

**LA CONSTRUCTION D'UNE  
EUROPE AUDIOVISUELLE :  
L'ADEQUATION DES  
POLITIQUES MENEES**

**SOPHIE HAVARD**

**FACULTE DE DROIT  
UNIVERSITE MC GILL, MONTREAL**

**FÉVRIER 1993**

## ABSTRACTS

In the 80's, European broadcasting changed dramatically. The rising of new technologies resulted into a growing number of 'TV programmes' demand while the amount of supply stays unchange.

There are two European strategies.

- A regulation policy, with the European directive "Television without frontiers";
- A promotion of European programmes industry, with MEDIA and EUREKA.

The challenge is beyond the means implemented until now. The building of European audiovisual industry is a slow process, since cultural union and economic union are linked.

## RESUME

Au cours des années 80, le paysage audiovisuelle européen a connu une brutale mutation. En effet, l'arrivée de nouvelles technologies s'est traduite par un accroissement considérable des besoins en programmes plus rapide que l'augmentation des ressources.

Au niveau européen, deux types d'actions sont menées:

- Une politique réglementaire, avec la directive "Télévision sans frontières";
- Une politique d'encouragement à la production audiovisuelle, avec les programmes MEDIA et EUREKA notamment.

Le défi est immense, mais les moyens mis en place sont insuffisants. De ce fait la construction de l'Europe audiovisuelle se fait lentement, car au-delà de l'enjeu économique, les Européens s'engagent vers une union irréversible: l'union culturelle.

# PLAN

## INTRODUCTION

## PREMIERE PARTIE: UNE POLITIQUE DEFENSIVE: LES QUOTAS DE DIFFUSION ET DE PRODUCTION D'OEUVRES AUDIOVISUELLES

## SECTION PRELIMINAIRE: LE CONTEXTE DU DEBAT SUR LES QUOTAS

Paragraphe 1 - la directive "Télévision sans frontières"

Paragraphe 2 - La législation française

## SECTION 1: QUESTIONS TERMINOLOGIQUES

Paragraphe 1 - La notion d'oeuvre audiovisuelle

I - Le texte

II - Commentaire

A - Le respect des obligations relatives aux quotas par les radiodiffuseurs

B - Le choix d'une définition étroite ou large et les buts culturels

### III - La notion d'oeuvre cinématographique

A - Les règles de diffusion des films cinématographiques

B - La définition de la notion d'oeuvre cinématographique

C - La contribution au développement de la production cinématographique

D - La place de l'industrie cinématographique dans les nouveaux décrets

### Paragraphe 2 - L'attribution des labels français et communautaire

#### I - L'attribution du label "oeuvre audiovisuelle d'expression française

A - Le critère de la langue française

1. disposition

2. Critiques

3. Le nouveau texte

B - L'exemple du système canadien des points

1. Le critère objectif

2. La fonction corrective du C.R.T.C.

#### II - La définition française des oeuvres originaires de la C.E.E.

A - Dans le décret Tasca

B - Le nouveau décret

## **SECTION 2: LE POURCENTAGE DES QUOTAS DE DIFFUSION**

Paragraphe 1 - La question du pourcentage des quotas de diffusion stricto sensu

I - Le débat suscité par le décret Tasca

A- Le texte

B - La controverse et les modifications apportées par le nouveau décret

II - Commentaire

Paragraphe 2 - Les superquotas

I - Le décret Tasca

II - discussion

III - Les superquotas nouvelle formule

A - le C.S.A. a tout pouvoir pour moduler les quotas selon les chaînes de télévision

B - Les heures d'écoutes significatives de M. 6

Paragraphe 3 - Les quotas canadiens

## **SECTION 3: LES QUOTAS DE PRODUCTION**

Paragraphe 1 - Les dispositions relatives à la contribution à la production d'oeuvres audiovisuelles

I - Le texte

II - Commentaires

Paragraphe 2 - Les rapports entre producteurs et diffuseurs

#### **SECTION 4: LES SANCTIONS**

Paragraphe 1 - La réglementation française

Paragraphe 2 - Le pouvoir de sanction du C.R.T.C.

I - L'affaire Global Communications Limited

II - L'ampleur du pouvoir du C.R.T.C.

**CONCLUSION**

## **DEUXIEME PARTIE: MISE EN PLACE DE POLITIQUES OFFENSIVES**

### **SECTION 1: STRATÉGIES POUR LE FUTUR**

Paragraphe 1 - Quelle radiodiffusion publique?

I - L'exemple canadien

II - Stratégies pour les télévisions publiques européennes

A - La qualité des programmes

- B - Une augmentation des sources de financement
- C - Une coopération au niveau européen

## Paragraphe 2 - L'intensification de la coopération européenne

### I - Un cadre européen de coopération

- A - EUREKA
- B - EURIMAGES

### II - L'action communautaire

A - le projet de régime de soutien aux coproductions cinématographiques et télévisuelles de fiction

B - MEDIA

### III - La recherche de synergies

A - Synergie entre EUREKA Audiovisuel et MEDIA

B - La concertation entre le Conseil de l'Europe et la C.E.E.

IV - Les initiatives des radiodiffuseurs privés, le Groupement Européen de Production

## **SECTION 2: LES CONTRADICTIONS DE LA CONSTRUCTION D'UN MARCHÉ AUDIOVISUEL EUROPEEN**

### Paragraphe 1 - les données du problème

### Paragraphe 2 - Les obstacles culturels

#### I - la question de l'identité européenne

#### II - La diversité des langues

Paragraphe 3 - La pression de la logique économique

Paragraphe 4 - Attitude des entreprises américaines

I - Développement de capacités de production directement sur le sol européen, ou participation financière à des structures de production déjà existantes

II - Diversification des techniques de vente

Paragraphe 5 - Les soutiens financiers publics nationaux: un obstacle à la construction d'une Europe audiovisuelle

I - Le contenu des aides nationales

A - Les aides directes

B - Les aides indirectes

II - La validité des aides sectorielles au regard du droit communautaire

A - Définition de la notion d'aide

B - L'atteinte à la concurrence

C - L'affectation du commerce entre les Etats membres

D - Le contrôle communautaire

**CONCLUSION GENERALE**

**ANNEXE**

## INTRODUCTION

Actuellement, l'industrie européenne des programmes se trouve dans une situation de crise paradoxale; alors que les chaînes de télévision se multiplient que les plages horaires s'étendent, bref que la demande en images est pressante, la production stagne dans certains pays comme la Grande-Bretagne et l'Allemagne, baisse dans d'autres comme l'Italie et l'Espagne. Il y a donc une pénurie de programmes d'origine nationale et européenne. Incapable de répondre à ses besoins de programmes, par insuffisance de l'offre productive, mais autant par la faiblesse de ses échanges internes, l'Europe s'est naturellement adressée à la première puissance productrice, les Etats-Unis, dont les exportations se sont accrues de façon spectaculaires<sup>1</sup>

1/ En 1986, les exportations américaines représentaient 80% du total des exportations mondiales de programmes<sup>2</sup>. Le marché européen constitue un marché privilégié pour les exportateurs où les séries à succès peuvent se négocier à des prix intéressants, et où les chaînes sont globalement solvables.

Au début des années 70, les pays de l'Europe occidentale importaient en général de 30 à 40% des programmes diffusés. Les Etats-Unis fournissaient entre 40 et 60% de ces importations, ce

---

<sup>1</sup>Rapport sur le projet de loi, adopté par le Sénat après déclaration d'urgence, modifiant les articles 27, 31 et 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, fait par M. Françaix, Député, Assemblée Nationale, Première session extraordinaire de 1991-1992. Enregistré à la Présidence de l'Assemblée Nationale le 10 décembre 1991.

<sup>2</sup> Conseil de l'Europe, Rapport présenté par la délégation portugaise à la 2ème Conférence ministérielle sur la politique des communications de masse, Stockholm, 23-24 novembre 1988, Sous-thème 1. Incidences européennes du développement de systèmes nationaux et multinationaux de communication de masse, DOC MCM (88) 6

qui leur assurait 15 à 20% du temps total d'antenne des télévisions européennes.

Au début des années 80, il y a un mouvement de diversification des sources d'approvisionnement et conséquemment une baisse des importations des programmes américains (12,5% sur 30% d'importation totale). Mais en 1985 la pénétration des produits américains s'accroît pour atteindre en général 17%. Mais si l'on prend comme référence exclusivement les œuvres de fiction, catégorie de programmes, et non l'ensemble de la programmation, la proportion passe de 35% en 1982 à 40% en 1985, soit une augmentation de 5% en 3 ans seulement.

2/Parallèlement, on constate le peu d'importance des exportations européennes, et la quasi-inexistence des échanges intra-européennes dans le domaine de l'audiovisuel: 8% seulement des transactions s'effectuent avec d'autres pays européens<sup>3</sup>. Toutefois, il faut nuancer ce chiffre. Pour des pays comme l'Autriche, la Belgique, le Danemark, la Finlande, la Grèce, l'Irlande, les Pays-Bas, la Norvège, la Suède et la Suisse, plus de 90% de leurs exportations se font vers les autres pays européens. Mais pour tous ces pays, les recettes d'exportation ne représentent qu'une proportion marginale des recettes totales de leur industrie audiovisuelle.

Les pays comme la France, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie et surtout la Grande-Bretagne, exportent des quantités d'œuvres audiovisuelles beaucoup plus importantes. Cependant, il faut distinguer la situation de la Grande-Bretagne des autres pays. La Grande-Bretagne est le second exportateur d'œuvres audiovisuelles après les Etats-Unis et représente 80% des exportations télévisuelles européennes, plus de la moitié des recettes étant due vers l'Amérique du Nord.

---

<sup>3</sup> Conseil de l'Europe, Rapport présenté par la délégation du Royaume-Uni à la 2ème Conférence ministérielle sur la politique des communications de masse, Stockholm 23-24 novembre 1988, Sous-thème 1: Incidences européennes du développement de systèmes nationaux et multinationaux de communication de masse, DOC MCM (88) 7.

Quelles sont les raisons de cette situation de pénurie? Certes, une telle situation résulte de facteurs structurels, renforcés par la mutation récente de l'audiovisuel européen qui a provoqué:

- L'érosion des ressources financières consacrées à la programmation des chaînes de télévision et surtout des chaînes de service public. Ce phénomène s'observe à plusieurs niveaux. On constate que la part relative des budgets de programmation dans le budget total des organismes de service public, baisse d'année en année. Parallèlement, le poids des structures entraîne un accroissement des budgets de fonctionnement. Par ailleurs, la multiplication des supports de communication divise d'autant les ressources financières disponibles entre les différents médias.

- L'augmentation des coûts qui favorise la rediffusion et surtout l'achat des produits américains. Une heure de fiction produite en France revient à 3 à 6 millions de francs, alors qu'une heure achetée aux Etats-Unis revient à 60 000 francs. Le rapport Cluzel mentionne que le poste "achat à l'étranger" des trois premières chaînes françaises a augmenté de 28 à 73 millions entre 1980 et 1985, et est passé à 120 millions en 1986<sup>4</sup>.

- A ces raisons financières, on doit constater un état d'esprit: en Europe, seuls les britanniques sont organisés pour vendre, avec des bureaux, des visiteurs permanents et des semaines de projections. Les autres pays avaient pendant longtemps pour seul objectif de produire pour répondre aux besoins du marché intérieur et non pour exporter. Ceci constitue un handicap sur un marché fractionné en une quinzaine de langues. En face la présence américaine s'appuie sur une longue tradition de commerce cinématographique.

- L'hétérogénéité des marchés européens sur le plan linguistique, culturel et réglementaire est aussi un élément important de ce déséquilibre. Il ne faut pas oublier que l'homogénéité du marché américain a permis à l'industrie des programmes d'asseoir son activité exportatrice sur une base nationale solide et prospère (la

---

<sup>4</sup> J.O. doc adm. Sénat, Première session ordinaire 1988-1989, Annexe au procès verbal de la séance du 21 novembre 1988, Loi de finance, rapport général, n°88, Annexe 6 fasc. 1

quasi-totalité des coûts étant amortie sur le marché intérieur américain). Les producteurs américains vendent des productions présentant également d'incontestables avantages économiques pour les diffuseurs européens en pratiquant des prix extrêmement bas. Toutefois, depuis quelques temps, la hausse mondiale des coûts de production de la fiction, oblige les producteurs américains à amortir leurs produits sur le marché international.

Quelle politique audiovisuelle doit adopter l'Europe?. Le problème tel qu'il découle des données ci-dessus consiste donc d'une part à accroître la production des Etats européens et dans un second temps à favoriser la circulation des ces programmes à l'intérieur et à l'extérieur de l'Europe.

Pour cela, deux types d'actions ont été utilisées dans les différents Etats européens: les mesures défensives qui se traduisent essentiellement par l'instauration de régime de quotas de diffusion et de production d'oeuvres audiovisuelles nationales et européennes.

Ces mesures réglementaires sont assorties d'une politique active de promotion et de soutien à l'audiovisuel (Partie II).

**UNE POLITIQUE DEFENSIVE :  
LES QUOTAS DE DIFFUSION  
ET DE PRODUCTION  
D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES**

**PARTIE 1**

Certaines mesures réglementaires peuvent avoir un effet bénéfique sur la production audiovisuelle. De ce point de vue deux types de mesures ont été utilisées dans les différents Etats européens:

- Le premier type de mesures concerne l'obligation pour les diffuseurs de respecter des quotas minimaux relatifs à l'origine des oeuvres dans leur programmation. De tels quotas ont pour objectif de favoriser la diffusion des oeuvres nationales par rapport à celle des oeuvres étrangères, et ainsi encourager la production nationale.
- En second lieu, certaines règles visent à promouvoir la production indépendante dont l'existence est supposée favoriser l'accroissement et la diversité de l'offre de programmes, tout en permettant la création d'une concurrence sur les coûts de production.

Ce type de dispositions a été repris par la directive "Télévision Sans Frontières" qui est l'un des fondements de la politique audiovisuelle européenne, ainsi que par la législation française relative aux quotas de diffusion et de production qui a introduit les principes du texte communautaire. Comme nous le verrons, cette législation a bien des égards reflète les contradictions de la mise en place d'un régime de quotas. Celui-ci engendre deux sortes de problèmes: le contenu des définitions des notions d'oeuvre audiovisuelles et d'oeuvre audiovisuelle nationale (ou la question de l'attribution du label national) et le niveau du pourcentage même des quotas. Mais avant d'analyser les problèmes techniques de l'application du régime des quotas, il faut définir rapidement le cadre de ce débat.

## SECTION PRELIMINAIRE: LE CONTEXTE DU DEBAT SUR LES QUOTAS

### Paragraphe 1 - La directive "Télévision sans frontières"<sup>5</sup>

Le seul fait d'avoir consacré un rapport écrit aux péripéties de son adoption en témoigne à suffisance: la directive du 3 octobre 1989 est assurément une des plus controversées et médiatiques de toutes les directives de l'histoire de la construction européenne. Pourtant, selon la conclusion de ce rapport<sup>6</sup>, le contenu du texte est très minimaliste quant à la logique d'intégration et d'harmonisation des législations nationales, quant aux mesures de promotion d'une télévision européenne de qualité et quant aux possibilités de contrôle et de sanction à l'égard des contrevenants qui n'en respecteraient pas les diverses modalités. Tout au long de son "parcours institutionnel", la directive a perdu beaucoup de sa substance, notamment concernant la portée de l'introduction de quotas de diffusion d'oeuvres européennes. Il y a eu des pressions des autorités américaines qui refusaient systématiquement toute idée de quota de diffusion d'oeuvres européennes ou communautaires; il y a eu une crainte de certains petits pays, comme la Belgique ou le Danemark, pour l'avenir de leur secteur audiovisuel ou soucieux de sauvegarder des compétences exclusivement nationales; et enfin il y a eu des réticences d'Etats plus puissants favorables à l'application d'un libéralisme intégral<sup>7</sup>.

---

5 Directive du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, 32 J O C E n.º L 298, 23, 1989

6 Delwit Pascal et Gobin Corinne, "Etude du cheminement de la directive "Télévision sans frontières" synthèse des prises de positions des institutions communautaires", dans l'ouvrage "L'espace audiovisuelle européen" publié sous la direction de Georges Vandensanden dans la collection Etudes Europeennes, 1991

7 Ce mouvement anti-quota au sein du Conseil a été fortement soutenu par le lobbying de l'industrie américaine des programmes. Ainsi selon des rumeurs, les Pays-Bas auraient changé d'avis après que les Etats-Unis aient menacé d'exclure la société Philips des développements de la Télévision

Le rapport Barzanti<sup>8</sup> a alimenté cette critique de l'intervention des autorités européennes. Il relevait trois objections essentielles à l'encontre du système des quotas et donc de la préférence communautaire dans le secteur de l'audiovisuel:

- Il estimait qu'un tel système avait un relent de protectionnisme archaïque, reposait sur des barrières artificielles et visait à créer des situations où la concurrence ne jouerait pas. C'était aussi l'avis du Comité économique et social pour qui, une réglementation en matière de quotas, et donc de garantie d'un marché au profit des productions européennes, risquait d'avoir des effets négatifs sur leur qualité, puisqu'elles n'auraient pas à affronter la concurrence internationale. De fait, pour remplir les quotas fixés par les législations nationales, et pour éviter que cela grève leur budget trop lourdement, les chaînes ont commandé des séries télévisées bon marché, diffusées aux heures de faible écoute.

- La deuxième objection reposait sur le constat que les services publics européens de télévision, réservaient déjà, aux productions communautaires, des quotas supérieurs à ceux prévus.

- Enfin, pour certains, cette règle constituait une interférence discutable dans le processus de choix des programmes, qui n'était pas du ressort des autorités communautaires.

Enfin, suite à la modification de la proposition de la Commission en date le 6 avril 1988<sup>9</sup>, le Conseil des Communautés européennes (ci-après désigné Conseil) a adopté, à la majorité qualifiée le 13 avril 1989, une position commune<sup>10</sup>, soit moins d'un mois après l'adoption de la convention du Conseil de l'Europe sur la télévision transfrontière<sup>11</sup>. La directive "Télévision sans frontières" a été adoptée par le Conseil le 3 octobre 1989.

---

Haute Définition Ces rumeurs ont été démenties par le gouvernement néerlandais Source: Broadcast, 23 juin 1989, p 2

<sup>8</sup> PE, Doc de séance du 8 décembre 1987, série A, doc, AE-246/87

<sup>9</sup> COM (88) 154 final, J O C E n° C 110 du 27 avril 1988, p.3

<sup>10</sup> Trois Etats ont voté contre la Belgique, le Danemark et l'Allemagne Source: La Tribune de l'Expansion, le 14 avril 1989

<sup>11</sup> Cette convention adoptée par le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe le 15 mars 1989 est ouverte à la signature depuis le 5 mai de la même année L'adoption concomitante de cette

A ces objections plusieurs arguments ont été opposés. Il a été observé qu'un certain protectionnisme pouvait s'avérer indispensable en période de croissance où il est difficile de maintenir en volume et en qualité le niveau actuel des programmes européens. Le système des quotas doit être considéré comme un régime transitoire, sujet à révision, comme un simple élan. Mais il ne signifie pas que l'on place dans une optique protectionniste. L'essentiel est qu'il soit accompagné d'une politique active de promotion et de soutien.

Le fruit de ces longues négociations entre les Etats membres sera un texte "sans ambition". Alors les Etats pro-quotas avec à sa tête la France ont-ils gagné la bataille?. A première vue, oui puisque l'article 4 de la directive introduit un quota de diffusion sans réellement le nommer. En effet, l'article 4 stipule que:

*"les Etats membres veillent chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent à des oeuvres européennes, au sens de l'article 6<sup>12</sup>, une proportion majoritaire de leur temps de diffusion, à l'exclusion du temps consacré aux informations, à des manifestations sportives, à des jeux, à la publicité ou aux services de télétexte. Cette proportion, compte tenu des responsabilités de l'organisme de radiodiffusion télévisuelle à l'égard de son public en matière d'information, d'éducation, de culture et de divertissement devra être obtenue progressivement sur la base de critères appropriés".*

Cet article 4 qui pose le principe de préférence communautaire visant à favoriser la création d'une industrie audiovisuelle

---

convention et de la position commune n'est pas une coïncidence. Préoccupée de l'état de l'avancement des travaux parallèles du Conseil de l'Europe, la Commission a souligné dans la proposition de directive de 1988 que le Conseil de la CEE devrait assurer la primauté de la directive sur la convention européenne en matière de radiodiffusion, alors en cours d'élaboration au sein du Conseil de l'Europe (COM (88) 154 final, considérant n°52). La convention du Conseil de l'Europe ayant toutefois été adoptée avant la proposition de directive, les douze Etats-membres de la C.E.E. ont décidé de ne pas procéder à sa signature qu'une fois obtenue une position commune sur la directive. Source: Agence Europe, 17 mars 1989, n° 4977, p.10.

12 La notion d'oeuvre européenne et donc l'article 6 seront examinées ultérieurement.

compétitive au niveau mondial et susceptible de répondre à l'accroissement de la demande de programmes en Europe. Toutefois, les oppositions rencontrées au cours de son élaboration n'ont pas permis d'en faire une règle contraignante. Plusieurs raisons peuvent être invoquées: certaines sont propres au texte, cela tient notamment aux ambiguïtés de la notion d'oeuvre européenne, d'autres lui sont extérieures, il s'agit des déclarations de M. Bangemann.

M. Bangemann, Vice Président de la C.E.E. responsable des affaires du marché interne et des affaires industrielles assura aux américains qu'il ne s'agissait pas d'une obligation légale mais d'un simple engagement politique<sup>13</sup>. Et il faut ajouter la déclaration conjointe dans le même sens du Conseil et de la Commission consacrant expressément la valeur politique des engagements<sup>14</sup>. Ainsi la Commission exerce un contrôle purement politique périodique sur l'exécution des engagements souscrits par les Etats à partir des rapports qu'ils doivent remettre tous les deux ans. Mais l'inapplicabilité d'un Etat membre saurait difficilement être passible d'un recours en manquement aux obligations du droit communautaire sur la base de l'article.

## Paragraphe 2 - La législation française

Suite à cette directive, le gouvernement français, qui avait déjà instauré un régime de quotas de diffusion et de production, a promulgué les décrets 90-66 et 90-67 qui devaient introduire la directive dans la législation française<sup>15</sup>.

---

13 Jacobsen, "European foreign Ministers adopt TV proposal Opposed by U.S. programming", Associated press, 4 Oct 1989

14 COM (90), 78, final, 21 février 1990

15 - Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles.

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

Pierre angulaire de la réforme audiovisuelle du gouvernement, les décrets instituant un régime des quotas de production et de diffusion pour les chaînes publiques et privées hertziennes en clair (c'est à dire non cryptées), réglementant la programmation aux heures de grande écoute et les rapports entre producteurs et diffuseurs sont parus au Journal Officiel du 18 janvier 1990. Leur promulgation a fait l'effet d'un boomerang dans le milieu audiovisuel. Une véritable levée des boucliers s'est constituée parmi les producteurs et les diffuseurs privés. Finalement, la Commission européenne a été saisie d'une plainte de T.F 1, le premier radiodiffuseur privé français, M. 6 et l'association des producteurs allemands relative à la légalité des règles françaises<sup>16</sup>. Durant l'été 1991, le gouvernement français et la Commission européenne ont négocié. De ce précontentieux, il ressort<sup>17</sup>:

- Concernant la définition de la notion d'oeuvre audiovisuelle, elle est légitime et ne va pas à l'encontre de la directive "T.S.F.". Quant à la notion d'oeuvre audiovisuelle d'expression française, elle ne fait plus référence à la langue d'écriture du scénario, mais à la langue de tournage. De plus l'option proposée de diffuser 120 heures d'oeuvres françaises aux heures de grande écoute est étendue aux oeuvres européennes.
- Concernant les quotas de diffusion d'oeuvres françaises imposés aux chaînes, ceux-ci sont abaissés de 50% à 40%. Le quota d'oeuvres européennes restant à 60%. Les quotas aux heures de grande écoute sont conservés.

Ainsi, le ministre de la Culture a dû souscrire des engagements auprès de la Commission, qui se sont traduites par la loi du 18 janvier 1992<sup>18</sup> et par deux nouveaux décrets<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Agence France Presse, le 3 juillet 1991

<sup>17</sup> Europe de l'audiovisuel - Correspondance de la presse 1er Août 1991

<sup>18</sup> Loi n° 92-61 du 18 janvier 1992, J.O du 21 janvier 1992, p 970 sq

<sup>19</sup> Décret n° 92-279 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles;

Tout au long de ce mémoire, le compromis de Bruxelles ainsi que les modifications réglementaires qui en résultent, seront évoquées. Nous étudierons séparément les quotas de diffusion et les quotas de production, pour des raisons pratiques et surtout parce que la controverse porte essentiellement sur les quotas de diffusion.

## **SECTION 1: QUESTIONS TERMINOLOGIQUES**

L'une des questions majeures de l'élaboration et de la mise en place d'un régime des quotas concerne, dans un premier temps, la définition de la notion d'oeuvre audiovisuelle et, dans un deuxième temps, l'attribution de la nationalité de cette oeuvre audiovisuelle. Nous nous intéresserons aussi à la législation canadienne sur ce point.

### **Paragraphe 1 - La notion d'oeuvre audiovisuelle**

#### **I - LE TEXTE**

Les oeuvres audiovisuelles sont définies par opposition à d'autres oeuvres.

Ne sont ainsi pas considérées comme des oeuvres audiovisuelles plusieurs catégories d'émissions relevant des genres suivants: oeuvres cinématographiques, journaux et émissions d'information émanant des services de chaînes spécialisés en matière d'information, variétés, jeux, émissions autres que fictions majoritairement réalisées en plateau, retransmissions sportives,

---

Décret n° 92-281 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 3° de l'article 27 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la contribution au développement de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs

messages publicitaires, téléachat, autopromotion, services de télétexte<sup>20</sup>.

A contrario, toutes les oeuvres ne figurant pas dans cette liste doivent être considérées comme des oeuvres audiovisuelles. Les fictions et les documentaires continueront donc à être rangés dans la catégorie des oeuvres audiovisuelles, de même que toutes les catégories antérieurement identifiées par la Commission nationale de la communication et des libertés (ci-après désignée C.N.C.L.)<sup>21</sup> (feuilletons, téléfilms, séries, oeuvres d'animation, retransmissions théâtrales, etc.) qui ne se retrouvent pas dans cette liste<sup>22</sup>.

Dans le nouveau décret, la définition de l'oeuvre audiovisuelle est la même. En effet, le gouvernement français dans ses négociations avec la Commission européenne a choisi de maintenir sa définition stricte de l'oeuvre audiovisuelle, en contrepartie d'une modification de la notion d'oeuvre audiovisuelle française. La Commission estimait que le cumul d'un quota d'oeuvres d'expression française élevé, d'une définition stricte à la fois de l'oeuvre et de la notion "d'expression originale française" limitait de fait l'accès au marché français des producteurs dans d'autres Etats membres.

## II - COMMENTAIRE

Le décret Tasca reprend la même forme de définition "en creux" énoncée dans la directive européenne. Mais elle ne reprend pas exactement les termes de la directive. En effet, selon l'article 4 de la directive, seuls les informations, les manifestations sportives, les jeux, la publicité et les services téléachat sont exclus de la définition d'oeuvre audiovisuel. Les fictions et les

20 Article 4 du décret 90-66, inchangé dans le nouveau décret.

21 La Commission nationale de la communication et des libertés qui précède l'actuel organe régulateur Conseil supérieur de l'audiovisuel.

22 Biolay J.J., "Les nouveaux décrets diffusion et production" dans la Revue d'analyse économique, juridique et d'actualité des médias, n° 7 mars/avril 1990.

documentaires et les animations sont des oeuvres assujetties aux quotas.

Cette définition devait être élargie aux retransmissions d'oeuvres théâtrales ou d'opéra, selon les autorités françaises, après négociations avec la Commission européenne T.F.1 souhaitait que la France s'adapte à la directive en y comptant aussi les oeuvres de plateau et de divertissement<sup>23</sup>.

D'autre part, les rédacteurs de la directive ont prévu une "soupape de sécurité" pour les Etats-membre. En effet l'article 8 énonce que:

*"Lorsqu'ils l'estiment nécessaire pour la réalisation d'objectifs de politique linguistique, les Etats membres ont la faculté, à condition de respecter le droit communautaire de prévoir, en ce qui concerne certaines ou l'ensemble des émissions des organismes de radiodiffusion télévisuelle relevant de leur compétence, des règles plus détaillées ou plus strictes, notamment en fonction de critères linguistiques".*

Mais au-delà de cette question, se pose un problème fondamental: le choix pour une définition étroite ou large de la notion d'oeuvre audiovisuelle. La France a opté une définition restrictive alors que le Canada, pionnier de la politique des quotas, a depuis longtemps choisi une définition large. Ce choix engendre deux interrogations:

- Est-il possible pour le radiodiffuseur de respecter un régime des quotas avec une définition étroite?

- Cette définition (étroite ou large) respecte t-elle les buts culturels (protection de la culture nationale/défense de l'identité nationale) mis en avant par les rédacteurs pour justifier la mise en place de quotas?

#### **A - Le respect des obligations relatives aux quotas par les radiodiffuseurs.**

Il est cohérent de dire que plus la définition est large, plus il est facile aux radiodiffuseurs de remplir leurs quotas et donc de les

---

23 Europe de l'audiovisuel - Correspondance de la presse 1er Août 1991.

respecter. C'est la logique réglementaire adoptée par le Canada où les quotas de diffusion (et de production) sont depuis longtemps un instrument légal éprouvé. En effet, il s'est avéré que si les radiodiffuseurs canadiens respectent tant bien que mal les quotas de diffusion d'oeuvres canadiennes, c'est notamment parce que celles-ci sont définies largement. Les émissions d'informations, les jeux, les variétés, les émissions de plateau, les retransmissions sportives et bien entendu les fictions et les documentaires sont des oeuvres assujetties à la règle des quotas au Canada.

Alors est-ce la bonne solution pour les radiodiffuseurs de donner une définition restrictive de la notion d'oeuvre audiovisuelle?

Le choix d'une définition étroite est tout à fait praticable. Ce qui est critiquable, c'est que le gouvernement français ait adopté une définition étroite de la notion d'oeuvre audiovisuelle et en plus imposé des quotas élevés (même avec le nouveau décret). Ces deux contraintes rendent le décret difficile à respecter par les radiodiffuseurs.

Les critères retenus par la Commission de Bruxelles pour sa directive (tout sauf ce qui n'est pas information ou retransmission sportive) semblent plus pertinents car réalisable la palette d'oeuvres assujettis aux quotas étant plus grande.

### **B - Le choix d'une définition étroite ou large et les buts culturels**

Le choix d'une définition étroite est défendable d'un point de vue économique. En effet, seules les oeuvres protégées par la directive et la loi française (les fictions et les documentaires) sont directement en concurrence avec des produits du même genre en provenance de l'étranger. Ainsi, selon une optique purement économique, la directive européenne et la réglementation française admettent comme objectif à la réglementation sur les quotas, la protection des oeuvres nationales et communautaires "à risque" (fictions et documentaires) à l'encontre des oeuvres étrangères et notamment américaines.

Toutefois, ce sont des raisons dites culturelles qui sont avancées par les rédacteurs (français, européens ou canadiens) pour justifier leurs réglementations sur les quotas. Ces "bonnes intentions culturelles" si elles sont louables ne peuvent justifier les quotas français et européens. En effet, certaines émissions tel que "Apostrophes"<sup>24</sup> en France qui sont classées comme des émissions de plateau et qui ne sont pas assujetties aux quotas, ont un aspect culturel incontesté et ont eu un rôle important dans la défense de la culture. Alors pourquoi ne sont elles pas assujetties aux quotas?

En fait, les motivations culturelles des quotas cachent, tant bien que mal, une politique protectionniste à l'encontre de l'importation à tout craindre de fictions américaines comme "Dallas", de l'industrie des programmes américains en général. Toutefois cette politique protectionniste se fait au détriment du développement d'une industrie des programmes européenne forte.

