie des premiers temps (1944-1954)» in *Le cinéma : Une affaire d'Etat (1945-1970)*, sous la direction de Dimitri VEZYROGLOU, *La documentation française*, 2014, p. 62-63

<sup>42</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p.35-36

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.39-40

<sup>44</sup> DUBOIS R., « Une histoire politique du Cinéma », Arles, *Editions Sulliver*, 2007, p.93

reconnaissance ultime en 1959, quand la Palme d'or du Festival de Cannes est décernée à François Truffaut pour son film « *Les Quatre Cent Coups* ».

Enfin, alors que le cinéma de studio était popularisé par des revues grand public, la Nouvelle Vague est associée à la *Revue du cinéma* ou les *Cahiers du Cinéma*, deux revues qui intellectualisent le cinéma. Cela va encore plus légitimer la cinématographie au regard des autorités publiques françaises. Elle sera désormais considérée comme un art à part entière<sup>45</sup>.

### **La création du Ministère des affaires culturelles et la légitimation d'une politique culturelle**

La crise de 1958 a créé un ordre politique et culturel nouveau et au sein duquel l'Etat occupe une place centrale. L'Etat doit être reconnu comme légitime dans le monde de la culture<sup>46</sup>. Or, si l'importance d'une politique culturelle est aujourd'hui incontestée en France, l'opportunité d'une intervention publique dans le domaine culturel ne va pas de soi. En effet, elle fut longtemps considérée comme une ingérence incompatible avec la liberté de création des artistes<sup>47</sup>. Le Ministère des Affaires culturelles a donc dû s'affirmer en déterminant un champ d'action spécifique distinct de l'éducation ou des loisirs<sup>48</sup>. A cette fin, André Malraux s'appuie sur les acteurs essentiels du secteur culturel dont le Centre national du cinéma (CNC). Ainsi, en 1959, le CNC, jusque là dépendant du Ministère de l'Industrie, passe sous l'égide du Ministère de la Culture. A partir de ce moment, le cinéma n'est plus considéré d'un point de vue économique mais d'un point de vue artistique par les autorités françaises<sup>49</sup>.

La nouvelle République a pour objectif de tisser un lien entre le peuple et les élites alors que la IV<sup>ème</sup> République était accusée de couper ce lien. La politique des Beaux-arts ne s'adressait qu'à quelques-uns alors que la politique culturelle de la V<sup>ème</sup> République s'adresse à tous les citoyens. Un des grands objectifs était donc de démocratiser l'accès à la culture. D'ailleurs, l'article premier du décret du 24 juillet 1959, rédigé par André Malraux lui-même, précise que la « mission » du ministère est « *de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent*<sup>50</sup>. »

---

<sup>45</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p.47

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.53-54

<sup>47</sup> DUBOIS V., « Légitimation » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p.366-367

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.367

<sup>49</sup> AUCLAIRE A. et PERRAS S., « Centre national de la cinématographie (CNC) » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p. 109

<sup>50</sup> PATTYN C., « Ministère de la culture » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p. 404

L'intervention publique en matière de culture s'est peu à peu légitimée en insistant sur l'importance économique du secteur culturel. En 2013, un rapport du Ministère des Finances affirme que la culture contribue pour 3.2% de la richesse nationale et emploie plus de 670 000 personnes<sup>51</sup> soit, sept fois plus que l'industrie automobile<sup>52</sup>. Depuis les années 1990, la culture est également régulièrement considérée comme un moyen de lutter contre l'exclusion sociale, la ségrégation dans les quartiers<sup>53</sup> ou encore dernièrement contre le terrorisme<sup>54</sup>.

Ensuite, la création du Ministère de la Culture coïncide avec l'orientation générale des politiques gaulliennes qui recherchent l'indépendance vis-à-vis des deux blocs au sortir de la guerre en proposant une troisième voie pour assurer à la France un leadership au niveau mondial<sup>55</sup>. La politique culturelle se rend légitime en ce sens qu'elle sert la politique étrangère du général de Gaulle. La culture est donc incorporée à la politique de rayonnement mondial des valeurs culturelles de la France<sup>56</sup>, l'objectif étant de redonner à la France le prestige qu'elle avait antérieurement. Charles de Gaulle entend donc utiliser le rayonnement culturel de la France comme un instrument de puissance politique sur la scène internationale<sup>57</sup>. Grâce à la diffusion de sa langue et de sa culture, la France pourrait exister autrement ; ne pas être qu'une nation parmi d'autres dans un monde dominé par deux superpuissances<sup>58</sup>. Les Etats-Unis sont clairement visés par cette politique. En effet, au vu de leur position hégémonique, les Américains s'affirment comme des redoutables concurrents dans le domaine cinématographique autrefois réservé aux européens<sup>59</sup>. Les Américains pensent qu'ils ont, eux aussi, un message et des valeurs universelles à délivrer au monde. Ils exportent un modèle de société, l'*American way of life*, grâce à la diffusion de leurs produits de consommation et de

---

<sup>51</sup> DURIEUX B., KANCEL S., ITTY J et WEILL M, « L'apport de la culture à l'économie en France », Décembre 2013, 390 p.

<sup>52</sup> RENIER R., « La culture contribue sept fois plus au PIB que l'industrie automobile », *La Tribune*, 3 janvier 2014, disponible via le lien suivant : <https://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html> (consulté le 17 juin 2018)

<sup>53</sup> AUCLAIR E., « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote* 2006/3 (no 122), p. 213

<sup>54</sup> DARRE Y., « Histoire sociale du cinéma français ». La Découverte, « *Repères* », 2000, p. 3

<sup>55</sup> VLASSIS A., « Gouvernance mondiale et culture : De l'exception à la diversité », *Presses universitaires de Liège*, 2015, p. 91

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 95

<sup>57</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS, « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p. 55

<sup>58</sup> SAINT GILLES L., « La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide », *Histoire, économie & société* 2009/4 (28e année), p. 100

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 101

leurs biens culturels de masse dont les productions cinématographiques<sup>60</sup>, terrain où ils ont installé une hégémonie<sup>61</sup>.

### Arrivée de la télévision dans les salons et instabilité politique (années 1960-1970)

Dans les années 1960, nous assistons à l'essor de la télévision<sup>62</sup> alors que l'industrie du cinéma est en crise. La chute des entrées en salles est inversement proportionnelle à l'expansion de la télévision. En 1958, seuls 10% des foyers français sont équipés d'un téléviseur<sup>63</sup> contre plus de 70% en 1970<sup>64</sup>. La crise de la fréquentation, confirmée dans les années 60-70, produit des effets négatifs en privant les producteurs d'une part non-négligeable des recettes. Par conséquent, au cours de la décennie 1960, les rapports entre la télévision et le cinéma sont de plus en plus conflictuels car les professionnels du cinéma voient dans la télévision la coupable de cette crise.

Parallèlement à cela, l'histoire politique française et les événements qui ont suivi Mai 68 ont entraîné le départ du général de Gaulle et de son ministre André Malraux. Les années 1970 sont alors, pour la culture, marquées par une certaine instabilité ministérielle. En effet, après la démission d'André Malraux, une dizaine de ministres de la Culture se sont succédés et ont officié sous les présidences de Georges Pompidou puis de Valéry Giscard d'Estaing. En raison de cette instabilité, du manque de charisme ou de poids politique de ces ministres<sup>65</sup>, l'influence du Ministère de la rue Valois sur la vie culturelle française diminue<sup>66</sup>.

### Années 80 : référentiel de marché, Jack Lang et l'eupéanisation

Dans les années 1980, le référentiel de marché s'impose. La nécessité de réduire les dépenses publiques est alors mise en avant ainsi que le besoin de redéfinir les relations entre le public et le privé<sup>67</sup>. Jack Lang, dans un discours à l'Assemblée nationale s'inscrit dans cette dynamique : « *La culture n'est pas la propriété d'un seul secteur, fût-il le secteur public. Le secteur privé de la culture recouvre des activités nombreuses et essentielles : le livre, le*

---

<sup>60</sup> *Op.cit.*, SAINT GILLES L., « La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide », p. 101

<sup>61</sup> DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie* 2011/3 (n° 58), p.23

<sup>62</sup> GAILLARD I., « Télévision et chronologies », *Hypothèses* 2004/1 (7), p. 174

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 172

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>65</sup> AUCLAIRE A. et PERRAS S., « Cinéma (politique du) » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p. 121

<sup>66</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p. 86

<sup>67</sup> MULLER P., « Référentiel », in Dictionnaire des politiques publiques, Les Presses de Sciences Po., Paris, 2014, p. 558

*disque, le cinéma, les métiers d'art, le mobilier urbain, la création industrielle, la mode, l'art de l'habitat, la photographie, la facture instrumentale, le marché de l'art. Faut-il abandonner ces activités à leur propre sort, et assister, passif, au déclin de certaines ? [...] Au moment où [...] l'État va retrouver sa grande tradition de mécénat public, il peut sans complexe se tourner vers le secteur privé et entretenir avec lui des relations adultes et sereines.*<sup>68</sup> »

De 1984 à 1989, le cinéma français est considéré en « crise ». En cinq ans, les entrées en salles ont chuté passant de 190 à 125 millions de billets vendus. Dans le même temps, la part des films français est passée de 49 à 34% quand la part des films américains passait de 37 à 55%<sup>69</sup>. Par conséquent, les recettes des exploitants de salles et des producteurs diminuent. Toutefois, la concurrence du cinéma américain n'est toujours pas, à ce moment, le premier élément mis en cause par les professionnels du secteur. En effet, rappelons que la pénétration de la télévision dans les foyers au cours des années 1960 a modifié les pratiques culturelles des français<sup>70</sup> et que le nombre de films diffusés à la télévision s'est multiplié parallèlement à l'augmentation du nombre de chaînes due à la libéralisation de l'audiovisuel<sup>71</sup>.

Jack Lang, avec l'appui des professionnels, innove et règle les tensions entre le monde du cinéma et celui du petit écran. Ces professionnels du cinéma, déjà bien organisés dans les années 1980 ont exigé que la télévision s'acquitte de la dette qu'elle a envers le cinéma pour avoir diffusé des films à moindres coûts<sup>72</sup>. Avec la Loi du 29 juillet 1982, Jack Lang organise les prémisses du modèle français actuel. Les chaînes de télévision sont désormais obligées d'investir dans la production cinématographique et sont soumises à des quotas de diffusions d'œuvres d'expression originale française<sup>73</sup>. La politique audiovisuelle menée par Jack Lang rend donc le secteur audiovisuel et le secteur cinématographique interdépendants l'un de l'autre. L'ensemble de la profession soutient finalement la politique menée par le ministre qui, au nom de l'impact économique des industries culturelles, parvient à soutenir davantage ce secteur en obtenant une hausse du budget de la culture et en obligeant la télévision à investir dans le cinéma<sup>74</sup>.

---

<sup>68</sup> LANG J., « Un ministère de la culture, pour quoi faire ? », Discours prononcé à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, disponible via ce lien : <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jack-lang-17-novembre-1981> (consulté le 12 juillet 2018)

<sup>69</sup> *Op.cit.* DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p. 107

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 108

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>72</sup> POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003, Politiques du cinéma p. 137

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>74</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 140

Parallèlement à la situation nationale, la dynamique européenne entre désormais en compte. En effet, avec la construction européenne, les politiques françaises de l'audiovisuel doivent composer de plus en plus avec les conséquences des politiques communautaires en matière culturelle<sup>75</sup>. Aux origines de l'Union européenne, la culture n'était pas un secteur important. Ce n'est que dans les années 1980, avec la relance du processus d'intégration européenne combinée à la forte croissance économique du secteur audiovisuel, que la question des industries culturelles s'est posée à la fois comme un problème économique et culturel<sup>76</sup>. Le Traité de Maastricht introduit alors la culture parmi les compétences communautaires et précise dans son article 128§2<sup>77</sup> que la Communauté est compétente pour « *encourager la coopération entre Etats membres, et appuyer la création artistique et littéraire, y compris dans le secteur audiovisuel* ».

La politique menée par la France en matière audiovisuelle est considérée par les instances internationales comme contraire au libre-échange et les lobbies audiovisuels américains cherchent à la démanteler via le GATT et la CEE. Jack Lang dénoncera d'ailleurs les actions de la Commission recommandant aux Etats européens d'abandonner les systèmes de protection nationale et d'aides au cinéma<sup>78</sup> alors que depuis les années 1970, la Cour de justice européenne accepte la prise en compte de l'intérêt culturel pour déroger à la libre circulation, si les mesures sont proportionnées<sup>79</sup>. A cette époque, la Commission joue déjà le rôle de médiateur pour le référentiel de marché.

Le Ministre Lang va alors renforcer la relation néo-corporatiste qu'il entretient avec les professionnels du cinéma en prenant position sur des thèmes porteurs comme la dénonciation de la domination culturelle américaine et des pressions européennes pour supprimer les aides nationales au cinéma.

Face aux forces du marché et l'attitude libérale de la Commission, le seul moyen de conserver la pérennité du rayonnement culturel français est de défendre toutes les cultures et d'exporter son modèle en Europe. A cette fin, le ministre de la Culture enjoint les professionnels à se coaliser au niveau européen et les professionnels d'autres pays, à presser leurs gouvernements respectifs.

---

<sup>75</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p. 21

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>77</sup> Aujourd'hui, c'est l'article 167§2 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne (TFUE)

<sup>78</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 141

<sup>79</sup> BAER J-M., « L'Europe, laboratoire controversé de la diversité culturelle », *Mouvements* 2005/1 (no 37), p. 34



Notons que la France ne s'inscrit pas dans une position nationaliste. Au contraire, elle vise le respect de la pluralité et la diversité des cultures<sup>80</sup>. D'ailleurs, le CNC français finance aussi de nombreux films européens et pas uniquement des œuvres françaises.

Sous les menaces de la Commission européenne, Jack Lang explique que le cinéma n'est pas un bien banal. Avec le slogan « *La culture n'est pas une marchandise comme les autres* », Jack Lang se réadapte au référentiel global de marché. D'une part, il admet que la culture est une marchandise, d'autre part, celle-ci est différente et mérite un régime particulier.

Les actions de Jack Lang visant à développer une politique culturelle européenne et ce, en particulier dans le secteur audiovisuel, ont mené à l'adoption de la directive TSF. D'une part, elle prévoit la liberté de circulation des œuvres audiovisuelles en Europe. D'autre part, elle invite les chaînes de télévision à réserver une part majoritaire de leur temps d'antenne à des programmes européens<sup>81</sup> afin de favoriser l'intégration européenne et préserver une autonomie culturelle vis-à-vis des Etats-Unis qui dominaient déjà le marché audiovisuel en Europe<sup>82</sup>.

En résumé, Jack Lang symbolise une rupture dans l'action culturelle française. Il entreprend une rupture avec le référentiel de politique culturelle française ainsi qu'avec la philosophie qui dénonce la marchandisation de la culture<sup>83</sup>. Il réconcilie l'économie et la culture et parle dès 1985 d'« industries de biens immatériels.<sup>84</sup> » Il part du principe que si le secteur cinématographique peut créer des emplois dans une économie en crise, alors l'Etat doit soutenir cette industrie culturelle<sup>85</sup>. Jack Lang justifie cette action en brandissant l'impérialisme culturel américain qu'il condamne et en présentant la culture comme un instrument du rayonnement de la France<sup>86</sup>.

## **b. Le modèle audiovisuel français avant le processus révisionnel**

Depuis l'après-guerre, la France a établi pléthore de mesures pour soutenir le cinéma national. L'ensemble de ces mesures semble aujourd'hui considéré comme acquis<sup>87</sup>. Notre objectif ici n'est pas de faire une présentation exhaustive de toutes ces mesures mais d'en présenter les principales et ainsi appréhender au mieux le modèle français.

---

<sup>80</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 145

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>82</sup> DELWIT P. et GOBIN C., « L'option de la communauté européenne en matière culturelle : le cas de la directive relative à l'audiovisuel du 3 octobre 1989 », *Politiques et management public*, vol. 9, n° 3, p. 93

<sup>83</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 128

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 125

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 131

<sup>87</sup> SAUVAGET D., « Le modèle français de soutien au cinéma : le désenchantement », *Quaderni*, n°54, Printemps 2004. Cinéma français et État : un modèle en question, p. 81



La politique cinématographique est aujourd'hui pleinement assurée par le Centre national du Cinéma (CNC). Il est la direction du cinéma du Ministère de la Culture et est autonome d'un point de vue institutionnel et financier<sup>88</sup>. La légitimité du CNC est renforcée par la participation constante des professionnels du cinéma et celle d'experts présents au sein de diverses commissions qui rendent des avis avant l'attribution des aides et sur des sujets d'intérêt général. Ainsi, 700 professionnels participeraient quotidiennement aux activités du CNC en collaboration avec ses 479 agents<sup>89</sup>. Il a donc une nature à la fois professionnelle et administrative<sup>90</sup>.

Un rapport publié par le Sénat nous explique que la principale originalité du modèle français est que les interventions directes sur le budget de l'Etat sont quasi inexistantes. En effet, le fonds de soutien est essentiellement financé « en interne » grâce aux contributions obligatoires des entreprises concernées par les exploitations des films : salles de cinéma, chaînes de télévision, éditeurs vidéo<sup>91</sup>.

La loi Léotard du 30 septembre 1986 règle le secteur audiovisuel et cinématographique et poursuit deux objectifs. Le premier est culturel et vise à favoriser le développement de la création et la valorisation de l'identité française et européenne des programmes diffusés. Le second est économique et cherche à permettre la constitution d'un secteur de la production audiovisuelle<sup>92</sup>.

Cette loi contient deux principes qui sont au cœur de la politique audiovisuelle française<sup>93</sup>. Le premier est le soutien à la création et le second est l'obligation de diffusion et d'exposition des œuvres. Ces deux principes ont une quadruple vocation<sup>94</sup>. *Primo*, ils visent à garantir une exposition des œuvres françaises. *Secundo*, ils renforcent le financement des œuvres. *Tertio*, ils facilitent le développement d'un tissu diversifié de sociétés de production indépendantes. *Quatro*, ils permettent de promouvoir la circulation des œuvres européennes et d'expression originale française.

---

<sup>88</sup> Entretien téléphonique avec Lovisa Mouzaoui – Annexe p. 155

<sup>89</sup> CNC, « Qu'est-ce que le CNC ? », 5 octobre 2016, disponible via le lien suivant : <http://www.cnc.fr/web/fr/qu-est-ce-que-le-cnc> (consulté le 16 juin 2018)

<sup>90</sup> *Op.cit.*, AUCLAIRE A. et PERRAS S., « Centre national de la cinématographie (CNC) », p. 109

<sup>91</sup> SENAT, Rapport d'information n°276 fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation (1) sur les *aides publiques au cinéma en France*, Par M. Yann GAILLARD, Session ordinaire 2002-2003, p. 33

<sup>92</sup> CSA, « La contribution à la production cinématographique », disponible via le lien suivant : <http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-production-des-oeuvres/La-contribution-a-la-production-audiovisuelle> (consulté le 16 juin 2018)

<sup>93</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 128

<sup>94</sup> *Op.cit.*, CSA, « La contribution à la production cinématographique »

Avant de préciser ces deux principes fondamentaux, il convient d'aborder la chronologie des médias sur laquelle repose la politique cinématographique française.

### La chronologie des médias

Le financement du cinéma français dépend essentiellement de l'organisation actuelle de la chronologie des médias. Elle visait à l'origine à protéger les exploitants de salles de cinéma contre la concurrence de la télévision<sup>95</sup>. Elle est fixée par les pouvoirs publics en accord avec les acteurs concernés. Elle a pour objectif de réguler l'ordre d'exploitation d'un film et est séquencée selon un ordre générant un maximum de profit<sup>96</sup>. Cela signifie que le film doit d'abord être diffusé au cinéma, puis sur les chaînes payantes et enfin sur les chaînes gratuites. Pour les chaînes de télévision, plus les fenêtres de diffusion sont courtes, donc plus la diffusion se fait rapidement après la sortie en salles, plus les coûts sont élevés. Ainsi, plus le public attend pour visionner le film, moins ce dernier sera onéreux.

### Le financement de la création

Le financement de la création est une des caractéristiques principales de la politique audiovisuelle française. Le fonds de soutien est financé via des taxes justifiées par une règle qui semble globalement admise par les différents acteurs du secteur audiovisuel national: *Toute personne qui tire profit de la diffusion d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles doit contribuer à la création de ces œuvres, proportionnellement à son chiffre d'affaires*<sup>97</sup>.

Le financement de la création est réglé par trois décrets différents<sup>98</sup> inhérents à chaque support de diffusion<sup>99</sup>. L'idée est que chaque service diffusant des œuvres audiovisuelles ou cinématographiques doit réserver une partie de son chiffre d'affaires annuel à la production des nouvelles œuvres européennes et d'expression française.

