



N° 2914

---

# ASSEMBLÉE NATIONALE

CONSTITUTION DU 4 OCTOBRE 1958

DIX-SEPTIÈME LÉGISLATURE

---

Enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 10 juin 2026.

## RAPPORT

FAIT

AU NOM DE LA COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNES <sup>(1)</sup>  
SUR LA PROPOSITION DE RÉOLUTION EUROPÉENNE (N° 2768),  
DE M. EMMANUEL MAUREL ET PLUSIEURS DE SES COLLEGUES,

*visant à réviser la définition de l'œuvre européenne,*

PAR M. EMMANUEL MAUREL,  
Député

---

<sup>(1)</sup> La composition de la commission figure au verso de la présente page.

*La Commission des affaires européennes est composée de :* M. Pieyre-Alexandre ANGLADE, président ; Mme Manon BOUQUIN, M. Laurent MAZAURY, Mme Nathalie OZIOL, M. Thierry SOTHER, vice-présidents ; MM. Henri ALFANDARI, Maxime MICHELET, secrétaires ; MM. Gabriel AMARD, Michel BARNIER, Karim BENBRAHIM, Guillaume BIGOT, Benoît BITEAU Nicolas BONNET, Anthony BOULOGNE, Mmes Céline CALVEZ, Colette CAPDEVIELLE, Sophia CHIKIROU, Nathalie COOGIA, Mme Nathalie COLIN-OESTERLÉ, MM. Jocelyn DESSIGNY, Julien DIVE, Nicolas DRAGON, Jordan GUITTON, Michel HERBILLON, Mme Mathilde HIGNET, MM. Sebastien HUYGHE, Mmes Sylvie JOSSERAND, Marietta KARAMANLI, M. Bastien LACHAUD, Mmes Constance Le GRIP, Nicole Le PEIH, MM. Pascal LECAMP, Matthieu MARCHIO, Emmanuel MAUREL, Mme Yaël MENACHÉ, Mmes Danièle OBONO, MM. Frédéric PETIT, Mmes Anna PIC, Natalia POUZYREFF, MM. Pierre PRIBETICH, Stéphane RAMBAUD, Mme Isabelle RAUCH, MM. Alexandre SABATOU, Charles SITZENSTUHL, Mmes Michèle TABAROT, Sophie TAILLEPOLIAN, Liliana TANGUY, Sabine THILLAYE, Estelle YOUSOUFFA.

## SOMMAIRE

	Pages
<b>I. LES CRITÈRES DE QUALIFICATION D'UNE ŒUVRE EUROPÉENNE, APPRÉCIÉS DIFFÉREMMENT PAR LES ÉTATS MEMBRES, NE PERMETTENT PAS D'ASSURER LA PLEINE EFFECTIVITÉ DE L'OBJECTIF DE DIVERSITÉ CULTURELLE QUE SOUS-TENDENT LES OBLIGATIONS DE DIFFUSION ET D'INVESTISSEMENT .....</b>	7
<b>A. AFIN DE PROTÉGER LA DIVERSITÉ CULTURELLE, LA DIRECTIVE SMA ÉTEND PROGRESSIVEMENT LES OBLIGATIONS EN MATIÈRE DE DIFFUSION ET DE FINANCEMENT D'ŒUVRES EUROPÉENNES A DE NOUVEAUX ACTEURS .....</b>	7
1. Les organismes de radiodiffusion télévisuelle sont très tôt visés par le législateur européen pour contribuer à la protection des œuvres européennes dans l'objectif de diversité culturelle .....	7
2. L'évolution de l'écosystème audiovisuel conduit à étendre le champ d'application des règles européennes à de nouveaux acteurs afin de garantir la défense des œuvres européennes.....	8
<b>B. LA QUALIFICATION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE, APPRÉCIÉE DIFFÉREMMENT SELON LES ÉTATS MEMBRES, REPOSE TOUTEFOIS SUR DES CRITÈRES D'IDENTIFICATION TROP LARGES, SUSCEPTIBLES DE PORTER ATTEINTE À L'OBJECTIF DE DIVERSITÉ CULTURELLE.....</b>	10
1. La définition extensive de l'œuvre européenne peut compromettre l'objectif de diversité culturelle .....	10
2. Une définition de l'œuvre européenne fait l'objet d'une appréciation différenciée selon les États membres .....	11
<b>II. UNE ÉVOLUTION DE LA DÉFINITION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE S'AVÈRE NÉCESSAIRE POUR GARANTIR UN LIEN EFFECTIF ENTRE LES ŒUVRES AINSI QUALIFIÉES ET L'ÉCONOMIE DE LA CRÉATION EN EUROPE .....</b>	13
<b>A. LA DÉFINITION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE PEUT ABOUTIR À UNE DÉCONNECTION ENTRE L'ŒUVRE CRÉÉE ET LA CONSTITUTION DU PATRIMOINE EUROPÉEN .....</b>	13
<b>EXAMEN EN COMMISSION .....</b>	19

<b>PROPOSITION DE RÉOLUTION EUROPÉENNE INITIALE.....</b>	<b>35</b>
<b>AMENDEMENTS EXAMINÉS PAR LA COMMISSION .....</b>	<b>39</b>
<b>PROPOSITION DE RÉOLUTION EUROPÉENNE ADOPTÉE PAR LA COMMISSION .....</b>	<b>41</b>
<b>ANNEXE N° 1 : LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES PAR LE RAPPORTEUR .....</b>	<b>44</b>

## INTRODUCTION

Mesdames, Messieurs,

L'introduction d'une définition de l'œuvre européenne dans la directive 2010/13/UE portant sur les services de médias audiovisuels – dite directive SMA – a pour objectif d'assurer la protection et la promotion de la création audiovisuelle et cinématographique européenne. En effet, « *les œuvres audiovisuelles, et le cinéma en particulier, jouent un rôle important dans la formation des identités européennes, tant au niveau des aspects communs partagés dans toute l'Europe qu'au regard de la diversité culturelle qui caractérise nos différentes traditions et histoires* » <sup>(1)</sup>.

Le respect d'obligations d'investissement et de quotas qui s'est initialement imposé aux diffuseurs historiques pour progressivement s'étendre à d'autres acteurs – notamment aux services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) – vise précisément à défendre les œuvres européennes face à la concurrence internationale, principalement face aux superproductions américaines.

Leur nature hybride justifie ainsi que leur développement n'ait jamais été abandonné aux seules dynamiques du marché. En tant que biens culturels, les œuvres européennes reflètent et façonnent nos sociétés. En tant que biens économiques, elles contribuent à la création de la richesse et au soutien de l'emploi.

Dans ce contexte, leur définition revêt un enjeu singulier. Si la directive SMA laisse aux États membres la possibilité d'adopter des définitions plus exigeantes, elle propose toutefois, comme prescriptions minimales, une définition extensive reposant sur un double critère : le premier tenant au périmètre géographique - lequel englobe les pays signataires de la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe, tels que la Turquie, le Royaume-Uni ou l'Ukraine - le second tenant aux modalités de production - lequel permet qu'une œuvre soit qualifiée d'europpéenne alors même que le contrôle artistique et financier échappe au producteur européen.

Or, la place de plus en plus importante qu'occupent les grandes plateformes américaines dans l'écosystème audiovisuel a conduit à généraliser certaines pratiques contractuelles, qui se traduisent par un recours accru à la production exécutive. Dès lors, entrent dans la définition de l'œuvre européenne des créations conçues et pilotées depuis les États-Unis. C'est notamment le cas des films *Barbie* ou *Jurassic World*, tournés au Royaume-Uni. Qualifiées d'europpéennes, les œuvres ainsi produites appartiennent pourtant en exclusivité au producteur délégué, seul à

---

(1) Communication (2002/C 43/04) de la Commission au Conseil, au Parlement européen, au Comité économique et social et au Comité des régions concernant certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles

pouvoir les exploiter, les valoriser ou à décider de leur éventuelle circulation. Ce mode opératoire n'est donc pas sans conséquence sur l'objectif de diversité culturelle et surtout, sur la constitution pérenne d'un capital culturel européen.

Dans ce contexte, la révision de la directive SMA, prévue d'ici la fin de l'année 2026, doit être l'opportunité de modifier la définition de l'œuvre européenne afin de valoriser et de préserver le patrimoine européen. Au-delà de la seule préservation de la diversité culturelle, cet enjeu participe également de la souveraineté culturelle européenne. L'Union ne peut durablement soutenir des œuvres dont la valeur économique, les droits d'exploitation et les capacités de diffusion demeurent majoritairement captés par des acteurs extra-européens.

**I. LES CRITÈRES DE QUALIFICATION D'UNE ŒUVRE EUROPÉENNE, APPRÉCIÉS DIFFÉREMMENT PAR LES ÉTATS MEMBRES, NE PERMETTENT PAS D'ASSURER LA PLEINE EFFECTIVITÉ DE L'OBJECTIF DE DIVERSITÉ CULTURELLE QUE SOUS-TENDENT LES OBLIGATIONS DE DIFFUSION ET D'INVESTISSEMENT**

**A. AFIN DE PROTÉGER LA DIVERSITÉ CULTURELLE, LA DIRECTIVE SMA ÉTEND PROGRESSIVEMENT LES OBLIGATIONS EN MATIÈRE DE DIFFUSION ET DE FINANCEMENT D'ŒUVRES EUROPÉENNES A DE NOUVEAUX ACTEURS**

- 1. Les organismes de radiodiffusion télévisuelle sont très tôt visés par le législateur européen pour contribuer à la protection des œuvres européennes dans l'objectif de diversité culturelle**

**La diversité culturelle constitue un principe fondamental de l'Union européenne.** Ce principe est consacré par plusieurs textes européens. L'article 167 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne (TFUE) impose la prise en compte des aspects culturels dans l'ensemble des politiques de l'Union et affirme que : « *l'Union contribue à l'épanouissement des cultures des États membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun* ». L'article 3 du Traité sur l'Union européenne (TUE) prévoit que l'Union respecte la diversité culturelle, tout comme l'article 22 de la Charte des droits fondamentaux.

