

Faculté de droit et de criminologie

Comment est déterminée la chronologie des médias et quel est l'intérêt de cette dernière ?

Présente-elle encore une utilité et du sens à
l'heure d'aujourd'hui ?

Auteur : Lilian Cousin
Promoteur : François Jongen
Année académique 2023-2024
Master en droit – Justice civile et pénale

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Remerciements

Je tiens à remercier du plus profond de mon cœur toutes les personnes qui ont gravité autour de moi et qui m'ont servi de piliers lors de la rédaction de ce mémoire.

Je vise en particulier, mon promoteur de mémoire, François Jongen, envers lequel je suis extrêmement reconnaissant pour sa guidance lorsque je me trouvais aux prémices et aux fondations de mon ouvrage, pour sa disponibilité et son expertise avisée concernant ma problématique et pour ses conseils qui m'ont mené à certaines pistes qui ont une grande incidence sur la qualité de ce mémoire.

Je ne saurais oublier messieurs Etienne Baffrey et Frédéric Young, pour leur patience, leur dévouement et pour m'avoir permis de démêler les nœuds relatifs à ma problématique.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers Stephan Streker, pour le partage de sa riche expérience dans l'industrie cinématographique, sa disponibilité et son soutien.

Enfin, je ne saurais oublier ma famille, mes ami(e)s, pour leur soutien sans faille, leur amour, ainsi que leurs encouragements de tous les instants qui ont été une source de motivation constante.

Table des matières

Introduction.....	- 1 -
Titre 1 : Définitions des concepts liés à la chronologie des médias.....	- 1 -
Chapitre 1 : Les raisons de la naissance de la chronologie des médias	- 1 -
§ 1 ^{er} : Besoins de faits liés à la chronologie des médias	- 1 -
§ 2 ^e : Les raisons économiques de la mise en place de la chronologie des médias	- 3 -
Chapitre 2 : La territorialité du droit d’auteur	- 4 -
§ 1 ^{er} : Le marché unique et la libre prestation de services.....	- 4 -
§ 2 ^e : Le principe de la territorialité dans la législation de l’UE relative au droit d’auteur	- 5 -
Chapitre 3 : Les fenêtres d’exploitation	- 6 -
§ 1 ^{er} : L’évolution des fenêtres d’exploitation.....	- 6 -
§ 2 ^e : Les dispositions nationales concernant les fenêtres d’exploitation	- 9 -
§ 3 ^e : L’impact du COVID sur les fenêtres d’exploitation.....	- 12 -
Titre 2 : Le cadre juridique de la chronologie des médias	- 15 -
Chapitre 1 : La chronologie des médias dans le cadre européen	- 15 -
§ 1 ^{er} : La Directive « Télévision sans frontières »	- 15 -
§ 2 ^e : La Directive « Services de médias audiovisuels».....	- 17 -
§ 3 ^e : La Charte européenne du cinéma en ligne.....	- 18 -
Chapitre 2 : La directive « Télévision sans frontières » TSF de 1989	- 19 -
§ 1 ^{er} : Les raisons et besoins de la mise en place de ce système en 1989.....	- 19 -
§ 1.1 : La transformation de la directive en 1997	- 22 -
§ 1.2 : La teneur de la directive et les changements apportés	- 25 -
§ 1.3 : L’étendue de la nouvelle directive	- 26 -
§ 2 ^e : L’impact de l’arrivée d’Internet et des progrès technologiques sur l’évolution de la Directive	- 28 -
§ 3 ^e : Son évolution vers la Directive « Services de médias audiovisuels » (SMAV) de 2018.....	- 39 -
Chapitre 3 : La chronologie des médias dans les cadres nationaux.....	- 41 -
§ 1 ^{er} : Etats pourvus de dispositions législatives sur la chronologie des médias.....	- 42 -
§ 2 ^e : Etats dépourvus de dispositions législatives sur la chronologie des médias	- 47 -
Titre 3 : Réflexion sur l’avenir de la chronologie des médias et sur son adéquation avec le cadre juridique actuel	- 48 -
Chapitre 1 : Quels sont les problèmes rencontrés en 2024 par rapport au cadre juridique actuel ?	- 48 -
§ 1 ^{er} : L’impact d’Internet et des plateformes de streaming.....	- 48 -
§ 2 ^e : La lutte contre le téléchargement illégal.....	- 50 -
§ 3 ^e : L’impact de Netflix	- 54 -
Chapitre 2 : L’utilité de la chronologie des médias en 2024 :.....	- 59 -
§ 1 ^{er} : Les avis d’experts	- 59 -
§ 2 ^e : Les propositions de modification	- 63 -
Conclusion.....	- 66 -

<i>Bibliographie</i>.....	- 68 -
Législation	- 68 -
Législation Européenne.....	- 68 -
Travaux parlementaires	- 68 -
Jurisprudence.....	- 69 -
Jurisprudence internationale.....	- 69 -
Jurisprudence européenne	- 69 -
Doctrine	- 70 -
Divers	- 71 -
Liens hypertexte	- 71 -
Rapports	- 73 -
Annexes.....	- 73 -
<i>Annexes</i>	- 74 -
Annexe 1 : Entretien avec Frédéric Young	- 74 -
Annexe 2 : Entretien avec Stephan Streker	- 77 -
Annexe 3 : Entretien avec Etienne Baffrey	- 79 -
Annexe 4 : Entretien avec le directeur financier d'un studio de production cinématographique Hollywoodien.....	- 82 -

Introduction

La chronologie des médias est une réglementation établissant les délais d'exploitation d'une œuvre cinématographique. Elle établit combien de temps après sa sortie en salles, un film peut être exploité par les chaînes de télévision, par les DVD, par les plateformes de streaming telles que Netflix ou Amazon Prime Video pour ne citer qu'elles. Cette réglementation doit tenter d'être le plus équitable possible et prendre en compte les intérêts des différents acteurs présents dans l'industrie cinématographique. L'intérêt que cette chronologie présente pour les exploitants de salles c'est de pouvoir faire survivre leur institution et de faire perdurer la culture cinématographique en général. On en déduit donc que l'intérêt pour les salles de cinéma est de jouir d'une certaine exclusivité de sorte que les films ne soient pas disponibles trop tôt à la télévision par exemple. De l'autre côté, l'intérêt pour les chaînes de télévision c'est qu'elles puissent diffuser des films attractifs le plus rapidement possible. Les producteurs de cinéma vont aussi être amenés à trouver leur intérêt dans tout cela étant donné que chaque fenêtre d'exploitation est susceptible de générer une source de gains distincte, de bonifier leurs revenus de manière générale et d'apporter de la sécurité au remboursement de leur investissement.

Ce système génère de nombreux enjeux économiques, culturels, technologiques et il déchaîne les passions dans le chef de tous les acteurs qui possèdent un pied dans le monde du cinéma, si bien que même certains réalisateurs de renom se prononcent publiquement sur la question. Par l'intermédiaire de cette analyse nous allons tenter de comprendre ce qu'est la chronologie des médias, comment elle est née, quel est son processus législatif, son passif, de quelle manière elle est déterminée dans divers pays et de s'appuyer sur tous les éléments qui nous permettront de déterminer si elle dispose encore d'une réelle utilité en 2024 dans le contexte de l'avènement d'Internet, des plateformes de streaming ainsi que des progrès technologiques.

Titre 1 : Définitions des concepts liés à la chronologie des médias

Chapitre 1 : Les raisons de la naissance de la chronologie des médias

§ 1^{er} : Besoins de faits liés à la chronologie des médias

Selon le cinéaste belge, Stephan Streker, l'idée d'origine était de protéger les intérêts de chacun et surtout des salles de cinéma. On partait du fondement que dans la mesure où un film

serait accessible simultanément en salles de cinéma et sur d'autres supports, alors les salles de cinémas seraient désertées.¹

Factuellement, le but était donc de protéger les salles vis-à-vis des chaînes de télévision, notamment des chaînes payantes comme Canal + qui par compensation pour soutenir financièrement le cinéma a vu réduit à un an le droit de diffuser les films. Ce dessein économique se double de l'envie de favoriser les confort et plaisirs esthétiques et sociaux des spectateurs qu'aucun autre « medium » ne peut lui donner.² Par ailleurs, dans le cas de la France, la chronologie des médias se trouve couplée au système de taxe sur les entrées cinéma (TSA) qui est un mécanisme via lequel on préfinance les films tournés au pays. Dans ce cas précis, la chronologie sert la cause de l'art et de la culture cinématographique.³ Cette logique économique des fenêtres d'exploitation explicite l'envie partagée des distributeurs, producteurs, et surtout des propriétaires de salles de cinéma de faire perdurer l'exploitation dans les salles de cinéma comme étant la première fenêtre dans le circuit de la chronologie des médias car elle est le cœur névralgique de l'industrie cinématographique et la « référence de toutes les formes de distribution ultérieures ».⁴⁵

Partagent ce point de vue, la Fédération internationale des associations de distributeurs de films (FIAD) et la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel (FERA) qui considèrent que les fenêtres offrent la possibilité de financer les œuvres en prévente en cédant les droits d'exploitation aux différents canaux.⁶ A l'opposé, s'élèvent des voix pour dénoncer le principe même des « fenêtres ». Ainsi, Ted Sarandos, gérant de Netflix, déplore que les « clients » habitant hors des grandes villes subissent un trop long délai (6 à 8 mois) avant de pouvoir visionner telle œuvre.⁷ De même, le metteur en scène Alfonso Cuarón insiste sur le non-sens financier d'une projection prioritaire en salles « d'un film dramatique mexicain en

¹ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

² Les grignoux, *La nécessaire chronologie des médias*, <https://www.grignoux.be/dossiers/288/ChronologiedesMedias>, consulté le 20 juin 2024.

³ *Ibid.*

⁴ Rapport annuel 2018 de l'UNIC, p. 15, disponible en anglais sur : https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2018_online.pdf.

⁵ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *La chronologie des médias : une question de temps*, Strasbourg, *IRIS Plus*, Observatoire européen de l'audiovisuel, octobre 2019, pp. 3-53.

⁶ *Ibid.*

⁷ Indiewire.com, *Ted Sarandos: Theatrical Windows are 'Disconnecting People from Movies,' Not Netflix*, <https://www.indiewire.com/2018/12/ted-sarandos-netflix-theatrical-windows-disconnecting-people-from-movies-1202025231/>, consulté le 12 mai 2024.

noir et blanc, en espagnol et sans acteurs connus ».⁸ Et le Bureau européen des unions des consommateurs (BEUC) va dans le même sens : la priorité accordée aux salles de cinéma ne correspond plus à l'actualité et porte atteinte aux films moins « grand public ».⁹

Cette chronologie des médias a aussi pour but de tenter de combattre toutes les formes de piratage qu'on peut retrouver comme on peut le voir au sein du nouvel accord relatif à la chronologie des médias entériné en date du 21 décembre 2018.¹⁰ La plus récente modification de la chronologie des médias de 2022 entraîne un accroissement des fenêtres d'exploitation rendant la concurrence entre les plateformes encore plus féroce : néanmoins cela est supposé avoir un impact positif sur la manière dont le public va agir ; celui-ci aurait moins tendance à s'orienter vers tout ce qui touche au piratage dans la mesure où les films sont disponibles sur leur plateforme fétiche plus rapidement.¹¹

§ 2^e : Les raisons économiques de la mise en place de la chronologie des médias

Nous allons tenter d'analyser les raisons économiques conduisant à la chronologie des médias. Et selon Stephan Streker, la principale raison économique était la protection des salles de cinéma. Il était nécessaire d'établir une protection pour la salle de cinéma vis-à-vis de la vente de Blu-ray et de DVD. Par la suite, il y avait le besoin de mettre en place une protection concernant la commercialisation de Blu-ray et de DVD vis-à-vis de l'exploitation sur les chaînes à péage. Et enfin il était important de mettre sur pied une protection à l'égard des chaînes à péage vis-à-vis des chaînes généralistes. Tout cela se déroulait dans un contexte où le téléchargement illégal n'était pas encore le fléau qu'il est aujourd'hui et où les plateformes de streaming ne régnaient pas encore. Il ajoute que le téléchargement illégal est un immense problème pour les ayants droit et pour les revenus générés par la chronologie des médias.¹²

Frédéric Young, délégué général de la SACD (la Société des auteurs et compositeurs dramatiques), estime qu'avec cette chronologie des médias, il y a une exploitation adéquate des

⁸ Deadline.com, *Alfonso Cuarón Champions Netflix Limited Theatrical-Streaming Model As 'Roma' Wins Two Golden Globes*, <https://deadline.com/2019/01/alfonso-cuaron-champions-netflix-streaming-limited-theatrical-model-as-roma-wins-two-golden-globes-1202529703/>, consulté le 12 mai 2024.

⁹ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

¹⁰ CNC, *Signature de l'accord de la chronologie des médias : des avancées majeures pour le monde du cinéma et tous les amoureux du 7^{ème} art*, https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/signature-de-laccord-de-la-chronologie-des-medias--des-avancees-majeures-pour-le-monde-du-cinema-et-tous-les-amoureux-du-7eme-art_907315, consulté le 15 mai 2024.

¹¹ Numerama, *Comment fonctionne la chronologie des médias en 2023*, <https://www.numerama.com/pop-culture/830137-comment-fonctionne-la-chronologie-des-medias.html>, consulté le 15 mai 2024.

¹² Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

divers créneaux économiques qui permet de créer des meilleurs revenus aux auteurs. Il y a naturellement des recettes générées lors de chaque fenêtre d'exploitation de telle sorte que ces exploitations créent chacune à leur tour des revenus pour ces auteurs et autrices.¹³

Le modèle des « fenêtres » a pour objectif d'optimiser les bénéfices totaux créés par un film de toutes les manières. Le but est de solliciter la dépense du consommateur sur le plus de supports et médias possibles pour rendre faisable, notamment, le préfinancement des productions par le principe des préventes.¹⁴

Chapitre 2 : La territorialité du droit d'auteur

La commercialisation des films ne peut ignorer les principes des « droits d'auteur » qui peuvent s'appliquer d'un Etat à un autre de manière différente.¹⁵

§ 1^{er} : Le marché unique et la libre prestation de services

Selon l'article 56¹⁶ du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne (TFUE), il est interdit de restreindre la libre prestation des services à l'intérieur de l'UE entre les citoyens des États membres résidant dans un État membre différent de celui du destinataire de la prestation. De la même manière, l'article 49¹⁷ du TFUE impose une interdiction générale de restreindre la liberté d'établissement des citoyens d'un État membre sur le territoire d'un autre État membre.¹⁸

La Directive concernant les services dans le marché intérieur souhaite abroger les barrières juridiques et administratives. Toutefois, elle ne prend pas en compte les « services audiovisuels, y compris les services cinématographiques, peu importe leur mode de production, de distribution, de diffusion et de radiodiffusion ».¹⁹ En face de l'article 16 de la Directive relative aux services qui semble consacrer le principe de territorialité dans la sphère du droit

¹³ Annexe 1, entretien avec Frédéric YOUNG, réalisé le 25 juin 2024 en distanciel.

¹⁴ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

¹⁵ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, CH. GRECE, P. SIMONE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *Territorialité et chronologie des médias dans le secteur européen de l'audiovisuel*, Strasbourg, IRIS Plus, Observatoire européen de l'audiovisuel, juin 2023, pp. 1-61.

¹⁶ Art. 56 TFUE.

¹⁷ Art. 49 TFUE.

¹⁸ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, CH. GRECE, P. SIMONE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 1-61.

¹⁹ *Ibid.*

d'auteur, les États membres ont le droit de poser des exigences spécifiques qui doivent être motivées.²⁰ Les « raisons impérieuses d'intérêt général » mentionnées dans le considérant 40 de cette même Directive incluent « la protection de la propriété intellectuelle ».²¹

Ainsi, les droits des bénéficiaires des services sont aussi mis sous protection par cette Directive. Les États membres doivent faire attention à garantir que les conditions générales d'accès à un service, offertes au grand public par l'intermédiaire du prestataire, ne contiennent aucune mesure discriminatoire basée sur la nationalité ou le lieu de résidence du prestataire. Toutefois, il est possible de permettre des conditions d'accès divergentes si elles sont instantanément admises par des critères objectifs.²² Selon la Commission européenne, l'absence d'une permission officielle de la part des détenteurs de droit du territoire en question correspond à une raison valable de refuser l'obtention d'un service aux consommateurs présents sur le territoire en question.²³

§ 2^e : Le principe de la territorialité dans la législation de l'UE relative au droit d'auteur

A compter de la fin des années 1980, l'Union européenne a mis en place plusieurs directives dans le but de rendre harmonieuse plusieurs facettes du droit d'auteur et des droits voisins. Tout d'abord, la Directive « InfoSoc » qui a coordonné les droits de reproduction, de distribution et de communication au public, tout en garantissant la sûreté juridique des systèmes de gestion des droits et de lutte contre la copie. Ensuite, la Directive concernant la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble, également connue sous le nom de Directive « Satellite-Câble », ayant pour but de rendre plus aisée la transmission de programmes audiovisuels, en particulier via câble et via satellite, à travers les frontières.²⁴

Le principe de territorialité au niveau du droit d'auteur est limité par le droit de l'Union européenne dans deux situations. La Directive Satellite-Câble impose la notion de "pays d'origine" pour les transmissions publiques par satellite, néanmoins, il est fréquent de contourner cette règle en utilisant des accords de licence et des techniques de cryptage des signaux. Le droit de distribution fait l'objet d'un système « d'épuisement » mis en évidence par

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

la Directive InfoSoc, qui ne concerne que la distribution d'œuvres matérielles. Ce système « d'épuisement » ne vient pas s'appliquer au droit de communication des œuvres au public ni au droit de la mise à disposition du public. De telle sorte que le principe de territorialité prévaut généralement, obligeant tout fournisseur de services en ligne offrant des œuvres protégées par le droit d'auteur dans plusieurs États membres à être en possession de licence s'appliquant sur les pays en question.²⁵

Chapitre 3 : Les fenêtres d'exploitation

Les fenêtres d'exploitation sont classées par ordre chronologique. Actuellement, cet ordre chronologique est le suivant : « les salles de cinéma, la télévision VOD/vente physique au détail, la télévision VOD/location, la télévision à péage, les services de VOD et la télévision gratuite ».²⁶

§ 1^{er} : L'évolution des fenêtres d'exploitation

Le développement du dispositif de fenêtres d'exploitation trouve son origine au moment où les studios hollywoodiens étaient les plus puissants. Avant l'arrêt *Paramount*²⁷ datant de 1948, qui allait à l'encontre des trusts hollywoodiens, ceux-ci possédaient un monopole et contrôlaient tous les aspects de la production, de la distribution et de l'exploitation en salle de leurs films. Ainsi, les cinémas indépendants se trouvaient à leur merci. Cet arrêt émet que « *les cinq principaux studios en activité en 1945 détenaient des parts dans un peu plus de 17 % des salles de cinéma américaines [...]. Ces salles de cinéma versaient 45 % de l'ensemble des recettes tirées des locations nationales de films perçues par les huit parties défenderesses* ».²⁸

Ces studios avaient leur propre réseau de distribution, ce qui leur permettait de programmer leurs propres dates pour la diffusion en salle de leurs films. Les cinémas indépendants ne pouvaient exploiter les films des studios majeurs qu'en ayant une salle disponible ou une capacité suffisante pour la date de sortie prévue du film. En conséquence, ils se contentaient en général de rediffuser des films ou de produire des films n'appartenant pas à la sphère des grands studios.²⁹

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Supreme Court of the United States, May 3 1948, , Inc., 334 U.S. 131, *United States v. Paramount Pictures*.

²⁸ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

²⁹ *Ibid.*

La radiodiffusion a joué un rôle important dans la baisse de fréquentation des salles de cinéma, de même que d'autres éléments tels que les changements démographiques et la diversification des loisirs postérieurement à la Seconde Guerre mondiale. L'avènement de la télévision au sein des foyers, en Amérique du Nord dans les années 1950 et par la suite en Europe, a été considéré d'une part comme une menace pour les cinémas et d'autre part comme une occasion unique pour les sociétés de production.³⁰

À l'époque, dans les années suivant l'affaire *Paramount*, l'industrie de la production aux États-Unis était fortement séparée de celle des salles de cinéma. Les intérêts des grands studios hollywoodiens étaient assez différents : ils étaient en mesure d'offrir des licences aux radiodiffuseurs dans le but d'exploiter des œuvres cinématographiques, tout en ayant la possibilité de garder leurs nouvelles productions pour les salles de cinéma. Cela s'explique par le fait qu'ils étaient sous la menace des exploitants de cinéma, mais aussi désireux de maximiser leurs revenus et de créer un premier système de fenêtres d'exploitation. De surcroît, AMPEX a créé le magnétoscope (VTR - video tape recorder) en 1956 pour diffuser des programmes enregistrés. Bien que certaines tentatives de télévision à péage incluant des films de cinéma aient échoué, la majorité des grands studios hollywoodiens ont adopté cette nouvelle technologie pour produire des œuvres télévisuelles.³¹

Dans les années 1970, la vidéo domestique a été introduite par Betamax et VHS, offrant aux gens la possibilité de regarder des films directement chez eux à leur domicile et correspondant à une nouvelle fenêtre d'exploitation. À l'inverse de la télévision, cette forme d'exploitation vidéo ne correspondait pas à un danger immédiat pour les cinémas en termes de contenu, car la majorité des vidéos domestiques mises à disposition étaient des films de cinéma. Cependant, il était essentiel que les studios de cinéma fixent un calendrier précis pour ces diverses périodes d'exploitation. Il y a eu un accord entre les studios hollywoodiens, les propriétaires de salles de cinéma et les vendeurs de vidéos, qui a établi une fenêtre d'exploitation correspondant à six mois. Cette période a graduellement été réduite de manière telle que les sorties en vidéo étaient de temps à autres communiquées au moment où le film en question était diffusé en salles. Ce système a été conservé jusqu'à l'heure actuelle. En 2018, par exemple, la fenêtre d'exploitation relative aux DVD correspondait à une durée de trois mois et sept jours suivant la diffusion d'un film au cinéma.³²

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

On peut mettre en évidence l'arrêt *Nederlandse Federatie voor Cinematografie*³³ qui correspond à un accord sectoriel de 1992 auquel la majorité des producteurs, distributeurs et gérants de salles néerlandais ont consenti qui prohibe l'action de diffuser des films en salles et en vidéo dans certaines fenêtres.³⁴

La France a été la première en Europe à imposer des réglementations sur les fenêtres d'exploitation des films. En effet, en 1983, une loi et son décret d'application ont imposé une période d'exclusivité en salle de six mois avant toute diffusion vidéo. Auparavant, au niveau européen, la Convention européenne sur la télévision transfrontière de 1989 imposait un délai de deux ans entre la sortie d'un film en salle et sa diffusion télévisée. Ensuite, cette condition a été reprise dans la Directive 89/552/CEE, également appelée "Télévision sans frontières". Cependant, cette condition a été finalement abrogée via les révisions ultérieures de ces deux textes législatifs. Aujourd'hui, au niveau européen, les Etats règlent les fenêtres d'exploitation par l'intermédiaire de réglementations nationales ou via des accords sectoriels.³⁵

La vidéo à la demande (VOD) a été commercialisée pour la première fois dans les années 1990, majoritairement via des décodeurs apportés par les câblodistributeurs et les opérateurs de services IPTV. Les services OTT, se définissant comme les services de diffusion en continu à la demande (streaming VOD) sur internet comme iTunes, Hulu ou encore Netflix, ont su graduellement placer leurs pions sur le marché en raison de meilleurs taux de pénétration des foyers concernant la possibilité d'accéder à internet et également grâce à une bande passante plus étendue.³⁶

Les services de VOD ont provoqué deux grands changements d'influence divergente : d'une part, la TVOD (vidéo transactionnelle à la demande) a petit à petit pris la place du marché de la location de vidéos et de la vente au détail dans le secteur de la vidéo domestique. Cependant, cette avancée technologique n'a pas eu d'impact significatif sur le modèle commercial ou la part de marché générale du milieu de la vidéo domestique. D'autre part, au moyen des services VOD, il est mis en place une sorte de catalogue des œuvres cinématographiques disponibles en échange d'un abonnement fonctionnant par paiements mensuels. Ce système est venu concurrencer les cinémas et la télévision à péage classique. Il

³³ Decision of the European Commission, August 30 1995, Case 34.927, *Nederlandse Federatie voor Cinematografie*.