---

<sup>95</sup> CONDE M., « La nécessaire chronologie des médias une analyse en éducation permanente réalisée par le centre culturel Les Grignoux », p. 1

<sup>96</sup> COLLARD F., GOETHALS C., PITSEYS J., WUNDERLE M., "La production cinématographique", *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°86, 2016, p. 28

<sup>97</sup> *Op.cit.*, CNC, « Qu'est-ce que le CNC ? »

<sup>98</sup> Ces trois décrets sont les suivants :

- Décret n° 2010-416 du 27 avril 2010 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision et aux éditeurs de services de radio distribués par les réseaux n'utilisant pas des fréquences assignées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel.
- Décret n° 2010-747 du 2 juillet 2010 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre.
- Décret n° 2010-1379 du 12 novembre 2010 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande.

<sup>99</sup> *Op.cit.*, CSA, « La contribution à la production cinématographique »

Trois acteurs majeurs du secteur cinématographique sont donc taxés afin de financer la création nationale. Le fruit de ces taxes est donc reversé au fonds de soutien au cinéma<sup>100</sup>.

Les exploitants des salles de cinéma sont les premiers à être touchés en 1948, dès la création du CNC, par la taxe spéciale additionnelle (TSA). Via celle-ci, le CNC récupère 11% du prix du billet d'entrée dans les salles de cinéma. Elle permet d'assurer *de facto* un transfert de ressources de l'industrie hollywoodienne et, par extension, de la production mondiale vers le cinéma français<sup>101</sup>.

Ensuite, ce sont les éditeurs et les distributeurs de services qui sont ciblés par la Taxe sur les services de télévision (TST). Cette contribution est celle qui rapporte le plus d'argent au CNC. En 2015, elle représentait 76% de l'argent récolté par les taxes<sup>102</sup>.

Enfin, nous pouvons mentionner, avec l'apparition des vidéos-cassettes et des DVD, la taxe sur les ventes et locations de vidéos. Celle-ci est toutefois anecdotique puisqu'elle ne représente que 2,9% du montant total du fonds de soutien.

### Les quotas de diffusion

Le deuxième élément essentiel du modèle français est la mise en place de quotas de diffusion. Ces derniers permettent aux productions françaises et européennes d'être avantagées et diffusées sur les chaînes françaises.

Le principe des quotas de diffusion est établi à l'article 27 de la Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Létard). La mise en application de ce principe est prévue par le Décret n°90-66 du 17 janvier 1990 fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision. Il expose : « *Pour chacun de leurs programmes, les éditeurs de services de télévision réservent, dans le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'œuvres audiovisuelles, au moins :*

*1° 60 % à la diffusion d'œuvres européennes ;*

*2° 40 % à la diffusion d'œuvres d'expression originale française. »*

Il précise ensuite que des conventions peuvent être établies mais que le minimum d'œuvres européennes sera toujours de 50%. Le décret souligne également que ces quotas de diffusion doivent être respectés aussi durant les heures de grande écoute.

---

<sup>100</sup> DOURNEAU M., « Les aides publiques au cinéma français : indispensables mais complexes », Ina Global, 9 octobre 2015, disponible via le lien suivant : <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-aides-publiques-au-cinema-francais-indispensables-mais-complexes-8575> (consulté le 16 juin 2018)

<sup>101</sup> ALEXANDRE O., « Le cinéma français peut-il rester une exception ? », *Le Débat* 2015/1 (n° 183), p. 59

<sup>102</sup> BOURDON L., « Le rôle du CNC dans le financement du cinéma en France », Médiapart, 6 novembre 2016, disponible via ce lien : <https://blogs.mediapart.fr/lea-asm-bourdon/blog/061116/le-role-du-cnc-dans-le-financement-du-cinema-en-france> (consulté le 26 juin 2018)

En résumé, à l’instar de Monique Dagnaud, nous pouvons résumer la politique audiovisuelle française grâce à deux partis pris. Le premier est le soutien à la langue française. Le second est la préférence du cinéma à la télévision qui doit financer le premier<sup>103</sup>.

## 3.2. Présentation de la directive SMA

Avant d’aborder notre cas d’étude plus en détail, il convient d’expliquer brièvement ce qu’est la directive SMA, les matières qu’elle régule ainsi que les difficultés et les enjeux qu’elle implique.

### a. Origines, objectifs et principes de la directive

L’acronyme SMA désigne « un service relevant de la responsabilité éditoriale d’un éditeur de services, dont l’objet principal est la communication au public de programmes télévisuels ou sonores par des réseaux de communications électroniques, dans le but d’informer, de divertir et d’éduquer ou dans le but d’assurer une communication commerciale<sup>104</sup>. »

Cette directive recouvre plusieurs éléments tels que la protection des mineurs contre des images d’actes de violence ou à caractère sexuel, la quantité de publicités diffusées à l’antenne et la qualité de ces publicités, la lutte contre les incitations à la haine mais aussi, la promotion du cinéma européen.

Dans le cadre de ce travail, nous nous attardons uniquement sur les points sensibles qui relèvent de la question culturelle. Nous aborderons donc la question du champ d’application de la directive, ainsi que celle de la diversité culturelle que nous retrouvons au travers de l’imposition de quotas de diffusion et de l’obligation de participation au financement des productions audiovisuelles et cinématographiques européennes.

Cette directive est le fruit de l’évolution d’une directive plus ancienne. En effet, en l’an 1989, la Communauté économique européenne décide de réguler la circulation des œuvres cinématographiques et télévisuelles et met en place la directive Télévision sans Frontières « dont l’objectif était d’assurer la libre prestation des services audiovisuels, tout en favorisant les programmes européens par le biais des quotas de production et de diffusion<sup>105</sup>. » Au fil du temps, cette directive a évolué afin de s’adapter aux évolutions

---

<sup>103</sup> *Op.cit.*, DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », p. 27.

<sup>104</sup> Article 1a) i) de la DIRECTIVE 2010/13/UE 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.

<sup>105</sup> BLANDIN A., « La télévision sans frontières avec Internet : interactions et ordres juridiques », *La Revue des Sciences de Gestion*, 2013/5 (N° 263-264), p. 117

technologiques et à l'apparition de nouveaux médias. En effet, modifiée une première fois en 1997, la directive TSF fut révisée à nouveau en 2005 afin de donner naissance à la directive « Services de Médias audiovisuels. » Par conséquent, la directive distingue désormais les services dits « linéaires » des services « non-linéaires. » Les premiers réfèrent généralement aux services télévisuels traditionnels tandis que les seconds concernent les services de vidéos à la demande. Cette distinction entre les « vieux » et les « nouveaux » modes de diffusion est largement critiquée<sup>106</sup>. Certains estiment d'ailleurs qu'elle n'a pas de raison d'être<sup>107</sup>. Selon Pierre Lescure, cette distinction permettrait même aux entreprises américaines d'inonder le marché européen sans contribuer aux productions européennes<sup>108</sup>.

Afin d'élaborer le marché unique des services de télévision, la Commission européenne a retenu, dès l'origine, une approche de nature économique en s'appuyant sur la mise en œuvre de deux principes fondamentaux du marché intérieur<sup>109</sup>.

Le premier est le principe dit « du pays d'origine. » Celui-ci est considéré comme la pierre angulaire de cette directive. En effet, il cherche à garantir que tout service de médias audiovisuels circule librement dans les autres États membres de l'Union, à partir du moment où le fournisseur de ce service respecte la législation de l'État membre où son siège est établi<sup>110</sup>.

Le considérant 33 de la directive 2010/13/UE nous confirme que ce principe est fondamental : « *Le principe du pays d'origine devrait être vu comme au cœur de la présente directive, compte tenu de son importance primordiale pour la création d'un marché intérieur. Ce principe devrait être appliqué à tous les services de médias audiovisuels afin de garantir aux fournisseurs de services de médias la sécurité juridique indispensable à la mise en place de nouveaux modèles d'activité et au déploiement de ces services. Il est également essentiel pour garantir la libre circulation de l'information et des programmes audiovisuels dans le marché*

---

<sup>106</sup>VLASSIS A., "European Commission, trade agreements and diversity of cultural expressions: Between autonomy and influence", *European Journal of Communication* 2016, Vol. 31(4), p. 455

<sup>107</sup> Entretien téléphonique avec Lovisa Mouzaoui – Annexe p. 158

<sup>108</sup> LESCURE P, « *Mission « Acte II de l'exception culturelle » : Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique* », Tome 1, Mai 2013, p. 170

<sup>109</sup> SENAT, session ordinaire de 2016-2017, enregistré à la Présidence du Sénat le 30 novembre 2016 « Rapport n° 161 fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication (1) sur la proposition de résolution européenne de M. André GATTOLIN et Mme Colette MÉLOT, présentée au nom de la commission des affaires européennes en application de l'article 73 quater du Règlement, sur l'adaptation de la directive « Services de médias audiovisuels » à l'évolution des réalités du marché », Par M. J-P. LELEUX, p.7

<sup>110</sup> *Ibid.* p.8

*intérieur*<sup>111</sup> ». Un service de médias audiovisuels ne relève donc de la compétence que d'un seul Etat membre, Etat membre dont les autres Etats acceptent la compétence.

Le second principe est la liberté de réception et de retransmission. Ce dernier est directement lié au premier principe. Selon celui-ci, les États membres ne peuvent entraver sur leur territoire la réception de services de médias audiovisuels en provenance d'un autre État membre. Il est exposé à l'article 3§1 de la directive SMA comme suit : « *Les États membres assurent la liberté de réception et n'entravent pas la retransmission sur leur territoire de services de médias audiovisuels en provenance d'autres États membres pour des raisons qui relèvent des domaines coordonnés par la présente directive.* »

Enfin, il convient de préciser que cette directive est une directive d'harmonisation minimale. Par conséquent, les Etats ont le droit de prévoir des règles plus strictes.

## **b. Les difficultés liées à la directive SMA**

La directive SMA actuelle fait face à deux problèmes majeurs. Le premier est dû à l'objectif même de la directive qui est la libre circulation des contenus audiovisuels européens. Quant au second, il est le fruit des évolutions technologiques.

Premièrement, le principe du pays d'origine engendre plusieurs complications. Ce principe permet à une société de placer son siège social dans un Etat membre de l'Union européenne et de viser le marché d'un autre pays en respectant uniquement la législation de l'Etat où il est établi et non celle du pays où il diffuse ses programmes télévisés (le pays de destination).

Par conséquent, certaines sociétés s'adonnent à du *forum shopping*. Cela signifie que certaines entreprises choisissent de s'établir dans un Etat où la législation est moins contraignante tout en visant le marché d'un autre Etat à la législation plus stricte. Par exemple, nous pouvons citer la chaîne RTL-TVI ou Altice (SFR) dont les sièges se trouvent au Grand-Duché de Luxembourg mais dont les activités sont en Belgique francophone et en France<sup>112</sup>.

Cela engendre des problèmes de concurrence déloyale entre les opérateurs qui émettent dans le pays où ils siègent et ceux qui émettent depuis l'extérieur. En effet, dans l'état actuel de la directive, l'entreprise Netflix qui siège aux Pays-Bas émet dans les pays européens mais ne doit pas respecter la législation française, notamment en matière de contribution à la

---

<sup>111</sup> Considérant 33 de la DIRECTIVE 2010/13/UE du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels.

<sup>112</sup> Entretien avec Bernardo Herman – Annexe p. 79

production locale ou du respect des quotas de diffusions, contrairement aux chaînes comme TF1 ou celles du groupe France Télévisions.

Ensuite, les États qui sont victimes du *forum shopping* sont obligés de prouver l'intention de contourner les règles locales, ce qui serait tout à fait impossible selon les acteurs rencontrés<sup>113</sup>.

Deuxièmement, la révolution numérique modifie les modes de production, de distribution et de consommation des biens culturels.

L'expression « révolution numérique » réfère à la culture des écrans<sup>114</sup> couplée à l'essor des technologies (smartphones, tablettes, YouTube, Facebook,...) qui permettent la dématérialisation des biens culturels et donc l'internationalisation des échanges facilitée par Internet.

Ainsi, dans le secteur audiovisuel, le numérique comprend les services de vidéos à la demande (Netflix, Amazon Prime,...), le streaming illégal et enfin le téléchargement légal ou illégal également appelé cybercriminalité culturelle.

Il y a donc ce que certains auteurs appellent une « *digital disruption*<sup>115</sup> », c'est-à-dire que le législateur est plus lent que les évolutions technologiques et donc que la législation doit s'adapter à ces nouvelles données pour, d'une part, préserver la diversité culturelle et, d'autre part, favoriser une concurrence plus saine entre les acteurs traditionnels et les nouveaux acteurs du secteur audiovisuel. Or, les ces nouveaux acteurs que sont YouTube ou Facebook ne rentrent pas dans le champ d'application de la directive actuelle. Pourtant, les plateformes de partage de vidéos sont désormais des acteurs incontournables du paysage audiovisuel. A titre d'exemple, YouTube comptabilise un milliard d'utilisateurs chaque mois. En échappant au champ d'application de la directive SMA et aux obligations qui en découlent, ces prestataires de services bénéficient donc d'importants avantages concurrentiels<sup>116</sup>.

Cette révolution numérique, avec l'arrivée de nouveaux acteurs dans le champ audiovisuel, remet en question la politique cinématographique française. En effet, les nouveaux acteurs et la dématérialisation des biens audiovisuels remettent en cause la chronologie des médias établie par le gouvernement. D'abord, le téléchargement ou le streaming illégal sur internet ne permettent pas de rémunérer la chaîne du film. Ensuite, si les

---

<sup>113</sup> Entretien avec Bernardo Herman – Annexe p. 79

<sup>114</sup> LE GUERN P., « Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », *Réseaux* 2014/2 (n° 184-185), p. 229

<sup>115</sup> IORDONAVA D. & CUNNINGHAM S., « *Digital disruption : Cinema moves online* », St Andrews Film Studies, 2012, p. 2-3

<sup>116</sup> JACQUES F., « Services de médias audiovisuels et contenu audiovisuel par internet : faut-il un régime juridique uniforme ? » Travail de fin d'étude sous la direction de Nicolas Thirion, 2017, p.43

services de vidéos à la demande (SVàD) sont déjà pris en compte par la chronologie des médias lorsqu'ils réalisent un chiffre annuel net supérieur à 10 millions d'euros<sup>117</sup>, les nouveaux opérateurs comme Netflix mettent tout de même à mal cette chronologie. En effet, la particularité de ce dernier est de produire des œuvres qui sont retransmises exclusivement sur sa plateforme. Par conséquent, ses productions ne sont pas diffusées au cinéma et cela entraîne une perte pour les exploitants des salles. La présence de Netflix au Festival de Cannes avait d'ailleurs suscité du remous parmi les professionnels du cinéma<sup>118</sup>. Ensuite, les opérateurs numériques prennent des parts de marché aux chaînes de télévision traditionnelles. De ce fait, la TST rapporte moins qu'auparavant et un manque à gagner est engendré pour le financement de la création d'œuvres nationales.

Le modèle de Netflix déstabilise donc l'entièreté du modèle français qu'il faut réadapter aux nouveautés du marché.

Malgré l'inquiétude que génère l'arrivée de nouveaux acteurs puissants dans le monde cinématographique français et européen, il convient de noter que tout le monde ne voit pas la révolution numérique comme une menace pour le secteur cinématographique. En effet, certains perçoivent dans la révolution numérique et dans la cybercriminalité culturelle une occasion de démocratiser l'accès à la culture<sup>119</sup>.

Internet permettrait donc de nouvelles pratiques cinéphiliques, grâce à la circulation des contenus qui gomme les contraintes géographiques et rend les films accessibles aux régions plus reculées où le système de salles de cinéma est moins développé. L'accès à la culture est donc plus large et moins cher<sup>120</sup>.

Internet est donc le support de diffusion d'une plus grande diversité de contenus audiovisuels. En effet, grâce au partage et à l'absence de frontières, les petites nations du cinéma pourraient se libérer du marché national et s'exporter plus aisément à l'étranger<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> LE ROY Marc, « Netflix fera-t-il exploser le modèle audiovisuel français ? » Ina Global, 24 février 2014, disponible via le lien suivant : <https://www.inaglobal.fr/television/article/netflix-fera-t-il-exploser-le-modele-audiovisuel-francais> (consulté le 6 mai 2018)

<sup>118</sup> FEDERATION NATIONALE DES CINEMAS FRANÇAIS, « Les salles de cinéma souhaitent que les films en compétition au Festival de Cannes s'inscrivent dans la réglementation de notre pays, fondement de l'exception culturelle », *Communiqué de presse*, 14 avril 2017

<sup>119</sup> *Op.cit.*, LE GUERN P., « Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », p. 243

<sup>120</sup> TETU M., « Des vertus culturelles du piratage à l'ère numérique : ou comment le *peer-to-peer* peut contribuer à la circulation du patrimoine québécois et à la diversité culturelle », *Éthique publique*, vol. 14, n° 2 | 2012, p.5

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.5



Pour ce qui est des plateformes de vidéos à la demande, leur arrivée sur le marché peut aussi être perçue comme vectrice d'emplois, de rentrées fiscales et d'une redynamisation du secteur audiovisuel. De plus, ces opérateurs qui offrent du contenu de qualité à des prix raisonnables permettent d'atténuer le piratage. Il serait donc néfaste pour l'économie française de rejeter complètement ces acteurs<sup>122</sup>. Avec l'arrivée de la télévision, les autorités ont profité de cette dernière pour financer la production cinématographique. L'objectif pour la France sera donc de réaménager un cadre avec les opérateurs de services à la demande et de renégocier la participation de chacun sans pour autant modifier de façon significative la somme totale consacrée au financement du cinéma français chaque année<sup>123</sup>.

### **c. Les intérêts français : identité culturelle, économie et soft power**

Depuis Jack Lang et les années 1980, la République française a pour objectif d'exporter son modèle au niveau européen. Le site internet de la diplomatie française donne une place importante à cet objectif de « *Promouvoir le modèle économique et réglementaire français en matière d'audiovisuelle et soutenir la diversité culturelle*<sup>124</sup> ». Cet objectif sous-tend trois enjeux importants pour la République française : se protéger de l'hégémonie cinématographique américaine afin de préserver son identité culturelle et la diversité culturelle européenne, maintenir l'activité économique d'un secteur porteur en termes d'emplois et favoriser le rayonnement culturel de la France à travers l'Europe.

### **Le soft power à la française : une puissance d'influence**

Joseph Nye exprimait via la notion de *soft power* le pouvoir d'influence grâce à la culture et la séduction. Selon ce dernier, observant la société américaine, le *soft power* est le fait de la société civile libre d'un interventionnisme étatique. Ce point fait dire à Frédéric Martel que le concept de *soft power* n'est pas adapté à la tradition interventionniste française. En effet, la France dispose elle aussi d'une puissance d'influence mais elle n'est pas le fruit unique de la société civile. En effet, les gouvernements français ont au cours du temps développé un réseau culturel global composé de ses Instituts français, de ses centres de recherche, sans oublier les Alliances françaises nées en 1883<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> *Op.cit.*, LE ROY Marc, « Netflix fera-t-il exploser le modèle audiovisuel français ? » Ina Global, 24 février 2014.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Op.cit.*, FRANCE DIPLOMATIE, « Médias et audiovisuel »

<sup>125</sup> MARTEL F., « Vers un « soft power » à la française », *Revue internationale et stratégique*, 2013/1 (n° 89), p. 72

Selon Monique Dagnaud, le cinéma est un élément non négligeable de la puissance d'influence des Etats. Elle explique que pour « briller dans le concert des nations », les Etats cherchent à développer leur industrie cinématographique<sup>126</sup>. D'ailleurs, le Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères expose sur son site internet que « *l'action audiovisuelle extérieure de la France est un élément essentiel de sa politique d'influence au service de la diffusion de ses valeurs et de sa culture à l'étranger, du partage de sa vision du monde mais également du dialogue avec les autres cultures*<sup>127</sup> ».

Les œuvres cinématographiques « *tissent du lien social et renforcent les identités* »<sup>128</sup>. Elles représentent une société particulière et permettent de sublimer des villes, des paysages, des traits culturels, ou encore des modes de vie<sup>129</sup>. Selon Isabelle Giordano, directrice générale d'Unifrance, organisme visant à promouvoir et exporter le cinéma français, les exportations des films français recouvrent des enjeux diplomatiques, culturels et économiques<sup>130</sup>. Elle explique dans son entretien avec Frédéric Martel sur « France Culture » que l'objectif d'Unifrance est de « *faire du soft power* ». Elle précise qu'il est important d'exporter ces films à l'étranger car le cinéma permet de véhiculer les valeurs défendues par la France. « *C'est l'esprit des Lumières que l'on véhicule en exportant le cinéma français* » affirme-t-elle. Elle conclut : « *Le cinéma permet de diffuser la pensée.* »

Frédéric Martel affirme que la culture française se porte bien à domicile<sup>131</sup>. Le cinéma en particulier est considéré comme en bonne santé. Il concède par contre, à l'instar d'Yvon Thiec, que les films français ont du mal à s'exporter<sup>132</sup>.