**Sur le plan international, l'Union européenne et ses États membres ont par ailleurs ratifié la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO de 2005** qui dispose dans son préambule que : « *Les activités, biens et services culturels (...) parce qu'ils sont porteurs d'identités, de valeurs et de sens (...) ne doivent (...) pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale* ».

**Investis d'une double vocation, culturelle et économique, les services de médias audiovisuels sont l'un des instruments de la préservation et de la promotion de la diversité culturelle, essentielle à la richesse du patrimoine européen.**

**Dès les années 1980, l'Union européenne encadre les services de médias audiovisuels.** La directive « **Télévision sans frontières** » (dite TSF) du 3 octobre 1989, qui vise à favoriser la circulation des œuvres audiovisuelles en Europe, renforce en parallèle la légitimité des politiques nationales de quotas de diffusion d'œuvres européennes fixés à au moins 50 % du temps d'antenne. L'article 4 de la directive TSF <sup>(1)</sup> dispose en effet que : « les États membres veillent chaque fois que cela est réalisable et par des moyens appropriés, à ce que **les organismes de radiodiffusion télévisuelle réservent à des œuvres européennes une proportion majoritaire** de leur temps de diffusion, à l'exclusion du temps consacré aux

---

(1) Aujourd'hui codifiée à l'article 16 de la directive SMA

informations, à des manifestations sportives, à des jeux, à la publicité, aux services de télétexte et au téléachat. » De même l'article 5 <sup>(1)</sup> consacre également une place privilégiée à la création indépendante en imposant aux radiodiffuseurs de **réserver au moins 10 % de leur temps de diffusion aux œuvres européennes produites par des producteurs indépendants.**

**La France fait le choix d'une transposition ambitieuse.** Le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 soumet les éditeurs de services de télévision au respect d'un double quota de diffusion, applicable y compris aux heures de grande écoute. Ainsi, l'article 7 leur impose que 60 % des œuvres audiovisuelles qu'ils diffusent soient d'origine européenne dont 40 % d'œuvres d'expression originale française (EOF). Soucieux d'assumer pleinement leur mission culturelle, les services nationaux du groupe France Télévisions sont, quant à eux, assujettis à des exigences plus élevées encore : 70 % des œuvres audiovisuelles qu'ils diffusent doivent relever de la création européenne, dont au moins 50 % d'œuvres d'expression originale française <sup>(2)</sup>.

La directive TSF a fait l'objet d'une première révision en 1997. **Le principe du pays d'origine**, selon lequel les diffuseurs relèvent de la compétence de l'État membre où ils sont établis, **est instauré.**

## **2. L'évolution de l'écosystème audiovisuel conduit à étendre le champ d'application des règles européennes à de nouveaux acteurs afin de garantir la défense des œuvres européennes**

**En 2010**, le législateur européen procède à une refonte en profondeur du cadre juridique existant. Prenant acte des mutations technologiques et de l'émergence de nouveaux modes de consommation des contenus, la directive étend son champ d'application au-delà des seules chaînes de télévision pour y intégrer de nouveaux services, notamment les **services de vidéo à la demande (VOD).**

**L'arrivée des services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) bouleverse à nouveau le paysage audiovisuel.** Ils sont définis à l'article 2 de la loi du 30 septembre 1986 comme « tout service de communication au public par voie électronique permettant le visionnage de programmes au moment choisi par l'utilisateur et sur sa demande, à partir d'un catalogue de programmes dont la sélection et l'organisation sont contrôlées par l'éditeur de ce service ».

**En 2018**, la révision de la directive SMA permet d'obtenir deux **évolutions majeures**, qui visent, comme le rappelle Olivier Henrard, directeur général délégué du centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), à réduire

---

(1) Aujourd'hui codifiée à l'article 17 de la directive SMA

(2) Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions : article 9 III (« Sur ses services nationaux, France Télévisions doit aller au-delà des obligations légales pour que 70 % des œuvres audiovisuelles qu'elle diffuse soient d'origine européenne dont 50 % d'œuvres audiovisuelles d'expression originale française. Cette obligation doit être respectée entre 18 heures et 23 heures, ainsi que le mercredi, le samedi et le dimanche entre 14 heures et 18 heures. »)

les distorsions de concurrence entre les diffuseurs historiques et ces nouveaux acteurs.

D'une part, le **nouvel article 13.1 de directive instaure aux fournisseurs SMAD l'obligation de proposer « une part d'au moins 30 % d'œuvres européennes dans leurs catalogues »**. Si ce quota est moins élevé que celui applicable aux diffuseurs historiques, il n'en constitue pas moins une avancée. Il vise en effet à **protéger la production culturelle européenne face à l'hégémonie des productions américaines**.

D'autre part, **l'article 13.2 de la directive SMA introduit une inflexion au principe du pays d'origine** et permet désormais aux États membres d'imposer des obligations de financement proportionnées et non discriminatoires aux SMAD et aux services de télévision relevant de la compétence d'un autre État qui ciblent leur territoire.

**L'obligation de quota s'est traduite en France par l'adoption en 2021 d'une réglementation ambitieuse** : les SMAD relevant de sa compétence doivent respecter les mêmes quotas que ceux applicables aux diffuseurs historiques (60 % d'œuvres européennes et de 40 % d'œuvres d'expression originale française). **Cette réglementation ne s'étend toutefois pas aux plateformes localisées à l'étranger mais visant la France. Les fournisseurs de services de médias sont en effet soumis, s'agissant du respect du quota d'œuvres européennes, aux règles de leur pays d'établissement**. Ce principe est au cœur du droit de l'Union et vise à favoriser le développement d'un marché audiovisuel commun. L'objectif est d'éviter à un éditeur de services d'affronter les complexes et multiples règles applicables dans chaque État membre. Toutefois, l'application de ce principe s'est traduite par une tendance au « forum shopping ». Ainsi, des plateformes basées au Pays-Bas, telles que Netflix ou Disney, peuvent cibler tous les États membres de l'Union en bénéficiant de règles moins contraignantes.

**L'application du principe du pays d'origine entrave ainsi l'objectif de mise en valeur**, par les États membres les plus ambitieux comme la France, des œuvres européennes et d'expression originale de leur langue nationale.

En ce qui concerne la possibilité ouverte aux EM d'imposer des obligations de financement, les SMAD doivent, quel que soit leur pays d'établissement et dès lors qu'ils visent la France, consacrer entre 20 % et 25 % de leur chiffre d'affaires au financement de la création.

Pour Guillaume Prieur, directeur des affaires institutionnelles et européennes de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), les quotas minimaux de 30 % d'œuvres européennes et les obligations d'investissement dans la création constituent deux avancées majeures. Il souligne par ailleurs que 17 États membres ont mis en place de telles obligations.

Ce cadre est cohérent et laisse aux États membres une marge de manœuvre pour le décliner selon leurs spécificités selon Hélène Herschel, secrétaire générale

du bureau de liaison des industries cinématographiques (BLIC). Pour Jérôme Enrico, président de la société civile des auteurs, réalisateurs et producteurs (ARP), il a permis de protéger à moyen terme l'Union européenne d'un déferlement de contenus américains.

**Les nouvelles règles de financement ont par ailleurs permis au secteur de la production audiovisuelle de bénéficier d'importants investissements.** Le discours parfois porté à Bruxelles selon lequel ces règles freineraient le développement des plateformes est fortement contesté par la SACD. Au contraire, ces obligations ont renforcé l'attractivité des offres proposées par les plateformes et permis une contribution significative au financement de la création européenne. Sur 1,6 milliard d'euros de dépenses retenues par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (ARCOM) dans son bilan de production 2024, Antoine Boilley – membre du collège – souligne que 400 millions d'euros sont portés par les SMAD.

Toutefois, la définition de l'œuvre européenne, telle que prévue par la directive, porte préjudice aux objectifs de la directive en matière de diversité culturelle.

## **B. LA QUALIFICATION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE, APPRÉCIÉE DIFFÉREMMENT SELON LES ÉTATS MEMBRES, REPOSE TOUTEFOIS SUR DES CRITÈRES D'IDENTIFICATION TROP LARGES, SUSCEPTIBLES DE PORTER ATTEINTE À L'OBJECTIF DE DIVERSITÉ CULTURELLE**

### **1. La définition extensive de l'œuvre européenne peut compromettre l'objectif de diversité culturelle**

Les obligations imposées aux diffuseurs en matière de quotas et d'investissement font de la définition de l'œuvre européenne un enjeu majeur.

D'après l'article 1. n) de la directive SMA de 2010, répondent à la qualification d'œuvre européenne : « i) *les œuvres originaires d'États membres ; ii) les œuvres originaires d'États tiers européens parties à la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe et répondant aux conditions visées au paragraphe 3 ; / iii) les œuvres coproduites dans le cadre d'accords concernant le secteur audiovisuel conclus entre l'Union et des pays tiers et répondant aux conditions définies dans chacun des accords* ».

Le périmètre géographique pris en compte pour la qualification d'œuvre européenne inclut donc à la fois les États membres de l'Union et les États parties à la convention sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe.

Outre le périmètre géographique, un critère tenant aux modalités de production est pris en compte par la directive SMA pour définir l'œuvre européenne. Ces œuvres « i) ... sont réalisées par un ou des producteurs établis dans

un ou plusieurs de ces États ; / ii) la production de ces œuvres est supervisée et effectivement contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis dans un ou plusieurs de ces États ; / iii) la contribution des coproducteurs de ces États est majoritaire dans le coût total de la coproduction, et celle-ci n'est pas contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces États ».

Il ressort du critère i) qu'une œuvre peut être qualifiée d'européenne même en l'absence de contrôle artistique et financier d'un producteur européen. Il suffit que l'œuvre soit réalisée « par un ou des producteurs établis dans un ou plusieurs de ces États ». De ce fait, peut répondre à la définition de l'œuvre européenne une œuvre produite sur le territoire européen dans le cadre d'un contrat de production exécutive sur commande d'un studio non européen.