³⁴ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

est évident que la multiplication des périodes d'exploitation réduit leur durée. A titre illustratif, durant les cinq dernières années, la fenêtre d'exploitation des services de TVOD à l'acte, aussi connu sous le nom d'EST (Electronic Sell-Through), a considérablement diminué d'un mois, « avec une moyenne de deux mois et 25 jours aux États-Unis ». ³⁷ En France, la loi de 2018 établit un délai de quatre mois entre la sortie d'un film en salle et sa disponibilité en DVD ou sur TVOD. En outre, pour les films qui ont obtenu moins de 100 000 entrées durant les quatre premières semaines réservées à la diffusion en salles, un nouveau délai de trois mois est établi entre la sortie dans les salles de cinéma et la sortie en DVD/TVOD. ³⁸

Les diverses opinions concernant Netflix illustrent les différences existant entre les professionnels de cette industrie. Il n'est pas surprenant que Netflix ait adhéré à la Motion Picture Association of America (MPAA) en 2018, car ces deux organisations partagent plusieurs objectifs stratégiques avec les grandes entreprises américaines, tels que la protection des droits d'auteur et la législation contre le piratage. Cependant, de nombreux metteurs en scène ont exprimé leur mécontentement à l'égard de la stratégie d'exploitation de Netflix, qui consiste à diffuser directement en VOD (vidéo à la demande). Ainsi, Steven Spielberg a suggéré d'amender la réglementation de l'Académie des Oscars dans le but de requérir que tout film prétendant à un Oscar soit d'abord diffusé en salle. Cette réflexion est advenue après le triomphe aux Oscars du film "Roma" réalisé par Alfonso Cuarón et produit par Netflix. En 2018, le Règlement du Festival de Cannes a été amendé dans ce sens pour stipuler que tout film présenté en compétition doit être diffusé commercialement au sein des salles de cinéma françaises. Les films faisant l'objet d'une production Netflix et ayant rejeté cette nouvelle disposition ont été évincés du Festival de Cannes. ³⁹

§ 2^e : Les dispositions nationales concernant les fenêtres d'exploitation

En vertu de l'article 8⁴⁰ de la Directive SMA, les Etats membres sont dans l'obligation de « veiller à ce que les fournisseurs de services de médias qui relèvent de leur compétence ne transmettent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Directive (UE) 2018/108 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive « Services de médias audiovisuels »), compte tenu de l'évolution des réalités du marché, *J.O.U.E.*, 28 novembre 2018, L. 303, p. 69, art. 8.

droit »⁴¹. Un certain nombre de pays se sont rattachés à cette condition ressortissant de l'article 8 de cette Directive SMA en émettant que les fenêtres d'exploitation sont du ressort de négociations contractuelles. Tandis que d'autres pays ont mis en place une réglementation plus pointilleuse via une législation particulière ou via des régimes nationaux/régionaux visant l'aide au cinéma, qui font partie de la réglementation dans quelques Etats.⁴²

Au niveau de la législation, seuls deux pays appartenant à l'Union européenne ont pris des lois particulières pour contrôler les fenêtres d'exploitation : la Bulgarie et la France. En Bulgarie, le système est plutôt facile : il est constitué d'une fenêtre d'exploitation pour la vidéo, les DVD, internet, ainsi que la télévision payante, qui commence trois mois après la première sortie en salle, sauf mention inverse émise à l'intérieur du contrat de distribution, et d'une seconde fenêtre relative aux chaînes de télévision gratuites, qui commence six mois après la première sortie en salle. Cependant, le système français est plus compliqué, disposant d'une grande variété de fenêtres d'exploitation qui s'étalent sur une période de 36 mois.⁴³

Au niveau des dispositions concernant le financement public, on constate que des systèmes d'aide au cinéma peuvent également réguler ou partiellement mettre en œuvre l'organisation des fenêtres d'exploitation. Il y a également des approches différentes : il existe des États membres accordant une aide à la production cinématographique à condition de respecter les fenêtres d'exploitation, sans détailler la durée ou les conditions de ces dernières. D'autres États membres ont mis en place des dispositions plus précises, qui s'avèrent même être intégrées au sein de la législation : tel est le cas en Italie, en Autriche ou en Allemagne.⁴⁴

Au niveau des accords sectoriels et des dispositions contractuelles, finalement, beaucoup de pays au sein de l'Union européenne ont fait confiance aux professionnels du secteur concernant la gestion des fenêtres d'exploitation. La majorité des pays concernés autorisent les parties à élaborer des décisions contractuelles individuellement.⁴⁵

Concernant la durée maximale de la dernière fenêtre d'exploitation, il ressort que celle-ci correspond la plupart du temps à celle de la télévision gratuite même si elle peut coïncider ou être échangée avec celle de la SVOD. Les deux fenêtres précitées possèdent la même étendue

⁴¹ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, CH. GRECE, P. SIMONE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 1-61.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

en Belgique, en Grèce et au Portugal et elles sont presque similaires en Norvège (12-24 mois concernant la SVOD, tandis qu'elle correspond à 14-24 mois pour la télévision gratuite), en Pologne (24 mois concernant la SVOD, tandis qu'elle correspond à 18-24 mois pour la télévision gratuite). La fenêtre relative à la SVOD est plus étendue au Danemark (12-36 mois concernant la SVOD, tandis qu'elle correspond à 24 mois pour la télévision gratuite). Concernant la situation de la France, la dernière fenêtre s'avère être la VOD gratuite (36 mois). L'étendue de la fenêtre d'exploitation des services de SVOD n'a pas tellement varié à travers l'Europe entre 2019 et 2023, en faisant abstraction de la période COVID. En France, elle a été divisée en deux, passant de 36 à 15-17 mois. En Belgique, elle a perdu en flexibilité, passant de 7-36 à 26-30 mois.⁴⁶

Pour les mesures législatives, il est intéressant de mettre en exergue celles prévues par la Bulgarie et la France. Du côté de la Bulgarie, selon l'article 45 de la loi relative à l'industrie cinématographique, au niveau de la vidéo, DVD, internet et la télévision à péage, il existe une fenêtre d'exploitation d'une durée de trois mois devant être tenue à compter de la première sortie en salle, sous réserve d'une base légale inverse qu'on retrouverait dans le contrat de distribution. Au niveau de la télévision gratuite, une durée de six mois doit être tenue suivant la première sortie en salle. L'article 50 de cette même loi apporte que dans la situation où la distribution de films ne respecte pas les fenêtres d'exploitation prévues, il sera alors activé une amende correspondant à une somme entre 5000 et 10 000 BGN (Le lev bulgare). Dans l'hypothèse d'une récidive, cette amende s'élèvera à une somme entre 10000 et 20000 BGN.⁴⁷

Du côté de la France, les périodes d'exploitation font l'objet d'un accord professionnel du 24 janvier 2022, qui a été approuvé par un arrêté ministériel en février 2022. Les règles contenues dans cet accord seront applicables pendant une période de trois ans à partir de la parution de l'arrêté ministériel, concernant quelque entreprise de l'industrie du cinéma, quelque éditeur de services de médias audiovisuels à la demande ainsi que quelque éditeur de services télévisés. L'accord en question doit être examiné à la fin de chaque phase de douze mois d'application.⁴⁸

Dans le cas de la Belgique, on observe qu'en raison du nombre de divergences qu'on peut extraire entre les œuvres wallonnes et flamandes, on privilégie une chronologie des médias

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

s'élaborant à travers des accords contractuels mis en place par les acteurs de l'industrie, à la manière du système qui est d'actualité aux Etats-Unis ou même au Royaume-Uni. On remarque qu'en Belgique, la première fenêtre d'exploitation est dédiée au DVD, à la TVOD, à l'EST et au Pay per view dans la mesure où une période de trois à quatre mois s'est écoulée une fois que le film concerné est sorti en salles. La seconde fenêtre d'exploitation est dédiée au Pay TV dans un laps de temps de sept à douze mois suivant la diffusion du film en salles. La troisième fenêtre d'exploitation vise la télévision gratuite dans un délai de 19 à 30 mois après que le film concerné est paru en salles. Enfin, la quatrième fenêtre d'exploitation est réservée à la SVOD dans un délai de sept à 36 mois suivant la diffusion du film concerné au sein des salles de cinéma.⁴⁹ On en conclut qu'il n'y a pas de cadre réglementaire à proprement parler et pas de TSA comme en France. On ne retrouve pas non plus la présence d'un organisme similaire au CNC français dont le but est de régler les futurs conflits d'intérêts qui pourraient naître entre les différents acteurs de l'industrie cinématographique.⁵⁰

On peut encore mettre en exergue une analyse de l'observatoire européen de l'audiovisuel datant de juin 2019 qui s'est penchée sur 1794 films entre 2014 et 2018 au sein de cinq pays (France, Allemagne, Royaume-Uni, Belgique, Pays-Bas) disposant chacun d'une politique audiovisuelle divergente. Toutefois, on remarque que la fenêtre d'exclusivité des salles de cinéma est similaire dans chacun de ces pays comme en atteste le délai de cinq mois devant être respecté avant la diffusion en vidéo ou en VOD. Dans les cas des Etats-Unis, cette fenêtre correspondait à un délai d'un peu plus de trois mois en 2019.⁵¹

§ 3^e : L'impact du COVID sur les fenêtres d'exploitation

La pandémie du COVID-19 a entraîné des conséquences dévastatrices sur l'industrie audiovisuelle, surtout sur l'exploitation en salles. Cela s'est notamment traduit par l'annulation imprévisible des sorties en salles de cinéma et également par la diminution et l'abandon des délais d'exploitation prévus à l'accoutumée. Le milieu audiovisuel européen a connu un appauvrissement de 7 milliards d'euros entre 2019 et 2020, mais cet appauvrissement n'a pas été réparti de manière égale parmi les différentes sections du marché. Si les revenus des services

⁴⁹ Mediakwest, *La chronologie des médias en Europe*, <https://mediakwest.com/chronologie-medias-europe/>, consulté le 22 juin 2024.

⁵⁰ Les grignoux, *La nécessaire chronologie des médias*, <https://www.grignoux.be/dossiers/288/ChronologieDesMedias>, consulté le 20 juin 2024.

⁵¹ Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 2 juillet 2024.

de SVOD ne sont pas pris en compte, qui eux ont poursuivi leur accroissement considérablement durant la pandémie, alors la réduction est de 9 %, soit 11 milliards d'euros. Contrairement aux autres secteurs, la SVOD a été relativement préservée par la crise, mais les chiffres montrent qu'elle n'a pas dynamisé le secteur.⁵²

Les revenus des guichets des salles de cinéma ont été durement touchés, comme en témoigne une chute de 70 % des gains en comparaison à 2019. Un nombre important de superproductions qui étaient à l'origine programmées pour 2020 se sont trouvées dans l'obligation de postposer leur sortie au sein des cinémas ou ont immédiatement fait l'objet de distribution sur les plateformes de VOD.⁵³

En 2021, la relance de la fréquentation des salles de cinéma s'est faite de manière graduelle avec un accroissement de 31 % par rapport à 2020 qui correspond seulement à 40 % de l'échelle moyenne de fréquentation perçue entre 2017 et 2019.⁵⁴

On le constate : la réglementation des fenêtres d'exploitation en Europe a été affectée par les chamboulements économiques provoqués par le COVID. Bien que les restrictions aient été éliminées et que le secteur ait recommencé à fonctionner de manière classique, les fenêtres d'exploitation n'ont pas encore retrouvé leur cadence habituelle depuis l'aube de l'année 2020, et des négociations sont en phase de discussion entre les professionnels et les dirigeants politiques dans divers pays européens.⁵⁵

Il paraît pertinent de prendre le cas de la France à titre illustratif. En effet, les discussions relatives à un nouvel accord sectoriel concernant les fenêtres d'exploitation ont été intenses. Les plateformes de SVOD ont demandé plus de flexibilité concernant les fenêtres de diffusion et « l'accès au compte de soutien audiovisuel géré par le CNC pour les productions indépendantes de séries commandées par les plateformes ». ⁵⁶ Abstraction faite de Disney, d'Amazon, et de la SACD, l'industrie française a approuvé un nouvel accord en date du 24 janvier 2022. Bien que cet accord ait été entériné, les négociations relatives aux fenêtres d'exploitation ont perduré durant l'entièreté de l'année 2022. Il s'avère que le co-PDG de Netflix, Ted Sarandos, a exprimé

⁵² F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, CH. GRECE, P. SIMONE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 1-61.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

durant le mois de juillet 2022 que l'accord a été scellé « dans une démarche constructive » mais que ce n'était pas envisageable de se contenter sur le long terme d'un délai correspondant à 15 mois et que leur envie était de réduire cette fenêtre à 12 mois, tout en qualifiant le système utilisé en France de « non-viable ». Disney qui ne faisait pas partie des acteurs ayant conclu l'accord, a pris la décision de ne pas faire diffuser son film d'animation *Strange World* dans les salles françaises en objectant que le dispositif élaboré en France concernant les fenêtres d'exploitation était « inéquitable, contraignant et inadapté aux attentes de nos audiences ».⁵⁷

Par ailleurs, les chaînes télévisuelles non payantes telles que TF1, M6 et France Télévisions ont pointé du doigt les fournisseurs de SVOD car ils feraient « chanter » l'entière du secteur. En vertu d'un article paru dans les journaux français, « dès l'entrée en vigueur de la nouvelle chronologie des médias, le studio américain Disney, qui n'avait pas souhaité signer le texte, l'a réinterprété à sa convenance pour supprimer l'exclusivité d'exploitation de la télévision gratuite et renforcer ainsi sa stratégie d'exclusivité au profit de son propre service d'abonnement. Pour ce faire, la société a exercé un chantage et a menacé de retirer ses films des salles de cinéma. Netflix, qui avait signé l'accord, a profité de ce mouvement de contestation américain pour le remettre en cause à son tour, en signe de solidarité ».⁵⁸

On peut compter une seconde menace émise par Disney de ne pas faire diffuser en France *Black Panther : Wakanda Forever* mais cela ne s'est finalement pas déroulé. Disney justifiait cette prise de position en exprimant que les pouvoirs publics avaient « clairement reconnu la nécessité de moderniser la chronologie des médias, et qu'un calendrier précis a désormais été fixé pour en discuter », et a de plus déclaré que les discussions se perpétueraient « lors des prochaines réunions avec tous les acteurs de la filière, organisées sous l'égide du Centre national du cinéma et de l'image animée, afin de définir, dès février 2023, un nouveau cadre qu'il souhaite équitable, évolutif et incitatif pour l'exploitation des films dans les salles de cinéma ».⁵⁹ Disney a toujours comme dessein de prendre des décisions au cas par cas concernant la tactique à aborder pour l'exploitation de ses films.⁶⁰

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

Titre 2 : Le cadre juridique de la chronologie des médias

Chapitre 1 : La chronologie des médias dans le cadre européen

L'évolution du cadre européen qui a modelé la chronologie des médias a été plutôt évidente : le législateur a abandonné une approche purement réglementaire et a privilégié des accords contractuels.⁶¹

§ 1^{er} : La Directive « Télévision sans frontières »

La Directive « Télévision sans frontières » ainsi que la Directive concernant les services de médias audiovisuels correspondent au cœur névralgique de la chronologie des médias.⁶²

Dans son Livre vert « Télévision sans frontières » qui a vu le jour le 14 juin 1984 la Commission a établi que les détenteurs de droits sur les productions cinématographiques n'abandonnaient leurs droits d'exploitation que dans le cas où la diffusion du film ne nuirait pas à d'autres modes d'exploitation tels que la diffusion de films en salles. Néanmoins, il faut savoir que le but de ce livre vert n'était pas de mettre en œuvre un cadre global européen relatif à la chronologie des médias.⁶³

La Directive « Télévision sans frontières » a été préparée par la Commission à la suite de son analyse du livre vert. La Commission a ainsi émis devant le Conseil en date du 30 avril 1986 une « proposition de directive visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives relatives à l'exercice de l'activité de radiodiffusion ». Un arrêt rendu par la CJCE relatif à l'affaire Cinéthèque⁶⁴ a eu un impact prépondérant sur l'inclusion d'une base légale spécifique à la chronologie des médias dans cette Directive.⁶⁵ Au sein de cette affaire, la Cour a consacré le système d'une chronologie des médias et la Commission européenne s'est calquée à cela.⁶⁶

⁶¹ M. KUHR, *La chronologie des médias en pleine évolution*, Strasbourg, IRIS Plus, Observatoire européen de l'audiovisuel, avril 2008, pp. 1-7.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ C.J.C.E., 11 juillet 1985, aff. jtes 60/84 et 61/84, Cinéthèque SA e.a. c/ Fédération nationale des cinémas français.

⁶⁵ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

⁶⁶ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

Selon la Cour de justice, l'article 30 du Traité instituant la Communauté économique européenne, qui correspond aujourd'hui à l'article 28⁶⁷ du TCE, n'empêchait pas que des dispositions nationales introduisant une certaine chronologie des médias soient reliées à une impossibilité d'exploiter les œuvres cinématographiques via une manière différente que celle présentée dans la chronologie précitée. Il était autorisé de faire cette association sous réserve que ces mesures soient appliquées de manière équitable à toutes les vidéocassettes, qu'elles soient créées au niveau national ou alors importées. L'exploitation de films via la télévision faisait déjà l'objet d'une certaine réglementation. Ainsi, le Gouvernement français avait établi que l'exploitation des films en salle générait 80% des recettes des œuvres cinématographiques, de telle sorte que la CJCE était en mesure de se concilier au fait que la législation nationale soutenait des objectifs culturels légitimes matérialisés par le fait de stimuler la production cinématographique peu importe son origine. Ce même Gouvernement émettait que cette problématique ne pouvait pas être résolue seulement avec des accords établis entre détenteurs de droits sur les films et l'industrie vidéo étant donné qu'un tel modèle basé sur l'autorégulation ne se trouvait pas en mesure de prendre en considération la puissance grandissante de cette industrie au niveau du marché et de la part de menace caractérisée par la constatation d'un possible déséquilibre au sein des relations économiques.⁶⁸

L'adoption de la Directive « Télévision sans frontières » a été entérinée en date du 3 octobre 1989 et son entrée en vigueur a été effective en date du 3 octobre 1991. L'avènement de cette Directive a grandement contribué à réglementer l'exploitation des œuvres à la télévision.⁶⁹

Nous pouvons analyser la Directive dans sa version originelle de 1989 avec comme point d'ancrage une différence notable par rapport à la Convention sur la télévision transfrontière : en effet, la Directive se fonde sur le principe de la libre circulation des services établis aux articles 59 et suivants du Traité CEE (qui correspond actuellement à l'article 49⁷⁰ TCE). L'article 7 de la Directive contraignait les Etats membres : « à ce que les organismes de radiodiffusion télévisuelle relevant de leur compétence ne procèdent à aucune diffusion d'œuvres cinématographiques, sauf accord contraire entre les détenteurs de droits et l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, avant l'expiration d'un délai de deux ans après le

⁶⁷ Art. 28 TCE.

⁶⁸ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Art. 49 TCE.

début de l'exploitation de cette œuvre dans les salles de cinéma dans un des États membres de la Communauté ; dans le cas d'œuvres cinématographiques coproduites par l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, ce délai est d'un an ».⁷¹

En clair, lorsqu'un radiodiffuseur souhaite diffuser un film, il est dans l'obligation de s'engager contractuellement avec un ayant droit ; de telle sorte que l'exception corresponde maintenant à la règle. La condition émise dans la Directive afin de permettre l'enclenchement de l'exception, qui correspond à la présence d'un accord, était habituellement donnée. Dans la situation où le radiodiffuseur est coproducteur, le délai de diffusion est ramené à un an. Ensuite, il est intéressant de mettre en avant deux modifications de cette Directive TVSF qui ont été apportées en 1997, ainsi qu'en 2007. Ces modifications avaient pour but d'amender les délais d'exploitation. Dans la version de 1997, l'article 7 se lit comme suit : « Les États membres veillent à ce que les radiodiffuseurs qui relèvent de leur compétence ne diffusent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit ». Le considérant 32 précise que les délais d'exploitation sont dans l'obligation d'avoir au préalable suscité des accords entre les parties concernées.⁷²

§ 2^e : La Directive « Services de médias audiovisuels »

La seconde modification qui a été caractérisée par la Directive sur les services de médias audiovisuels (Directive « SMAV »), adoptée en date du 11 décembre 2007, vise à refléter la convergence des domaines des services et de la technologie. Dès le titre de la directive, on peut observer cette adaptation, qui intègre les avancées technologiques. La terminologie est également influencée par cette évolution : au lieu de réguler exclusivement les "activités de radiodiffusion télévisuelle" et les "organismes de radiodiffusion télévisuelle", la directive englobe désormais tous les "services de médias audiovisuels" et les "fournisseurs de services de médias". La nécessité de cette adaptation découle de l'apparition des services de vidéo à la demande, notamment, comme indiqué dans le considérant 1, et de leur influence sur la chronologie des médias.⁷³

L'article 3 *quinquies* nous apprend que les États membres sont dans l'obligation de faire attention « à ce que les fournisseurs de services de médias qui relèvent de leur compétence ne

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

transmettent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit. ».⁷⁴

Il est évident que l'évolution des règles concernant la chronologie des médias dans la directive CE témoigne de l'intérêt grandissant pour la liberté de contracter. Cet intérêt grandissant a été nourri par le marché unique et les principes de libre circulation des marchandises et des services.⁷⁵

En date du 26 septembre 2001, la Commission sort un communiqué relatif à la chronologie des médias et précise que : « Cette question concerne la chronologie de diffusion pour l'exploitation économique des films dans les Etats membres de l'Union européenne, basée sur des accords conclus entre les acteurs économiques concernés ».⁷⁶

En termes d'économie, la diffusion en ligne de contenus devient de plus en plus attrayante pour les détenteurs de droits, en plus des méthodes d'exploitation habituelles. D'après une étude menée en janvier 2007 concernant les contenus interactifs et la convergence, il était déjà prévu que les revenus générés par les contenus en ligne augmentent de manière significative entre 2005 et 2010, atteignant 8,3 milliards d'euros. Toutefois, la mise en ligne requiert une réévaluation du droit d'auteur, un processus en cours avec la Charte européenne du cinéma en ligne et la Communication sur les contenus créatifs en ligne.⁷⁷

§ 3^e : La Charte européenne du cinéma en ligne

La Commission européenne a introduit la Charte européenne du cinéma en ligne lors du 59^e Festival de Cannes, et elle fut adoptée le 23 mai 2006. Cela démontre que l'industrie est d'accord sur l'importance de créer des marchés légaux pour la vente et la distribution de films en ligne, afin de favoriser de nouvelles manières de diffuser en ligne. En prenant en compte l'expansion du marché du cinéma en ligne, la Charte met également en évidence l'intérêt de préserver le droit d'auteur. Selon elle, il est requis que tous les détenteurs de droits, tels que les réalisateurs, les auteurs et les acteurs, accordent les autorisations requises pour diffuser des films en ligne. En outre, le texte convie les producteurs, les détenteurs de droits et les prestataires de services en ligne à établir des accords sur les périodes de disponibilité. Il est

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

évident que la Charte soutient également que les parties concernées doivent régler contractuellement le phénomène de la chronologie des médias.⁷⁸

Chapitre 2 : La directive « Télévision sans frontières » TSF de 1989

§1^{er} : Les raisons et besoins de la mise en place de ce système en 1989

S'il n'existe pas de compétences explicites de la Communauté européenne dans les traités concernant ce milieu, elle s'est intéressée au secteur audiovisuel dans le courant des années 1980. Différents éléments ont poussé les institutions communautaires à s'occuper de quelques facettes de la politique audiovisuelle européenne. Les avancées technologiques dans les domaines du câble et du satellite ont mis en exergue de nombreuses opportunités de diffusion, un nombre important de chaînes disponibles et la demande des émissions télévisées a grimpé en flèche. À cela s'ajoute la tendance observée dès les années 1980, quand les monopoles publics de radiodiffusion ont été remis en question en Europe.⁷⁹

Un autre élément essentiel qui a inspiré l'intérêt de la Communauté européenne pour le secteur audiovisuel est l'échange inégal sur le marché international des produits audiovisuels entre les États-Unis et l'Europe. La Communauté européenne, consciente des défis de ce secteur en plein essor et du déséquilibre structurel auxquels les États membres étaient confrontés, a pris la décision de mettre sur pied un marché commun de la radiodiffusion et d'accommoder les législations nationales dans ce domaine afin de réduire cette dépendance économique et culturelle. Ainsi, elle s'est engagée à mettre en place un cadre réglementaire concernant l'audiovisuel, qui s'est concrétisé par différents instruments communautaires tels que la directive Télévision sans frontières et le programme Média. La naissance de la directive Télévision sans frontières garantira la possibilité de se référer aux principales avancées des travaux préparatoires. Après son adoption complexe à la fin des années 1980, cette directive a été révisée en 1997, mais cette révision n'a pas entraîné de modifications significatives dans le champ de la diffusion majoritaire d'œuvres européennes.⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ L. MAYER, L'ambivalence du statut juridique des biens et services culturels en droit communautaire : les principes de libre circulation et de libre prestation, *Les Cahiers de droit*, 43(4), 2002, pp. 685–776.