Pourtant, la France est le deuxième pays exportateur au monde (2-3%) mais loin derrière les Etats-Unis (+/- 86%)<sup>133</sup>. D'après Michel Gensollen, 1 % des films vus aux États-Unis sont étrangers tandis que 85 % des places de cinéma vendues dans le monde entier correspondent à des productions hollywoodiennes<sup>134</sup>. Par conséquent, on ne peut affirmer que les films français conquièrent les marchés internationaux. Les recettes financières du cinéma français à

---

<sup>126</sup> DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », *Géoéconomie* 2011/3 (n° 58), p. 24

<sup>127</sup> France Diplomatie, « Médias et audiovisuel », disponible via le lien suivant : <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/les-domaines-d-action-de-la-diplomatie-culturelle/article/medias-et-audiovisuel> (consulté le 22 juin 2018)

<sup>128</sup> *Op.cit.*, DAGNAUD M., « Le cinéma, instrument du *soft power* des nations », p. 21

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>130</sup> MARTEL F., « Soft power et cinéma », *France Culture*, le 20 novembre 2016, disponible via ce lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/cinema-francais-et-soft-power> (consulté le 16 mai 2018)

<sup>131</sup> *Op.cit.*, MARTEL F., « Vers un « soft power » à la française », p. 73

<sup>132</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 149

<sup>133</sup> HATCHONDO R., « Le cinéma français dans une compétition mondialisée », *Géoéconomie* 2011/3 (n° 58), p. 51

<sup>134</sup> GENSOLLEN M., « Défense de la diversité culturelle : variété ou dialogue ? », *Réseaux* 2012/5 (n° 175), p. 178

l'étranger étaient en 2016 de 257 millions d'euros pour 40 millions d'entrées. Ces chiffres sont en recul net par rapport à l'année 2015 où les films français avaient diverti plus de 100 millions de spectateurs à l'étranger<sup>135</sup>.

Force est de constater que les œuvres françaises manquent de visibilité et ce même en Europe qui est le premier marché d'exportation pour les français. En 2009, en Italie, par exemple, la France avait une part de marché de 2,9 %, contre 55 % pour les Etats-Unis<sup>136</sup>. Il en va de même aujourd'hui sur les plateformes de vidéos. Ainsi, une étude d'Unifrance démontre qu'en Europe, à l'exception de la France, les films français ne comptent que pour 1,9% des catalogues Netflix. C'est en Italie que le taux de films français disponibles est le plus haut avec seulement 3.7% d'œuvres françaises dans le catalogue<sup>137</sup>.

### **Economie et identité culturelle**

Depuis les années 80, Hollywood a élaboré la stratégie du « cinéma-monde<sup>138</sup> ». Cette dernière consiste à réaliser des films « événement » et universels dans le but de toucher tous les publics. Les majors du cinéma américain optent donc pour une approche mondiale du marché afin d'amortir le coût de ces superproductions<sup>139</sup> et prônent une libre circulation totale des contenus audiovisuels afin d'inonder tous les marchés de leurs productions.

Cette question de la libre circulation de contenus audiovisuels a d'ailleurs fait l'objet d'âpres négociations à la fin des années 80 ainsi qu'en 1994, lors du Cycle de l'Uruguay. Ces négociations ont relancé une polémique apparue quelques années plus tôt entre l'Europe et les Etats-Unis suite à l'adoption par le Conseil des Communautés européennes de la directive « Télévisions sans Frontières » car si cette dernière favorisait le libre-échange entre services européens, elle renforçait la légitimité de la politique des quotas d'œuvres européennes sur les chaînes de télévision au détriment des Etats extérieurs à la Communauté.

Ces négociations ont vu le monde se diviser en deux camps. En effet, pour certains Etats, les biens culturels, au-delà de leur valeur marchande, disposent d'une valeur culturelle et identitaire qu'il convient de protéger et d'encourager. Cette position défendue notamment par la France et plus largement par les pays francophones s'oppose à la vision américaine/anglo-saxonne qui considère la culture comme une simple marchandise.

---

<sup>135</sup> BESANCON M., « Les résultats des films français à l'étranger en 2016 : synthèse », *Unifrance* 2017, p. 7

<sup>136</sup> GOUTEYRON A., « La diplomatie culturelle en crise d'identité », *Le Monde*, 7 février 2009 disponible via ce lien : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/02/07/la-diplomatie-culturelle-francaise-en-crise-d-identite-par-adrien-gouteyron\\_1152210\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/02/07/la-diplomatie-culturelle-francaise-en-crise-d-identite-par-adrien-gouteyron_1152210_3232.html) (consulté le 8 mai 2017)

<sup>137</sup> DELEAU Q., « Indicateur VoD 2018 : étude sur la place des films français en VoD sur Itunes et Netflix en Europe », *Unifrance*, p. 6

<sup>138</sup> VLASSIS A., « Ouverture des marchés cinématographiques et remise en cause de la diversité des expressions culturelles », *Géoéconomie* 2012/3 (n° 62), p. 107

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 107

Ces tensions mèneront finalement à l'établissement du principe de diversité culturelle qui est consacré en 2005 par la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles. Ce principe rend légitime la mise en place de politiques publiques dans le secteur culturel et s'oppose à l'idée selon laquelle les biens culturels sont de simples marchandises. Cela se traduit par l'imposition aux éditeurs de services, de quotas de diffusions d'œuvres nationales et européennes ainsi que par l'obligation de prévoir une part du chiffre d'affaires au financement des productions audiovisuelles locales.

L'objectif de la diversité culturelle et de la régulation des médias audiovisuels est donc de soutenir, tant que faire se peut, l'industrie cinématographique nationale et européenne face aux grandes productions hollywoodiennes. D'après Pauline Durand-Vialle, directrice générale de la Fédération des auteurs et réalisateurs européens (FERA), plus de 80% des films diffusés dans les salles de cinéma européennes seraient des films américains<sup>140</sup>. Le marché international représente une grande partie des revenus de l'audiovisuel américain. Il est donc légitime de se demander ce qu'il en serait si la libre circulation des contenus n'était pas entravée par des politiques publiques de soutien à l'industrie cinématographique nationale. L'exception culturelle ne signifie pas seulement que la culture n'est pas une marchandise comme les autres. En effet, elle semble surtout exprimer que la culture française et européenne a une dimension symbolique tout aussi importante que son PIB et qu'à ce titre, elle doit être préservée de l'hégémonie culturelle américaine<sup>141</sup>. En effet, pour certains, la culture participe aux consciences individuelles et collectives et aux diverses identités locales, régionales et nationales. Les industries culturelles ne devraient donc pas être abandonnées aux règles du marché qui menaceraient les plus faibles et conduiraient à une standardisation des cultures<sup>142</sup>, pour ne pas dire une américanisation. En effet, certains voient un impérialisme culturel de la part des Américains. En Chine, certains estiment que les films américains servent les intérêts des Etats-Unis et qu'Hollywood est le meilleur exportateur des valeurs américaines<sup>143</sup>.

Derrière l'enjeu culturel, il y a également des enjeux économiques. En effet, dans son considérant 10, la directive SMA expose que « *Les services de médias audiovisuels traditionnels — tels que la télévision — et les nouveaux services de médias audiovisuels à la*

---

<sup>140</sup> Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand-Vialle – Annexe p. 105

<sup>141</sup> FARCHY J., « Exception culturelle » in Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959, Larousse et CNRS Editions, Paris, p. 266

<sup>142</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 143

<sup>143</sup> CRANE D., "Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film", *International Journal of Cultural Policy*, 20:4, 2014, p. 377

*demande offrent d'importantes possibilités d'emploi dans l'Union, notamment dans les petites et moyennes entreprises, et stimulent la croissance économique et l'investissement. »*

Un rapport du CSA publié en juin 2017 confirme que le secteur de la production audiovisuelle reste un créateur net d'emplois salariés<sup>144</sup>. En 2015, la France comptait 3728 entreprises de productions audiovisuelles pour près de 90 000 emplois et un chiffre d'affaires total de 2,9 milliards d'euros en 2014.

L'enjeu de la révision de la directive SMA est donc de trouver un compromis entre, d'un côté, l'objectif plus libéral de faciliter la circulation transfrontalière des contenus européens et de l'autre, celui de respecter la diversité culturelle entre les Etats membres.

---

<sup>144</sup> CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL (CSA), Etude sur le tissu économique du secteur de la production audiovisuelle, 2<sup>ème</sup> édition, Juin 2017, p.18

## 4. L'influence française sur la révision de la directive SMA

Maintenant que les enjeux de la révision de la directive ont été expliqués et que le cadre théorique est développé, il convient de passer à la partie empirique de ce travail axée sur l'analyse de l'influence de la France dans le processus révisionnel de la directive SMA. Pour ce faire, nous procédons en cinq points. Le premier aborde la mise à l'agenda européen de la révision de la directive. Le second s'intéresse à la première proposition de révision émise par la Commission européenne. Le troisième point examine, quant à lui, la négociation entre les Etats sur la proposition émise par le Conseil de l'Union européenne. Dans le quatrième, nous abordons l'étape des trilogues. Le dernier propose une réflexion sur la mise en œuvre de la directive.

### a. La mise à l'agenda de la révision de la directive

A travers l'Europe et particulièrement en France, l'arrivée des nouveaux opérateurs a suscité la création de coalitions de professionnels pour dénoncer la concurrence déloyale que pourraient exercer des géants américains comme Netflix<sup>145</sup>. Ce n'est pas la compétition du marché qui est remise en cause mais le fait que tout le monde ne soit pas soumis aux mêmes règles<sup>146</sup>. De plus, comme nous l'avons signalé précédemment, l'arrivée de ces acteurs numériques profitant du principe du pays d'origine remet en cause le fonctionnement du modèle français basé sur la chronologie des médias et l'obligation de financer les productions locales. Elle remet aussi en doute la pertinence de la directive SMA.

Le forum des experts a aussi joué un rôle indirect. Ainsi, certains académiques ont mis en évidence le fait que les services non-linéaires bénéficiaient de règles plus souples que les services traditionnels<sup>147</sup>. D'autres ont pointé les difficultés concurrentielles auxquelles font face les acteurs traditionnels de la diffusion<sup>148</sup>, combinées à l'effritement de la chaîne du film engendrée par l'arrivée de nouveaux acteurs sur le marché<sup>149</sup>. Certains ont clairement exposé que Netflix bénéficiait d'avantages comparatifs par rapport aux opérateurs français<sup>150</sup>. L'ex-Président du Conseil supérieur de l'audiovisuel, Michel Boyon, a également mis en garde

---

<sup>145</sup> BELLON A., « La politique de concurrence au secours de l'exception culturelle. L'arrivée de Netflix en France depuis le ministère de la Culture », *Gouvernement et action publique* 2016/4 (N° 4), p. 124-125

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 123

<sup>147</sup> DUMONT C., « Le Conseil supérieur de l'audiovisuel, une autorité de régulation indépendante », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2010/9 (n° 2054-2055), p. 12

<sup>148</sup> *Op.cit.*, BLANDIN A., « La télévision sans frontières avec Internet : interactions et ordres juridiques », p. 119

<sup>149</sup> *Op.cit.*, COLLARD F., GOETHALS C., PITSEYS J., WUNDERLE M., «La production cinématographique», p.31

<sup>150</sup> WAGNER A. M., «Revisiting the Country-of-Origin Principle in the AVMS Directive», *Journal of Media Law*, 2014, p. 287

contre les dangers émergents pour la préservation de la diversité culturelle et le financement de la création<sup>151</sup>. Enfin, le rapport « Lescure » commandé par le Président François Hollande a clairement invité le Gouvernement français à demander la révision de la directive et influencé la position adoptée par l'Etat français<sup>152</sup>.

Cela a engendré une réaction des autorités françaises qui, avec d'autres Etats européens<sup>153</sup>, ont entamé des démarches auprès de la Commission européenne afin de l'inciter à lancer une procédure de révision pour la directive SMA. L'objectif serait de rendre la concurrence plus saine et d'exporter au niveau européen, le modèle français de l'exception culturelle.

Par conséquent, au cours de l'année 2013, dans le cadre de la publication du livre vert « *Se préparer à un monde audiovisuel totalement convergent: croissance, création et valeurs* », la Commission européenne a entamé les premières réflexions sur une amélioration de la directive SMA. Ce livre vert prévoyait une consultation publique (courant du 24 avril au 30 septembre 2013) sur la directive actuelle à laquelle ont répondu les experts du CNC, le gouvernement français, le CSA ainsi que diverses fédérations européennes de professionnels de la culture. Ayant reçu 236 réponses<sup>154</sup>, la Commission aurait compris qu'un simple ajustement de la directive ne suffirait pas et qu'il faudrait entamer une procédure de révision<sup>155</sup>.

Entre temps, les citoyens européens ont désigné leurs nouveaux représentants lors des élections européennes de 2014. Cet élément a aussi son importance dans la décision de réviser la directive SMA. En effet, si les élections n'ont pas apporté de changement de majorité entre la Commission Barroso et la Commission Juncker, il semblerait que la seconde se soit montrée plus à l'écoute des demandes du secteur cinématographique européen traditionnel. En effet, d'après Yvon Thiec, directeur général d'Eurocinéma, la Commission Barroso était plutôt sensible aux positions des grandes entreprises comme Google et rejetait toute forme de régulation<sup>156</sup>. Dans un entretien accordé au New-York Times en 2013, José Manuel Barroso n'avait d'ailleurs pas hésité à exprimer un certain mépris à l'égard de l'exception culturelle défendue par les Français. A l'époque, dans le cadre des négociations du TTIP, la France avait

---

<sup>151</sup> BOYON M., Discours du 22 novembre 2011 au Forum d'Avignon

<sup>152</sup> *Op.cit.*, LESCURE P., « Mission « Acte II de l'exception culturelle », Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique », p. 146

<sup>153</sup> Entretien avec Thomas Gilson – Annexe p. 88

<sup>154</sup> EUROPEAN COMMISSION, "Publication of the summaries of the Green paper replies", 12 September 2014, disponible via le lien suivant : <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/publication-summaries-green-paper-replies> (consulté le 18 juin 2018)

<sup>155</sup> Entretien avec Thomas Gilson – Annexe p. 88

<sup>156</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 141

demandé que le cinéma et l'audiovisuel soient exclus de ces discussions. L'ex-président de la Commission européenne avait alors fait comprendre que les Français n'étaient que des « réactionnaires » opposés à la mondialisation<sup>157</sup>.

En 2014-2015, alors que la Commission était en phase d'évaluation de la directive via le programme REFIT (Rendre la législation de l'UE plus performante et moins coûteuse), elle a dû accélérer le processus sous la pression la Présidence italienne et de certains États membres dont la France<sup>158</sup>. La Commission culture et éducation (CULT) du Parlement européen aurait également insisté dans ce sens tout au long de la précédente législature<sup>159</sup> marquée par la Présidence de José Manuel Barroso.

C'est finalement, en 2015, dans le cadre de la « stratégie pour un marché unique du numérique », stratégie désirée par le Président de la Commission Jean-Claude Juncker, que la Commission s'est penchée sur la directive SMA afin de la réviser.

Cette stratégie pour un marché unique du numérique vise à *éliminer les obstacles en ligne qui entravent l'accès des citoyens aux biens et aux services, limitent l'horizon des entreprises et des « startups » du secteur de l'internet et empêchent les entreprises et les États de tirer pleinement parti des outils numériques*. La Commission voudrait donc adapter le marché unique de l'Union européenne à l'ère numérique, et faire tomber les barrières réglementaires afin de transformer les 28 marchés nationaux en un marché unique.

Ce marché pourrait, selon la Commission européenne, générer 415 milliards d'euros par an pour l'économie européenne et créer des centaines de milliers d'emplois<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> HIGGINS A. and CASTLE S., "European Officials Takes On The French", *The New-York Times*, 17 juin 2013, disponible via ce lien: <https://www.nytimes.com/2013/06/17/business/global/european-union-divided-before-g-8-meeting.html?ref=global-home> (consulté le 18 juillet 2018)

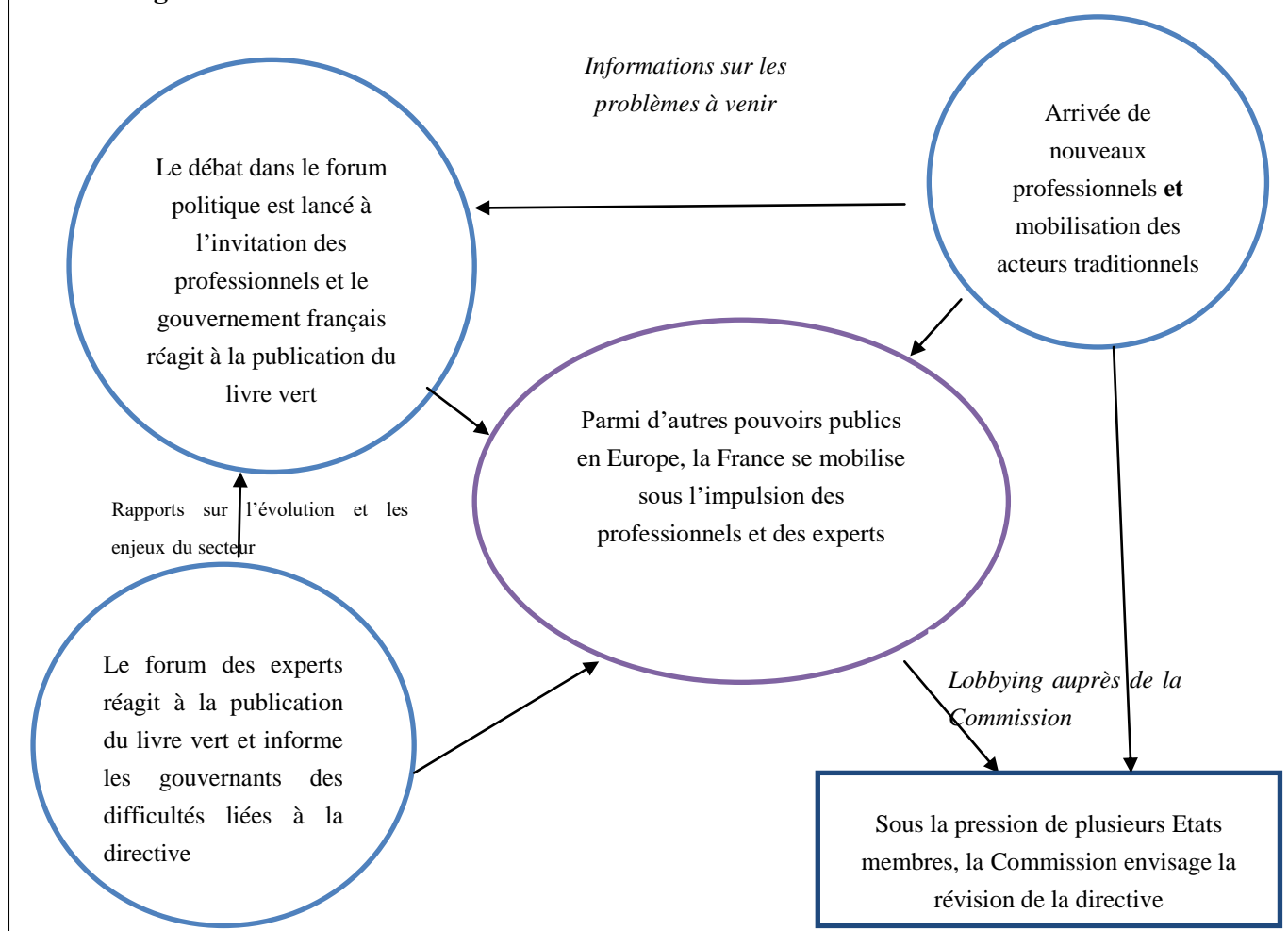
<sup>158</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 121

<sup>159</sup> VERHEYEN S. et KAMMEREVERT P., « Rapport sur la proposition de directive du Parlement européen et du Conseil 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, compte tenu de l'évolution des réalités du marché (COM(2016)0287 – C8-0193/2016 – 2016/0151(COD)), *Commission de la culture et de l'éducation*, le 10 mai 2017, p. 81

<sup>160</sup> COMMISSION EUROPEENNE, « Marché unique du numérique : Supprimer les entraves pour exploiter pleinement les possibilités offertes par internet », disponible via le lien suivant : [https://ec.europa.eu/Commission/priorities/digital-single-market\\_fr](https://ec.europa.eu/Commission/priorities/digital-single-market_fr) (consulté le 2 décembre 2017)



## Mise à l'agenda



Au regard des éléments précédents, nous pouvons affirmer que la mise à l'agenda s'est faite selon une combinaison de deux scénarios présentés par Pierre Muller et Laurie Boussaguet dans notre section 2. En effet, la révolution numérique associée à l'émergence de nouveaux opérateurs et concurrents sur le marché ont mis en évidence les faiblesses de l'action publique et de la directive SMA. Cette « crise » de l'action publique débouche sur la mobilisation des autres forums avec, en tête, les acteurs traditionnels du secteur audiovisuel et cinématographique. L'arrivée de nouveaux acteurs a engendré un nouveau rapport de force au sein du forum entre les membres traditionnels du forum des professionnels qui sont partisans de la diversité culturelle et les nouveaux arrivants ayant une approche plus libérale, partisans d'une approche d'un marché numérique sans frontières régulé au minimum. En effet, les GAFAN (Google, Apple, Facebook, Amazon et Netflix) sont désormais aptes à produire et diffuser des contenus audiovisuels. Leur entrée dans le forum des professionnels a donc

suscité l'inquiétude des acteurs traditionnels. Ceux-ci se sont donc coalisés pour avertir, via des réunions ou des manifestations, les instances politiques présentes au sein des forums de la rhétorique politique à travers l'Europe. Le gouvernement français a su, avec ses alliés, s'emparer du sujet pour faire pencher la Commission à son avantage.