Dès lors, si les dispositions de la directive SMA relatives aux quotas et aux obligations d'investissement visent à protéger le secteur audiovisuel en garantissant des mesures favorables à la création européenne, une définition extensive de l'œuvre européenne permet d'englober dans les quotas nationaux des films comme *Barbie* ou *Doctor Strange*. Si Canal+ et TF1 considèrent que ces cas restent marginaux, les quotas ont pourtant été historiquement instaurés dans le but de préserver les productions européennes des puissantes industries internationales, notamment américaines. La portée des mécanismes de protection prévus par la directive SMA s'avère donc limitée. C'est pourquoi, cette définition fait l'objet de critiques récurrentes de la part de nombreux professionnels du secteur audiovisuel, dans la mesure où elle permet d'y inclure des œuvres de commande émanant des grands studios américains, élaborées et pilotées depuis les États-Unis.

Selon les États membres, ce constat doit toutefois être nuancé au regard de la variété des définitions de l'œuvre européenne. La directive permet en effet que soit adoptés à l'échelle nationale des critères d'appréciation spécifiques. À ce titre, le cas de la France est singulier, le cadre juridique y étant particulièrement protecteur.

## **2. Une définition de l'œuvre européenne fait l'objet d'une appréciation différenciée selon les États membres**

La directive SMA laisse aux États membres la faculté de prévoir des critères complémentaires pour définir la notion d'œuvre européenne applicable aux fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence.

**En France, c'est le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 qui définit l'œuvre européenne.** Son **article 6** souligne que constituent des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles européennes soit « *les œuvres originaires d'Etats membres de la Communauté européenne* », soit « *les œuvres d'Etats tiers européens parties à la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe* ».

L'article 6 prévoit par ailleurs que ces œuvres doivent répondre à d'autres conditions.

*« D'une part, elles doivent être réalisées essentiellement avec la participation d'auteurs, d'artistes-interprètes, de techniciens collaborateurs de création résidant dans un ou plusieurs de ces États et avec le concours de prestations techniques réalisés dans des studios de prises de vues, dans des laboratoires ou studios de sonorisation situés dans ces mêmes États. Ces participations et concours ne peuvent pas être inférieurs à une proportion fixée par arrêté du ministre chargé de la culture et de la communication ».*

*« D'autre part, elles doivent : a) Soit être produites par une entreprise dont le siège est situé dans un des États susmentionnés et dont le président, directeur ou gérant ainsi que la majorité des administrateurs sont ressortissants d'un de ces États, à la condition que cette entreprise supervise et contrôle effectivement la production de ces œuvres en prenant personnellement ou en partageant solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation des œuvres considérées et en garantisse la bonne fin ; b) Soit être financées majoritairement par les contributions de coproducteurs établis dans des États susmentionnés, à la condition que la coproduction ne soit pas contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces États ».*

Il est en outre précisé que : *« Les entreprises et coproducteurs visés ci-dessus ne doivent pas être contrôlés, au sens de l'article L. 233-3 du code de commerce, par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces États ».* Autrement dit, une œuvre produite en France dans le cadre d'un contrat de production exécutive sur commande d'un studio non européen ne peut répondre à la définition de l'œuvre européenne.

Tous les États membres ont adopté une définition nationale de l'œuvre européenne, hormis les Pays-Bas, la Suède et l'Allemagne<sup>(1)</sup>.

---

(1) Rapport remis le 4 juin 2024 au président du Centre national du cinéma et de l'image animée : Les équilibres de l'industrie audiovisuelle et cinématographique à l'heure des grandes plateformes de vidéo à la demande

## **II. UNE ÉVOLUTION DE LA DÉFINITION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE S'AVÈRE NÉCESSAIRE POUR GARANTIR UN LIEN EFFECTIF ENTRE LES ŒUVRES AINSI QUALIFIÉES ET L'ÉCONOMIE DE LA CRÉATION EN EUROPE**

### **A. LA DÉFINITION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE PEUT ABOUTIR À UNE DÉCONNECTION ENTRE L'ŒUVRE CRÉÉE ET LA CONSTITUTION DU PATRIMOINE EUROPÉEN**

#### **1. Les enjeux liés à la production européenne...**

Les équilibres actuels s'inscrivent dans une dynamique historique visant à favoriser la circulation des œuvres, le développement des coproductions internationales et le renforcement de l'attractivité de l'écosystème audiovisuel européen.

Du point de vue d'ARTE, les transformations récentes du marché, marquées par l'investissement accru de groupes internationaux dans des productions réalisées sur le territoire européen, ne sont pas sans soulever des interrogations quant à la solidité de l'ancrage créatif, éditorial et économique de certaines œuvres pourtant qualifiées d'européennes.

Au cours des auditions, le CNC a évoqué les discussions menées avec le British Film Institute et la Chambre des communes britannique. Il ressort des éléments communiqués par les autorités britanniques que les « véritables films britanniques » ne pèsent désormais plus qu'environ 5 % du marché national, les talents et infrastructures étant majoritairement mobilisés par des productions exécutives américaines. Pour le CNC, cette évolution constitue un avertissement majeur pour l'Europe. Les producteurs européens ne sauraient, en effet, être cantonnés à une simple fonction de prestataires de services au bénéfice des studios de production américains qui ont généralisé le recours à la production exécutive.

La production exécutive correspond à une forme de sous-traitance par laquelle la réalisation de tout ou partie d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle est confiée à une société tierce moyennant une rémunération fixe. Contrairement au producteur délégué, le producteur exécutif agit essentiellement en qualité de prestataire technique : il n'assume aucun aléa économique lié au projet, ne participe pas aux décisions artistiques et ne bénéficie d'aucun droit sur l'exploitation de l'œuvre.

Comme l'expose le rapport Reynaud <sup>(1)</sup>, ce modèle a pu séduire en raison des avantages à court terme qu'il peut offrir. D'une part, les montants versés sous forme de forfait dépassent largement les niveaux de rémunération généralement pratiqués au sein de cette industrie. D'autre part, le rayonnement planétaire des

---

(1) Rapport remis le 4 juin 2024 au président du Centre national du cinéma et de l'image animée : Les équilibres de l'industrie audiovisuelle et cinématographique à l'heure des grandes plateformes de vidéo à la demande

contenus créés pour les plateformes représente une opportunité unique de mise en valeur pour les producteurs européens.

Dans ce contexte, certains pays européens comme l'Espagne ont fait le choix d'ouvrir largement leur industrie audiovisuelle aux productions exécutives commandées par les sociétés américaines. Depuis le renforcement, en 2020, des dispositifs fiscaux destinés au secteur audiovisuel, l'Espagne accueille un nombre croissant de productions internationales <sup>(1)</sup>. Les dépenses engagées bénéficient d'un crédit d'impôt de 30 % sur le premier million d'euros investi, puis de 25 % au-delà, dans la limite de 10 millions d'euros d'avantages fiscaux, plafond relevé à 20 millions d'euros à partir de 2023. Cette politique a été complétée en 2021 par le lancement d'un programme stratégique intitulé « Espagne, hub audiovisuel d'Europe », dont l'objectif est d'accroître de 30 % la production de contenus audiovisuels sur une période de cinq ans. Grâce aux fonds du plan de relance européen « Next Generation EU », l'Espagne a par ailleurs mobilisé 1,6 milliard d'euros. Les îles Canaries bénéficient, quant à elles, d'un régime fiscal particulièrement avantageux, avec des crédits d'impôt portés à 54 % pour le premier million d'euros de dépenses et à 45 % au-delà. De leur côté, le Pays basque et la Navarre disposent d'un système plus exigeant dans son fonctionnement, mais susceptible d'offrir un niveau d'aide pouvant atteindre 60 % des montants engagés.

D'après les données de l'Observatoire européen de l'audiovisuel, l'Espagne a capté, entre 2015 et 2022, 19 % des investissements réalisés par les plateformes de streaming dans la production de contenus originaux en Europe. Sur cette période, cela représente 110 titres, dont 34 rien qu'en 2022. Le pays se classe ainsi au deuxième rang des destinations les plus privilégiées, derrière le Royaume-Uni (122 productions), et devant la France (72). Par ailleurs, une étude réalisée par le cabinet de conseil britannique Olsberg SPI publiée en novembre 2024 indique que les tournages internationaux ont généré en Espagne plus de 1,3 milliard d'euros de dépenses entre 2019 et 2022. Les grandes plateformes ont également accu leur présence sur le territoire national. Dès 2019, Netflix a implanté ses principaux studios de production à Tres Cantos, dans la périphérie nord de Madrid. Ce site de 22 000 m<sup>2</sup> comprend une dizaine de plateaux dédiés aux tournages, offrant à la plateforme une capacité de production importante.

...dont découlent des enjeux liés au patrimoine européen

En important de nouvelles pratiques, les grandes plateformes américaines transforment non seulement les équilibres du marché audiovisuel européen mais fragilisent également les droits moraux et patrimoniaux des auteurs et la constitution d'un patrimoine d'œuvres européennes.

---

(1) *L'Espagne, terre de tournages internationaux* : « A présent, personne ne doute que le cinéma est une industrie porteuse », *Le Monde*, 28 février 2025

Alors que le droit français accorde aux créateurs un droit moral sur leurs réalisations <sup>(1)</sup> – comprenant notamment la reconnaissance de leur qualité d’auteur ainsi que la protection de l’intégrité de leur œuvre –, le régime du Copyright attribue principalement les droits de propriété intellectuelle aux producteurs. Dans cette logique, les réalisateurs, assimilés à des salariés ou à des employés, ne disposent pas de la maîtrise finale du montage de leurs films. Ceux-ci peuvent dès lors faire l’objet d’altérations lors de leur exploitation ou de leur diffusion, affectant parfois non seulement leur forme mais également leur signification, dans la mesure où le montage constitue l’ossature narrative et la réflexion même de l’œuvre cinématographique.