### III - LA NOTION D'OEUVRE CINEMATOGRAPHIQUE

Les rapports de la profession cinématographique et de la télévision dépassent largement le cadre de notre étude. Mais, compte tenu de son importance pour le contrôle des obligations imposées aux diffuseurs en matière de diffusion des films cinématographiques, notamment quant au nombre maximum autorisé et à la programmation hebdomadaire de ces oeuvres, la définition des oeuvres cinématographiques de longue durée est capitale<sup>25</sup>.

---

24 Emission In:éraire qui était diffusée sur Antenne 2 (chaîne publique). Cette émission de plateau était considérée comme une émission à quota par la C N C.L.

25 Biolay J.J., "Les nouveaux décrets diffusion et production" dans la Revue d'analyse économique, juridique et d'actualité des médias, n° 7 mars/avril 1990.

**A - Les règles de diffusion des films cinématographiques**  
Face à la concurrence de la télévision, l'industrie cinématographique doit être protégée. Ainsi trois mesures ont été prévues afin de sauvegarder la fréquentation en salle<sup>26</sup>:

- Le premier est celui de la limitation du nombre d'oeuvres cinématographiques de longue durée pouvant être diffusées par les télévisions. Celles-ci ne peuvent diffuser annuellement plus de 192 oeuvres cinématographiques de longue durée, le nombre de diffusion intervenant en tout ou partie entre 20h30 et 22h30 ne pouvant dépasser 104<sup>27</sup>. Ces plafonds s'étendent à l'ensemble des diffusions et rediffusions.

- En second lieu, les textes fixent une grille: aucune oeuvre cinématographique de longue durée ne peut-être diffusée, d'une part, les mercredis soir et vendredi soir, à l'exception des oeuvres de "ciné-club", diffusées après 22h30, d'autre part le samedi toute la journée et le dimanche avant 20h30.

- Enfin, les textes instaurent une "chronologie des médias": aucune oeuvre cinématographique ne peut être diffusée moins de trois ans après l'obtention du visa d'exploitation. Pour les oeuvres coproduites avec une chaîne de télévision, ce délai est fixé après accord entre le service et les coproducteurs, mais sans pouvoir être inférieur à deux ans. Au vu du résultat de l'exploitation en salle le ministre de la culture peut accorder des dérogations, mais sans pouvoir abaisser cette durée au-dessous de 18 mois.

Si ces mesures sont spécifiques au cinéma, d'autres sont communes aux oeuvres cinématographiques et aux oeuvres

---

26 Cette réglementation est contenue dans les décrets n° 87-36 du 26 janvier 1987 et n° 90-66 du 17 janvier 1990

27 Ces chiffres sont "négociables" pour les chaînes câblées. En effet la chaîne câblée Paris-Première a obtenu du Ministre de la Culture et du Secrétaire d'Etat délégué à la Communication à se que soit augmenté sa diffusion d'oeuvres cinématographiques. Elle est passée de 192 à 312 films par an. Cette décision est la première application concrète d'une disposition du décret du 30 septembre 1987 fixant les règles de programmation sur les réseaux câblés, qui permet aux chaînes câblées de demander une dérogation pour dépasser le plafond de 192 films, et ce, jusqu'à quatre fois son niveau. Cette faculté est interdite aux chaînes hertziennes. Source: Le Quotidien du Maire du 20 juin 1989

audiovisuelles. Ces mesures concernent les coupures pour la publicité, et l'obligation d'un double quota de diffusion, que nous analyserons ultérieurement.

### **B - La définition de la notion d'oeuvre cinématographique**

Dans un proche passé, une demande visant à faire interdire la télédiffusion d'un film cinématographique, a pu ainsi être rejetée, en l'absence de définition précise de l'oeuvre en cause<sup>28</sup>. A l'inverse, il a été jugé que le mot film, employé seul, ne pouvait désigner qu'une oeuvre cinématographique projetée en salle. Il commet donc une faute de nature à engager sa responsabilité le service de télédiffusion qui présente comme des films des oeuvres audiovisuelles qui ne répondent pas à cette définition<sup>29</sup>.

Aux termes de l'article 3 du décret n° 90-66, sont considérées comme de longue durée les oeuvres cinématographiques supérieures à une heure. Cette nouvelle définition consacre l'abandon, dans le domaine de la télédiffusion, de la notion de "longs métrages", longtemps retenue par le Centre national de la cinématographie (ci-après désignée C.N.C.). Les oeuvres cinématographiques d'une durée supérieure à une heure font seules l'objet d'une réglementation particulièrement contraignante pour le diffuseur.

Concernant la définition des films cinématographiques, elle s'est un moment trouvée au coeur du différend opposant Canal Plus à la Chambre syndicale des producteurs de films cinématographiques quant au calcul du nombre total des films annuellement diffusés par cette chaîne<sup>30</sup>. Pour réduire les incertitudes, ces oeuvres reçoivent désormais une nouvelle définition. Sont ainsi présumées oeuvres cinématographiques:

- les oeuvres qui ont obtenu un visa d'exploitation au sens de l'art. 19 du code de l'industrie cinématographique. Selon cet article, la représentation et l'exportation des films cinématographiques sont

28 T.G.I. Paris ref. 22 septembre 1988, F.N.C.F. C/ Canal Plus: Gazette du palais 16-17 novembre 1988.

29 Paris 1ère ch. A. 2 octobre 1989, La Cinq C/ U.P.F.: D.S. 1989, I.R. 272.

30 Biolay J.J., "Les nouveaux décrets diffusion et production" dans la Revue d'analyse économique, juridique et d'actualité des médias. n° 7 mars/avril 1990.

subordonnées à l'obtention d'un visa délivré par le ministre chargé de l'information, qui constitue désormais un critère déterminant de l'oeuvre cinématographique;

- les oeuvres qui n'ont pas obtenu ce visa, mais qui ont fait l'objet d'une exploitation commerciale significative hors de France. Toute oeuvre cinématographique inédite en France et n'ayant donc pas obtenu de visa, peut désormais être considérée comme entrant dans le champs d'application de la réglementation française de l'audiovisuel, si, antérieurement à sa diffusion, elle a fait l'objet d'une exploitation cinématographique significative à l'étranger sans qu'il soit nécessaire de consulter au préalable le C.N.C. pour en connaître la nature exacte.

### **C - La contribution au développement de la production cinématographique**

Le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 prévoit que les sociétés Antenne 2 et FR3, ainsi que les services diffusés en clair par voie hertzienne terrestre, consacrent chaque année au moins 3 % du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à des dépenses contribuant au développement de la production d'oeuvres cinématographiques d'expression originale française (sauf s'ils diffusent annuellement moins de 52 films de longue durée).

Cette obligation est maintenue par le nouveau texte.

### **D - La place de l'industrie cinématographique dans les nouveaux décrets.**

Dans le décret "diffusion", plusieurs modifications ont été apportées concernant le régime de l'industrie cinématographique. Les courts métrages sont désormais considérés comme des oeuvres audiovisuelles et non plus cinématographiques, de même que les oeuvres documentaires qui ont fait l'objet d'une première diffusion télévisée malgré leur visa d'exploitation.

Concernant les oeuvres cinématographiques étrangères, seul le critères de l'exploitation commerciale est retenu, le C.S.A. et le CNC renonçant à interpréter l'exploitation de "significative". Enfin, le nouveau décret définit des heures de grande écoute spécifiques

aux cinéma , c'est à dire une diffusion intervenant en tout ou partie entre 20h30 et 22h30<sup>31</sup>.

## **Paragraphe 2 - L'attribution des labels français et communautaire**

Dans ce paragraphe, nous verrons l'attribution du label d'oeuvre audiovisuelle d'expression française, et d'oeuvre audiovisuelle d'origine européenne selon la réglementation française. Cette étude sera complétée par l'approche canadienne de cette question.

### **I - L'ATTRIBUTION DU LABEL "OEUVRE AUDIOVISUELLE D'EXPRESSION FRANCAISE"**

#### **A - Le critère de la langue française.**

##### 1. Disposition

Cette question a soulevé des débats importants. En effet, le décret *Tasca* a fait preuve de chauvinisme injustifiée et contraire à la philosophie du Traité de Rome et bien entendu à la directive "Télévision sans frontières". L'article 5 énonce:

*"Constituent des oeuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'expression originale française, outre les oeuvres cinématographiques ou audiovisuelles réalisées intégralement en version originale en langue française, celles qui sont principalement réalisées en langue française dès lors que le scénario et le texte des dialogues ont été rédigés en langue française"*<sup>32</sup>.

##### 2. Critiques

- Ce texte rend difficile la plupart des coproductions européennes, et constitue un obstacle important à l'édification d'une industrie européenne de production.

<sup>31</sup> Douglas M. , "Les décrets diffusion/production. vite, vite,vite", dans *Angle Droit* n°10, mai/juin 1992.

<sup>32</sup> Biolay J.J., "Les nouveaux décrets diffusion et production" dans la *Revue d'analyse économique, juridique et d'actualité des médias*, n° 7 mars/avril 1990

M. Peskine, Président de l'Union syndicale de la production audiovisuelle<sup>33</sup>, estime que cette définition de la notion d'oeuvre originale française est irréaliste et d'un passéisme sidérant; en effet, d'après lui, "une oeuvre tournée en français est une oeuvre intégralement financée par des français; Cela exclut toute collaboration de partenaires étrangers, lesquels exigent toujours - c'est normal - une contre partie à leur apport financier : l'engagement d'un ou plusieurs acteurs de leur pays, la participation à l'écriture du scénario ...".

D'un autre côté, une maison de production ou chaîne de télévision française n'a aucun avantage à s'engager dans une co-production dont la langue de tournage est l'anglais, qui d'un point de vue économique est plus exportable qu'une production tournée en français car plus international, mais qui n'entre pas dans le quota d'oeuvre d'expression française.

Les aberrations de cette législation sont évidentes, quelques exemples concrets illustreront ce propos. La coproduction européenne Riviera<sup>34</sup> qui a été tournée en anglais, ne pourra pas entrer dans les quotas d'oeuvres françaises même si le principal partenaire de cette opération est la première chaîne de télévision française T.F. 1<sup>35</sup>; toutefois, cette fiction pourra être comptabilisée dans le quota d'oeuvres européennes si elle répond aux conditions de la directive. En revanche, le projet de téléfilms dont la maison de production Chrysalide et la chaîne à péage Canal Plus sont coproducteurs, il pourra être considéré comme français alors que les scénaristes sont américains<sup>36</sup>.

- Concernant la légalité de ce critère, la Commission avait répondu à la question écrite n° 2832/87 de M. Gins de Vries que l'introduction de conditions imposant un rattachement à la France lorsque les oeuvres n'étaient intégralement réalisées en version originale en langue française, était susceptible de caractériser

33 *Le Monde* du 21/02/1990.

34 Cormier Laurent et Jouandet Thierry-Pierre, "Intégration de la directive en droit interne: le point" dans *Angle Droit* février/mars 1991

35 Interview radiophonique de M. Patrick Le Lay, novembre 1991

36 Siritzky Serge, "La sixième balle dans le barillet" dans *Télescope* du 6 décembre 1989

une infraction au Traité de Rome<sup>37</sup>. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit les Etats membres se sont aménagés un échappatoire: l'Article 8 qui permet aux Etats de poser des règles plus détaillées, en fonction de critères linguistiques pour répondre à une politique linguistique. On pourrait penser que la directive permet incidemment aux Etats d'introduire des discriminations en fonction de la nationalité. Ce sera à la Cour de justice des communautés européennes de trancher sur ce point; la Commission ayant d'ores et déjà admis le critère de la langue de tournage.

- Il serait raisonnable de dire que l'article 8 de la directive permet seulement d'exiger de la part des organismes nationaux qu'un certain pourcentage de leurs émissions correspond à des émissions d'expression originale du pays où ils diffusent. Toutefois, cet article 8 peut faire l'objet d'abus et conséquemment limiter énormément la portée de la directive, au point de se demander pourquoi celle-ci prend t-elle tant de soin à définir ce que sont des oeuvres d'origine communautaire, si les Etats membres peuvent au titre de cette disposition exiger une production purement nationale pour pouvoir être éligible dans leurs quotas nationaux. Il ne faut pas se cacher la face quant aux bonnes intentions de la France. En effet, l'assimilation temporaire, prévue dans le décret 90-66, valable jusqu'au 31 août 1991, des oeuvres d'expression originale française à celles qui ont bénéficié du soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels<sup>38</sup>, fait clairement apparaître que le but poursuivi par les pouvoirs publics français, au-delà de la défense de la langue française, est en réalité de favoriser l'industrie française de production. En effet, l'attribution de ce soutien est sous condition, notamment de l'obligation d'effectuer les dépenses de production en France à hauteur de 50% du coût définitif de l'oeuvre. La version actuelle du décret par le jeu de renvois et de définitions

---

37 J O C E , 2 mai 1989, n C11/10

38 Article 11 du décret 90-66

d'apparence anodine du point de vue économique aboutit à un ensemble de critères de rattachement purement nationaux<sup>39</sup>.

- Du point de vue culturel, un tel critère ne semble pas pertinent. En effet, cela signifierait que toute oeuvre audiovisuelle définie ci-dessus tournée en langue française refléterait la société, la culture française? .

A cette question, je reprendrai une remarque de Ms. Keith et Maule<sup>40</sup> à propos du système des points canadiens: une production considérée comme étrangère par le système des points peut très bien traiter un sujet typiquement canadien et donc refléter la société, la culture canadienne. Il en est de même pour le critère de rattachement que constitue la langue française.

Une oeuvre produite par une entreprise étrangère avec des comédiens peut être considérée comme une oeuvre d'expression originale française si la langue de tournage est française, peu importe le sujet.

### 3. Le nouveau texte

Les principales critiques de Bruxelles portaient sur la définition de la notion d'oeuvre audiovisuelle française. Suite à l'accord de Bruxelles, le gouvernement a modifié sa définition de l'oeuvre d'expression originale française, en élargissant celle prévue par le décret du 17 janvier 1990 à une notion d'oeuvre audiovisuelle française qui se fonde uniquement sur la langue de tournage, quelques soit l'origine des scénarios et des dialogues. La langue française peut donc être utilisée à titre principal durant la réalisation, ce qui autorise le recours à des scénarios ou des dialogues rédigés en langue étrangère. Mais s'agit-il d'une réelle avancée?

---

39 Gudin Charles-Etienne, "Existe-t-il un marché européen de la télévision? - Réglementations nationales et droit communautaire l'exemple de la France", dans la Revue des affaires européennes, L.G.D.J., N°1/1990.

40 Keith A. & Maule C., "Canadian content rules a time for reconsideration", dans Canadian Public Policy - Analyse de politiques, XVI:3:284-297, 1990

D'autre part cette définition ne règle pas un problème soulevé par le C.S.A. dans son avis du 19 mars 1992<sup>41</sup>: l'application d'un critère purement linguistique est difficile en ce qui concerne les documentaires ou les oeuvres d'animation.

### **B - L'exemple du système canadien des points**

Lors des Assises de l'audiovisuel, en octobre 1989, les professionnels réunis à cette occasion, ont estimé que l'octroi d'un avantage aux oeuvres européennes devait se faire sur la base d'une définition suffisamment précise pour se prémunir contre les oeuvres non européennes, qui pourraient chercher à utiliser les avantages donnés aux oeuvres européennes en détournant les critères. De ce point de vue, la définition de la Commission européenne leur a semblé trop souple. Ils ont proposé une formule reposant sur un système de points comme au Canada. Cette proposition n'a pas été retenue malgré les avantages que ce système présente<sup>42</sup>.

Ce système combine un critère dit objectif et un critère dit subjectif

#### 1. Le critère objectif

Pour être canadienne, une oeuvre audiovisuelle doit totaliser un certain nombre de points distribués selon la nationalité des personnes qui ont collaboré à l'oeuvre.

---

<sup>41</sup> Avis n° 92-2 du 19 mars 1992, J.O du 20 mars 1992, p. 3953.

<sup>42</sup> Guillemin Ch., "L'espace audiovisuel européen", Paris, 1989, mémoire DEA Paris 1 Droit communautaire et européen

Réalisateurs	2 points
Auteurs	2 points
Interprète principal	1 point
Deuxième interprète	1 point
Directeur de la scénographie	1 point
Directeur de la photographie	1 point
Compositeur	1 point
Monteur de l'image	1 point
<b>Total</b>	<b>10 points</b>

Il faut un minimum de 6 points pour que l'émission soit admise comme canadienne<sup>43</sup>.

Certains postes doivent être obligatoirement attribués à des canadiens; il s'agit du réalisateur ou du scénariste, d'une part, et un des interprètes principaux, d'autre part.

En plus de l'attribution des points, la définition d'une émission canadienne stipule que 75% de certaines dépenses doivent être versées à des canadiens:

\*Exception faite des cachets payés aux producteurs et au personnel clé de création (...) ou des frais engagés pour la post-production, au moins 75% du montant global des rémunérations doivent avoir été versées à des Canadiens ou en rémunération des services rendus par des Canadiens; et au moins 75% des dépenses de traitement et de préparation doivent aussi avoir été versées en rémunération des services rendus au Canada <sup>44</sup>.

Sont entre autres inclus dans le calcul, les paiements relatifs à l'acquisition de droits de musique, de scénario et d'auteur. Ainsi, \*la notion de services excluent les biens. Les paiements de biens achetés tels que le matériel de film ou de bande vidéo, les fournitures et l'équipement, ainsi que les frais non liés à la

43 Décision du C.R.T.C. 1984-94.

44 Avis Public C.R.T.C. 1988-15.

production, par exemple les frais judiciaires ou de comptabilité, sont exclus du calcul de 75%<sup>45</sup>.

Enfin les coproductions internationales diffusées ou distribuées par un titulaire de licence sont admissibles à un crédit canadien de 100%, même lorsque certaines fonctions du producteur sont remplies par des non canadiens<sup>46</sup>.

## 2. La fonction corrective du C.R.T.C.

L'application stricto sensu du critère objectif peut donner lieu à des aberrations, du fait qu'il ne tient aucunement compte du sujet de la production<sup>47</sup>. Ainsi une dramatique pourrait se voir attribuer le label canadien alors que le contenu canadien de ce genre de production est inexistant. Au contraire un documentaire qui traite d'un sujet typiquement canadien mais dont la production est étrangère ne sera pas considérée comme canadien selon le système des points<sup>48</sup>.

Le C.R.T.C. a, à plusieurs reprises, apporté des corrections au système des points. Le Conseil a, en effet, un pouvoir discrétionnaire sur son application. Nous en donnerons plusieurs exemples de mesures correctives qui ont pour but de promouvoir la production de fictions:

- Si une émission dramatique diffusée entre 19h et 22h, ou, dans le cas d'une dramatique destinée aux enfants, à une heure d'écoute convenable pour le jeune public, obtient le maximum de 10 points. Elle se voit accorder un crédit canadien de 150%.
- Une heure de dramatique canadienne qui a obtenu dix points selon le système des points compte comme un programme d'une heure et demi<sup>49</sup>. Ce système encourage la production de dramatiques canadiennes.

45 Avis Public C.R.T.C. 1988-15, du 10 février 1988.

46 CRTC, Politiques de Télévision, le 9 mai 1991 (Ambassade du Canada à Paris)

47 Décision C.R.T.C. 1984-94.

48 Keith A. & Maule C., "Canadian content rules: a time for reconsideration", dans Canadian Public Policy - Analyse de politiques, XVI:3:284-297, 1990

49 Ibid

- Certaines catégories de programmes peuvent recevoir des points supplémentaires (ou des demi points). Un reportage français qui est produit par un canadien, ou une diffusion d'un événement sportif qui se déroule en dehors du Canada reçoit un crédit pour un quart d'heure de programmation en supplément

- Enfin, le C.R.T.C. peut octroyer le label canadien à une oeuvre dont le réalisateur et le scénariste ou les deux rôles principaux ne sont pas canadiens, mais le reste du personnel engagé canadien et les conditions relatives aux dépenses remplies<sup>50</sup>.

Malgré la bienveillance du C.R.T.C. à l'égard des fictions canadiennes, celles-ci sont encore insuffisamment produites et diffusées car trop chères. Une autre faiblesse du système canadien concerne la qualité des programmes qui n'est aucunement garantie.

- Un des plus importants pouvoirs discrétionnaires du C.R.T.C. concerne l'attribution du statut canadien à une coproductions. Celle-ci doit remplir les conditions suivantes pour être considérée comme canadienne: le coproducteur canadien doit avoir au moins une responsabilité de décision égale à celle des autres coproducteurs dans tout ce qui concerne les éléments de production. Ces conditions sont difficiles à déterminer et laissent ainsi un large pouvoir discrétionnaire au Conseil.

## **II - LA DEFINITION FRANCAISE DES OEUVRES ORIGINAIRES DE LA C.E.E.**

### **A - Dans le décret Tasca**

Selon la réglementation française, ces oeuvres sont celles qui remplissent cinq conditions de rattachement à la C.E.E.:

1/ **Producteur** : le producteur délégué, c'est à dire celui qui, dans une coproduction, assure la bonne fin de la production, doit être une entreprise communautaire. En effet, les oeuvres originaires de la C.E.E. sont définies comme étant celles qui "sont produites par une entreprise dont le siège est situé dans un Etat membre de la

Communauté européenne et dont le président, directeur ou gérant, ainsi que la majorité des administrateurs sont ressortissant d'un de ces Etats à la condition que cette entreprise prenne personnellement ou partage solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des oeuvres considérées et en garantisse la bonne fin et qu'elle ne soit pas contrôlée, au sens de l'article 355-1 de la loi n° 66-537 du 24 juillet 1966 susvisée, par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de la Communauté économique européenne<sup>51</sup>

2/ **Financement:** le financement de l'oeuvre doit être majoritairement communautaire, à moins que celui-ci soit assuré par des entreprises ayant seulement leur siège dans un pays-membre de la C.E.E. De telles oeuvres sont, en effet, celles qui "sont financées avec des participations au moins égales à 50 % de leur coût définitif apportées par des ressortissants d'Etats membres de la Communauté européenne ou par des entreprises ayant des sièges dans l'un de ces Etats"<sup>52</sup>.

3/ **Dépenses de production:** le décret pose, comme condition supplémentaire, que les oeuvres communautaires fassent l'objet, à raison des deux tiers au moins du coût définitif, de dépenses de production dans la Communauté économique européenne<sup>53</sup>.

4/ **Ayants droit:** pour qu'une oeuvre puisse être retenue dans les quotas minima de diffusion d'oeuvres communautaire, il faut en outre qu'elle soit réalisée dans la proportion des deux tiers, avec la participation d'artistes-interprètes, de techniciens collaborateurs de création et d'auteurs, notamment réalisateurs, scénaristes, dialoguistes, musiciens, résidents d'un Etat membre de la Communauté économique européenne<sup>54</sup>.

---

51 Article 6 alinéa 1 du décret 90-66

52 Article 6 alinéa 2

53 Article 6 alinea 3

54 Article 6 alinea 4

**5/ Sous-traitants:** ne peuvent enfin pas être considérées comme communautaires les oeuvres qui ne feraient pas appel à des prestations techniques réalisées pour plus de deux tiers dans des studios de prise de vue, dans des laboratoires ou dans des studios de sonorisation situés dans la Communauté économique européenne<sup>55</sup>.

Ces critères apparaissent beaucoup plus restrictifs que ceux retenus par l'article 6 de la directive communautaire du 3 octobre 1989. Celle-ci s'attache essentiellement au critère tiré de l'établissement de la majorité des ayants droits pour étendre la notion d'oeuvre originaire de la C.E.E. à trois catégories:

**1/ Oeuvres C.E.E. et allemandes:** il s'agit des oeuvres originaires de la C.E.E. et des "territoires allemands", qui sont réalisées essentiellement avec le concours d'auteurs et de travailleurs résidant dans plusieurs de ces pays et qui répondent à l'une des trois conditions suivantes:

- elles sont réalisées par un ou des producteurs établis dans un ou plusieurs de ces Etats;
- la production de ces oeuvres est supervisée et effectivement contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis dans un ou plusieurs producteurs de ces Etats;
- la contribution des coproducteurs de ces Etats est majoritaire dans le coût total de la coproduction, et celle-ci n'est pas contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats.

**2/ Oeuvres originaires de pays membres du Conseil de l'Europe:** ce sont les oeuvres originaires d'Etats tiers européens parties à la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe et répondant aux mêmes conditions que celles évoquées ci-dessus.

---

55 Article 6 alinea 5

**3/ Oeuvres originales de pays tiers européens:** ce sont les oeuvres qui sont réalisées soit en coproduction avec les producteurs établis dans un ou plusieurs pays tiers européens, avec lesquels la Communauté conclura des accords selon les procédures prévues par le Traité, à condition que ces oeuvres sont réalisées essentiellement avec le concours d'auteurs ou de travailleurs résidant dans un ou plusieurs Etats européens.

Un assouplissement supplémentaire a été apporté par la directive qui, en cas de coproduction internationale mixte, prévoit la règle du prorata: " les oeuvres qui ne sont pas des oeuvres européennes au sens du paragraphe 1, mais qui sont réalisées essentiellement avec le concours d'auteurs et de travailleurs résidant dans un ou plusieurs Etats membres, sont considérées comme des oeuvres européennes au prorata de la part des coproducteurs communautaires dans le coût total de la production"<sup>56</sup>.

La comparaison de ces dispositions montre que la définition de l'oeuvre communautaire retenue par la directive est beaucoup plus large que celle qui en est donnée par la réglementation française, puisque, outre les oeuvres simplement originaires des pays membres de la C.E.E., sont considérées comme telles les oeuvres originaires de pays tiers, notamment membres du Conseil de l'Europe, à la double condition que le réalisateur de l'oeuvre soit établi dans un pays membre de la C.E.E. ou qu'il en contrôle la production ou encore que sa participation dans le financement soit majoritaire, et qu'il emploie une majorité d'ayants droit résidant dans un pays membre du Conseil de l'Europe<sup>57</sup>.

On ne saurait cependant opposer les deux définitions au détriment de la réglementation française puisque la directive prévoit expressément, dans ses considérants, que: "il y a lieu de définir les oeuvres européennes sans préjudice de la possibilité pour les Etats membres de préciser cette définition en ce qui concerne des

---

56 Article 6 alinéa 4 de la directive "T.S.F."

57 Biolay J.J., "Les nouveaux décrets diffusion et production" dans la Revue d'analyse économique, juridique et d'actualité des médias, n° 7 mars/avril 1990.

organismes de radiodiffusion télévisuelle relevant de leur compétence". L'article 3-1 de la directive confirme que les Etats ont la faculté en ce qui concerne les organismes de radiodiffusion télévisuelle qui relèvent de leur compétence, de prévoir des règles plus strictes ou plus détaillées dans les domaines couverts par la présente directive".

### **B - Le nouveau décret**

Le nouveau décret apporte une modification importante.

En effet, la transposition de la directive "T.S.F." impose de remplacer, dans toutes les dispositions du décret du 17 janvier 1990 (décret Tasca), la référence aux oeuvres "originaires de la Communauté économique européenne" par une référence aux oeuvres "européennes" et d'introduire à l'article 6 la définition de ces oeuvres, qui inclut sous différentes conditions, outre les oeuvres originaires des Etats membres de la Communauté économique européenne, certaines oeuvres en provenance d'autres Etats européens.

Cette nouvelle définition, suivant en cela l'avis du C.S.A., reprend donc très largement le texte de la directive, ce qui permet d'inclure les oeuvres originaires de pays extracommunautaires parties à la Convention européenne sur la Télévision transfrontière du Conseil de l'Europe ou avec lesquels la C.E.E. aurait passé des accords dans le cadre du Traité de Rome<sup>58</sup>.

S'il est vrai que le nouveau texte se rapproche de la directive, on peut constater qu'il est beaucoup plus exigeant quant aux conditions de production de ces oeuvres. En effet, la directive impose qu'une oeuvre européenne soit réalisée essentiellement avec des auteurs, artistes, techniciens et collaborateurs résidant dans un pays européen, tel que précisé ci-dessus, et laisse le choix entre trois modes de production: soit l'oeuvre est réalisée par un ou plusieurs producteurs établis dans l'un de ces pays, soit la production de l'oeuvre est supervisée et effectivement contrôlée

---

<sup>58</sup> Douglas Marc, "Les décrets diffusion/production: vite, vite, vite ." dans *Angle Droit*, avril/mai 1992

par un ou plusieurs producteurs établis dans l'un de ces pays, soit le ou les producteurs établis dans ces pays financent la majorité du coût de la production qui ne peut être contrôlée par des producteurs établis en dehors des pays européens.

Le nouveau décret ajoute quatre critères: lors de la production de l'oeuvre, il doit être fait appel à des prestations techniques réalisées dans des studios de prise de vue, des laboratoires ou des studios de sonorisation situés dans un pays européen; les deux premiers modes de production envisagés par la directive sont cumulés par le nouveau décret qui précise la notion de "contrôle effectif" en exigeant du ou des producteurs une garantie de bonne fin; le décret pose des conditions de nationalité et d'établissement très précises en ce qui concerne les entreprises de production ne doivent être contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats européens.

D'autre part, il revient maintenant au C.S.A. et à lui seul de qualifier les oeuvres EOF ou européennes selon les nouveaux critères énoncés ci-dessus, y compris lorsque la production fait l'objet d'une aide du compte de soutien. Cette procédure de qualification unique permettra sans doute de rassurer les producteurs et leurs diffuseurs sur la compatibilisation future de l'oeuvre entre les différents quotas.

## SECTION 2: LE POURCENTAGE DES QUOTAS DE DIFFUSION

**Paragraphe 1 - La question du pourcentage des quotas de diffusion stricto sensu.**

### I - LE DEBAT SUSCITÉ PAR LE DÉCRET TASCA

#### A- Le texte

L'article 7 du décret 90-66 énonce les pourcentages suivants:

- 60% au moins à la diffusion d'oeuvres originaires de la C.E.E.
- 50% au moins à la diffusion d'oeuvres d'expression originale française

Ces mêmes pourcentages sont aussi prévus pour le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'oeuvres audiovisuelles et cinématographiques de courte durée (article 8).

#### B - La controverse et les modifications apportées par le nouveau décret

Ces dispositions ont fait l'objet de vives critiques de la part des télévisions commerciales hertziennes et constituent le principal motif de leur action auprès de la Commission européenne. Concernant les quotas d'oeuvres françaises, l'Union syndicale de la production audiovisuelle a plaidé pour un quota de 30% d'oeuvres françaises<sup>59</sup>. Certains producteurs sont beaucoup plus radicaux en souhaitant la disparition des quotas français<sup>60</sup>. Là encore, les protagonistes doivent trouver une position qui puisse allier deux éléments: protection indispensable contre les produits américains d'une part, et incitation au melting pot européen, d'autre part. Ainsi la suggestion de modifier le rapport entre les deux quotas pour faire en sorte que le quota français ne dépasse pas la moitié du quota européen semblait être raisonnable.

<sup>59</sup> Cojean Annick: "Les producteurs audiovisuels veulent obtenir l'annulation des décrets sur la télévision", dans le Journal "Le Monde" du 21/02/1990

<sup>60</sup> Anonyme, "Les quotas dans le collimateur de la C.E.E.", dans le quotidien La Croix du 5 juillet 1991

Mais les négociations entre la Commission européenne et le gouvernement français est en-deçà des souhaits des professionnels français. En effet, en contrepartie de l'acceptation par la Commission de la définition française de l'oeuvre audiovisuelle (fiction, animation, documentaire) au regard de la directive européenne et du Traité de Rome, le quota de diffusion d'oeuvres françaises imposé aux chaînes est abaissé de 50% à 40% par modification des articles 27 et 70 de la loi du 30 septembre 1986. Le quota d'oeuvres européennes restant à 60%, les coproductions franco-européennes pourront aller jusqu'à 20%<sup>61</sup>.