## **b. La première proposition de révision rédigée par la Commission**

Dans cette partie, nous exposons le processus de rédaction de la première proposition de révision rédigée par la Commission. A cette fin, nous passons en revue les arguments émis par les acteurs traditionnels mais aussi les nouveaux acteurs qui ont effectué un lobbying intensif<sup>161</sup>. Nous nous attardons sur trois éléments essentiels de la directive à savoir, le champ d'application de la directive, la question de la compétence territoriale et celle des quotas de diffusion.

Une fois la directive ouverte à la révision, c'est d'abord le forum des experts qui s'est illustré. Il a donc été possible d'apercevoir les premières interactions entre les experts et le forum d'institutionnalisation des idées au niveau européen. Ces interactions se caractérisent par des demandes d'avis, de conseils ou d'études émises par la Commission.

En effet, à la demande de la Commission européenne, l'ERGA, le groupe qui rassemble tous les régulateurs européens de l'audiovisuel, a rendu un rapport sur les éléments de la directive qu'il convenait de modifier. Cet organisme était, à cette époque, dirigé par Olivier Schrameck, Président du CSA français. Le fait qu'Olivier Schrameck préside un groupe d'« experts » chargé d'orienter la rédaction de la proposition de directive de la Commission était un premier avantage par rapport aux Etats qui défendent des positions tout à fait différentes. Sachant que certains régulateurs ne sont pas réellement indépendants de leurs gouvernements<sup>162</sup>, il était en effet bienvenu d'avoir une présence française à la rédaction de ce rapport.

L'ERGA a finalement rendu un premier rapport à la Commission. Celui-ci, d'après les déclarations du Président du CSA français à l'Assemblée nationale<sup>163</sup>, serait largement inspiré des positions françaises. De ce fait, l'ERGA se positionne en faveur d'un élargissement du champ d'application et de l'adoption de mesures en faveur de la diversité culturelle comme l'instauration de la possibilité de faire contribuer à la production locale des

---

<sup>161</sup> Entretien avec Yvon Thiec – p. 143

<sup>162</sup> ASSEMBLEE NATIONALE, XVème législature, « Compte rendu de la Commission des affaires culturelles et de l'éducation », Mardi 25 juillet 2017, p. 3

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 24

éditeurs de services établis à l'étranger qui visent le marché national<sup>164</sup>. Les membres de l'EFAD's ont adopté au cours du processus les mêmes positions<sup>165</sup>. Les experts n'ont pas été les seuls à influencer le travail de rédaction de la Commission européenne. En effet, tant les professionnels traditionnels que les nouveaux acteurs ont cherché à influencer le pouvoir exécutif européen.

C'est donc essentiellement en amont de la rédaction de la directive que les professionnels se sont d'abord illustrés<sup>166</sup> au moyen de réunions, de séminaires ou de déjeuners<sup>167</sup>.

Afin de percevoir l'influence de chacun sur la rédaction de la proposition de révision, il convient de mettre en évidence les différentes positions des membres du forum des professionnels en fonction de trois éléments. Avant cela, rappelons que ce forum est très européenisé. D'après Frédéric Depétris, « *les eurogroupes défendant les intérêts des professionnels du cinéma, sont particulièrement actifs, relativement homogènes dans leur prise de position et en liaison permanente avec leur base nationale*<sup>168</sup> ». Il note également que les personnalités qui dirigent ces groupes depuis les années 1980-1990 sont bien souvent des Français, très au fait des négociations, des processus de décisions tant nationaux qu'europeens et soucieux de défendre les intérêts du cinéma. Si ce constat vaut pour les années 1980-1990, nous observons que les Français ont conservé une place assez importante au sein des organisations professionnelles. Nous pouvons citer plusieurs exemples. Yvon Thiec est à la tête d'une organisation défendant les producteurs européens (Eurocinéma) et est le représentant de l'Europe dans le réseau international pour la diversité culturelle. Pascal Rogard, directeur de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) tient également un rôle important au sein des Coalitions européennes pour la diversité culturelle aux côtés de la britannique Carole Tongue, Présidente de ces coalitions. Pauline Durand-Vialle, quant à elle, occupe le poste de chef exécutif à la Fédération des réalisateurs européens (FERA). Les francophones dominent également le conseil d'administration de la Fédération des Scénaristes d'Europe (FSE).

*Primo*, sur la question du champ d'application, le groupe Eurocinéma s'était exprimé en réponse à la publication du livre vert. « *Une extension maximale du champ d'application de la directive doit être préconisée ; une interprétation trop limitative de ce champ risque de*

---

<sup>164</sup> ERGA, « ERGA opinion on AVMSD proposal », 2016, 14 p.

<sup>165</sup> EFAD'S, « Audiovisual Media Services directive : EFAD's recommendations for the trilogue meetings », October 2017

<sup>166</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 144

<sup>167</sup> Entretien avec Carole Tongue – Annexe p. 116

<sup>168</sup> *Op.cit.*, DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », p. 193

*provoquer des distorsions de concurrence*<sup>169</sup>». D'autres acteurs traditionnels du forum professionnel comme la FERA, la Société des Auteurs Audiovisuels (SAA) ou la FSE abondent dans le même sens<sup>170</sup>. Le point de vue des acteurs émergents dans le secteur de l'audiovisuel que sont YouTube ou Facebook est très différent. Leur grande crainte serait que l'Union européenne régule Internet<sup>171</sup>. Ainsi, pour l'European Association of Communication Agencies (EACA), imposer une régulation dans un domaine qui évolue rapidement serait contreproductif et nuirait à l'innovation<sup>172</sup>. De plus, pour ces acteurs comme l'European Association of Internet Service Providers ou DigitalEurope<sup>173</sup> la directive E-commerce régule déjà Internet. De ce fait, ils ne devraient pas être soumis à la directive SMA.

*Secundo*, la compétence territoriale est un des points les plus importants dans cette révision car il touche à la question du financement de la production européenne. Sur ce point, les acteurs traditionnels s'opposent une nouvelle fois aux géants d'Internet. Par exemple, pour Pauline Durand-Vialle, cheffe exécutive de la FERA, modifier le principe du pays d'origine est fondamental<sup>174</sup>. Pour la SAA et la FSE, le principe du pays d'origine combiné au manque d'harmonisation ne peut créer que des distorsions de concurrence. Quant à Guillaume Prieur, chargé des affaires européennes à la SACD, il insiste sur l'importance de déroger à ce principe et d'instaurer celui du pays de destination pour ce qui est des obligations d'investissement dans la production<sup>175</sup>.

A contrario, pour les opérateurs numériques et services liés à Internet, le principe du pays d'origine est la pierre angulaire de la directive et il est fondamental qu'il reste au cœur de la directive car il est essentiel pour le fonctionnement du marché unique<sup>176</sup>. L'European Digital Media Association (EDiMA) ne dit pas autre chose dans sa réponse à la consultation publique lancée par la Commission<sup>177</sup>.

*Tertio*, les professionnels s'opposent sur la question de la promotion et de la visibilité des œuvres européennes. André Buytaers, membre de la FERA insiste sur l'importance de la

---

<sup>169</sup> EUROKINEMA, « LIVRE VERT : Se préparer à un monde audiovisuel totalement convergent: croissance, création et valeurs COM(2013) 231 final - 24.4.2013 - Contribution d'EUROKINEMA », 29 août 2013, p. 6

<sup>170</sup> SAA, FERA and FSE, "European Commission Green Paper Preparing for a Fully Converged Audiovisual World: Growth, Creation and Values - SAA, FERA, FSE Joint Contribution", 21 August 2013, p. 8

<sup>171</sup> VLASSIS A., « The review of the Audiovisual Media Services Directive. Many political voices for one digital Europe? », *Politique européenne* 2017/2 (N° 56), p. 110

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>173</sup> DIGITAL EUROPE, "Consultation on directive 2010/13/EU on audiovisual media services (AVMSD) – A media framework for the 21<sup>st</sup> century – DigitalEurope's response", 28 September 2015, p. 6

<sup>174</sup> Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand Vialle – Annexe p. 104

<sup>175</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 131

<sup>176</sup> *Op.cit.*, DIGITAL EUROPE, "Consultation on directive 2010/13/EU on audiovisual media services (AVMSD) – A media framework for the 21<sup>st</sup> Century – DigitalEurope's response", p. 21

<sup>177</sup> EDiMA, "Consultation on Directive 2010/13/EU on audio-visual media services (AVMSD) A media framework for the 21st century", p. 23

visibilité des œuvres européennes. Ainsi, il considère que la mise en place de quotas est bénéfique mais qu'elle perd de son intérêt si les œuvres ne sont pas visibles dans les catalogues. Les Coalitions européennes pour la diversité culturelle, quant à elles, préconisaient des quotas de 40% d'œuvres audiovisuelles<sup>178</sup>.

Quant aux défenseurs des opérateurs numériques, certains s'opposent complètement à l'instauration d'un quelconque quota. Ainsi, EDiMA considère que l'instauration des quotas est préjudiciable aux modèles commerciaux développés par les opérateurs numériques<sup>179</sup>. De plus, les plateformes digitales permettent aux œuvres européennes de s'exporter au-delà de l'Europe. Le groupe d'intérêt DigitalEurope est également fermement opposé à l'instauration de quotas dans les catalogues de services de vidéos à la demande. Selon eux, les quotas ne permettent pas de promouvoir le savoir-faire européen en matière d'audiovisuel. Si les œuvres européennes sont de qualité, les consommateurs les regarderont quoi qu'il arrive. La souveraineté du consommateur est donc mise en avant. Enfin, ils estiment que si le quota devait être effectif, il ne devrait pas excéder 20%<sup>180</sup>.

Forte des avis émis après la consultation de la part des experts et des professionnels, la Commission a pris soin de rédiger en mai 2016 une proposition de révision<sup>181</sup> qui constituera par après la base des négociations futures entre les Etats membres au sein du Conseil de l'Union européenne.

En analysant la proposition, nous pouvons remarquer que la Commission a pris en compte l'avis de l'ERGA. Victoria Leroy, membre de la DG Connect affirme : « *On en a tenu compte parce que les régulateurs connaissent la manière dont les différents marchés nationaux fonctionnent, les réalités sur le terrain donc évidemment, on ne pouvait pas ignorer ça.*<sup>182</sup> »

Il convient de distinguer trois éléments de la proposition émise par la Commission qui ont donné lieu à d'importants débats:

1. *Le champ d'application de la directive* : la modification vise à prendre en compte les services de vidéos à la demande par Internet ainsi que le contenu créé par les utilisateurs

---

<sup>178</sup> Entretien avec Carole Tongue – Annexe p. 118

<sup>179</sup> *Op cit.*, EDiMA, "Consultation on Directive 2010/13/EU on audio-visual media services (AVMSD) A media framework for the 21st century", p. 23

<sup>180</sup> DIGITAL EUROPE, « DIGITALEUROPE's Reflection on the review of the Digital Single Market strategy » Brussels, 13 April 2017, p. 10

<sup>181</sup> COMMISSION EUROPEENNE, Proposition de directive du Parlement européen et du Conseil modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels, compte tenu de l'évolution des réalités du marché.

<sup>182</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 123

eux-mêmes (YouTube, Dailymotion,...)<sup>183</sup> tandis que seuls les médias traditionnels et les SVàD sont inclus dans la directive actuelle. Alors que certains débattaient sur le fait qu'une plateforme de partage telle que YouTube tombait déjà dans le champ d'application de la directive<sup>184</sup>, la Cour de justice de l'Union européenne a confirmé dans son arrêt « *Peugeot Deutschland GmbH contre Deutsche Umwelthilfe eV* » que YouTube n'était pas considéré comme un service de médias audiovisuels au sens de la directive<sup>185</sup>. Il faut noter que les médias sociaux tels que Facebook ou Instagram ne sont pas encore pris en compte par la Commission. Sur l'élargissement du champ d'application, les experts de l'ERGA et des professionnels traditionnels ont été entendus. Toutefois, la non-prise en compte des médias sociaux nous laisse supposer que la Commission a aussi cherché à contenter les acteurs d'Internet.

2. *La compétence territoriale* : la Commission donne la possibilité au pays de destination de faire contribuer financièrement un fournisseur de vidéos à la demande établi à l'étranger qui vise son marché<sup>186</sup>. Toutefois, les fournisseurs de services linéaires établis à l'étranger continuent d'échapper aux législations locales. La proposition de la Commission ne règle donc pas le problème d'« Altice ». C'est ici une première dérogation au principe du pays d'origine qui est accordée par la Commission. Toutefois, Victoria Leroy explique que ce n'est pas vraiment une dérogation qui est accordée mais une clarification de ce qui pouvait être fait et pour traduire une réalité existante<sup>187</sup>. Cette précision reflète une décision antérieure de la Commission sur une taxe imposée par l'Allemagne aux services non-linéaires établis à l'étranger. En effet, la Commission avait, à cette époque, estimé que cette taxation était légale et ne relevait pas du champ de la directive<sup>188</sup>. Cette décision de la Commission fut récemment confirmée par la Cour de Justice de l'Union européenne<sup>189</sup> dans l'affaire opposant Netflix international à la Commission européenne. Sur ce point, la Commission a entendu partiellement la demande des acteurs traditionnels et contenter l'Allemagne et la France désireuses de

---

<sup>183</sup> CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, « Révision de la directive sma : Quel avenir pour la régulation ? », disponible via ce lien : <http://www.csa.be/pages/266> (consulté le 30 octobre 2017)

<sup>184</sup> Entretien avec Bernardo Herman – Annexe p. 84

<sup>185</sup> CURIA, Arrêt de la Cour (neuvième chambre) du 21 février 2018, Affaire C132/17

<sup>186</sup> *Op.cit.*, CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, « Révision de la directive sma : Quel avenir pour la régulation ? »

<sup>187</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 122

<sup>188</sup> JOURNAL OFFICIEL DE L'UNION EUROPEENNE, Décision (UE) 2016/2042 de la Commission du 1er septembre 2016 relative au régime d'aides SA.38418 — 2014/C (ex 2014/N) que l'Allemagne entend mettre en œuvre pour soutenir la production et la distribution cinématographiques.

<sup>189</sup> CJUE, affaire T-818/16, 16 mai 2018

faire contribuer Netflix<sup>190</sup>. La Commission ne souhaitait pourtant pas remettre en cause le principe du pays d'origine. « *Sans le principe du pays d'origine, la directive n'a plus lieu d'être pour nous !*<sup>191</sup> » explique Victoria Leroy. Elle n'a donc pas souhaité étendre la possibilité de faire contribuer les services linéaires établis à l'étranger. Cela s'expliquerait aussi par le fait que les services linéaires ont déjà plus d'obligations que les services non-linéaires et que la Commission ne souhaite pas les étouffer<sup>192</sup>.

3. *La promotion du cinéma européen* : la proposition de directive de la Commission énonce une avancée en ce qui concerne les SVàD. Ceux-ci devraient participer au financement de productions européennes et leurs catalogues devraient proposer 20% d'œuvres européennes<sup>193</sup>. De prime abord, cette mesure bénéficie aux partisans de la diversité culturelle. Toutefois, l'Observatoire de l'audiovisuel européen nous fait remarquer que les catalogues de services de vidéos à la demande proposaient déjà, en moyenne, plus de 20% d'œuvres européennes<sup>194</sup>. Cet élément explique la concession faite par DigitalEurope qui estimait qu'en cas d'instauration d'un quota, il ne devait absolument pas dépasser 20%. Cette mesure n'est donc pas contraignante et ne favorise pas plus la diversité culturelle qu'auparavant. Toutefois, si la mesure ne semble pas efficace au regard de la moyenne européenne, il convient de signaler que dans certains Etats, le pourcentage d'œuvres européennes tourne plutôt autour de 10%<sup>195</sup>. Dans ces cas précis, l'instauration d'un quota à 20% serait bénéfique.

C'est sur base de cette proposition que le gouvernement français a négocié avec les autres gouvernements européens. En conclusion de cette section, nous pouvons mettre en évidence le rôle de la Commission qui a consulté d'une part les experts et d'autre part les professionnels. Nous pouvons constater que les acteurs émergents ont des intérêts communs avec la Commission et ont su se faire entendre. Toutefois, la Commission Juncker a semblé attentive aux revendications des acteurs traditionnels et des experts mettant en évidence les évolutions du marché et des modes de consommation.

Avec sa stratégie pour un marché unique du numérique, la Commission se fait le médiateur du référentiel global du marché. A cette étape de la directive, le forum

---

<sup>190</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 141

<sup>191</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 122

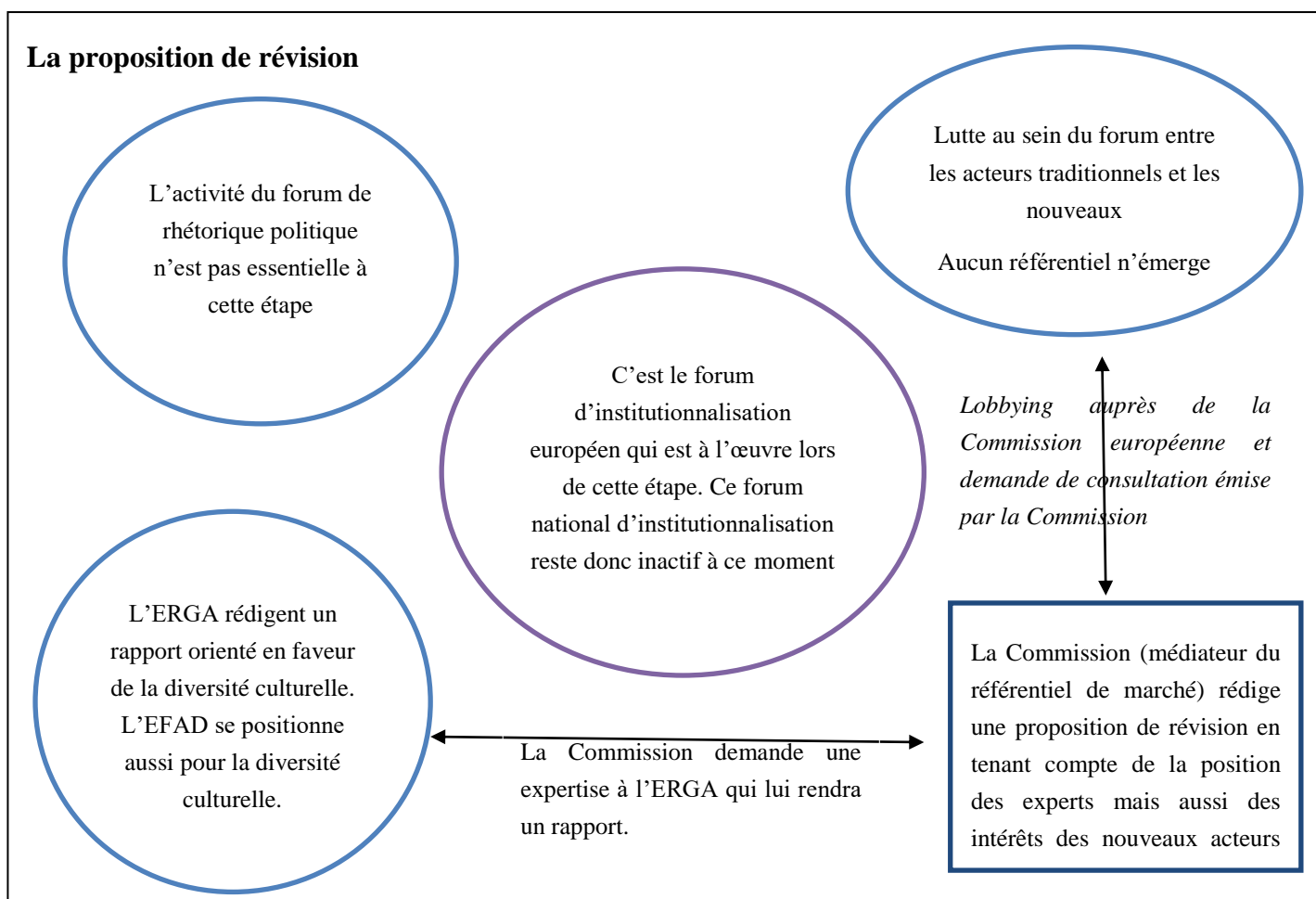
<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>193</sup> *Op.cit.*, CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, « Révision de la directive sma : Quel avenir pour la régulation ? »

<sup>194</sup> GRECE M. et PUMARES M.J., « The origin of films in VOD catalogues », *Observatoire européen de l'audiovisuel*, Edition 2017, p. 86

<sup>195</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 122-123

professionnel n'a pas encore vu de référent dominant émerger. Les acteurs traditionnels se font les médiateurs d'un référentiel de « la diversité culturelle » quand les opérateurs numériques souhaitent un rapport global-sectoriel fort avec pour référentiel sectoriel, le référentiel de marché également. Quant aux experts européens, ils penchent pour le référentiel de la diversité culturelle.