À cela s’ajoute le recours à un mécanisme dérivé, le buy-out, qui consiste à acquérir dès la conclusion du contrat l’ensemble des droits attachés à une œuvre, sans prévoir de rémunération complémentaire liée à son exploitation future. Un tel dispositif tend à affaiblir la position des auteurs, en particulier celle des réalisateurs indépendants, en les privant des revenus susceptibles d’être générés par le succès ultérieur de leurs créations (cessions, adaptations, produits dérivés...).

Ainsi pour ARTE, la question de la définition de l’œuvre européenne renvoie également à celle de la constitution et de la maîtrise du patrimoine audiovisuel européen dans la durée. Dès lors que les droits d’exploitation, les catalogues et les capacités de diffusion internationale des œuvres se trouvent largement entre les mains d’acteurs extra-européens, peut s’opérer un affaiblissement progressif de la capacité des acteurs européens à construire un patrimoine culturel et audiovisuel qui leur soit propre.

En effet, dans la mesure où les catalogues, les droits de propriété intellectuelle et les marques constituent une part déterminante de la valeur des entreprises audiovisuelles, leur détention croissante par des acteurs extra-européens est de nature à entraîner un transfert progressif de valeur et de patrimoine en dehors de l’écosystème européen. Cette situation est d’autant plus problématique que les mécanismes européens de soutien à la création audiovisuelle ont précisément pour objet de consolider l’écosystème culturel européen. Ils ne sauraient avoir pour effet indirect de favoriser une captation croissante de la valeur créée en Europe au bénéfice d’acteurs extra-européens. Cette situation conduit également à priver les producteurs européens de droits sur ces œuvres et l’ensemble de la chaîne des ayants droit de toute rémunération en fonction de leur exploitation future. Cela fragilise ainsi la capacité des producteurs européens à investir, grâce aux revenus d’exploitation générés par les droits d’œuvres produites.

Dès lors, le risque d’acquisitions prédatrices de catalogues entiers d’œuvres par des acteurs extra-européens ne saurait être ignoré, même si en France, des garanties permettent de soutenir le modèle de la production déléguée et de favoriser le maintien sur le territoire européen des droits de propriété intellectuelle des œuvres

---

(1) *Isabelle Marinone, Université de Bourgogne – UBFC et Isabelle Moine-Dupuis, Université de Bourgogne – UBFC : Création audiovisuelle : le succès des plates-formes, un danger pour la protection des droits d’auteur ?*

produites. Entre 20 et 25 % du chiffre d'affaires réalisé en France par les plateformes de vidéo à la demande est désormais réinvesti dans la production française, dont une part significative est consacrée à la production indépendante.

Pour ARTE, une éventuelle évolution de la définition de l'œuvre européenne devrait s'inscrire dans la recherche d'un équilibre délicat entre la préservation de l'attractivité et des capacités de financement de la création européenne, et l'objectif de garantir un ancrage pérenne des droits, de la propriété intellectuelle et de la valeur au sein de l'écosystème audiovisuel européen.

La prochaine révision de la directive SMA représente une opportunité pour Opérer un resserrement de la définition de L'œuvre européenne

La préservation du critère géographique dans la définition de l'œuvre européenne semble faire consensus

Comme précédemment exposé, les œuvres originaires d'États tiers parties à la convention européenne sur la télévision transfrontière du Conseil de l'Europe peuvent répondre à la qualification d'œuvre européenne. Ce large périmètre géographique a pu faire l'objet de critiques.

Pour Canal+ toutefois, il ne faut exclure aucun État partie à la convention transfrontalière, particulièrement le Royaume-Uni qui a concentré les critiques les plus importantes en raison du poids des blockbusters américains dans la production anglaise. La fédération nationale des éditeurs de films (FNEF) et l'association des producteurs indépendants (API) soulignent en effet l'importance de conserver les œuvres britanniques dans l'écosystème actuel. Très appréciées du public, ces œuvres sont également indispensables pour atteindre les quotas de diffusion, notamment pour les chaînes historiques gratuites françaises. En 2025, les sommes investies dans la production audiovisuelle et cinématographique sur le sol britannique atteignent près de 7 Md€<sup>(1)</sup>.

« Ce périmètre géographique est le reflet de l'histoire de l'écosystème audiovisuel européen et ARTE le considère pertinent. Le cadre actuel présente également l'avantage d'offrir une certaine stabilité juridique et économique à un écosystème audiovisuel largement structuré autour de mécanismes de coproduction et de circulation transfrontière des œuvres ».

Ce point de vue est partagé par l'ensemble des personnalités auditionnées par votre rapporteur.

Certains acteurs plaident pour un statu quo, lequel n'exclut toutefois pas un renforcement du rôle des régulateurs nationaux

Parmi les acteurs auditionnés, l'option du statu quo est soutenue par la fédération nationale des éditeurs de films (FNEF), l'association des producteurs

---

(1) *Le film français*, article du 2 février 2026

indépendant (API), la SACD et la représentante de l'Union syndicale de la production audiovisuelle (USPA), d'AnimFrance et du syndicat des entreprises de distribution de programmes audiovisuels. Ils plaident en effet pour une certaine prudence quant à la révision de la définition de l'œuvre européenne, craignant qu'une approche trop économique fasse disparaître la dimension culturelle et artistique des œuvres.

L'ARCOM qui, dans une logique de stabilité réglementaire, se montre favorable au maintien du volet « exception culturelle » de la directive, considère néanmoins que certaines lignes doivent évoluer, notamment la définition et l'application des critères liés à l'œuvre européenne. Tout en affirmant son attachement à la philosophie actuelle de l'œuvre européenne, y compris à l'intégration des œuvres britanniques malgré le Brexit, l'autorité estime que certains acteurs utilisent de manière excessive les souplesses du système, conduisant à de véritables « effets de bord » et à des formes de détournement des quotas européens.

L'ARCOM en appelle donc à une application plus rigoureuse et plus effective des critères existants, en coopération avec les autres autorités européennes, notamment britanniques. Il recommande également à la Commission européenne de conduire une étude d'impact afin d'objectiver les conséquences économiques et culturelles de ces pratiques.

La voie d'une réforme plus ambitieuse paraît toutefois préférable

La définition de l'œuvre européenne est dépassée. Comme le note le CNC, si la définition des œuvres européennes devient trop large, les quotas de diffusion et les obligations d'investissement risquent de devenir des « passoires ».

Votre rapporteur considère que la modification de la définition des œuvres européennes doit être orientée autour de trois axes : la nature de la production, son contrôle et le niveau de la contribution.

Sur la nature de la production, Eurocinéma estime que le véritable enjeu réside dans la capacité des producteurs européens à conserver un modèle économique autonome. Votre rapporteur estime de ce fait que le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière doit prendre une part de l'initiative et de la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre européenne afin de pouvoir détenir des droits, des recettes et des mandats de commercialisation de l'œuvre, et garantir sa bonne fin financière.

Sur le contrôle de la production, l'ARP défend l'idée l'exception culturelle n'est pas une posture nostalgique : c'est « l'armure de la création ». Votre rapporteur considère dès lors que le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière ne doit pas être contrôlé par des capitaux extra-européens.

Sur la contribution, le syndicat des producteurs indépendants rejoint les aménagements proposés dans la PPRE : il est indispensable que le financement soit majoritairement assuré par des producteurs établis dans un EM ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière.

Enfin, alors que le CNC défendait initialement une approche très restrictive, ciblant notamment les productions américaines tournées au Royaume-Uni, il propose désormais une approche plus nuancée : exclure des quotas uniquement les œuvres dont le producteur européen ne détient pas réellement le contrôle artistique et économique.

## EXAMEN EN COMMISSION

*La Commission s'est réunie le mercredi 10 juin 2026, sous la présidence de M. Pieyre-Alexandre ANGLADE, président, pour examiner, dans le cadre d'une discussion générale commune, de la proposition de résolution européenne relative à la révision de la directive « Services de médias audiovisuels » et à la défense de l'exception culturelle européenne (n° 2741) et de la proposition de résolution européenne visant à réviser la définition de l'œuvre européenne (n° 2768)*

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Ces deux propositions de résolution européenne s'inscrivent dans le cadre de discussions engagées à Bruxelles depuis plusieurs années relatives à la révision de la directive sur les services de médias audiovisuels, dite directive « SMA ». Cette révision intervient à un moment décisif pour l'avenir de la politique audiovisuelle européenne.

Dans un contexte de contestations croissantes des règles qui encadrent l'audiovisuel européen, les critiques formulées par les autorités américaines et certaines entreprises extra-européennes du secteur sont révélatrices. Derrière ce qui est parfois présenté comme de simples contraintes réglementaires, se trouvent en réalité des choix politiques qui conditionnent l'avenir de notre diversité culturelle.

En quelques années, l'industrie audiovisuelle a profondément évolué sous l'effet de la montée en puissance des plateformes mondiales et de la transformation des usages liée au numérique. Or, l'Europe ne pourra durablement préserver sa souveraineté culturelle si la valeur créée sur son territoire continue d'être captée, dans des proportions croissantes, par des entreprises qui échappent à toute réglementation, ou ne sont soumises qu'à des réglementations minimales. Depuis de nombreuses années, la directive SMA constitue l'un des principaux instruments de préservation de la diversité culturelle européenne.

Sa dernière révision, en 2018, a permis des avancées importantes. Elle a notamment étendu certaines obligations auxquelles étaient soumis les diffuseurs historiques aux services de médias audiovisuels à la demande, tels que *Netflix* ou *Amazon*. De plus, elle a introduit de nouveaux mécanismes de financement de la création et renforcé des outils de promotion des œuvres européennes.

La France a pleinement utilisé cette faculté en soumettant les plateformes à des obligations d'investissement pouvant atteindre 20 à 25 % de leur chiffre d'affaires. Cela ne les a nullement empêchées de poursuivre leur développement. Je le souligne, car certains soutiennent que toute régulation entraverait l'innovation. La révision de 2018 démontre concrètement que tel n'est pas le cas.