## II - COMMENTAIRE

La France, par la voix de Jack Lang et Catherine Tasca notamment, a toujours indiqué qu'une politique en faveur de l'audiovisuel européen ne la ferait jamais renoncer à une action plus spécifique en faveur de l'audiovisuel français<sup>62</sup>. Cette double préoccupation, d'oeuvres en faveur d'une identité européenne tout en préservant la francophonie, est exprimée très explicitement par le contenu du décret n° 90-66 (le critère de la langue française). Le dilemme de la France a abouti à un non sens d'un point de vue européen. Les modifications apportées par le nouveau décret, si elles sont importantes ne sont pas suffisantes. En effet, ce n'est pas en imposant un quota de diffusion de 60% d'oeuvres d'origine communautaire dont 40% d'oeuvres d'expression française que la France va démontrer sa volonté de construire une Europe audiovisuelle, au contraire!

Au delà de ce constat général, plusieurs observations peuvent être faites: Peut-on imposer les mêmes règles à des chaînes déjà établies et à celles qui sont en train de faire leur place?, et entre les chaînes publiques, ayant comme ressources financières la redevance en sus de la publicité, avec les chaînes privées?<sup>63</sup>. Dans

61 L'Europe de l'audiovisuel - Correspondance de la presse Act. 1991.

62 Mousseau Jacques, "Une television europeenne est-elle possible?", Communication et Langages n°79, 1er Trim 1989

63 Sirtzky Serge, "Questions prealables", dans la revue Telescoop du 21 juin 1989.

le projet de décret concernant les chaînes câblées<sup>64</sup>, s'agissant des obligations relatives aux quotas de diffusion et de production, il est prévu un assouplissement. En effet, le C.S.A. pourra, dans le cadre de convention passée avec le radiodiffuseur, modeler cette obligation, dans le respect de la directive "T.S.F." et compte tenu des particularités de chaque service.

## Paragraphe 2 - Les superquotas

Les chaînes devront respecter les pourcentages indiqués ci-dessus non seulement sur le total du temps annuel de diffusion d'oeuvres audiovisuelles ou sur le nombre annuel de films cinématographiques, mais encore sur la diffusion de ces deux catégories d'oeuvres aux heures de grande écoute (prime time).

### I - LE DECRET TASCA

L'article 9 prévoit des superquotas; Cela veut dire que les pourcentages énoncés dans l'article 7<sup>65</sup> doivent également être respectés aux heures de grande écoute. Ces derniers sont "l'ensemble des heures comprises entre 18 heures et 23 heures", plus "les heures comprises de mercredi entre 14 heures et 18 heures sont en outre considérées comme des heures de grande écoute".

### II - DISCUSSION

Concernant les superquotas ou les quotas aux heures de grande écoute, M. Georges Kiejman, Secrétaire d'Etat chargé de la

64 Le décret actuellement en vigueur est celui du 29 septembre 1987 - J.O. 30 septembre 1987 p 11396. Une nouvelle réglementation relative au câble doit être mise en place prochainement. Source: anonyme, "Le nouveau cadre juridique du câble sera bientôt mis en place", dans la Correspondance de la presse du 26 avril 1991

65 Cet article énonce les règles de 60% au moins de diffusion d'oeuvres originaires de la C.E.E., et de 50% au moins de diffusion d'oeuvres d'expression originale française

communication, a déclaré que "les nouvelles règles imposent aux heures de grande écoute 40% d'oeuvres francophones et 60% d'oeuvres européennes (et non plus communautaire)<sup>66</sup>. Elles sont moins contraignantes qu'elles n'y paraissent, parce que (...) ces pourcentages sont appréciés par rapport au total des oeuvres, et non à l'ensemble de la grille (des programmes)". Pourtant le tout représente 61 heures par semaines et 3000 heures par an!. Or il ne semble pertinent de les considérer la tranche horaire de 12H à 14H, ainsi que le mercredi après-midi et les jours de week-end comme étant des heures de grande écoute. De plus ces créneaux horaires de grande écoute permettront de détourner l'objectif même de la politique des quotas (à savoir diminuer le nombre d'oeuvres audiovisuelles américaines sur les petits écrans européens). En effet, il suffira d'une diffusion française au rabais en début d'après-midi pour compenser un produit américain à 20h30<sup>67</sup>.

A ces critiques, certains défenseurs des superquotas ont répondu que les heures de grande écoute sont comprises au sens large pour deux raisons: être plus facilement applicables par les deux jeunes chaînes généralistes (hertziennes) "La Cinq", et "M. 6", et concerner tous les publics<sup>68</sup>.

### III - LES SUPERQUOTAS NOUVELLE FORMULE

#### A- Le C.S.A. a tout pouvoir pour moduler les quotas selon les chaînes de télévision

Dans son avis du 31 octobre 1989<sup>69</sup>, le C.S.A. demandait à ce qui lui soit octroyer la possibilité de moduler certaines obligations, en fonctions des chaînes et de leur situation programmatique et économique. Avec les nouveaux décrets, il sera maintenant

66 Colonna D'Istria et Labé Yves-Marie, "Un entretien avec M. Georges Kiejman", dans Le Monde du mercredi 23 octobre 1991.

67 Libération du 28 juillet 1989, "Des quotas à la télévision, les producteurs en redemandent", Interview de M. Pascal Rogard, Secrétaire Général de la Chambre syndicale des producteurs et de l'Association des réalisateurs-producteurs, par M. Bouzet.

68 Anonyme, "Les projets de décret sur la diffusion et la production sont soumis pour avis au C.S.A.", Dans la revue Téléscoop du 19/07/1989.

69 Avis du CSA n° 89-2 du 31 octobre 1989 - J.O. du 3 novembre 1989 p 13689

possible au C.S.A. de substituer les heures de grande écoute fixées par l'article 9 du décret du 17 janvier 1990, "des heures d'écoute significatives qu'il fixera annuellement pour chaque service en fonction notamment des caractéristiques de son audience, de sa programmation, ainsi que de l'importance et de la nature de sa contribution à la production.

L'étendue de ce pouvoir mérite quelques précisions:

- Il s'agit d'une faculté laissée au Conseil; s'il ne l'utilise pas, les heures de grande écoute définies par le décret demeurent applicables.

- Cette substitution ne concerne que les oeuvres audiovisuelles, et non les oeuvres cinématographiques.

- Elle ne concerne pas les chaînes publiques, la nouvelle disposition ne visant que les oeuvres audiovisuelles diffusées par les services autorisés, ce dont on peut se féliciter au regard de la mission de service public dont elles sont investies.

- Les critères que doit retenir le Conseil sont énumérés non limitativement par la loi: caractéristiques de l'audience, de la programmation, importance et nature de la contribution de la chaîne à la production. Le C.S.A. peut donc se fonder sur d'autres critères comme le respect par la chaîne de ses engagements.

\_ Le Conseil constitutionnel a strictement encadré le pouvoir quasi discrétionnaire dont semble disposer le C.S.A. (notamment sur le pouvoir de substitution), toute différence de traitement devant être justifiée par une différence de situation en rapport avec l'objet de la loi de 1986<sup>70</sup>. Le Conseil pourrait donc retenir un certain nombre de différences objectives, de situations existantes entre les chaînes, comme leur ancienneté, la nature généraliste ou thématique de leur programmation...<sup>71</sup>

Une critique importante doit être formulée à l'encontre de ce nouveau texte. En effet, il introduit la notion d'heure de grande

---

<sup>70</sup> Décision du Conseil constitutionnel 91-304 DC du 15 janvier 1992, J.O du 18 janvier 1992, p. 883 sq.

<sup>71</sup> Guyancourt Elisabeth et Douglas Marc, "Une écoute forcément significative", dans *Angle Droit*, Février/mars 1992

écoute pour la diffusion des oeuvres cinématographiques dans les programmes distribuées par câble.

Cette obligation peut être très lourde de conséquence pour une industrie du câble qui arrive difficilement à un million d'abonnés...<sup>72</sup>. Est- ce bien là une mesure propre à favoriser le développement du câble et de ses programmes?.

D'autre part, il faut signaler qu'on ne retrouve pas sur le câble les possibilités données au C.S.A. de substitution aux heures de grande écoute des heures d'écoute significatives, comme il peut le faire pour les chaînes hertziennes privées.

### **B- Les heures d'écoute significatives de M. 6**

Le 25 juin 1992, le C.S.A. a fixé la tranche horaire 14h à 1H du matin les heures d'écoute significative de M. 6 au sein desquelles elle devra respecter tout particulièrementt les quotas de diffusion d'oeuvres audiovisuelles françaises et européennes.

Pour M. 6, le C.S.A. a donc pris en compte "la nature de sa programmation, en partie musicale et comprenant une proportion d'oeuvres audiovisuelles d'expression originale française ou d'origine européenne susceptible d'être diffusées aux heures de grande écoute"<sup>73</sup>.

Ces horaires larges - que certains considèrent comme un cadeau à la "petite chaîne qui monte" - sont assorties de contreparties: M. 6 devra engager un effort financier dans la production audiovisuelle<sup>74</sup>.

## **Paragraphe 3 - Les quotas canadiens**

La réglementation canadienne impose aux radiodiffuseurs privées de consacrer au moins 60% de leur temps de diffusion sur toute la journée à des programmes d'origine canadienne. Un quota de 50%

<sup>72</sup> Chiffres de l'Agence Câble

<sup>73</sup> La Correspondance de la Presse du 26 juin 1992.

<sup>74</sup> Mamiou Yves, "les heures d'ecoute significatives seront larges pour M6" dans le Monde du 30 juin 1992

est exigé pendant les heures de grande écoute (c'est à dire entre 19h et 23h)<sup>75</sup>.

Ce système est loin d'être parfait car il permet, dans une certaine mesure, aux radiodiffuseurs de la détourner<sup>76</sup>. En voici quelques exemples qui sont d'ailleurs applicables à la législation française:

- Il s'agit de 50% de programmes d'origine canadienne sur toute l'année. Il est connu que pendant les mois d'été, les émissions télévisés sont beaucoup moins regardées. Ainsi il est plus facile aux stations de télévision de programmer une grande partie des émissions d'origine nationale à bas budget pendant cette période.
- Les stations de télévision peuvent programmer des productions canadiennes à bas budget, afin de respecter le quota de contenu canadien.
- Le fait que le radiodiffuseur soit libre quant à l'horaire de diffusion des programmes canadiens (excepté pour le prime time), permet à celui-ci de choisir de les diffuser tard le soir ou tôt le matin. En diffusant une production canadienne à bas budget à 3h du matin (premier effet négatif), la chaîne de télévision peut acheter les droits d'une série américaine qu'elle diffusera pendant l'après-midi (second effet négatif).

Les informations constituent une part importante des programmes à bas budget et permettent souvent de remplir les quotas, surtout lorsque le C.R.T.C. autorise aux titulaires de licences d'élargir la tranche d'horaire "grande écoute" afin d'inclure les informations de 18h et de 23h.

---

75 Quelquefois une extension de cette période de grande écoute est autorisée afin d'inclure les informations de 18h à 19h et 23h à 24h dans le quota de contenu canadien

76 Hoskins & McFayden, "Television in the new broadcasting environment: Public policy lessons from the canadian experience", 1989 4 European Journal of Comunication

## **SECTION 3 - LES QUOTAS DE PRODUCTION**

### **Paragraphe 1 - Les dispositions relatives à la contribution à la production d'oeuvres audiovisuelles**

La directive "T.S.F." cherche à encourager l'apparition de nouvelles sources de production télévisuelle en favorisant la création de PME dans ce domaine d'activités. Pour cela, elle recommande aux Etats de veiller à ce que leurs organismes de radiodiffusion réservent un certain pourcentage de leur budget, ou de leur temps d'antenne, à des oeuvres provenant de producteurs indépendants. Il s'agit d'une action complémentaire au programme MEDIA, lequel comporte aussi tout un volet d'actions, visant à encourager le développement de PME dans le secteur de la production audiovisuelle.

Selon l'article 5, les radiodiffuseurs des Etats membres devront, à chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés, réserver au moins 10% de leurs temps d'antenne (à l'exclusion du temps consacré aux oeuvres à quotas) ou 10% de leur budget de programmation à des oeuvres européennes émanant de producteurs indépendants.

#### **I - LE TEXTE**

Selon l'article 9 du décret 90-67<sup>77</sup>, les sociétés de radiodiffusion sont tenues:

- "Soit de consacrer chaque année au moins 15% du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'oeuvres audiovisuelles d'expression originale française et de diffuser un volume horaire annuel minimum de cent vingt heures d'oeuvres audiovisuelles d'expression originale française en

---

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

première diffusion en clair en France et dont la diffusion débute entre 20 heures et 21 heures;

- Soit de consacrer chaque année au moins 20% du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'oeuvres originaires de la Communauté économique européenne et au moins 15% de ce même chiffre d'affaires à la commande d'oeuvres audiovisuelles d'expression originale française."

## II - COMMENTAIRE

Concernant le décret 90-67, les membres de l'association "Télévision pour demain" reconnaissent le bien-fondé de l'obligation de réinvestir une proportion significative de leurs recettes dans la production d'oeuvres de création par le biais de quotas<sup>78</sup>. Pour certains commentateurs, il semble que cette disposition décret 90-67 soit la seule obligation qui ait un réel impact<sup>79</sup>.

Compte tenu de la définition restrictive, puisque uniquement linguistique des oeuvres d'expression française, que l'on va être obligé de retenir, les coproductions internationales non-tournées en français ne pourront plus être prises en compte dans ce calcul. La seule solution pour ces coproductions de continuer à être financées est de réduire le pourcentage d'investissement dans les oeuvres d'expression française, au profit d'oeuvres européennes. Les chaînes de télévision "La Cinq" et "M.6" ont déjà opté pour un tel régime ( 20% d'investissement dans des oeuvres européennes, dont 15% dans des oeuvres françaises)<sup>80</sup>. Il faudrait certainement élargir cet espace d'investissement européen pour ces deux chaînes de télévision et le créer pour d'autres radiodiffuseurs. En effet, selon l'étude de Téléscoop Conseil<sup>81</sup>, il semble que "La Cinq" et "M.6" ne peuvent développer fortement une production de fiction de

78 "Quotas: "Télévision pour demain" tire la sonnette d'alarme", dans les Echos du 11/07/1991

79 "Les décrets Tasca mettraient en péril 30% des productions françaises", dans les Echos du 11/07/1991

80 Siritszky Serge, "L'intérêt du téléspectateur", dans Téléscoop du 31 juillet 1991

81 Ibid

qualité que dans le cadre de coproductions internationales où l'apport français est minoritaire.

D'autre part, suite aux négociations de Bruxelles, le gouvernement français a modifié l'obligation de diffuser 120 heures de production françaises fraîches (l'équivalent de 80 téléfilms) par an, à 20H 30, qui a justement pour but d'éviter l'inconvénient d'écarter la fiction des grilles, mais qui a pour effet de condamner celle-ci à la médiocrité. Les 120 heures seront normalement étendues aux oeuvres européennes<sup>82</sup>. Le nouveau décret limite cette obligation à la programmation d'oeuvres "n'ayant pas fait l'objet d'une diffusion en clair sur un réseau hertzien terrestre à caractère national". Cette mesure permettrait donc à un diffuseur hertzien de diffuser une oeuvre comptabilisée comme première diffusion pour ses quotas, bien qu'elle ait déjà été diffusée par une chaîne du câble, une chaîne par satellite ou une chaîne locale, en clair ou cryptée. Cette disposition pourrait favoriser le développement d'une production fraîche pour le câble, si, parallèlement, la convention collective des artistes-interprètes faisait preuve de la même souplesse pour de telles "pré-diffusions"<sup>83</sup>.

## **Paragraphe 2 - Les rapports entre producteurs et diffuseurs**

Les pouvoirs publics français ont toujours considéré que la production était menacée par un risque de perte d'indépendance vis-à-vis des diffuseurs. Le risque est-il réel? oui, dans la mesure où les chaînes sont précisément devenues des partenaires indispensables à l'industrie cinématographique<sup>84</sup>.

---

82 Europe de l'audiovisuel - Correspondance de la presse, 1er août 1991.

83 Douglas M., "Les décrets Diffusion/production: vite, vite, vite", dans la Revue Angle Droit n°10, mai/juin 1992.

84 Fornacciani Marc, "La réglementation française de la communication audiovisuelle", dans Droit et Pratique du Commerce International, T 16, n°3, 1990.

Ainsi la loi de 1986<sup>85</sup> confiait à la C.N.C.L. le soin d'édicter "les conditions générales de production des oeuvres diffusées, et notamment la part maximale d'émission produites par l'exploitant du service"; la loi de 1989<sup>86</sup> modifie ces dispositions et prévoit que le gouvernement fixe "les principes généraux définissant les obligations concernant (...) l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs" (article 27-3°).

Le second volet de ce décret fixe ces principes généraux en favorisant la production indépendante et la protège contre les éventuels abus de position dominante des chaînes qui seraient tentées par une intégration verticale trop poussée.

Selon les termes de l'article 10 du décret, les chaînes doivent réserver un minimum de commandes aux productions audiovisuelles (oeuvres hors cinéma) indépendantes: 10 % de leur chiffre d'affaires net de l'exercice précédent<sup>87</sup>.

Les oeuvres audiovisuelles prises en compte doivent remplir les conditions suivantes:

- 1° les contrats sont conclus avec une entreprise de production indépendante de la société ou du service;
- 2° la société ou le service ne peut prendre personnellement ou partager solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des oeuvres considérées ni en garantir la bonne fin;

85 Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986, publiée au J.O. du 1er octobre 1986

86 Loi n° 89-25 du 17 janvier 1989 modifiant la loi n° 86-1067 DU 30 septembre 1986

87 Ne sont pas pris en compte dans le chiffre annuel net d'une société ou d'un service de télévision.

\* 1- La taxe sur la valeur ajoutée,

2 - Les commissions et frais de régie publicitaires,

3 - La taxe au profit du compte de soutien financier de l'industrie des programmes audiovisuels prévue par l'article 36-11 de la loi de finances pour 1984 (n°83-1179 du 29 décembre 1983),

4 - Le prélèvement effectué au profit du compte de soutien de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels prévu par l'article 36-11 de la loi de finances pour 1984 (n° 833-1179 du 29 décembre 1983),

5 - La part consacré à la programmation d'émissions sur une zone géographique dont la population recensée est inférieure à 6 millions d'habitants"

Source Biolay J.J., "Les nouveaux décrets "production" et "diffusion", Eeme partie, dans la Revue d'analyse économique et d'actualités des médias, n°8 mai/juin 1990

3° enfin, ces oeuvres sont celles pour lesquelles la chaîne n'a pas de droits de diffusion exclusifs au-delà de 4 ans (5 ans s'il y a plusieurs diffuseurs en préfinancement). Cette règle a pour but de favoriser la fluidité des programmes et la création d'un second marché.

Selon l'article 11 ces oeuvres doivent avoir pour producteur délégué une entreprise non dépendante du diffuseur, c'est à dire dont ce dernier ne possède pas plus de 5 % du capital ou qui ne possède pas plus de 5 % du capital de la chaîne; ou bien une entreprise dont 20 % du capital est détenu par un actionnaire 5 % du capital); ou bien une entreprise ayant une communauté d'intérêt avec ce diffuseur (si, par exemple, elle est dirigée ou en partie possédée par un responsable du diffuseur), notion que la jurisprudence devra préciser.

Ces limites paraissent basses, mais il semble que les pouvoirs publics ont voulu distinguer les vrais des faux producteurs indépendants.

En conclusion, certaines critiques doivent être énoncés sur le système des double-quotas. Tant les quotas de diffusion que de production obéissent à un régime de double quota. Les décrets français sous couvert d'assimilation apparente des quotas d'expression originale française aux quotas d'oeuvres d'origine communautaire ne permettent en fait de recourir ces derniers qu'une fois épuisés les premiers. Il y a donc une inégalité de traitement entre les oeuvres d'expression française et les oeuvres d'origine européenne. Les oeuvres communautaires ont la partie résiduelle. Les producteurs sont de même contraints de privilégier le marché national avant de pouvoir recourir au marché communautaire ou de n'être à la limite plus capables que d'acheter des oeuvres à bon marché originaire des pays tiers. On est loin des objectifs que se fixe la directive "T.S.F." qui sont d'adopter des mesures assurant le passage des marchés nationaux à un marché

commun de production et de distribution de programmes et créant des conditions de concurrence loyale sans préjudice de la mission d'intérêt public qui incombe aux services de radiodiffusion télévisuelle<sup>88</sup>.

## **SECTION 4 - LES SANCTIONS**

Une réglementation est lettre morte sans sanction efficace La législation française relative à l'audiovisuel donne un pouvoir de sanction large au C.S.A.. Malheureusement, la mise en pratique de ses prérogatives est limitée par l'économie de ce secteur. Cette réalité semble être juste pour beaucoup de pays et notamment le Canada.

### **Paragraphe 1 - La réglementation française**

Le C.S.A. dispose d'une série d'instruments lui permettant de contrôler le respect des dispositions tant législatives que réglementaires liées aux activités de l'audiovisuel.

Le régime de sanctions infligés par le C.S.A. est double. Il y a d'une part des sanctions légales qui sanctionnent les manquements à la loi de 1986, aux textes réglementaires et aux décisions d'autorisations. L'article 42-1 en énumère quatre:

1° la suspension, après mise en demeure, de l'autorisation ou d'une partie du programme pour un mois au plus;

2° la réduction de la durée de l'autorisation dans la limite de l'année;

---

88 Gudin Charles-Etienne, "Existe-t-il un marché européen de la télévision? - Réglementation nationales et droit communautaire: l'exemple de la France", dans la Revue des Affaires Européennes, L.G.D.J., n° 1, 1990.

3° une sanction pécuniaire assortie éventuellement d'une suspension de l'autorisation ou d'une partie du programme, si le manquement n'est pas constitutif d'une infraction pénale;

4° le retrait de l'autorisation.

Il est précisé que la sanction pécuniaire est fonction de la partie des manquements commis et en relation avec les avantages tirés des manquements, sans pouvoir dépasser 3% du chiffre d'affaires annuel hors taxe (5% en cas de récidive).

En outre le C.S.A. peut retirer l'autorisation sans mise en demeure préalable en cas de modification substantielle des données au vu desquelles l'autorisation avait été délivrée, notamment des changements intervenus dans la composition du capital social ou des organes de direction et dans les modalités de financement.

D'autre part l'article 28 prévoit également que la convention conclue entre le C.S.A. et l'opérateur définit les pénalités contractuelles destinées à sanctionner les manquements aux stipulations de cette convention. Ces pénalités ne peuvent être supérieures aux sanctions de l'article 42-1.

Enfin, l'article 42-10 prévoit que le président du C.S.A. peut demander au président de la section du contentieux du Conseil d'Etat d'enjoindre, sous astreinte, à toute personne responsable d'un manquement d'y mettre fin ou d'en supprimer les effets. Assez utilisée par la C.N.C.L. qui ne disposait d'une panoplie de sanctions assez souple, le C.S.A. ne l'a jamais utilisée<sup>89</sup>.

Si le C.S.A. a, en théorie des pouvoirs de sanction étendus, ceux-ci sont mis en oeuvre que rarement: seules les mises en demeure et les sanctions pécuniaires sont utilisées<sup>90</sup>. Cela explique en partie pourquoi T.F.1, la plus importante chaîne de télévision française, ne respecte pas les quotas. D'ailleurs, comble de l'ironie, seule La Cinq, qui est aujourd'hui en faillite a respecté les quotas en

89 Fornacciarì Marc, "La réglementation française de la communication audiovisuelle", dans *Droit et Pratique du Commerce International*, Tome 16, n° 3, 1990.

90 Rapport annuel du C.S.A., 1991, Publication de la Documentation française

1991<sup>91</sup>. Il paraît que les chaînes privées préfèrent payer des sanctions pécuniaires plutôt que respecter leurs obligations concernant notamment les quotas<sup>92</sup>. Alors à quoi sert une réglementation si celle-ci ne peut être respectée?

Toutefois, le pouvoir juridictionnel peut intervenir dans ce système de sanction. Ainsi le 20 janvier 1989, le Conseil d'Etat a condamné deux chaînes de télévision française, T.F. 1 et la Cinq, pour non respect des obligations aux quotas de diffusion d'oeuvres françaises et européennes. La CNCL reprochait aux deux chaînes de ne pas respecter ces quotas, mais aussi de détourner l'esprit des textes en programmant massivement ce type d'oeuvres la nuit, lorsque l'audience est quasiment nulle. Le Conseil d'Etat a suivi la CNCL et enjoint T.F. 1 de se conformer à ses obligations, sous astreinte, variant de 20,000 Frs à 60,000 Frs par heure manquante selon la nature et l'importance de celles-ci<sup>93</sup>.

## Paragraphe 2 - Le pouvoir de sanction du C.R.T.C.

Le titulaire d'une licence d'exploitation d'une chaîne de télévision qui ne respecte pas la réglementation en vigueur ou ses engagements qu'il a pris lors de l'octroi de la licence peut se voir retirer sa licence par le C.R.T.C.. Dans les faits cette sanction est rarement appliquée. Il n'y a qu'un seul exemple de non renouvellement de licence et il s'agit de la radio CJMF-FM<sup>94</sup>.

Il semble que cette sanction de non-renouvellement est trop extrême, c'est pour cela que le C.R.T.C. a mis en place de nouveaux instruments de sanction.

---

91 Ibid

92 Interview radiophonique de M. Patrick Le Lay, novembre 1991.

93 Charollois M.L., "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en Europe", Thèse, Paris I, 1992.

94 L'affaire CJMF-FM, Décision du C.R.T.C. du 29 février 1989

## I - L'AFFAIRE GLOBAL COMMUNICATIONS LIMITED

Dans l'affaire Global Communications Limited<sup>95</sup>, le C.R.T.C. a introduit un nouveau type de sanction. Vu l'importance économique de Global, le C.R.T.C. ne pouvait pas se permettre de refuser le renouvellement de licence. Cela aurait notamment eu des dommages trop graves sur le marché télévisuelle ontarien. Ainsi le C.R.T.C. a mis en oeuvre une sanction moins dommageable et irréversible: un renouvellement de licence de deux ans. Cette courte durée permettra au Conseil d'étudier le renouvellement de la licence de la Global en fonction de l'examen du contenu et donnera aussi suffisamment de temps à la titulaire pour concevoir et concrétiser de nouveaux projets de programmation et permettre au Conseil d'évaluer le rendement de la titulaire pendant la période d'application de sa licence<sup>96</sup>. A la suite de l'examen des résultats de cette promesse de réalisation, le C.R.T.C. a renouvelé la licence de la Global pour une période normal de cinq ans<sup>97</sup>. Le C.R.T.C. avait-il le choix? Comme nous l'avons dit le contrôle du Conseil est limité par les conséquences économiques du titulaire et du marché.

## II - L'AMPLEUR DU POUVOIR DU C.R.T.C.

- Afin d'éviter ces situations délicates, le C.R.T.C. a prévu des soupapes de sécurité. En 1979, le C.R.T.C., lors su renouvellement de licence de la station de télévision C.T.V., a exigé de celle-ci qu'elle produise sur une base annuelle un supplément de 26h de programmes d'origine canadienne<sup>98</sup>. C.T.V. contesta le fondement de cette décision. En effet, le C.R.T.C. avait basé sa décision sur l'article 17 de la Loi sur la radiodiffusion qui énonce que les conditions de licence dépendent de la situation du titulaire, et non sur la base de l'article 16 qui donne à la Commission l'autorité général d'émettre des règlements. La Cour suprême a retenu la

95 Decision C R T C 82-1066, du 22 decembre 1982

96 Ibid

97 Decision C R T C 86-1086, du 14 novembre 1986

98 Janisch H. "Aid for Sisyphus: incentives and canadian content regulation", non publié, 1990.

thèse du C.R.T.C.<sup>99</sup>. Cette affaire est particulièrement intéressante car le C.R.T.C. a apporté un nouvel outil à sa réglementation sur le contenu canadien qui permet de rendre le système plus flexible, plus adapté aux circonstances économiques de chaque titulaire de licence. Ainsi le C.R.T.C., pour l'année 1988/1989, a augmenté les dépenses prévues pour l'acquisition de programmes canadiens de 17 requérants de renouvellement de licence dont le revenu publicitaire dépassait 10 millions de \$.

- Le C.R.T.C. peut décider de baisser le quota d'émissions canadiennes dans un cas particulier. Ce pouvoir est réaffirmé dans le projet de Loi C-40<sup>100</sup>. Les chaînes payantes ont profité de cette souplesse<sup>101</sup>. Dernièrement la demande de T.V.5 d'abaisser le niveau d'émission canadienne a été en grande partie satisfaite. En effet T.V.5 dans sa demande s'engage à distribuer respectivement 8% et 9% de contenu canadien durant les deux premières années de la nouvelle période et 10% les années suivantes. Le C.R.T.C. décida que ce quota devait être de 10% dès le début. Cette décision a été prise en tenant compte du niveau exceptionnellement bas du contenu canadien; En effet, il était de 19,5%<sup>102</sup>.

- Dans le projet de Loi C-40<sup>103</sup> le C.R.T.C. fixe toujours la proportion du temps d'antenne à consacrer aux émissions canadiennes<sup>104</sup>. Il a large pouvoir d'intervention et de sanction puisqu'il peut prendre toute autre mesure qu'il estime nécessaire à l'exécution de sa mission<sup>105</sup>. Le titulaire d'une licence peut se voir retirer celle-ci s'il ne respecte pas les conditions attachées à sa licence ou aux dispositions des réglementations (article 24).

Ainsi si les pouvoirs de sanction du C.R.T.C. sont larges, leur utilisation est rare. L'organe régulateur canadien est limité par la

99 C.R.T.C. v C.T.V (1982) 1 S C R 530

100 Article 9 (1) c).

101 Décision C.R.T.C.86-813.

102 Décision C.R.T.C 91-675 du 28 août 1991

103 2<sup>e</sup> session, 34<sup>e</sup> législature, 38-39 Elizabeth II, 1989-90, Projet de Loi C-40 loi concernant la radiodiffusion et modifiant certaines lois en conséquence et concernant la radiocommunication.

104 Article 10 (1) a).

105 Article 10 (1) k)

situation économique du secteur de l'audiovisuel qui est en ce moment délicate.

### CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il est nécessaire de réaffirmer l'attachement à l'institution de règles susceptibles d'assurer la protection de l'industrie des programmes et de défendre le patrimoine audiovisuel français et européen.

En France, les chaînes doivent remplir les obligations qu'elles se sont engagées à respecter lors de la délivrance des autorisations d'émettre, certaines s'étant livrées à de véritables surenchères pour l'emporter sur leurs concurrentes. Ainsi T.F. 1 s'est engagée, au nom du "mieux-disant-culturel", en avril 1987, à diffuser annuellement 70% - et non 60% - d'oeuvres communautaires. M. 6 a pris l'engagement de produire des fictions pour un montant de 350 millions de Frs. Et qui pourrait décemment soutenir que le Groupe Hachette, lorsqu'il a repris la Cinq en octobre 1990, ignorait la réglementation en place?

Toutefois, selon le C.S.A. le quota de diffusion aux heures de grande écoute, même à 40%, se révèle difficilement supportable pour certaines chaînes privées. Ainsi le nouveau pouvoir de modulation du C.S.A. semble être une nécessité.

En effet qui pourrait mieux que le C.S.A., organe de régulation être chargé de cette responsabilité? Par cette nouvelle fonction, le C.S.A. pourrait enfin acquérir ses lettres de noblesse et ainsi justifier son existence, parfois controversée, au sein du paysage audiovisuel français.

Si les nouveaux décrets apportent une certaine souplesse aux textes initiaux, certaines critiques doivent être formulées

La formule française de 60% de programmes communautaire dont 40% d'expression originale française est évidemment taillée sur mesure pour les français et n'est pas équitable pour la plupart de

nos partenaires. En effet, pour un pays qui, comme le nôtre, dispose d'une industrie des programmes, cela revient à ne s'imposer qu'un quota de 20% de programmes européens, alors que pour la Grèce qui n'a pas une industrie des programmes nationale forte, le régime des quotas serait évidemment beaucoup plus élevé.

Le seul quota européen acceptable par tous serait un quota hors programmes nationaux. En d'autres termes, ne faudrait-il pas un quota plus faible mais accepté par les 12 Etats membres<sup>106</sup>.