### c. L'influence française au sein du Conseil: vers l'Approche globale de mai 2017

Afin d'analyser la suite du processus qui mena à l'adoption de l'Approche globale par le Conseil de l'Union européenne, nous commençons par aborder les positions du gouvernement français. Ensuite, nous revenons sur celles des Etats opposés à la France. Enfin, nous nous attardons sur le rôle important joué par l'Allemagne qui a permis de faire pencher la balance dans le sens de la France. En effet, d'après Guillaume Prieur, « *Il y a un bloc qui est plutôt les pays du sud hein, France, Espagne, Grèce, Italie et cetera ! Et puis après, vous avez les pays du nord qui ne veulent pas du tout de règles et qui sont quand même dans une logique*



*extrêmement libérale. Et puis au milieu de tout ça, vous avez l'Allemagne qui est en position un peu de juge de paix qui peut basculer dans un sens ou dans l'autre<sup>196</sup>.»*

### **La position du gouvernement français**

La position du gouvernement français s'est construite à force de contacts permanents entre les différents forums depuis des dizaines d'années. Le CNC a pleinement joué son rôle en réunissant différentes associations de professionnels, d'experts et les gouvernants. Il en ressort qu'en France, le forum des professionnels est dominé par les acteurs traditionnels qui défendent eux-aussi la promotion de l'exception culturelle et se positionnent naturellement en faveur du soutien à la création et d'une régulation. De l'avis de Guillaume Prieur, « *dès lors qu'on est sur le terrain de la diversité culturelle et du dispositif de régulation, là il y a une coagulation, en tout cas, des différents acteurs qui sont capables, qui ont l'intelligence, en tout cas, de se taper dessus dès lors qu'il y a des intérêts heu...qui peuvent les opposer mais qui en revanche peuvent se rassembler aussi quand on voit qu'il y a un intérêt effectif supérieur qui existe et qui mérite d'être défendu.*<sup>197</sup> » Cela s'explique en partie par le fait que la législation française est très stricte. La République française est donc peu encline à accueillir sur son « territoire » des grandes entreprises américaines qui s'opposeraient à la défense de la diversité culturelle.

L'Assemblée nationale a suivi de près les débats menés par la ministre de la Culture au Conseil de l'Union européenne. En s'intéressant aux débats parlementaires<sup>198</sup>, nous pouvons remarquer que si certains points du modèle français sont soumis à la réflexion, la question de défendre ou non l'exception culturelle française ne se pose même pas. Pour mettre en évidence le consensus qui traverse les différentes forces politiques sur la défense de l'exception culturelle, nous pouvons nous replonger dans les programmes électoraux conçus pour les élections présidentielles de 2017. Ainsi, de Jean-Luc Mélenchon<sup>199</sup> à Marine Le Pen<sup>200</sup> en passant par François Fillon<sup>201</sup>, Benoit Hamon<sup>202</sup> et Emmanuel Macron<sup>203</sup>, tous défendent l'exception culturelle française.

---

<sup>196</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 134

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>198</sup> ASSEMBLEE NATIONALE, XV<sup>e</sup> législature, « Compte-rendu n°44 de la Commission des affaires culturelles et de l'éducation », 22 mai 2018, 37 p.

<sup>199</sup> FRANCE INSOUmise, « Les arts insoumis, la culture en commun », 2017, p. 24

<sup>200</sup> CULTURE BOX, « Les candidats à la présidentielle et la culture : les propositions de Marine Le Pen », 6 avril 2017, Disponible via le lien suivant : <https://culturebox.francetvinfo.fr/culture/le-programme-culturel-des-candidats/presidentielle-2017-le-programme-culturel-de-marine-le-pen-254615> (consulté le 8 mai 2018)

<sup>201</sup> FILLON F., « Mon projet pour la France », 13 mars 2017

<sup>202</sup> ZONE FRANCHE, « Les propositions pour la culture de Benoit Hamon », *Mediapart*, 7 avril 2017, disponible via le lien suivant : <https://blogs.mediapart.fr/zone-franche/blog/070417/les-propositions-pour-la-culture-de-benoit-hamon> (consulté le 8 mai 2018)

D'ailleurs, la France reste dans une certaine continuité en matière de protection de la diversité culturelle puisqu'elle adopte la même position depuis l'instauration de la directive TSF dans les années 1980<sup>204</sup>.

Cet attachement au principe de diversité culturelle explique en partie les positions de la France sur la révision de la directive SMA que nous exposons ci-dessous.

Premièrement, le gouvernement français tient absolument à élargir le champ de la directive aux plates-formes de partage de vidéos ainsi qu'aux médias sociaux<sup>205</sup>. Elle souhaite donc aller plus loin que la Commission.

Deuxièmement, la France voudrait contourner le principe du pays d'origine afin de pouvoir imposer aux opérateurs étrangers (Netflix, Amazon, SFR,...) qui ciblent son marché, des contributions financières à la production cinématographique locale. Pour le gouvernement français, « *le choix du lieu d'établissement est souvent fait par ces sociétés dans une démarche de « forum shopping », c'est-à-dire en raison des avantages de procédure ou de fond (réglementation sociale, fiscale, sectorielle, ...), qu'elles en attendent, ce qui engendre de facto une distorsion de concurrence entre les acteurs européens et extra-européens.*<sup>206</sup> » De plus, selon l'Observatoire européen de l'audiovisuel, 50% des plateformes de vidéos à la demande disponibles dans un Etat membre émettraient depuis un autre Etat membre. Par conséquent, le *forum shopping* dont est victime la France parmi d'autres Etats européens est susceptible de provoquer un réel manque à gagner pour la production cinématographique française et européenne. La ministre de la Culture s'est d'ailleurs exprimée en ces mots : « *Netflix doit se plier aux régulations qui font le succès de nos industries, notamment en matière de financement de la création. C'est une condition sine qua non pour préserver notre écosystème. Nous risquons sinon une déstabilisation des acteurs, mais aussi du mécanisme de financement, dans un marché déjà très concurrentiel. Netflix doit être un acteur supplémentaire du système, pas un passager clandestin qui profite sans abonder la création française* »<sup>207</sup>.

Troisièmement, sur la question des quotas, la France se montre bien plus ambitieuse que la Commission européenne puisqu'elle avait demandé que les quotas pour les services non-

---

<sup>203</sup> CULTURE BOX, « Les candidats à la présidentielle et la culture : les propositions d'Emmanuel Macron », 24 avril 2017, Disponible via le lien suivant : <https://culturebox.francetvinfo.fr/culture/le-programme-culturel-des-candidats/presidentielle-2017-le-programme-culturel-d-emmanuel-macron-254399> (Consulté le 8 mai 2018)

<sup>204</sup> Entretien avec Lovisa Mouzaoui – Annexe p. 155

<sup>205</sup> Contribution française : Consultation publique sur le Livre vert « Se préparer à un monde audiovisuel pleinement convergent : croissance, création et valeurs », Avril 2013, p. 7

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>207</sup> *Op.cit.*, LE ROY Marc, « Netflix fera-t-il exploser le modèle audiovisuel français ? »

linéaires soient de 50%<sup>208</sup> et de la sorte, appliquer un régime identique pour les services linéaires et non-linéaires.

Le Gouvernement, les professionnels traditionnels et les experts ont donc pu se retrouver au sein du forum d'institutionnalisation des idées qui est, rappelons le, caractérisé par la négociation afin de trouver un compromis entre les différentes idées émergées de chaque forum. Avec le cas français, nous ne pouvons pas affirmer que les positions défendues par la ministre au Conseil de l'Union européenne relèvent d'un compromis. En effet, au regard des positions du Gouvernement, nous pouvons observer qu'elles sont tout à fait en adéquation avec celles des professionnels français de la culture ainsi que celles des experts. Cette convergence n'est pas récente. Ainsi, d'après Guillaume Prieur, *« ces dernières années, il y a une convergence de vue très très large entre les professionnels, les organisations professionnelles et heu...l'Etat ! Il n'y a jamais eu de dissensus entre la position qui pouvait être prise par les autorités françaises sur cette directive SMA et sur ce qui était défendu aussi par les professionnels. Ca tient aussi beaucoup à la manière dont le secteur audiovisuel et cinématographique est structuré dans ses relations avec le politique parce que on voit bien que quelles que soient les majorités qui ont été mises en place ces dernières décennies, globalement il y a toujours eu une convergence entre les professionnels et les pouvoirs publics et heu... sur cette directive SMA, ça s'est encore manifesté<sup>209</sup> »*.

D'après lui, si la cohésion entre les professionnels et les autorités ne permet pas à elle seule de faire pencher la balance en faveur des intérêts français, cet élément serait tout de même une véritable force pour le gouvernement français dans les négociations<sup>210</sup>.

De plus, comme nous l'avons signalé précédemment, si la France a l'appui des experts et des professionnels français, elle a aussi l'appui des professionnels traditionnels européens et des experts européens. Cela s'explique par les positions stratégiques qu'occupent les Français au sein des diverses organisations professionnelles européennes. Cela est le fruit d'un travail entamé par Jack Lang dans les années 1980 afin de pousser les professionnels français à faire pression au niveau communautaire dans le cadre de l'élaboration d'une politique audiovisuelle européenne dont le centre était la directive TSF<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> Représentation permanente de la France auprès de l'Union européenne, « Adoption de la directive relative aux services de médias audiovisuels », 24 mai 2017, disponible via ce lien : <https://ue.delegfrance.org/adoption-de-la-directive-relative> (consulté le 15 mai 2018)

<sup>209</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 130

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 130

<sup>211</sup> *Op.cit.*, POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », p. 146

Enfin, si la France dispose d'un soutien de la société civile, elle peut aussi compter sur ses alliés. Dans un débat à l'Assemblée nationale, Patrick Raude, secrétaire général de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) et vice-président de la Société des Auteurs Audiovisuels (SAA) faisait remarquer en février 2017 : « *Il arrive souvent que la France défende l'exception culturelle française et cherche à imposer sa vision des choses à toute l'Europe, mais là ce sont plusieurs pays de l'Union européenne – Pologne, Espagne, Italie, Portugal – qui souhaitent, avec la France, étendre cette avancée*<sup>212</sup> ». Parmi ces Etats, certains représentent un poids démographique important qui pourrait peser lors du vote final au Parlement européen.

### **Les adversaires politiques de la France**

Comme le signale Lovisa Mouzaoui, membre du CNC, les positions des Etats dépendent de leurs intérêts, de leur marché cinématographique, de l'importance de leur production<sup>213</sup>.

A titre d'exemple, la Communauté flamande de Belgique n'est pas confrontée aux mêmes difficultés que la France. En effet, ils auraient réussi à développer une réelle identité<sup>214</sup>. Les téléspectateurs flamands regardent majoritairement des programmes flamands. De plus, leur industrie cinématographique fonctionne plutôt bien puisqu'ils ont eu quelques succès commerciaux et internationaux (*Rundskop, Alabama Monroe : the Broken circle breakdown, etc.*). Les Flamands venaient donc naturellement avec des revendications divergentes, notamment sur le principe du pays d'origine. Ils s'opposaient fermement à ce que les Etats de destination puissent réclamer aux opérateurs des contributions au financement de la production de contenus audiovisuels locaux<sup>215</sup>. Selon la Communauté flamande, dirigée par un gouvernement ancré un peu plus à droite (Gouvernement Bourgeois) depuis les élections de 2014, plus sensible aux thèses de la libre concurrence, cette mesure serait une dérogation au principe du pays d'origine et entraînerait une fragmentation du marché. Surtout que ce principe est à la base de la directive et joue un rôle vital dans son fonctionnement. Nous avons déjà évoqué cet argument en analysant la position des opérateurs numériques et du lobby DigitalEurope<sup>216</sup>. D'après cet organisme, l'introduction de l'obligation de contribution aux pays de destination minerait fortement le marché unique.

---

<sup>212</sup> ASSEMBLEE NATIONALE XIV<sup>e</sup> législature, « Compte rendu n°345 – Commission des affaires européennes », 8 février 2017, p. 25

<sup>213</sup> Entretien téléphonique avec Lovisa Mouzaoui – Annexe p. 156

<sup>214</sup> Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand Vialle – Annexe p 112-113

<sup>215</sup> Entretien avec Thomas Gilson – Annexe p. 90

<sup>216</sup> DIGITAL EUROPE, « DigitalEurope's Reflection on the review of the Digital Single Market strategy » Brussels, 13 avril 2017, p. 10

Ce type d'argument se retrouve également au sein du Royaume-Uni. Ce dernier profite pleinement du principe du pays d'origine. En effet, avec pas moins de 1000 éditeurs de services établis à Londres, le Royaume-Uni est le premier bénéficiaire avec 2 milliards d'euros récoltés par les entreprises britanniques sur le continent. Près de 50% des revenus établis en dehors du pays d'établissement par les entreprises de l'Union européenne sont dus à des éditeurs de services établis au Royaume-Uni<sup>217</sup>. Pourtant, d'après le directeur de la BBC, les productions britanniques sont en danger à cause de l'émergence des plateformes de streaming<sup>218</sup>. Cette nouvelle donne pourrait mener selon lui à un déficit de 500 millions de livres dans l'investissement pour des programmes britanniques<sup>219</sup>. D'après Carole Tongue, la position du gouvernement britannique serait donc purement idéologique<sup>220</sup> en préférant l'approche économique à l'approche culturelle.

Un raisonnement semblable peut être tenu pour le Luxembourg ou les Pays-Bas qui disposent d'un cadre juridique généreux envers les grandes entreprises. Ainsi, I-tunes siège au Luxembourg quand Netflix a élu domicile aux Pays-Bas.

Notons que l'Irlande, aussi de tradition libérale, a pourtant soutenu la possibilité de faire contribuer à la production locale les services établis à l'étranger<sup>221</sup>. Cela s'expliquerait par le fait que Sky, qui siège à Londres, est le diffuseur le plus important en Irlande mais n'investit pas dans les productions irlandaises<sup>222</sup>.

### La puissante Allemagne

Afin d'établir le texte proposé par le Conseil européen, l'Allemagne aurait, d'après différents acteurs rencontrés, joué un rôle très important. Pour Guillaume Prieur, « *tout a reposé sur le fait de savoir si les Allemands allaient être sur la position française ou une autre.* »<sup>223</sup> Il poursuit en expliquant que la position de l'Allemagne est celle qui permet de faire basculer la décision dans un camp plutôt que dans un autre<sup>224</sup>. D'après lui, les Allemands ont acquis des positions de pouvoir extrêmement fortes. Il met en évidence ceux qui

---

<sup>217</sup> LANGE-MEDART A., « Vers une révision *a minima* de la directive SMA », *Les Enjeux de l'information et de la communication* 2016/2 (n° 18), p. 97

<sup>218</sup> AYLLETTE H. et TONGUE C., « Netflix's chilling effects on cultural diversity », *The Guardian*, 1 December 2017, disponible via ce lien: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/dec/01/netflix-chilling-effect-on-cultural-diversity> (consulté le 9 mars 2018)

<sup>219</sup> RUDDICK G., « BBC chief warns British TV under serious threat from likes of Netflix », *The Guardian*, 1 November 2017, disponible via ce lien: <https://www.theguardian.com/media/2017/nov/01/bbc-chief-warns-british-tv-under-serious-threat-from-likes-of-netflix> (consulté le 9 mars 2017)

<sup>220</sup> Entretien avec Carole Tongue – Annexe p.117

<sup>221</sup> Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand-Vialle – Annexe p. 107

<sup>222</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 146

<sup>223</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 132

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 132

détiennent les postes à responsabilités au Parlement européen. Ainsi les groupes des Verts, de la Gauche unitaire européenne, du Parti populaire européen et depuis peu, des Socialistes & Démocrates sont tous les quatre présidés par des Allemands. De plus, sur la question de l'audiovisuel ou des droits d'auteurs, ce sont toujours des rapporteurs allemands qui sont désignés<sup>225</sup>. Cela s'est vérifié dans le cas de la révision de la directive SMA avec Petra Kammerevert (S&D) et Sabine Verheyen (PPE). Sur les 25 commissions parlementaires, cinq sont présidées par des Allemands dont la Commission CULT qui a pour Présidente Petra Kammerevert. Le journal « L'Echo » a également mis en évidence cet élément. Ainsi, trois institutions européennes sur quatre auraient aujourd'hui un Allemand comme secrétaire général<sup>226</sup>.

A contrario, d'autres mettent en évidence la perte d'influence de la France au sein de l'Union européenne. Certains ont démontré que les élections européennes de 2014 ont engendré un net recul de l'influence française au sein des institutions européennes. Le résultat de ces dernières élections couplé à la composition des listes des partis et au comportement des élus au sein du Parlement européen semble montrer une influence en recul<sup>227</sup>. La réussite du Front national a engendré la présence de 23 députés « non-inscrits » sur les 74 députés français avant que Marine Le Pen ne parvienne à former un groupe politique en 2015. L'absence de présidence de groupe politique européen (hormis Marine Le Pen) est due au fait que le poids de la délégation d'un Etat au sein d'un groupe politique est un élément fondamental pour briguer la présidence d'un groupe politique<sup>228</sup>. Or, toutes les délégations françaises sont sorties affaiblies des élections à l'exception du Front national. L'influence au sein du Parlement dépend aussi des stratégies nationales<sup>229</sup>. Ainsi, les Allemands agiraient sur le long terme et viseraient un objectif informel de trois mandats à la suite. Le premier servirait à apprendre. Le second consisterait en l'application de l'apprentissage et le dernier viserait à transmettre son expérience<sup>230</sup>. Guillaume Prieur confirme ce raisonnement et démontre que les Français n'ont pas du tout la même approche du mandat européen. « *C'est pour ça que les Allemands sont aussi bons ! Ils ont*

---

<sup>225</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 134.

<sup>226</sup> GEORIS V., « Ces allemands qui gouvernent l'Europe », *L'Echo*, 30 mars 2018, disponible via ce lien : <https://www.lecho.be/economie-politique/europe/general/ces-allemands-qui-gouvernent-l-europe/9997621.html> (consulté le 15 juin 2018)

<sup>227</sup> DE MARCILLY C., « L'influence par la présence dans les institutions européennes : 2014, une année de renouvellement dans la continuité pour les français », *Questions d'Europe*, n°348, 16 mars 2015, p. 1

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 6

<sup>230</sup> *Op.cit.*, DE MARCILLY C., « L'influence par la présence dans les institutions européennes : 2014, une année de renouvellement dans la continuité pour les français », p. 6

*professionnalisés leurs députés européens. Il n'y a pas de tournante dans leurs députés, ils ne changent pas tous les cinq ans. (...) Malheureusement, en France, les gens qu'on envoie à Bruxelles, c'est très souvent pour se débarrasser d'eux. On ne les veut plus en France, donc on les envoie à Bruxelles. (...) Les Allemands ont une vision beaucoup plus stratégique de leur positionnement et de leur position au sein des institutions européennes.*<sup>231</sup> » Cela s'explique en partie par le déficit de médiatisation des questions européennes. En effet, alors que les journaux télévisés restent le premier canal d'information des Français, l'actualité européenne en est quasi absente<sup>232</sup>. Un autre élément avancé est que les élections européennes sont parfois perçues par les élus potentiels comme des élections de seconde importance<sup>233</sup>. Ainsi, aux élections de 2014, 18% des députés européens français étaient démissionnaires pour seulement 4% des députés allemands<sup>234</sup>. Nous pouvons donc considérer qu'au-delà de la présence des députés frontistes, les autres éventuels élus n'auraient pas pesé non plus car ils manquent d'expérience<sup>235</sup>.

Les développements ci-dessus ne signifient pas que la France n'a plus de poids au sein de l'Europe. Des études montrent que, dans les grandes institutions que sont le Parlement ou la Commission, la France est toujours dans le trio de tête dans l'occupation des postes à responsabilités<sup>236</sup>. Ainsi, si l'Allemagne semble avoir la main mise sur l'Union européenne, la France reste un pays influent par rapport à d'autres Etats. De plus, comme nous l'avons déjà exposé, nous ne pouvons réduire l'influence d'un Etat au nombre de ressortissants détenant des postes à responsabilités dans les trois grandes institutions. Il conviendrait d'analyser une palette d'organisations beaucoup plus large en examinant les autres institutions, les lobbies, etc.