Aujourd'hui, des plateformes de partage de vidéos telles que *YouTube* ou *TikTok* occupent une place croissante dans les usages. Elles captent désormais une part importante de l'attention du public ainsi qu'une part croissante des revenus publicitaires.

Cette évolution se fait au détriment des médias traditionnels, notamment de la presse écrite, sans que ces plateformes soient soumises à l'ensemble des obligations qui continuent de peser sur les diffuseurs historiques.

Dans le même temps, les diffuseurs historiques demeurent les premiers financeurs de la création audiovisuelle européenne, de l'information et de la production indépendante, alors même qu'ils sont confrontés à une concurrence accrue et à des obligations qui ne s'appliquent pas aux nouveaux acteurs du marché. L'enjeu n'est donc pas de remettre en cause la directive SMA, mais de l'adapter à ces nouvelles réalités.

À cet égard, les mécanismes de promotion des œuvres européennes, les obligations de diffusion ou les possibilités offertes aux États membres pour imposer des obligations de financement de la création ont démontré leur utilité. Ils ont contribué au dynamisme de la création audiovisuelle et à la préservation du pluralisme.

Les auditions que nous avons menées auprès des diffuseurs, des producteurs, des régulateurs et des organisations professionnelles ont confirmé la pertinence des orientations portées par les deux propositions de résolution que j'ai l'honneur de vous présenter aujourd'hui. Elles ont utilement enrichi notre réflexion et conduit au dépôt de plusieurs amendements de précision que je vous présenterai tout à l'heure.

Je me réjouis également de voir la position française, transmise hier à la Commission européenne dans le cadre de la préparation de cette révision, reprendre plusieurs orientations défendues dans les textes que je vous propose.

Cette convergence constitue pour nous un point d'appui particulièrement important. La position française souligne, notamment, la nécessité : de renforcer la visibilité des services d'intérêt général et des œuvres européennes dans les nouveaux environnements numériques, de mieux prendre en compte les asymétries réglementaires qui se sont développées depuis 2018, de préserver les capacités d'action des États membres ou de faire évoluer la définition de l'œuvre européenne afin qu'elle corresponde davantage à l'objectif de diversité culturelle poursuivi par la directive.

Je relève en particulier que la France considère désormais que certaines productions pilotées et contrôlées par des acteurs extra-européens ne doivent plus être qualifiées d'œuvres européennes au seul motif qu'elles sont produites ou tournées sur le territoire européen. Cette analyse rejoint directement les préoccupations qui ont motivé le dépôt de la seconde proposition de résolution.

Cette proximité avec la position française montre que les orientations proposées dans ces deux résolutions répondent à des préoccupations largement partagées dans cet hémicycle.

Si l'on revient aux deux propositions de résolution, la première porte sur les évolutions susceptibles d'être apportées à la directive dans son ensemble.

Il convient tout d'abord de souligner l'importance de conserver une directive au moment où certains évoquent la possibilité de la remplacer par un règlement européen. Il importe que nous défendions collectivement cette position. Il est en effet essentiel que la France conserve une latitude suffisante dans la mise en œuvre de la directive afin de tenir compte de ses spécificités culturelles et audiovisuelles.

Je rappelle que cette proposition vise à préserver les acquis de la directive SMA de 2018, à corriger certaines asymétries entre les acteurs, à renforcer la visibilité des services d'intérêt général et des œuvres européennes, ainsi qu'à adapter plusieurs dispositions aux nouveaux usages.

Il serait regrettable que la révision de la directive conduite à un affaiblissement des obligations qui ont permis de soutenir la création européenne. Cette question fait actuellement l'objet de débats à Bruxelles, de la même façon qu'il y a un débat sur les quotas de diffusion et les mécanismes de financement qui ont pourtant démontré leur utilité.

La seconde proposition de résolution porte sur une question plus précise et sans doute plus débattue : celle de la définition de l'œuvre européenne. Il ne s'agit pas d'une question purement technique. La qualification d'œuvre européenne détermine les œuvres susceptibles de bénéficier des mécanismes européens de soutien et de promotion. Elle conditionne également l'application de nombreuses dispositions de la directive, qu'il s'agisse des quotas de diffusion, des obligations de mise en valeur ou des mécanismes destinés à soutenir la création.

Nous proposons d'apporter davantage de précision. En effet, le recours à la production exécutive, autrement dit à la sous-traitance auprès de studios américains ou de producteurs exécutifs, principalement britanniques, s'est fortement développé. On en vient ainsi à qualifier d'œuvres européennes des productions telles que *Barbie* ou *Doctor Strange*, alors même que leur structure de financement et leurs modalités de production ne correspondent pas, selon moi, à ce que recouvre la notion d'œuvre européenne.

C'est la raison pour laquelle nous avons souhaité ouvrir ce débat à l'occasion de cette seconde proposition de résolution.

L'ambition des politiques européennes ne consiste pas uniquement à favoriser la production d'œuvres sur le territoire européen. Elle vise également à préserver un patrimoine culturel européen, à permettre aux producteurs européens de conserver les droits sur les œuvres qu'ils contribuent à créer et à garantir que la valeur générée par ces œuvres continue de bénéficier à l'écosystème européen de la création.

Au fond, le choix qui nous est proposé est simple. Soit nous laissons s'affaiblir progressivement les instruments qui permettent à l'Europe de soutenir la

création, de préserver son industrie et sa diversité culturelle ; soit nous faisons le choix de les adapter aux réalités du XXI<sup>e</sup> siècle afin qu'ils demeurent pleinement efficaces.

C'est cette voie que je préconise dans les deux propositions de résolution. L'objectif, pour moi comme pour les députés qui les ont signées ou qui en partagent l'esprit, est de préserver ce qui constitue un élément fondamental de notre modèle culturel : l'exception culturelle, le soutien à la création et les obligations réglementaires qui participent pleinement de notre conception des politiques culturelles.

Ces deux propositions de résolution européenne interviennent à un moment particulièrement important, alors que de nombreux débats émergent à Bruxelles comme en France sur une question décisive pour les Européens et pour les Français.

*L'exposé du rapporteur a été suivi d'un débat.*

**M. le président Pieyre-Alexandre Anglade.** Nous en venons aux expressions des orateurs de groupe.

**Mme Marietta Karamanli (SOC).** Je remercie tout d'abord le rapporteur pour ce travail important ainsi que pour cette proposition de résolution, qui vise à réaffirmer un principe essentiel : la diversité culturelle européenne ne saurait être réduite à une simple formalité juridique. Comme cela a été rappelé, elle doit se traduire par des œuvres effectivement produites, financées et contrôlées par des acteurs européens.

Il apparaît donc indispensable de revoir la définition de l'œuvre européenne afin d'éviter que des productions majoritairement américaines, telles que Barbie ou Doctor Strange, bénéficient indûment des mécanismes de soutien destinés à la création européenne. Le groupe Socialistes et apparentés soutient pleinement l'objectif poursuivi par cette résolution, qui vise à défendre l'exception culturelle européenne en adaptant la directive SMA à un paysage audiovisuel profondément transformé par l'essor des plateformes.

Il ne s'agit pas d'opposer par principe les diffuseurs historiques aux nouveaux acteurs, mais de corriger des asymétries aujourd'hui difficilement justifiables au regard des objectifs de diversité culturelle et de pluralisme de l'information.

Je souhaite formuler deux observations à partir du projet de rapport. La première concerne la « découvrabilité » et la visibilité réelle des œuvres européennes, qui doivent être pleinement prises en compte. Une œuvre ne vit pas seulement par son financement ; elle existe également par son accès au public. Or les interfaces, les algorithmes et les environnements connectés jouent désormais un rôle déterminant à cet égard. La révision de la définition de l'œuvre européenne doit donc s'articuler avec une régulation renforcée de ces espaces.

Ma seconde observation porte sur la nécessaire cohérence entre la définition de l'œuvre européenne et les obligations d'investissement. Le rapport montre que les plateformes concentrent leurs investissements sur un nombre limité de genres et sur des productions à gros budget. Une définition plus exigeante doit donc aller de pair avec une politique d'investissement orientée vers une diversité réelle des œuvres.

Cela permettra de garantir que les quotas de diffusion et les obligations d'investissement bénéficient effectivement à nos créateurs, à nos producteurs indépendants ainsi qu'à l'économie culturelle de nos territoires.

J'ajouterai deux points complémentaires. Il convient tout d'abord d'intégrer à notre réflexion la question de la transparence des chaînes de financement. Trop souvent, des montages complexes masquent la réalité du contrôle économique des œuvres. Il est donc nécessaire d'exiger une traçabilité claire des financements, ce qui renforcerait la crédibilité de la qualification d'œuvre européenne.

Ensuite, il apparaît indispensable de prévoir un mécanisme de suivi et d'évaluation régulière de l'application de cette définition. Les pratiques du secteur audiovisuel évoluent rapidement et seule une régulation dynamique, susceptible d'être adaptée, peut garantir l'efficacité et le caractère protecteur de nos règles.

Nous soutenons donc pleinement ces deux propositions de résolution et souhaitons que ces différents éléments puissent nourrir la poursuite du travail de précision engagé dans le rapport ainsi que dans les dispositions qui en découleront.

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Je partage pleinement les observations formulées par Mme Karamanli. Toutefois, un point qu'elle a soulevé n'a sans doute pas été suffisamment mis en valeur dans ma propre présentation : celui de la « découvrabilité », autrement dit de la visibilité des œuvres européennes.

Cet enjeu est décisif. Il est en effet possible, avec les nouvelles plateformes, de respecter formellement les quotas tout en reléguant les œuvres européennes à une place marginale dans les interfaces proposées aux utilisateurs. Chacun peut en faire l'expérience. Sans citer de plateforme en particulier, il est souvent difficile de retrouver certaines œuvres européennes moins connues. Ainsi, un film originaire de Macédoine du Nord, pourtant lauréat du Prix Lux du Parlement européen il y a quelques années, demeure particulièrement difficile d'accès sur les principales plateformes.