Faut-il pour autant remettre en question l'instauration de quotas de diffusion en France en particulier et en Europe en général?. Aujourd'hui, les réglementations européennes et canadienne sur la radiodiffusion présentent les mêmes contradictions nées de la volonté d'utiliser la télévision à des fins de promotion des identités et des cultures nationales et d'intégration des peuples et le désir de ne pas perdre contact avec les produits audiovisuels américains dont les prix défont toute concurrence. Les valeurs afférentes au nationalisme et au protectionnisme sont reprises par le Canada et les pays de la C.E.E. pour fonder leurs réglementations télévisuelles<sup>107</sup>. Pourtant les critiques et les débats houleux concernant l'efficacité des réglementations du contenu des programmes télévisuels et donc des quotas d'oeuvres d'origine nationale se font de plus en plus entendre<sup>108</sup>. Cette remise en question a été favorisée par un événement supranational: l'érosion des nouvelles technologies qui a bouleversé les rationalités traditionnelles qui sous-tendaient les principes et les règles édictés par les gouvernements.

Il me semble, que dans ce contexte particulier, les quotas sont nécessaires, car ils évitent un raz-de-marée de programmes

---

106 Siritszky Serge, "L'intérêt du téléspectateur", dans *Télescope* du 31 juillet 1991.

107 Trudel Pierre: "Les conflits et enjeux juridico-politiques suscités par l'implantation de la télévision à péage", dans le n° 16 du R.J.T., p, 431, 1982.

108 - Au Canada, le rapport du Groupe de travail sur la politique de la radiodiffusion (Ministre des Approvisionnements et Services; 1986) conclue que le système canadien de diffusion n'a pas contribué suffisamment au développement de la culture canadienne.

- Au sein de la C.E.E., il y a eu des débats houleux parmi les Etats membres concernant l'introduction d'un quota numérique d'oeuvres d'origine européenne, qui ont considérablement retardé l'adoption de la directive.

américains sur nos petits écrans. D'autre part, ils peuvent contribuer à la construction d'une industrie des programmes suffisamment forte pour concurrencer les programmes américains. Les quotas se justifient par la thèse de la protection de l'industrie naissante<sup>109</sup>. Il faut que ces quotas soient réalisables et surtout temporaires. En effet à la différence du marché canadien, le marché européen est assez grand pour qu'on puisse construire une industrie des programmes qui, à moyen terme, pourrait concurrencer les produits audiovisuels américains. Les quotas européens doivent donc être temporaires: le temps que les européens s'unissent économiquement, techniquement, politiquement et culturellement, pour construire un espace audiovisuel européen "solvable" et compétitif au niveau mondial. Cette logique ne me semble pas adaptable "au cas canadien". Le marché canadien (surtout le marché francophone) est trop petit et trop près géographiquement des Etats-Unis pour se doter d'une industrie de programmes forte pouvant contrer l'invasion des images américaines. Ainsi les quotas canadiens sont, en quelque sorte, une nécessité pour la survie d'une vraie télévision canadienne, et de la culture canadienne.

Pour conclure sur les quotas, je reprendrai une réflexion de M. Gaston Thorn, président de la Compagnie Luxembourgeoise de Télévision qui contrôle en France la chaîne M.6 et R.T.L.: "j'observe que la France a vendu moins de séries françaises à l'étranger qu'elle n'a pris de décrets pour réglementer son secteur audiovisuel". Alors, à défaut de vendre des séries, pourquoi la France ne vend-elle pas ses décrets? ça rapporterait des devises...

---

109 M.S. Shedd, Elizabeth A. Wilman et R. Douglas Burch: "An economic analysis of canadian regulations and a new proposal", dans *Canadian Public Policy - Analyse de Politiques*, XVI:1:60-72 1990.

**MISE EN PLACE DE POLITIQUES  
OFFENSIVES**

**PARTIE 2**

## **SECTION 1: STRATEGIES POUR LE FUTUR**

La construction d'une industrie de production forte en Europe, c'est à dire pouvant concurrencer les Majors américaines, doit se faire sur deux niveaux: l'encouragement ces productions nationales des Etats-membres, et l'engagement de la C.E.E. mais aussi des protagonistes de l'industrie des programmes dans une politique audiovisuelle commune.

Ces initiatives concernant la production doivent accompagner par une redéfinition des paysages audiovisuelles nationaux et par le paysage audiovisuelle européen. En d'autres termes, la construction d'un marché audiovisuel européen passe par une remise en question du rôle des chaînes publiques.

### **Paragraphe 1 - Quelle radiodiffusion publique?**

Les chaînes de service public en Europe connaissent actuellement de grands bouleversements. Dans les années 80, avec la fin de la rareté des fréquences les pays européens ont dû mettre fin au monopole du service public. Les chaînes de service public ont perdu leurs marques face à la concurrence (même réglementée!) des télévisions commerciales qui prolifèrent et qui se spécialisent. Quel est le rôle de la télévision de service public dans ce paysage?. Pour répondre à cette question fondamentale, il faut nous référer à l'exemple que donne aux européens le système unique canadien. Puis nous verrons les stratégies que pourraient adopter les télévisions publiques européennes.

#### **I - L'EXEMPLE CANADIEN**

Le Canada a été le premier pays à accueillir des télévisions étrangères, dès le milieu des années cinquante. Malgré le succès des chaînes américaines et la difficulté pour les chaînes

canadiennes de concurrencer le géant américain les canadiens ont toujours proclamer qu'ils visent et cherchent à élaborer un système de radiodiffusion canadien, permettant de promouvoir ce que la loi de 1968 sur la radiodiffusion intitule "l'unité nationale" et "la réalité canadienne" (article 2,g) (iv))<sup>110</sup>.

La Commission Aird de 1929 avait recommandé un système de radiodiffusion qui se rapprochait du système européen public, plutôt que le système commercial version américaine. Depuis, cette volonté de se démarquer des américains, qui peut se traduire comme un refus de la domination américaine, ne s'est jamais démentie. Elle s'est concrétisée par la création d'une radio publique en 1932 qui devint, quatre ans plus tard, la Société Radio-Canada. Toutefois, le Canada n'a jamais opté pour un système monopolistique comme il a existé pendant longtemps en Europe, qui aurait été un leurre compte tenu de la concurrence de facto des chaînes américaines. Ainsi dès l'origine les canadiens ont mis en place un système unique alliant secteurs privé et public<sup>111</sup>. Par la Loi de 1968, ces deux secteurs ont un statut équivalent et sont assujettis aux mêmes principes et aux mêmes objectifs.

Ce système unique est, aujourd'hui, remis en question. En effet, beaucoup de chaînes de télévision présentent un bilan financier négatif. Le Rapport Girard Peters<sup>112</sup> déclare: "Notre télévision, tant publique que privée, fait face à de graves difficultés financières". Plusieurs facteurs explique cette situation, notamment un trop grand nombre de chaîne pour un auditoire somme toute petit, surtout pour la télévision francophone. Mais une des causes fondamentales est la place d'une chaîne publique dans le paysage audiovisuelle canadien.

La Société Radio-Canada (SRC), comme les services publics européens doit remettre en question sa politique. En effet,

---

110 Gerlach Peter, "la radiodiffusion au Canada un exemple pour l'Europe?", dans la Revue de l'UER, Programmes, Administration, Droit vol XXXIX n°1, janvier 1988

111 La première loi sur la radiodiffusion de 1932 consacra la notion de système unique Rapport Peters/Girard.

112 "Situation économique de la télévision canadienne", ou Rapport du Groupe de travail Girard-Peters, Ministère des Communications, Mai 1991.

aujourd'hui, rien ne différencie la programmation d'une chaîne publique d'une chaîne généraliste privée. Les chaînes publiques se commercialisent en voulant concurrencer le secteur privé. Or les radiodiffuseurs privés qui font concurrence aux radiodiffuseurs privés (les chaînes privés généralistes) vendent un auditoire de masse aux annonceurs. Par conséquent, leurs programmations doivent attirer un auditoire de masse, excluant la production d'émissions minoritaires et favorisant les émissions de divertissement<sup>113</sup>. Une telle politique est malheureusement appliquée par les radiodiffuseurs publics qui n'ont pas le même objectif que les radiodiffuseurs privés. Cette situation constitue une menace pour la culture canadienne et la défense des principes énoncés dans la Loi de 1968. C'est pour cela que le groupe de travail sur la situation économique de la télévision canadienne déclare dès les premières lignes du rapport que " Radio-Canada doit rétablir son ascendant culturel et social (...) et redevenir le phare qu'elle était pour l'enrichissement culturel des Canadiens".

## **II - STRATÉGIES POUR LES TÉLÉVISIONS PUBLIQUES EUROPÉENNES**

### **A - La qualité des programmes**

Les chaînes de service public sont en grande partie jugées à leur taux d'écoute mais surtout à la qualité de leur programmation. Et l'auditoire des chaînes publiques se maintient grâce à ce facteur, car les téléspectateurs attendent encore plus de leur part une programmation de qualité. D'autre part la qualité des programmes permet de justifier la prétention des chaînes publiques au financement public. La BBC s'est ainsi fixée comme objectif non de concurrencer la télévision commerciale en parts de marché mais de rechercher le maximum d'audience cumulée: au cours d'une semaine moyenne, 95% des auditeurs-téléspectateurs se branchent sur un programme de la BBC<sup>114</sup>. D'après Mme Hogson ce pourcentage

113 Gerlach Peter, "la radiodiffusion au Canada un exemple pour l'Europe?", dans la Revue de l'UER, Programmes, Administration, Droit, vol. XXXIX n°1, janvier 1988

114 Hogson Patricia "Les valeurs du service public, passeport pour l'avenir", dans la revue de l'UER? Programmes, Administration, Droit, vol XL n°3, mai 1989.

aussi élevé ne pourra s'obtenir dans un marché libre et déréglé. Toutefois seul un pourcentage cumulé correct, honorable (50%) pourra justifier la redevance. Ainsi la BBC mise sur la qualité des programmes pour concurrencer les chaînes privées, afin que les téléspectateurs attachent une valeur particulière à ses programmes.

Mais quels sont ces programmes de qualité? Le débat est large, nous donnerons ici que quelques éléments de discussions. Dans son exposé Mme Hodgson place l'information très haut, qui doit être le fer de lance des radiodiffuseurs publics. Puis elle énonce notamment les émissions documentaires, culturelles ou d'intérêt minoritaire, y compris le compte rendu et une action de soutien en matière de concerts, opéras, théâtres et arts divers, des programmes régionaux (dans les langues galloise et gaélique), des émissions éducatives destinées aux établissements d'enseignement et aux adultes, des émissions pour les sourds et les handicapés, ainsi que pour les groupes sociaux minoritaires ou défavorisés. A cela s'ajoute des émissions de divertissement populaires de qualité (incluant la fiction), le reportage des grandes manifestations d'importance nationale, officielles, politiques ou sportives.

En adoptant cette vision du monde qui cherche à amplifier la compétition, à maintenir la réglementation au minimum et encourager les nouveaux venus sur le marché, il faut admettre que toute une gamme de services sera délaissée. Et c'est aux chaînes de service public de fournir "ces programmes de qualité répondant à tout un éventail des goûts et des intérêts, y compris les émissions du grand public et celles qui n'intéressent qu'une minorité, et pour offrir éducation, information et culture aussi bien que divertissement". En d'autres termes les radiodiffuseurs ne doivent pas commercialiser leur programmation mais au contraire revenir aux objectifs similaires qu'ils ont tous proclamés: la défense de l'identité nationale...

### **B - Une augmentation des sources de financement**

Elles doivent offrir un pourcentage élevé de productions propres, et c'est notamment en cela qu'elles se démarqueront des télévisions commerciales. Une telle politique exige un support financier important et une flexibilité dans les structures et les stratégies de gestion que les télévisions de service public n'ont pas à l'heure actuelle. La pierre angulaire est la diversification des sources de financement. Comme l'a déclaré M. Robert Stéphane au cours du symposium organisé à Bruxelles lors de l'Année européenne du cinéma et de la télévision, en mars 1989: "Il faut davantage d'argent en provenance de davantage de sources"<sup>115</sup>. En premier lieu, on pense aux fonds publics. En Europe, la redevance, recette parafiscale, est l'une des principales ressources des télévisions publiques, à l'exception notable de la Grande-Bretagne où les organismes publics de télévision sont directement financés par l'Etat, et de l'Espagne où la TVE est presque exclusivement financée par la publicité. Cependant, une proportion de plus en plus importante de recettes provient de la publicité, même si dans certains pays comme la France, cette source financière est plafonnée par les pouvoirs publics.

Ainsi, l'accroissement des ressources de la télévision publique passe alors par une majoration du budget de l'Etat, ou bien par une augmentation de la redevance, ce qui économiquement et politiquement est très délicat<sup>116</sup>

### **C - Une coopération au niveau européen**

Les diffuseurs de services public ont entrepris de coopérer de différentes manières, notamment dans la production. Le Groupement européen est de bon exemple. L'Union Européenne de Radiodiffusion (UER) est l'organisme de coopération le plus connu<sup>117</sup>. L'UER, qui a succédé en 1950 à l'Union internationale de

115 Maggiore Matteo, "La production audiovisuelle dans le marché unique", Publication officielle des Communautés européennes, 1989

116 Dibie Jean-Noël, "Les clefs du marché audiovisuel international", édité par l'Académie Carat Espace et le Film Français, Automne 1990

117 Tupe Michaël, "L'UER fête ses 40 ans", Revue de l'UER, Programmes, Administration, Droit, Vol XLI, n°2, mars 1990, Genève

radiodiffusion, présente des activités très diversifiées. Les programmes Eurovision est un exemple qui grâce au système, les échanges d'actualités quotidiens permettent aux membres actifs d'obtenir presque tous les sujets non nationaux et à maints membres associés de recevoir une bonne partie de leurs nouvelles d'Europe. La coopération ne se limite pas à l'Eurovision mais embrasse d'autres programmes tels que la fiction, la culture, la science, l'environnement, les jeunes, l'éducation est souvent associé aux progrès des techniques de retransmission<sup>118</sup>

\* Les pays européens doivent dès maintenant agir pour avoir une télévision de qualité. Sinon ils se retrouveront dans la même situation canadienne, qui n'est en aucun cas une bonne solution, puisqu'à s'être commercialisé le SRC en a perdu une partie de son âme et n'en recueille pas les avantages financiers. En effet, le SRC est victime d'une compétition publicitaires avec les radiodiffuseurs privés de plus en plus nombreux, ayant pour conséquence une dépendance de cette source de revenu auquel s'ajoute la baisse de ses crédits attribués par le gouvernement fédéral<sup>119</sup>.

---

118 Notamment la mise au point de la norme de diffusion satellite Mac-Paquet, et de la télévision haute définition.

119 "Situation économique de la télévision canadienne", ou Rapport du Groupe de travail Girard-Peters, Ministère des Communications, Mai 1991

## Paragraphe 2 - L'intensification de la coopération européenne

### I - UN CADRE EUROPÉEN DE COOPÉRATION

#### A - EUREKA<sup>120</sup>

Depuis quelques années, une coopération industrielle s'est développée entre Etats européens en matière de TVHD, dans le cadre du projet EUREKA technologie. EUREKA a pour objectif, grâce au renforcement de la coopération entre les entreprises et les institutions de recherche dans le domaine des hautes technologies, d'accroître la productivité et la compétitivité des industries et des économies nationales européennes sur le marché mondial et de consolider ainsi les conditions d'une croissance durable favorisant l'emploi. Il s'agit de constituer une Europe des technologies.

Depuis 1989, ce schéma de coopération, utilisé dans un premier temps en matière technologique, a été étendu, en raison de son succès, au domaine des industries culturelles; il s'agit d'EUREKA audiovisuel. Il a pour objet d'aider les professionnels de l'audiovisuel à élaborer et à mener des projets transnationaux réunissant au moins deux pays européens. L'objectif global est d'accroître la production d'oeuvres audiovisuelles. Il s'agit de susciter un véritable marché européen de l'audiovisuel et de favoriser le développement de politiques d'achat et de production de programmes par les chaînes de télévision.

C'est ce nouveau projet EUREKA qui nous intéresse dans cette étude. Toutefois dans les deux cas, la caractéristique est de chercher à instaurer à la fois une coopération triangulaire et une coopération à géométrie variable.

---

<sup>120</sup> Stortz J.C., Responsable des Affaires Juridiques et Administratives du Service Juridique et Technique de l'Information - Service du Premier Ministre

Autres Sources

Gueydan C. "Le conseil de l'Europe et l'audiovisuel", dans RIDC 1989, n°2

Charollois M.L. "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en Europe", Thèse, Paris I, 1992

### 1. Une coopération à géométrie variable

La décision des entreprises de s'associer ensemble, sur un projet donné, va définir une coopération à géométrie variable, c'est à dire réunissant chaque fois des partenaires différents suivant les projets concernés. Cette caractéristique se répercute au niveau de l'intervention des Etats dans la mesure où, le plus souvent, ceux-ci ne soutiennent que les projets auxquels participent des entreprises relevant de leurs compétences. Aussi pour chaque projet, les formes de la coopération inter-étatique vont être différentes. Cette souplesse se retrouve dans les structures de fonctionnement qui ont été réduites au minimum. Concernant EUREKA audiovisuel, la déclaration commune qui lui donne naissance, prévoit la mise en place d'un Comité de coordinateurs et d'un Secrétariat.

Le Comité des coordinateurs constitue l'instance de décision opérationnelle. Il attribue le label EUREKA et détermine les mécanismes et les critères d'approbation et de notification des projets EUREKA audiovisuel. Il opère par consensus. La tâche du Comité est aussi de mettre en place un observatoire européen de l'audiovisuel. Sa création était prévue pour la fin de l'année 1990. Il doit collecter, traiter et diffuser des données économiques, statistiques et documentaires relatives aux divers aspects de l'industrie audiovisuelle, contribuer à la mise au point d'une méthodologie permettant d'assurer la compatibilité de ces données. L'information qu'il centralisera devra porter sur la nature, la structure et l'évolution de l'offre, et de la demande des échanges des produits audiovisuels; les différentes références documentaires intéressantes le fonctionnement du secteur (textes réglementaires ou autres); les opérateurs. L'accès à l'information devra provenir des milieux professionnels et s'appuyer sur la mise en réseau des banques de données existantes.

Les tâches du secrétariat sont de fournir un appui logistique aux réunions des coordinateurs, et de fournir des informations sur les projets. Dans chaque pays intéressé par EUREKA audiovisuel, et à l'instar de ce qui s'est fait dans EUREKA technologie, un responsable désigné veillera à la bonne suite des démarches.

Le principe à géométrie variable a pour mérite de ne permettre la réunion que de partenaires vraiment motivés et ainsi d'assurer aux projets une plus grande efficacité, renforcée par l'existence d'une coopération triangulaire.

## 2. Une coopération triangulaire

Il s'agit d'associer des PME, la puissance publique et des grandes entreprises avec une place prépondérante pour ces dernières.

Les entreprises ou professionnels et les Etats participants, réunis autour d'EUREKA, doivent identifier un certain nombre de projets sur lesquels ils sont prêts à s'associer et présentant une grande importance dans le cadre de la maîtrise des technologies nouvelles ou du développement de la production audiovisuelle. Contrairement à la coopération communautaire, l'origine des propositions émane non pas des gouvernements, mais des entreprises. Le choix s'effectue, sans référence à un programmes stratégique, à un objectif ou à un cadre défini, si ce n'est la référence très large au domaine des hautes technologies, ou de la promotion de la production audiovisuelles européenne. Les parties procèdent au cas par cas, en identifiant des projets au fur et à mesure des nécessités.

L'entente directe réalisée autour d'un projet par un certain nombre de firmes ou de professionnels est ensuite présentée avec les principes généraux d'EUREKA, qui vérifient la conformité avec les principes généraux d'EUREKA et la déclaration commune d'EUREKA audiovisuel. Les projets ainsi définis sont labellisés sous le sigle EUREKA. Les formes de coopération au sein d'Eureka sont à déterminer par les participants en fonction des besoins spécifiques de chaque projet. En effet, contrairement aux actions communautaires où la Commission exerce la responsabilités générale de la gestion des programmes, les entreprises participantes à EUREKA déterminent seules les modalités de gestion des projets et assurent le suivi et l'évaluation des travaux.

Concernant EUREKA audiovisuel, l'annexe 1, de la Déclaration commune du 2 octobre 1989, précise les principes sur lesquels les critères d'éligibilité devront être définis. Ces principes visent à l'amélioration de la distribution et du financement des oeuvres audiovisuelles; à la promotion des technologies nouvelles; au développement de formations audiovisuelles adaptées; à la mise en oeuvre d'accords de coopération au moins à faible capacité de production. Sur cette base, seul trois projets avaient été mis en oeuvre à la fin de 1990.

Ce type de coopération originale, nous amène à nous poser une question: Le cadre EUREKA est-il une coopération performante?

Il s'agit de déterminer si EUREKA a permis de répondre aux objectifs stratégiques prédéfinis en matière de production audiovisuelle et si toutes les entreprises qui le souhaitaient ont pu coopérer.

Concernant EUREKA audiovisuel, l'appréciation du caractère optimal de la coopération est difficile à évaluer dans la mesure où le projet ne fait que débiter. Toutefois retransposer le mécanisme d'EUREKA technologie au domaine de l'audiovisuel ne nous semble particulièrement approprié, car même si le secteur de l'audiovisuel est souvent qualifié d'industrie, les besoins et les caractéristiques de ce secteur ne sont en rien comparables avec celles de l'industrie électronique. Or, si les mécanismes d'EUREKA technologique, et notamment le principe de géométrie variable, ont été conçus en réponse à l'attente de l'industrie technologique, en revanche EUREKA audiovisuel n'est que la simple retransposition de ces mêmes mécanismes, sans véritable réflexion sur les besoins réels de ce secteur. Les liens et les objectifs unissant les partenaires d'EUREKA technologie sont beaucoup plus forts, que ceux unissant les participants d'EUREKA audiovisuel. EUREKA audiovisuel est avant tout un centre de rencontre. Il permet sans aucun doute de favoriser une certaine synergie et surtout d'obtenir des capitaux supplémentaires, alors

qu'EUREKA technologie a, avant tout, pour objectif de réunir les compétences scientifiques et techniques en vue d'élaborer un nouveau concept technologique de télévision. EUREKA audiovisuel souffre d'"inspiration morale", ne serait-ce qu'en raison du défaut d'existence d'une culture européenne.

## **B - EURIMAGES<sup>121</sup>**

Le fonds paneuropéen de soutien "EURIMAGES" a été créé à la fin de 1988 par 12 Etats<sup>122</sup> et est entré en fonction le 1er janvier 1989 pour développer l'industrie cinématographique et audiovisuelle européen<sup>123</sup>. EURIMAGES a pour objectif d'encourager la coproduction et la distribution d'oeuvres de création cinématographiques et audiovisuelles trouvant leur origine dans les Etats membres du Fonds, notamment par une contribution au financement de la coproduction de ces oeuvres ainsi que par la prise en charge partielle du coût des opérations de doublage et de sous-titrage.

Les ressources financières du Fonds proviennent essentiellement des contributions des Etats qui en sont membres. En 1990, le montant total des contributions des Etats membres du Fonds s'élevait à 80 millions de Frs. Le fonds repose sur les contributions volontaires des Etats participants, en tenant compte de critères démographiques, économiques ainsi que l'importance de leur activité de production audiovisuelle. La France apportant à elle seule la moitié de cette somme.

Dans un premier temps EURIMAGES a concentré son aide à la coproduction d'oeuvres cinématographiques. Depuis le début de

---

121 "Fonds européen de soutien à la coproduction et à la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles", EURIMAGES, Strasbourg, le 31 janvier 1991, EUR/INF (91) 5.

122 Initialement, il y avait 12 Etats membres du Conseil de L'Europe, Actuellement, il regroupe 19 Etats membres, notamment l'Autriche, la Belgique, Chypre, le Danemark, la Finlande, la France, l'Allemagne, la Grèce, la Hongrie, l'Islande, l'Italie, le Luxembourg, les Pays-Bas, la Norvège, le Portugal, l'Espagne, la Suède, la Suisse et la Turquie. D'autres pays, en particulier d'Europe centrale et orientale, ont montré de l'intérêt pour EURIMAGES et y adhéreront vraisemblablement dans un proche avenir.

123 Résolution (88) 15, adoptée le 26 octobre 1988 par le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe. Le fonds a pris la forme d'un accord partiel.

1990, le Fonds a étendu ses activités pour englober le soutien à la coproduction de documentaires de création ainsi qu'à la distribution de films et de documentaires. Cette ouverture vers les oeuvres audiovisuelles n'est qu'une première étape, et devrait bientôt s'étendre à la fiction audiovisuelle, qui avec les documentaires est le genre le plus concurrencé par les produits américains.

S'agissant de conditions d'octroi des aides financières, la règle de base est qu'au moins trois coproducteurs indépendants relevant d'Etats membres européens du Fonds doivent coopérer. Outre cette règle et plusieurs dispositions formelles concernant la part des coproducteurs minoritaires et majoritaires et le coût total de production du film, le Comité de direction a fixé une série de critères indicatifs. L'utilisation pour les dialogues ou le commentaire du film, de la langue de l'un des coproducteurs relevant d'un Etat membre, le fait que le metteur en scène, les acteurs principaux, le scénariste, le compositeur et les principaux membres de l'équipe de tournage soient européens sont des éléments de jugement positifs mais non exclusifs.

Une aide est accordée préférentiellement aux coproductions dont le montage ne peut être assuré en totalité par le simple cofinancement et dans le cas desquelles le soutien d'EURIMAGES peut faciliter la coproduction multilatérale en supprimant les obstacles matériels. A cet égard, une attention particulière est accordée aux projets émanant des petits pays à faible capacité de production audiovisuelle et avec une aire géographique ou linguistique restreinte. Enfin, la priorité est donnée aux montages qui reflètent le mieux la mise en commun des ressources artistiques et techniques des Etats membres participants.

L'aide accordée est sous forme de prêt sans intérêt et conditionnellement remboursable, connu sous le nom d'avances sur recettes.

Quelles sont les résultats de ce système?

Lors de ses deux premières années de fonctionnement (1989/1990), le fonds EURIMAGES a accordé son soutien à la

coproduction de 59 films européens, dont 4 documentaires de création. Le montant total des coproductions soutenues s'élève à 1.080 FF dont 133 ont été couverts par le soutien d'EURIMAGES.

Il est évident qu'EURIMAGES comme le programme MEDIA ou autres aides publiques est d'une grande utilité. Mais son rôle reste trop limité et il faut renforcer considérablement sa situation financière.

## **II - L'ACTION COMMUNAUTAIRE**

### **A - Le projet de régime de soutien aux coproductions cinématographiques et télévisuelles de fiction<sup>124</sup>**

Le soutien communautaire, tel qu'il avait été envisagé en 1984-1985<sup>125</sup>, était orienté vers la promotion et le développement de l'industrie européenne de programmes de fiction d'un bon niveau qualitatif. Auraient pu avoir accès au soutien les producteurs et/ou réalisateurs de cinéma et de télévision de la C.E.E.. Il n'a cependant pas été donné suite au projet. Les coproductions devaient réunir des coproducteurs d'au moins trois pays ou, au titre exceptionnel de deux pays, à condition que la langue ne soit pas la même. L'apport, de source privée ou publique, de chacun des coproducteurs ne pouvait être supérieur à 60% du coût de la réalisation de la coproduction, ni inférieur à 10% du coût. L'apport maximal de l'ensemble des coproducteurs ressortissant de pays tiers de pouvait être supérieur à 30%. Le soutien prévu devait être réparti en deux parties: l'une devait couvrir entre 10% à 25% du coût de la production, l'autre devait couvrir au maximum 50% frais de distribution/diffusion, selon un montant variant suivant les caractéristiques de la coproduction, notamment pour les frais de doublage et/ou de sous-titrage.

---

124 Lange Andre et Renaud Jean-Luc, "L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne", Editions Institut Europeen de la Communication a Manchester, 1988.

125 Ibid

sur l'établissement du marché commun de la radiodiffusion télévisuelle, notamment par satellite et par câble, COM (84) 300 final, du 14 juin 1984

Le fonctionnement du soutien était prévu sous forme d'avance sur recettes pour les oeuvres cinématographiques et les coproductions télévisuelles coproduites par des producteurs non-diffuseurs. Pour les coproductions d'oeuvres télévisuelles produites par les diffuseurs, le soutien devait prendre la forme d'un prêt remboursable sans intérêt (un an après la diffusion).

En raison de l'opposition du Danemark et la Grande-Bretagne, ce projet n'a pu aboutir, mais il s'est trouvé en quelque sorte relayé par la mise en place du programme MEDIA.

## **B - LE PROGRAMME MEDIA**

MEDIA (Mesures pour Encourager le Développement de l'Industrie Audiovisuelle) vise à promouvoir les industries de programmes tant de cinéma que télévision. Ce programme a été adopté par la Commission le 26 avril 1986, et présenté le 13 juin 1986 aux Ministres chargés des affaires culturelles, réunis en Conseil à Amsterdam. Il constitue le troisième volet de la politique de la Communauté avec les directives concernant les obstacles juridiques et techniques<sup>126</sup> Il propose des actions positives et concrètes, dont l'objet est l'amélioration de l'environnement des entreprises de l'audiovisuel grâce à la mise en place d'un "network" entre ces entreprises.

### 1. L'amélioration de l'environnement des entreprises audiovisuelles

En fait la Commission européenne avait un triple objectif qui concernait la production et la distribution et le financement<sup>127</sup>:

- Le développement de la production originale de l'industrie européenne des images face à la concurrence extérieure. En d'autres termes, il s'agit de produire "européen", produire plus et

<sup>126</sup> Delwit Pascal et Gobin Corinne, "Les mesures de promotion culturelle de la Communauté européenne", dans le livre l'espace audiovisuel européen, publié en 1991

<sup>127</sup> Programme d'action en faveur de la production audiovisuelle européenne, Communication de la Commission au Conseil, Com 86 (255) final, Bruxelles, 12 mai 1986, p 8

dans de meilleures conditions, valoriser le patrimoine audiovisuel et développer les formes de création nouvelles.

- La valorisation de la production de l'industrie européenne due un marché élargi à l'ensemble de la Communauté. A l'échelle de la distribution deux pistes sont particulièrement explorées: le développement du multilinguisme des programmes et l'amélioration des systèmes de distribution.

- Concernant le financement, il s'agit, face aux problèmes de l'augmentation des coûts et de l'allongement de la durée de recouvrement des fonds, de rechercher de nouvelles structures de crédit, tant au niveau communautaire que national, et de favoriser l'harmonisation des mesures d'incitation fiscale en faveur de la production audiovisuelle.

Par ailleurs, à côté de ces principaux axes d'action, MEDIA vise aussi à encourager le développement de l'audiovisuel en région, et la coopération avec des pays non européens, notamment les pays de l'Europe centrale et orientale.

Pour réaliser ces actions, des projets sont formulés par les autorités Communautaires, après consultation des professionnels. Ils sont financés en liaison avec les partenaires intéressés, la Communauté apportant les compléments nécessaires au démarrage et au soutien des projets, sa fonction devant être celle d'un levier et d'un catalyseur<sup>128</sup>.

Afin de mieux percevoir le rôle de MEDIA, il est courant de distinguer les trois phases de ce programme<sup>129</sup>

1/ 1987, année de naissance du programme, a été consacrée à la consultation de l'industrie audiovisuelle au niveau européen. Cette

<sup>128</sup> Charollois M.L., "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en Europe", Thèse, Paris I, 1992

<sup>129</sup> Lettre d'information du programme MEDIA 92 - Commission des Communautés européennes Programme d'action pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle européen "MEDIA", 1991-1995, COM (90) 132 final, 4 mai 1990

étude approfondie de marché dans les secteurs de la distribution et de la production a demandé un an et a associé plus de 2000 professionnels

2/ Suite à cette étude, une dizaine de projets pilotes ont été mis en place entre 1988-1990, associant plus de 10000 personnes et entreprises dans la Communauté.