⁸⁰ *Ibid.*

Les prémices des considérations sur une politique audiovisuelle de la Communauté européenne étaient plutôt libérales, se contentant de définir les droits politiques des États membres dans le milieu de la radiodiffusion. Compte tenu de l'opposition avec la position qui est en état actuellement, il paraît utile de se pencher sur cette approche originelle avant d'analyser comment la Communauté européenne a intégré les dimensions économiques et culturelles dans la directive Télévision sans frontières. Les premières actions européennes importantes dans le domaine de l'audiovisuel sont le rapport du Comité sur les mass médias de 1980 et le livre vert *Télévision sans frontières*, mis en œuvre en 1984 par la Commission européenne. Dans ses conclusions, le Comité sur les mass médias mettait en évidence des issues assez libérales : d'un côté, il affirmait que l'État n'avait pas comme tâche de décider ce qui devait être publié et diffusé par les médias ; d'un autre côté, il précisait que les émissions étrangères ne devaient pas être discriminées.⁸¹

À l'initiative du Parlement européen, la Commission européenne a examiné, les interrogations identifiées par la radiodiffusion et la télévision au sein de la Communauté européenne. Elle a donc publié en 1984 son livre vert *Télévision sans frontières*, qui constituait le premier essai pour un marché commun des émissions télévisées en Europe. Grâce à ce livre vert, la Commission européenne a pu clarifier sa position en ce qui concerne l'harmonisation des lois nationales au niveau des activités de radiodiffusion. Dans le contexte de l'époque, il paraît que la Commission a seulement pris en compte les questions économiques, même si on retrouve quelques dispositions concernant la liberté politique des États membres dans ce domaine. Et de fait, s'il a souligné les inquiétudes de la Commission quant à l'établissement d'un marché commun des émissions télévisées, le livre vert a omis les aspects culturels. L'avènement de la commission Delors va permettre de bifurquer de cette position libérale pour prendre en considération les facettes économiques et culturelles.⁸²

La directive Télévision sans frontières a fait l'objet de longues et complexes négociations. La Commission européenne a introduit au Conseil une proposition de directive sur les activités de radiodiffusion au sein de la Communauté européenne deux ans après la publication de son livre vert de 1984. Via son article 2 (devenu plus tard l'article 4), cette proposition envisageait que les États membres garantissent que les organismes de radiodiffusion dépensent 30 % de leur temps d'antenne pour transmettre des œuvres

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

communautaires. Sur l'échelle d'une période de trois ans, ce pourcentage devait progressivement atteindre un minimum de 60 %. De plus, les organismes de radiodiffusion étaient dans l'obligation d'investir 5 % de leur budget de programmation dans des œuvres communautaires, avec pour objectif de porter ce taux à 10 % sur une période de trois ans.⁸³

Le Comité économique et social a donné son approbation à l'article 2, toutefois, il s'est interrogé sur « l'opportunité des mesures proposées tant en ce qui concerne les possibilités d'atteindre les objectifs poursuivis que dans le contrôle de ces finalités » émettant « que les éléments entrant en ligne de compte pour la détermination des objectifs à atteindre ne sont pas suffisamment précis et clairs ».⁸⁴

Au cours de la procédure de coopération, la proposition de directive a engendré des désaccords entre les États membres et les institutions européennes. Au moment où le Conseil a présenté la proposition initiale en première lecture au Parlement européen, celui-ci a choisi d'augmenter le quota de diffusion de 30 % à 60 %, car il estimait qu'un taux élevé était indispensable pour tutoyer les objectifs de promotion des œuvres européennes.⁸⁵

L'amendement du Parlement européen a été rejeté par la Commission européenne via l'intermédiaire d'une nouvelle proposition de directive, et remplacée par des termes assez vagues : « chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés ». En mai 1989, au cours de la seconde lecture, le Parlement européen a changé la position commune du Conseil, bien que le Conseil et la Commission européenne lui aient conseillé de ne pas consolider les conclusions de l'article 4 dans des circonstances peu adéquates. Estimant que la formule n'était pas explicitée de manière assez significative, le Parlement européen a modifié l'article 4 comme tel : « Les États membres font en sorte que, par des moyens appropriés et juridiquement efficaces, les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent, progressivement et en fonction de la situation en cours, une proportion majoritaire de leur temps de diffusion à des œuvres européennes, au sens de l'article 6, dans un délai de 4 ans à compter de l'entrée en vigueur de la présente directive ».⁸⁶

Dans les faits, la Commission européenne a décidé de ne pas prendre en compte les modifications du Parlement européen relatifs à l'article 4. À ces tensions institutionnelles

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

s'ajoutent des tensions entre les États membres concernant l'efficacité du quota de diffusion pour atteindre les objectifs de la Communauté européenne. Pour certains pays tels que le Royaume-Uni, la République fédérale d'Allemagne, le Danemark et la Belgique, la réception de l'idée d'un quota était très hostile. Certains, à l'inverse, percevaient cet outil comme étant l'unique moyen de sauvegarder les œuvres européennes, en particulier la France, ainsi que, dans une moindre mesure, la Grèce, l'Italie et l'Espagne.⁸⁷

Il convient de souligner que des nations telles que la République fédérale d'Allemagne, le Danemark et la Belgique contestaient la compétence culturelle de la Communauté européenne dans un milieu qui relève de la souveraineté des États. A la suite de longues tractations au niveau des institutions et des États membres, la directive Télévision sans frontières a été adoptée par le Conseil le 3 octobre 1989, à la majorité qualifiée et non à l'unanimité, étant donné que le Danemark et la Belgique n'ont pas voté en sa faveur. Il convient également de souligner que le résultat final diffère considérablement des propositions initiales et que la directive adoptée ne correspond pas à l'obligation des quotas de diffusion discutée initialement.⁸⁸

§ 1.1 : La transformation de la directive en 1997

La révision de la directive Télévision sans frontières de 1997 ne s'est pas faite sans embûches. En effet, la démission de la commission Delors, remplacée par la commission Santer, au commencement de l'année 1995, a fait ressurgir la question des quotas de diffusion, ce qui a remis sur pied le débat tant au niveau des États membres qu'au niveau des institutions.⁸⁹

Les chefs d'État et de gouvernement ont demandé à la Commission européenne de présenter une proposition de révision de la directive Télévision sans frontières lors du Conseil d'Essen en décembre 1994. Pendant l'été 1995, la Commission européenne a exposé la nouvelle proposition de directive. La révision avait en ligne de mire l'article 4 et la Commission européenne soufflait l'idée de mettre de côté les termes « chaque fois que cela est réalisable » tout en maintenant les formulations « par des moyens appropriés » et « une proportion majoritaire ». Dans le même temps où la proposition mettait à l'écart le caractère obscur de l'article 4, elle instaurait aussi une limite temporelle étant donné qu'en vertu de l'article 3 de cette dernière, « les dispositions de l'article 1^{er} point 5 [c'est-à-dire les changements apportés à

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

l'article 4 de la directive] sont d'application effective pour une durée de dix ans à compter de la date d'entrée en vigueur de la présente directive ».⁹⁰

Au lieu de déterminer un pourcentage précis d'œuvres européennes, il paraissait plus judicieux de mettre en œuvre une durée de vie du quota de diffusion. Il était également suggéré par la Commission européenne que cette obligation ne soit pas applicable aux chaînes thématiques (œuvres cinématographiques ou de fiction, documentaires et dessins animés). Il leur aurait été proposé de se conformer à l'article 4.1 ou de dédier 25 % de leur budget de programmation aux œuvres issues de l'Europe. Le Comité économique et social a remis ses observations quelques mois plus tard vis-à-vis de cette proposition et a fait part de certains points de désaccord quant aux nouvelles bases légales relatives aux quotas de diffusion. Même s'il donnait son approbation au retrait des termes « chaque fois que cela est réalisable », ce Comité pointait du doigt la fin des quotas alors qu'ils étaient établis depuis dix ans : « le Comité ne peut admettre la suppression de l'article 4 après une durée de 10 ans sans forme d'évaluation », et surenchérit en disant que : « son expiration ne peut dès lors être arrêtée de façon arbitraire ».⁹¹

Il dénonçait également les divergences constatées entre les chaînes dites généralistes et les chaînes dites thématiques. La proposition de directive a été tendue en première lecture au Parlement européen en raison du processus de codécision, qui a suggéré certaines modifications présentes dans son avis publié en date du mois de février 1996. Par rapport à la diffusion des quotas, le Parlement européen a drastiquement modifié l'article 4 : « Les États membres veillent, par des moyens appropriés et juridiquement efficaces, à ce que, dans le cadre de l'organisation de leur système de radiodiffusion, les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent, à des œuvres européennes, au sens de l'article 6, une proportion majoritaire de leur temps de diffusion, à l'exclusion du temps consacré aux informations, à des manifestations sportives, à des jeux, à des émissions produites principalement en studio et n'entrant ni totalement ni partiellement dans la catégorie des œuvres théâtrales, des longs métrages de type documentaire ou des manifestations artistiques originales, à la publicité ou aux services de télétexte ou de télé-achat. Les États membres encouragent les radiodiffuseurs à faciliter la diffusion des œuvres européennes non nationales ».⁹²

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

En ce qui concerne l'article 3 de la proposition, qui prévoit une durée de dix ans pour les quotas, il est étonnant de constater que le Parlement européen, au lieu de les supprimer, esquissait l'idée de les réviser à l'issue de cette période. Cela témoigne de son désir d'obtenir l'approbation du Conseil vis-à-vis de l'amendement concernant l'article 4, lui conférant ainsi une force immédiate. Au lieu d'abolir la durée de dix ans établie par la Commission européenne et de faire débattre le Conseil sur cette nouvelle disposition, le Parlement européen a choisi de mettre en oeuvre une révision envisageant une procédure moins contraignante que le terme imaginé initialement.⁹³

Après les modifications du Parlement européen, la Commission européenne a présenté une proposition de directive modifiée. La rédaction des articles 4 et 5 est restée identique à ce qui avait été énoncé au sein de la première version de la proposition. Le Conseil a opté pour une position commune à l'égard de ce texte dans le courant de l'été 1996. Les propositions originelles de la Commission européenne n'ont pas été retenues par celui-ci et les articles 4 et 5 ont été conservés tels quels, sans modifications importantes, à l'exception de l'ajout des services de télé-achat, qui sont à présent inclus dans les exclusions.⁹⁴

Le Parlement européen a opté pour la position commune au cours de la deuxième lecture en novembre 1996, préférant conserver les bases légales concernant l'article 4. Il a marché sur les pas du Conseil en étant d'accord avec le fait que les bases légales mises en place restent inchangées. Il convient de souligner qu'il aurait fallu que le Parlement obtienne une majorité absolue s'il avait souhaité modifier sa position. Cette exigence de majorité absolue paraissait dénuée de réalisme lors de cette période en question. Fin décembre 1996, une communication de la Commission européenne a été publiée dans le but de prendre en considération les modifications du Parlement européen au niveau de la position commune.⁹⁵

Elle s'est conformée aux propositions du Conseil, qui ont été approuvées par le Parlement européen, de conserver en l'état le système des quotas de diffusion. Elle vient donc se placer en opposition avec les désirs qu'elle avait exposés par l'intermédiaire de sa toute première proposition de modification de la directive. La deuxième proposition de révision a été admise lors de la troisième lecture par le Parlement européen et par le Conseil aux prémices du mois de juin 1997. Le 30 juin 1997, la directive 89/552/CEE, intitulée Télévision sans

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

frontières, a été amendée par la directive 97/36/CE du Parlement européen et du Conseil. En date du 30 décembre 1998, les États membres étaient tenus d'ajuster leurs lois nationales aux amendements de la directive révisée (art. 2 de la directive 97/36/CE). La directive a été transposée par douze États sur quinze, les trois autres étant l'Italie, le Luxembourg et les Pays-Bas, ont fait l'objet d'une attaque de la part de la Commission devant la Cour de justice.⁹⁶

§ 1.2 : La teneur de la directive et les changements apportés

Le nouveau jet de la directive Télévision sans frontières se caractérise par quelques changements prépondérants mais au niveau des articles 4 et 5 relatifs aux quotas de diffusion, on remarque qu'ils n'ont été retouchés que de manière mineure de telle sorte que leurs contenus sont très similaires à la directive de 1989.⁹⁷

Après plusieurs recours effectués devant la Cour de justice concernant la législation nationale pertinente à l'égard des radiodiffuseurs, la nouvelle directive devait éclaircir ces ambiguïtés juridiques. Au sens de la Cour de justice, l'article 2.3 fixe définitivement la compétence de l'État membre en se fondant sur le critère d'établissement. Le critère en question correspond au lieu du siège social et au lieu via lequel les dirigeants de la programmation établissent leurs décisions. La nouvelle directive met en exergue le fait que dans la mesure où l'organisme de radiodiffusion effectue sa programmation dans tel Etat membre mais que son siège social se situe dans tel autre Etat membre, alors la question des effectifs devra être prise en compte.⁹⁸

En vertu de l'article 2*bis*, on remarque que le principe de la liberté de réception et de retransmission est conforté et que l'alinéa 2 prévoit la possibilité pour les Etats membres de s'écarter de manière temporaire de cette obligation dans la situation où les articles 22 et 22*bis* n'ont pas été respectés (relatifs à la protection des mineurs) ; sans oublier que cette dérogation requiert des conditions cumulatives pour être enclenchée. Notons que les articles 4 et 5 semblent quasi inchangés. En effet, les formulations « chaque fois que cela est réalisable » et « par des moyens appropriés » sont toujours d'actualité, contrairement à la tendance qui régnait au commencement des travaux relatifs à la révision. Il paraît intéressant d'émettre que la liste comprenant des émissions télévisées qui ne doivent pas respecter l'obligation de diffusion s'est étendue étant donné qu'à présent, le télé-achat est repris dans les articles 4 et 5. En vertu du

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

considérant 29, et à la demande de la Commission européenne, les chaînes de télévision diffusant des œuvres dans une langue étrangère à celle des Etats membres ne sont pas tenues de respecter les articles 4 et 5.⁹⁹

De surcroît, l'article 6 qu'on retrouve dans la nouvelle directive, énonce la définition qui s'attache à une œuvre européenne et met en scène les coproductions. L'article 7, se penchant sur la chronologie des médias, exige dans le chef de chaque Etat membre de garantir le fait que les radiodiffuseurs ne mettent pas en ligne d'œuvres cinématographiques dans des délais différents de ceux mis en place au préalable en compagnie des ayants droit. En raison de la demande effectuée par le Conseil, un article 23*bis* a été inséré et met sur pied un comité de contact ayant pour mission de vérifier le bon déroulement de l'application des articles 4 et 5. De plus, un article 25*bis* a aussi été mis en œuvre afin de procéder à un contrôle de l'article 4 : « un réexamen, tel que prévu à l'article 4 paragraphe 4, a lieu avant le 30 juin 2002. Il tient compte d'une étude indépendante sur l'impact des mesures concernées aux niveaux communautaires et national ». ¹⁰⁰

§ 1.3 : L'étendue de la nouvelle directive

Les changements à la marge qu'on peut remarquer au sein des articles 4 et 5 de la directive nous amènent à imaginer que l'amplitude de ces bases légales restera similaire à ce qui a été vu dans le passé. De plus, la Commission européenne a ajouté que : « l'obligation instaurée par ce dispositif continue donc de s'analyser davantage comme une obligation de comportement, par rapport à une obligation de résultat, compte tenu de sa rédaction particulière ». ¹⁰¹ On peut noter que la Commission européenne a souligné qu'elle n'aurait aucun scrupule à prendre des mesures contre les Etats membres qui s'écarterent des aspirations énoncées par les articles 4 et 5. En dépit de ces menaces, l'espoir désirant que l'article 4 ne détiendra pas une force juridique obligatoire ne s'efface pas forcément, comme le constatent certains auteurs : « Il semble même que les lacunes essentielles du texte de 1989 n'aient pas été comblées. On pense, en particulier, au problème des quotas de diffusion de programmes européens, qui

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Troisième communication de la Commission au Conseil et au Parlement relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1995 et 1996 incluant une évaluation générale de la mise en œuvre pour la période 1991-1996*, COM (1998) 199 final du 3 avril 1998, p. 61. Réaffirmé dans la *Quatrième communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1997 et 1998*, COM (2000) 442 final du 17 juillet 2000, p. 4.

demeurent régis par des principes vagues et non contraignants ». ¹⁰² De cette manière, ces mesures ayant survécu jusqu'au texte final traduisent une modification dérisoire par rapport à la directive 89/552/CEE. On peut donc dire que le *statu quo* est toujours d'actualité en ce qui concerne les obligations de mettre en avant des œuvres européennes. ¹⁰³

Par surcroît, la modification effectuée à l'article 7 relatif à la chronologie des médias, pourrait faire couler beaucoup d'encre dans quelques Etats membres dont par exemple la France. En effet, à ce moment-là, ce n'est plus l'Etat qui dispose du rôle de devoir s'assurer du respect des délais de diffusion, mais plutôt les personnes titulaires des droits. On peut donc aisément imaginer que certains utiliseront ce nouvel article 7 dans le but de remettre en question la convenance des mesures nationales mettant en œuvre des délais d'une plus longue durée. ¹⁰⁴

On peut mettre en exergue la formation d'un comité de contact qui vient greffer un examen additionnel à l'article 4.3 en ce qui concerne la mise en application de la nouvelle directive. On en déduit que les institutions européennes sont prêtes à déplacer des montagnes pour que les buts de la nouvelle directive soient remplis. ¹⁰⁵

On peut s'atteler à présent, à l'analyse de la quatrième communication de la Commission européenne relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la nouvelle directive qui a vu le jour en 2000. La Commission européenne en a conclu que de manière globale, les résultats sont plutôt convenables et que les chaînes de télévision n'ont pas dérogé au principe de quota de diffusion : « La moyenne pondérée de transmissions d'œuvres européennes diffusées par les chaînes majeures varie selon les pays entre environ 81,7 % et 53,3 %, à l'exception du Luxembourg (RTL Tele Lëtzebuerg) qui atteint le niveau de 100% et le Portugal qui reste à 43 % ». ¹⁰⁶ La Commission européenne ajoute que la majorité des Etats membres ont émis des mesures élaborant plus de limites en opposition aux mesures mises en place par la nouvelle directive. Déjà au préalable de la publication de son quatrième rapport, la Commission européenne prévoyait un futur cinquième rapport à travers plusieurs pistes devant être suivies par les EM, pour la période 1999-2000. Ces pistes portaient principalement sur « la définition

¹⁰² L. MAYER, *op. cit.*, pp. 685–776.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Quatrième communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1997 et 1998, COM (2000) 442 final du 17 juillet 2000. Voir aussi : Ve rapport de la Commission au Conseil et au Parlement européen sur l'application des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières », COM (2002) 612 final, du 8 novembre 2002.

donnée aux organismes de radiodiffusion télévisuels et son champ d'application, la tutelle des organismes de radiodiffusion, le temps de diffusion pertinent et la notion d'œuvres européennes ». ¹⁰⁷

La Commission européenne a mis en avant un troisième rapport visant un laps de temps déterminé entre juillet 1997 et décembre 2000, concernant la mise en œuvre de la directive *Télévisions sans frontières*, comme spécifié par l'article 26 de cette même directive. ¹⁰⁸ Le rapport en question vient seulement répéter les conclusions émises par la Commission européenne précédemment. On sait d'ores et déjà qu'en 2003 aura lieu un réexamen de la directive *Télévision sans frontières*. ¹⁰⁹

§ 2^e : L'impact de l'arrivée d'Internet et des progrès technologiques sur l'évolution de la Directive

Dès que nous portons un regard sur la dénomination de la directive Services de médias audiovisuels (SMA), on remarque directement qu'une transformation significative a lieu au sein de cette nouvelle réglementation communautaire concernant le milieu de l'audiovisuel qui se caractérise par une extension du champ d'application. De fait, on ne parle plus de la « radiodiffusion télévisuelle » mais bien des « services médias audiovisuels » qui rassemblent la télévision, les services linéaires, ainsi que les services récemment apparus se rapprochant de la télévision en raison des programmes offerts mais s'écartant du dispositif d'origine car dorénavant c'est le client qui fait le choix du programme qu'il désire visionner et de l'instant où il désire le visionner. ¹¹⁰

Il est important de noter que ce changement de dénomination a lieu dans le cadre de l'émergence de la directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines

¹⁰⁷ L. MAYER, *op. cit.*, pp. 685–776.

¹⁰⁸ *IIIe rapport de la Commission au Conseil et au Parlement européen et au Comité économique et social concernant l'application de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières »*, COM (2001) 9 final du 15 janvier 2001.

¹⁰⁹ L. MAYER, *op. cit.*, pp. 685–776.

¹¹⁰ E. MALARET GARCIA, « De la télévision aux services de médias audiovisuels : le champ d'application matériel de la directive Services de médias audiovisuels », in *La Directive services de médias audiovisuels – Le nouveau cadre juridique de l'audiovisuel européen* (sous la dir. de F. JONGEN), Louvain-La-Neuve, Anthemis, 2010, pp. 29-52.

dispositions législatives, réglementaires et administratives des Etats membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle.¹¹¹

On peut mettre en évidence quelques travaux préparatoires relatifs à cette directive tels que l'initiative « 2010 : une société de l'information pour la croissance et l'emploi » mise en place par la Commission et ayant pour but de revigorer « la production de contenus européens, le développement de l'économie numérique et l'adoption des TIC, dans un contexte de convergence des services liés à la société de l'information et des services de médias, des réseaux et équipements, en modernisant et en déployant tous les instruments de la politique de l'Union européenne: instruments réglementaires, ainsi que recherche et partenariats avec l'industrie ». La Commission souhaitait aussi rajeunir le cadre juridique concernant les services audiovisuels par l'intermédiaire d'une proposition de révision de la directive « Télévision sans frontières » en date de l'année 2005 afin de la modifier en une directive sur les services de médias audiovisuels. Le Parlement européen a également établi en date du 4 septembre 2003, du 22 avril 2004 et du 6 septembre 2005 des résolutions requérant que la directive 89/552/CEE fasse l'objet de modifications dans le but de représenter les transformations d'ordre structurelles ainsi que les avancées technologiques et cela en préservant le respect des principes fondamentaux qui sont toujours pertinents.¹¹²

Suite à la proposition de révision de directive émise en date du 13 décembre 2005, une négociation a vu le jour au sein du Conseil et du Parlement, et suivant la procédure de codécision, cela a débouché sur un accord politique acquis au Conseil des ministres en date du 24 mai 2007.¹¹³

Les divers Etats membres ont jusqu'au 19 décembre 2009 afin de « mettre en vigueur les dispositions législatives, réglementaires et administratives nécessaires pour se conformer à la présente directive ». C'est ce que la Communauté française de Belgique a effectué en via

¹¹¹ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ C. BONENFANT-JEANNENEY et S. FAUTRELLE, « La révision de la directive « télévision sans frontières » : une adaptation du cadre réglementaire européen aux évolutions du paysage audiovisuel », in *Revue des affaires européennes*, Bruxelles, Bruylant, 2006, pp. 645-655.

l'adoption d'un décret datant du 5 février 2009 qui sert de transposition à la directive « Services de médias audiovisuels ». ¹¹⁴

Il est nécessaire de noter que le terme de « Services médias audiovisuels » a un caractère plus flou et que l'avènement d'Internet a eu l'effet d'une secousse dans le domaine de l'audiovisuel en raison du nombre de nouvelles options que cela a ouvert, de la concurrence créée à l'encontre des émissions linéaires, de l'extension des possibilités de choix que cela procure au client. Il est important d'avoir conscience que l'évolution des marchés ainsi que les avancées technologiques ont influencé la manière dont la réglementation européenne relative à l'audiovisuel a évolué. On apprend également que les services diffusés par l'intermédiaire d'Internet occupent une place prépondérante. En effet, on remarque que fin 2008, une part plus importante que la moitié de ces services audiovisuels à la demande faisaient l'objet d'une exploitation grâce à Internet. Néanmoins, il est établi que le tiers de ces services faisaient l'objet d'une projection au sein du réseau DSL, style IPTV, que 7% font l'objet d'une projection par câble et un pourcentage inférieur à 3% fait l'objet d'une diffusion par satellite. ¹¹⁵

On est aussi témoins de contenus qui tendent à se diversifier comme on le voit par exemple avec certains types de contenus prévus spécifiquement pour le domaine de la télévision et qui vont s'étendre sur Internet et sur des plateformes mobiles. Il existe également des contenus imaginés spécialement pour le web, ou encore une augmentation du visionnage de programmes au sein de portails mis en place par les diffuseurs TV ou au sein de plateformes en ligne visant le partage de contenus comme c'est le cas avec Youtube. De surcroît, on identifie une diversification de la manière de regarder les différents contenus : de fait, il est possible de visionner du contenu gratuitement, de façon payante ou alors l'utilisateur va en visionner un sans pour autant rétribuer directement l'opérateur. Notre manière de regarder du contenu peut aussi se décliner en différents registres de durée caractérisés par « des films et des séries, des matchs, des informations, des documentaires, des clips (de 3 à 10 minutes) ». ¹¹⁶ On retrouve toute une série de contenus déjà diffusés en direct via une chaîne de télévision qu'il est possible ensuite de rattraper via ce qu'on appelle « la catch-up TV ». ¹¹⁷

¹¹⁴ A. LEFEBVRE, « Doctrine – La transposition de la directive « Services de médias audiovisuels » en Communauté française de Belgique », *Revue du droit des technologies de l'information*, n° 36, 2009, p. 65.

¹¹⁵ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

Dès lors, on peut mettre en exergue un réel paradoxe étant donné que la majorité des vidéos visionnées par l'intermédiaire d'un ordinateur ou d'un terminal mobile correspondent à des contenus considérés comme étant « TV professionnels » provenant des chaînes de télévision de base, des chaînes câblées ou encore des sites communautaires. L'avènement de nouvelles technologies de transmission et l'enrichissement des compétences de celles qui sont déjà en place mènent à des nouveaux marchés. Les avancées technologiques ont permis l'avènement de nouvelles formes de publicité sortant des sentiers battus faisant naître les conditions relatives à la rétribution de certains services de médias audiovisuels qui sont en mesure de « continuer à être offerts sous forme gratuite pour les utilisateurs ». ¹¹⁸ C'est dans cet environnement économique et technologique que la directive SMA voit le jour.

Au vu des nouvelles réalités technologiques, le système réglementaire devait faire l'objet d'un rafraîchissement. Il était nécessaire de mettre en œuvre une définition des services de médias audiovisuels qui serait plus adaptée d'un point de vue technologique par rapport à la définition existante jusque-là. Il s'avère que la directive TVSF déterminait la radiodiffusion télévisuelle comme étant « la transmission initiale, par fil ou air, y compris par satellite, de programmes télévisés, codés ou non, destinés au public ». ¹¹⁹

Dans le cadre de cette définition, les services à la demande n'étaient pas les bienvenus étant donné qu'ils ne cochaient pas les cases requises pour être considérés comme un service télévisuel destiné au public. La nouvelle tendance liée aux évolutions technologiques et aux métamorphoses de marché s'inscrit dans ce que l'arrêt *Mediakabel*¹²⁰ avait commencé à imaginer. On peut analyser la manière dont la directive SMA considère les services audiovisuels à la demande afin de faire part des éléments ayant fondé l'extension de la réglementation audiovisuelle. Un des éléments mis en évidence est le fait de prendre en compte les destinataires et l'éventuelle concurrence naissante entre les divers dispositifs de médias audiovisuels. Cet élément se caractérise par le considérant 24 étant à l'origine le considérant 17 qui émet que : « Les services de médias audiovisuels à la demande présentent la caractéristique d'être de type télévisuel, ce qui signifie qu'ils s'adressent au même public, ils sont en concurrence avec la radiodiffusion télévisuelle et, vu le type et le mode d'accès, l'utilisateur pourrait normalement s'attendre à bénéficier d'une protection réglementaire pour éviter les disparités en ce qui

¹¹⁸ A. LANGE, « Paramètres pour des modèles d'entreprises », in *Les aspects juridiques de la vidéo à la demande*, Strasbourg, *Iris Spécial*, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2007, p.27.