La question de la « découvrabilité » est d'autant plus importante que les téléviseurs connectés tendent désormais à orienter les utilisateurs vers les plus grandes plateformes, sans nécessairement garantir la diversité culturelle à laquelle nous sommes attachés. Cette diversité est, à mes yeux, tout aussi essentielle que les obligations de financement elles-mêmes.

La défense de la diversité culturelle implique en effet la préservation d'une diversité de modèles, de récits et d'imaginaires. C'est un élément fondamental de ce que nous souhaitons promouvoir à l'échelle européenne.

Un second point me paraît tout aussi déterminant. Vous avez évoqué la transparence des chaînes de financement et la nécessaire traçabilité des investissements. J'y souscris pleinement. Mais une autre exigence de transparence mérite également d'être soulignée : celle des algorithmes. Cette question est mentionnée dans la proposition de résolution mais demeure, à ce stade, insuffisamment prise en compte.

Elle devra pourtant nous mobiliser dans les semaines et les mois à venir. La transparence des algorithmes constituera l'un des grands enjeux des débats à venir dans l'univers numérique. Face à la puissance croissante des grandes plateformes et à ce qui s'apparente parfois à un véritable « Far West numérique », cette exigence doit devenir une revendication politique majeure.

**Mme Sophie Taillé-Polian (EcoS).** Alors que des discussions sont actuellement engagées au niveau européen en vue de la révision de la directive sur les services de médias audiovisuels, je salue l'initiative de notre collègue Emmanuel Maurel, qui permet à notre Assemblée de se saisir pleinement de ce débat.

Les deux propositions de résolution européenne examinées aujourd'hui offrent l'occasion de réaffirmer notre attachement aux principes qui fondent l'exception culturelle française et européenne. Ce principe est simple : les œuvres culturelles ne sauraient être considérées comme de simples marchandises. Il constitue une exception majeure dans un environnement largement structuré par les logiques du libre-échange.

Si la création audiovisuelle européenne est aujourd'hui aussi riche et diversifiée, c'est notamment grâce aux politiques de quotas et aux obligations de financement mises en place. Selon l'Observatoire européen de l'audiovisuel, les films européens représentaient ainsi près d'un tiers du box-office dans l'Union européenne en 2024. Le cinéma français demeure particulièrement dynamique, comme en témoigne le succès populaire rencontré cette année-là par *Un p'tit truc en plus*, qui a dépassé les dix millions d'entrées.

Ce succès illustre à lui seul l'utilité de notre modèle de financement de la création audiovisuelle. Plus largement, les films français ont enregistré en 2024 davantage d'entrées que les films américains sur le territoire national. Ce dynamisme n'est pas le fruit du hasard ; il résulte d'une politique volontariste qui protège la création tout en soutenant un écosystème économique particulièrement structurant.

Le cinéma, comme l'audiovisuel dans son ensemble, joue un rôle essentiel dans la construction des imaginaires. Nous devons par conséquent chérir et défendre notre diversité culturelle face aux risques d'uniformisation et d'hégémonie

étasunienne que pourrait entraîner la place croissante prise par les plateformes américaines dans le paysage audiovisuel européen.

L'administration Trump l'a d'ailleurs parfaitement compris. Les États-Unis mènent aujourd'hui une offensive importante contre les obligations d'investissement prévues par la directive SMA, qu'ils considèrent comme des entraves. Renforcer l'exception culturelle et consolider la définition de l'œuvre européenne, comme nous y invitent les propositions de résolution européenne, revient donc à protéger un élément essentiel de notre souveraineté culturelle, que nous devons défendre avec détermination.

Le secteur audiovisuel connaît actuellement des mutations profondes. Les plateformes extra-européennes occupent progressivement une place croissante au détriment des diffuseurs traditionnels, sans être soumises aux mêmes obligations, notamment en matière de financement de la création. Cette situation crée des conditions de concurrence difficilement soutenables.

Dans ce contexte de concurrence accrue, nous devons toutefois nous garder de toute tentation de dérégulation, qui ne ferait que servir les intérêts de ceux qui fragilisent notre exception culturelle. Renforcer la directive SMA et améliorer son application, c'est au contraire conforter le modèle européen et protéger la création française.

Je souhaite également souligner l'importance de préserver des diffuseurs économiquement solides et, en particulier, des services publics audiovisuels forts dans l'ensemble de l'Union européenne. Nous constatons combien ceux-ci sont fragilisés dans plusieurs États membres, sous l'effet des politiques ou des oppositions portées par l'extrême droite.

Le groupe Écologiste et social partage pleinement les objectifs poursuivis par les propositions de résolution qui nous sont soumises. Nous soutenons notamment le renforcement de la territorialité des droits, l'alignement des obligations des plateformes sur celles des diffuseurs historiques ainsi que la révision de la définition de l'œuvre européenne. Nous tenons également à réaffirmer notre attachement au maintien d'une directive et notre opposition à une transformation de celle-ci en règlement.

À l'heure où la concentration économique exerce une pression croissante sur le secteur audiovisuel, il est urgent de renforcer son indépendance afin de garantir le dynamisme et la diversité de la création.

Le Gouvernement doit porter dans ce débat la position historique de la France : celle qui a conduit l'Union européenne à exclure l'audiovisuel des négociations commerciales du GATT (accord général sur les tarifs douaniers et le commerce) en 1993, celle qui contribue au rayonnement culturel de notre pays à l'international et celle qui nous rend fiers de nos artistes, de nos réalisateurs et de nos techniciens.

Le groupe Écologiste et social votera donc en faveur de ces propositions de résolution européenne.

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Mme Taillé-Polian, vous avez raison de faire remonter cette réflexion à 1993. Ce moment a été décisif, voire fondateur, pour le modèle culturel européen et, plus particulièrement, pour le modèle culturel français. À cette époque, la France a su imposer l'idée d'une exception culturelle là où beaucoup d'autres pays considéraient les biens culturels comme de simples marchandises. Elle a joué un rôle d'avant-garde qu'il convient de rappeler, en affirmant le principe essentiel selon lequel la culture n'est pas une marchandise comme une autre et qu'il justifie que certains mécanismes soient préservés pour protéger et promouvoir la diversité culturelle.

Comme vous l'avez très justement souligné, nous pouvons être fiers du modèle français de soutien au cinéma. Je sais qu'il est régulièrement contesté, y compris dans cet hémicycle, mais les résultats parlent d'eux-mêmes. En 2024 comme en 2025, le box-office français compte autant de films français que de films américains. Cette situation est quasiment unique en Europe. Dans de nombreux pays disposant pourtant d'une grande tradition cinématographique, comme l'Italie, ou même l'Espagne, dont le cinéma retrouve aujourd'hui une certaine dynamique, la répartition est souvent proche d'un rapport de 80 à 20 : 80 % pour les productions américaines, 20 % pour les productions européennes.

La France est parvenue à préserver un modèle original et efficace. Surtout, ce modèle permet de soutenir l'ensemble de la chaîne de création. Il accompagne aussi bien les productions à très gros budgets - je pense notamment au *Comte de Monte-Cristo* ou à *L'Amour ouf* dont les budgets ont dépassé les 30 millions d'euros, ce qui, contrairement aux États-Unis, demeure relativement rare en France - que les films dits de milieu de gamme, dont les budgets se situent généralement entre 4 et 6 millions d'euros.

Il permet également, grâce à l'action du Centre national du cinéma et de l'image animée, de soutenir les films d'auteur. Ces œuvres, souvent réalisées avec des budgets plus modestes, de l'ordre de 2 à 3 millions d'euros, rencontrent fréquemment leur public. Les exemples sont nombreux. Si l'on y ajoute les effets de la chronologie des médias - qui leur permettent ensuite de connaître une diffusion sur Canal +, puis sur les chaînes gratuites publiques ou privées - on constate que ce modèle bénéficie à l'ensemble de l'écosystème culturel. C'est un modèle qui fonctionne. Aussi, lorsque j'entends certains collègues le remettre en cause, y compris au nom d'arguments financiers, cela me surprend toujours. En réalité, ce modèle rapporte davantage à la France qu'il ne lui coûte.

C'est pourquoi, il ne faut pas considérer ce sujet sous le seul angle culturel. Nous ne soutenons pas ce secteur uniquement parce que nous aimons les films, les médias ou la création artistique. Il s'agit également d'un secteur économique majeur. Aujourd'hui, les industries culturelles et médiatiques représentent près d'un million d'emplois et environ 100 milliards d'euros de chiffre d'affaires. En matière

de commerce extérieur, il s'agit de l'un des secteurs les plus performants de notre économie.

Cet écosystème doit donc être préservé. C'est la raison pour laquelle nous débattons aujourd'hui au sein de la commission des affaires européennes : parce qu'il existe un cadre européen que la France doit défendre.

C'est également pour cette raison que nous plaidons en faveur d'une directive plutôt que d'un règlement. Une directive fixe des objectifs communs tout en laissant aux États membres la possibilité de tenir compte de leurs spécificités nationales. Il nous appartient ensuite, en fonction de notre modèle de régulation et de nos choix culturels, de mettre en place des obligations d'investissement parfois plus ambitieuses que celles retenues ailleurs en Europe. Et cela fonctionne.

Je fais d'ailleurs le lien avec les débats récents sur la proposition de loi relative à l'intelligence artificielle. J'entends régulièrement certains collègues affirmer que toute forme de régulation détruirait l'innovation ou ferait fuir les investisseurs. Pourtant, l'exemple de *Netflix* en France démontre exactement l'inverse.

Lorsque nous avons proposé d'imposer des obligations d'investissement aux plateformes, beaucoup nous ont expliqué que *Netflix* quitterait le marché français, que les contraintes seraient trop lourdes, que l'entreprise ne pourrait les accepter. Les faits ont démontré le contraire. *Netflix* s'est conformé à ces obligations et compte aujourd'hui, si je ne me trompe pas, près de 15 millions d'abonnés en France.