3/ Depuis le début de l'année 1991, MEDIA, fort de ses acquis et orientations de la période d'essai, est devenu un programme d'action communautaire<sup>130</sup> à long terme, proposé par la Commission dans le cadre de la définition d'une politique européenne globale de l'audiovisuel<sup>131</sup>.

## 2. Mise en place d'un network entre les acteurs économiques et culturels

Dispersion des industries audiovisuelles, cloisonnement des marchés nationaux, telles sont les caractéristiques de l'espace audiovisuel européen. Dans la perspective du grand marché, l'établissement de réseaux de coopération devrait, selon les autorités communautaires, contribuer à résoudre ce problème. Les réseaux tiendraient leur efficacité des synergies permettant d'additionner, et de multiplier le potentiel des partenaires. Cette politique de networking se fait à deux niveaux : les entreprises et les capitaux.

### i) Les networks d'entreprises

La mise en réseaux s'effectue à la production et à la distribution

- Dans le domaine de la distribution

- Le programme **EFBO** (European Film Distribution Office) a pour but de soutenir la distribution transnationale des films européens "low budget". La Commission a élargi son aide aux films dont les coûts de production atteignent 4.500.000 écus dans la phase pilote.

<sup>130</sup> Doc COM (90) 132 final du 4 mai 1990

<sup>131</sup> Doc COM (90) 78 final du 21 février 1990

L'EFBO met à disposition jusqu'à 50% des coûts préliminaires de la distribution (doublage/sous-titrage, tirage de copies, promotion des films). Les films des petits pays sont favorisés.

- Le programme **EVE** (Espace Vidéo Européen) met en oeuvre un système d'avance sur recettes afin de promouvoir l'édition et la diffusion des oeuvres sur vidéocassettes. EVE avance 40% maximum des frais d'édition, de doublage/sous-titrage, et de promotion à des films distribués par au moins trois éditeurs de pays différents. Outre un soutien financier, il vise aussi à renforcer la mise en réseau des médiathèques et bibliothèques européennes pour favoriser l'édition de films européens en vidéocassettes, et la constitution de collections thématiques.

- Le programme **BABEL** (Broadcasting Across the Barriers of European Languages) soutient le multilinguisme dans la production et la diffusion d'oeuvres audiovisuelles européennes destinées à la télévision, par tout moyen, y compris l'attribution d'aides financières. Il associe l'UER, l'AETC (Alliance Européenne pour la Télévision et la Culture) et MEDIA. Dans un premier temps, la priorité est donnée aux langues les moins répandues, et aux oeuvres de fiction pour autant que leur diffusion soit garantie pour une chaîne de télévision. BABEL a aussi lancé des projets d'émissions multilingues; de recherche dans les technologies de doublage et de sous-titrage; de formation de journalistes multilingues, et de débats multilingues.

- Le programme **Euro-Aim** est une structure de services qui organise le regroupement de producteurs indépendants sur les marchés internationaux. Il apporte des conseils juridiques de présentation de programmes et de contact avec les acheteurs. Il facilite l'accès des acheteurs à l'ensemble des programmes grâce à une banque de données. Médiabase a aussi une fonction de renseignement sur les sociétés de production.

- Dans le domaine de la production

- **European Script Fund** (Encouragement au développement de scénarios et de pré-production) se concentre sur le développement de l'écriture de scénarios, la formation des auteurs et des scénaristes, l'introduction de nouveaux modes d'écriture et de la promotion financière de la création. Les projets retenus bénéficient d'une avance de 50% en moyenne sur les frais d'écriture et de pré-production. Les interventions de ce fonds sont destinées à favoriser susceptibles d'avoir une audience dans au moins deux pays européens. Tous les projets sont analysés par un Comité composé de représentants de différentes catégories professionnelles (producteurs indépendants, responsables de dramatiques télévisées, éditeurs, auteurs, réalisateurs), provenant des douze pays de la Communauté, et assisté d'un réseau de lecteurs et de consultants à travers l'Europe.

- **Cartoon** (Association européenne du film d'animation) a pour objectif de restructurer l'industrie du film d'animation par la mise en réseau des studios européens. Chaque réseau comprend 3 à 5 studios basés dans des pays différents. A terme, une vingtaine de pools devront regrouper plus de 80 studios. Cette association de studios devrait s'accompagner de l'industrialisation de leurs méthodes de travail, d'une harmonisation des matériaux utilisés, et de l'information des modes de production. Il vise ainsi à réorienter vers l'Europe, le flux d'activités confié en sous-traitance aux pays asiatiques.

- **Le Club d'investissement MEDIA** favorise l'application des nouvelles technologies au secteur de l'audiovisuel en réunissant les entreprises industrielles (Thomson, Philips...), des groupes communication (R.A.I., A.2, N.O.B. ...) et des établissements financiers. Le Club a cinq priorités: la formation de créateurs; la circulation de l'information et le transfert du savoir faire notamment entre les pôles industriels, les centres de recherches et les sociétés de production; la conception et la réalisation de

programmes audiovisuels; le développement de systèmes de fabrication dans le domaine des nouvelles technologies à l'intérieur de l'Europe et l'exportation hors de l'Europe. Les projets doivent faire la démonstration du savoir faire européen et être susceptibles d'une exploitation commerciale. Ils doivent être parrainés par deux membres de nationalités différentes, et analysés par le Comité, composé d'experts de la production audiovisuelle et du monde financier. Chaque projet est évalué en fonction de sa qualité, de son coût, et de son mode de financement, de son implication économique, des conditions de sa réalisation ainsi que la fiabilité des entrepreneurs.

- **Map-Television** a pour objectif la mise en réseaux des services d'archives européens, et par là-même contribue à la création d'un second marché.

#### ii) La mise en réseau des capitaux

La création de flux financiers en faveur de la production audiovisuelle européenne est, soit intégrée dans le cadre des programmes spécifiques relevant du programme MEDIA, soit intégré directement dans le volet financement de ce programme, qui, est l'un des volets le moins avancé du programme (Media-venture, fond de capital risque pour l'audiovisuel européen; Media-garantie, système de garantie par partage des risques). C'est ce second aspect que nous allons ici traiter.

#### 1. MEDIA-Venture.

**MEDIA-Venture** est né au début de 1990, sous la forme d'une société de droit luxembourgeois, dénommée SICAV<sup>132</sup>, à laquelle la Commission européenne, au travers du programme MEDIA devait être liée par un contrat particulier d'association. Les partenaires de MEDIA-venture sont essentiellement des groupes financiers, des groupes industriels et des banques. A côté des partenaires

---

<sup>132</sup> Société d'investissement à capital variable, offrant une souplesse de gestion adaptée aux impératifs de MEDIA-venture.

communautaires pourront participer à MEDIA-venture, des investisseurs scandinaves, autrichiens et suisses. Les activités de MEDIA-venture devait s'orienter autour de cinq axes: l'investissement dans les projets de films de cinéma, l'investissement dans des projets de séries télévisées, l'investissement dans des sociétés de production, l'investissement dans la distribution et enfin une aide à la gestion des projets. Enfin MEDIA-venture ne se contente pas d'apporter de l'argent à ses partenaires. Il leur apporte également de l'information et des conseils dans le domaine juridique, financier et économique. Un mécanisme complémentaire à MEDIA-venture a été mis en place, il s'agit de **MEDIA-Garantie**.

### MEDIA-Garantie

Les banques du GEFCFA (Groupement Européen pour le Financement du Cinéma et de l'Audiovisuel) ont mis en place un système de garantie, inspiré du modèle français de l'IFCIC (Institut de Financement du Cinéma et des Industries Culturelles), c'est à dire un partage de risques, offerts aux opérateurs financiers, en garantissant une part de leurs interventions. Ce système permettrait aux banques et organismes de crédit d'avoir une garantie financière, jusqu'à concurrence de 70%, sur les prêts consenties aux producteurs audiovisuels. Il ouvre ainsi, à ces derniers des possibilités élargies de crédit. Il pourrait également investir directement dans des projets de production et de distribution.

Quelque soit le cadre dans lequel s'intègre l'action financière du programme MEDIA, celle-ci n'est pas un système de subventions: il s'agit d'injecter dans l'industrie des capitaux d'amorçage, attirant les ressources financières complémentaires venant des administrations, de professionnels, ou d'investisseurs privés. Ainsi les sommes attribuées aux projets pilotes, le sont à titre d'avances remboursables, destinées à être réinvesties immédiatement. Selon cette logique, les expériences sont appelées

à devenir autosuffisantes après quelques années, grâce à la création de leur propre dynamique financière.

Avec MEDIA, les autorités Communautaires ont adopté des modalités souples de gestion des projets, auxquels les professionnels sont largement associés. Selon les échos entendus aux Assises européennes de l'audiovisuel, ceux-ci semblent satisfaits. Toutefois, le fait même que la Commission qualifie ces actions de projets pilotes, montre que celle-ci agit par tâtonnements, sans aucune certitude sur le bien-fondé de ces orientations<sup>133</sup>.

### III - LA RECHERCHE DE SYNERGIES<sup>134</sup>

Les retards de l'Europe dans le domaine de l'audiovisuel et des technologies de l'information ont généré une multiplication d'actions concurrentielles rendant nécessaire la recherche des complémentarités afin d'éviter un gaspillage financier.

#### A - Synergie entre EUREKA audiovisuel et MEDIA<sup>135</sup>

La similarité des objectifs d'Eureka audiovisuel et de MEDIA est indéniable: construire une industrie audiovisuelle européenne.

Afin d'éviter que les deux actions se fassent concurrence, se chevauchent, il a été mis en place une synergie basée sur les spécificités propres à chaque programme: La spécificité du programme MEDIA serait de constituer un ensemble de mesures d'incitation, jouant sur l'effet de dimension du Marche commun, et agissant en amont et en aval de la production; la spécificité d'EUREKA audiovisuel serait d'intervenir au niveau de la production elle-même, et de constituer une structure d'accueil des professionnels.

---

<sup>133</sup>Stortz J.C., Responsable des Affaires Juridiques et Administratives du Service Juridique et Technique de l'Information - Service du Premier Ministre

<sup>134</sup> Ibid

<sup>135</sup> Charollois M.L., "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en Europe". Thèse, Paris I, 1992

Sur cette base, la synergie entre les deux projets devrait s'établir à partir d'interventions communautaires dans Eureka audiovisuel. Cette intervention sera déterminée en fonction de la notion de plus value communautaire et selon deux axes: d'une part l'ouverture des projets communautaire aux professionnels de pays non membres, et d'autre part la participation communautaire à des projets EUREKA audiovisuel.

Sur le premier point, les professionnels relevant des pays signataires d'Eureka audiovisuel, sont invités à participer aux initiatives du programmes MEDIA. Les adhésions seront formalisées par des conventions entre ces nouveaux partenaires et les mandataires des projets communautaires, ainsi que par un apport financier.

La participation communautaire aux projets Eureka sera aussi formalisée par la signature d'une convention spécifique, et s'inscrivant dans des objectifs précis, prédéterminés: projet complétant MEDIA; actions favorisant la production indépendante, la création d'un second marché de diffusion, l'audiovisuel en région, ou l'utilisation des technologies nouvelles.

La démarche visant à présenter les spécificités propres à chaque projet, et à chercher à développer les synergies entre les deux types d'action, est louable. On peut toutefois douter de son efficacité réelle.

Les lignes de partage entre les deux actions posent problème. En effet, les actions de MEDIA ont tendance à s'élargir et à intervenir à tous les niveaux. Ainsi le programme 91-95 prévoit de tenir compte dans la mise en oeuvre de la phase principale du programme, de la nécessité de considérer la chaîne de production dans son ensemble dont les différents éléments sont de plus en plus interdépendants.

Concernant Eureka audiovisuel, les projets naissent au gré des besoins des entreprises sans cadre stratégique prédéfini, si ce n'est celui de l'encouragement de l'industrie audiovisuelle.

Enfin, on doit noter que la Communauté n'envisage sa collaboration avec Eureka audiovisuel que sur les axes d'action avec ceux du programme MEDIA.

En conclusion, il apparait que la coopération entre le programme MEDIA et Eureka audiovisuel risque d'être réduite au minimum.

#### **B - La concertation entre le Conseil de l'Europe et la C.E.E.**

Il y a bien des divergences entre le Conseil de l'Europe et la Communauté européenne.

Pour résoudre et limiter cette concurrence, le Conseil de l'Europe a proposé à la Communauté européenne, le 16 juin 1987, un arrangement<sup>136</sup>, en vertu duquel la Communauté européenne sera invitée aux travaux d'intérêt mutuel des Comités constitués par le Conseil des ministres; pourra devenir partie contractante aux traités; pourra participer aux travaux d'intérêts mutuel des conférences des Ministres spécialisés. La Commission et le Comité des Ministres déploieront aussi plusieurs mesures en vue de favoriser les échanges d'information et les échanges de vue. Le Secrétariat du Conseil de l'Europe et de la Commission s'informeront aussi sur leurs programmes respectifs et feront le bilan de la coopération.

Cet arrangement a été accepté par les autorités communautaires. Mais le niveau de cette coopération reste très limité.

#### **IV - LES INITIATIVES DES RADIODIFFUSEURS: LE GROUPEMENT EUROPEEN DE PRODUCTION (GEP)**

Le Groupement Européen de Production a été créé le 19 juillet 1985, avec un objectif déclaré: construire une industrie de fiction télévisuelle européenne transnationale<sup>137</sup>.

<sup>136</sup> RGDIP 1988,T 92, n°1, pp. 247-249

<sup>137</sup> Il est énoncé dans le texte de l'accord " Le Groupement de production doit servir à la confection et à l'exploitation à long terme de productions télévisuelles conjointes des partenaires de l'accord, notamment de séries de programmes multiples. Les contenus réalisés seront empreints d'un esprit propre à l'Europe, mettront en lumière la culture européenne du passé, du présent et de l'avenir et, bien entendu, contribueront au maintien et à la promotion de l'infrastructure artistique et créatrice des pays européens. Tout cela implique l'élaboration

Il s'agit de coproduire des séries de fiction de longue durée, soit plus de 100 heures de programmes en trois ans. La Channel 4 britannique a également proposé d'étudier les possibilités de coproduction dans d'autres types de programmes en particulier ceux pour lesquels les obstacles linguistiques ne sont pas trop importants (musique, documentaires, dessins animés, informations, etc.). L'accord initial prévoit un investissement global de 478 millions FF sur trois ans: un quart en 1986, un quart en 1987, la moitié en 1988. Chacun des organismes s'engage sur la base de la clé de répartition suivante: 2/10ème pour Antenne 2, Channel Four, la RAI et la ZDF, 1/10 éme pour l'ORF et la SRG.

Quel est en 1991 le bilan du GEP?

Les résultats sont impressionnants<sup>138</sup>.

- 170 heures de programme produit ou en production;
- 65 heures diffusées en 1990
- La série "Euroflics" (Eurocops en anglais) a atteint 66 épisodes en fin 1990, ce qui constitue un record pour une coproduction européenne; Chacun des épisodes (en 1990) a atteint 22 millions de téléspectateurs européens.

Parallèlement à ces résultats concrets, le GEP est une expérience positive pour les participants.

Tout d'abord la GEP résoud le problème de conscience des européens à savoir qu'il vaut mieux produire des fictions de qualité moindre que de les acheter. En d'autres termes il vaut mieux voir un euro-dallas que le Dallas américain. Le problème de la qualité culturelle des programmes est d'ailleurs un faux problème; En effet, un soap operas comme la meilleure fiction a une qualité culturelle car il répond à une demande des téléspectateurs et reflète en quelque sorte un aspect de la société.

- En 1990, dans le cadre de la GEP, trente cinq producteurs européens indépendants ont travaillé ensemble et ont acquis une

---

d'idées et de programmes appropriées, leur mise à l'épreuve sous forme de courtes séries susceptibles d'être développées, de programmes pilotes et d'enquêtes correspondant auprès du public".

138 Chenièvre Guillaume, "Le Groupe européen de production a cinq ans", dans la Revue de l'UER, Programmes, Administration, Droit, vol XLI, n°6, novembre 1990

expérience unique de la diffusion paneuropéenne et de la production dans un cadre multiculturel européen. Les européens apprennent à travailler ensemble, à trouver une voie européenne capable d'enrichir le téléspectateur et d'ouvrir le dialogue des cultures. M. Chenière, Président du comité des programmes du GEP souligne la difficulté de cette concertation de cette action commune. En effet, il note la difficulté quelquefois à convaincre un producteur national à accepter l'intervention d'un script editor mandaté par le GEP.

- La GEP a passé un accord avec CBS International, qui permettra aux produits du groupements d'être distribués en Australie, au Japon, en Amérique latine, au Canada et aux Etats-Unis. Cet accord constitue un revirement dans les relations Europe/USA concernant la distribution des produits audiovisuels européens et permet une source de revenus supplémentaire pour le GEP.

Il est certain que le GEP n'est pas à l'abri des critiques et des échecs. Il reste, néanmoins, que le GEP constitue une étape importante dans la construction d'une industrie de production des programmes européens, et notamment dans la production des fictions qui est le genre d'émission le plus exposé à la concurrence étrangère. Parmi les problèmes qui se posent, on peut citer: la difficulté de trouver des scénarios susceptibles de séduire les différents publics, la différence des réglementations et des pratiques nationales en matière de parrainage des programmes et la question de la qualité des doublages. Différents problèmes stratégiques sont posés à présent: la question de la distribution internationale des programmes coproduits, l'hypothèse de la création d'une société commerciale de coproduction, la nécessité de l'accélération du processus de décision et de la coordination dans la production et, enfin, celui de l'éventuelle participation de partenaires américains dans les coproductions<sup>139</sup>

Nous les verrons ultérieurement. Une autre initiative privée doit être citée: Le Consortium Européen, créé en mars 1986 par M. Seydoux (Chargeurs Image), M. Berlusconi (Fininvest Rete Italia), M.

<sup>139</sup>Lange Andre et Renaud Jean-Luc, "L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne", Editions Institut Europeen de la Communication a Manchester, 1988

Kirch (Beta Taurus) et le tristement célèbre M. Maxwell, a éclaté au début de 1989 après le retrait du partenaire français. Il avait pour objectif s'était orienté vers le développement de projets de prestige (mini-séries de 4 heures ayant pour un budget de l'ordre de 30 MF), après s'être vu retirer la concession de deux canaux sur le satellite TDF<sup>140</sup>.

D'autre part, il ne faut pas oublier l'Union européenne de radiodiffusion. Le professeur Robert Wangermée, ancien Administrateur général de la RTBF, avait suggéré que l'UER crée un mécanisme de stimulation des coproductions entre ses membres<sup>141</sup>. Cette proposition n'a été retenue par les membres de l'Union qui ont estimé que l'UER constituait une structure trop lourde pour créer un tel mécanisme. A l'époque, l'UER a clairement laissé entendre qu'elle préférerait attendre la mise en place d'un fonds communautaire. Par contre, elle a mis un mécanisme de stimulation à la création, le prix Genève-Europe.

## **SECTION 2 - LES CONTRADICTIONS DE LA CONSTRUCTION D'UN MARCHÉ AUDIOVISUEL EUROPEEN**

Le paysage audiovisuel des différents pays de l'Europe connaissent d'importants bouleversements. Après des décennies de monopolitisme, de service public, bref de cloisonnements des marchés, la télévision explose!. Cette remise en question est dû à plusieurs facteurs: l'évolution des technologies du câble et du satellite et l'évolution des moeurs d'une grande partie des populations qui forment la C.E.E. qui veut s'ouvrir à d'autres cultures.

---

140 Dibia Jean-Noël, "les clefs du marché audiovisuel international", édité par l'Académie Carat Espace et le Film Français, Automne 1990.

141 "L'avenir de la radiodiffusion de service public et le rôle de l'UER", Revue de l'UER, septembre 1984

## Paragraphe 1 - Les données du problème

Malgré un marché hybride et cloisonné, la C.E.E., sous l'impulsion de la Commission, a pour objectif de réaliser un espace audiovisuel européen sans frontières<sup>142</sup>.

Le secteur de l'audiovisuel lance un défi d'un genre particulier. Si la télévision en Europe est née et s'est développée dans le cadre national, elle a vu depuis une quinzaine d'années cet isolement battu en brèche. En effet, une demande de diversification d'images et la multiplication des diffuseurs ont entraîné un afflux de programmes étrangers, essentiellement des Etats-Unis et du Japon pour les films d'animation, alors que les programmes européens ne pouvaient répondre à cette demande de programmes grandissante. Toutefois, le réflexe nationaliste et protectionniste est encore très important chez les gouvernements des Etats membres. Ainsi, il a fallu cinq années pour que le Conseil de la communauté européenne adopte la première directive relative à l'audiovisuel, qui est très critiquable. D'autre part l'aspect culturel de l'audiovisuel a également favorisé les cloisonnements nationaux dans la mesure où l'on associe production cinématographique ou audiovisuelle et identité nationale.

La C.E.E. doit affronter des obstacles culturels, techniques et juridiques.

- L'aspect culturel, c'est un espace audiovisuel très complexe englobant un public potentiel de quelque 400 millions d'individus. Ceux-ci se répartissent en presque deux douzaines de nations, dotées de traditions historiques, de structures politiques et de modes de pensée et de comportements différents. Ce qui se traduit dans une programmation et les habitudes télévisuelles... A cela s'ajoute l'utilisation d'au moins 17 langues principales, sans compter les divers dialectes. Cette multiplicité des nations composant l'Europe suffit, mis à part des aspects purement

---

<sup>142</sup> 'L'audiovisuel dans le grand marché européen', Documentation européenne, 1988;

politiques et économiques, à conférer une dimension essentiellement culturelle à la télévision en Europe<sup>143</sup>.

- Le grand marché européen implique l'application de normes techniques communes. A cet égard, les efforts des industriels européens ont un rôle essentiel à jouer, mais rien de systématique ne peut s'établir sans décision politique dans le cadre de la Communauté européenne, qui engage tous les Etats membres. Concrètement, la Commission a voulu que l'application de toutes les nouvelles technologies s'effectue de manière coordonnée dans tous les Etats membres. Le Conseil a ainsi adopté fin 1986 une directive rendant officielle l'utilisation dans la Communauté des normes MAC-Paquet de diffusion directe de programmes de télévision par satellite<sup>144</sup>. D'autre part les douze se sont lancés unis dans la bataille de la télévision haute définition.

- L'aspect juridique concerne l'harmonisation des réglementations nationales sur l'audiovisuel. En 1984, la Commission publia son Livre Vert sur la télévision sans frontières<sup>145</sup>, destiné à présenter ses suggestions dans le domaine et à lancer un large débat sur ce thème dans la Communauté. Il en résulte la directive européenne "Télévision sans Frontières". Et des directives relatives à l'harmonisation du droit d'auteur d'une part<sup>146</sup>, et à la concentration multimédias et le pluralisme<sup>147</sup>.

L'Europe doit faire un choix de politique audiovisuelle: Faut-il une politique culturelle ou une politique économique? Va t-elle, dans peu d'années, se fondre en un énorme espace télévisuel dont les frontières seront brisées et qui sera régi par les lois du marché médiatique international, ou bien sera t-il possible de mettre en oeuvre une culture audiovisuelle européenne permettant aux formes de vie et de créativité nationales et régionales de

143 Wenger Klaus, "La television europeenne - L'ecran de Pandora?", dans la revue de L'U.E.R., Programmes, Administration, Droit, vol XXXIX n° 5, sept 1988

144 COM (86) du 3 novembre 1986

145 COM (84) 229 du 14 janvier 1984

146 Bigot-Weil Isabelle, "Droits d'auteur Bruxelles persevere, mais change de cap", Angle Droit, n°2, décembre-Janvier 1990, Paris

147 Lange Andre, "Les reglements de la concentration multimédias dans les Etats européens", Dans Après-demain, n°329, décembre 1990, mensuel de documentation politique

s'exprimer et de s'épanouir?. La réponse dépendra avant tout de la manière dont on réussira à harmoniser l'avancée technologique et les contraintes économiques avec les visées culturelles et politiques.

Toutefois certaines données fondamentales de réflexion doivent être présentées. En effet, une demande de diversification d'images et la multiplication des diffuseurs ont entraîné un afflux de programmes étrangers, essentiellement des Etats-Unis et du Japon pour les films d'animation, alors que les programmes européens ne pouvaient répondre à cette demande de programmes grandissante. La radiodiffusion doit être abordée comme un bien culturel important, qui donc ne peut jouer tout son rôle que s'il n'est pas livré aux lois du marché commercial. En effet la télévision fait partie de la vie de l'individu et des peuples: elle élabore et transmet des produits culturels, mieux elle est constitutive de notre culture. C'est une industrie culturelle dont dépendent de plus en plus l'esprit de création, l'identité et l'image des nations<sup>148</sup>.

D'autre part l'audiovisuel a un poids économique non négligeable; En Allemagne, France et Grande-Bretagne, de 3 à 5% du produit national brut proviennent de la fabrication et de la distribution de programmes audiovisuels. L'industrie audiovisuelle européenne au sens large emploie de 3 à 4 millions de personnes<sup>149</sup>.

Ainsi pour réussir les Européens doivent concilier les aspects culturel et économique de l'audiovisuel qui sont antinomiques.

## **Paragraphe 2 - Les obstacles culturels**

Les obstacles culturels sont les plus délicats à résoudre. Mais, qu'est-ce qui harmonise davantage les goûts, les modes de vie et les opinions que la télévision.

---

148 Wenger Klaus, "La television européenne - l'écran de Pandore?", dans la Revue de l'UER, programmes, Administration, Droit Vol XXXIX n°5, septembre 1988.

149 Ibid

## I - LA QUESTION DE L'IDENTITE EUROPEENNE

Existe t-il un marché européen ou des marchés européens?. Les Européens ont un défi de taille à relever: construire une Europe audiovisuelle unique, constitutif d'une dimension solvable pour les productions, seule issue pour survivre à l'industrie américaine des programmes, et en même temps réunir les tenants des cultures nationales.

Selon M. Roberto Barzanti<sup>150</sup>, "on doit dire que l'identité culturelle européenne est la résultante de plusieurs identités, de plusieurs langues et de plusieurs traditions. La Communauté européenne doit porter une grande attention à cette question, mais en faisant que l'identité européenne respecte l'authenticité et la diversité des cultures. Politique culturelle n'est pas une bonne expression. Il s'agit d'agir pour le développement et la connaissance mutuelle des cultures.(...) La Communauté peut apporter les moyens techniques, soutenir des lieux de rencontre, des expériences communes, bref: des centres de production qui sauvegardent les identités, les langues. Il s'agit de construire un modèle pluraliste basé sur la diversité et les différences, et non sur l'homogénéité C'est ça la vraie richesse de l'Europe. Je suis conscient du fait que pour être compétitive au niveau mondiale, l'Europe doit fournir une production moyenne. Mais il faut des laboratoires européens".

Ainsi les européens doivent construire un modèle pluraliste qui prend en compte la diversité des langues et des cultures L'Europe audiovisuelle doit se construire sur trois niveaux l'Europe (et particulièrement dans le cadre de la C.E.E.), les Etats membres, et les régions; En effet les régions culturelles ne coïncident pas toujours avec avec les frontières politiques, telles que la Catalogne, ou a région de Trieste à la fois italienne et yougoslave. Ni l'uniformisation des cultures si elle est possible, ni l'imitation des Etats-Unis, permettra aux européens d'être compétitifs au niveau international. Ainsi a propos de la Suisse, M. Guillaume

---

150 Interview de M. Roberto Barzanti, Président de la Commission de la jeunesse, de la culture, de l'éducation, des médias et des sports au Parlement européen, Propos recueillis par Sylvie Dargnies et Guy Pineau, INA, 20 novembre 1990, Bry sur Marne

Chenevière<sup>151</sup>, Président du Comité des programmes du Groupe européen de production et Directeur des programmes de la Télévision suisse romande, déclare "l'expérience helvétique n'est au fond pas si noire que ça que je l'avais décrite. S'il est vrai que la production commune n'existe pour ainsi dire pas, l'intérêt des téléspectateurs de chaque zone linguistique pour la fiction produite dans les autres est réel; les thèmes et les paysages suisses sont un atout majeur pour le succès d'un film sur nos différentes antennes, même si les barrières culturelles d'une région à l'autre demeure intactes, après sept siècles de cohabitation heureuse...". Il faut donc éveiller la curiosité des téléspectateurs européens et leurs permettre de mieux se connaître. La télévision doit être un outil de divertissement, d'ouverture, de pédagogie. Les chances de l'Europe comme celles de tout pays regroupant en son sein plusieurs communautés se reposent sur sa créativité, sa diversité. Cette voie courageuse est la seule qui permettra aux européens de se réunir culturellement et peut-être politiquement.

La télévision, c'est tout à la fois de l'économie, du politique et de la culture. J'en déduis qu'il faut partir des diversités nationales régionales et locales pour les mettre en coopération, afin de développer les échanges. A terme peut émerger une identité culturelle européenne, somme des diversités.

Toutefois, est-ce que la somme des diversités des cultures européennes risque de se faire au profit des grands pays européens. En effet les petits pays, que leur poids économique et culturel empêchera toujours de développer leur propre production, voient peu l'intérêt d'une soumission aux produits américains à celle de la Grande-Bretagne, la France et l'Italie (rappelons que ces 3 pays, avec le RFA et l'Espagne, représentent 80% du chiffre d'affaires de la télévision en Europe) Cela d'autant plus que la rareté relative des programmes relative des programmes européens pourrait créer une tension sur les prix qui menacerait leur équilibre financier

---

151 Chenevière Guillaume "Le Groupement Européen de Production à cinq ans", Revue de l'UER, Programmes, Administration, Droit, vol. XLI, n°6, novembre 1990

toujours précaire. Ces pays mettent en avant le faible coût des productions américaines et doutent de la compétitivité-prix des productions européennes. à une période où l'intensification de la concurrence par les chaînes privées rend le critère financier encore plus essentiel.

## II - LA DIVERSITE DES LANGUES

Cette question est bien entendu liée à la question de la recherche de l'identité européenne. L'Europe, c'est 23 zones linguistiques différentes, dont 5 langues au moins de rayonnement international qui ne se mettront jamais d'accord sur un choix unique.

La première réponse est bien sûr la possibilité grâce aux techniques du câble et du satellite de diffuser le programme avec plusieurs sons. En effet, les satellites de diffusion directe, pour lesquels chaque canal "image" dispose de 8 canaux "son", donnent l'espoir de lever la difficulté par le son "off" (documentaire) ou par le doublage.

Sur le plan pratique, le doublage présente quelques problèmes. Il est rare de trouver des films disponibles avec plusieurs sons synchrones. Ainsi, principalement pour des raisons syndicales, chaque doublage est réalisé dans le pays de destination, et le travail de doublage nécessite souvent des adaptations de montage, jouant à quelques fractions de secondes mais à plusieurs endroits. Cette pratique rend impossible la simple juxtaposition de plusieurs doublages sur une seule bande image (a fortiori, le doublage synchrone en direct est, actuellement, utopique). Cette technique est toutefois utilisée dans des pays bilingues, ou pour l'exploitation à bord des avions, mais seulement avec deux sons, la version originale plus un doublage.

Cette difficulté due à la diversité des langues, oblige donc actuellement de refaire pour chaque film autant de doublages synchrones qu'on souhaite utiliser de langues. Il est évident que le coût de cette opération est très important.

D'autre part, la diversité de la langue engendre un autre problème que posent les animateurs des programmes dans leurs

interventions spontanées en direct, et là aucune solution ne permet le doublage synchrone en direct. Cela condamne donc toute animation à se faire pré-engistrer et à une perte de qualité dans le contact avec le téléspectateur, et l'impossibilité de mettre en oeuvre l'interactivité téléphonique élémentaire du jeu, pourtant prisée par le public, et de plus en plus indispensable pour le retenir. Ainsi toute chaîne de télévision à un niveau européen doit faire ir. passe sur toute animation en direct, ce qui n'est pas une aberration. Certains types de programmes se prête bien aux sons multiples instantanés, sont les retransmissions sportives, la musique. D'autres programmes, par contre, ne s'y prêtent pas, comme les journaux d'information, qui ne peuvent évidemment pas souffrir de délai à la diffusion; Il s'agit, par nature, d'un produit périssable.