¹¹⁹ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

¹²⁰ C.J.C.E., 2 juin 2005, aff. C-89/04, *Mediakabel BV c. Commissariat voor de Media*.

concerne la libre circulation et la concurrence, la notion de programme devra être interprétée de manière dynamique qui tienne compte de l'évolution de la radiodiffusion ».¹²¹

Un autre élément avancé est que le nombre de destinataires convertit les services en médias, donc ils ont un impact sur la nature de ces services. Cela s'illustre par le considérant 21 étant à l'origine le considérant 16 qui énonce que : « La réglementation devrait couvrir exclusivement les SMA qui sont des médias de masse, c'est-à-dire destinés à être reçus par une partie importante de la population et qui sont susceptibles d'avoir un impact manifeste ».¹²²

Le dernier élément avancé est que la fonction des médias audiovisuels a une importance prépondérante et coïncide sur ce fondement avec la fonction des médias plus traditionnels. Le nouveau considérant 22 explicite que : « la définition du service de média audiovisuel devrait couvrir les médias de masse en tant que moyen d'information, de divertissement et d'éducation du grand public ».¹²³

Ces trois aspects doivent être en mesure de provoquer une réglementation proportionnée et harmonieuse entre les services audiovisuels à la demande qui viennent de voir le jour et les services de télévision traditionnels. Dès lors, on remarque que de nouvelles facettes sont prises en compte telles que la position du client, de l'utilisateur.¹²⁴

Il paraît opportun de mettre en évidence ce qu'on pourrait appeler « l'éblouissement technologique » qui peut être illustré par l'exemple des SMA à la demande qui se distinguent sur un point fondamental : l'utilisateur dispose de certains choix qui vont lui permettre d'aller plus loin que la simple éventualité d'éteindre ou de changer de programme. L'interrogation qui découle de cela est de savoir si l'utilisateur dispose concrètement d'un contrôle dont il pourrait se servir. Une chose certaine est que le décuplement des programmes et la naissance de toutes sortes de nouveaux modes de diffusion ont conduit à un morcellement de l'audience. Les services de médias audiovisuels non-télévisuels ont du mal à exercer une réelle influence au sein de la société. Il ne faut pas oublier que la majorité des services médias audiovisuels à la demande ont au préalable fait l'objet d'une projection par l'intermédiaire des chaînes de télévision suivies par une audience pharamineuse.¹²⁵

¹²¹ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

Une autre interrogation qui se pose c'est qu'en vertu du fait que les SMA apparaissent dans le même temps que les plateformes communautaires telles que Youtube et se fondent sur ce type de plateformes, on se demande donc si ces dernières ne provoquent pas une espèce de mirage. De fait, les plateformes en question sont en mesure d'offrir aux utilisateurs la possibilité de publier du contenu en ligne qui sera accessible à n'importe qui, et de réagir aux contenus publiés par d'autres individus à condition d'être inscrits. Ce même type d'interrogation a lieu d'être concernant l'apparition d'Internet qui permet d'interagir avec des individus, de réagir à du contenu et de partager toute sorte d'informations. De manière générale, la directive SMA n'inclut pas les plateformes et services de communication à proprement parler, même si, petit à petit, on remarque l'inclusion de services audiovisuels cochant les cases requises par la directive, comme l'en atteste l'apparition des sites des chaînes traditionnelles de télévision.¹²⁶

On remarque une montée en puissance d'une tendance consumériste en raison de l'importance accordée au choix de l'utilisateur au niveau de la manière de justifier la réglementation des nouveaux services audiovisuels à la demande. Dès lors, on se demande si l'utilisateur ne serait pas en train de se muer comme acteur éclairé et informé, pesant sur le marché. Le considérant 52 de la directive SMA émet que «la disponibilité des SMA à la demande élargit le choix du consommateur »¹²⁷ ; de sorte qu'on comprend qu'on ne le compte plus comme un simple utilisateur passif. On entend même parler d'une « démocratisation de la production des médias »¹²⁸ et de remettre en cause certaines fondations en droit de l'audiovisuel en raison de l'influence dont disposent désormais les consommateurs sur le contenu des programmes.¹²⁹

C'est dans cet environnement que l'éducation aux médias naît, même si la directive reste assez vague à ce sujet étant donné que l'éducation aux médias se présente tant comme un but concret que comme une réalité effective. Une éducation aux médias a pour tâche de « permettre aux consommateurs d'utiliser les médias d'une manière plus sûre et efficace. Idéalement, les personnes éduquées aux médias sont aptes à poser des choix reposant sur des informations solides, à comprendre la nature des contenus et des services, à profiter de tout l'éventail de possibilités offertes. Elles sont mieux à même de se protéger et de protéger leur famille de

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

matériels préjudiciels ou choquants ». ¹³⁰ Ces dires ne sont pas grandement soutenus étant donné qu'il est fait seulement mention de cette éducation aux médias dans le contenu du Rapport que la Commission devra mettre en œuvre concernant la mise en place de la directive et le « cas échéant sur son adaptation, à la lumière de l'évolution technologique, de la compétitivité du secteur et des niveaux d'éducation aux médias ». ¹³¹¹³²

La directive ne se prononce pas trop non plus sur les outils pertinents concernant l'éducation aux médias et permet aux Etats membres de jouir d'une belle marge d'appréciation ; néanmoins, elle met en lumière une incidence déterminée entre l'avènement de l'éducation des personnes et l'altération de la réglementation audiovisuelle. Dans cette optique, plus l'éducation s'accroît, plus les ingérences de la puissance publique s'amenuisent. C'est dans ce contexte que promouvoir l'autorégulation et la corégulation prend tout son sens. La directive SMA explicite que l'autorégulation a une valeur complémentaire et n'est pas en mesure de prendre la place des obligations que le législateur doit respecter. De là, on comprend que l'éducation aux médias, l'autorégulation et la corégulation ne sont pas de nouvelles sortes d'intervention publique correspondant à du soft law et ne sont pas non plus des prétextes permettant de légitimiser le fait de ne pas mettre en place des mesures plus coercitives et précises. De plus, la directive met en œuvre une obligation de transparence qui est requise afin que le consommateur soit le plus averti possible. ¹³³

On peut mettre en lumière le considérant 43 de la directive explicitant : « Compte tenu de la nature spécifique des services médias audiovisuels et en particulier de l'influence qu'ils exercent sur la manière dont le public se forme une opinion, il est essentiel que les utilisateurs sachent exactement qui est responsable du contenu ». ¹³⁴ On peut ajouter qu'une certaine responsabilité éditoriale doit être mise en avant dans un environnement où les plateformes de

¹³⁰ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérant 37.

¹³¹ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, art. 26.

¹³² E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérant 43.

distribution (câble, satellite, ADSL) procurent des services audiovisuels, alors qu'ils ne possèdent pas la fonction de diffuseur. Les plateformes précitées se cantonnent à proposer aux fournisseurs de services audiovisuels les moyens nécessaires pour que ces derniers puissent mener à bien la diffusion des programmes.¹³⁵

En se fondant sur le rôle plus dynamique de l'utilisateur, la directive SMA permet une réglementation plus légère et flexible en ce qui concerne les SMA à la demande. L'intervention publique doit être organisée en tenant compte de ce nouveau contexte. Le considérant 42 dispose que « les SMA à la demande diffèrent de la radiodiffusion télévisuelle eu égard au choix, au contrôle que l'utilisateur peut exercer et à l'impact qu'ils ont sur la société. Cela justifie une réglementation plus légère... Ils ne devraient se conformer qu'aux règles minimales prévues par la directive ». ¹³⁶

Ces règles minimales visant la protection de l'épanouissement des mineurs ainsi que la sauvegarde de la dignité humaine correspondent au cœur névralgique de la directive, bien que nous soyons face à une réglementation pensée dans une approche consumériste ayant pour but de promouvoir la protection de ceux qui n'assurent pas leur protection eux-mêmes. Par contre, on ne trouve pas de mention relative aux besoins démocratiques d'assurer une égalité de chances, une optique d'ordre public qui prenne en considération les différentes opinions publiques. Certains vont rétorquer que cette tendance citoyenne n'était pas prise en compte dans la directive TVSF ; néanmoins, à sa décharge, à ce moment-là, on pouvait avoir la légitimité de croire que les services publics allaient faire office de contrebalance. Toutefois, en 2007, il était déjà possible de prévoir et d'identifier le fait que des avancées technologiques ainsi que des tendances des marchés découlerait un accroissement de la pensée commerciale des médias privés qui entraîneraient des questionnements concernant l'effet démocratique. La mise en œuvre du principe du droit du pays d'origine faisait découler un effet de délocalisation qui s'inscrivait comme une évidence.¹³⁷

On peut conclure de cela que, au niveau de cette approche où la technologie vient tempérer la réglementation en y jouant presque un rôle de substitut, les objectifs prépondérants

¹³⁵ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

¹³⁶ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérant 42.

¹³⁷ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

tels que la protection des mineurs ou encore la dignité humaine sont menés à bien à l'aide de moyens techniques. De fait, le considérant 45 ajoute que : « les mesures pour la protection de l'épanouissement physique, mental et moral des mineurs et de la dignité de la personne humaine devaient être soigneusement mises en balance avec le droit fondamental à la liberté d'expression...Par conséquent, des mesures telles que l'utilisation de numéros d'identification personnels (codes PIN), de systèmes de filtrage ou d'étiquetage, devaient viser à garantir une protection suffisante, surtout en ce qui concerne les SMA à la demande ».¹³⁸

Dans la continuité de ce qu'on vient d'émettre, on peut mettre en exergue l'article 3*nonies* de la directive citant que : « Les Etats membres prennent les mesures appropriées pour que les services de médias audiovisuels à la demande fournis par des fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence qui pourraient nuire gravement à l'épanouissement physique, mental ou moral des mineurs ne soient mis à la disposition du public que dans des conditions telles que les mineurs ne puissent normalement entendre ou voir ces services de médias audiovisuels à la demande ».¹³⁹

A la question de savoir si les mesures techniques viennent se substituer aux conditions juridiques, on réfute étant donné que même au sein d'Internet, c'est le droit qui vient apporter les conditions devant être respectées si la technologie souhaite atteindre son seuil d'efficacité maximal. Le droit de la propriété, le droit pénal, le droit des contrats, ou encore le droit de la concurrence sont des composantes essentielles au bon fonctionnement du cyberspace.¹⁴⁰

On a pu aisément remarquer que la notion de « services médias audiovisuels » s'est substituée à celle de « télévision » au niveau de l'énoncé de la directive et cela caractérise la nouvelle dimension des règles concernant l'audiovisuel au niveau européen. Le champ d'application de cette directive se fonde sur le concept de neutralité technologique qui se fonde lui-même sur les règles communautaires relatives aux communications électroniques. Ce qui va nous permettre de déterminer l'ampleur de la réglementation, c'est la nature du service et non pas le mode de délivrance. Le terme de SMA se divise entre la radiodiffusion télévisuelle

¹³⁸ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérant 45.

¹³⁹ Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, art. 3*nonies*.

¹⁴⁰ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

et les services à la demande et nous allons les mettre en opposition afin de déterminer leurs champs d'application respectifs en identifiant les critères fondant la distinction. Les services traditionnels trouvent leur sens via la manière de délivrer le service, de l'aménager et précisément via la manière dont l'utilisateur va le regarder. De surcroît, l'article 1, e) de la directive vient ajouter que « la radiodiffusion télévisuelle ou émission télévisée est un service fourni pour un visionnement simultané de programmes sur la base d'une grille de programmes ».¹⁴¹

On peut considérer que la radiodiffusion télévisuelle regroupe l'ensemble des services que l'on pouvait déjà retrouver au niveau du champ d'application de la directive TVSF. De telle sorte qu'elle contient « en particulier, la télévision analogique ou numérique, la diffusion en flux, la télédiffusion sur le web et la quasi vidéo à la demande »¹⁴², et cela suit les observations de la C.J.C.E. au sein de l'arrêt *Mediakabel*. En soi, l'unique nouveauté est la télédiffusion au sein du web qui entraîne l'exigence de respect des règles maximales. D'un autre côté, on remarque que la position dans laquelle se trouve les SMA à la demande est tout autre. En effet, des services à la demande qui dans le passé s'inséraient dans le milieu des « services de la société de l'information » se retrouvent désormais sous l'emprise de la directive concernant le commerce électronique. Le considérant 25 nous précise que les critères créés par la directive ont un caractère cumulatif. On retrouve ces derniers au niveau de l'introduction de la directive ; toutefois, ces conditions ne sont pas citées par la suite dans la partie prescriptive, de telle sorte qu'on en conclut qu'elles possèdent une force déclarative.¹⁴³

Les caractéristiques requises sont les suivantes : « - un service qui soit un média de masse, donc destiné à une partie importante de la population ; - un service audiovisuel qui se présente comme la TV ; - un SMA qui ne soit pas linéaire, dont le visionnage des programmes ne soit pas simultané, mais se fasse au contraire au moment choisi par l'utilisateur et sur sa demande individuelle ; - des programmes qui soient fournis sur base d'un catalogue ; - la fourniture de programmes audiovisuels : les images doivent être animées ; - la fourniture de programmes dans le but d'informer, de divertir et d'éduquer le grand public ; - une vocation économique, marchande ; - la fourniture de ce genre de programmes doit être la *finalité*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérant 20.

¹⁴³ E. MALARET GARCIA, *op. cit.*, pp. 29-52.

principale ; - les contenus audiovisuels *ne doivent être ni secondaires ni accessoires* ; - le fournisseur doit disposer des pouvoirs permettant d'assurer la responsabilité éditoriale, le contrôle effectif sur la sélection des programmes et sur son organisation ». ¹⁴⁴ On retrouve ces caractéristiques aux considérants 16 à 23 de la directive SMAV de 2007.

En fonction de cette optique consistant à poser des limites au champ d'application, certaines exclusions sont mises en œuvre mais ces dernières présentent dès l'année 2010 un caractère controversé. L'extension du champ matériel découlant de cette nouvelle directive a comme implication que les nouveaux médias audiovisuels naissants qui se trouvent sous l'emprise de cette directive sont dans l'obligation de respecter des règles relatives au contenu éditorial, qui ne les concernaient pas auparavant. Le contenu éditorial doit se conformer au principe d'interdiction d'incitation à la haine, au principe relatif à la protection des mineurs et aux dispositions relatives au parrainage et au placement de produit. ¹⁴⁵

On en conclut aisément que la distinction élaborée entre « services télévisuels » et « services à la demande » admet un ajustement du cadre légal aux divers hypothèses rencontrées. Dans cette optique, un élément clef à noter est l'abrogation de l'interdiction absolue des programmes pouvant porter atteinte de manière considérable à l'épanouissement des mineurs et sa substitution par une interdiction dépendant d'une autorisation dans la mesure où des conditions sont rencontrées et de dispositifs techniques légitimisant ce qui n'était pas autorisé précédemment et ce même lorsque cet assouplissement des normes concerne exclusivement les SMA à la demande. L'enjeu principal est d'identifier un modèle de régulation qui correspondrait à ces services de médias audiovisuels. En ce sens, il sera primordial d'assurer les obligations d'intérêt général, de promouvoir la préservation des droits fondamentaux et de tout ce qui touche à la dignité humaine, de l'épanouissement des mineurs, ainsi que du pluralisme et enfin de la démocratie. S'atteler à mettre sur pied un modèle de régulation des SMA à la demande doit avoir pour but de mettre de côté deux risques. D'un côté, on retrouve le risque de se cantonner à faire une copie du cadre légal des services télévisuels traditionnels en n'ayant pas égard aux caractéristiques spéciales des nouveaux services. D'un autre côté, on peut identifier le risque de donner à l'autorégulation un rôle d'alibi et de réserver aux opérateurs la mise en place des normes ainsi que la possibilité de résoudre les litiges. ¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

L'autorégulation n'est pas un remède universel dans le sens qu'il est nécessaire d'apporter un cadre et d'émettre les compétences dont disposent les pouvoirs publics étant donné que la crise économique a mis en exergue les complications et embûches que peut impliquer l'écartement des pouvoirs publics vis-à-vis des pouvoirs privés. Le déclin de l'autorégulation des marchés financiers a été freiné grâce aux actions conjuguées des Etats. Il s'avère que les ressources publiques ont fait éclater les barrières du modèle datant des années 80. Les systèmes démocratiques de gouvernement mettent en place des conditions permettant aux individus, par leur qualité de citoyens, de créer les règles et institutions ayant du sens afin de sauvegarder l'espace de réflexion relatif aux fondements nécessaires au sein d'une société démocratique. On peut ajouter que la régulation des SMA doit aider à mettre en place un espace public assurant un certain pluralisme et le droit pour chacun de jouir de manière impartiale de la participation au débat public.¹⁴⁷

§ 3^e : Son évolution vers la Directive « Services de médias audiovisuels » (SMAV) de 2018

Afin de saisir toute l'étendue de l'évolution des bases légales applicables à l'heure actuelle au sein de la Directive SMAV, il s'avère nécessaire d'analyser les travaux du Conseil de l'Europe relatifs à cela. Le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe mettait en évidence l'effet rapide du progrès technologique sur les modes d'exploitation des films dans sa Recommandation n° R(87)781. Il insistait sur l'importance de coordonner ces modes d'exploitation afin de garantir une utilisation idéale des œuvres. De telle sorte qu'il suggérait aux gouvernements des États membres de prendre certaines mesures telles que :

« [...] »

3. *[d'] encourager la conclusion d'accords visant à prendre en compte la diversification des modes de diffusion des œuvres et d'assurer dans le cadre de leur compétence la priorité à l'exploitation des œuvres cinématographiques dans les salles de cinéma, seules à même d'en assurer la présentation au public dans des conditions optimales et de respecter la hiérarchie de principe suivante des modes de diffusion :*

- salles,
- vidéogrammes,
- télévision ;

¹⁴⁷ *Ibid.*

4. Là où les conditions locales le permettent, encourager la conclusion d'accords visant à éviter que les stations de radiodiffusion ne programment les films de cinéma aux jours et heures les plus favorables à la fréquentation des salles de cinéma ; [...] »¹⁴⁸

La Convention européenne relative à la télévision transfrontière (CETT) est née deux ans après cela. Elle correspond à un dispositif juridique avant-gardiste mettant en œuvre une disposition réservée aux fenêtres d'exploitation en vertu de son article 10, alinéa 4 :

*« Aucune œuvre cinématographique [...] ne peut être diffusée sur des services [de radiodiffusion], sauf accord contraire entre les détenteurs de droits et l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, avant l'expiration d'un délai de deux ans après le début de l'exploitation de cette œuvre dans les salles de cinéma dans un des États membres de la Communauté ; dans le cas d'œuvres cinématographiques coproduites par l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, ce délai est d'un an ».*¹⁴⁹

Cet article nous rappelle une base légale ressemblante énoncée dans le premier jet de la Directive « Télévision sans frontières » (TSF) de 1989. L'article 7 obligeait les Etats membres à prendre soin de vérifier que :

*« les organismes de radiodiffusion télévisuelle relevant de leur compétence ne procèdent à aucune diffusion d'œuvres cinématographiques, sauf accord contraire entre les détenteurs de droits et l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, avant l'expiration d'un délai de deux ans après le début de l'exploitation de cette œuvre dans les salles de cinéma dans un des États membres de la Communauté ; dans le cas d'œuvres cinématographiques coproduites par l'organisme de radiodiffusion télévisuelle, ce délai est d'un an ».*¹⁵⁰

Cet article est resté d'application jusqu'au moment où la Directive « Télévision sans frontières » a été révisée en 1997, ce qui a donné plus de liberté au système des fenêtres d'exploitation à l'intérieur de l'Union européenne. Ainsi, le nouvel article 7 obligeait les Etats membres de faire attention :

¹⁴⁸ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, CH. GRECE, P. SIMONE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 1-61.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

*« à ce que les radiodiffuseurs qui relèvent de leur compétence ne diffusent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit ».*¹⁵¹

Cet amendement a été incorporé à la révision de la CETT datant de 1998. De plus, les tempéraments effectués à la Directive « Télévision sans frontières » et son évolution en Directive Services de médias audiovisuels n'ont pas influencé cette nouvelle base légale. Par conséquent, l'article 8 de la Directive SMA datant de 2018 émet que :

*« Les États membres veillent à ce que les fournisseurs de services de médias qui relèvent de leur compétence ne transmettent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit ».*¹⁵²

Les considérants 76 et 77 qu'on peut retrouver au sein de la Directive SMA datant de 2012 ne donnent pas d'autres précisions :

*« 76) Il importe de faire en sorte que les œuvres cinématographiques soient diffusées dans des délais convenus entre les ayants droit et les fournisseurs de services de médias. (77) La question des délais spécifiques à chaque type d'exploitation des œuvres cinématographiques doit, en premier lieu, faire l'objet d'accords entre les parties intéressées ou les milieux professionnels concernés. »*¹⁵³

Chapitre 3 : La chronologie des médias dans les cadres nationaux

L'analyse des cadres nationaux, révèle que dans la plupart des situations, la législation sur la question des fenêtres de diffusion pour les divers modes d'exploitation a été abandonnée. Néanmoins, l'article 28 de la convention sur la télévision transfrontière et l'article 3 de la Directive « Télévision sans frontières » donnent aux parties la possibilité d'appliquer des règles élaborées de manière plus stricte et dotées de plus de détails que celles émises dans les textes précités « aux services de programmes transmis par un radiodiffuseur relevant de leur compétence ».¹⁵⁴ Il convient de noter que cette revue n'a pas pour objectif d'être exhaustive ; néanmoins, elle illustre les différentes approches adoptées concernant cette thématique.¹⁵⁵

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

¹⁵⁵ *Ibid.*

§ 1^{er} : Etats pourvus de dispositions législatives sur la chronologie des médias

Les nations actuellement dotées d'une réglementation législative sur le sujet des fenêtres d'exploitation reprennent essentiellement des dispositions européennes. La situation de la France est un cas à mettre en évidence. En effet, la pertinence particulière de la situation française est soulignée par l'arrêt *Cinéthèque*¹⁵⁶ de la CJCE mentionné précédemment, ainsi que par l'historique de la convention sur la télévision transfrontière et de la Directive « Télévision sans frontières ». Le 26 janvier 1987, un décret a été émis, interdisant la diffusion par voie hertzienne terrestre d'œuvres cinématographiques avant trois ans suivant l'obtention du visa d'exploitation. Ce délai est diminué à deux ans concernant les œuvres bénéficiant de coproduction via le service de télévision et à un an concernant les chaînes payantes. Dans le passé, les radiodiffuseurs inscrivaient au sein de leurs cahiers de charges, les circonstances d'exploitation des œuvres cinématographiques.¹⁵⁷

Le cadre juridique français a ensuite été ajusté pour se conformer à la Directive TVSF, telle que modifiée en 1997 (Directive 97/36/CE). Concernant la chronologie des médias, la loi relative à la liberté de communication se rapporte aux engagements pris entre les radiodiffuseurs et les organisations professionnelles relatives à l'industrie cinématographique. Ces accords prévalent sur de potentiels consensus individuels entre les détenteurs de droits et les radiodiffuseurs. En 2005, des accords concernant cette thématique ont été conclus entre les parties visées. Par conséquent, le délai de diffusion à propos du paiement à la séance est de neuf mois, de douze mois pour une première diffusion à travers une chaîne payante, et de vingt-quatre mois dans la situation d'une seconde diffusion. Pour les chaînes non payantes, les délais varient de vingt-quatre à trente-six mois. Le 20 décembre 2005, les représentants des secteurs concernés ont signé un accord historique relatif à la vidéo à la demande, se prononçant pour un délai de diffusion correspondant à 33 semaines. Dans l'hypothèse de vidéo à la demande via un abonnement (SVoD), un délai de trente-six mois est acté : ce dernier peut être étendu de trente jours dans le cas où le film a été cofinancé via un radiodiffuseur. A l'heure actuelle, des négociations sont engagées afin de parvenir à un nouvel accord.¹⁵⁸

¹⁵⁶ C.J.C.E., 11 juillet 1985, aff. jtes 60/84 et 61/84, *Cinéthèque SA e.a. c/ Fédération nationale des cinémas français*.

¹⁵⁷ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

¹⁵⁸ *Ibid.*

L'exploitation sur vidéogrammes n'est autorisée qu'après l'expiration d'un délai d'un an à partir du moment où est délivré le visa d'exploitation. Cependant, le ministre de la Culture a la possibilité de proposer des exceptions à cette règle. Néanmoins, il est stipulé qu'aucune sorte d'exception n'est envisageable avant l'expiration d'un délai de six mois à partir du moment où le film est sorti en salles. En date du 23 novembre 2007, en France, les producteurs de musique et de films, les fournisseurs de services Internet et les pouvoirs publics sont parvenus à trouver un arrangement. En effet, les ayants droit se sont engagés « à aligner l'ouverture de la fenêtre de la vidéo à la demande sur celle de la vidéo physique, soit six mois après la sortie des films en salles ».¹⁵⁹

Jusqu'en 2020, la chronologie des médias en France était associée au dispositif des jours interdits qui faisait en sorte de contraindre les chaînes télévisuelles de ne pas diffuser des films aux jours et horaires où l'affluence était la meilleure au sein des cinémas. En général, cela correspondait aux mercredis, et le week-end en comptant le vendredi soir, mis à part certaines exceptions pour Arte et France 4 le mercredi ou alors pour les films en noir et blanc le dimanche après-midi. De telle sorte qu'on comptait près de 261 jours portant interdiction pour les chaînes chaque année.¹⁶⁰ Un nouvel accord a été entériné le 24 janvier 2022 et suite à cela, un arrêté a vu le jour le 4 février pour ensuite être publié au Journal officiel le 9 février. Cette chronologie négociée est donc entrée en vigueur le 10 février 2022 et devrait en principe durer trois ans. Les prochaines négociations se dérouleront donc aux alentours de début 2024 avec l'espoir de trouver un nouvel accord pour février 2025. De surcroît, une clause de revoyure datée à janvier 2023 avait été insérée.¹⁶¹¹⁶²

Les plateformes Netflix et Canal+ considèrent être protégées par cet accord, alors que des plateformes telles que Disney+ et Amazon Prime Video ne font pas partie des signataires. La SACD (la société des auteurs et compositeurs dramatiques) a déclaré ne pas saisir les contraintes qui sont mises en place à l'égard des plateformes de streaming. Toutefois, ces

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 2 juillet 2024.