Ces développements sur la puissance de l'Allemagne prennent de l'intérêt au regard des positions adoptées à l'origine du processus de révision par les Allemands. Si le gouvernement d'outre-Rhin était en faveur du contournement du pays d'origine<sup>237</sup>, notamment à cause de la

---

<sup>231</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 134

<sup>232</sup> MOUVEMENT EUROPEEN FRANCE, « L'Europe à la télévision : une lacune de l'information française ? », *Euractiv*, disponible via ce lien : <https://www.euractiv.fr/section/medias/opinion/leurope-a-la-television-une-lacune-de-linformation-francaise/> (consulté le 29 juillet 2018)

<sup>233</sup> BELOT C. et PINA C., « Des campagnes européennes non disputées et sous contraintes », *Revue Politique et Parlementaire*, Colin, 2009, p. 62-72

<sup>234</sup> *Op.cit.*, DE MARCILLY C., « L'influence par la présence dans les institutions européennes : 2014, une année de renouvellement dans la continuité pour les français », p. 6

<sup>235</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 134

<sup>236</sup> *Op.cit.* DE MARCILLY C., « L'influence par la présence dans les institutions européennes : 2014, une année de renouvellement dans la continuité pour les français », p. 9

<sup>237</sup> *Op.cit.*, J.O.U.E., Décision (UE) 2016/2042 de la Commission du 1er septembre 2016 relative au régime d'aides SA.38418 — 2014/C (ex 2014/N) que l'Allemagne entend mettre en œuvre pour soutenir la production et la distribution cinématographiques – paragraphe 39



taxe infligée à Netflix et qu'ils étaient plutôt pour l'élargissement du champ d'application de la directive, l'Allemagne était fermement opposée à l'instauration d'un quota sur les services de vidéos à la demande<sup>238</sup> quand les français demandaient 50%.

### Un accord obtenu d'une courte majorité

Les débats au sein du Conseil avant l'accord de mai 2017 furent inhabituellement virulents. Yvon Thiec n'hésite pas à parler de mini-crise<sup>239</sup>. Au terme de celle-ci, l'Allemagne a accepté de soutenir aux côtés de la France, de l'Espagne et de l'Italie l'augmentation des quotas à 30%. Ce revirement de situation s'expliquerait par l'intervention de Philippe Etienne, ex-Ambassadeur de France à Berlin et désormais conseiller diplomatique du Président Emmanuel Macron<sup>240</sup>. Cet élément est confirmé par Guillaume Prieur selon qui, « *c'est important d'avoir l'appui des Allemands, c'est parce qu'ils ont acquis une position, c'est presque un verrou en fait sur les différents textes. Sur le texte des quotas d'exposition, les Allemands auraient adopté une position contraire, la France était battue.* »<sup>241</sup>

Finalement, suite au travail de chaque Etat membre au sein des groupes de travail et du Comité des représentants permanents (Coreper), le Conseil de l'Union européenne a adopté un nouveau texte, sur base de la proposition de la Commission<sup>242</sup>.

Le texte prévoit les mesures suivantes :

1. Le champ d'application de la directive est bien étendu aux nouveaux médias comme les plateformes d'échanges de vidéos mais aussi aux réseaux sociaux. Ici, le Conseil va donc plus loin que la Commission. Toutefois les règles en matière de quotas de publicités ne leurs sont pas applicables. Il en va de même pour les règles concernant les contributions aux productions locales.
2. Le principe du pays d'origine reste la pierre angulaire de la directive mais une dérogation est prévue. En effet, les pays de destination pourront réclamer à l'éditeur de services (non-linéaires et linéaires) qui émet depuis l'étranger une contribution au financement de la production locale (article 13§2). De plus, en cas de non-respect des lois du pays de destination, il fallait auparavant prouver une intention de contourner

---

<sup>238</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 149

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 149

<sup>241</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 134

<sup>242</sup> COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION - Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council amending Directive 2010/13/EU on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services in view of changing market realities (First reading) - General approach, Bruxelles, 24 mai 2017



les règles d'un Etat. Dans la proposition du Conseil, il suffit de démontrer qu'il y a bien un contournement.

3. Ce texte prévoit également que les SVàD devront proposer au minimum 30% de contenus européens ce qui est plus important que les 20% proposés par la Commission. De plus, les SVàD doivent s'assurer que les œuvres européennes sont mises en avant (article 13§1).

Ce texte répond donc aux attentes françaises en matière de diversité culturelle, sur les quotas, le financement de la production et l'élargissement du champ d'application.

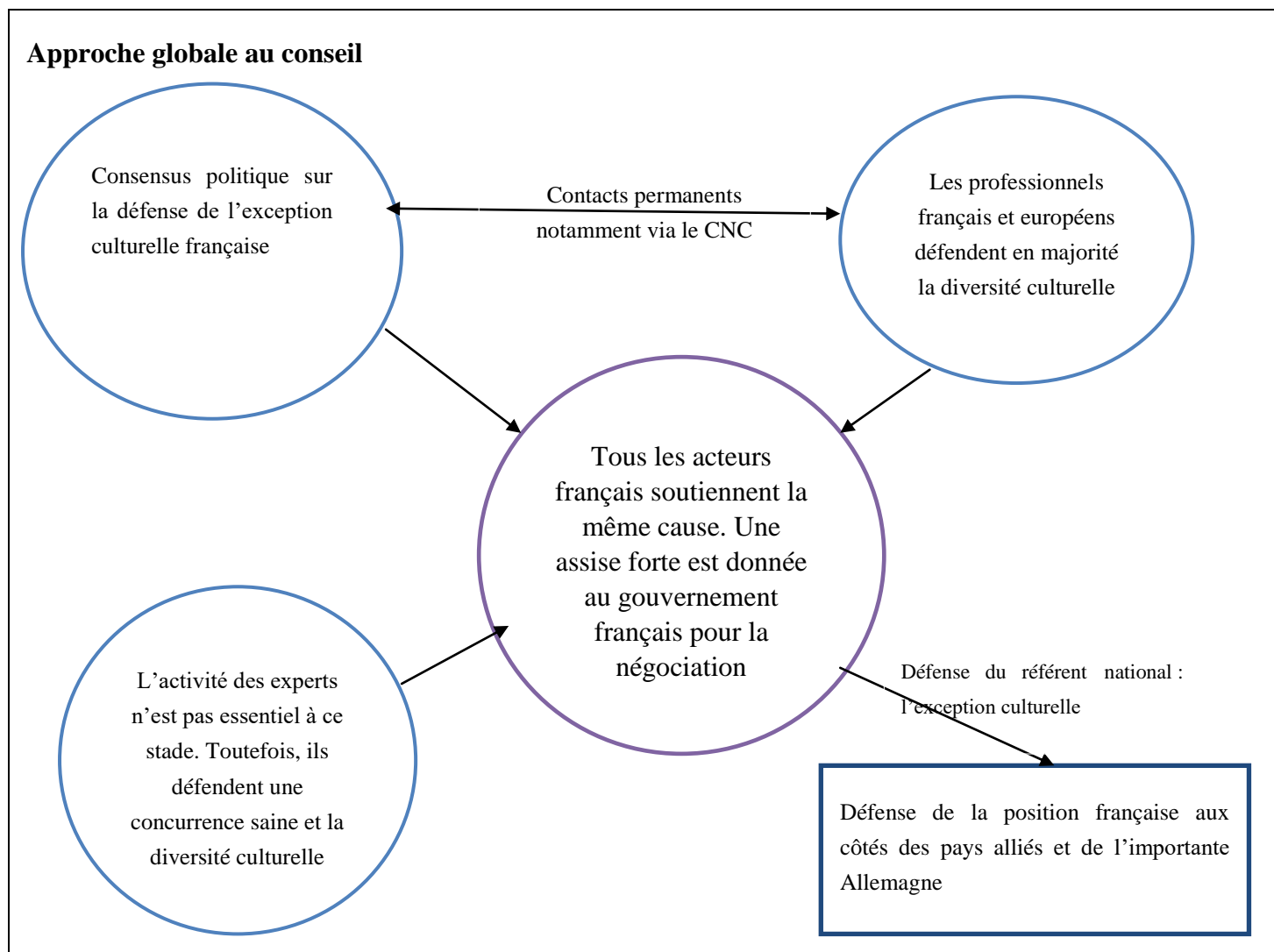
Le texte du Conseil a finalement fait l'objet d'une Approche globale suite à un vote à la majorité qualifiée, obtenue non sans difficultés. En effet, ce sujet culturel étant fort sensible, il faut noter que huit Etats membres se sont opposés au texte et que la Hongrie s'est abstenue. Parmi les Etats réfractaires, on retrouve le Royaume-Uni qui accueille de nombreux éditeurs sur son territoire, l'Irlande qui accueille Google, Apple et Facebook et qui s'oppose à l'élargissement du champ d'application<sup>243</sup>, les Etats scandinaves, la République tchèque, le Luxembourg où se situe le siège d'Amazon et les Pays-Bas qui hébergent l'entreprise Netflix. Les raisons de ces oppositions sont justement liées aux trois points qui nous préoccupent soit : l'extension du champ d'application aux contenus audiovisuels sur les médias sociaux, le quota de 30 % d'œuvres européennes imposé aux services à la demande et la possibilité d'exiger une participation financière de la part de certains diffuseurs<sup>244</sup>.

En résumé, le rapport de force au sein du forum professionnel semble avoir basculé en faveur du référentiel de l'exception culturelle. Les deux autres forums ont également opté pour ce référentiel sectoriel. Par conséquent au sein du forum d'institutionnalisation des idées, les référents de chaque forum n'ont pas eu de difficultés à s'accorder sur la nécessité de défendre l'exception culturelle au niveau européen. La France a donc pu compter sur l'appui du secteur professionnel européen, sur l'appui des experts ainsi que sur le soutien de ses alliés et surtout de l'Allemagne qui a finalement soutenu la position française suite à des tractations diplomatiques.

---

<sup>243</sup> CONSEIL DE L'UNION EUROPEENNE, « Projet de procès-verbal : 3541e session du Conseil de l'Union européenne (Éducation, jeunesse, culture et sport), tenue à Bruxelles les 22 et 23 mai 2017 », Bruxelles, le 13 juin 2017, p. 6

<sup>244</sup> CONSEIL DE L'UNION EUROPEENNE, « Services de médias audiovisuels », 18 juin 2018, disponible via le lien suivant : <http://www.consilium.europa.eu/fr/policies/audiovisual-media/> (consulté le 10 juillet 2018)



#### d. La confirmation du compromis final par le Coreper le 13 juin 2018

Comme l'a déclaré le ministre belge francophone Jean-Claude Marcourt, le texte n'était pas encore définitif à ce stade<sup>245</sup>. Il permet seulement de donner un mandat de négociation au Président du Conseil qui devra le défendre au cours de plusieurs trilogues face à la Commission et au Parlement européen.

Nos ressources sont limitées afin de rédiger cette section. Cela s'explique par deux raisons. La première est que d'un point de vue temporel, le temps qui sépare l'accord de juin 2018 et la rédaction de ces lignes est assez court, le texte approuvé par le Coreper n'est donc pas encore disponible. La deuxième raison est que les négociations entre les trois institutions ne sont pas

<sup>245</sup> PARLEMENT DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, « Compte rendu de la Commission de l'enseignement supérieur, de la recherche et des médias », Séance du 6 juin 2017, p. 14

publiques<sup>246</sup> et échappent à notre analyse. Toutefois, sur base des communiqués de presse, il nous est possible d'en dévoiler quelques éléments.

Entre le mois de mai 2017 et le mois de juin 2018, ce ne sont pas moins de dix trilogues qui se sont tenus entre les trois institutions. Le neuvième trilogue a mené à un accord politique informel sur les questions principales. L'accord définitif étant intervenu lors du dixième et dernier trilogue, le 6 juin 2018.

Afin de mettre en évidence les divergences entre les trois institutions, nous avons déjà exposé les positions de la Commission via sa proposition de révision. Nous connaissons également la position du Conseil adoptée en mai 2017. Quant au Parlement européen, il s'est également positionné dans le courant du mois de mai 2017. Au regard du rapport publié le 10 mai 2017, la Commission CULT du Parlement européen s'alignait sur la proposition du Conseil à propos de la question du champ d'application et revendique son extension aux médias sociaux malgré l'avis de la Commission du marché intérieur et de la protection des consommateurs<sup>247</sup>. Ensuite, sur le principe du pays d'origine, la Commission CULT s'aligne cette fois sur la proposition de la Commission européenne. Elle ne réclame pas la possibilité de faire contribuer au financement de la production locale les services linéaires établis dans un Etat membre mais qui visent le marché d'un autre<sup>248</sup>. Cette position est qualifiée de timide par des associations à la fois nationales et européennes qui se sont rassemblées afin de faire entendre leur voix<sup>249</sup>. Les Coalitions européennes pour la diversité culturelle ont également publié un communiqué encourageant les institutions européennes à faire preuve de plus d'audace<sup>250</sup>. Elles soulignent d'ailleurs qu'il y a autant de services linéaires que de non linéaires qui bénéficient du principe du pays d'origine et contournent les législations nationales. Enfin, concernant la question des quotas d'œuvres européennes disponibles dans les catalogues de services de vidéos à la demande, le Parlement européen adopte la même position que le Conseil de l'Union européenne sur l'augmentation des quotas à 30%.

Le vote permettant aux rapporteurs d'entamer les trilogues interinstitutionnels a démontré une nouvelle fois que ce texte est loin de faire l'unanimité. En effet, sur 30 députés votants, seuls 17 ont voté en faveur de l'engagement des négociations. Notons que Dominique Bilde,

---

<sup>246</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 124

<sup>247</sup> *Op.cit.*, VERHEYEN S. et KAMMEREVERT P., « Rapport sur la proposition de directive du Parlement européen et du Conseil 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, compte tenu de l'évolution des réalités du marché », p. 112

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>249</sup> Press release, "Audiovisual services : For a fair level playing field", 11th April 2018

<sup>250</sup> CEDC, « Discussions en trilogue sur la directive SMA : des règles identiques pour les services linéaires et les services VOD », *Communiqué de presse*, 22 mars 2018

membre du Front national et seule députée française membre effective de la Commission CULT, s'est abstenue. Le vote fut confirmé en plénière via un scrutin secret le 18 mai 2017 par 314 voix pour, 266 contre et 41 abstentions<sup>251</sup>.

C'est donc la question de l'article 13§2 qui règle la possibilité de faire contribuer les éditeurs de services à la production locale qui devrait avoir engendré le plus de difficultés entre le Parlement et les Etats membres représentés par le Conseil.

Au fil des discussions, le Conseil est parvenu à convaincre le Parlement européen de rendre possible le financement de la création locale en imposant des taxes aux émetteurs qui exercent depuis l'étranger. Cela pourrait s'expliquer par l'évolution du secteur audiovisuel. De fait, les obligations de contribution à la production audiovisuelle locale n'ont plus de raisons d'être vues, par les éditeurs et distributeurs, comme une contrainte. En effet, vu les changements des modes de consommation, il est de moins en moins intéressant pour les chaînes télévisées de diffuser des séries américaines trop longtemps après leurs sorties<sup>252</sup> alors qu'il est possible de les visionner rapidement sur internet par des moyens légaux ou illégaux. De ce fait, France Télévisions produit beaucoup de séries télévisées et de téléfilms locaux. Le même phénomène est observable ailleurs, comme en Belgique où la RTBF et RTL ont toutes deux décidé de se concentrer sur les productions locales ainsi que sur les programmes pour lesquels les services de vidéos à la demande ne peuvent pas apporter de plus-value comme les événements sportifs ou les journaux télévisés<sup>253</sup>.

Ensuite, du fait de la mondialisation, la demande pour consommer des produits locaux est de plus en plus importante et cela touche le secteur de l'audiovisuel également. La production locale fait donc également partie de la stratégie de Netflix pour s'ancrer et se faire accepter sur un marché national<sup>254</sup>. En France par exemple, la société a produit une série française : « Marseille<sup>255</sup> ». Comme l'explique Monique Dagnaud, pour près de trois quarts du temps les gens regardent des œuvres issues de leur culture<sup>256</sup>. Il convient donc de s'adapter aux sensibilités de chaque pays car aucun groupe régional n'est homogène et les identités

---

<sup>251</sup> PARLEMENT EUROPEEN, « Annexe : résultats des votes, PE 604.993 », p. 6

<sup>252</sup> Entretien avec Thomas Gilson – Annexe p. 98

<sup>253</sup> BIERME Maxime, « Les séries américaines zappées du prime-time de nos chaînes », *Le Soir*, Jeudi 16 novembre, p. 22

<sup>254</sup> MARTIN C., « Netflix booste sa production de séries françaises originales », *Première*, 18 avril 2018, disponible via ce lien : <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Netflix-booste-sa-production-de-series-francaises-originales> (consulté le 15 mai 2018)

<sup>255</sup> Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand-Vialle – Annexe

<sup>256</sup> *Op.cit.*, DAGNAUD M., « *Le cinéma, instrument de soft power des nations* », p. 23

culturelles sont particulières et répondent à des attentes de productions cinématographiques variées<sup>257</sup>.

Durant cette période de trilogues, les professionnels n'ont pas hésité à poursuivre leur lobbying et à faire entendre leur voix. Les acteurs traditionnels ont profité de l'exposition médiatique du 68<sup>ème</sup> Festival de Berlin pour lancer un appel aux autorités européennes. Ainsi, 160 cinéastes européens ont invité les autorités européennes à aller au-delà du quota de 30% et ont insisté sur l'indispensable participation au financement de la production locale par tout qui bénéficie d'œuvres cinématographiques<sup>258</sup>. Les Coalitions européennes pour la diversité culturelle ont aussi publié un communiqué à l'attention des autorités allant dans le même sens. Les organisations représentant les acteurs d'Internet et du numérique ont aussi cherché à faire entendre leur voix. Certains d'entre eux se sont coalisés afin d'interpeller les autorités avant les discussions interinstitutionnelles. Les arguments exposés sont les mêmes que durant leur travail en amont de la proposition de la directive<sup>259</sup>. Ils s'inquiètent aussi de la porte ouverte par la Commission à une dérogation au principe du pays d'origine.

Toutefois, dès le moment où le Parlement représentant les peuples européens et le Conseil représentant les Etats se sont mis d'accord sur le champ d'application, sur les quotas et sur la possibilité de faire contribuer les services établis dans un autre pays, il était difficile pour ces acteurs de se faire entendre et pour la Commission de renoncer au projet de révision<sup>260</sup>.

L'accord intervenu en avril a finalement été salué, entre autres, par les experts de l'EFAD's<sup>261</sup>.

Le 13 juin 2018, le Coreper a confirmé le texte de compromis final. Ce dernier a été transmis au Parlement européen pour approbation et adoption en première lecture<sup>262</sup>. L'éventuelle adoption finale par le Conseil est prévue pour le deuxième jour du mois d'octobre 2018.

---

<sup>257</sup> MARTEL F. et SFEZ Z., « Le tour du monde de Netflix : entre service global et local, l'expérience Netflix à travers le monde », *France culture*, 1<sup>er</sup> janvier 2018, disponible via ce lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/soft-power-dimanche-7-janvier-2018> (consulté le 18 mai 2018)

<sup>258</sup> Tribune des cinéastes européens, 19 février 2018, disponible via ce lien : <https://www.unifrance.org/actualites/15173/tribune-des-cineastes-europeens-19-fevrier-2018?logged=1533050983798> (consulté le 15 juin 2018)

<sup>259</sup> CCIA, DIGITAL EUROPE, EDIMA, EMOTA, EUROISPA, "Critical Issues to be Addressed During the Trilogue on the European Commission's Proposal for an Audio Visual Media Services Directive", Brussels, September 25th 2017, 3 p.

<sup>260</sup> Entretiens avec Carole Tongue et avec Victoria Leroy – Annexe

<sup>261</sup> EFAD's, "Audiovisual Services Media Directive: EFADs welcome an ambitious and positive step forward for the diversity of European cultures.", *Press release*, 27 April 2018

<sup>262</sup> COUNCIL OF THE EU, « Services de médias audiovisuels: accord sur une directive visant à protéger les mineurs, stimuler la compétitivité et promouvoir les contenus européens », *Communiqué de presse*, 13 juin 2018

En résumé, la Commission a poursuivi son entreprise de médiateur du référentiel de marché avec l'appui de certains acteurs du numérique. Le Conseil et le Parlement ont défendu une approche de l'exception culturelle d'abord timide puis plus affirmée. L'évolution du secteur audiovisuel et les nouvelles stratégies économiques ont certainement facilité un compromis entre le Conseil et le Parlement sur la contribution financière aux productions locales. En effet, les évolutions du secteur audiovisuel auraient permis de faire émerger le référentiel de l'exception culturelle au sein du forum des professionnels. En effet, pour des raisons stratégiques et économiques, il est aujourd'hui bénéfique de financer la production locale.