Les limites du doublage, nous poussent à considérer une autre technique: le sous-titrage multiple. Le Danemark et les Pays-Bas font déjà une utilisation systématique pour des raisons de coûts, avec le risque de marginaliser un peu plus ceux qui éprouvent des difficultés à lire, mais avec des avantages notables. Outre le coût, le sous-titrage familiarise dès l'enfance à l'écoute et à la compréhension des langues étrangères. Contrairement aux craintes souvent invoquées, les expériences hollandaises et danoises montrent que la pratique du bilinguisme n'a pas diminué l'attachement à la langue maternelle<sup>152</sup>

Dans le cadre d'une télévision européenne, la technique du sous-titrage est possible. En effet, un decodeur permettrait au téléspectateur de choisir la langue de sous-titrage qu'il désire. Mais la technique du sous-titrage a l'inconvénient de ne pas être commercial, au contraire, c'est un instrument quelquefois dissuasif quant au choix d'un programme. D'autre part le sous-titrage ne résoud pas le problème lié au direct

---

152 Marduel Thierry, "L'audiovisuel européen face aux Etats-Unis et au Japon", Mémoire de DEA de Droit Communautaire, non publié, Sept 1990

Toutefois les techniques du doublage et du sous-titrage sont les seules actuellement qui peuvent permettre la communication entre les Européens à travers la télévision. C'est pourquoi la Commission européenne a lancé une action ayant pour objectif l'utilisation de ces techniques.

Le programme MEDIA lancé par la Commission européenne prévoit des actions spécifiques relatives au doublage et au sous-titrage des films. Pour la télévision, l'un des premiers projets de MEDIA permet le lancement d'un fonds européen pour le multilinguisme audiovisuel<sup>153</sup>. Il s'agit du programme BABEL. Ce fonds a été créé le 21 janvier 1988 sous forme d'association entre le programme MEDIA, l'Union européenne de radiodiffusion (UER) et l'Alliance européenne pour la télévision et la culture. Il vise à soutenir financièrement des activités de doublage et de sous-titrage, des productions audiovisuelles multilingues, des recherches techniques et des actions de formation professionnelle dans l'audiovisuel.

Le fonds européen pour le multilinguisme audiovisuel peut aider un nombre de projets relativement limité (une douzaine en 1988) suivant des critères qu'il a lui même fixés. Il donne la préférence à un certain type de projets:

- ceux qui intéressent les langues les moins répandues;
- les oeuvres de fiction, surtout destinées aux jeunes;
- les expériences d'actualités en plusieurs langues;
- les feuilletons "pilotes".

D'autre part, un nombre croissant de coproductions tendent vers une solution pragmatique: la double prise de vue (une dans le pays leader du projet, une en anglais). Ainsi les intérêts économiques du projet sont sauvegardés sans le sacrifice des intérêts linguistiques.

---

<sup>153</sup> Lettre d'information du programme MEDIA 92 - Commission des Communautés européennes: Programme d'action pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle européen "MEDIA", 1991-1995, COM (90) 132 final, 4 mai 1990

Ainsi, face à la permanence des identités culturelles nationales, la diversité semble donc la plus forte que l'unité. La pression de la logique économique domine la logique culturelle.

### **Paragraphe 3 - La pression de la logique économique<sup>154</sup>**

L'abondance télévisuelle que l'on observe aujourd'hui ne signifie pas pour autant que l'ensemble de ces chaînes soient en bonne santé économique. La disparition de la cinquième chaîne française est l'illustration de cette situation économique difficile. Plusieurs facteurs peuvent justifier ces difficultés; mais l'augmentation des coûts de production a eu des conséquences particulièrement importantes sur le budget de chaînes. Plusieurs raisons semblent être à l'origine de cette pression inflationniste sur les coûts:

- la première tient en amont de la filière, au processus de valorisation des produits par le star system. Les producteurs cherchent à garantir la réussite commerciale de leurs projets, en y associant les signatures les plus prestigieuses qui sont de plus en plus onéreuses.
- une deuxième cause résulte des aléas de la rentabilité commerciale. Face à ces incertitudes commerciales, la profession a généré, en dehors des circuits officiels de garantie financière de l'Etat, une procédure parallèle interne au secteur, consistant en un mécanisme de réescompte des pertes, et notamment de certains coûts techniques sur des superproductions.
- une troisième raison résulte tout simplement du fonctionnement du processus de l'offre et de la demande. La pénurie a provoqué une politique de surenchère des prix d'achat des droits audiovisuels,

---

<sup>154</sup> Stortz J.C., Responsable des Affaires Juridiques et Administratives du Service Juridique et Technique de l'Information - Service du Premier Ministre

très perceptible notamment dans les marchés internationaux et européens de vente de programme tel que le MIP-TV<sup>155</sup>.

La complexité du système des droits de propriété littéraire et artistique a aussi été invoquée parmi les facteurs inflationnistes. Enfin, on mentionnera l'existence de structures de production internes aux services de diffusion eux-mêmes, qui nuit à la compétitivité de la production audiovisuelle en Europe, alors que le recours au secteur de la production indépendante permet d'abaisser les coûts.

A cela s'ajoute le problème de la stagnation du marché publicitaire.

Dans ces conditions, les considérations sont avant tout économiques et les radiodiffuseurs cherchent à avoir l'audience la plus vaste possible par la diffusion de programmes populaires.

#### **Paragraphe 4 - Attitude des entreprises américaines**

De 1985, début de l'élaboration de la directive à nos jours, le paysage audiovisuel s'est modifiée. Outre l'aggravation inquiétante du déficit dans les échanges de programmes entre l'Europe et les E.U.<sup>156</sup>, on assiste du coté américain à une moindre rentabilité de programmes sur le marché intérieur, et à un essor considérable de l'industrie de production japonaise<sup>157</sup>.

---

155 JO doc adm Senat, Première session ordinaire 1988-1989, Annexe au procès verbal de la séance du 21 novembre 1988 Loi de finance, rapport général, n°88, Annexe 6 fasc 1

156 Selon les données de l'IDATE, le déficit communautaire par rapport aux EU, pour l'année 1988, serait de 2,1 milliards de dollars. Source IDATE, "Analyses industrielles", de janvier 1990. Une évaluation exacte est quasiment impossible étant donné l'absence de publicité des chiffres de la Motion Picture American Association et de la quasi-inexistence d'un appareil statistique européen en matière audiovisuelle. Donc seules des estimations sont possibles.

157 Ed Shelton, "Europe's gold rush", broadcast, 12 octobre 1990, Londres.

## I - DÉVELOPPEMENT DE CAPACITÉS DE PRODUCTIONS DIRECTEMENT SUR LE SOL EUROPÉEN, OU PARTICIPATION FINANCIÈRE À DES STRUCTURES DE PRODUCTION DÉJÀ EXISTANTES

Le marché européen constitue pour les américains un marché attirant, car en pleine expansion et donc ayant besoin des programmes. Ainsi les professionnels américains multiplient leurs interventions qui prennent des formes diverses.

On sait que les définitions communautaires de la société, personne morale, se préoccupent peu de la nationalité des dirigeants et des propriétaires du capital. Dès lors, l'arme financière sera probablement, là encore, au centre de la stratégie américaine: remplacer ce qui se voit (l'exportation de programmes) par ce qui se voit moins (la création ou le contrôle de sociétés sur le sol européen, puis le rapatriement ultérieurs des bénéficiaires). L'Europe qui gagnera sans doute en termes d'emplois, mais il n'y a guère d'illusions à se faire sur le caractère européen des oeuvres ainsi produites.

Voici quelques exemples. On peut soit prendre une part minoritaire dans une société britannique en franchise. Soit racheter purement et simplement une société européenne; Soit encore prendre une part minoritaire dans plusieurs petites entreprises de production ou de distribution dans plusieurs pays d'Europe. Cette dernière stratégie a été adoptée par le groupe américain Capital Cities/ABC Video Entertainment INC, qui possède maintenant des intérêts croisés dans tout le continent américain: des parts dans Sports Channel, la chaîne britannique par satellite, des parts dans la société de production espagnole Tesauro, des parts dans la société française Hamster, des parts enfin dans Tele-München en Allemagne. La stratégie prudente adoptée par ce groupe a été de s'introduire dans des sociétés qui ont toutes une assise économique et commerciale solide. Le joint-venture est aussi utilisée; Ainsi en mars 1990 l'entreprise Tango est née de ce type d'accord entre Yorkshire TV et NBC. L'objectif de la société Tango

est de produire des programmes qui puissent être diffusés sur les deux marchés américain et européen.

Ces quelques exemples montrent bien la volonté des américains de s'approprier le marché européen. De plus en ce qui concerne les coûts, Malcolm Vaaughan, vice-président de Television Europe à la Twentieth Century Fox, est persuadé que la tendance à la hausse aux Etats-Unis, va continuer à pousser les sociétés américaines à investir en Europe où le prix de revient des productions est largement inférieur.

De plus ces accords avec les européens permettent aux américains de moins investir dans des productions de plus en plus coûteuses. En effet les sociétés américaines sont également à la recherche d'un financement complémentaire car elles ne peuvent plus compter sur les réseaux pour financer une production à 100%.

De leur côté, les Européens bénéficient du savoir faire américain et de pénétrer par la petite porte ce marché immense.

Cette politique agressive d'investissement a été provoquée par la mise en place par les institutions de la C.E.E. d'une politique audiovisuel dont l'un des aspects est l'introduction des quotas. Ainsi, pour les américains, l'investissement en Europe signifie, certes profits, coûts avantageux, la possibilité de contourner les fameux quotas en matière de production non européenne. D'autres motivations des américains doivent être présentées. En effet dans le contexte économique de notre décennie, les rapports de domination risquent de s'exercer différemment. Toutefois, aujourd'hui, on s'accorde à dire que les américains sont déçus de leurs opérations européennes. Les résultats escomptés ne sont pas là. La rentabilité de ces investissements sont à long terme. Cet aspect risque de décourager les investisseurs, et permettra à leurs homologues européens de contre attaquer.

Parallèlement à cette politique d'investissement, les EU pratique un protectionnisme de fait, en refusant le doublage, les programmes européens dans les networks nationaux. Ce comportement semble de nature à justifier un édifice

réglementaire pour protéger au moins temporairement, les acteurs économiques de l'audiovisuel européen<sup>158</sup>

## II - DIVERSIFICATION DES TECHNIQUES DE VENTE

De plus, les Américains ont diversifié leurs techniques de vente. On citera les principales méthodes de vente :

- le **packaging** est un mode de vente de programmes en lot, qui permet de maintenir des volumes de vente substantiels. Le diffuseur doit accepter le lot dosage subtil de produits de qualité et de produits médiocres difficiles à vendre, ou rein. Il n'est donc pas tenté d'établir ses achats entre produits américains et européens de façon comparable.
- la **vente à l'étranger** est une seconde tactique, encore plus subtile. Les droits de diffusion ne sont vendus pour qu'il soit produit localement. Les scénarios restent américains, mais la production devient locale et sort du quota. La formule est particulièrement utilisée pour les émissions de divertissement.
- le **bartering** plaira surtout aux nombreuses chaînes en situation difficile. L'émission est offerte au diffuseur, le marchand de programmes l'ayant déjà rentabilisée en pré-vendant les minutes de publicité qu'elle contient. L'idée a justifié la création d'un consortium regroupant ABC, la MGM et Taffner Entreprises. On se doute que la production visée n'est pas du "haut de gamme".

---

158 Entretien avec Guy Pineau, et Pierre Musso, expert auprès du Conseil de L'Europe, et Nathalie Coste-Cerdan, directeur du département communication de la société Eipe-Conseil, Propos recueillis par Sylvie Dargnies et Guy Pineau, inédit INA, décembre 1990, Bry-sur-Marne

## **Paragraphe 5 - Les soutiens financiers publics nationaux: un obstacle à la construction d'une Europe audiovisuelle**

On doit distinguer trois sortes d'aide:

- Les mécanismes européens d'aide ou de financement à certains projets d'intérêts européens. Ceux-ci fonctionnent à partir d'un budget international pré-défini.
- Les mécanismes strictement nationaux qui sont le plus destinés aux seules personnes morales ou physiques relevant de la nationalité de l'Etat attribuant ces aides.
- Les initiatives étatiques coordonnées, illustrées principalement par le projet EUREKA, où les Etats coordonnent et regroupent leur soutien financier autour de projets à vocation européenne, sans pour autant, soit décidé à l'avance une ligne budgétaire qui serait affectée aux projets proposés. L'engagement financier des Etats de fait au coup par coup et réunit des Etats différents, suivant les projets concernés.

Ce sont les mécanismes strictement nationaux qui nous intéressent ici.

Le contenu des aides nationales est très hétérogène. Toutefois, leur principale caractéristique commune est souvent de n'être attribuée qu'aux nationaux de l'Etat les ayant instituées. Le droit communautaire a toujours considéré avec suspicion les aides financières, mais a toujours adopté une attitude conciliante.

### **I - LE CONTENU DES AIDES NATIONALES**

Il existe deux sortes de soutiens financiers publics: les aides directes sous forme de subventions, et les aides indirectes sous forme de dispositions fiscales avantageuses. Ils peuvent se trouver soit à l'état pur, ou combinées entre eux. Les combinaisons sont extrêmement variables.

## A - Les aides directes

La pratique la plus connue est le subventionnement direct ou par l'intermédiaire des fonds de soutien. Il s'agit la plupart du temps de soutien à la production. On trouve dans les Etats européens un certain nombre de mécanismes similaires où le rôle de l'Etat peut se limiter à l'organisation d'un fond de soutien, sans qu'il y ait nécessairement une participation directe de l'Etat à ce fond. Au contraire l'Etat peut le financer directement sur ses fonds propres. Le transfert financier entre les personnes privées, par décision publique, constitue une forme d'aide particulièrement caractéristique du secteur de l'audiovisuel. Les pouvoirs publics organisent fréquemment des transferts à l'intérieur du secteur, afin d'établir des mécanismes correcteurs visant à assurer l'auto-reproduction du secteur. Voici quelques exemples

- Taxe sur les billets de cinéma ou taxe sur les spectacles, dont le produit alimente les fonds d'aide au cinéma ou à l'audiovisuel (France, Allemagne, Grèce, Italie, Malte, Norvège, Portugal, Suède, Suisse)
- Taxe sur les revenus des chaînes de télévision et des réseaux câblés, également affectée aux mécanismes de soutien ou d'aide à la production (France, Islande, Irlande).
- Taxe sur les activités de vente ou de location de vidéocassettes vierges ou préenregistrées (Allemagne, Norvège, Suède) et taxe sur le matériel d'enregistrement (Suède) dont le produit est aussi affecté à des fonds de soutien.

Ce système présente l'avantage de réduire la dépendance vis à vis de l'Etat qui existe avec le subventionnement direct. Les branches fortes du secteur sont amenées, par ce type de régulation, à soutenir les branches faibles

Toutefois, lorsque ces taxes sont reversées à des fonds d'aide gérés par l'Etat, la dépendance n'est pas éliminée

Par ailleurs, on peut s'interroger sur l'efficacité du système dans un secteur où la plupart des branches sont dans une situation difficile. Mais, dans la mesure où les marchés du film et de la

vidéo sont actuellement dominés par les produits américains, les taxes de soutien sur les billets d'entrée de cinéma et les ventes de vidéocassettes constituent un correctif, bénéficiant à la production nationale des Etats européens concernés, face à l'invasion des produits américain.

De plus de tels mécanismes demandent une évaluation constante en fonction de l'évolution du marché et de chacun de ces secteurs. Ils doivent être adaptés aux nouvelles formes de consommation, et en particulier au développement de la vidéo et des télévisions à péage. Cet impératif a été souligné par la recommandation R(87)7 formulée par le Comité des ministres du Conseil de l'Europe relative à la distribution de films en Europe.

Dans cette recommandation, le Comité des ministres pousse les Etats à *"prendre des dispositions visant à faire concourir ces divers modes de diffusion au soutien de la production d'oeuvres cinématographiques d'origine européenne, non seulement en assurant une juste rémunération des droits d'exploitation, mais aussi en organisant de manière équitable leur contribution respective aux mesures par lesquelles les Etats aident à la production; la contribution des télévisions aux fonds d'aide à la production, la contribution des entreprises du secteur des nouveaux moyens audiovisuels qui diffusent des oeuvres cinématographiques (notamment les réseaux câblés ou les vidéogrammes) aux fonds de soutien aux divers secteurs du cinéma..."*

Ces fonds alimentés au moyens de taxes parafiscales permettent de distribuer quatre types d'aide.

- les garanties de crédit ou l'application de taux minorés de crédit.
- l'octroi de prix à posteriori, récompensant des oeuvres de qualité;
- les aides sélectives qui sont octroyées qu'après qu'un Comité ait procédé à une appréciation qualitative de l'oeuvre. L'aide peut être octroyée sous forme d'avance remboursable ou de subvention définitive. A titre d'exemple, on citera le mécanisme français du compte de soutien pour les oeuvres télévisuelles. Ce financement s'adresse aux oeuvres de fiction et d'animation produites par des entreprises n'ayant pas accès au mécanismes de réinvestissement

par défaut de diffusion antérieure; au financement de documentaires de création ou de magazines culturels, à la préparation de la réalisation de ces oeuvres, à l'emploi de nouvelles technologies de l'image.

- les aides automatiques accordées quelle que soit la qualité de l'oeuvre en cause, dès lors que celle-ci entre dans les critères généraux prédéfinis par la loi. Cette aide peut être accordée sous forme d'avance remboursable, ou sous forme de subvention définitivement acquise

Ceci correspond au mécanisme du COSIP en France (Compte de soutien aux industries de programmes), ou du fond de soutien à l'industrie cinématographique.

Concernant le cinéma, les producteurs voient leurs comptes crédités automatiquement lorsque leur film est exploité en salle ou à la télévision. Concernant les programmes audiovisuels, l'aide automatique s'effectue sous la forme de subventions de réinvestissement, c'est à dire dont le montant doit être obligatoirement réinvesti dans une production nouvelle dans un délai inférieur à 3 ans, et ne doit pas intervenir pour plus de 40% dans le financement de l'oeuvre nouvelle cette aide bénéficie aux oeuvres de fiction et d'animation qui ont fait l'objet d'une diffusion à la télévision

A ces subventions à la production, il faut encore ajouter la subvention à des organismes de diffusion, de distribution et certaines formes de subventions à l'exportation

### **B - Les aides indirectes: les avantages fiscaux**

En Europe, l'Allemagne et la G.B., plus récemment le Luxembourg et la France ont recours à des systèmes incitatifs reposant sur des bénéfices fiscaux pour les investisseurs. Nous nous attarderons sur sur les principes de la Tax shelter qui est à la base de beaucoup de législations dans ce domaine puis sur le système français des SOFICA.

## 1. Le système de la Tax Shelter

### **- Aux Etats-Unis**

Beaucoup de législations, concernant les avantages fiscaux accordés aux investisseurs apportant leurs capitaux à la production cinématographique ou audiovisuelle, ont pris exemple sur le système de la Tax Shelter mis en place par les américains<sup>159</sup>.

Sans rentrer dans les détails de la fiscalité américaine, il est possible de distinguer historiquement, deux niveaux d'intervention dans la production cinématographique bénéficiant d'avantages fiscaux.

- L'achat de films,
- L'investissement dans la production.

### **Les déductions fiscales autorisées en cas d'achat de films (Purchase agreement)**

Le propriétaire d'un film dispose d'un actif amortissable égal au prix stipulé dans le contrat de vente, les annuités d'amortissement étant calculées sur la base du ratio existant entre les recettes de l'année et le total des recettes estimées, à l'exclusion des ventes à la télévision. Dans la pratique, l'acheteur s'acquitte de ses obligations par un versement comptant de 10 à 20% de la valeur du contrat (cash down payment), le solde étant réglé au fur et à mesure de l'encaissement des recettes d'exploitation. C'est pour éviter ces abus, qu'en 1976 l'administration fiscale américaine a limité les possibilités de déduction aux sommes réellement investies et non couvertes par des garanties telles que des assurances ou des clauses de rachat. La restriction du Tax Reform Act de 1976 a rendu beaucoup moins attrayante pour les investisseurs ces opérations dites de "Negative pick-up" qui permettaient d'acheter non seulement des films achevés mais également des films en production.

159 Dible Jean-Noël, "Les clefs du marché audiovisuel international", éditée par l'Académie Carat Espace et le Film Français, Automne 1990

### **Les déductions fiscales autorisées pour des investissements en production.**

Les investisseurs constituent une société de personnes non soumise à l'impôt sur les sociétés, les profits et pertes étant transférés aux associés au prorata de leurs participations, celle-ci conclut avec un distributeur un contrat de service par lequel elle assure pour son compte la production du film. N'étant pas propriétaire du film, la société ne capitalise pas les dépenses de production portées en charges pour l'année en cours, générant ainsi d'importantes pertes comptables bénéficiant aux associés, qui ont le plus souvent limité de 20 ou 25% du budget leurs apports en fonds propres, le financement de la production étant assuré par des emprunts bancaires gagés sur les recettes d'exploitation. La Tax Reform de 1976 a exigé la capitalisation des dépenses de production, introduisant un système d'amortissement plur-annuel et limite les déductions aux seuls investissements en fonds propres. La réforme fiscale de 1976 qui a détourné les investisseurs du cinéma est intervenue alors que les Majors avaient surmonté la crise et reconstitué partiellement leurs fonds propres. Aujourd'hui, c'est au travers de sociétés spécialisées, les Limited Partnerships apportant transparence est garantie de ressources aux investisseurs, qui sont essentiellement gérés les investissements privés dans la production cinématographique américaine.

#### **- Au Canada**

En 1974, le gouvernement fédéral institua une disposition fiscale permettant l'amortissement, dès la première année, de 100% du capital investi dans des films de fiction canadiens, certifiés par le bureau des visas du Ministère des Communications. En 1976, cette disposition fût étendue aux courts métrages et aux films vidéo, tandis qu'était admise une possibilité d'amortissement de 30% pour les investissements canadiens dans les films non certifiés, cette dernière mesure ayant pour objet d'encourager les tournages étrangers au Canada. Cette disposition fiscale a connu un vif succès de 1974 à 1978, la production de longs métrages canadiens

augmentait de 53% et les investissements privés dans ce secteur de 450%. Mais l'effet pervers est qu'en même temps les budgets de films connaissent une inflation préjudiciable à l'industrie nationale. Aussi à partir de 1979, les pouvoirs publics canadiens ont limité les déductions en capitaux à risques, à l'exclusion des paiements conditionnels, les investissements couverts par un minimum garanti distributeur ne pouvant avoir la qualification d'investissement à risques. L'investisseur se voyait contraint de verser au minimum 20% du coût du film dès la première année et le solde sur quatre ans et ne pouvait céder ses parts au cours de la première année d'exploitation; puis l'amortissement du capital investi a été limité à deux ans et à trois ans en 1988. Ces différentes restrictions ont détourné les investisseurs de l'industrie cinématographique.

#### **- En Europe**

Les avantages fiscaux les plus intéressants se trouvent au **Luxembourg**. En effet, avec l'ambition d'attirer au Grand-Duché des producteurs que les autorités luxembourgeoises ont en 1989 introduit des mécanismes fiscaux permettant aux investisseurs de bénéficier de déductions dans la limite de 30% de leurs revenus imposables pour les investissements réalisés au Luxembourg dans les productions audiovisuelles ou cinématographiques. Le Luxembourg autorise la déduction des sommes investies dès la première année et accordent une exemption fiscale aux revenus nets d'exploitation.

Par contre, la suppression en avril 1985 en **Grande-Bretagne** de l'exonération d'impôt sur le capital, utilisée durant l'année de production d'un film apporté un coup sérieux aux avantages fiscaux accordés aux investissements dans la production cinématographiques. Toutefois, les producteurs peuvent bénéficier d'une certaine franchise sur le capital immobilisé et déclarer à leur convenance leurs investissements comme capital ou comme revenu.

## 2. L'exemple des SOFICA françaises

Sur le modèle des SOFICA françaises on pourrait établir des sociétés nationales ou multinationales de financement et d'investissement dans le domaine des films et des programmes. Leurs mises de fonds seraient déductibles du montant du revenu imposable. En d'autres termes, il s'agirait d'instituer une "épargne culture" nationale ou européenne, alimentant les fonds de production audiovisuelle<sup>160</sup>.

La loi du 11 juillet 1985 s'est donnée pour but de soutenir la construction d'une puissante industrie des programmes en France. Dans ce but, elle introduit en 1986 des Sociétés pour le Financement des Industries Cinématographiques et Audiovisuelles -SOFICA- qui a permis à des investisseurs dans la production cinématographique et audiovisuelle de bénéficier de déductions fiscales intéressantes. Toute personne physique peut déduire les sommes ainsi épargnées de son revenu imposable dans une limite de 25% de cette assiette. De même, les entreprises ont la possibilité d'amortir, dès la première année, 50% du montant versé. Cet avantage fiscal très intéressant (un calcul simple montre qu'un particulier disposant de gros revenus se voit dans l'année remboursé par l'Etat plus de 50% de ses apports) est soumis à certaines conditions: obligation de confier ces ressources à des organismes financiers agréés et donc l'impossibilité de les engager directement dans les projets de productions; indisponibilité des placements et de leurs revenus durant 5 ans; interdiction de prendre plus de 50% des actifs d'un produit; nécessité d'investir sur des projets et non sur des oeuvres terminées. Les sociétés qui réalisent ces placements sont considérées comme des cofinancières des projets et non comme coproductrices<sup>161</sup>

Ainsi, c'est plus de 800 millions FF qui ont été collectés de 1985 à fin 1988 par une dizaine de sociétés de financement agréées par le Ministère des Finances et celui de la Culture. L'une d'entre elles,

160 Loi n° 85-695 du 11 juillet 1985

161 Bonnell René, "La vingt-cinquième image, Une économie de l'audiovisuel", éditée chez Gallimard FEMIS, 1989

Sofinergie (Paribas UGC) réunit près de la moitié des sommes épargnées.

Les SOFICA ont joué un rôle essentiel en venant subsister aux sources de financement qui tendaient à disparaître (à savoir des distributeurs, garanties sur l'étranger), et qui donnent un second souffle au monde audiovisuel et cinématographique.

Toutefois, certaines critiques doivent être émises.

En effet, la pratique des banquiers a quelque peu détourné l'objectif des SOFICA. Le capital réuni n'est pas considéré comme du capital à risque que l'Etat a déjà garanti de 50 à 60%. La partie non couverte par l'exonération devait dans l'esprit de la loi être risquée dans l'activité audiovisuelle, c'est à dire que l'épargnant pouvait la perdre ou gagner un multiple de cette mise. Or les banques refusent de prendre en compte ce raisonnement. Pour elles, l'avantage fiscal est un simple moyen d'inciter la clientèle à faire des placements aléatoires; cette dernière oublie l'avantage initial qui lui a été accordé et souhaite retrouver la totalité de son épargne augmentée d'une rémunération comparable à celle qui est servie en moyenne sur le marché financier. En d'autres termes, les investissements qui transitent par les SOFICA sont traités avec la même prudence que les capitaux ordinaires. Au lieu de jouer la part du risque, les SOFICA effectuent leurs placements bien davantage dans les recettes sûres des films, c'est à dire les droits audiovisuels, que dans les recettes salles. La SOFICA détient alors les couloirs d'amortissement nécessaires à la récupération de ses avances et, une fois celle-ci réalisée, conserve un couloir d'intéressement sur les produits futurs<sup>162</sup>.

Les grands perdants sont les producteurs; en effet, les SOFICA profitent pour capter ou immobiliser dans leurs actifs des droits lucratifs au détriment des producteurs qui voient paradoxalement leur situation devenir plus fragile.

Par ailleurs, certaines SOFICA liées par des accords particuliers aux grandes compagnies cinématographiques, facilitent l'accumulation de capital de ces dernières en leur servant de relais

---

<sup>162</sup> Dibia Jean-Noël, "Les clefs du marché audiovisuel international", édité par l'Académie Carat Espace et le Film Français, Automne 1990

de trésorerie. Lors des montages financiers, les producteurs, qui manquent de ressources, contractent avec ces SOFICA qui à terme revendront leurs droits aux sociétés intégrées<sup>163</sup>. Ces dernières peuvent ainsi capter les actifs qui normalement auraient dû rester entre les mains des producteurs indépendants.

De plus, bénéficiant de l'apport financier de SOFICA amies, les compagnies imposent parfois aux producteurs différents services concourant à la commercialisation de son produit: mandat de distribution des salles, mandat de vente à l'étranger, mandat de diffusion audiovisuelle. Malgré toutes ces critiques, je pense qu'il ne faut pas condamner le principe de l'abri fiscal, et que celui-ci doit être encouragé. En fait, les détournements que l'on constate en France, sont aussi dénoncés dans la pratique de la Tax Shelter. Il faut que la réglementation s'attache à stopper ces errements, en imposant aux SOFICA de placer davantage leurs ressources disponibles sur la partie la plus aléatoire de la recette film (recettes salles, exportation). La loi devrait partager l'avantage fiscal entre la formation de l'épargne comme c'est actuellement le cas et les revenus de l'épargne ainsi placée (exonération totale du revenu de cette épargne)<sup>164</sup>.

Comme nous l'avons constaté, la commercialisation des biens audiovisuels est en train d'échapper partiellement aux producteurs, au profit de partenaires issus des milieux bancaires et financiers intervenants depuis peu dans le secteur. Apparues spontanément, les sociétés de droits font concurrence dans ce domaine aux SOFICA. La perversion du rôle de celles-ci oblige à rechercher de nouveaux financiers pour renforcer les capitaux propres des producteurs: le capital risque.

Initialement constituées autour de catalogues de films, les sociétés détentrices de portefeuilles de droits d'exploitation et de diffusion, appelées **sociétés de droits**, ont élargi leur négoce à tous les genres de programmes télévisuels depuis cinq ans environ.

---

163 Ainsi en 1988, UGC s'est porté acqureur de 50% de Sofinergie, SOFICA "conseillée" par elle  
Source Bonnell

164 Bonnell René, "La vingt-cinquième image, Une économie de l'audiovisuel", édité chez Gallimard FEMIS, 1989

Cinq sociétés dominent le marché où les capitaux en jeu se comptent par centaines de millions de francs, et les plus-values escomptées sur certains portefeuilles de droits rachetés il y encore cinq ou six ans à des producteurs indépendants peuvent être considérables<sup>165</sup>.

Ce soutien est, à l'heure actuelle, pour l'essentiel organisé sur des bases nationales et se trouve légitimé par des dispositions réglementaires ou législatives. Ces aides étatiques ne sont pas soumis aux lois nationales sur la concurrence, mais n'échappent pas aux articles 90 et suivants du Traité de Rome.

Les aides nationales à la productions existent dans tous les Etats membres sous différentes formes<sup>166</sup>. Celles-ci sont en générale compatibles avec les principes énoncés à l'article 92.3 (c) du Traité de Rome, aux termes duquel "peuvent çetre considérés comme compatibles avec le marché commun...les aides destinées à faciliter le développement de certaines activités...quand elles n'altèrent pas les échanges dans une mesure contraire à l'intérêt commun". La jurisprudence, au vu du caractère culturel et économique de l'activité de production a admis que les aides nationales étaient conformes à l'intérêt commun<sup>167</sup>, non seulement si elles sont destinées aux seules entreprises nationales, mais aussi quand elles visent les coproductions.

## **II - LA VALIDITÉ DES AIDES SECTORIELLES AU REGARD DU DROIT COMMUNAUTAIRE**

L'article 92 du Traité de Rome pose le principe de l'incompatibilité des aides nationales avec le marché commun. Cependant ces aides doivent porter atteinte à la concurrence et affecter le commerce

---

<sup>165</sup> Ces sociétés sont UGC Droits audiovisuels, Robur Droits audiovisuels, la Compagnie européenne des droits, Parafrance Communication, Pandora

<sup>166</sup> V. 18<sup>eme</sup> rapport concurrence pour 1988, n°244

<sup>167</sup> V Par exemple la décision du 21 decembre 1988, relative aux aides accordées enGrèce, et le 18<sup>eme</sup> rapport concurrence precite

entre les Etats membre, et d'autre part elles doivent être conformes à la notion d'aide retenue par l'article 92 du Traité<sup>168</sup>.