¹⁶¹ Numerama, *Comment fonctionne la chronologie des médias en 2023*, <https://www.numerama.com/pop-culture/830137-comment-fonctionne-la-chronologie-des-medias.html>, consulté le 18 juin 2024.

¹⁶² Ministère de la culture, *La ministre de la culture étend la nouvelle chronologie des médias à l'ensemble de la filière*, <https://www.culture.gouv.fr/presse/communiqués-de-presse/La-ministre-de-la-Culture-etend-la-nouvelle-chronologie-des-medias-a-l-ensemble-de-la-filiere#:~:text=Par%20arr%C3%AAt%C3%A9du%209%20fév%C3%A9rier,l'ensemble%20des%20entreprises%20int%C3%A9ress%C3%A9es.>, consulté le 18 juin 2024.

plateformes jouissent tout de même d'un rabaissement du délai de diffusion qui correspondait à 36 mois antérieurement. Concernant les chaînes hertziennes, elles gardent le délai de 22 mois qui était déjà le leur dans le passé. Par ailleurs, elles jouissent d'une dite « fenêtre d'étanchéité » qui va leur permettre de recevoir une exclusivité concernant les films entre le 22ème et 36ème mois de la part des plateformes de VOD. Néanmoins, il subsistera une possibilité d'élaborer des accords afin d'équilibrer les droits de diffusion. Ainsi, Canal + a su jouer de sa réputation de premier financeur du cinéma français pour voir son délai être abaissé de 8 à 6 mois ce qui en fait le bénéficiaire principal de l'accord négocié. En effet, on peut mettre en exergue l'accord financier approchant les 600 millions d'euros sur 3 ans qui a pesé dans la balance au niveau de ce rabaissement de délai.¹⁶³

Netflix quant à lui, s'en sort mieux que ses principaux concurrents que sont Amazon Prime Video et Disney+. Via cet accord, Netflix, fort de son investissement de près de 200 millions d'euros par an bénéficie d'un rabaissement de son délai de diffusion de 36 mois à 15 mois, ce qui au demeurant correspond à 2 mois de moins que ses concurrents. Les deux grands perdants sont donc Amazon Prime Video et Disney+. Les derniers cités menacent même, par représailles, de ne plus sortir en salle certains de leurs films et de simplement les mettre en ligne via leur plateforme dès leur sortie comme les sorties en salles permettent d'enregistrer d'énormes revenus, cette éventualité paraît lunaire mais un compromis interne pourrait être élaboré avec certains films sortant directement sur la plateforme et d'autres qu'on aurait la joie de découvrir en salle.¹⁶⁴

La France est le pays disposant de la réglementation la plus sophistiquée concernant la chronologie des médias. Et il faut savoir que la directive européenne SMA octroie aux Etats membres la possibilité de mettre en œuvre des règles s'avérant plus pointilleuses par rapport à celles émises à l'échelle européenne concernant les services dont ils ont la compétence. Pour les pays ayant des bases légales moins exigeantes, dans le cas où un film ne sort pas en salles, il est envisageable de voir le film en question être exploité de manière directe à la télévision ou sous forme de DVD. Alors qu'en France, une telle hypothèse est impensable au risque de voir

¹⁶³ BDM, *Nouvelle chronologie des médias en France : ce qui change*, <https://www.blogdumoderateur.com/nouvelle-chronologie-medias-france/>, consulté le 19 juin 2024.

¹⁶⁴ *Ibid.*

s'envoler une partie considérable des fonds initialement déployés pour une sortie dans les salles de cinéma.¹⁶⁵

À ce moment de l'analyse, il paraît intéressant d'aborder à présent le cas de l'Allemagne qui a mis en place des bases légales même si elles sont moins exigeantes qu'en France. On peut voir que dans le but de se voir octroyer des aides publiques, « les agents » devront respecter des délais d'exploitation précis. D'après l'article 30 de la Filmförderungsgesetz (correspondant à la loi concernant les aides publiques dans le milieu du cinéma), il est nécessaire de rembourser les subventions publiques accordées pour la production d'un film dans l'hypothèse où certains délais de diffusion pour différentes périodes d'exploitation ne sont pas suivis. Ces délais diffèrent : six mois concernant les supports vidéographiques tels que les DVD après leur sortie en salle, « un an pour les services d'accès individuel et les services à la demande, pour les films à l'acte ou les programmes payants à la séance, dix-huit mois pour les abonnements à la carte et deux ans pour la diffusion sur une chaîne non cryptée ». ¹⁶⁶

Selon le Centre national de la cinématographie (Filmförderungsanstalt - FFA), en vertu de la loi sur les aides publiques au cinéma, il est possible de diminuer les délais de diffusion des films qui ont été cofinancés à cinq mois pour les supports vidéographiques, à six mois concernant les NVoD, VoD et PPV, et à dix-huit mois pour ce qui est de la télévision non cryptée, sous réserve que cela ne compromette pas les intérêts économiques de l'industrie cinématographique. En outre, une décision consensuelle du comité directeur du Filmförderungsanstalt peut diminuer ces délais à quatre, quatre, six et six mois dans les mêmes circonstances. ¹⁶⁷

Des discussions sont en cours de négociation dans le but de modifier les dispositions actuelles de la loi sur les aides publiques ; ces modifications étaient censées naître à la fin de l'année 2008 ! Il se murmure que les spécialistes encouragent une diminution globale des délais, et cela coïncide avec les attentes de plus en plus prononcées des ayants droit. Prenons un exemple issu de la réalité. Lors de l'année 2007, un distributeur a essayé de mettre sur le marché deux films (qui ne faisaient pas partie de la catégorie de la FFG) en DVD seulement trois mois à compter de leur sortie en salle, alors qu'à l'accoutumée, six mois sont requis. Afin d'éviter

¹⁶⁵ Digital Media Knowledge, *La chronologie des médias à l'ère de la SVOD : Quelles problématiques ?*, <https://digitalmediaknowledge.com/médias/la-chronologie-des-médias-a-lere-de-la-svod-queelles-problematiques/>, consulté le 20 juin 2024.

¹⁶⁶ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

¹⁶⁷ *Ibid.*

une diminution de la fréquentation des salles de cinéma, les responsables des salles ont exprimé leur intention de boycotter ces films. Au final, on est parvenu à trouver un compromis : les parties ont décidé que des DVD pourraient être commercialisés quatre mois après la sortie en salle des films.¹⁶⁸

Le cas de l'Autriche se rapproche de celui de l'Allemagne, en effet, il n'existe pas de loi spécifique relative à la chronologie des médias. Néanmoins, les délais d'exploitation concernant les films produits au moyen d'aides accordées par l'Etat sont dictés par l'article 11a de la Filmförderungsgesetz (FFH). Selon cet article 11a, alinéa 2 et 3 FFG, les délais en question sont susceptibles d'être diminués dans l'hypothèse où cela ne vient pas perturber les intérêts économiques de l'industrie cinématographique.¹⁶⁹

Au niveau du Portugal, la chronologie des médias trouve sa source au sein du décret-loi n°227/2006 datant du 15 novembre 2006. En vertu de l'article 61, alinéa 1, on apprend qu'un film paru au cinéma peut faire son apparition sur une chaîne payante dans les 4 mois et sur une chaîne payante dans les 12 mois suivant la commercialisation du film. Selon, l'alinéa 2, les délais précités sont divisés par deux dans la situation où la chaîne est coproductrice. L'alinéa 3 aborde la possibilité d'éditer la vidéo de l'œuvre, qui peut être effectuée deux mois après sa première parution en salle. Selon l'alinéa 4, dans la mesure où la première exploitation commerciale se déroule sur des supports vidéographiques, la fenêtre d'exploitation est ouverte dans les deux mois suivant la commercialisation concernant les chaînes payantes et dans les neuf mois pour ce qui est des chaînes gratuites. Selon l'article 5, il est possible de modifier les dispositions mentionnées précédemment par l'intermédiaire d'accords établis entre les détenteurs de droits et les radiodiffuseurs ou encore les éditeurs de supports vidéographiques. Dans le cas où une œuvre ne serait pas diffusée en salle, elle peut faire directement son apparition à la télévision ou être mise sur le marché sous forme de vidéo ou de DVD, conformément à l'alinéa 6.¹⁷⁰

Que ce soit en Grèce, au Luxembourg, en Hongrie ou encore en Roumanie, la chronologie des médias se décide via des accords contractuels. Tandis qu'en Lettonie, la diffusion des films devra respecter les droits d'auteur.¹⁷¹

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

Résumons-nous. Au niveau des Etats-Unis, la chronologie des médias est mise en place via des accords contractuels entre les producteurs et les distributeurs, film par film. Au niveau européen, on s'est dirigé vers une optique purement réglementaire se basant aussi sur des issues contractuelles. La France s'est dirigée vers une optique unique en établissant des textes contraignants et à l'heure actuelle, on remarque que ces fondements sont réglementés par des décrets résultant d'accords interprofessionnels. Certains autres pays européens tels que l'Allemagne, l'Autriche et le Portugal ont mis en place des bases légales mais de manière moins contraignante.¹⁷²

§ 2^e : Etats dépourvus de dispositions législatives sur la chronologie des médias

Nous pouvons encore relever certains Etats ne disposant pas de législation relative à la chronologie des médias. Observons d'abord le Royaume-Uni, qui a élaboré un accord en 2003 selon lequel un DVD pouvait être mis sur le marché entre trois et six mois à partir de la sortie du film ; dans un premier temps, une location du DVD était possible et ensuite, un achat de ce même DVD était envisageable. Concernant la TV à la séance et la VoD, un délai de 6 mois est requis ; pour ce qui est de la parution film sur une chaîne payante et gratuite, les délais exigés sont respectivement un an et trois ans. En Italie, il fut un temps où un certain article 15, alinéa 14 de la loi n°223 datant du 6 août 1990 mettait en évidence une disposition qui correspondait à l'article 7 de la Directive TVSF de 1989 ; toutefois, cette disposition a disparu à la suite du décret n°177 datant du 31 juillet 2005. Une fois passé cette date, il n'y a eu plus eu une seule trace de base légale relative à la chronologie des médias en Italie jusqu'à ce jour.¹⁷³ De manière plus globale, des pays tels que l'Espagne, le Danemark, la Lituanie ou encore la Serbie ne disposent pas de bases légales relatives à la chronologie des médias.¹⁷⁴ Dans le cas de la plupart des Etats membres sans dispositions légales, ils sont libres de mettre en place des règles plus exigeantes et précises que celles qu'on retrouve au sein des textes.¹⁷⁵

¹⁷² La revue européenne des médias et du numérique, *Cinéma et internet : vers la fin de la chronologie des médias ?*, <https://la-rem.eu/2010/03/cinema-et-internet-vers-la-fin-de-la-chronologie-des-medias/>, consulté le 20 juin 2024.

¹⁷³ M. KUHR, *op. cit.*, pp. 1-7.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ La revue européenne des médias et du numérique, *Cinéma et internet : vers la fin de la chronologie des médias ?*, <https://la-rem.eu/2010/03/cinema-et-internet-vers-la-fin-de-la-chronologie-des-medias/>, consulté le 20 juin 2024.

Titre 3 : Réflexion sur l'avenir de la chronologie des médias et sur son adéquation avec le cadre juridique actuel

Chapitre 1 : Quels sont les problèmes rencontrés en 2024 par rapport au cadre juridique actuel ?

§ 1^{er} : L'impact d'Internet et des plateformes de streaming

Internet a une part de responsabilité dans la désintermédiation du secteur, qui correspond à un étiolement des intermédiaires classiques qu'on retrouve au milieu des producteurs et consommateurs, ce qui signifie qu'à présent ces derniers ont une connexion directe. A l'heure actuelle, on remarque l'avènement des offres de vidéo à la demande, qui sont disponibles dans un écart de plus en plus court après les sorties cinéma et cela entraîne un rapetissement de chaque fenêtre. On voit aussi que les mêmes œuvres cinématographiques apparaissent de manière simultanée sur divers supports numériques, comme cela a été le cas avec le film *Bubble* de Steven Soderbergh qui a paru en même temps sur toutes les plateformes en 2005. Les intermédiaires sont un peu mis de côté étant donné que les producteurs sont en mesure de diffuser leurs films de manière directe sur Internet, essentiellement lorsqu'il s'agit de petites œuvres indépendantes et cela permet de restreindre les coûts ainsi que de mieux cerner les usagers.¹⁷⁶

Dans ce contexte de désintermédiation et d'avènement des contenus sur Internet, on voit qu'en sont impactés les distributeurs, les chaînes télévisées, ainsi que les opérateurs câbles et satellites. Netflix va vouloir sceller à l'avance des accords dans le même temps avec les producteurs de contenus ainsi qu'avec les plateformes de distribution. On peut ajouter que les petits films indépendants étrangers moins médiatisés sont plus impactés par la désintermédiation par rapport aux films provenant d'Hollywood et qui jouissent de plus de protection et utilisent Internet comme une occasion pour produire ou distribuer. Peter Broderick en conclut que nous avons à faire à un « nouveau monde de la distribution » se fondant via des dépenses moindres, des stratégies spécifiques, « des sources de revenus séparées et un accès direct aux consommateurs individuels et aux communautés (fans) ».¹⁷⁷ L'avantage lié à ce nouveau monde est que les réalisateurs et producteurs vont pouvoir favoriser l'exposition de

¹⁷⁶ La revue des médias, *Repenser l'industrie du cinéma à l'ère numérique*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/repenser-lindustrie-du-cinema-lere-numerique>, consulté le 22 juin 2024.

¹⁷⁷ *Ibid.*

leurs œuvres cinématographiques sans devoir renoncer au commandement du marketing au profit des distributeurs, alors que l'ancien monde met en valeur un système de distribution avec des fenêtres d'exploitation qui devient de plus en plus désuet en raison de la vitesse avec laquelle les œuvres piratées deviennent accessibles.¹⁷⁸

Par ailleurs, Internet conduit à une propagation internationale des œuvres cinématographiques, sous la houlette de fondateurs internationaux comme l'indo-américain Gaurav Dhillon qui a créé le support numérique *Jaman*. Cette plateforme se base sur la conviction que la quantité de films produits sur cette planète et qui sont commercialisés aux Etats-Unis est inférieure à 1% et donc elle tente de distribuer des films étrangers et indépendants, comme par exemple ceux produits par le cinéma indien par l'intermédiaire d'un service VOD.¹⁷⁹

A l'heure actuelle, avec le développement des plateformes de streaming, on remarque que les diffuseurs participent à la production de leurs propres contenus, pouvant être mis en scène par des réalisateurs de génie et qui sont sur la même lignée que les films traditionnels mais qui ne sont accessibles que sur leurs plateformes de streaming et donc suivent un circuit inhabituel. On s'interroge donc sur le fait de savoir si des films ayant suivi ce circuit de distribution particulier comme *The Irishman* de Martin Scorsese (2019) ou encore plus récemment *The Killer* de David Fincher (2023) sont en mesure de recevoir l'appellation « d'œuvres cinématographiques » ou non. Cela génère de vifs débats sur l'admissibilité des films précités aux différents festivals de prestige et aux récompenses cinématographiques. Il n'y a pas de prise de position homogène au vu du fait que les films qui n'ont pas pour objectif de paraître dans les salles françaises ne peuvent pas entrer en compétition au festival de Cannes alors que le film *The Power of the Dog* (production Netflix directement diffusée sur la plateforme) a été récompensé aux Oscars en 2021. Il se pose aussi la légitime question de savoir si ce type de films ne sortant pas en salles peut bénéficier d'une aide de financement concernant la production du film.¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Digital Media Knowledge, *La chronologie des médias à l'ère de la SVOD : Quelles problématiques ?*, <https://digitalmediaknowledge.com/medias/la-chronologie-des-medias-a-lerc-de-la-svod-quelles-problematiques/>, consulté le 20 juin 2024.

Etienne Baffrey, directeur de l'Institut des Arts de Diffusion, n'aurait jamais imaginé l'influence que l'avènement d'Internet allait avoir au sein de tout un système économique, de tout un écosystème et il estime que cette notion « d'écosystème » est primordiale dans le monde du cinéma étant donné qu'elle a une influence allant jusqu'aux comédiens et acteurs. Lorsqu'un acteur a la possibilité de tourner dans une production Netflix, en plus du modèle économique, il y a l'aspect de la visibilité qu'il faut prendre en considération. De telle sorte que certains acteurs acceptent un salaire moindre pour avoir accès à ce type de tournage et ainsi acquérir de la notoriété et devenir légitime pour ensuite faire partie d'un système plus conventionnel. Ensuite, lorsque ces acteurs jouissent d'une notoriété internationale, Netflix va dépenser plus d'argent pour s'acquérir leurs services. Il ajoute que « Netflix est au courant qu'en tant que coproducteur ou producteur, il y a une forme d'attractivité qui y est attachée et cela découle de l'avènement d'Internet et non pas des canaux classiques du câble tels qu'on les connaît encore aujourd'hui mais tels qu'on les a également connus dans les années 80 ».¹⁸¹

§ 2^e : La lutte contre le téléchargement illégal

Il s'avère compliqué de mettre un terme aux échanges illégaux d'œuvres, qui font l'objet de protection par le droit d'auteur, au sein des réseaux peer-to-peer. De nombreuses plateformes en ligne permettent aux internautes d'accéder à une grande quantité de musique, de films, ... ce qui met en danger la rémunération légitime des titulaires de droits et la promotion d'offres légales ne violant pas ces droits. En Belgique, on peut mettre en exergue une proposition de loi mise sur pied par le groupe MR une première fois via le sénateur Monfils en date du 21 avril 2010 et une seconde fois via le sénateur Miller en date du 28 janvier 2011 dans le but de mettre en place une « réponse graduée » comme on l'a vu au préalable avec la solution française « Hadopi ». Toutefois, lorsque les parties intéressées ont été entendues au Sénat en date du 11 mai 2011, le sénateur Miller a présenté un amendement ayant pour but de mettre à néant ces dispositions et principalement leur partie répressive.¹⁸²

Quant aux groupements « pes Ecolo » et « Groen ! », ils ont mis en place une proposition de loi différente présentée en premier lieu le 2 mars 2010 par l'intermédiaire des sénateurs Hellings et Piryns, et ensuite en second lieu le 9 décembre 2010 par l'intermédiaire

¹⁸¹ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

¹⁸² S. DUSOLLIER et C. COLIN, « Les perspectives de légitimation des échanges des œuvres sur les réseaux peer-to-peer en Belgique », in *Le téléchargement d'œuvres sur Internet, Perspectives en droit belge, français, européen et international*, (sous la dir. de C. DOUTRELEPONT, F. DUBUISSON et A. STROWEL, Larcier, 2012, pp. 260-305.

des sénateurs Morael et Piryns, qui a pour objectif de réglementer ces échanges via l'avènement d'une licence globale. Une autorisation de la sorte est généralement mise en évidence comme étant une issue offrant la possibilité de contrôler un phénomène d'échange d'œuvres complexe à freiner, et en apportant dans le même temps une rémunération aux auteurs et acteurs impliqués dans la création artistique. Elle a été soufflée par la doctrine et est soutenue par des groupements d'artistes et consommateurs qui sont associés et elle est en mesure de faire son apparition au sein du débat législatif comme on peut le voir dans la proposition de loi soutenue par les groupes écologiques belges. Ce genre de propositions, peu importe d'où elles proviennent, ont l'idée commune que les auteurs et autres ayants droit disposeraient de plus d'avantages avec une permission des échanges accompagnée d'une certaine rémunération en comparaison à une représentation via laquelle ils ne jouissent pas de réparation. Leur mécanisme est équivalent dans le sens où la compensation financière serait prélevée sur la base du prix des abonnements à Internet « et donc auprès des fournisseurs d'accès à Internet, considérés comme les fournisseurs du moyen de téléchargement le plus significatif : la bande passante ». Les montants encaissés seraient par la suite alloués aux auteurs et titulaires de droits voisins concernés.¹⁸³

En plus des disparités dans les détails, les systèmes proposés varient en ce qui concerne la forme juridique utilisée pour légitimer les échanges, selon le degré de dérogation au droit exclusif et individuel des auteurs. D'un côté, il existe les dispositifs fondés sur la gestion collective et qui obligent cette dernière, vis-à-vis des auteurs, allant de la gestion collective obligatoire à la licence collective étendue. D'un autre côté, les droits des auteurs sont restreints, comme l'exception et la licence non volontaire. Les suggestions pour justifier les échanges d'œuvres sur les réseaux peer-to-peer appartiennent généralement à la notion de "licence globale". Cette notion ne possède pas de contenu juridique propre mais a pour objectif d'obtenir une permission unique valable pour un répertoire très étendu, sans nécessiter de négociation individuelle avec tous les ayants droit pertinents. Il serait impossible d'appliquer cette approche pour toute utilisation compacte d'œuvres et de services, comme c'est le cas dans le cadre du partage de documents sur Internet.¹⁸⁴

Ces dernières années, une envie est née de mettre en place de nouveaux délais d'exploitation qui feraient coïncider de manière simultanée la sortie dans les salles de cinéma et la sortie sur les plateformes VOD, ou du moins de faire en sorte qu'entre ces deux sorties, le

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

temps d'attente soit moins long. Ce plan peut s'assimiler à l'intention de freiner l'exploitation illégale des films, qui viennent de sortir au cinéma, partout sur internet. On peut remarquer cette liberté contractuelle au sein de la directive sur les services de médias audiovisuels qui se fonde sur les principes de négociation contractuelle et de respect des délais décidés en compagnie des ayants droit.¹⁸⁵

La permission de partager n'importe quel type de contenus au sein des réseaux *peer-to-peer* peut s'avérer périlleuse concernant ce système d'exploitation fondé sur la chronologie des médias. Dans la situation où la licence attribuée aux internautes vaut pour l'intégralité des films, y compris ceux venant tout juste de sortir au cinéma, les exploitants de services de VOD ou les chaînes de télévision n'auront aucune utilité à pré-acheter les droits relatifs au film en question pour recevoir en contrepartie une diffusion exclusive durant un temps garanti. Alors que le cœur névralgique de la production d'un film se fonde sur les pré-achats des droits de l'œuvre en question.¹⁸⁶

Au sein d'un dispositif de légitimation des échanges en *peer-to-peer*, la chronologie des médias exigerait la mise en œuvre d'un système de filtrage pour empêcher efficacement la transmission, au sein de ces réseaux, de films dont l'exclusivité, qu'elle soit en lien avec leur exploitation en salles ou avec les services de VOD, doit faire l'objet de protection. Il serait donc nécessaire d'impliquer davantage les fournisseurs d'accès Internet. Il est probable que les opérateurs de services de films à la demande seraient plus enclins à s'impliquer, car ils partagent avec les détenteurs des droits une préoccupation commune caractérisée par la protection de la période d'exploitation exclusive. Mais dans d'autres situations, la question de la mise en œuvre d'une telle intervention active des FAI (fournisseur d'accès à Internet), entre autres par le biais d'un filtrage, et celle des coûts associés, se pose à nouveau. Il serait également nécessaire que les détenteurs de droit effectuent une analyse technique des films en question étant donné l'envergure du filtrage.¹⁸⁷

Toutes les œuvres ne sont pas soumises à une autorisation des échanges, car leurs modes d'exploitation et leurs marchés ne sont pas les mêmes. A titre illustratif, certains veulent éloigner les films d'une possible licence globale, et nous avons constaté que la règle de la

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

chronologie des médias pouvait entraîner un traitement différent concernant cette catégorie d'œuvres.¹⁸⁸

Il est essentiel de considérer l'ampleur du piratage en tant qu'offre gratuite lorsqu'on parle de l'établissement d'offres légales. Les offres légales sont soumises à une pression tarifaire à cause de ces formes de piratage gratuites, ce qui contraint le monde du cinéma à devoir réviser la chronologie des médias. Afin de faire face à la rapidité avec laquelle les personnes orchestrant le piratage publient en ligne les nouvelles œuvres dans un laps de temps assez court suivant leur diffusion d'origine, il existe une tendance à travers laquelle il est admis qu'une réduction du délai de diffusion des œuvres en VOD payante en les associant à des délais similaires à ceux relatifs au pay-per-view et à la sortie en DVD, s'avère primordial.¹⁸⁹

En France, il y a eu une révision de la chronologie des médias pour tenter de faire face au piratage. Elle a préféré un système caractérisé par la concertation professionnelle en opposition à un système purement réglementaire. C'est dans une situation où une certaine loi « Création et Internet » avait été établie en date du 12 juin 2009 et donc dans un climat où la mise en place d'une politique pour réduire à néant le piratage était discutée qu'a eu lieu une révision de la chronologie des médias. A cette époque, on observe donc que l'exploitation par l'intermédiaire de vidéogrammes fait l'objet d'un délai minimum déterminé par la loi et qu'il y a l'apparition d'un certain article 30-4 du Code de l'industrie cinématographique mettant en œuvre un délai de quatre mois suivant la sortie dans les cinémas tout en prévoyant une sorte d'exception pouvant être enclenchée par le CNC et transformant le délai en question à trois mois maximum.¹⁹⁰

Au niveau des services de médias audiovisuels à la demande et des services de télévision, une optique de concertation professionnelle a été retenue par le législateur. De plus, en vertu des articles 30-5 et 30-6 du Code de l'industrie cinématographique, on remarque qu'il est possible via un accord professionnel de régir le délai à la fin duquel un film peut faire l'objet d'une diffusion sur un service de médias audiovisuels à la demande et sur un service de télévision. C'est dans cet environnement qu'un nouvel accord professionnel est né à travers de négociations dirigées par le CNC, en date du 6 juillet 2009 et mettant en œuvre de nouveaux

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ A. LANGE, N. BENHAMOU, A. JOUX, H. GROS et J-M. LE GUEN, *La vidéo à la demande et la télévision de rattrapage en Europe*, Strasbourg, DDM, Observatoire européen de l'audiovisuel, septembre 2009, pp. 62-76.