#### **e. La France satisfaite mais des incertitudes subsistent...**

Au regard des dispositions prévues par l'accord du 13 juin et de l'objectif français de promouvoir son modèle au niveau européen, nous pouvons affirmer que de réelles avancées ont été obtenues<sup>263</sup>.

*Primo*, nous pouvons remarquer que les Français ont obtenu satisfaction d'abord sur le champ d'application puisque, comme l'a précisé la rapporteur Sabine Verheyen à l'issue de l'accord d'avril 2018 : « *Nous avons obtenu de grandes avancées lors des négociations et nous avons désormais un accord politique sur tous les sujets clés. Le résultat est bien équilibré, notamment en ce qui concerne le champ d'application de la directive (qui inclut les plateformes de partage de vidéos et le contenu audiovisuel sur les médias sociaux).* [...] <sup>264</sup> »

*Secundo*, la France peut se réjouir de l'entorse prévue au principe du pays d'origine lui permettant d'imposer aux services linéaires et non-linéaires établis à l'étranger mais visant leur territoire, des obligations de financement de la production locale. D'après le journal « Les Echos », cette mesure permettra à la France de récupérer près de 100 millions d'euros à réinvestir dans l'écosystème cinématographique français<sup>265</sup>.

*Tertio*, sur la question des quotas, si la France souhaitait imposer un seuil de 50%, ils auront tout de même obtenu l'instauration de quota à 30%. Le verre peut ainsi être vu comme

---

<sup>263</sup> Afin d'offrir une perception simplifiée des évolutions dans le texte de la directive, nous proposons un tableau comparatif dans l'annexe à la page 73.

<sup>264</sup> PARLEMENT EUROPEEN, « Médias audiovisuels : accord sur la nouvelle directive sur les services de médias », *Communiqué de presse*, 26 avril 2018, disponible via le lien suivant : <http://www.europarl.europa.eu/news/fr/press-room/20180423IPR02332/medias-audiovisuels-accord-sur-la-nouvelle-directive-sur-les-services-de-medias> (consulté le 16 juillet 2018)

<sup>265</sup> MADELAINE N. et PERROTTE N., « Vidéo à la demande : L'Europe entérine le principe d'exception culturelle », *Les Echos*, Lundi 30 avril 2018, p. 22

« à moitié vide ou à moitié plein ». Certains diront que ça ne fait que trois films sur dix<sup>266</sup> alors que d'autres considèrent que c'est toujours mieux que l'absence de quota<sup>267</sup>. Si ces quotas de 30% sont considérés par les professionnels comme étant le minimum acceptable, l'instauration des quotas est tout de même considérée comme une victoire<sup>268</sup>.

Ainsi, la France est parvenue à renforcer le référentiel sectoriel de l'exception culturelle. Celui-ci s'adapte une nouvelle fois au référentiel de marché. En effet, rappelons que le principe de l'exception culturelle ne s'oppose pas au marché ni à la concurrence entre les exploitants et considère le cinéma comme une marchandise. Cependant, il retient que ce n'est pas une marchandise comme les autres et qu'il mérite d'être protégé dans un environnement global de marché. Au regard de la théorie de Pierre Muller, nous pouvons affirmer qu'il y a eu des changements non pas *sur* mais *dans* le référentiel. En effet, les deux positions se sont réadaptées l'une à l'autre en réajustant les instruments d'action publique via la révision de la directive SMA.

Ces avancées réjouissent les autorités françaises. Toutefois, ce texte doit encore être approuvé par le Parlement et le Conseil. Ensuite, quand bien même il serait adopté, quelques incertitudes subsistent.

Celles-ci concernent, entre autres, le Brexit et la visibilité des œuvres européennes.

Premièrement, la directive est floue sur la question des éditeurs de services établis en dehors de l'Union européenne. Ces derniers sont autorisés à émettre leurs services au sein de l'Union européenne mais ne bénéficient pas du principe du pays d'origine. Or, sur les 1100 éditeurs basés au Royaume-Uni, la moitié vise un autre Etat membre de l'Union européenne<sup>269</sup>. Il conviendra de déterminer si ces éditeurs restent soumis aux législations européennes. Le Royaume-Uni pourrait faire valoir sa participation à la Convention transfrontalière du Conseil de l'Europe qui fonctionne aussi selon le principe du pays d'origine mais que tous les Etats membres de l'Union européenne n'ont pas ratifié<sup>270</sup>. La Commission aurait cependant mis en sommeil l'application de cette convention notamment en ce qui concerne son élargissement aux services de vidéos à la demande<sup>271</sup>. Toutefois, rien

---

<sup>266</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p.142

<sup>267</sup> Entretien avec Guillaume Prieur – Annexe p. 129

<sup>268</sup> Entretien avec Carole Tongue – Annexe p. 116

<sup>269</sup> THIEC Y., « Implication du Brexit pour le secteur audiovisuel français », 24 octobre 2016, p. 1

<sup>270</sup> Entretien avec Victoria Leroy – Annexe p. 126

<sup>271</sup> LANGE-MEDART A., « Révisions de la directive SMA : questions et débats en suspens », *Contribution au panel « Révision de la directive SMA »*, 21 octobre 2016, p. 16

n'est sûr et des radiodiffuseurs songeraient à un déménagement en cas de Brexit afin de conserver un « passeport européen ».

Ensuite, la directive actuelle prévoyant un quota de 50% d'œuvres européennes sur les services linéaires a permis aux britanniques de diffuser leur production sur le continent. En cas de Brexit, il faudra déterminer si ces œuvres peuvent toujours être qualifiées d'européennes. Les Anglais produisent 15% des contenus européens<sup>272</sup>. S'ils perdent le « titre » d'européen, les autres Etats, la France en tête, pourraient profiter du vide éventuellement laissé par les Anglais. Toutefois, les Etats friands de fictions britanniques auraient bien du mal à atteindre l'objectif d'une programmation majoritaire d'œuvres européennes. Certains craignent alors que les seuils d'œuvres européennes soient revus à la baisse<sup>273</sup>. Toutefois, la Convention européenne sur les coproductions cinématographiques (dont le Royaume-Uni devrait rester Partie, puisqu'elle ne s'inscrit pas dans le cadre juridique de l'Union européenne) devrait permettre de continuer les coproductions et donc permettre à certains films britanniques de préserver la qualification « européenne »<sup>274</sup>.

Deuxièmement, sur la question de la mise en œuvre de la promotion des œuvres européennes, une première question se pose sur les quotas. S'ils sont bien accueillis par les professionnels de la culture, le texte prévoit que les œuvres doivent être suffisamment mises en avant<sup>275</sup>. Comme le rappelle André Buytaers, « *il y a quand même un point fondamental, c'est la publicité des œuvres ! Et, suivant qu'on les mette en vitrine ou non, elles sont très consommées ou non ! La promotion est vraiment fondamentale !*<sup>276</sup> » Ainsi, si la directive oblige les plateformes à mettre les productions européennes en avant, il n'est pas encore défini de quelle façon ni comment il sera possible de juger si les plateformes mettent clairement en avant les œuvres européennes. Ce serait au pays d'origine de vérifier si ces opérateurs respectent bien la législation. Qu'en sera-t-il si ces opérateurs sont installés dans un Etat comme le Royaume-Uni, c'est-à-dire très regardant sur ce qui est diffusé à domicile mais pas dans les autres Etats membres<sup>277</sup> ?

Notons cependant que l'Approche globale du Conseil émet quelques idées. « *La prééminence peut être assurée par différents moyens tels qu'une section dédiée aux œuvres européennes accessible depuis la page d'accueil du service, la possibilité de rechercher des œuvres*

---

<sup>272</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 144

<sup>273</sup> *Op.cit.*, LANGE-MEDART A., « Révisions de la directive SMA : questions et débats en suspens », p. 17

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 17

<sup>275</sup> *Op.cit.*, COUNCIL OF THE EU, « Services de médias audiovisuels: accord sur une directive visant à protéger les mineurs, stimuler la compétitivité et promouvoir les contenus européens »

<sup>276</sup> Entretien avec Pauline Durand-Vialle et André Buytaers – Annexe p. 110

<sup>277</sup> Entretien avec Yvon Thiec – Annexe p. 144



*européennes dans l'outil de recherche disponible dans le cadre du service, l'utilisation d'œuvres européennes dans les campagnes publicitaires du service*<sup>278</sup>».

## 5. Conclusions

A l'orée de cet écrit, nous avons posé notre question de recherche comme suit : « *La France a-t-elle encore la capacité d'influer sur le système décisionnel européen* » ? »

Pour répondre à cette question, le modèle des forums nous a permis de mettre en évidence que la mise à l'agenda politique européen de la révision est le fruit d'une crise de l'action publique et de la mobilisation des acteurs traditionnels du secteur audiovisuel. En effet, la révolution numérique a permis l'émergence de nouveaux acteurs, essentiellement d'importantes entreprises américaines, qui ont engendré un nouveau rapport de force au sein du forum des professionnels. Les acteurs traditionnels se sont alors coalisés à travers l'Europe pour alerter les forums politiques nationaux.

L'alternance politique au niveau européen et le lobbying d'Etats membres et d'organisations professionnelles a finalement permis de lancer le processus de révision.

La Commission s'est alors tournée vers le forum des experts pour établir une première proposition de révision. Les experts tant au niveau européen qu'au niveau français, dans leurs arguments, se sont montrés plutôt en faveur d'une concurrence saine et surtout de la promotion de la culture. La Commission s'est montrée attentive à ces recommandations mais également aux intérêts des acteurs traditionnels ainsi que des nouveaux médias qui ont su se faire entendre. La Commission a aussi cherché à défendre un référentiel de marché via sa stratégie pour un marché unique du numérique basé sur le principe du pays d'origine.

Les négociations au sein du Conseil ont permis de démontrer que dans la continuité de son histoire, le référentiel défendu par la France (comprise comme l'ensemble regroupant les gouvernants, les experts et les professionnels) était celui de l'exception culturelle. L'Etat français, dont l'influence du gouvernement en Europe a décliné, a su convaincre le pays le plus influent de se tenir à ses côtés.

---

<sup>278</sup> *Op.cit.*, COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION - Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council amending Directive 2010/13/EU on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services in view of changing market realities (First reading)

En résumé, malgré le manque de Français dans les postes à responsabilités au sein des institutions européennes, la France a pu s'appuyer sur deux autres leviers d'influence représentés d'une part par les experts et d'autre part par les professionnels.

En effet, dans le cas de politique cinématographique, la véritable force de la République française est de pouvoir s'appuyer sur un secteur professionnel très actif au niveau national et européen depuis que Jack Lang a cherché à exporter le modèle français en Europe. La relation néo-corporatiste que l'Etat entretient avec les professionnels français lui a permis d'avoir un appui considérable dans les négociations. Le soutien des professionnels français n'est pas négligeable étant donné qu'ils occupent des places stratégiques au sein des organisations professionnelles européennes et y répandent leur référentiel de l'exception culturelle.

La France a aussi bénéficié de la présence de ses ressortissants au sein du groupe d'experts dont l'ERGA et l'EFAD's, ce qui lui a permis de donner une dimension européenne aux positions françaises.

Toutefois, nous sommes conscients que l'atteinte de ces objectifs n'est pas du seul fruit des Français. En effet, la France a pu compter sur le soutien de ses alliés essentiellement au sud de l'Europe. Ensuite, l'alternance politique à la Commission européenne a aussi favorisé l'intérêt d'une révision de la directive. Enfin, nous connaissons le rôle important de l'Allemagne dans la poursuite des négociations. En effet, le génie français aura été de mettre de son côté un Etat allemand hostile, *a priori*, aux quotas de diffusion. Valéry Giscard d'Estaing expliquait que la coopération franco-allemande permettrait de peser sur les choix de l'Allemagne<sup>279</sup>. Cependant, nous pourrions avoir une autre lecture de cet élément et considérer que la position salvatrice de l'Allemagne montre en fait un manque d'influence et une dépendance de la France vis-à-vis du voisin d'outre-Rhin. Dès lors, nous pourrions nous demander si les Français auraient obtenu gain de cause sans son appui. Cette question est légitime au regard des impressions des acteurs rencontrés. Le débat sur cette question reste ouvert.

Cela dit, si l'intervention diplomatique de l'Ambassadeur de France à Berlin fut déterminante, nous ne pouvons cependant pas occulter le travail réalisé en amont qui a orienté la rédaction de la directive. En effet, les professionnels et experts français ayant colonisé les postes

---

<sup>279</sup> BRAND CREMIEUX M-N., « Une grande Allemagne au cœur de l'Europe. Représentations françaises de l'Allemagne unifiée. Objectifs de la politique européenne », *Relations internationales* 2006/2 (n° 126), p. 27

importants dans diverses fédérations sectorielles et au sein notamment de l'ERGA, ont clairement orienté la rédaction d'une directive.

Enfin, au regard des précédents développements, nous pensons pouvoir affirmer que la France dispose encore de la capacité d'influer sur le processus décisionnel européen. Naturellement, nous sommes conscients que notre analyse repose sur un seul cas. Ce dernier est en plus particulier car la politique cinématographique et le combat pour l'exception culturelle est un cheval de bataille important pour la France, si pas une spécialité française. La portée en généralité est donc limitée. Cependant, nous proposons une esquisse de généralisation en affirmant que dans les cas où les ressortissants français occupent des postes à responsabilités dans les fédérations sectorielles européennes ou les groupes d'experts, alors la République française est capable d'influer sur le processus décisionnel malgré le déclin de son influence dans les institutions dirigeantes. Cet élément fait écho aux suppositions évoquées dans notre introduction par Pierre-Henri d'Argenson pour qui il était fondamental que des ressortissants français occupent des postes stratégiques dans les lobbies et groupes d'experts qui jouent aujourd'hui un rôle non-négligeable dans le processus décisionnel européen.

## 6. Bibliographie

### Articles scientifiques

- ALEXANDRE O., « Le cinéma français peut-il rester une exception ? », *Le Débat* 2015/1 (n° 183), p. 59-64.
- AUCLAIR E., « Comment les arts et la culture peuvent-ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise ? », *Hérodote* 2006/3 (no 122), p. 212-220.
- AUTRET F., « Influence allemande à Bruxelles : un état des forces économiques », *Regards sur l'économie allemande*, 69 | 2004, 11-16.
- BAER J-M., « L'Europe, laboratoire controversé de la diversité culturelle », *Mouvements* 2005/1 (no 37), p. 33-40.
- BAVEREZ N., « La capacité d'influence de la France, miroir de son déclin présent et de sa future modernisation », *Revue internationale et stratégique* 2006/3 (N°63), p. 179-184.
- BELLON A., « La politique de concurrence au secours de l'exception culturelle. L'arrivée de Netflix en France depuis le ministère de la Culture », *Gouvernement et action publique* 2016/4 (N° 4), p. 119-140.
- BELOT C. et PINA C., « Des campagnes européennes non disputées et sous contraintes », *Revue Politique et Parlementaire*, Colin, 2009, p. 62-72
- BLANDIN A., « La télévision sans frontières avec Internet : interactions et ordres juridiques », *La Revue des Sciences de Gestion* 2013/5 (N° 263-264), p. 117-123.
- BOUSSAGUET L. et MULLER P., « L'impact du forum politique sur la formulation des politiques publiques », *Politiques et management public*, vol. 23, n° 3, 200, p. 41-59
- BRAND CREMIEUX M-N., « Une grande Allemagne au cœur de l'Europe. Représentations françaises de l'Allemagne unifiée. Objectifs de la politique européenne », *Relations internationales* 2006/2 (n° 126), p. 15-30.
- COLLARD F., GOETHALS C., PITSEYS J., WUNDERLE M., «La production cinématographique», *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°86, 2016, 119 p.
- CRANE D., «Cultural globalization and the dominance of the American film industry: cultural policies, national film industries, and transnational film», *International Journal of Cultural Policy*, 20:4, 2014, p. 365-382.
- D'ARGENSON P-H., « L'influence française à Bruxelles : les voies de la reconquête », *Politique étrangère* 2008/4 (Hiver), p. 857-870.
- DE LA SABLIERE J-M., « La perte d'influence de la France sur la scène internationale », *Géoéconomie* 2014/4 (n° 71), p. 43-57.
- DELWIT P. et GOBIN C., « L'option de la communauté européenne en matière culturelle : le cas de la directive relative à l'audiovisuel du 3 octobre 1989 ». In: *Politiques et management public*, vol. 9, n° 3, 199. p. 83-112.
- DUMONT C., « Le Conseil supérieur de l'audiovisuel, une autorité de régulation indépendante », *Courrier hebdomadaire du CRISP* 2010/9 (n° 2054-2055), p. 5-88.
- FOUILLEUX E., « Entre production et institutionnalisation des idées : la réforme de la politique agricole commune », *Revue française de science politique*, numéro spécial, « Les approches cognitives des politiques publiques », 50 (2), avril 2000, p. 277-306.
- GAILLARD I., « Télévision et chronologies », *Hypothèses* 2004/1 (7), p. 171-180.
- GENSOLLEN M., « Défense de la diversité culturelle : variété ou dialogue ? », *Réseaux* 2012/5 (n° 175), p. 175-203.
- HATCHONDO R., « « Le cinéma français dans une compétition mondialisée », *Géoéconomie* 2011/3 (n° 58), p. 45-55.
- KRAMER S.P. & ROCHEFORT D., « La fin de l'Europe française ? », *Politique étrangère* 2006/3 (Automne), p. 649-661.

- LANGE-MEDART A., « Vers une révision *a minima* de la directive SMA », *Les Enjeux de l'information et de la communication* 2016/2 (n° 18), p. 91-112.
- LE GUERN P., « Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », *Réseaux* 2014/2 (n° 184-185), p. 211-246.
- LEQUESNE C., « L'Allemagne et la puissance en Europe », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, 47-1 | 2015, p. 5-13.
- MARTEL F., « Vers un « soft power » à la française », *Revue internationale et stratégique* 2013/1 (n° 89), p. 67-76.
- POLO J-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, vol. 16, n°61, Premier trimestre 2003, Politiques du cinéma, p. 123-149.
- ROBERT C., La politique européenne de transparence (2005-2016) : de la contestation à la consécration du *lobbying*. Une sociologie des mobilisations institutionnelles, professionnelles et militantes autour des groupes d'intérêt à l'échelle européenne », *Gouvernement et action publique* 2017/1 (N° 1), p. 9-32.
- ROBERT C., « Les groupes d'experts dans le gouvernement de l'Union européenne. Bilans et perspectives de recherche », *Politique européenne* 2010/3 (n° 32), p. 7-38.
- SAINT GILLES L., « La culture comme levier de la puissance : le cas de la politique culturelle de la France aux États-Unis pendant la guerre froide », *Histoire, économie & société* 2009/4 (28e année), p. 97-109.
- SAUVAGET D., « Le modèle français de soutien au cinéma : le désenchantement », *Quaderni*, n°54, Printemps 2004. Cinéma français et État : un modèle en question, p. 81-94.
- SELLAL P., « La place de la France à Bruxelles, reflet de son influence dans le monde », *Revue internationale et stratégique* 2006/3 (N°63), p. 195-198.
- TETU M., « Des vertus culturelles du piratage à l'ère numérique : ou comment le *peer-to-peer* peut contribuer à la circulation du patrimoine québécois et à la diversité culturelle », *Éthique publique*, vol. 14, n° 2 | 2012, p. 1-12.
- VLASSIS A., "European Commission, trade agreements and diversity of cultural expressions: Between autonomy and influence", *European Journal of Communication*, 2016, Vol. 31(4) 446-461.
- VLASSIS A., « Ouverture des marchés cinématographiques et remise en cause de la diversité des expressions culturelles », *Géoéconomie* 2012/3 (n° 62), p. 97-108.
- VLASSIS A., « The review of the Audiovisual Media Services Directive. Many political voices for one digital Europe? », *Politique européenne* 2017/2 (N° 56), p. 102-123.
- WAGNER A. M., "Revisiting the Country-of-Origin Principle in the AVMS Directive", *Journal of Media Law*, 2014, p. 286-304

## Ouvrages

- AUCLAIRE A. et PERRAS S., « Centre national de la cinématographie (CNC) » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p. 108-109.
- AUCLAIRE A. et PERRAS S., « Cinéma (politique du) » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS éditions*, Paris, 2001, p. 120-126.
- BOUSSAGUET L., « Forums » in Dictionnaire des politiques publiques sous la direction de Laurie Bousquet, Sophie Jacquot et Pauline Ravinet, *Les Presses de Sciences Po.*, Paris, 2014, p.283-289
- DARRE Y., « Histoire sociale du cinéma français ». La Découverte, « *Repères* », 2000, 128 pages.
- DEPETRIS F., « L'Etat et le cinéma en France : Le moment de l'exception culturelle », Paris, *l'Harmattan* 2008, 297 p.