#### **A - Définition de la notion d'aide**

Aucune définition n'est donnée par l'article 92. On sait seulement qu'elle doit avoir été "accordée par les Etats ou au moyen de ressources d'Etat".

Cette formule générale vise en fait, toute les mesures étatiques conférant un avantage à certaines entreprises ou certaines productions, qu'il s'agissent d'avantages fiscaux ou de la mise à disposition de ressources<sup>169</sup>. Cette définition figure notamment dans l'arrêt DenKavit Italiana<sup>170</sup>;

Pour qualifier une mesure étatique d'aide, la Commission observe avant tout l'environnement dans lequel la mesure est prise<sup>171</sup>. On doit alors s'interroger sur la qualification à attribuer aux avantages fiscaux accordés au secteur de la production.

En matière fiscale, l'évaluation de l'avantage est souvent très difficile. Faut-il considérer tout allègement d'impôt comme une aide fiscale au sens de l'article 92? La Commission considère toute incitation fiscale de caractère sectoriel, comme des aides interdites ou réglementées par le Traité, spécialement quand les mêmes secteurs d'activités ne bénéficient pas dans les autres pays membres de facilités analogues. Cette position de la Commission concerne tant les impôts directs qu'indirects. Dans l'affaire Steinicke<sup>172</sup>, la Cour a déclaré que pour qualifier l'aide, il n'y avait pas lieu de *"distinguer entre le cas où l'aide est accordée directement par l'Etat, ou par les organismes privées ou publiques qu'il institue ou désigne en vue de gérer l'aide; que pour l'application de l'article 92, ce sont cependant essentiellement les effets de l'aide en ce qui concerne les entreprises ou producteurs bénéficiaires qu'il y a lieu de prendre en considération, et non la*

<sup>168</sup> Gavalda C, Parleani G, "Droit Communautaire des Affaires", Editions LITEC, 1988

<sup>169</sup> 14<sup>eme</sup> rapport de la concurrence

<sup>170</sup> CJCE, Affaire 61/79 du 27 mars 1980, Rec p 1205

<sup>171</sup> CJCE, Affaire Italie c/ Commission 173/732 de juillet 1974 Rec p 709

<sup>172</sup> CJCE, Affaire 78/66 du 22 mars 1977, Rec P 595

*situation des organismes distributeurs ou gestionnaires de l'aide. Attendu, qu'une mesure de l'autorité publique favorisant certaines entreprises ou certains produits ne perd pas son caractère d'avantage gratuit par le fait qu'elle serait partiellement ou totalement financée par des contributions imposées par l'autorité publique et prélevées sur les entreprises concernées".*

Pour la Cour et la Commission la forme de l'aide est donc indifférente (subventions, exonérations, prises en charge de coûts. ), ainsi que l'origine des fonds (publics ou privés). La forme de l'organisme qui octroie l'aide est aussi indifférente. Il en est de même pour l'affectation de l'aide.

C'est donc l'ensemble des processus mis en place par les Etats pour soutenir le secteur audiovisuel qui peut tomber sous le coup de l'application des dispositions du Traité de Rome. Toutefois, encore faut-il que ces aides directes ou indirectes aient un effet sur la concurrence et affectent le commerce entre Etats membres.

#### **B- L'atteinte à la concurrence**

L'aide se caractérise par l'octroi d'un avantage accordés aux uns, fausse la concurrence avec les autres. L'existence d'une aide entraîne une atteinte à la concurrence. D'ailleurs, lorsque les autorités communautaires examinent l'atteinte à la concurrence, elles se contentent de montrer que l'aide rompt l'égalité des conditions de concurrence entre les entreprises.

Mais la conception finaliste de la Commission en matière de concurrence joue en faveur du maintien de certaines aides. Ainsi, dans une communication publiées en 1986<sup>173</sup>, elle a adopté, vis à vis des aides d'Etat en matière de recherche développement une attitude conciliante.

#### **C- L'affectation du commerce entre les Etats membres**

Il est rare qu'une aide n'ait pas un effet sur les échanges. Ainsi les aides à l'audiovisuel visent à développer une capacité de production permettant, à termes, d'augmenter les échanges entre

<sup>173</sup> Communication 86/C83.02, JOCE C 83, 11 4 1986 p 2

les Etats membres. Dès lors, pour la Commission, il y a affectation du commerce entre les Etats membres à partir du moment où une aide financière, accordée par un Etat membre, renforce la position d'une entreprise par rapport à d'autres entreprises concurrentes sans les échanges communautaires<sup>174</sup>.

L'attitude des autorités communautaires révèle donc une incompatibilité caractéristique des mécanismes fiscaux et financiers d'aide à l'audiovisuel mis en place par les Etats. Toutefois, l'article 92.3 offre des possibilités de dérogation.

#### **D - Le contrôle communautaire**

Il revient à la Commission, en vertu de l'article 93 du Traité, de procéder à un examen permanent du régime des aides existant dans les Etats membres. Après avoir mis les intéressés en demeure de présenter leurs observations, elle peut constater qu'une aide, accordée par un Etat membre, est ou n'est pas compatible avec l'article 92, ou est appliquée de façon abusive. Dans ce cas, elle peut demander la suppression de l'aide litigieuse, à moins qu'à la demande de l'Etat intéressé, le Conseil ne statue en sens inverse. La Commission a toujours affirmé le caractère restrictif des dérogations prévus à l'article 92 3. Elles sont de deux sortes: les aides compatibles de plein droit; les aides pouvant être facultativement déclarées compatibles. Les aides compatibles de plein droit ne concernent pas le secteur de l'audiovisuel ou du cinéma. En revanche, ces activités sont susceptibles d'entrer dans le cadre des aides pouvant être facultativement ou exceptionnellement compatibles avec le Traité. Pour cela, la Commission retient trois critères<sup>175</sup>:

- L'aide doit être transparente, c'est à dire mesurable sur le plan quantitatif et qualitatif;
- les aides restrictives de concurrence ne peuvent faire l'objet d'une dérogation que si leur octroi présente un intérêt dans le

---

<sup>174</sup> Buffet Tchakaloff M F, "La réglementation communautaire de la communication audiovisuelle", dans droit et pratique du commerce international 1990, T 10, n° 3, p 255-270

<sup>175</sup> Charollois M L, "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en Europe", These, Paris I 1992

cadre de la Communauté<sup>176</sup>. La notion d'intérêt communautaire permet une coordination européenne des aides étatiques; la définition d'une stratégie unitaire vis à vis d'un secteur donné, et la recherche d'une compensation en faveur du marché commun. L'exigence d'une contrepartie objectivement appréciable est très importante. On retrouve ici le principe de proportionnalité en vertu duquel ces aides ne doivent altérer la concurrence ou les échanges que dans la mesure nécessaire pour atteindre les objectifs recherchés, au regard de l'intérêt commun, constituant la contrepartie justifiée de l'atteinte à la concurrence<sup>177</sup>.

- les aides doivent respecter les mécanismes du marché. Les dérogations de l'article 92 ne peuvent être appliquées que si la Commission a pu établir, qu'en l'absence d'aide, le jeu des forces du marché ne suffirait pas, à lui seul, à inciter le bénéficiaire potentiel, à adopter un comportement propice à la réalisation d'un des objectifs énoncés dans lesdites dispositions dérogatoires<sup>178</sup>.

Ces principes ont été appliqués aux aides en matière de recherche et développement et de production audiovisuelle. Nous n'étudierons que ce second aspect.

Concernant la production audiovisuelle, les autorités communautaires ont apprécié l'application de ces principes principalement dans le domaine des aides directes et non celui des aides indirectes.

Au niveau des aides indirectes les autorités se sont prononcées principalement sur le soutien à l'industrie cinématographique. Mais rien ne s'oppose a priori à une retransposition à l'audiovisuel, des principes élaborés pour l'industrie cinématographique.

L'action communautaire vise essentiellement à supprimer l'octroi de ces aides du critère de nationalité.

---

<sup>176</sup> Commission, décision Boussac Saint Freres, 15 juillet 1987, JOCE L 352 du 15 déc 1987

<sup>177</sup> Buffet Tchakaloff M.F., "La réglementation communautaire de la communication audiovisuelle", dans droit et pratique du commerce international 1990, T. 16, n° 3, p. 255-270

<sup>178</sup> Ibid

Ainsi, en 1970, le Conseil a adopté une directive<sup>179</sup>, prévoyant la suppression pour les producteurs de la condition de nationalité imposée par certaines législations pour bénéficier du régime d'aides à la production cinématographique. Des dispositions similaires avaient été adoptées en 1965 à propos de l'ouverture de salles de projection de films cinématographiques<sup>180</sup>.

La Commission quant à elle a invité en 1981, cinq États membres (Danemark, Allemagne, Italie, France, Royaume-Uni) à revoir leurs mécanismes d'aide afin d'éliminer les mesures de discrimination sur la base de la nationalité. Cette initiative a provoqué de vives réactions, notamment de la part du Parlement européen. La Commission a, par la suite exprimé, son intention de rechercher avec les États membres concernés, un accord qui tout en assurant le respect des dispositions du Traité C.E.E. relatives à la libre circulation ne fasse pas obstacle aux politiques de soutien au cinéma, et ne porte pas atteinte non plus à la capacité des films, d'exprimer l'identité culturelle de leur pays d'origine. Toutefois en 1987, la Commission a réitéré sa position en ouvrant de nouvelles procédures d'enquête en vertu de l'article 93 2 au sujet des aides octroyées à l'industrie cinématographique en France, au Danemark, en Grèce et en Italie. Dans toutes ces affaires, la Commission n'a pas formulé d'objection contre les aides elles-mêmes. Elle tient compte aujourd'hui de leur incidence culturelle et des difficultés du secteur cinématographique en Europe. En revanche, elle a critiqué le fait que l'octroi des aides était lié à certaines pratiques discriminatoires. La Commission a fait valoir qu'aucune distinction ne devait être faite entre les différents ressortissants de la Communauté européenne. Cette position a été acceptée par les gouvernements qui ont modifié leur loi.

La décision contre la Grèce est intéressante car elle permet de mieux apprécier la position de la Commission<sup>181</sup>. Si elle refuse les législations discriminatoires, elle admet néanmoins que les États

---

<sup>179</sup> Directive du 29 sept 1970, JOCE n°L 218, du 3 10 1970, article 3 para 2

<sup>180</sup> Deuxième directive du Conseil du 13 mai 1965 (65/264/CEE), JOCE 1437, du 19 5 65, p 65

<sup>181</sup> Commission, décision du 21 dec 1988 (89/441/CEE) JOCE n°L 208, du 20 07 1989

inscrivent certaines exigences permettant de rattacher territorialement l'oeuvre au pays sans lequel l'aide est demandée. Elle admet ainsi que tout soutien à la cinématographie, de nature sélective ou automatique, puisse être subordonné à la production du film dans des studios et laboratoires situés dans l'Etat octroyant l'aide. Elle estime aussi que l'obligation d'établir une version originale du film dans la langue du pays octroyant l'aide, répond à un souci légitime de préserver la langue nationale. Toutefois, elle souligne que tout ressortissant d'un Etat membre ne connaissant pas la langue nationale, de participer à la réalisation du film. Enfin la Commission déclare qu'elle ne se contente pas de rechercher les discriminations explicites figurant dans les législations nationales, mais aussi les discriminations résultant de l'application pratique de législations en apparence non discriminatoires.

En résumé, les autorités communautaires ne se contentent pas de relever les mesures discriminatoires pouvant exister dans telle ou telle législation nationale. On trouve une confirmation de cette attitude dans la directive sur la télévision sans frontières qui valide *"les dispositifs nationaux de soutien à la production européenne... dans la mesure où ils sont conformes au droit communautaire"*. La Commission ne cherche pas à se lancer dans une opération d'harmonisation. Mais, la simple suppression des discriminations devrait faciliter la conclusion d'accords de coproduction. En effet un des problèmes au développement des coproductions résulte dans le fait qu'à l'heure actuelle elles ne peuvent bénéficier des aides nationales que si elles font l'objet d'une assimilation. Celle-ci repose sur des accord bilatéraux. Ainsi la disparition des discriminations en matière d'aide nationale à l'audiovisuel devrait supprimer pour les oeuvres européennes, le principe d'assimilation et faciliter la conclusion de tels accords.

## CONCLUSION GENERALE

Il reste encore beaucoup de chemin à parcourir!

Il est clair que rien de vraiment novateur ne verra le jour en Europe si les Européens demeurent dans le cadre des politiques nationales. Tant qu'il n'existera pas une équipe indépendante des organisations nationales, les Européens resterons prisonniers des carcans hérités des âges et quotidiennement façonnés par l'environnement socio-politique. La réglementation française relative aux quotas de diffusion et de production est une illustration de l'inclination des Etats à préférer une politique nationale plutôt qu'une concertation européenne. Il n'est évidemment pas facile de déterminer les meilleures règles du jeu susceptibles de permettre à une industrie des programmes de s'épanouir dans un environnement de plus en plus mouvant, complexe et concurrentiel. Mais il est certain que la voie réglementaire, choisie par beaucoup d'Etats européens et notamment la France, est complètement inadaptée. La voie de régulation, où l'Etat fixe quelques principes essentiels mais simples, et surtout qui laisse, pour les appliquer, une large marge de manoeuvre à un organisme indépendant, comme le C S A , est la seule voie raisonnable dans les pays européens qui, dans l'ensemble, restent très interventionnistes. Parallelement à cette démarche nationale, il semble indispensable que les Etats européens et surtout les Etats membres de la communauté européenne élaborent une politique audiovisuelle commune efficace. Les enjeux sont énormes: il s'agit de défendre certes un secteur important de l'économie européenne, mais surtout les cultures et identités européennes. A ce titre, il ne faut pas oublier l'exemple que donnent la radiodiffusion canadienne aux Européens. Les expériences européennes, que nous avons vu dans le second chapitre, ont une portée symbolique capitale mais ne peuvent constituer une réponse satisfaisante à l'ampleur de l'enjeu: la construction d'une Europe audiovisuelle. Leur défaut

commun tient dans le lien étroit subsistant entre les hommes chargés d'un programme européen et les structures qui les abritaient et les finançaient

Les Européens prennent leur temps pour édifier une Europe culturelle de peur de perdre leurs cultures nationales. Pourtant ce mouvement d'unification européenne tant économique que culturelle et politique est aujourd'hui engrangé, et il est trop tard pour reculer. Le danger pour les Etats européens est une Europe culturelle dont les fondements ne sont pas solides: il sera facile pour ses concurrents de prendre le marché déjà bien inquiété.

# **ANNEXE**

TASCA

**MINISTÈRE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION,  
DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE**

**COMMUNICATION**

Décret n° 50-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles

NOR A CTS 90012C

Le Premier ministre

Sur le rapport du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire et du ministre délégué auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire chargé de la communication

Vu la directive du Conseil des communautés européennes du 3 octobre 1989 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle

Vu le code de l'industrie cinématographique, et notamment son article 19

Vu la loi n° 66-537 du 24 juillet 1966 modifiée sur les sociétés commerciales et notamment son article 355-1

Vu la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication, notamment le 2° de son article 27 et le 2° de son article 70

Vu le décret n° 59-1512 du 30 décembre 1959 portant application des dispositions du décret du 16 juin 1959 modifié relatif au soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique

Vu le décret n° 86-175 du 6 février 1986 relatif au soutien financier de l'État à l'industrie des programmes audiovisuels

Vu le décret n° 87-36 du 26 janvier 1987 modifié pris pour l'application des articles 27-1 et 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et fixant pour certains services de télévision le régime de diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles

Vu le décret n° 87-717 du 28 août 1987 modifié portant approbation des cahiers des missions et des charges des sociétés Antenne 2 et France Régions 3

Vu le décret n° 89-35 du 24 janvier 1989 pris pour l'application des articles 27 et 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et fixant

pour certains services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre ou par satellite, le régime applicable à la publicité ainsi que le régime de diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles

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

Vu l'avis du Conseil supérieur de l'audiovisuel n° 89-2 publié au *Journal officiel* du 3 novembre 1989

Le Conseil d'Etat entendu

Décret

**TITRE I<sup>er</sup>**

**DÉFINITIONS**

Art 1<sup>er</sup> - Les définitions contenues dans le présent titre sont valables pour l'application du présent décret

Art 2 - Constituent des œuvres cinématographiques

1 Les œuvres qui ont obtenu un visa d'exploitation au sens de l'article 19 du code de l'industrie cinématographique susvisé

2 Les œuvres qui n'ont pas obtenu ce visa mais qui ont fait l'objet d'une exploitation cinématographique commerciale significative hors de France

Art 3 - Constituent des œuvres cinématographiques de longue durée celles dont la durée est supérieure à une heure

Art 4 - Constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques, journaux et émissions d'information, variétés, jeux, émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau, retransmissions sportives, messages publicitaires, téléachat, autopromotion, services de télétexte

Art 5 - Constituent des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'express en originale française outre les œuvres cinématographiques ou audiovisuelles réalisées intégralement

en version originale en langue française, celles qui sont principalement réalisées en langue française dès lors que le scénario original et le texte des dialogues ont été rédigés en langue française.

Sont assimilées aux œuvres cinématographiques d'expression originale française les œuvres cinématographiques ayant reçu avant la date d'application du présent décret l'agrément d'investissement au sens de l'article 191 du décret n° 59 1512 du 30 décembre 1959 susvisé.

Art 6 - Constituent des œuvres audiovisuelles originales de la Communauté économique européenne et des œuvres cinématographiques originales de la Communauté économique européenne les œuvres qui :

1. Sont produites par une entreprise dont le siège est situé dans un Etat membre de la Communauté économique européenne et dont le président directeur ou gérant ainsi que la majorité des administrateurs sont ressortissants d'un de ces Etats à la condition que cette entreprise prenne personnellement ou partage solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantisse la bonne fin et qu'elle ne soit pas contrôlée, au sens de l'article 3551 de la loi n° 66 532 du 24 juillet 1966 susvisée, par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de la Communauté économique européenne.

2. Sont financées avec des participations au moins égales à 50 p. 100 de leur coût définitif apportées par des ressortissants d'Etats membres de la Communauté économique européenne ou par des entreprises ayant des sièges dans l'un de ces Etats.

3. Font l'objet à raison des deux tiers au moins du coût définitif, de dépenses de production dans la Communauté économique européenne.

4. Sont réalisées avec la participation d'artistes interprètes, de techniciens collaborateurs de création et d'auteurs, notamment réalisateurs, scénaristes, dialoguistes, musiciens, résidents d'un Etat membre de la Communauté économique européenne dans la proportion des deux tiers.

5. Font appel à des prestations techniques réalisées pour les deux tiers dans des studios de prise de vue, dans des laboratoires ou dans des studios de sonorisation situés dans la Communauté économique européenne.

## TITRE II

### OBLIGATIONS DE DIFFUSION D'ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES ORIGINALES DE LA COMMUNAUTÉ ÉCONOMIQUE EUROPÉENNE ET D'EXPRESSION ORIGINALE FRANÇAISE

Art 7 - Les sociétés nationales de programmes Antenne 2 et France Régions 3 et les services autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre doivent, dans le nombre total annuel d'œuvres cinématographiques de longue durée diffusés :

60 p. 100 au moins à la diffusion d'œuvres originales de la Communauté économique européenne.

50 p. 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française.

Art 8 - Les sociétés nationales de programmes Antenne 2 et France Régions 3 et les services autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre doivent, dans le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'œuvres audiovisuelles et d'œuvres cinématographiques de courte durée réserver :

60 p. 100 au moins à la diffusion d'œuvres originales de la Communauté économique européenne.

50 p. 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française.

Art 9 - Les obligations de diffusion d'œuvres d'expression originale française d'une part, d'œuvres originales de la Communauté économique européenne d'autre part, mentionnées aux articles 7 et 8 doivent également être respectées aux heures de grande écoute.

Pour l'application de l'article précédent sont considérées comme heures de grande écoute l'ensemble des heures comprises entre 18 heures et 23 heures. Les heures comprises le mercredi entre 14 heures et 18 heures sont en outre considérées comme heures de grande écoute.

## TITRE III

### DISPOSITIONS TRANSITOIRES ET FINALES

Art 10 - L'article 9 entrera en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1990.

Art 11 - Jusqu'au 31 août 1991 :

1. - Sont assimilées aux œuvres audiovisuelles d'expression originale française les œuvres audiovisuelles qui ont bénéficié du soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels prévu par le décret n° 86 175 du 6 février 1986 susvisé.

2. - Sont assimilées aux œuvres cinématographiques d'expression originale française les œuvres cinématographiques qui constituent une œuvre de réinvestissement au sens de l'article 13 du décret n° 59 1512 du 30 décembre 1959 susvisé.

Art 12 - L'article 3 du décret n° 87 36 du 26 janvier 1987 susvisé cesse d'être applicable à compter de l'entrée en vigueur du présent décret aux services autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre.

Art 13 - Il est ajouté au décret n° 87 36 du 26 janvier 1987 susvisé un article 5 bis ainsi rédigé :

« Art 5 bis - Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pour l'application du 2<sup>e</sup> de l'article 27 et du 2<sup>e</sup> de l'article 7 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent décret ».

11 - Sont approuvés les modifications suivantes portées aux cahiers des missions et des charges approuvés par le décret n° 87 717 du 25 août 1987 susvisé :

a) L'article 27 du cahier des missions et des charges de la société Antenne 2 est remplacé par les dispositions suivantes :

« Art 27 - Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pour l'application du 2<sup>e</sup> de l'article 27 et du 2<sup>e</sup> de l'article 7 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent cahier des charges ».

b) L'article 29 du cahier des missions et des charges de la société France Régions 3 est remplacé par les dispositions suivantes :

« Art 29 - Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pour l'application du 2<sup>e</sup> de l'article 27 et du 2<sup>e</sup> de l'article 7 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent cahier des charges ».

Art 14 - Il est ajouté un article 5 bis au décret n° 89 17 du 24 janvier 1989 susvisé ainsi rédigé :

« Art 5 bis - Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pour l'application du 2<sup>e</sup> de l'article 27 et du 2<sup>e</sup> de l'article 7 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent décret ».

Art 15 - Le ministre de la culture, de la communication des grands travaux et du Bicentenaire et le ministre d'Etat auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, chargé de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris le 17 janvier 1990.

MICHEL BOUABDI

Par le Premier ministre

Le ministre délégué auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, chargé de la communication  
YVETTE E. JASSA

Le ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire  
JACQUES LANGE

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

NOR: MIC9000016D

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire et du ministre délégué auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, chargé de la communication,

Vu la directive du Conseil des communautés européennes du 3 octobre 1989 visant à la coordination de certaines dispositions législatives réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle,

Vu le code de l'industrie cinématographique, et notamment son article 19

Vu la loi n° 66-537 du 24 juillet 1966 modifiée sur les sociétés commerciales, et notamment son article 354

Vu la loi de finances pour 1984 (n° 83-1179 du 29 décembre 1983) modifiée et notamment son article 36

Vu la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication notamment le 3° de son article 27

Vu le décret n° 59-1512 du 30 décembre 1959 portant application des dispositions du décret du 16 juin 1959 modifié relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique, et notamment son article 13

Vu le décret n° 87-717 du 28 août 1987 modifié approuvant le cahier des missions et des charges de la société Antenne 2 et le cahier des missions et des charges de la société France Régions 3 ;

Vu le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles

Vu l'avis du Conseil supérieur de l'audiovisuel n° 89-2 publié au Journal officiel de la République française le 3 novembre 1989

Le Conseil d'Etat entendu

Décret

## TITRE I<sup>er</sup>

### DÉFINITIONS

Art 1<sup>er</sup>. - I - Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent décret

II - Ne sont pas pris en compte dans le chiffre d'affaires annuel net d'une société ou d'un service de télévision

1° La taxe sur la valeur ajoutée

2° Les commissions et frais de régie publicitaires ;

3° La taxe au profit du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels prévue par l'article 36 I de la loi de finances pour 1984 (n° 83-1179 du 29 décembre 1983) susvisée ;

4° Le prélèvement effectué au profit du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels prévu par l'article 36 II de la loi de finances pour 1984 (n° 83-1179 du 29 décembre 1983) précitée ;

5° La part consacrée à la programmation d'émissions sur une zone géographique dont la population recensée est inférieure à 6 millions d'habitants

## TITRE II

### DISPOSITIONS RELATIVES AUX ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Art 2 - Les dispositions du présent titre sont applicables

1° Aux sociétés nationales de programmes Antenne 2 et France Régions 3 ;

2° Aux services de télévision autonomes diffusés en clair par voie hertzienne terrestre

Art 3 - Les sociétés ou les services mentionnés à l'article 2 consacrent chaque année au moins 3 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques d'expression originale française

Toutefois, les dispositions de l'alinéa précédent ne sont pas applicables à ceux de ces services qui diffusent annuellement un nombre d'œuvres cinématographiques de longue durée inférieur ou égal à 52

Art 4 - Les sociétés nationales de programmes et les services mentionnés à l'article 2 ne peuvent effectuer d'investissement en parts de producteur dans le financement d'une œuvre cinématographique que par l'intermédiaire d'une filiale au sens de l'article 354 de la loi du 24 juillet 1966 susvisée, dont l'objet social est exclusivement consacré à la production cinématographique

Art 5 - Constituent des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques

1° Les sommes investies dans la production d'œuvres cinématographiques par les filiales mentionnées à l'article 4

2° Les sommes consacrées par la société ou le service mentionné à l'article 2 à l'achat de droits de diffusion exclusifs sur le territoire français ainsi que sur des territoires étrangers pour des diffusions en langue française d'œuvres cinématographiques n'ayant pas encore reçu l'agrément d'investissement prévu à l'article 13 du décret n° 59-1512 du 30 décembre 1959 susvisé ou une autorisation de production délivrée par le directeur général du Centre national de la cinématographie

Art 6 - Les dépenses définies à l'article 5 ne sont prises en compte que dans la mesure de leur montant

1° N'exède pas la moitié du coût total de production de l'œuvre ou de la moitié de la part française dans le financement de l'œuvre en cas de coproduction internationale

2° N'est pas constituée, pour plus de la moitié, de sommes investies dans la production de cette œuvre cinématographique par la filiale mentionnée à l'article 4 du présent décret

Art 7 - Les contrats d'achat de droits de diffusion d'une œuvre cinématographique passés dans les conditions définies au 2° de l'article 5 déterminent un prix d'acquisition distinct pour chaque diffusion ou rediffusion de cette œuvre

## TITRE III

### DISPOSITIONS RELATIVES À LA CONTRIBUTION À LA PRODUCTION D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES ET À L'INDÉPENDANCE DES PRODUCTEURS À L'ÉGARD DES DIFFUSEURS

Art 8 - Les dispositions du présent titre sont applicables

1° Aux sociétés nationales de programme Antenne 2 et France Régions 3 ;

2° Aux services de télévision autonomes diffusés en clair par voie hertzienne terrestre

Art 9 - Afin de contribuer au développement de la production audiovisuelle, les sociétés et les services mentionnés à l'article 8 du présent décret sont tenus :

a) Soit de consacrer chaque année au moins 15 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française et de diffuser un volume horaire annuel minimum de cent vingt heures d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française en première diffusion en clair en France et dont la diffusion débute entre 20 heures et 21 heures ;

b) Soit de consacrer chaque année au moins 20 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres originales de la Communauté économique européenne et au moins 15 p. 100 de ce même chiffre d'affaires à la commande d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française

Les sociétés et les services mentionnés à l'article 8 du présent décret informent le Conseil supérieur de l'audiovisuel, trois mois au moins avant le début de chaque exercice, de l'option qu'ils entendent choisir au cours dudit exercice

Art 10 - Les commandes d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française ou originaires de la Communauté économique européenne que les sociétés et les services de télévision mentionnés à l'article 8 du présent décret doivent exécuter en application de l'article 9 doivent, en outre, à concurrence de 10 p 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent, remplir les trois conditions suivantes :

1° Les contrats sont conclus avec une entreprise de production indépendante de la société ou du service

2° La société ou le service ne peut prendre personnellement ou partager solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantir la bonne fin.

3° La durée des droits de diffusion exclusifs cédés à la société ou au service n'est pas supérieure à quatre ans à compter de la livraison de l'œuvre elle peut être de cinq ans au total lorsque plusieurs sociétés ou services participent au financement de l'œuvre

Art 11. - On entend par entreprise de production indépendante d'une société ou d'un service de télévision une entreprise :

- dans laquelle la société ou le service ne détient pas directement ou indirectement, plus de 5 p 100 du capital social ;
- dans laquelle un actionnaire ou un groupe d'actionnaires de la société ou du service détient plus de 5 p 100 du capital de la société ou du service ne détient pas plus de 20 p 100 du capital social
- qui n'est pas détenue, directement ou indirectement, de plus de 5 p 100 du capital social de la société ou du service ;

avec laquelle la société ou le service ne pas de fait constituer entre eux une communauté d'intérêts durable.

Art 12 - Les montants des commandes retenues pour l'application de l'article 9 sont ceux qui figurent aux contrats de production des œuvres audiovisuelles dont le tournage débute au cours de l'exercice signé par les sociétés ou les services de télévision et effectivement inscrits dans leurs comptes

Ces montants composent :

1° Les achats avant la fin de la période réelle de prise de vues de droits de diffusion exclusifs sur le territoire français et sur des territoires étrangers pour des diffusions en langue française d'œuvres audiovisuelles

2° Le cas échéant les parts de producteurs

Art 13 - 1 - Le titre II du présent décret entrera en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1991

2 - Pour l'année 1990 le délai d'opinion prévu au dernier alinéa de l'article 9 expirera le 31 mars 1990

Art 14 - Le ministre de la culture et de la communication des grands travaux et du Bicentenaire et le ministre délégué auprès du ministre de la culture de la communication des grands travaux et du Bicentenaire chargé de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne de l'exécution des présents décrets qui sera publié au Journal officiel de la République française

Fait à Paris le 17 janvier 1990

MICHEL ROCHARD

Par le Premier ministre

Le ministre délégué auprès du ministre de la culture  
de la communication des grands travaux  
et du Bicentenaire chargé de la communication  
CATHERINE TASSA

Le ministre de la culture et de la communication  
des grands travaux et du Bicentenaire  
JACK LANG

1  
Décret n° 92 279 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles

NOR MIC9200142D

Le Premier ministre

Sur le rapport du ministre de la culture et de la communication, porte parole du Gouvernement et du ministre délégué à la communication.

Vu le traité du 27 mars 1957 instituant la Communauté économique européenne.

Vu la directive (C.E.E.) n° 89 552 du Conseil des communautés européennes du 3 octobre 1989 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle.

Vu le code de l'industrie cinématographique.

Vu la loi n° 66 537 du 24 juillet 1966 modifiée sur les sociétés commerciales, notamment son article 355-1.

Vu la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication, notamment le 2° de son article 27 et le 2° de son article 70.

Vu le décret n° 59 1512 du 30 décembre 1959 modifié portant application des dispositions du décret du 16 juin 1959 modifié relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique.

➤ Vu le décret n° 86 175 du 6 février 1986 modifié relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels.

Vu le décret n° 87-36 du 26 janvier 1987 modifié pris pour l'application des articles 27 I et 70 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication et fixant pour certains services de télévision le régime de diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

Vu le décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 modifié pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

Vu l'avis du Conseil supérieur de l'audiovisuel n° 92 2 publié au Journal officiel de la République française le 20 mars 1992.

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu.

#### Decrete

Art 1er - L'article 2 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit :

I - Au 1, après l'expression « code de l'industrie cinématographique susvisé », il est ajoutée l'expression « à l'exception des œuvres documentaires qui ont fait l'objet d'une première diffusion à la télévision en France ».