¹⁹⁰ *Ibid.*

délais d'exploitation. Au même moment, en Belgique, les distributeurs et exploitants francophones ont peur que la réduction du délai relatif à la fenêtre d'exploitation dédiée à la vente de DVD qui a été émise en France génère une influence néfaste au sein du marché de manière à ce que les DVD importés de France puissent être accessibles, malgré le fait que le film sort seulement en salles en Belgique.¹⁹¹ On peut aussi mettre en avant le point de vue de Xavier Rigault (producteur français et co-président de l'Union des producteurs de cinéma) qui estime que si on s'attelle à offrir la possibilité de diffuser une œuvre cinématographique de manière directe en vidéo, alors on est en mesure de participer à la « décongestion des salles » et à restreindre le piratage des films.¹⁹²

Dans le cas de la France, on émet souvent que la chronologie des médias correspond à une tentation au piratage et que même dans la mesure où on rétrécit les délais de cette chronologie, cela ne solutionnera pas le problème dans le sens où aucune modification ne viendra combler le pirate : en effet, les films plaisant au grand public font souvent l'objet de piratage déjà lors de la première fenêtre d'exploitation réservée aux salles de cinéma.¹⁹³

§ 3^e : L'impact de Netflix

Il est important de noter un certain accroissement de l'importance de Netflix sur le marché de la vidéo à la demande. Il faut savoir que l'offre de cinéma est le principal attribut de la VOD payante, étant donné que cette offre attire 70 % des revenus. Les opérateurs extra-européens disposent d'une domination financière telle qu'il relève de leur capacité de surenchérir pour obtenir les droits exclusifs de diffusion des contenus « premium ». A titre illustratif, au sein des huit plus grandes enseignes du milieu high-tech comprenant Apple, Microsoft ou encore Google, ces trois entreprises ont ensemble une réserve de liquidités de 276 milliards de dollars, ce qui correspond quasiment à l'encours des prêts attribués dans le monde entier par le Fonds monétaire international (280 milliards de dollars). Les avantages qu'on peut tirer de cela sont que Apple et Google pourraient obtenir l'essentiel des droits relatifs aux séries et films tirés des studios américains et que les contenus qualifiés de « premium » leur offriraient la possibilité de jouir d'une grande partie des recettes publicitaires sur ce marché.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Digital Media Knowledge, *La chronologie des médias à l'ère de la SVOD : Quelles problématiques ?*, <https://digitalmediaknowledge.com/medias/la-chronologie-des-medias-a-lere-de-la-svod-quelles-problematiques/>, consulté le 20 juin 2024.

¹⁹³ Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 2 juillet 2024.

¹⁹⁴ E. SCARAMOZZINO, *La télévision européenne face à la tv 2.0 ?*, Larcier, 2012, pp. 17-44.

En date de juin 2011, un nouveau service de vidéo à la demande, nommé « Home Premiere » a fait son apparition aux Etats-Unis. Ce dernier correspond à une VOD *premium* qui offre une diffusion des films seulement deux mois après leur exploitation en salles, à la place du délai de 4 mois classique. En date de septembre 2011, on retrouve aussi le groupe Internet Amazon qui a mis en lumière son accord avec les studios Fox dans le but d'élargir le champ des vidéos qu'il propose en streaming. De surcroît, la hausse de la qualité des œuvres diffusées de manière exclusive et leur attractivité rendent le marché moins accessible et cela pourrait même mener à une éviction des opérateurs européens qui ne sont pas en mesure de toucher à ce genre de contenu, créateur de trafic et de recettes publicitaires par la même occasion. Cette tactique de la course aux contenus *premium* qui rend les opérateurs en mesure de venir concurrencer les chaînes de télévision est représentée par Netflix qui est le grand leader de la VOD.¹⁹⁵

Au départ, Netflix a débuté par la distribution postale de DVD qui étaient achetés en ligne au préalable. Netflix est à présent en situation concurrentielle avec la télévision payante et HBO qui est un acteur majeur dans le domaine de la distribution des séries à succès. Il a mis en place en octobre 2010 un abonnement Internet à 7,99 dollars par mois, offrant aux abonnés la possibilité de visionner un nombre illimité de films et de séries télévisées par l'intermédiaire d'un ordinateur ou d'un téléviseur connecté à Internet. De nombreux contrats ont été signés par Netflix avec des chaînes de télévisions américaines comme HBO et AMC, ce qui a renforcé l'attrait de son offre. Il est directement accessible sur les décodeurs Apple TV et via quelques consoles de jeux vidéos faisant l'objet d'une connexion à Internet.¹⁹⁶

L'opérateur Netflix est devenu le leader incontesté de la vidéo à la demande aux États-Unis, proposant des téléchargements instantanés visibles sur les téléviseurs. La plateforme Netflix a entrepris une nouvelle étape de développement en s'appropriant des contenus de qualité *premium* qui présentent une certaine exclusivité. Il a renforcé son offre en assurant ses relations d'approvisionnement avec quelques grands noms tels que Starz et Epix qui est une alliance comprenant des studios prestigieux comme MGM, Lions Gate, Paramount, Sony, ainsi que Miramax. Ce développement constitue une menace pour les studios qui possèdent également des chaînes de télévision. Netflix est devenu indispensable au sein de ce marché grâce à sa base de 25 millions d'abonnés aux États-Unis, ce qui lui permet de faire des offres

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

compétitives pour les séries et les films afin de les acquérir. Les grandes chaînes de télévision *premium* telles que HBO, Showtime et Starz sont préoccupées par l'influence grandissante de Netflix, qui perturbe leur marché. Netflix a arrêté de louer des DVD par courrier afin de se concentrer pleinement sur la diffusion streaming sur Internet. Il vise à devenir un acteur international, implanté dans des pays qui incarnent les deux tiers du PIB mondial, ce qui lui donne la possibilité de négocier des contrats d'ordre mondial avec les producteurs de contenu.¹⁹⁷

Les comédiens européens, en particulier les Français, dont les audiences sont fortement influencées par les séries américaines, craignent l'arrivée de Netflix. En particulier, ils sont préoccupés par la stratégie de Netflix visant à obtenir des droits exclusifs sur des contenus *premium*, ce qui rendrait ces contenus inaccessibles au niveau du marché européen. Il est possible que cette stratégie de promotion de contenus américains attractifs en Europe risque de reléguer la production européenne à un second plan au sein des offres des plateformes de streaming et donc incarnerait une menace pour l'industrie télévisuelle européenne.¹⁹⁸

Inspectées dans une optique ayant pour but de maintenir en vie la télévision européenne, on remarque que chacune de ces trois stratégies constitue un danger pour la durabilité du modèle européen, qui paraît aussi mis en danger par la directive 2010/13/UE.¹⁹⁹

Les réactions contrastées à l'égard du géant du streaming Netflix soulignent les discordances entre les experts du domaine. D'un côté, l'adhésion de Netflix à la *Motion Picture Association of America* (MPAA) en 2018 n'est pas surprenante, car les deux organisations partagent plusieurs objectifs stratégiques avec les grandes majors américaines, dont la préservation des droits d'auteur et l'envie de dissoudre le piratage. Par ailleurs, de nombreux cinéastes de renom ont été fortement critiques vis-à-vis de la politique d'exploitation imaginée par Netflix qui consiste à diffuser les films directement en VOD. À la suite du succès du film *Roma* aux Oscars, Steven Spielberg a même suggéré d'amender les règles de l'Académie des Oscars afin de faire paraître tout film en lice d'abord en salle. En France, le Festival de Cannes a aussi amendé son règlement en 2018 afin d'exiger qu'un film en compétition soit

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

commercialisé en salles en France, excluant ainsi de ce prestigieux Festival les films produits par le service américain de SVOD qui refusait de se plier à cette exigence.²⁰⁰

La stratégie de Netflix se caractérise par une « logique du flux » qui a pour objectif de persuader le grand public de souscrire à un abonnement à un prix démocratiquement abordable tout en promouvant un catalogue dantesque de films et séries. L'idée est que le client va venir se connecter à un tuyau et regarder un flux comme c'est le cas avec la télévision et cela correspond au contraire du cinéma où l'ont fait le choix de visionner un film bien précis. La logique du flux est associée à un autre mécanisme à caractère publicitaire s'appelant « le produit d'appel » ayant un côté tape-à-l'œil qui va permettre de se démarquer de la concurrence via des offres de séries originales faisant carton plein telles que *House of Cards* ou *Orange is The New Black* car le fait de proposer des prix très avantageux n'est pas suffisant pour se détacher totalement de ses concurrents.²⁰¹

L'intégralité de la stratégie des dirigeants de Netflix réside dans leur faculté à persuader leurs clients de souscrire à un abonnement chez eux. Netflix fonctionne en priorité comme une entreprise diffusant des œuvres cinématographiques et qui ne porte un intérêt à la production qu'en tant que produit d'appel. Ce n'est pas un producteur à proprement parler comme le serait un studio typique de cinéma ayant pour but principal de prendre en charge le financement de la réalisation de films. Dès lors, on comprend le plan de Netflix de présenter des films au Festival de Cannes au vu de la renommée et du prestige que cet étalage procure, et de défrayer la chronique en récusant la possibilité que ses films soient dans un premier lieu diffusés dans un cinéma comme c'est prévu par le système de la chronologie des médias.²⁰²

Netflix correspond à une entreprise purement capitaliste cherchant à générer le plus de profit possible et entend garder la majorité des bénéfices perçus grâce à la projection des films qu'elle produit. De telle sorte que l'argent reçu de la part des abonnés européens ou de tout autre continent va directement se diriger vers l'entreprise américaine : la conséquence de cela est que les cinémas au niveau national ainsi que le dispositif de production français en général en subiront les conséquences négatives.²⁰³

²⁰⁰ F.J. CABRERA BLAZQUEZ, M. CAPPELLO, G. FONTAINE, J. TALAVERA MILLA et S. VALAIS, *op. cit.*, pp. 3-53.

²⁰¹ Les grignoux, *La nécessaire chronologie des médias*, <https://www.grignoux.be/dossiers/288/ChronologieDesMedias>, consulté le 8 juillet 2024.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

Assurément, Netflix dérange car c'est une plateforme présentant un « business model radicalement différent dans le montage de ses films »²⁰⁴ dans le sens où Netflix va apporter le financement total du film. De plus, il serait erroné de dire que cette entreprise viole le principe premier de la chronologie des médias qui est de favoriser au maximum la rentabilité d'un film, en ne diffusant pas en salles le film qu'elle produit. Netflix a du mal à déterminer quelle valeur attribuer à chaque film étant donné qu'ils ne vendent pas leurs productions à des clients externes mais plutôt à leurs abonnés. De sorte qu'ils ne seraient pas en mesure de déterminer potentiellement un prix de vente pour un client externe et donc la valeur reste un mystère. Il est difficile d'identifier pour quel type de contenus, les personnes souscrivent un abonnement à Netflix. Selon Netflix, toute une série de leur film auraient une valeur évaluée à zéro ou même une valeur négative étant donné qu'ils n'en attendent pas grand-chose mais en sortant toute cette série de films, ça leur permet de dire que leur librairie n'est pas fixe et qu'il existe en permanence des nouveautés et donc que cela crée de l'attractivité sur la plateforme. Netflix souhaite créer une communauté d'exclusivité et possède un business model d'exclusivité de sorte qu'il n'est possible d'accéder à leur contenu qu'en étant abonné. Dans le modèle de la chronologie des médias, on comprend la partie marketing, toute la promotion du film à travers les différentes fenêtres d'exploitation coûtent presque autant que la production du film en elle-même, alors que Netflix a moins ce problème. Au vu de toutes ces raisons, on peut considérer comme paradoxal avec les fondements de la chronologie des médias de requérir de la part de Netflix de diffuser ses productions en salles.²⁰⁵

On peut ajouter que durant toute une période, Disney a agi de la même manière avec ses « direct to video » avec des films tels que *Le Roi Lion II* ou *Pocahontas II* qui n'étaient pas diffusés en salles et cela n'avait indigné personne à l'époque.²⁰⁶ Netflix va évidemment chambouler le système conservateur français et il s'avère naïf pour la France de penser que Netflix se plie à sa réglementation dans la mesure où la France est le seul pays européen à avoir une réglementation écrite réellement contraignante et que sa manière de fonctionner résulte d'un accord professionnel entre les entreprises et non pas d'une politique exigée par de plus hautes instances.²⁰⁷

²⁰⁴ Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 8 juillet 2024.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

Chapitre 2 : L'utilité de la chronologie des médias en 2024 :

§ 1^{er} : Les avis d'experts

Selon l'opinion du metteur en scène Stephan Streker, en raison de plusieurs facteurs tels que la crise du Covid, l'avènement des plateformes de streaming, la chronologie des médias va disparaître et que va prédominer un système où « il y aura la proposition à terme de tous les produits, tout le temps, partout, en permanence, pour tout le monde, d'un pour tout ». ²⁰⁸ De telle sorte qu'à son sens, les sorties universelles qu'on a déjà constaté avec les longs métrages *Bubble* ou *Melancholia* sont l'avenir. Selon lui, prochainement, le nouveau film de Steven Spielberg ou de James Cameron sortira lors d'une date mondiale universelle de sorte que les gens seront en mesure de visionner le film en question dans le même temps en salles, à la maison, à la télévision, sur leur ordinateur ou encore sur leur téléphone portable. ²⁰⁹

Ce n'est pas pour autant que les salles de cinéma vont disparaître car il émet que « il y a quand même une spécificité d'égalité spécifique au cinéma, à la fois par la taille de l'écran, la qualité de la projection, la qualité du son et le fait que ce soit vécu comme une expérience collégiale, qui est irremplaçable ». ²¹⁰ Il pense que les gens réellement amoureux du cinéma continueront d'y aller pour toujours. Par exemple, il a eu l'honneur d'assister à la projection du dernier Scorsese *Killers Of The Flower Moon* au sein de la grande salle au Festival de Cannes et pour lui comme beaucoup d'autres personnes c'est impensable d'assister à ce genre de chef d'œuvre dans d'autres conditions que dans une salle obscure, dans des conditions parfaites. Il ajoute qu'il ne visionnera jamais un film via son téléphone portable mais ça ne le dérange absolument pas qu'une personne visionne un de ces films via un téléphone portable. ²¹¹

Concernant l'utilité de cette chronologie des médias en 2024, il trouve que c'est difficile de se prononcer car le souci du téléchargement illégal n'a pas été résolu et que certaines œuvres censées être protégées par la chronologie des médias sont rendues accessibles par le piratage. Mais il répète qu'à un moment donné, cette chronologie disparaîtra en raison de « la rapidité, de la communication des gens de plus en plus absolue » ²¹² et il imagine que « par nouveaux films, il y aura une date qui permettra aux consommateurs de consommer le film comme ils le

²⁰⁸ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²⁰⁹ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁰ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²¹¹ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²¹² Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

souhaitent ».²¹³ Il ajoute que les besoins ayant conduit à cette chronologie des médias ont totalement changé en 2024 étant donné qu'il pense que ce système est amené à ne plus exister. Il est aussi d'avis pour dire que les délais imposés par la chronologie des médias peuvent affecter la rentabilité des films.²¹⁴

Il s'avère que Monsieur Baffrey, directeur de l'Institut des Arts de Diffusion, pense également que les besoins d'origine de la chronologie des médias ont fondamentalement évolué en vertu du fait que dorénavant les plateformes soient des producteurs en plus de leur casquette de diffuseurs. Cela conduit au fait que ces producteurs ne vont pas disposer d'une stratégie ponctuelle mais plutôt d'une stratégie structurelle basée sur le long terme. Selon lui, la chronologie des médias va « déterminer clairement la qualité du producteur, pas la qualité au sens « est-ce qu'il réalise bien son travail », mais qui il est. Et actuellement, ce sont de plus en plus ces plateformes qui sont dans des productions, voir des coproductions, afin d'avoir une exclusivité. Et puis, une fois qu'ils ont réalisé leur recette, ils vont lâcher ce contenu éditorial vers d'autres canaux, dans le but de faire du bénéfice net-net ».²¹⁵

Concernant la survie des salles de cinéma, Monsieur Baffrey estime que les salles de cinéma sont en train de se réinventer par la création d'événements tels que les projections en plein air de vieux films ou alors la mise en place de cinéma drive-in au Cinquantenaire à Bruxelles. On retrouve le même type de projections en plein air et de cinémas drive-in à Luxembourg et ce en 2024. Une autre solution serait de mettre en place un système d'abonnements au cinéma afin de fidéliser les spectateurs. Il émet que dans le cadre des salles, le film est devenu un moyen et plus une fin en soi car à l'heure actuelle, on se rend au cinéma pour se fondre dans une communauté, faire des rencontres, se rendre à un événement qui procure une certaine émotion lors de la projection et en dehors de cette dernière avec des éléments tels que de la musique, des boissons ou de la nourriture qui entourent cet événement.²¹⁶

Il ajoute que ce système de chronologie des médias est à son sens encore cohérent à l'heure actuelle dans l'idée que la régulation entraîne la diversité et la pluralité de sorte que « si on laisse le libéralisme s'installer dans un contexte de rareté, de salles de cinémas rares et donc de création artistique ; alors ce seront les plus puissants qui vont imposer le tempo et on aurait

²¹³ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁴ Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁵ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁶ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

alors qu'une pensée artistique unique ».²¹⁷ C'est pourquoi il émet qu'il est partisan à l'autorégulation et à la subvention du cinéma d'auteur qui entraîne une diversité et une pluralité au niveau des créations artistiques étant donné que l'acte de diffusion correspond à un acte politique.²¹⁸

De plus, il est d'avis que le « tax shelter » (incitant fiscal fédéral destiné à soutenir la production et la création d'œuvres audiovisuelles européennes²¹⁹) pourrait venir s'appliquer à la diffusion, en plus de la production. De cette manière, on encourage la diffusion et on offre une protection à un milieu économique historique et de cette manière, on participe à une certaine sociabilité permettant à des individus de partager des émotions ensemble et de débattre de leur opinion respective concernant le film visionné. Cela offrira également la possibilité de donner à des artistes l'occasion de prendre place sur des canaux au sein desquels le libéralisme prend l'ascendant sur l'aspect créatif habituellement. Il résume que la régulation est importante car elle entraîne de la pluralité et de la diversité et cela se fait par l'intermédiaire du cinéma d'auteurs et de productions plus modestes qui permettent de dévoiler aux grands jours des artistes qui vont jouir ensuite d'un certain statut et qui vont alimenter le système.²²⁰

Selon l'opinion du directeur financier, d'une société de production cinématographique et télévisuelle américaine basée à Los Angeles, dont on ne citera pas le nom, le système de sortie universelle d'un film (day and date release) peut être mis en avant par un exemple récent avec la sortie du film *Five Nights at Freddy's* qui a eu un succès conséquent au niveau de sa sortie en salles, alors qu'il est sorti sur la plateforme de streaming « Peacock » le même jour et cela n'a pas du tout impacté le box-office. Il pense qu'il y aura toujours des personnes qui préféreront aller voir un film en salles mais il y en a d'autres qui favorisent le fait de louer un film pour X dollars afin de le regarder chez eux et on voit avec *Five Nights at Freddy's* que il y a encore un marché viable dans ces deux environnements et qu'ils ne sont donc pas obligés de se manger entre eux. Même si pour certains films, ce système de « day and date release » est moins efficace car certains films seront toujours assez rentables avec une simple sortie en salles classique. Mais, il pense que ce système de « day and date release » est de plus en plus amené à se généraliser dans le futur.²²¹

²¹⁷ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁸ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²¹⁹ Fédération Wallonie-Bruxelles, *Tax shelter Cinéma*, <https://audiovisuel.cfwb.be/aides/tax-shelter/cinema/>, consulté le 25 juillet 2024.

²²⁰ Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²²¹ Annexe 4, entretien avec un directeur financier d'une société de production cinématographique et télévisuelle américaine basée à Los Angeles, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

Il émet aussi que les plateformes de streaming comme Disney+ sont ouvertes aux « day and date release » et utilisent les sorties au cinéma comme des sortes d’annonces de publicité afin d’amener des personnes sur leurs plateformes de streaming, et si des personnes vont voir le film en question en salles, c’est génial pour eux car des revenus vont être générés dans le même temps naturellement. Dans le cas de Disney+, une fois qu’ils ont sorti leur film en salles, on sait qu’ils veulent ensuite mettre en ligne le plus rapidement possible ce même film sur leur plateforme.²²²

Il pense que la fenêtre d’exploitation réservée n’est pas si importante car les gens amoureux du cinéma continueront en permanence à s’y rendre. Il pense que la fenêtre d’exploitation la plus importante est la suivante lorsqu’on peut encore vendre ou louer le film avant qu’il ne soit disponible à tout le monde sur les plateformes de streaming et ce, dans l’idée de réaliser des profits.²²³

De son côté, Frédéric Young, délégué général de la SACD, estime que la chronologie des médias possède encore une triple utilité en 2024 avec en premier lieu, une utilité organisationnelle sans laquelle ce serait le désordre total et grâce à laquelle ce n’est pas le plus puissant qui dicte le tempo en permanence. En second lieu, il pense que ce système maintient la diversité culturelle, protège les consommateurs, et permet aux différents réseaux de se défendre face aux plateformes les plus puissantes. Et en dernier lieu, sans cette chronologie, il pense que les auteurs et producteurs plus modestes ne pourraient pas générer autant de recettes. Il sait que cette chronologie est sans cesse contestée et que certaines veulent la revisiter ou même l’abolir et il trouve cela normal dans le sens qu’elle sert justement à réguler des intérêts contradictoires et éviter l’abus de positions dominantes. Monsieur Young n’est pas certain du chemin que va prendre cette chronologie des médias dans l’avenir mais estime que c’est un bon outil qui permet de protéger les auteurs. Il ajoute que dans l’optique d’un futur changement, il faudrait que des discussions interprofessionnelles aient lieu et que les points de tous les acteurs de l’industrie cinématographique soient pris en compte. Selon lui, c’est primordial que l’acteur exigeant un changement de ce système prenne en considération dans sa réflexion les intérêts de chacun des acteurs présents dans l’ensemble de l’écosystème.²²⁴

²²² Annexe 4, entretien avec un directeur financier d’une société de production cinématographique et télévisuelle américaine basée à Los Angeles, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²²³ Annexe 4, entretien avec un directeur financier d’une société de production cinématographique et télévisuelle américaine basée à Los Angeles, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

²²⁴ Annexe 1, entretien avec Frédéric YOUNG, réalisé le 25 juin 2024 en distanciel.

§ 2^e : Les propositions de modification

On peut dès à présent s'interroger sur l'avenir de la chronologie des médias. En vertu de la vitesse avec laquelle les plateformes de SVOD se développent, on se rend compte que les autorités seront amenées à adopter une position plus souple en allégeant les règles de chronologie des médias. Au lieu d'utiliser des mesures contraignantes, ces autorités pourraient les convertir en recommandations, hypothétiquement accompagnées d'incitations fiscales ou budgétaires. Avec Jean-Yves Mirski, nous avons l'avis du délégué général du Syndicat de l'édition vidéo numérique (SEVN), qui considère qu'il y a une aspiration à un rétrécissement des délais entre la sortie dans les salles de cinéma et la diffusion au sein d'autres plateformes. On peut aussi mettre en évidence la sortie universelle qui correspond à la situation où un film est diffusé dans le même temps sur différentes plateformes déjà mise en place en 2006 dans le contexte de la sortie du film *Bubble* de Steven Soderbergh ou encore en 2011 lors de la sortie du prestigieux *Melancholia* de Lars von Trier. On peut également citer le film *Home* de Yann Arthus-Bertrand dix jours préalablement à son exploitation au cinéma, à la télévision ou sous forme de DVD qui a été très bien reçu même s'il s'avère utile de préciser que c'est un film militant qui a pour objectif d'être visionné par le plus de monde possible. Ce genre de stratégies de diffusion demeure rare dans le sens où elles résultent d'une manière de financer spécifique et d'une tactique promotionnelle sortant de l'ordinaire. Ainsi, il s'avère logique de s'interroger sur l'utilité d'une intervention étatique dans la mise en place de la chronologie des médias. On se demande si à la place d'exiger une certaine réglementation, il ne serait pas préférable de donner la liberté aux différents acteurs de l'industrie de s'engager contractuellement avec les ayants droit. Cela revient à se demander s'il serait envisageable de favoriser une forme de marché se fondant sur la loi de l'offre et la demande au lieu des décisions publiques.²²⁵

On peut de nouveau citer le point de vue de Xavier Rigault qui souhaiterait recevoir la permission de diffuser de manière directe les œuvres cinématographiques en vidéo. En effet, dans l'hypothèse où un film est vite évincé de l'affiche, il doit patienter durant un délai de quatre mois avant de faire l'objet d'une exploitation en vidéo. Dans ce contexte, on peut ajouter que dans le but de mettre en place la promotion de cette seconde sortie, une certaine campagne publicitaire ne serait nécessaire et possible que par l'intermédiaire de la libération de nouveaux fonds ; et cela devient problématique pour la majorité des distributeurs. De surcroît, on note

²²⁵ Digital Media Knowledge, *La chronologie des médias à l'ère de la SVOD : Quelles problématiques ?*, <https://digitalmediaknowledge.com/medias/la-chronologie-des-medias-a-lerc-de-la-svod-quelles-problematiques/>, consulté le 9 juillet 2024.

que la véritable durée de vie d'un film en salles varie habituellement entre 10 et 15 jours au vu du grand nombre de films faisant leur apparition semaine après semaine.²²⁶

Une solution à mettre en évidence afin de venir en aide aux films à budgets réduits faisant l'objet d'une exposition moindre serait de leur permettre d'être diffusés sur des plateformes numériques le plus vite possible : on en revient donc à cette idée de raccourcissement de la chronologie des médias.²²⁷

Au vu des tentatives de modifications du système, des tentatives de rendre cette chronologie plus viable qui viennent d'être précitées et en tenant compte de l'expertise des intervenants interviewés, j'ai tenté d'imaginer une solution à cette problématique actuelle.