- DUBOIS R., « Une histoire politique du cinéma », Arles, Editions Sulliver, 2007, 216 p.
- DUBOIS V., « Légitimation » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, Larousse et CNRS éditions, Paris, 2001, p.366-368.
- FARCHY J., « Exception culturelle » in Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959, *Larousse et CNRS Editions*, Paris, p. 266-268.
- KUBLER D. et DE MAILLARD J., « Analyser les politiques publiques », *Presses universitaires de Grenoble*, 2009, 221 p.
- LEGRAND P., « Le centre nationale de la cinématographie des premiers temps (1944-1954)» in *Le cinéma : Une affaire d'Etat (1945-1970)*, sous la direction de Dimitri VEZYROGLOU, *La documentation française*, 2014, p. 59-69.
- IORDONAVA Dina & CUNNINGHAM Stuart, « *Digital disruption: Cinema moves online* », St Andrews Film Studies, 2012, 223 p.
- MULLER P., « Référentiel », », in Dictionnaire des politiques publiques, Les Presses de Sciences Po., Paris, 2014, p. 555-562.
- PATTYN C., « Ministère de la culture » in Dictionnaires de politiques culturelles en France depuis 1959, Larousse et CNRS éditions, Paris, 2001, p. 403-413.
- VEZYROGLOU D, « Le cinéma : Une affaire d'Etat (1945-1970) », *La documentation française*, Paris, 2014, 283 p.
- VLASSIS A., « Gouvernance mondiale et culture : De l'exception à la diversité », *Presses universitaires de Liège*, 2015, 325 p.

#### Articles de presse

- AYLLETTE H. et TONGUE C., « Netflix's chilling effects on cultural diversity », *The Guardian*, 1 December 2017, disponible via ce lien: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/dec/01/netflix-chilling-effect-on-cultural-diversity> (consulté le 9 mars 2018)
- BIERME M., « Les séries américaines zappées du prime-time de nos chaînes », *Le Soir*, Jeudi 16 novembre, p. 22
- BOURDON L., « Le rôle du CNC dans le financement du cinéma en France », *Médiapart*, 6 novembre 2016, disponible via ce lien : <https://blogs.mediapart.fr/lea-asm-bourdon/blog/061116/le-role-du-cnc-dans-le-financement-du-cinema-en-france> (consulté le 26 juin 2018)
- GEORIS V., « Ces allemands qui gouvernent l'Europe », *L'Echo*, 30 mars 2018, disponible via ce lien : <https://www.lecho.be/economie-politique/europe/general/ces-allemands-qui-gouvernent-l-europe/9997621.html> (consulté le 15 juin 2018)
- GOUTEYRON A., « La diplomatie culturelle en crise d'identité », *Le Monde*, 7 février 2009, disponible via ce lien : [https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/02/07/la-diplomatie-culturelle-francaise-en-crise-d-identite-par-adrien-gouteyron\\_1152210\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/02/07/la-diplomatie-culturelle-francaise-en-crise-d-identite-par-adrien-gouteyron_1152210_3232.html) (consulté le 8 mai 2017)
- HIGGINS A. and CASTLE S., "European Officials Takes On The French", *The New-York Times*, 17 juin 2013, disponible via ce lien: <https://www.nytimes.com/2013/06/17/business/global/european-union-divided-before-g-8-meeting.html?ref=global-home> (consulté le 18 juillet 2018)
- MADELAINE N. et PERROTTE N., « Vidéo à la demande : L'Europe entérine le principe d'exception culturelle », *Les Echos*, Lundi 30 avril 2018, p. 22

- MARTIN C., « Netflix booste sa production de séries françaises originales », *Première*, 18 avril 2018, disponible via ce lien : <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Netflix-booste-sa-production-de-series-francaises-originales> (consulté le 15 mai 2018)
- MOUVEMENT EUROPEEN FRANCE, « L'Europe à la télévision : une lacune de l'information française ? », *Euractiv*, disponible via ce lien : <https://www.euractiv.fr/section/medias/opinion/leurope-a-la-television-une-lacune-de-linformation-francaise/> (consulté le 29 juillet 2018)
- RENIER R., « La culture contribue sept fois plus au PIB que l'industrie automobile », *La Tribune*, 3 janvier 2014, disponible via le lien suivant : <https://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html> (consulté le 17 juin 2018)
- RUDDICK G., “BBC chief warns British TV under serious threat from likes of Netflix”, 1 November 2017, disponible via ce lien: <https://www.theguardian.com/media/2017/nov/01/bbc-chief-warns-british-tv-under-serious-threat-from-likes-of-netflix> (consulté le 9 mars 2017)
- ZONE FRANCHE, « Les propositions pour la culture de Benoit Hamon », *Mediapart*, 7 avril 2017, disponible via le lien suivant : <https://blogs.mediapart.fr/zone-franche/blog/070417/les-propositions-pour-la-culture-de-benoit-hamon> (consulté le 8 mai 2018)

### Communiqués de presse

- COUNCIL OF THE EU, « Services de médias audiovisuels: accord sur une directive visant à protéger les mineurs, stimuler la compétitivité et promouvoir les contenus européens », *Communiqué de presse*, 13 juin 2018
- Communiqué de presse de Mme Françoise Nyssen, ministre de la Culture, 26 avril 2018, disponible via le lien suivant : <https://ue.delegfrance.org/directive-sur-les-services-de> (consulté le 4 mai 2018)
- Press release, “Audiovisual services : For a fair level playing field”, 11th April 2018

### Études et rapports

- BESANCON M., « Les résultats des films français à l'étranger en 2016 : synthèse », *Unifrance* 2017, p. 7
- CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL (CSA), Etude sur le tissu économique du secteur de la production audiovisuelle, 2<sup>ème</sup> édition, Juin 2017, 71 p.
- DELEAU Q., « Indicateur VoD 2018 : étude sur la place des films français en VoD sur Itunes et Netflix en Europe », *Unifrance*, 21 p.
- DURIEUX B., KANCEL S., ITTY J et WEILL M., « L'apport de la culture à l'économie en France », Décembre 2013, 390 p.
- GRECE M. et PUMARES M.J., « The origin of films in VOD catalogues », *Observatoire européen de l'audiovisuel*, Edition 2017, 310 p.
- LESCURE P., « Mission « Acte II de l'exception culturelle » : Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique », Tome 1, Mai 2013, 478 p.
- DE MARCILLY C., « L'influence par la présence dans les institutions européennes : 2014, une année de renouvellement dans la continuité pour les français », *Questions d'Europe*, n°348, 16 mars 2015, 11 p.

### Opinions

- BOYON M., Discours du 22 novembre 2011 au Forum d'Avignon

- CCIA, DIGITAL EUROPE, EDIMA, EMOTA, EUROISPA, “Critical Issues to be Addressed During the Trilogue on the European Commission’s Proposal for an Audio Visual Media Services Directive”, Brussels, September 25th 2017, 3 p.
- DIGITAL EUROPE, « DIGITALEUROPE’s Reflection on the review of the Digital Single Market strategy », Brussels, 13 avril 2017, 19 p.
- EDiMA, “Consultation on Directive 2010/13/EU on audio-visual media services (AVMSD) A media framework for the 21st century”, 32 p.
- EFAD’S, « Audiovisual Media Services directive : EFAD’s recommendations for the Trilogue meetings”, 12 October 2017
- EFAD’s, “Audiovisual Services Media Directive: EFADs welcome an ambitious and positive step forward for the diversity of European cultures.”, *Press release*, 27 April 2018
- ERGA, « ERGA opinion on AVMSD proposal », 2016, 14p.
- EUROKINEMA, « LIVRE VERT : Se préparer à un monde audiovisuel totalement convergent: croissance, création et valeurs COM(2013) 231 final - 24.4.2013 - Contribution d'EUROKINEMA », 29 août 2013, 9 p.
- FEDERATION NATIONALE DES CINEMAS FRANÇAIS, « Les salles de cinéma souhaitent que les films en compétition au Festival de Cannes s’inscrivent dans la réglementation de notre pays, fondement de l’exception culturelle », *Communiqué de presse*, 14 avril 2017
- FILLON F., « Mon projet pour la France », 13 mars 2017
- FRANCE INSOUMISE, « Les arts insoumis, la culture en commun », 2017, 28 p.
- SAA, FERA and FSE, “European Commission Green Paper Preparing for a Fully Converged Audiovisual World: Growth, Creation and Values - SAA, FERA, FSE Joint Contribution”, 21 August 2013, 11 p.
- THIEC Y., « Implication du Brexit pour le secteur audiovisuel français », 24 octobre 2016, 3 p.
- Tribune des cinéastes européens, 19 février 2018, disponible via ce lien : <https://www.unifrance.org/actualites/15173/tribune-des-cineastes-europeens-19-fevrier-2018?logged=1533050983798> (consulté le 15 juin 2018)

### Documents officiels

- ASSEMBLEE NATIONALE XIV<sup>e</sup> législature, « Compte rendu n°345 – Commission des affaires européennes », 8 février 2017, 32 p.
- ASSEMBLEE NATIONALE, XV<sup>e</sup>ème législature, « Compte rendu de la Commission des affaires culturelles et de l’éducation », Mardi 25 juillet 2017, 25 p.
- ASSEMBLEE NATIONALE, XV<sup>e</sup> législature, « Compte-rendu n°44 de la Commission des affaires culturelles et de l’éducation », 22 mai 2018, 37 p.
- CJUE, affaire T-818/16, 16 mai 2018
- COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION - Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council amending Directive 2010/13/EU on the coordination of certain provisions laid down by law, regulation or administrative action in Member States concerning the provision of audiovisual media services in view of changing market realities (First reading) - General approach, Bruxelles, 24 mai 2017, 58 p.
- COMMISSION EUROPEENNE, Proposition de directive du Parlement européen et du Conseil 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, compte tenu de l'évolution des réalités du marché, Bruxelles, le 25 mai 2016, 36 p.

- CONSEIL DE L'UNION EUROPEENNE, « Projet de procès-verbal : 3541e session du Conseil de l'Union européenne (Éducation, jeunesse, culture et sport), tenue à Bruxelles les 22 et 23 mai 2017 », Bruxelles, le 13 juin 2017, 9 p.
- Contribution française : Consultation publique sur le Livre vert « Se préparer à un monde audiovisuel pleinement convergent : croissance, création et valeurs », Avril 2013, 15 p.
- CURIA, Arrêt de la Cour (neuvième chambre) du 21 février 2018, Affaire C132/17
- DIRECTIVE 2010/13/UE 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.
- JOURNAL OFFICIEL DE L'UNION EUROPEENNE, Décision (UE) 2016/2042 de la Commission du 1er septembre 2016 relative au régime d'aides SA.38418 — 2014/C (ex 2014/N) que l'Allemagne entend mettre en œuvre pour soutenir la production et la distribution cinématographiques.
- PARLEMENT DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE, « Compte rendu de la Commission de l'enseignement supérieur, de la recherche et des médias », Séance du 6 juin 2017, 17 p.
- SÉNAT, Session ordinaire de 2016-2017, enregistré à la Présidence du Sénat le 30 novembre 2016, « Rapport n° 161 fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication (1) sur la proposition de résolution européenne de M. André GATTOLIN et Mme Colette MÉLOT, présentée au nom de la commission des affaires européennes en application de l'article 73 quater du Règlement, sur l'adaptation de la directive « Services de médias audiovisuels » à l'évolution des réalités du marché », Par M. Jean-Pierre LELEUX, Sénateur, 45 p.
- SENAT, « Rapport d'information n°276 fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation (1) sur les aides publiques au cinéma en France », Par M. Yann GAILLARD, Session ordinaire 2002-2003, 252 p.
- VERHEYEN S. et KAMMEREVERT P., « Rapport sur la proposition de directive du Parlement européen et du Conseil 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, compte tenu de l'évolution des réalités du marché (COM(2016)0287 – C8-0193/2016 – 2016/0151(COD)), *Commission de la culture et de l'éducation*, le 10 mai 2017, 257p.

## Sites internet

- CNC, « Qu'est-ce que le CNC ? », disponible via le lien suivant : <http://www.cnc.fr/web/fr/qu-est-ce-que-le-cnc> (consulté le 16 juin 2018)
- COMMISSION EUROPEENNE, « Marché unique du numérique : Supprimer les entraves pour exploiter pleinement les possibilités offertes par internet », disponible via le lien suivant : [https://ec.europa.eu/Commission/priorities/digital-single-market\\_fr](https://ec.europa.eu/Commission/priorities/digital-single-market_fr) (consulté le 2 décembre 2017)
- CONSEIL DE L'UNION EUROPEENNE, « Services de médias audiovisuels », 18 juin 2018, disponible via le lien suivant : <http://www.consilium.europa.eu/fr/policies/audiovisual-media/> (consulté le 10 juillet 2018)
- CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, « La contribution à la production cinématographique », disponible via le lien suivant : <http://www.csa.fr/Television/Le-suivi->

[des-programmes/La-production-des-oeuvres/La-contribution-a-la-production-audiovisuelle](#)  
(consulté le 16 juin 2018)

- CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL, « Révision de la directive sma : Quel avenir pour la régulation ? », disponible via ce lien : <http://www.csa.be/pages/266> (consulté le 30 octobre 2017)
- CULTURE BOX, « Les candidats à la présidentielle et la culture : les propositions d'Emmanuel Macron », 24 avril 2017, Disponible via le lien suivant : <https://culturebox.francetvinfo.fr/culture/le-programme-culturel-des-candidats/presidentielle-2017-le-programme-culturel-d-emmanuel-macron-254399> (Consulté le 8 mai 2018)
- CULTURE BOX, « Les candidats à la présidentielle et la culture : les propositions de Marine Le Pen », 6 avril 2017, Disponible via le lien suivant : <https://culturebox.francetvinfo.fr/culture/le-programme-culturel-des-candidats/presidentielle-2017-le-programme-culturel-de-marine-le-pen-254615> (consulté le 8 mai 2018)
- DOURNEAU M., « Les aides publiques au cinéma français : indispensables mais complexes », Ina Global, 9 octobre 2015, disponible via le lien suivant : <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-aides-publiques-au-cinema-francais-indispensables-mais-complexes-8575> (consulté le 16 juin 2018)
- EUROPEAN COMMISSION, « Publication of the summaries of the Green paper replies », 12 September 2014, disponible via le lien suivant : <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/publication-summaries-green-paper-replies> (consulté le 18 juin 2018)
- France Diplomatie, « Médias et audiovisuel », disponible via le lien suivant : <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/les-domaines-d-action-de-la-diplomatie-culturelle/article/medias-et-audiovisuel> (consulté le 22 juin 2018)
- LE ROY Marc, « Netflix fera-t-il exploser le modèle audiovisuel français ? » Ina Global, 24 février 2014, disponible via le lien suivant : <https://www.inaglobal.fr/television/article/netflix-fera-t-il-exploser-le-modele-audiovisuel-francais> (consulté le 6 mai 2018)
- Représentation permanente de la France auprès de l'Union européenne, « Adoption de la directive relative aux services de médias audiovisuels », 24 mai 2017, disponible via ce lien : <https://ue.delegfrance.org/adoption-de-la-directive-relative> (consulté le 15 mai 2018)

### **Emissions radiophoniques**

- MARTEL F., « Soft power et cinéma », *France Culture*, le 20 novembre 2016, disponible via ce lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/cinema-francais-et-soft-power> (consulté le 16 mai 2018)
- MARTEL F. et SFEZ Z., « Le tour du monde de Netflix : entre service global et local, l'expérience Netflix à travers le monde », *France culture*, 1<sup>er</sup> janvier 2018, disponible via ce lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/soft-power-dimanche-7-janvier-2018> (consulté le 18 mai 2018)

### **Autres documents**

- CNC, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le CNC... sans jamais oser le demander », Mai 2013, 36 p.
- CONDE M., « La nécessaire chronologie des médias : une analyse en éducation permanente réalisée par le centre culturel Les Grignoux », 8p.
- JACQUES F., « Services de médias audiovisuels et contenu audiovisuel par internet : faut-il un régime juridique uniforme ? », Travail de fin d'étude sous la direction de Nicolas Thirion, année académique 2016-2017, 71 p.
- LANG J., « Un ministère de la culture, pour quoi faire ? », Discours prononcé à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, disponible via ce lien : <http://www2.assemblee->

[nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jack-lang-17-novembre-1981](http://nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jack-lang-17-novembre-1981) (consulté le 12 juillet 2018)

- LANGE-MEDART A., « Révisions de la directive SMA : questions et débats en suspens », *Contribution au panel « Révision de la directive SMA »*, 21 octobre 2016, 18 p.

## **Entretiens**

- Entretien avec Bernardo Herman, le 16 novembre 2017, Bruxelles
- Entretien avec Thomas Gilson, le 17 novembre 2017, Bruxelles
- Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand-Vialle, le 24 novembre 2017, Bruxelles
- Entretien avec Carole Tongue, le 10 avril 2018, Bruxelles
- Entretien avec Victoria Leroy, le 19 avril 2018, Bruxelles
- Entretien avec Guillaume Prieur, le 23 avril 2018, Paris
- Entretien avec Yvon Thiec, le 24 avril 2018, Bruxelles
- Entretien avec Lovisa Mouzaoui, le 4 mai 2018, par téléphone

## 7. Annexes

- Annexe 1 : Tableau des évolutions de la directive (p. 73)
- Annexe 2 : Retranscription des entretiens (p. 74)
  - Entretien avec Bernardo Herman, le 16 novembre 2017, Bruxelles (p. 74)
  - Entretien avec Thomas Gilson, le 17 novembre 2017, Bruxelles (p. 88)
  - Entretien avec André Buytaers et Pauline Durand-Vialle, le 24 novembre 2017, Bruxelles (p. 99)
  - Entretien avec Carole Tongue, le 10 avril 2018, Bruxelles (p. 115)
  - Entretien avec Victoria Leroy, le 19 avril 2018, Bruxelles (p. 121)
  - Entretien avec Guillaume Prieur, le 23 avril 2018, Paris (p. 128)
  - Entretien avec Yvon Thiec, le 24 avril 2018, Bruxelles (p. 141)
  - Entretien avec Lovisa Mouzaoui, le 4 mai 2018, par téléphone (p. 155)

## Annexe 1

	<i>Directive TSF (1989)</i>	<i>Directive SMA (2010)</i>	<i>Proposition de la Commission (2016)</i>	<i>Approche globale au Conseil de l'UE (mai 2017)</i>	<i>Accord sur un texte final suite aux trilogues (juin 2018)</i>
<i>Champ d'application</i>	Services télévisuels traditionnels	Services traditionnels <i>et à la demande</i>	Services traditionnels, à la demande, <i>et les plateformes de partage de vidéos</i>	Services traditionnels, à la demande, les plateformes de partages de vidéos <i>et les médias sociaux</i>	Services traditionnels, à la demande, les plateformes de partages et les médias sociaux
<i>Quotas d'œuvres dans le catalogue des services audiovisuels à la demande</i>  <i>Article 13§1</i>	Les SVàD n'existent pas encore.  Toutefois, l'article 4 précisait que les chaînes de télévision devaient réserver aux œuvres européennes <i>chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés</i> une proportion majoritaire de leur temps de diffusion	Les États membres veillent à ce que <i>les services de médias audiovisuels à la demande</i> fournis par des fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence <i>promouvent, lorsque cela est réalisable et par des moyens appropriés</i> , la production d'œuvres européennes ainsi que l'accès à ces dernières.	Les États membres veillent à ce que les fournisseurs de <i>services de médias audiovisuels à la demande</i> relevant de leur compétence proposent une part <i>d'au moins 20 % d'œuvres européennes</i> dans leur catalogue <i>et mettent ces œuvres en avant</i> .	Member States shall ensure that media service providers of on-demand audiovisual media services under their jurisdiction <i>secure at least a 30% share of European works in their catalogues and ensure prominence of these works</i>	La promotion des œuvres européennes sera assurée dans les catalogues des SVàD qui réservent une part d'au moins 30 % aux contenus européens.  La mise en avant et la promotion de ces œuvres est obligatoire.
<i>Financement</i> <i>Article 13§2</i>	Les services émettant depuis un autre Etat membre ne sont pas tenus de respecter les obligations de financement dans les pays où ils émettent en vertu du principe du pays d'origine	Les services émettant depuis un autre Etat membre ne sont pas tenus de respecter les obligations de financement dans les pays où ils émettent en vertu du principe du pays d'origine	Les États membres peuvent exiger que les fournisseurs de <i>services de médias audiovisuels à la demande</i> visant des publics sur leur territoire <b>mais établis dans un autre État membre contribuent financièrement de la sorte</b> . Dans ce cas, la contribution financière est fondée uniquement sur les recettes perçues dans les États membres ciblés.	Where Member States require media <b>service providers</b> under their jurisdiction to contribute financially to the production of European works, including via direct investment in content and contribution to national funds, <i>they may also require media service providers targeting audiences in their territories, but established in other Member States to make such financial contributions</i> .	Application des règles du pays ciblé pour les contributions financières à la production d'œuvres européennes. Cela est valable pour les services linéaires et non-linéaires.

## Annexe 2