Je souhaite donc m'adresser à tous ceux qui demeurent sceptiques ou réservés, peut-être pas dans cette salle, mais certainement dans notre assemblée. La réalité est que la régulation, les obligations d'investissement ou encore les quotas de diffusion ne sont pas incompatibles avec l'innovation. Ils ne constituent pas davantage un frein au développement des plateformes numériques.

**M. Matthieu Marchio (RN).** Les deux propositions de résolution qui nous sont soumises posent une question simple : acceptons-nous que notre culture devienne une variable d'ajustement du marché mondial ou choisissons-nous de la défendre pour ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire un bien commun et l'expression de ce que nous sommes en tant que nation ?

La culture n'est pas une marchandise comme une autre. Ce n'est pas une formule de circonstance ; c'est un principe juridique inscrit dans les traités européens eux-mêmes. L'article 167 du traité sur le fonctionnement de l'Union européenne oblige l'Union à respecter la diversité culturelle de ses États membres. Il ne lui demande pas simplement de la tolérer, mais bien de la respecter. La nuance est importante.

Or ce principe est aujourd'hui menacé, à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. De l'extérieur, par des plateformes américaines qui captent les revenus,

contrôlent les droits, orientent les algorithmes et décident, depuis la Californie, de ce que des millions d'Européens regarderont le soir même. De l'intérieur, par la tentation de la Commission européenne de transformer des directives en règlements.

Nous nous opposons fermement à cette évolution. La culture est nationale, locale et enracinée. En matière culturelle, le principe de subsidiarité n'est pas une option ; il constitue une nécessité.

Permettez-moi d'être plus précis sur la définition de l'œuvre européenne. Le constat est, à cet égard, particulièrement préoccupant. Aujourd'hui, des films tels que *Barbie* ou *Doctor Strange*, financés par des studios américains, contrôlés par des actionnaires américains et dont les droits appartiennent à des majors américaines, peuvent néanmoins être considérés comme des œuvres européennes. Pourquoi ? Parce qu'une partie des équipes techniques ayant participé au tournage est européenne.

Cette fiction juridique vide de sa substance le dispositif de soutien à la création européenne. Elle conduit, de fait, à ce que des mécanismes financés par de l'argent public ou quasi public bénéficient indirectement à Hollywood.

C'est pourquoi nous considérons que la proposition visant à réviser la définition de l'œuvre européenne va dans le bon sens. Une œuvre européenne doit être produite, financée et contrôlée par des acteurs européens. Il ne s'agit pas de protectionnisme, mais simplement de cohérence. On ne peut prétendre défendre la création européenne tout en laissant les instruments destinés à la soutenir être captés par ceux que l'on prétend réguler.

Nous formulons toutefois une réserve importante concernant le renforcement des mécanismes de contrôle confiés à la Commission européenne. La protection de la création ne doit pas servir de prétexte à une extension des prérogatives de Bruxelles. Nous souhaitons des règles efficaces, non une accumulation de normes supplémentaires. Et nous souhaitons que ces règles soient mises en œuvre par les États membres eux-mêmes, et non par une autorité supranationale dont la légitimité demeure limitée dans ce domaine.

J'ajouterai enfin que l'exception culturelle n'a jamais eu vocation à fabriquer une culture européenne uniforme, une culture de synthèse, aseptisée et dépourvue de toute singularité nationale. Elle existe au contraire pour permettre aux nations européennes de préserver ce qu'elles ont d'irréductible, d'unique et de singulier.

La richesse de la culture européenne réside dans la diversité des cultures qui la composent : les cultures française, italienne, polonaise, hongroise ou irlandaise. Ce n'est pas une culture européenne abstraite qui a produit Molière, Dante ou Cervantès. Ce sont des nations, des langues et des histoires.

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Ce qui est intéressant dans les auteurs que vous venez de citer, Molière, Dante et Cervantès, c'est qu'ils sont certes issus

de traditions nationales distinctes, mais qu'ils incarnent également parmi les plus belles expressions de l'esprit européen.

S'il est une conviction que je partage profondément, c'est que l'identité européenne se trouve précisément dans ces grandes œuvres et dans ces grandes figures. Elle est dans Dante, dans Cervantès, dans Molière, mais aussi dans Shakespeare, car il n'y a aucune raison d'exclure les Britanniques de cette réflexion. C'est pourquoi je ne suis pas certain qu'il faille opposer systématiquement identité nationale et identité européenne.

Pour le reste, je partage votre refus de voir une directive transformée en règlement. Cette tentation existe effectivement du côté de la Commission européenne, qui, par nature, préfère les instruments les plus intégrateurs. Mais il faut également reconnaître que certains États membres, moins attachés que la France à l'exception culturelle et parfois plus proches des positions américaines, plaident eux aussi en faveur du règlement. En effet, ils sont favorables à une harmonisation minimale. Or ce que nous défendons, au contraire, c'est la possibilité pour la France de conserver la faculté d'imposer des obligations conformes à ses propres exigences culturelles. C'est précisément tout l'intérêt de la directive.

S'agissant de la définition de l'œuvre européenne et de l'exemple de *Doctor Strange*, je reconnais volontiers que les exemples de *Barbie*, *Doctor Strange* ou d'autres productions similaires sont souvent utilisés de manière un peu caricaturale. Ils ne représentent évidemment pas la majorité des situations. Pour autant, ils mettent en lumière une difficulté réelle.

Le véritable sujet n'est d'ailleurs pas tant celui des lieux de tournage que celui de la détention des droits. Lorsque ces droits sont contrôlés, directement ou indirectement, par des capitaux extra-européens, une difficulté se pose effectivement.

Il faut d'ailleurs reconnaître que cette question concerne souvent le Royaume-Uni. Pour autant, je ne suis pas favorable à l'exclusion du cinéma britannique du champ des œuvres européennes. D'abord parce qu'il existe un véritable cinéma britannique, porté notamment par des réalisateurs comme Ken Loach ou Mike Leigh. Ensuite parce qu'il est tout à fait possible de distinguer une œuvre authentiquement britannique d'une production américaine utilisant le Royaume-Uni comme porte d'entrée.

L'image du « cheval de Troie » américain peut paraître caricaturale, mais elle traduit toutefois une réalité. Ceux qui connaissent les débats qui se déroulent à Bruxelles entre les défenseurs de la création européenne et les grands groupes américains savent que les pressions exercées sont considérables. Les campagnes de lobbying menées par ces acteurs sont extrêmement puissantes, alors même que ceux qui défendent l'exception culturelle européenne disposent souvent de moyens beaucoup plus limités.

Enfin, puisque vous avez évoqué la position du Rassemblement national, permettez-moi une remarque. Je suis parfois surpris par les différences d'approche que l'on peut constater selon les commissions. Je pense notamment aux débats que nous avons eus en commission des affaires culturelles sur la proposition de loi relative à la présomption d'utilisation des contenus culturels par les systèmes d'intelligence artificielle. À cette occasion, M. Roger Chudeau, qui s'exprimait au nom de votre groupe, me reprochait une approche trop franco-française et m'accusait d'ériger des barrières là où je proposais simplement des mécanismes de régulation.

J'avoue avoir été surpris par cette critique. Il me semble en effet que cette proposition de loi est tout aussi essentielle si nous voulons défendre les créateurs, les artistes, les journalistes et, plus largement, la création française dans son ensemble.

**M. Laurent Mazaury (LIOT).** Nous sommes à un moment charnière pour l'avenir de notre exception culturelle européenne. La révision de la directive sur les services de médias audiovisuels ne se limite pas à une simple mise à jour technique : elle engage notre souveraineté culturelle, notre modèle économique et notre capacité à exister face aux géants du numérique.

L'exception culturelle, c'est d'abord une histoire, celle d'une Europe qui a su défendre l'idée que la culture n'est pas une marchandise comme une autre. C'est aussi un écosystème : 340 000 emplois en France, des milliers de producteurs, d'auteurs, de techniciens, qui font vivre nos territoires et notre créativité. C'est enfin un rempart contre l'uniformisation, contre la domination des plateformes extra-européennes qui captent aujourd'hui une part croissante de la valeur culturelle sans contribuer à sa création.

Pourtant, ce modèle est menacé par la concentration du marché, par les pressions commerciales extérieures et par le risque d'une harmonisation forcée qui, sous couvert de modernisation, viderait les États membres de leur capacité à agir. Transformer la directive en règlement reviendrait à nier la diversité de nos traditions, de nos modes de financement et, surtout, de nos publics.

Trois priorités s'imposent dès lors.

Il convient d'abord de réaffirmer avec force que la culture européenne mérite une protection spécifique, tant dans les traités que dans les négociations commerciales. Il faut ensuite exiger que les plateformes numériques, européennes ou non, contribuent équitablement au financement de la création par des obligations d'investissement effectives et contrôlées.

Il importe enfin de garantir que nos œuvres restent visibles, accessibles et valorisées au-delà des simples quotas. Cela suppose la transparence des données d'audience, la défense de la territorialité des droits et le soutien aux services d'intérêt général.

L'Europe ne sera pas une puissance culturelle si elle renonce à ses outils. Elle ne sera pas souveraine si elle laisse ses images, ses récits et ses talents dépendre des algorithmes ou des intérêts étrangers. La proposition de résolution que nous allons soutenir affirme que la culture est un bien commun à défendre, un bien français, un levier de croissance à préserver et une ambition à porter ensemble.

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** S'agissant de la territorialité des droits, il convient de rappeler que le terme de géoblocage, souvent employé en France, donne l'impression d'une fermeture sur soi. En réalité, la territorialité des droits est le seul moyen de préserver la diversité de la création. Il s'agit d'un véritable combat : tous les deux ou trois ans, au Parlement européen, un groupe politique ou un commissaire cherche à remettre en cause ce principe. Lors de la législature 2019-2024, une mobilisation réunissant de nombreux partis et de nombreux pays a été nécessaire, accompagnée d'une grande manifestation rassemblant producteurs, cinéastes et députés, pour démontrer le caractère primordial de ce principe.