La solution qui me paraît idéale serait de faire table rase de ce système de chronologie des médias pour laisser place à un système de sortie universelle sur tous les supports dans le même temps, tel que ça a déjà été expérimenté. Donc je laisserais place au système de « day and date release ». J'envisage cette solution comme une logique découlant des faits actuels qui pourrait correspondre à une sorte de pari et comme dans tout pari, il faut se demander qui se retrouverait perdant. Nous avons vu que les amoureux du cinéma existeront pour l'éternité et que ces derniers préféreront toujours découvrir un film en salles pour la magie que cela représente, pour des raisons sonores et visuelles évidentes et surtout pour partager un moment de pure émotion en compagnie de parfaits inconnus. Les cinémas se réinventent avec des sorties en plein air, des cinémas drive-in durant l'été, des retransmissions de vieux films et toute une autre série d'événements tels que des séances de questions-réponses ou des conférences avec des metteurs en scènes et acteurs de renom. Quoi qu'il arrive, certains films fonctionneront toujours mieux en salles que sur d'autres supports même sans chronologie. On peut aisément imaginer, la future affluence en salles du dernier film de Tarantino ; cela aura tellement plus de saveur de le découvrir dans une salle obscure. Les salles existeront toujours.

De plus, nous avons mis en exergue que dans le système actuel, la fenêtre d'exploitation qui serait peut-être le plus en danger serait celle réservée à la vente et locations de films en DVD, VOD et Blu-ray mais il va de soi qu'au vu des progrès techniques, du fléau du téléchargement illégal et de la tendance à rapetisser les délais de plus en plus, et la recherche de

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 8 juillet 2024.

contournement du système permanente, la rigidité de ces règles devient obsolète et la disparition de la chronologie semble inévitable dans un futur plus ou moins proche. Les conditions techniques et les besoins ayant mené à cette chronologie à l'origine sont totalement différents en 2024. En raison de ces éléments, et dans l'optique de cette proposition de solution, il paraît primordial de bannir une régulation verticale.

Bien entendu, il serait nécessaire de mettre en place un système de compensation financière afin que tout le monde trouve son compte dans ce système de sortie universelle. Cette subvention pourrait venir de l'Etat, ou alors des éditeurs et promoteurs de films mais l'issue que je souhaite proposer serait de fonctionner sous forme de quote-part et demander une contribution à un tiers payant qui serait l'utilisateur de tous ces contenus. Les chiffres restent à vérifier mais si on demande à un utilisateur de payer 3 euros en plus chaque mois pour avoir accès à la télévision, ou aux différentes plateformes de diffusion et de streaming, il ne refusera jamais car nous sommes dans un monde où il n'est presque plus possible de vivre sans ces moyens audiovisuels de divertissement. On peut mettre cela en parallèle avec les fumeurs qui payeront toujours leur paquet de cigarettes même si ce dernier augmente continuellement.

Dans tous les cas, nous ne pouvons pas nous passer de règles, car lorsqu'on ne régule pas, on dérégule. Et on voit dans les domaines économiques et financiers les conséquences hasardeuses que peut avoir la dérégulation. Un système libéral qui offre la liberté aux gens de fonctionner n'est pas incompatible avec la régulation. C'est une régulation qui permettrait à chacun d'exister, les petits poissons pourraient cohabiter avec les gros poissons. C'est pourquoi une régulation horizontale représentée par un système de subventions paraît comme la clef à cette problématique car elle permettrait aux créateurs, diffuseurs, utilisateurs et donc à tous les acteurs de s'y retrouver. Chacun doit avoir sa part du gâteau, de sorte que les créateurs tout comme les diffuseurs puissent être rémunérés convenablement et que les utilisateurs puissent jouir du cinéma sous n'importe quelle forme et surtout sous la forme qu'ils préfèrent. Le cinéma est un art mais il ne faut pas oublier que c'est avant tout une industrie.

À mon sens, cette contribution financière venant des utilisateurs paraît être celle qui permettrait de prendre en considération au mieux les intérêts de tous les acteurs de l'industrie cinématographique, ou du moins, elle serait celle qui poserait le moins de désagréments. Et c'est dans ce contexte que le juridisme intervient pour encadrer avec souplesse tout en tenant compte des intérêts respectifs des différents acteurs se trouvant à tous les niveaux de la production et de l'exploitation cinématographique.

Conclusion

En guise de conclusion, au terme de cette analyse, on peut émettre que nous avons démontré que l'exploitation cinématographique en 2024 et dans les prochaines années, décennies n'aura plus rien à voir avec les fondements économiques, techniques et industriels qui avaient conduit à la création d'un mécanisme de chronologie des médias.

La raison première de la naissance de ce système était de protéger les salles de cinéma mais on s'est rendu compte que les salles étaient tellement associées à quelque chose d'unique, de magique et de magnétique, qu'elles attireraient les foules pour toujours, surtout avec toute les séries d'événements spéciaux que ces dernières mettent en place. Sur base de l'aide des experts, j'ai identifié le fait que la fenêtre réservée aux DVD, à la VOD et aux Blu-ray était peut-être la plus importante et la plus sensible en raison du fait qu'après cette fenêtre d'exploitation, les œuvres cinématographiques seraient disponibles par tout le monde sur toute une série de plateformes de streaming.

La difficulté de compréhension de cette problématique réside dans le fait qu'il n'existe pas une législation uniformisée dans le monde ou en Europe, de sorte qu'on a vu dans l'analyse descriptive de la chronologie des médias propre à chaque pays que chacun opte pour une vision différente et détermine sa chronologie des médias de manière différente. Il en ressort des manières de fonctionner qui privilégient une législation écrite stricte, d'autres qui se tournent vers une législation également mais de manière moins contraignante, alors que certains fonctionnent sous forme d'accords contractuels. Néanmoins, ce manque flagrant d'homogénéité a facilité la mise en place de la solution universelle que nous avons proposé.

Par la suite, on s'est rendu compte que les progrès technologiques ont tout chamboulé, car les plateformes de streaming ont fait leur apparition et ont d'années en années pousser pour rétrécir les délais d'exploitation afin de pouvoir diffuser les films les plus attractifs le plus rapidement possible et donc attirer le plus de clients possibles. Ces nouvelles conditions techniques ont aussi fait naître le piratage et le téléchargement illégal qui est un véritable fléau contournant les règles de la chronologie des médias. On remarque donc que les besoins d'origine ayant mené à ce système et ceux de 2024 ont fondamentalement changé.

C'est pourquoi la question de l'utilité de la chronologie des médias était légitime dans le cadre de cet ouvrage car en raison de tous ces éléments qui ont été minutieusement analysés

et de l'expertise de professionnels et spécialistes de l'industrie cinématographique, on est arrivé à la conclusion que la chronologie des médias devenait de plus en plus dénuée d'utilité et qu'une nouvelle solution devait être imaginée.

Bibliographie

Législation

Législation Européenne

Art. 49 ; 56 TFUE.

Art. 28 ; 49 TCE.

Directive 89/552/CEE du Conseil, 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, *J.O.U.E.*, 17 octobre 1989, L. 298, p. 23.

Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, art. 3^{onies} ; 26.

Directive 2007/65/CE du Parlement européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle, *J.O.U.E.*, 18 décembre 2007, L. 332, p. 27, considérants 20 ; 37 ; 42 ; 43 ; 45.

Directive (UE) 2018/108 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive « Services de médias audiovisuels »), compte tenu de l'évolution des réalités du marché, *J.O.U.E.*, 28 novembre 2018, L. 303, p. 69, art. 8.

Travaux parlementaires

Troisième communication de la Commission au Conseil et au Parlement relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1995 et 1996 incluant une évaluation générale de la mise en œuvre pour la période 1991-1996, COM (1998) 199 final du 3 avril 1998, p. 61. Réaffirmé dans la *Quatrième*

communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1997 et 1998, COM (2000) 442 final du 17 juillet 2000, p. 4.

IIIe rapport de la Commission au Conseil et au Parlement européen et au Comité économique et social concernant l'application de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières », COM (2001) 9 final du 15 janvier 2001.

Quatrième communication de la Commission au Conseil et au Parlement européen relative à la mise en œuvre des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières » pour la période 1997 et 1998, COM (2000) 442 final du 17 juillet 2000. Voir aussi : Ve rapport de la Commission au Conseil et au Parlement européen sur l'application des articles 4 et 5 de la directive 89/552/CEE « Télévision sans frontières », COM (2002) 612 final, du 8 novembre 2002.

Jurisprudence

Jurisprudence internationale

Supreme Court of the United States, May 3 1948, *Inc.*, 334 U.S. 131, *United States v. Paramount Pictures*.

Jurisprudence européenne

C.J.C.E., 11 juillet 1985, aff. jtes 60/84 et 61/84, *Cinéthèque SA e.a. c/ Fédération nationale des cinémas français*.

Decision of the European Commission, August 30 1995, Case 34.927, *Nederlandse Federatie voor Cinematografie*.

C.J.C.E., 2 juin 2005, aff. C-89/04, *Mediakabel BV c. Commissariat voor de Media*.

Doctrine

BONENFANT-JEANNENEY C. et FAUTRELLE S., « La révision de la directive « télévision sans frontières » : une adaptation du cadre réglementaire européen aux évolutions du paysage audiovisuel », in *Revue des affaires européennes*, Bruxelles, Bruylant, 2006, pp. 645-655.

CABRERA BLAZQUEZ F.J., CAPPELLO M., FONTAINE G., TALAVERA MILLA J. et VALAIS S., *La chronologie des médias : une question de temps*, Strasbourg, *IRIS Plus*, Observatoire européen de l'audiovisuel, octobre 2019.

CABRERA BLAZQUEZ F.J., CAPPELLO M., GRECE CH., SIMONE P., TALAVERA MILLA J. et VALAIS S., *Territorialité et chronologie des médias dans le secteur européen de l'audiovisuel*, Strasbourg, *IRIS Plus*, Observatoire européen de l'audiovisuel, juin 2023.

DUSOLLIER S. et COLIN C., « Les perspectives de légitimation des échanges des œuvres sur les réseaux peer-to-peer en Belgique », in *Le téléchargement d'œuvres sur Internet, Perspectives en droit belge, français, européen et international*, (sous la dir. de C. DOUTRELEPONT, F.DUBUISSON et A. STROWEL, Larcier, 2012, pp. 260-305.

KUHR M., *La chronologie des médias en pleine évolution*, Strasbourg, *IRIS Plus*, Observatoire européen de l'audiovisuel, avril 2008.

LANGE A., « Paramètres pour des modèles d'entreprises », in *Les aspects juridiques de la vidéo à la demande*, Strasbourg, *Iris Spécial*, Observatoire européen de l'audiovisuel, 2007, p.27.

LANGE A., BENHAMOU N., JOUX A., GROS H. et LE GUEN J-M., « La vidéo à la demande et la télévision de rattrapage en Europe », Strasbourg, *DDM*, Observatoire européen de l'audiovisuel, septembre 2009.

LEFEBVRE A., « Doctrine – La transposition de la directive « Services de médias audiovisuels » en Communauté française de Belgique », *Revue du droit des technologies de l'information*, n° 36, 2009, p. 65.

MALARET GARCIA E., « De la télévision aux services de médias audiovisuels : le champ d'application matériel de la directive Services de médias audiovisuels », in *La Directive services de médias audiovisuels – Le nouveau cadre juridique de l'audiovisuel européen* (sous la dir. de F. JONGEN), Louvain-La-Neuve, Anthemis, 2010, pp. 29-52.

MAYER L., « L'ambivalence du statut juridique des biens et services culturels en droit communautaire : les principes de libre circulation et de libre prestation », *Les Cahiers de droit*, 43(4), 2002, pp. 685–776.

SCARAMOZZINO E., « La télévision européenne face à la tv 2.0 ? », *Larcier*, 2012, pp. 17-44.

Divers

Liens hypertexte

Indiewire.com, *Ted Sarandos: Theatrical Windows are 'Disconnecting People from Movies,' Not Netflix*, <https://www.indiewire.com/2018/12/ted-sarandos-netflix-theatrical-windows-disconnecting-people-from-movies-1202025231/>, consulté le 12 mai 2024.

Deadline.com, *Alfonso Cuarón Champions Netflix Limited Theatrical-Streaming Model As 'Roma' Wins Two Golden Globes*, <https://deadline.com/2019/01/alfonso-cuaron-champions-netflix-streaming-limited-theatrical-model-as-roma-wins-two-golden-globes-1202529703/>, consulté le 12 mai 2024.

CNC, *Signature de l'accord de la chronologie des médias : des avancées majeures pour le monde du cinéma et tous les amoureux du 7^{ème} art*, https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/signature-de-laccord-de-la-chronologie-des-medias--des-avancees-majeures-pour-le-monde-du-cinema-et-tous-les-amoureux-du-7eme-art_907315, consulté le 15 mai 2024.

Ministère de la culture, *La ministre de la culture étend la nouvelle chronologie des médias à l'ensemble de la filière*, <https://www.culture.gouv.fr/presse/communiqués-de-presse/La-ministre-de-la-Culture-etend-la-nouvelle-chronologie-des-medias-a-l-ensemble-de-la->

[filiere#:~:text=Par%20arr%C3%AAt%C3%A9%20du%209%20f%C3%A9vrier,l'ensemble%20des%20entreprises%20int%C3%A9ress%C3%A9es.,](#) consulté le 18 juin 2024.

BDM, *Nouvelle chronologie des médias en France : ce qui change*, <https://www.blogdumoderateur.com/nouvelle-chronologie-medias-france/>, consulté le 19 juin 2024.

Digital Media Knowledge, *La chronologie des médias à l'ère de la SVOD : Quelles problématiques ?*, <https://digitalmediaknowledge.com/medias/la-chronologie-des-medias-a-lere-de-la-svod-queelles-problematiques/>, consulté le 20 juin 2024.

La revue européenne des médias et du numérique, *Cinéma et internet : vers la fin de la chronologie des médias ?*, <https://la-rem.eu/2010/03/cinema-et-internet-vers-la-fin-de-la-chronologie-des-medias/>, consulté le 20 juin 2024.

Les grignoux, *La nécessaire chronologie des médias*, <https://www.grignoux.be/dossiers/288/ChronologiesdesMedias>, consulté le 20 juin 2024.

Mediakwest, *La chronologie des médias en Europe*, <https://mediakwest.com/chronologie-medias-europe/>, consulté le 22 juin 2024.

Après la révolution numérique, *Chronologie des médias : attention danger !*, <https://alain.le-diberder.com/chronologie-des-medias-attention-danger/>, consulté le 2 juillet 2024.

La revue européenne des médias et du numérique, *Cinéma et Internet : vers la fin de la chronologie des médias*, <https://la-rem.eu/2010/03/cinema-et-internet-vers-la-fin-de-la-chronologie-des-medias/>, consulté le 5 juillet 2024.

La revue des médias, *Repenser l'industrie du cinéma à l'ère numérique*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/repenser-lindustrie-du-cinema-lere-numerique>, consulté le 6 juillet 2024.

Fédération Wallonie-Bruxelles, *Tax shelter Cinéma*, <https://audiovisuel.cfwb.be/aides/tax-shelter/cinema/>, consulté le 25 juillet 2024.

Rapports

Rapport annuel 2018 de l'UNIC, p. 15, disponible en anglais sur : https://www.unic-cinemas.org/fileadmin/user_upload/wordpress-uploads/2017/06/UNIC_AR2018_online.pdf.

Annexes

Annexe 1, entretien avec Frédéric YOUNG, réalisé le 25 juin 2024 en distanciel.

Annexe 2, entretien avec Stephan STREKER, réalisé le 18 juillet 2024 en distanciel.

Annexe 3, entretien avec Etienne BAFFREY, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

Annexe 4, entretien avec un directeur financier d'une société de production cinématographique et télévisuelle américaine basée à Los Angeles, réalisé le 19 juillet 2024 en distanciel.

Annexes

Annexe 1 : Entretien avec Frédéric Young

1) Que pensez-vous de la chronologie des médias ? Est-ce que vous êtes favorable à cette dernière ?

« Oui, je crois que c'est intéressant de poser le point général pour savoir si c'est un outil, parmi la gamme des outils possibles de régulation d'un législateur. La chronologie de médias, je pense que c'est un outil, comment dire, pertinent, efficace, vérifiable et pas cher. Donc ça fait quand même beaucoup d'avantages par rapport à d'autres, beaucoup moins complexes que d'autres outils de régulation. Donc sur le cinéma, il y a deux aspects. Il y a bien sûr l'aspect qu'en France, cette chronologie a été rendue obligatoire, tandis qu'en Belgique elle ne l'est pas. Elle repose sur la volonté. Voilà. Et puis, la préoccupation principale, c'est évidemment de défendre l'exploitation en salle de cinéma, en vidéo à l'acte, en vidéo transactionnelle, TVOD, parce que sinon, dès qu'on bascule sur les plateformes ou sur la radiodiffusion, l'attrait pour la salle, le cinéma s'estompe, pas pour tout le monde, parce qu'il y a des gens qui, de toute façon, sont éloignés, parce qu'il y a de toute façon des gens qui ne vont pas au cinéma. Quand on regarde les pratiques culturelles des Européens, ça, vous pouvez trouver des études dans Eurostat. Il y a des barèmes, enfin, il y a des sondages sur les pratiques, combien de fois les gens vont au cinéma en Europe, etc., par pays, etc. C'est intéressant. Voilà. Donc, moi, personnellement, je suis favorable.

Il y a beaucoup, beaucoup de débats, beaucoup de débats contradictoires. Il y a notamment des effets d'accélération dans l'exploitation des œuvres, c'est-à-dire que la chaîne s'accélère et les œuvres restent moins longtemps dans les différents segments d'exploitation. Il y a le fait que certaines œuvres n'ont pas accès, par exemple, aux segments de la salle du cinéma, puisque aucun distributeur ne choisit de distribuer le film. Et donc, il y a un problème de ce point de vue-là. Et puis, il y a aussi l'impatience des plateformes et des radiodiffuseurs qui investissent dans la fabrication des œuvres, d'obtenir les œuvres le plus vite possible après la fin de leur fabrication, après le « final cut » du réalisateur et du producteur.

Donc, voilà, ce sont des arguments qui tournent tout le temps dans les discussions professionnelles. Les plateformes qui investissent parfois beaucoup, ou même l'intégralité du budget d'un film, c'est le cas de Netflix, notamment, essayent évidemment de s'affranchir d'une sortie en salle de cinéma en disant « produit exclusif Netflix ». Et donc, on ne peut le trouver que là. Pour faire valoir la valeur spécifique de l'abonnement par rapport à de la publicité, maintenant, puisque Netflix a un double modèle de financement. Voilà. Il est clair que pour des productions qui ont un petit potentiel d'exploitation, vous pouvez aller voir dans les statistiques du Centre du cinéma les entrées des films belges en salle de cinéma.

Je pense que l'expérience du spectateur, de la spectatrice, est quand même très différente en salle de cinéma qu'à la maison, devant un bon écran. En plus, les pouvoirs publics, les pouvoirs publics européens, belges, français, ont investi dans des réseaux d'art et essai, notamment visant à permettre une diversité culturelle en matière cinématographique, comme ils subventionnent du théâtre, de la musique, des centres chorégraphiques, etc. Et donc, cet aspect,

moins directement, mais quand il est à prendre en compte aussi, mérite d'être protégé, puisque c'est une cohérence dans la politique culturelle qui va de la création des films à l'accès des films. Je connais des gens qui sont très fidèles. Tous les mercredis, ils vont voir un film en centre culturel, une programmation de qualité, des films d'auteurs, d'autrices, ou des comédies, mais voilà, de qualité, qui font l'objet d'une sélection pour le public en question.

Donc, je suis moi, personnellement, favorable à l'existence de cette chronologie. Elle permet une évolution, une meilleure exploitation. Et puis, alors, il y a un autre argument, évidemment, c'est qu'une bonne exploitation des différents créneaux économiques devrait générer de meilleures rémunérations pour les auteurs et les autrices que je représente. C'est aussi un argument, s'il y a des recettes en salles, puis il y a des recettes en télé et vidéo, puis des recettes en SVOD, puis des recettes en radiodiffusion, etc. Évidemment, ces exploitations génèrent chaque fois des revenus pour les auteurs et les autrices, et c'est l'addition de ces rémunérations qui finit par produire un revenu qui, en plus, se décale dans le temps, ce qui est bien triste parce que entre deux films, les auteurs et les autrices, ils préparent le suivant, ils écrivent le nouveau scénario, ils préparent le tournage d'un nouveau film, etc.

Donc, ils ont besoin de recettes qui viennent à ce moment-là, puisqu'il n'y a pas de paiement en général, il n'y a pas beaucoup de paiement en amont dans l'industrie cinématographique. Donc, c'est beaucoup les droits d'auteur qui viennent de l'exploitation des œuvres précédentes qui les nourrit, en fait. »

2) Selon vous, en 2024, la chronologie des médias, a-t-elle encore une réelle utilité ?

« Elle est indispensable. Elle a une triple utilité. Une utilité organisationnelle dans la chaîne de valeur, une utilité qui fait que ce n'est pas le désordre complet, que ce n'est pas le plus fort qui gagne systématiquement. Ça, c'est quand même avantageux dans des secteurs qui sont quand même menacés tout le temps par des oligopoles, des déséquilibres. C'est la première chose, cet ordre juridico-politique. Le deuxième élément est la diversité culturelle et la protection des consommateurs, des spectateurs, des publics, de façon à avoir des réseaux qui peuvent tenir le coup face de nouveau aux grandes plateformes ou aux radiodiffuseurs. Et troisièmement, le réseau d'art à essai notamment, et les raisons économiques pour les auteurs et les petits producteurs qui peuvent, à travers cette chronologie, créer plus de recettes que s'il n'y avait pas de chronologie et une espèce de concentration sur un ou deux acteurs qui monopoliseraient les recettes. Donc ça, c'est pour moi les trois éléments marquants. »

3) Comment la chronologie des médias, s'adapte-elle justement à l'évolution des habitudes des consommateurs, des utilisateurs ?

« Elle a été assez plastique, oui. Je pense qu'on peut dire qu'elle a été assez évolutive. Maintenant, il y a des acteurs qui voudraient bien la supprimer, il y a des acteurs qui aimeraient bien la raccourcir, il y a des acteurs qui demandent des exceptions, quand on est devant des films dont les carrières sont différentes de celles, je dirais, de la moyenne. Donc il y a tout le temps des pressions. Cette chronologie est tout le temps sous pression, elle est tout le temps discutée, elle est tout le temps revisitée. Et j'ai encore eu une discussion là-dessus il y a quelques jours avec un producteur qui trouvait que ce n'était plus vraiment adapté, tel qu'on pratique cette chronologie en Belgique.

Mais c'est normal puisqu'elle est là pour justement réguler des intérêts contradictoires. Et donc c'est normal que ces intérêts s'expriment en disant ça c'est formidable, ça c'est pas formidable,

ça on aimerait que ça change. C'est logique, c'est le principe même de l'existence d'une régulation que de permettre à certains de mieux s'en sortir et d'empêcher d'autres de créer des positions dominantes ou de tirer un profit qu'on jugerait excessif de leur position. »

4) Et selon vous, à court ou moyen terme, quel est son avenir ? Parce que j'ai remarqué pas mal d'idées caractérisées par l'envie d'assouplir les règles, de renoncer au caractère contraignant et d'avoir des recommandations ou même par des sorties universelles sur plusieurs plateformes en même temps.

« Donc on ne sait pas trop où ça va aller. Je dirais que le maître mot c'est qu'il y ait d'abord des discussions interprofessionnelles que tous les points de vue puissent être exposés et puis que les objectifs de politique culturelle ou de politique économique qui sous-tendent la régulation soient pris en compte, parce qu'on ne régule pas pour s'amuser. On régule parce qu'il y a des objectifs derrière qui sont définis et pour atteindre ces objectifs, on pense que la chronologie des médias est un bon outil, comme je vous l'ai dit tout au début. Donc de ce point de vue-là, ce n'est pas parce qu'un acteur se plaint du système parce qu'il est en position, par exemple, de vouloir une accélération ou une révision qu'il a raison.

Il a raison dans ses intérêts propres au titre de l'intérêt général de la filière. Ou au titre d'autres intérêts dans la filière qui sont légitimes mais qui n'ont pas les mêmes moyens de faire valoir leurs intérêts. Je pense aux auteurs, par exemple, qui ne sont pas exploitants eux-mêmes des œuvres. Il faut protéger les auteurs parce qu'ils ont intérêt à avoir une multiplicité d'exploitants là où un exploitant essaie toujours d'être en monopole. C'est la logique du marché, d'essayer de se sortir de la logique du marché. C'est le principe même de la logique économique. Les gens qui sont dans le marché veulent toujours que le marché soit fermé pour les autres mais totalement ouvert pour eux. On a vécu ça beaucoup avec RTL TVI.