II - Le 2 est remplacé par les dispositions suivantes :  
« 2 Les œuvres étrangères qui n'ont pas obtenu ce visa mais qui ont fait l'objet d'une exploitation cinématographique commerciale dans leurs pays d'origine ».

Art 2 - A l'article 4 du décret du 17 janvier 1990 susvisé, après les mots « œuvres cinématographiques », sont insérés les mots « de longue durée ».

Art 3 - Le premier alinéa de l'article 5 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est remplacé par les dispositions suivantes :

« Constituent des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles d'expression originale française les œuvres réalisées intégralement ou principalement en version originale en langue française ou dans une langue régionale en usage en France ».

Art 4 - L'article 6 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est remplacé par les dispositions suivantes :

« Art 6 I - Constituent des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles européennes

« a) Les œuvres originaires d'Etats membres de la Communauté économique européenne

« b) Les œuvres d'Etats tiers européens parties à la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe

qui répondent aux conditions suivantes :

« I - D'une part, elles doivent être réalisées essentiellement avec la participation d'auteurs, d'artistes interprètes, de techniciens collaborateurs de création résidant dans un ou plusieurs de ces Etats et avec le concours de prestations techniques réalisées dans des studios de prises de vues, dans des laboratoires ou studios de sonorisation situés dans ces mêmes Etats

« 2 - D'autre part, elles doivent

« a) Soit être produites par une entreprise dont le siège est situé dans un des Etats susmentionnés et dont le président, directeur ou gérant ainsi que la majorité des administrateurs sont ressortissants d'un de ces Etats à la condition que cette entreprise supervise et contrôle effectivement la production de ces œuvres en prenant personnellement ou en partageant solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantisse la bonne fin

« b) Soit être financées majoritairement par les contributions de coproducteurs établis dans des Etats susmentionnés à la condition que la coproduction ne soit pas contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats

« Les entreprises et coproducteurs visés ci-dessus ne doivent pas être contrôlés, au sens de l'article 355-1 de la loi n° 66 537 du 24 juillet 1966 susvisée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats

« II - Constituent en outre des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles européennes les œuvres originaires d'Etats tiers européens avec lesquels la Communauté économique européenne a conclu un accord selon les procédures prévues par le traité du 25 mars 1957 susvisé qui répondent aux conditions suivantes :

« I - D'une part, elles doivent être réalisées essentiellement avec la participation d'auteurs, d'artistes interprètes, de techniciens collaborateurs de création résidant dans un ou plusieurs de ces Etats ou des Etats visés au I ci-dessus et avec le concours de prestations techniques réalisées dans des studios de prises de vues, dans des laboratoires ou studios de sonorisation situés dans ces mêmes Etats ;

« 2 - D'autre part, elles doivent

« a) Soit être produites exclusivement par une entreprise dont le siège est situé dans un de ces Etats tiers européens et dont le président, directeur ou gérant ainsi que la majorité des administrateurs sont ressortissants d'un de ces mêmes Etats, à la condition que cette entreprise supervise et contrôle effectivement la production de ces œuvres en prenant personnellement ou en partageant solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantisse la bonne fin ;

« b) Soit être coproduites par une entreprise répondant aux conditions mentionnées au 2 a ci-dessus avec un ou plusieurs coproducteurs établis dans des Etats membres de la Communauté économique européenne

« Les entreprises et coproducteurs visés ci-dessus ne doivent pas être contrôlés, au sens de l'article 355-1 de la loi n° 66 537 du 24 juillet 1966 susvisée, par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats tiers européens ou des Etats visés au I ci-dessus.

« Les participations d'auteurs, d'artistes interprètes et de techniciens collaborateurs de création et les concours de prestations techniques mentionnés aux I et II-1 ne peuvent être inférieurs à une proportion fixée par arrêté conjoint des ministres chargés de la culture et de la communication ».

Art 5 - Après l'article 6 du décret du 17 janvier 1990 susvisé, il est inséré un article 6 I ainsi rédigé :

« Art 6-1 - Pour les œuvres produites ou coproduites par un producteur établi en France et pour lesquelles le bénéficiaire du soutien financier de l'Etat à l'industrie cinématographique et à l'industrie de programmes audiovisuels a été demandé, la qualification d'œuvre européenne et celle d'œuvre d'expression originale française sont attribuées par le Conseil supérieur de l'audiovisuel après avis du directeur général du Centre national de la cinématographie ».

Art 6 - L'article 7 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit :

I - L'expression « œuvres originaires de la Communauté économique européenne » est remplacée par l'expression « œuvres européennes ».

II - L'expression « 50 p 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française » est remplacée par l'expression « 40 p 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française ».

Art 7 - L'article 8 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit :

I - Au premier alinéa, les termes « et d'œuvres cinématographiques de courte durée » sont supprimés.

II - L'expression « œuvres originaires de la Communauté économique européenne » est remplacée par l'expression « œuvres européennes ».

III - L'expression « 50 p 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française » est remplacée par l'expression « 40 p 100 au moins à la diffusion d'œuvres d'expression originale française ».

Art 8 - L'article 9 du décret du 1<sup>er</sup> janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit

I - L'expression « œuvres originaires de la Communauté économique européenne » est remplacée par l'expression « œuvres européennes ».

II - Il est ajouté un dernier alinéa ainsi rédigé

« En ce qui concerne les œuvres cinématographiques de longue durée, sont considérées comme diffusées aux heures de grande écoute les œuvres dont la diffusion intervient en tout ou partie entre 20 h 30 et 22 h 30 »

Art 9 - Après l'article 9 du décret du 17 janvier 1990 susvisé, il est inséré un article 9-1 ainsi rédigé

« Art 9-1 - Les décisions du Conseil supérieur de l'audiovisuel prises sur le fondement du 2<sup>o</sup> de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée porteront effet pour la durée de l'année civile et devront intervenir au plus tard le 30 novembre de l'année précédente »

Art 10 - L'article 10 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est remplacé par les dispositions suivantes

« Art 10 - L'article 9 entrera en vigueur le 1<sup>er</sup> juillet 1992

« Pour l'année 1992 les décisions du Conseil supérieur de l'audiovisuel prises sur le fondement du 2<sup>o</sup> de l'article 27 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée porteront effet au plus tôt le 1<sup>er</sup> juillet 1992, et jusqu'au 31 décembre 1992 »

Art 11 - L'article 11 du décret du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit

I - Les termes « Jusqu'au 31 mars 1992 » sont supprimés

II - Au I, il est inséré, après le mot « bénéficié », les termes « avant le 31 mars 1992 ».

III - Au II, les termes « qui constituent une œuvre de réinvestissement » sont remplacés par les termes « qui ont été qualifiées avant le 31 mars 1992 d'œuvres de réinvestissement »

Art 12 - Le ministre de la culture et de la communication, porte-parole du Gouvernement, et le ministre délégué à la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française

Fait à Paris, le 27 mars 1992

EDITH CRESSON

Par le Premier ministre

*Le ministre délégué à la communication*

GEORGES KIJMAN

*Le ministre de la culture et de la communication,  
porte-parole du Gouvernement*

JACK LANG

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

N° 10 000 000 0

Le Premier ministre

Sur le rapport du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire et du ministre délégué auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire chargé de la communication,

Vu la directive du Conseil des communautés européennes du 3 octobre 1989 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relative à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle,

Vu le code de l'industrie cinématographique, et notamment son article 19,

Vu la loi n° 66 537 du 24 juillet 1966 modifiée sur les sociétés commerciales, et notamment son article 354,

Vu la loi de finances pour 1984 (n° 83 1179 du 29 décembre 1983) modifiée, et notamment son article 36,

Vu la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication, notamment le 3° de son article 27,

Vu le décret n° 59 1512 du 30 décembre 1959 portant application des dispositions du décret du 16 juin 1959 modifié relatif au soutien financier de l'État à l'industrie cinématographique, et notamment son article 17,

Vu le décret n° 87 717 du 28 août 1987 modifié approuvant le cahier des missions et des charges de la société Antenne 2 et le cahier des missions et des charges de la société France Régions 3,

Vu le décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles,

Vu l'avis du Conseil supérieur de l'audiovisuel n° 89 2 publié au Journal officiel de la République française le 3 novembre 1989,

Le Conseil d'État enendu

Décreté

## TITRE I<sup>er</sup>

### DÉFINITIONS

Art 1<sup>er</sup>. - I. Les définitions contenues dans le titre I<sup>er</sup> et dans l'article 11 du décret n° 90 66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86 1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont valables pour l'application du présent décret.

II. Ne sont pas pris en compte dans le chiffre d'affaires annuel net d'une société ou d'un service de télévision

1° La taxe sur la valeur ajoutée

2° Les commissions et frais de régie publicitaires

3° La taxe au profit du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels prévue par l'article 36 I de la loi de finances pour 1984 (n° 83 1179 du 29 décembre 1983) susvisée.

4° Le prélèvement effectué au profit du compte de soutien financier de l'industrie cinématographique et de l'industrie des programmes audiovisuels prévu par l'article 36 II de la loi de finances pour 1984 (n° 83 1179 du 29 décembre 1983) précitée.

5° La part consacrée à la programmation d'émissions sur une zone géographique dont la population recensée est inférieure à 6 millions d'habitants.

## TITRE II DISPOSITIONS RELATIVES AUX ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Art. 1. - Les dispositions du présent titre sont applicables

1° Aux sociétés nationales de programmes Antenne 2 et France Régions 3

2° Aux services de télévision autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre

Art. 2. - Les sociétés ou les services mentionnés à l'article 1 ne peuvent chaque année au moins 3 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques d'expression originale française.

Toutefois, les dispositions de l'article précédent ne sont pas applicables à ceux de ces services qui diffusent annuellement un nombre d'œuvres cinématographiques de longue durée inférieur ou égal à 52.

Art. 3. - Les sociétés nationales de programmes et les services mentionnés à l'article 1 ne peuvent effectuer d'investissement en parts de producteur dans le financement d'une œuvre cinématographique que par l'intermédiaire d'une filiale au sens de l'article 354 de la loi du 24 juillet 1966 susvisée, dont l'objet social est exclusivement consacré à la production cinématographique.

Art. 4. - Constituent des dépenses contribuant au développement de la production d'œuvres cinématographiques

1° Les sommes investies dans la production d'œuvres cinématographiques par les filiales mentionnées à l'article 3

2° Les sommes consacrées par la société ou le service mentionné à l'article 2 à l'achat de droits de diffusion exclusifs sur le territoire français ainsi que sur des territoires étrangers pour des diffusions en langue française d'œuvres cinématographiques n'ayant pas encore reçu l'agrément d'investissement prévu à l'article 13 du décret n° 59 1512 du 30 décembre 1959 susvisé ou une autorisation de production délivrée par le directeur général du Centre national de la cinématographie.

Art. 5. - Les dépenses définies à l'article 3 ne sont prises en compte que dans la mesure ou leur montant

1° Ne dépasse pas la moitié du coût total de production de l'œuvre ou de la moitié de la part française dans le financement de l'œuvre en cas de coproduction internationale.

2° N'est pas constituée pour plus de la moitié, de sommes investies dans la production de cette œuvre cinématographique par la filiale mentionnée à l'article 4 du présent décret.

Art. 6. - Les contrats d'achat de droits de diffusion d'une œuvre cinématographique passés dans les conditions définies au 2° de l'article 5 déterminent un prix d'acquisition distinct pour chaque diffusion ou rediffusion de cette œuvre.

## TITRE III

### DISPOSITIONS RELATIVES À LA CONTRIBUTION À LA PRODUCTION D'ŒUVRES AUDIOVISUELLES ET À L'INDÉPENDANCE DES PRODUCTEURS À L'ÉGARD DES DIFFUSEURS

Art. 7. - Les dispositions du présent titre sont applicables

1° Aux sociétés nationales de programmes Antenne 2 et France Régions 3

2° Aux services de télévision autorisés diffusés en clair par voie hertzienne terrestre

Art. 8. - Afin de contribuer au développement de la production audiovisuelle, les sociétés et les services mentionnés à l'article 7 du présent décret sont tenus

a) Soit de consacrer chaque année au moins 15 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française et de diffuser un volume horaire annuel minimum de cent vingt heures d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française en première diffusion en clair en France et dont la diffusion débute entre 20 heures et 21 heures.

b) Soit de consacrer chaque année au moins 20 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent à la commande d'œuvres originales de la Communauté économique européenne et au moins 15 p. 100 de ce même chiffre d'affaires à la commande d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française.

Les sociétés et les services mentionnés à l'article 8 du présent décret déterminent le Conseil supérieur de l'audiovisuel, trois mois au moins avant le début de chaque exercice de l'option qu'ils entendent choisir au cours dudit exercice.

Art 10 - Les commandes d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française ou originales de la Communauté économique européenne que les sociétés et les services de télévision mentionnés à l'article 9 du présent décret doivent exécuter en application de l'article 9 doivent, en outre, à concurrence de 10 p. 100 du chiffre d'affaires annuel net de l'exercice précédent, remplir les trois conditions suivantes :

1° Les contrats sont conclus avec une entreprise de production indépendante de la société ou du service.

2° La société ou le service ne peut prendre personnellement ou partager solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantir la bonne fin.

3° La durée des droits de diffusion exclusifs cédés à la société ou au service n'est pas supérieure à quatre ans à compter de la livraison de l'œuvre ; elle peut être de cinq ans au total lorsque plusieurs sociétés ou services participent au financement de l'œuvre.

Art 11 - On entend par entreprise de production indépendante d'une société ou d'un service de télévision une entreprise :

- dans laquelle la société ou le service ne détient pas directement ou indirectement plus de 5 p. 100 du capital social ;
- dans laquelle un actionnaire ou un groupe d'actionnaires de la société ou du service détenant plus de 5 p. 100 du capital de la société ou du service ne détient pas plus de 20 p. 100 du capital social ;
- qui n'est pas détenue, directement ou indirectement de plus de 5 p. 100 du capital social de la société ou du service ;

avec laquelle la société ou le service n'a pas de relations situant entre eux une communauté d'intérêts directs.

Art 12 - Les montants des commandes retenues pour l'application de l'article 9 sont ceux qui figurent aux contrats de production des œuvres audiovisuelles dont le tournage débute au cours de l'exercice signé par les sociétés ou les services de télévision et effectivement inscrits dans leurs comptes.

Ces montants composent :

1° Les achats, avant la fin de la période réelle de prise de vues, de droits de diffusion exclusifs sur le territoire français et sur des territoires étrangers pour des diffusions en langue française d'œuvres audiovisuelles.

2° Le cas échéant, les parts de producteur.

Art 13 - 1. Le titre II du présent décret entre en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1991.

11. Pour l'année 1990, le délai d'option prévu au dernier alinéa de l'article 9 expirera le 31 mars 1990.

Art 14 - Le ministre de la culture, de la communication des grands travaux et du Bicentenaire et le ministre délégué auprès du ministre de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire chargé de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 17 janvier 1990.

MICHEL ROKARD

Par le Premier ministre

Le ministre délégué auprès du ministre de la culture  
de la communication, des grands travaux  
et du Bicentenaire chargé de la communication

CATHERINE TASCIA

Le ministre de la culture, de la communication  
des grands travaux et du bicentenaire

JACK LANG

L.O. L.D. n° 75 - 28/3/92

**Décret n° 92-281 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 3° de l'article 27 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la contribution au développement de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs**

NOR MICT9200163D

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de la culture et de la communication, porte-parole du Gouvernement, et du ministre délégué à la communication,

Vu la directive (C. E. E.) n° 89-552 du Conseil des communautés européennes du 3 octobre 1989 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle ;

Vu la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication, notamment le 3° de son article 27 ;

Vu le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 modifié pris pour l'application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles ;

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

Vu l'avis du Conseil supérieur de l'audiovisuel n° 92-2 publié au *Journal officiel* de la République française le 20 mars 1992 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

#### Decrete

Art 1<sup>er</sup> - Au 5° du II de l'article 1<sup>er</sup> du décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 susvisé, les termes « 6 millions d'habitants » sont remplacés par les termes « 10 millions d'habitants »

Art 2 - Au 1° de l'article 6 du décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 susvisé, les termes « ou de la moitié de la part française dans le financement de l'œuvre en cas de coproduction internationale » sont supprimés

Art 3 - L'article 9 du décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit

I - Au a, après l'expression « 120 heures d'œuvres audiovisuelles », il est inséré les termes « européennes ou », et l'expression « en première diffusion en clair en France » est remplacée par l'expression « n'ayant pas fait l'objet d'une diffusion en clair sur un réseau hertzien terrestre à caractère national »

II - Au b l'expression « œuvres originaires de la Communauté économique européenne » est remplacée par l'expression « œuvres européennes »

Art 4 - L'article 10 du décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 susvisé est modifié ainsi qu'il suit

I - L'expression « œuvres originaires de la Communauté économique européenne » est remplacée par l'expression « œuvres européennes »

II - Les termes « de 10 p 100 » sont remplacés par les termes « d'au moins 10 p 100 »

# BIBLIOGRAPHIE

## I - OUVRAGE COLLECTIF

- "L'espace audiovisuelle européen", publié sous la direction de M. Vandersanden Georges dans la collection Études Européennes, 1991.

## II - OUVRAGES

- Bonnell René, "La vingt-cinquième image - une économie de l'audiovisuel", Edition Gallimard/F E M L S., 1989
- Desbbasch Charles, "Droit de l'audiovisuel", Editions Dalloz, 1991
- Dibre Jean-Noël, "Les clefs du marché audiovisuel international", édité par l'Académie Carat Espace et le Film Français, Automne 1990
- Gavalda C. et Parléam G. "Droit communautaire des affaires", Editions LITEC, 1988
- Lange André et Renaud Jean-Luc, "L'avenir de l'industrie audiovisuelle européenne", éditions de l'Institut européen de la communication à Manchester, 1988
- Maggiore Matteo, "La production audiovisuelle dans le marché unique", Publication officielle des Communautés européennes, 1989.

### III - ARTICLES

#### 1 - Concernant l'Europe et la France

- Anonyme. "Les projets de décret sur la diffusion et la production sont soumis pour avis au C S A ". dans Télescoop du 19 juillet 1989.
- Anonyme. "Quotas "Télévision pour demain" tire la sonnette d'alarme", dans le quotidien Les Echos du 11 juillet 1991
- Anonyme , "Les décrets Tasca mettraient en péril 30 % des productions françaises", dans le quotidien Les Echos du 11 juillet 1991.
- Anonyme. "Les quotas dans le collimateur de la C.E.E.", dans le quotidien La Croix du 5 juillet 1991
- Anonyme. "Les projets de décret sur la diffusion et la production sont soumis pour avis au C.S.A ". dans la revue Télescoop du 19 juillet 1989
- Anonyme. "Les expériences pilotes du programmes MEDIA". dans les Dossiers de l'Audiovisuel. n°35, janv./févr. 1991.
- Anonyme. "Partenaires ou spéculateurs ?" dans Les Dossiers de l'Audiovisuel consacré à l'industrie des programmes, n°27, sept-octobre 1989
- Bigot-Walh Isabelle. "Droits d'auteur. Bruxelles persévère, mais change de cap". Angle Droit. n° 2. décembre-janvier 1990, Paris:
- Biolay J.J. "Les nouveaux décrets diffusion et production". dans la Revue d'Analyse économique, juridique et d'actualité des médias. n° 7, mars/avril 1990
- Buffet-Tchakaloff. "La réglementation communautaire de la communication audiovisuelle". dans Droit et Pratique du Commerce International. Tome 16. n°3. 1990
- Charollois Marie-Laure. "Les problèmes juridiques de la diffusion télévisuelle en europe". Thèse de doctorat. Paris I. 1992
- Chemière Guillaume. "Le Groupement européen de production a cinq ans". dans la revue de l'UER, Programmes. Administration. Droit, vol. XLJ, n°6, novembre 1990.

- Cojean Anniek. "Les producteurs audiovisuels veulent obtenir l'annulation des décrets sur la télévision", dans le Journal Le Monde du 21 février 1991
- Cormier Laurent et Jouandet Thierry-Pierre. "Intégration de la directive en droit interne le point", dans la revue Angle droit, fév /mars 1991
- Delwitt Pascal et Gobin Corinne - "Étude du cheminement de la directive "Télévision sans Frontières" Synthèse des prises de positions des institutions communautaires"  
 - "Les mesures de promotion culturelle de la Communauté européenne", dans l'ouvrage collectif "L'espace audiovisuelle européen", publié sous la direction de M Vandensanden Georges dans la collection Étude Européennes, 1991
- Douglas Marc. "Les décrets diffusion/production vite, vite, vite", dans la revue Angle Droit n° 10, mai/juin 1992
- Fornacciani Marc. "La réglementation française de la communication audiovisuelle", dans Droit et Pratique du Commerce International, Tome 16, n° 3, 1990
- Gudin Charles-Etienne. "Existe-t-il un marché européen de la télévision? - Réglementation nationales et droit communautaire l'exemple de la France", dans la Revue des Affaires Européennes, L.G D.J., n° 1, 1990
- Gueydan C. "Le Conseil de l'Europe et l'audiovisuel", dans la R I D C. n° 2
- Guyancourt Elisabeth et Douglas Marc "Une écoute forcément significative", dans la revue Angle droit, fév /mars 1992
- Hogson Patricia. "Les valeurs du service public, passeport pour l'avenir", dans la revue de l'U E R. Programmes Administration Droit, vol XL n° 3, mai 1989
- Jacobsen. "European foreign Ministers adopt TV proposal opposed by U S programming". Associated Press, 4 Oct 1989
- Mannou Yves. "Les heures d'écoute significatives seront larges pour M 6", dans Le Monde su 30 juin 1992
- Marduel Thierry. "L'audiovisuel européen face aux Etats-Unis et au Japon". Mémoire de DEA de Droit Communautaire, non publié, sept 1990

- Mousseau Jacques. "Une télévision européenne est-elle possible?", dans Communication et Langues n° 79, 1er trimestre 1989
- Parléani G. "réglementation interne et internationale de la concurrence en matière audiovisuelle", dans Droit et Pratique du Commerce International, Tome 16, n° 3, 1990
- Pineau Guy. "L'Europe audiovisuelle de l'après-directive", dans les Dossiers de l'audiovisuel, n° 35, janv/fév 1991, éditions I.N.A et la documentation française
- Pragnell Anthony, "Television in Europe - Quality and values in a time of change", The European Institute for the Media, 1985.
- Siritzky Serge, - "Questions préalables", dans Télescoop du 21 juillet 1989.
- "La sixième balle dans le barillet", dans Télescoop du 6 décembre 1989
- "L'intérêt du téléspectateur", dans Télescoop du 31 juillet 1991.
- Tupe Michael. "L'U.E.R. fête ses 40 ans", Revue de l'UER. Programmes, Administration, Droit, Vol. XLI, n° 2, mars 1990. Genève
- Wenger Klaus. "La télévision européenne - L'écran de Pandore?", dans la revue de l'U.E.R., Programmes, Administration, Droit, vol XXXIX n° 5, sept 1988.

- 
- Agence Europe, 17 mars 1989, n°4977, p 10
  - Agence France Presse, 3 juillet 1991
  - Broadcast, 23 juin 1989
  - Europe de l'audiovisuel - Correspondance de la presse, 1er août 1991
  - Le Monde, 21 février 1990
  - Le Quotidien du Maire, 20 juin 1989
  - La Tribune de l'Expansion, 14 avril 1989
-

- "Entretien avec M. Georges Kiejman", Propos recueillis par Michel Colonna D'Istria et Yves-Marie Labé, dans le journal Le Monde du 23 octobre 1991
- "Des quotas à la télévision, les producteurs en redemandent", Interview de M. Pascal Rogard, Secrétaire général de la Chambre Syndicale des producteurs et de l'Association des réalisateurs producteurs, propos recueillis par M. Bouzet, dans le quotidien Libération du 28 juillet 1989
- Interview de M. Roberto Barzanti, président de la Commission de la jeunesse, de la culture, de l'éducation, des médias et des sports, au Parlement européen, Propos recueillis par Sylvie Dargnies et Guy Pineau inédit, I.N.A., 20 novembre 1990
- "L'Europe cherche sa voie", entretien avec Guy Pineau, Pierre Musso, expert auprès du Conseil de l'Europe, et Nathalie Coste-Cerdan, directeur du département communication de la société Bipe Conseil, propos recueillis par Guy Pineau et Sylvie Dargnies, Inédit I.N.A., décembre 1990, Bry-sur-Marne
- Interview radiophonique de M. Patrick Le Lay, novembre 1991

## 2 - Concernant le Canada

- Gerlach Peter, "La radiodiffusion au Canada un exemple pour l'Europe?" dans la Revue de l'U.E.R. Programmes Administration, Droit, vol. XI, n°3, mai 1989
- Hoskins & McFayden, "Television in the new broadcasting environment Public policy lessons from the canadian experience" + European Journal of Communication 1989
- Keith A & Maule C, "Canadian content rules a time for reconsideration" Canadian Public Policy - Analyse de politiques XVI3 284-297, 1990
- Jamsch H "Aid for Sisyphus incentives and canadian content regulation", non publié, 1990
- Juneau Pierre, "Télévision sans frontières?", dans la revue de l'U.E.R., vol. XI, n° 3, mai 1989
- MS Shedd, Elizabeth A Wilman & R Douglas Burch, "An economic analysis of canadian regulations and a new proposal",

dans *Canadian Public Policy - Analyse de Politiques*, XVI:1: 60-72, 1990

- Trudel Pierre. "Les conflits juridico-politiques suscités par l'implantation de la télévision à péage". dans le n° 16 du R.J.T., p. 431, 1982

## IV - PUBLICATIONS OFFICIELLES

### 1 - Communautaire

- Directive du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, 32 J.O.C.E. n° L 298, 23, 1989.

- Directive du 29 septembre 1970. JOCE n° L 218, du 3 octobre 1970

- Deuxième Directive du Conseil du 13 mai 1965, 65/264/ CEE, JOCE 1437, du 19 mai 1965, p. 65

- Livre vert de la Commission des communautés européennes sur l'établissement du marché commun de la radiodiffusion télévisuelle, notamment par satellite et par câble. COM (84) 300 final, du 14 juin 1984.

- COM (84) 229 du 14 janvier 1984.

- COM (86) du 3 novembre 1986

- COM (88) 154 final. J O C.E. n° C 110 du 27 avril 1988.

- COM (90). 78, final, 21 février 1990.

- Question écrite n° 2832/87, J O C.E. 2 mai 1989 n. C111/10.

- Lettre d'information du programme MEDIA 92 - Commission des Communautés européennes: Programme d'action pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle européen "MEDIA". 1991-1995, COM (90) 132 final, 4 mai 1990.

- Déclaration Commune sur l'Eureka Audiovisuel du 2 octobre 1989, dans Les dossiers de l'audiovisuel "L'Europe audiovisuelle de l'après directive", n° 35 janv/fév 1991, publication de l'I.N.A. et de la Documentation française.

- Programme d'action en faveur de la production audiovisuelle européenne. Communication de la Commission au Conseil, COM 86 (255), final. Bruxelles. 12 mai 1986
- R.G.D.I.P. 1988, T 92, n° 1, pp 247-249
- 18<sup>ème</sup> Rapport Concurrence pour 1988, n° 244
- Communication 86/c83/02, JOCE C 83, 114 1986 p.2.

### Jurisprudence

- COM 89/441 du 21 décembre 1989, relative aux aides accordés à l'industrie cinématographique pour la production du film grec, J.O.C.E. L. 208, 20 juillet 1989.
- Commission. décision du 21 décembre 1988. 89/441/CEE, JOCE n° L 208, du 20 juillet 1989
- Commission. décision Boussac Saint Frères. 15 juillet 1987, JOCE L 352 du 15 déc. 1987
- CJCE, Affaire 61/79 du 27 mars 1980, Rec. p 1205.
- CJCE, Affaire 78/66 du 22 mars 1977, Rec p 595
- CJCE, Affaire Italie C/ commission 173/732, Juillet 1974, Rec. p. 709.
- C.J.C.E. Sacchi. 30 avril 1974, affaire 155/73. Rec P.409.

## **2 - Conseil de l'Europe**

- Fonds européen de soutien à la coproduction et à la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles, Eurimages, Strasbourg, le 31 janvier 1991. EUR/INF (91) 5
- Conseil de l'Europe. rapport présenté par la délégation portugaise à la 2<sup>ème</sup> conférence ministérielle sur la politique des communications de masse, Stockholm. 23-24 novembre 1988, sous-thème Incidences européennes du développement de systèmes nationaux et multinationaux de communication de masse, DOC MCM (88) 6.
- Conseil de l'Europe, rapport présenté par la délégation du Royaume-Uni à la 2<sup>ème</sup> conférence ministérielle sur la politique des communications de masse, Stockholm. 23-24 novembre 1988, sous-thème Incidences européennes du développement de

systèmes nationaux et multinationaux de communication de masse,  
DOC MCM (88) 7

### 3 - Française

- Loi n° 92-61 du 18 janvier 1992. J.O. du 21 janvier 1992, P.970 sq
- Loi n° 89-25 du 17 janvier 1989 modifiant la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, publiée au J.O. du 18 janvier 1989.
- Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986, publiée au J.O. du 1er octobre 1986.
- Loi n° 85-695 du 11 juillet 1985
- Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, publiée au J.O. du 4 juillet 1985.
- Loi n° 82-652 du 29 juillet 1982, publiée au J.O. du 30 juillet 1982.
- Décret n° 92-279 du 27 mars 1992 modifiant le décret n°90-66 du 17 janvier 1990 pris pour application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles
- Décret n° 92-281 du 27 mars 1992 modifiant le décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 pris pour l'application du 3° de l'article 27 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la contribution au développement de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs
- Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour application du 2° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles

- Décret n° 90-67 du 17 janvier 1990 pris pour application du 3° de l'article 27 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1990 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la contribution au développement de la production cinématographique et audiovisuelle ainsi que l'indépendance des producteurs à l'égard des diffuseurs
- Décret Câble du 29 septembre 1987, publiée au J.O. du 30 septembre 1987
- J.O. doc. adm. Sénat, Première session ordinaire 1988-1989, Annexe au procès verbal de la séance du 21 novembre 1988, Loi de finance, rapport général, n° 88, Annexe 6 fasc.1.
- P.E., doc de séance du 8 décembre 1987, série A, doc AE-246/87.
- Avis n° 92-2 du 19 mars 1992, J.O. du 20 mars 1992, p. 3953.

### Jurisprudence

- Paris 1ère Ch. A. 2 oct 1989, La Cinq C/ U.P.F. - D.S. 1989 I.R. 272.
- T.G.I. Paris référé, 22 septembre 1988, F.N.C.F. C/ Canal Plus; Gazette du Palais 16-17 nov. 1988, note de Marchu

### **3 - Canadienne**

- Loi de mise en oeuvre d'une politique canadienne de la radiodiffusion S.R.C. 1970, c B-11, appelé S.C. 1967-68, c 28
- Rapport Caplan- Sauvageau, rapport du Groupe de Travail sur la politique de la radiodiffusion. Ottawa, Ministère des Approvisionnements et des Services
- Rapport Girard-Peters ou "Rapport du groupe de travail sur la situation économique de la télévision canadienne". Gouvernement du Canada - Ministère des Communications mai 1991
- Projet de Loi C-40 Loi concernant la radiodiffusion et modifiant certaines lois en conséquence et concernant la radiocommunication, 2ème session, 34e législature, 38-39 Elizabeth II, 1989-90.

- C.R.T.C., Politiques de télévision, le 9 mai 1991, Ambassade du Canada.

### Jurisprudence

- Décision C.R.T.C. : - 82-1066
  - 84-209. CJMF-FM Ltée
  - 84-653. CJMF-FM Ltée
  - 82-1086: Global Communications Limited
  - 1984-94
  - 86-813
  - 86-1086: Global Communications Limited
  - 91-675: TV5
  
- Avis Public C.R.T.C.: - 1988-15, du 10 février 1988.
- C.R.T.C. v C.T.V. (1982) 1 S.C.R. 530.

### **4 - Américaine**

-135 Cong. Rec. H7,326, H7,327 (daily ed. Oct. 23, 1989)