Ils voulaient que le marché belge leur soit totalement ouvert mais fermé à tout autre compétiteur, toute autre télévision privée que RTL TVI. C'était marrant. Ils ne sont pas méchants. C'est la logique même du système. »

5) À votre sens, le fait que des gens émettent l'idée de supprimer la chronologie des médias, est-ce illusoire ?

« Ça ne me semble pas refléter la complexité des intérêts actuels. La question est d'interroger si la personne qui revendique un tel changement, une suppression, prend en compte dans son raisonnement les autres acteurs de l'écosystème. Ce qui est important à dire, c'est qu'une filière comme la filière du cinéma ou la filière du livre ou la filière des arts de la scène, ce sont des écosystèmes.

On considère a priori que tous les acteurs de la chaîne sont nécessaires pour que la chaîne fonctionne correctement. Mais si certains acteurs font comme s'ils n'avaient pas besoin, une plateforme dit « je n'ai pas besoin d'auteur, je m'en fous des intérêts des auteurs, ça ne me concerne pas », elle va perdre la créativité dont elle a besoin pour exister puisqu'il faut tout le temps renouveler les œuvres, avoir des produits intéressants, etc. C'est un intérêt à court terme qui est exprimé qui n'est peut-être même pas dans l'intérêt de l'acteur qui l'exprime et qui ne prend pas en compte l'ensemble de l'écosystème.

Annexe 2 : Entretien avec Stephan Streker

1) Selon vous, à l'origine, quels sont les besoins de faits des différents acteurs présents dans l'industrie cinématographique qui ont conduit à créer cette chronologie des médias ? Pourquoi a-t-on prévu ce système à l'origine ?

« Je pense qu'en fait, l'idée était évidemment de protéger chacun et les intérêts de la salle. C'est-à-dire qu'à l'origine, on est parti du principe que si jamais un film était disponible en même temps sur le petit écran que dans la salle de cinéma, plus personne n'irait au cinéma. C'était ça vraiment l'idée de base, en fait. Donc, dans l'ordre, c'était, vous connaissez ça mieux que moi, à mon avis, l'ordre de la cascade, c'était d'abord en salle de cinéma, ensuite, si je ne me trompe pas, en support physique (Blu ray, DVD), puis j'imagine les chaînes à péage et puis les chaînes traditionnelles.

Maintenant, évidemment, tout a changé à cause de plusieurs événements. D'abord, l'émergence absolue de toutes les plateformes de streaming et aussi, évidemment, cet événement intersidéral qui est le Covid. C'est le fait qu'à un moment donné, les gens ne pouvaient même plus sortir de chez eux. Et donc, ce que je pense, moi, c'est que la chronologie des médias va disparaître. Je pense qu'il y aura la proposition à terme de tous les produits, tout le temps, partout, en permanence, pour tout le monde, d'un pour tout. Ça, c'est ce que je pense qui va arriver. Mais je ne pense pas que la salle de cinéma en mourra dans la mesure où il y a quand même une spécificité d'égalité spécifique au cinéma, à la fois par la taille de l'écran, la qualité de la projection, la qualité du son et le fait que ce soit vécu comme une expérience collégiale, qui est irremplaçable.

Par exemple, pour vous donner un exemple précis, mon cinéaste préféré, c'est Martin Scorsese. J'ai eu la grande chance de découvrir son dernier film Killers Of The Flower Moon dans la grande salle au Festival de Cannes. Puis j'avais eu la possibilité, en même temps, de découvrir le film chez moi, à la maison. Je trouvais ça tellement triste, de découvrir ce film d'un cinéaste majeur dans des conditions qui ne seraient pas parfaites. Les meilleures conditions restent évidemment la salle de cinéma. »

2) D'accord. Donc, selon vous, elle va disparaître, cette chronologie des médias. Mais en 2024, pensez-vous qu'elle a encore une utilité ou non ?

« C'est très compliqué parce que le problème, c'est que c'est comme on n'a pas résolu le problème du téléchargement illégal mais il y a beaucoup de gens qui viennent accéder assez facilement à des films, à des produits qui sont normalement protégés par la chronologie des médias.

Donc, c'est un souci, quand même. Mais aussi, ça disparaîtra un jour, dans la mesure où je crois que la rapidité, la communication des gens de plus en plus absolue, je pense vraiment très sincèrement que, par nouveaux films, il y aura une date qui permettra aux consommateurs de consommer le film comme ils le souhaitent. En l'achetant, en le regardant. Vous savez, j'ai réalisé des films. Jamais je ne regarderai un long métrage sur mon téléphone, jamais. Mais si jamais quelqu'un décide de regarder un film que j'ai réalisé sur son téléphone, j'ai aucun problème. Si ces personnes pensent qu'ainsi elle pourra tellement profiter du film, tant mieux

pour elles ! Fondamentalement, je n'ai pas à juger ça. Je préférerais toujours quelqu'un qui regarde mon film sur son téléphone plutôt que quelqu'un qui ne le regarderait pas du tout. »

3) J'ai remarqué que certaines solutions ont été mises en place. Par exemple, le film *Melancolia* de Lars von Trier, il est sorti de manière universelle en même temps sur plusieurs supports. Qu'est-ce que vous pensez de ce système de day-and-date release ?

« Je pense que c'est l'avenir. Je pense que c'est ce qui va se faire à un moment donné. Le nouveau Spielberg ou le nouveau Cameron, il y aura une date mondiale et les gens pourront aussi le voir en salles de cinéma, le voir sur leur home cinéma à la maison, ou à la télévision, ou sur leur ordinateur, ou sur leur téléphone, en même temps. Je pense vraiment que c'est ce qui va se passer. Je ne suis pas sûr. Je ne suis pas spécialiste mais je crois que l'histoire va dans ce sens-là et personnellement le jour où ça arrivera je pense que je préférerais toujours aller voir le nouveau Spielberg ou le nouveau film de James Cameron sur un grand écran au cinéma pour plein de raisons qui me semblent évidentes. Et ça me plairait aussi de le découvrir sur mon home cinéma parce que j'ai un home cinéma qui est de très bonne qualité et jamais je ne vais le regarder sur mon téléphone parce que ça ne me dit rien et c'est vraiment je trouve que c'est vraiment un moyen pour le découvrir qui est trop pauvre. »

4) Donc maintenant, je veux juste vous demander à quel point cette chronologie des médias, elle impacte votre profession de réalisateur à l'heure actuelle ?

« En fait, ça peut impacter que dans la recherche de financement. La recherche de financement, c'est différentes possibilités. Et nous, ce qui compte, c'est de trouver des télévisions, des plateformes qui, en fait, co-produisent le film. Il se fait que les recettes en salle sont peut-être impactées par le fait qu'il y ait moins de chronologie des médias. Donc, évidemment, ça peut avoir des conséquences sur ce que rapporte un film en salle. Mais moi, ce qui compte surtout, c'est le fait de pouvoir trouver le financement pour pouvoir m'exprimer et s'investir. »

5) Donc est-ce que selon vous, les délais imposés par la chronologie des médias, ça affecte la rentabilité des films parfois ?

« Sans doute, oui. »

6) Et selon vous, quelles étaient les raisons vraiment purement économiques qui ont conduit à cette chronologie des médias ?

« C'était le fait qu'il fallait protéger la salle. Il a fallu d'abord protéger la salle. En fait, la chronologie des médias protégeait toujours celui qui était en tête. Ce qui était en tête, d'abord, c'était qu'il fallait protéger la salle de cinéma par rapport à la vente de Blu ray et de DVD. Ensuite, il fallait protéger la vente de Blu ray et de DVD par rapport à la diffusion sur les chaînes à péage.

Et ensuite, il fallait protéger les chaînes à péage par rapport aux chaînes généralistes. Et ça, c'était vraiment avant que ne s'installe l'habitude beaucoup plus tenace maintenant, évidemment, de découvrir des films soit en streaming, soit en téléchargement, ou via l'illégal. Avec le grand problème du téléchargement illégal, qui est évidemment tout à fait catastrophique, qui fait beaucoup plus de tort aux ayants droit et aux revenus que la chronologie des médias, bien sûr. Le téléchargement illégal, le streaming illégal, c'est vraiment un fléau. »

7) Et les besoins qui ont amené à l'avènement de la chronologie des médias, pour vous, ils sont les mêmes en 2024 qu'à l'époque quand ça a été créé ?

« Non, non, non, ça a changé. C'est ce que je vous disais au début. Je pense que ça va disparaître. »

Annexe 3 : Entretien avec Etienne Baffrey

1) Donc la première question que je voulais vous poser, c'était de savoir à l'origine, selon vous, quels étaient les besoins pour les différents acteurs présents dans l'industrie cinématographique qui ont conduit à créer cette chronologie des médias ?

« Ok. Alors, on va prendre le point de vue des producteurs et du métier. D'accord ? Je ne vais pas prendre le point de vue d'un auteur. Un auteur, c'est quelqu'un qui soit est scénariste, soit est réalisateur, soit les deux à la fois. J'imagine que, en fait, une fois que vous êtes producteur, vous souhaitez rentrer dans un modèle économique, qui va multiplier, comment dire, les recettes par rapport à votre mise de départ. Autrement dit, si vous décidez d'investir 100 euros dans un film, et que vous savez que vos salles vont peut-être amener l'équivalent de 50 euros en recettes publicitaires nettes, et que derrière ces 50 euros publicitaires nettes, vous savez que vous avez un accord avec une plateforme qui va vous garantir, qui est peut-être coproductrice, des 25 euros, vous savez que vous allez derrière ça, encore multiplier les diffusions pour avoir des droits, notamment auprès de chaînes payantes, et ensuite auprès de chaînes gratuites, et là, on peut imaginer que vous allez chercher encore du 12,5 pour récupérer votre mise. Et donc, j'ai l'impression que ce qui guide effectivement la chronologie des médias, c'est le type de production pour rentabiliser le modèle économique. Netflix sait, selon son modèle économique propre et nombre d'abonnés, qu'il pourra répercuter cette production sur l'ensemble des contributeurs qui ont accès à la plateforme, et il se dira : « voilà, sur base d'un chiffre d'affaires, je dis vraiment une bêtise, mais d'un milliard, je sais que j'ai des frais fixes, par exemple, pour faire tourner ma logistique, mon personnel, mes infrastructures, j'ai 250 millions ».

« Il me reste 750 millions, ces 750 millions, je vais décider de les investir, dans de la production », et alors, selon le modèle économique, ils savent qu'ils rentrent de toutes façons dans le frais, et que tout le reste, après, c'est du bénéfice net. Sachant qu'il faut être un peu stratégique, et qu'avant d'avoir des abonnés, c'est essayer d'avoir une approche marketing, c'est dire, si je ne mets que des navets sur, comment dire, en ligne, je n'aurai pas beaucoup d'abonnés, et si, par contre, je commence à faire des super productions, il y a un effet locomotive, me semble-t-il. Donc, à mon avis, la réponse est assez simple : un, du point de vue de production, il s'agit de penser un modèle économique, et deux, selon le type de producteur, il veut développer une vraie stratégie pour permettre de pérenniser ce modèle économique. Autrement dit, si je mets rien que des navets en ligne, il y aura de moins en moins d'abonnés, et donc, de moins en moins la possibilité d'avoir des ressources pour faire des productions. Et donc, il faut systématiquement, à mon avis, se repenser et avoir une perspective à long terme, selon le public qu'on cible. »

2) Selon vous, les besoins qui ont mené à ce système à l'origine, ils sont toujours les mêmes en 2024 à l'heure actuelle, ou ils ont changé ?

« Ah, pour moi, ils ont vraiment évolué. C'est un peu la deuxième partie de ma réponse. C'est-à-dire qu'on est plus dans un site. Le fait que maintenant, les plateformes ne soient pas

seulement des diffuseurs, mais des producteurs, change fondamentalement la donne pour moi. C'est-à-dire qu'on sait que ces producteurs ne vont pas avoir une vision ponctuelle, mais une stratégie structurelle à long terme. Prenons un cas de figure assez clair. Ils ont un catalogue de base sur laquelle ils se disent : « j'ai acheté les droits pour des grands classiques ».

Maintenant, si je veux régénérer un public pour ces grands classiques qui sont plutôt des seniors, et aller toucher des jeunes qui sont beaucoup plus geeks et qui ont plus cette notion d'aller chercher des films, il faudra alors orienter le type d'histoire, comment c'est raconté. Et pour moi, en fait, cette chronologie va déterminer clairement la qualité du producteur, pas la qualité au sens « est-ce qu'il fait bien son travail », mais qui il est. Et ici, c'est de plus en plus ces plateformes qui sont dans des productions, voir des coproductions, pour avoir une exclusivité. Et puis seulement après, ils vont lâcher, une fois qu'ils ont fait leur recette, ils vont lâcher. Ils vont lâcher ce contenu éditorial ou cette histoire vers d'autres canaux, et ça, c'est pour faire du bénéfice net-net, évidemment.

Donc oui, pour répondre à la question, ça a fortement évolué, selon la qualité, le type de producteur. Les anciens producteurs faisaient du one-shot, alors que les nouveaux producteurs sont dans une vraie stratégie quand on gère une plateforme, qui doit se pérenniser et qui est une vraie entreprise. »

3) Et donc, vous diriez que l'avènement d'Internet des plateformes de streaming, ça porte préjudice ? Ça porte préjudice au système de la chronologie des médias ?

« L'arrivée d'Internet au début des années 90, on ne soupçonnait pas, enfin, moi, qui suis quand même un senior, je ne soupçonnais pas l'impact que ça allait avoir sous tout un modèle économique, sous tout un écosystème, en fait. Et donc, ce terme écosystème dans le monde du cinéma est important parce qu'en fait, il impacte terriblement jusqu'aux comédiens, jusqu'aux artistes. Une fois qu'un artiste, en fait, est sollicité pour tourner dans un film qui va aller sur Netflix, au-delà du modèle économique, il y a de la visibilité aussi qui rentre en ligne de compte. Et donc, ça veut dire que, dans un premier temps, certains artistes accepteront d'aller travailler pour 3,50 francs, vous voyez, parce qu'ils vont avoir de la visibilité, ils vont même avoir une forme de notoriété, ils vont se construire une légitimité pour ensuite rentrer dans un système plus classique.

Et à l'inverse, une fois que ces artistes sont devenus, comment dire, des artistes appréciés sur le plan mondial, Netflix va, en tant que coproducteur, déboursier évidemment plus d'argent pour les avoir. Netflix sait qu'en tant que coproducteur ou producteur, il y a une forme d'attractivité et ça c'est Internet qui l'a amené. »

4) À quel point la survie des salles de cinéma est importante dans le cadre actuel en 2024 ?

« Je ne suis pas un spécialiste des salles de cinéma je ne suis pas un spécialiste de la distribution mais si je fais appel à une forme de bon sens je pense que le cinéma les salles de cinéma sont en train de se réinventer et de créer des événements autour de la projection d'un film un peu comme dans les années 50 ou 60, il y avait une sorte de drive movie alors vous n'étiez pas né mais au Cinquantaire à Bruxelles ; je ne sais pas si vous êtes bruxellois ? Dans les années 90, au Cinquantaire, alors que nous avions tous la télévision chez nous par câble, des initiatives ont eu un succès grandissant en se basant sur un modèle très connu aux États-Unis : le fait de placer un écran géant au Cinquantaire pour permettre à des gens de venir vivre le film en voiture, de se brancher sur une fréquence radio pour écouter la bande-son du film et

d'apprécier le film, et ils ont fait autour de cet événement des activités comme boire un verre et alors se rencontrer. Donc je crois qu'aujourd'hui les salles de cinéma doivent se réinventer sur base d'abonnements pour fidéliser leurs spectateurs ou doivent effectivement s'orienter vers tout ce qui est événementiel. Voilà, donc pour les salles, je crois que le film est devenu un moyen et plus une fin, c'est ce qu'il faut retenir. Avant on allait au cinéma pour voir le film, et je crois que maintenant on va de plus en plus aller au cinéma pour faire partie d'une communauté, et en tout cas participer à un événement qui donne de l'émotion, pas seulement sur ce qu'il y a sur l'écran, mais sur tout ce qu'il y a autour, la musique, la nourriture, les boissons, et des choses comme ça. »

5) Récemment il y a eu plusieurs tentatives de modification afin de rendre la chronologie des médias plus viable : il y a eu des choses comme assouplir les règles ou renoncer à des règles contraignantes pour faire plus des recommandations ou réduire les délais entre la sortie en salle et la diffusion sur d'autres supports, vous pensez qu'il y a du bon là-dedans, qu'elle serait la meilleure solution selon vous pour la rendre la plus convenable possible dans le contexte de 2024 ?

« Ok alors pour moi dès qu'il y a rareté des canaux de diffusion ou dès qu'il y a création artistique je suis un partisan de la régulation. Pourquoi ? Parce que la régulation permet la diversité et la pluralité, autrement dit, pour être clair, si vous laissez dans un contexte de rareté donc de salle de cinéma rare ou dans un contexte de création artistique uniquement, un libéralisme s'installer vous allez avoir les plus forts, les plus puissants qui vont donner le tempo. »

Tandis que si vous laissez la place à de l'autorégulation, voir même à de la subvention du cinéma d'auteur, vous permettez à une société d'ouvrir son champ de réflexion et vous permettez surtout à chacun de s'y retrouver faisant ses propres aspirations en termes d'émotion, et c'est la raison pour laquelle pour répondre clairement à votre question, oui je suis pour une forme de régulation voire de subvention qui permet la diversité et d'avoir une pluralité dans les créations artistiques parce que l'acte de diffusion est un acte politique finalement. »

6) Donc selon vous, ce système il a encore une réelle utilité en 2024 ?

« En fait, pour ne rien vous cacher, au-delà de l'aspect diversité et pluralité, il y a tout un secteur économique qu'il faut aussi protéger et qui existait par le passé. Alors, il ne faut pas que les pouvoirs publics subventionnent ad vitam eternam, mais peut-être qu'il faut aider la transition. Reprenons, vous qui êtes Luxembourgeois, moi je suis Brabançon-wallon, le ciné centre de Rixensart qui est un petit cinéma de quartier. Mais il y a un aspect aussi social quelque part derrière tout ça, vous voyez. »

Et donc, je pense que ça permet à des gens de se rencontrer non pas pour la fin d'aller voir un film, mais le film devient enfin... En tout cas, ce qu'il y a sur l'écran devient un moyen et plus une fin en soi. Et donc, oui, je pense en effet que il faut pouvoir continuer à soutenir d'une manière ou d'une autre, pas seulement avec des subventions mais avec aussi des facilités. On peut peut-être imaginer que le « tax shelter » s'ouvre pas seulement à la production mais aussi à la diffusion, ça peut d'ailleurs être une idée intéressante et ça permet donc à des investisseurs de pouvoir venir et de se dire : 'Tiens, je fais appel à des capitaux, et ces capitaux, à condition que ce soit des particuliers, sont exempts d'impôts ».

Et bien, là, on favorise la diffusion, on protège un secteur économique historique, et surtout, on contribue à une sociabilité, à mon avis, de la population qui a tendance à s'enfermer chez

elle derrière un écran, et je crois que l'avenir, quand même, aujourd'hui, c'est de permettre aux gens de se rencontrer, d'avoir de l'émotion ensemble, de partager ce qu'on a pensé du film, de la création et de permettre à des artistes, justement, de pouvoir occuper des canaux qui sont sinon occupés par des « majors » et où le libéralisme prend le dessus sur me semble-t-il, la création. »

Annexe 4 : Entretien avec le directeur financier d'un studio de production cinématographique Hollywoodien

1) Have you experimented with day-and-date releases ? What is your opinion on this ?

« Okay yes so a lot of people are experimenting with day and date releases and then of course during Covid, that was like the bulk of what was happening was like going out same time but I think a really good example of this that you might want to look into and maybe you already have this as part of your paper is... Have you researched "Five Nights at Freddy's" at all ? I think that is like, the most successful example of a title that went day and date. And I think that's a good example of why a lot of people are experimenting with day and date, where not only did they have like a wildly successful theatrical release but it went on Peacock on the same day and it didn't really impact the box-office very much. And the reason is, in my perspective... when a piece of content like "Five Nights at Freddy's" has a built-in awareness and it was already well known as a video game so that there's a group of audience who still wants to go to the movie theater and when you have a piece of well-known content that people are interested in seeing, they will still show up to the movie theaters accordingly. But there's also another subset of viewers who would rather just pay twenty dollars to rent the movie and watch it on their tv at their house and there's a different group and those people don't necessarily want to go to the movie theater to watch a movie. So there's still demand. You can see that "Five Nights at Freddy's" really proves that there's really a market in both places and they don't necessarily always have to eat into each other. I think there's other cases where day and date releases are probably less of a good idea.

So, really the strategy for like of course like the major studios have like beaten the concept of releasing Marvel and like you know sequels to death, to the point where like people got kind of burnt out on that but there is still a market if you're not going to be able to make a movie. If you're able to like "Five Nights at Freddy's", it's a great example where like if you haven't overplayed a concept and you make a piece of content that's still has awareness already or comes from some other source material, that's already popular and that's a much better way of having awareness for people to show up to the movie theaters than trying to write some super original thing that nobody's ever heard of. Like even if you make an incredible movie, the cost to make people aware of it is a lot of money and it's a lot of money, and it's incredibly prohibitive and expensive; and it frequently results in movies losing lots of money. So, and another issue that is more of a macro issue with the major studios like Disney and Warner Bros is a great example. I don't know if you saw that they just had a bunch of layoffs yesterday, but part of the issue they're having is that much of their revenue comes from advertising revenue generated by a variety of different things including movie trailers; and people are realizing, like, advertising their movies on those linear channels.

Like, just regular TV people are just fast forwarding them because they have DVRs so they have this business that's not only made from theatrical revenue but also advertising revenue. And people are realizing the effectiveness of that advertising revenue is not the value of the money. They're just wasting their money essentially because the awareness isn't getting out there

relatively the amount they're spending. So, that's very problematic in the sense that if you release a movie through one of those studios, all they want to do is like take your advertising dollars and pay. It's to themselves on their own networks, so that's a very challenging issue.

Another thing that's interesting is all the different platforms, like Sony, Amazon, Disney - like everyone has different agendas, you know. Apple sells devices, Amazon wants to bring you to their platform to not only watch content but they want you to buy mops and all sorts of... there's different motivations of why people want to drive you to their website right ? And so like Disney for example, and so of course, like all the streaming platforms, they are very open to day-and-date because they think of a theatrical release as an advertisement. More than anything to bring viewers to their platform and make them aware, and if people show up and watch it at the movies that's great, and they'll take the revenue. But it really advertises people to come to the platform versus Disney on the other hand, or Warner Bros is even a better example, where they rely on the revenue from the theatrical releasing to make the movie worthwhile for a company like Sony too, who doesn't have a platform like that, so I think that's a very challenging issue.

Like, the theatrical dollars generated is very much an important revenue stream versus the streaming platforms where it's more of an advertising play, so anyway, all of the major studios have different approaches to the day-and-date concept. And in my way of example, if you release your movie through Disney, you know they're going to put your movie in movie theaters, but then the next thing they want to do is get that on to Disney+ as soon as possible, right? Well, a company like ours or an independent company there's another window in there where people can buy the movie for twenty dollars or rent it for five dollars. And if the movie's already for you know available for essentially for free on Disney+, you're not synergized.

In the way you want to release the movie, so there's a lot of you know push and pull to extend how long you can have your movie available for rental before it goes onto the platform. If you're an independent movie creator versus the platforms themselves want to get the movie on the platform as quickly as possible, there's a value that you're losing when somebody doesn't allow the movie to be available for rental or purchase before it's essentially available to everybody to stream. So that's a big negotiation point also and there's something that's happening in the business where those companies are going to have to pay more if they want to continue to collapse the window because otherwise there's just not enough dollars available to the people making the movies to make a profit or not lose a bunch of money. So this touches on a lot of the questions but just when it comes to the release strategy, it's easier to release a big expensive movie if somebody's going to buy it from you up front and pay you a profit on that movie before you ever have to release it versus putting a movie into movie theaters which is costly and is subject to everybody showing up and seeing it, so those are the type of things you're considering like awareness of the brand and the IP before you create it. How much it's going to cost, the budget, who the audience is, how widespread it is. Those are all like very important considerations, as you're producing something, and in all of those windows all those window considerations and who you're releasing it through and, you know, factoring those in plays is a major part in deciding how to release it. »

2) Yesterday, I was speaking with a famous Belgian movie director and he told me that for him the future is only going to be a system of day-and-day releases, and it's going to be like that all the time.

« Yeah, I don't know if that is going to be the case or not. It's possible, yeah, I think that that is certainly going to be very common, but there's still lots of movies that are making substantial

money in movie theaters and I think that's going to be a very common thing to do. There's still movies that are making substantial dollars by not going day-and-day. So we'll see but yeah I agree with you that it will continue to be more more the norm, okay, that makes sense.

Local channels must have lobbied to the government the right to force that into play and protect themselves against you know the other players out there like Disney and all the big guys So I think it's an interesting thing that how does it even work. The window reserved for theaters, for what it's worth, I think that window is the least important. Like, I think that's the least area to regulate. Like, sometimes it makes sense to put a movie in theaters. And sometimes it doesn't. And I don't think, I guess, you know, who wants that ?

That one isn't the film. It's the theaters themselves, of course, because that's really the only party that cares about that being required. So I appreciate that's important to the theater chains. And if you want to have lots of movie theaters still out there, then that's probably an important concept. But I think you could probably get rid of that requirement and still have really nice movie theaters and the people who want to go see movies and movie theaters would still go. So I don't know that that window is as important. I think the windows that are really important to filmmakers and in order to make money, if it's not the big studios, is that next window. Where there's the ability to sell the movie before it's available to everyone on one for rental or for purchase before it goes onto a streaming platform. And I also think it's very good for the local channels to be able to compete, that I think is the next window. Like, there's a requirement for it to be on local channels, on local platforms before it can be on like Amazon or somebody else. I think that's how it works, right. »