Concernant la transparence des données d'audience, cette demande est portée depuis de nombreuses années. Les mêmes arguments nous sont invariablement opposés : le secret des affaires, ou l'impossibilité technique. Or, en l'absence de transparence sur les données d'audience, il est très difficile de garantir la juste rémunération des ayants droit.

La transparence des données d'audience, la transparence des algorithmes, leur fonctionnement, la manière dont est organisée la visibilité des œuvres : ce sont là des enjeux majeurs. Nous nous trouvons encore au milieu du gué. En tant que Français, il existe néanmoins un consensus transpartisan pour aller plus loin.

C'est précisément ce combat qu'il faut mener maintenant : éviter l'uniformisation des contenus, l'uniformisation des histoires, l'uniformisation même des imaginaires.

**Mme Céline Calvez (EPR).** La révision de la directive SMA s'ouvre sous une pression que l'on connaît bien : celle d'une administration américaine qui range désormais nos obligations d'investissement parmi les barrières au commerce. C'est précisément dans ces moments que l'Europe doit réaffirmer la singularité de son modèle et l'exception culturelle, pour laquelle la France a joué un rôle déterminant.

Les députés du groupe Ensemble pour la République souhaitent soutenir cette proposition de résolution, tout en y apportant quelques modifications. Ils y souscrivent car, comme le rappelle votre texte, il est nécessaire de moderniser les outils dont nous disposons afin qu'ils atteignent enfin les acteurs qui leur échappent et réduisent les asymétries qui persistent entre les plateformes mondiales et les acteurs nationaux.

Nous soutenons d'abord le choix de la méthode, conserver une directive plutôt que de basculer vers un règlement. Là où l'uniformisation serait peu compatible avec la diversité des modèles culturels européens, la directive fixe un cap commun tout en laissant chaque État l'adapter à ses réalités culturelles,

économiques et linguistiques. La révision de 2018 avait posé un principe simple, les acteurs qui tirent profit de la diffusion des œuvres doivent contribuer à leur financement.

Ce cadre, s'il a produit des résultats tangibles, en associant davantage les plateformes étrangères au financement de la création française et européenne, peut encore être amélioré en rendant les obligations d'investissement plus transparentes, plus effectives et donc moins contournables.

Ce texte place aussi au cœur du débat une question devenue essentielle, la découvrabilité. Longtemps, nous avons mesuré notre ambition au nombre d'œuvres européennes présentes dans les catalogues. Toutefois une autre question s'impose : ces œuvres sont-elles réellement visibles ? Car une œuvre invisible, noyée, c'est une œuvre qui n'existe pas aux yeux du public.

Toute l'ambition de cette révision est de combler l'écart entre la présence et la visibilité. J'ai déposé à ce titre des amendements garantissant la transparence des algorithmes de recommandation pour assurer la mise en avant des œuvres françaises et européennes.

Cette révision doit enfin mieux prendre en compte l'évolution des usages numériques. Certaines plateformes exercent par la sélection et la recommandation de contenu des fonctions qui dépassent le simple rôle d'hébergeur. Il est légitime d'articuler les responsabilités qui leur incombent et les droits dont elles peuvent bénéficier.

Réduction des asymétries, transparence des données d'audience au profit de tous les titulaires de droits, promotion de contenu fiable, autant de pistes pour adapter notre cadre au numérique.

J'en viens à la seconde proposition dont nous partageons l'objectif, c'est-à-dire renforcer le lien entre les œuvres européennes et notre économie de la création. Néanmoins sa révision nous paraît prématurée et porteuse d'effets indésirables. Le critère du contrôle éditorial demeure trop imprécis. Il pourrait exclure des productions qui font travailler des équipes, des entreprises sur notre territoire. La question mérite d'être posée, mais elle appelle encore des clarifications.

C'est la raison pour laquelle les députés Ensemble pour la République ne voteront pas en faveur de cette seconde PPRE.

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Je salue votre engagement au sein de votre groupe en faveur de l'exception culturelle menacée par l'administration Trump.

Sans considérer que les acquis étaient définitivement stabilisés, nous pensions disposer d'un moment de répit. Or, l'administration américaine soutient, notamment depuis les négociations ayant conduit à l'accord de Turnberry avec Mme von der Leyen, que rien ne justifie que la culture échappe à la loi du marché.

Elle considère que l'ensemble de l'édifice européen en faveur de l'exception culturelle constitue des barrières tarifaires ou non tarifaires.

Rien n'est acquis dans le rapport de force avec les Américains, et la nécessité de moderniser les outils est en effet au cœur du sujet.

Il faut à ce titre comprendre ce qu'il s'est passé lors de la révision de la directive SMA en 2018 : nous pensions alors aux nouveaux acteurs émergents, c'est-à-dire à la vidéo à la demande : Netflix, Amazon, Disney. Il était impossible d'anticiper les développements qui ont suivi. Aujourd'hui, les principaux concurrents des diffuseurs historiques ne sont plus seulement Netflix, Amazon ou Disney : ce sont également des acteurs comme TikTok et YouTube, exclus du périmètre de la directive en 2018. C'est ce qui explique la nécessité de moderniser les outils, d'autant plus que - comme vous l'avez souligné - un certain nombre d'hébergeurs sont en réalité également des éditeurs tel que YouTube Kids.

Il faut enfin insister sur un point essentiel : la nécessité qu'une œuvre soit vue et visible. La découvrabilité est en réalité fondamentale, tout comme le géoblocage. Derrière ces apparences techniques se cache un débat éminemment politique : celui des moyens concrets pour assurer la diversité culturelle. Car il est très facile d'inclure 30 % d'œuvres françaises, espagnoles ou italiennes dans un catalogue, si celles-ci demeurent introuvables en pratique pour le spectateur. C'est là un enjeu primordial pour les mois et les années à venir.

*Examen de la proposition de résolution européenne (n° 2768) de M. Emmanuel Maurel et plusieurs de ses collègues visant à réviser la définition de l'œuvre européenne*

*Amendement n° 1 du rapporteur*

**M. Emmanuel Maurel, rapporteur.** Concernant le contrôle capitalistique d'une société, je propose, après les mots « télévision transfrontière », de substituer les mots « doit être capitalistiquement sous le contrôle d'une société basée dans un État membre ou un État signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière » par les mots « ne doit pas être contrôlé par des capitaux extra-européens ». En effet, le critère qui tient à l'implantation de la société exerçant le contrôle capitalistique ne garantit pas que celui-ci soit effectivement contrôlé par des capitaux extra-européens.

*La commission adopte l'amendement n° 1*

*L'article unique de la proposition de résolution européenne n° 2768 est adopté.*

*La proposition de résolution européenne n° 2768 ainsi modifiée, est par conséquent adoptée.*



## PROPOSITION DE RÉSOLUTION EUROPÉENNE INITIALE

### Article unique

- ① L'Assemblée nationale,
- ② Vu l'article 88-4 de la Constitution,
- ③ Vu l'article 151-5 du Règlement de l'Assemblée nationale,
- ④ Vu le Traité sur l'Union européenne, notamment son article 3,
- ⑤ Vu le Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne, notamment ses articles 6, 53, paragraphe 1, 62, 114, 167 et 207, paragraphe 4,
- ⑥ Vu la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, notamment son article 22,
- ⑦ Vu la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture du 20 octobre 2005,
- ⑧ Vu la Déclaration universelle de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la diversité culturelle de 2003,
- ⑨ Vu la Convention européenne sur la télévision transfrontière faite à Strasbourg le 5 mai 1989 et signée par la France le 12 février 1991,
- ⑩ Vu la directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels, dite directive « Services de médias audiovisuels », telle que modifiée par la directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018,
- ⑪ Vu les « conclusions du Conseil relatives à l'évaluation du cadre juridique applicable aux services de médias audiovisuels et aux services de plateformes de partage de vidéos » du 2 mai 2025,
- ⑫ Vu le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision,

- ⑬ Considérant que la diversité culturelle constitue un principe fondamental de l'Union européenne, consacré notamment par l'article 167 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne, qui impose la prise en compte des aspects culturels dans l'ensemble des politiques de l'Union, ainsi que par l'article 2 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne ;
- ⑭ Considérant que l'article 3 du Traité sur l'Union européenne prévoit que l'Union promeut la diversité culturelle ;
- ⑮ Considérant que la spécificité des biens et services culturels est reconnue par la convention de 2005 de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, qui consacre le droit des États à définir et mettre en œuvre leurs politiques culturelles ;
- ⑯ Considérant que la directive 2010/13/UE repose sur une logique de coordination des législations nationales, permettant de concilier la libre circulation des services avec la poursuite d'objectifs d'intérêt général, notamment la promotion de la diversité culturelle ;
- ⑰ Considérant que les mécanismes de quotas de diffusion et d'obligations d'investissement contribuent de manière déterminante au financement de la création audiovisuelle et cinématographique européenne, en assurant un cadre stable et prévisible ;
- ⑱ Considérant que la définition actuelle de l'œuvre européenne, fondée sur des critères principalement formels, ne permet pas toujours de refléter la réalité économique des productions ;
- ⑲ Considérant que la Convention européenne sur la télévision transfrontière définit les œuvres audiovisuelles européennes comme des œuvres dont la production ou la coproduction est contrôlée par des personnes physiques ou morales européennes ;
- ⑳ Considérant que certaines analyses mettent en évidence l'existence d'œuvres bénéficiant du cadre réglementaire de l'œuvre européenne alors même que des acteurs extra-européens maintiennent le contrôle effectif sur l'œuvre et ses droits de propriété intellectuelle ;
- ㉑ Considérant que ce décalage entre qualification juridique et réalité économique est susceptible d'affecter l'efficacité des instruments de politique culturelle ;
- ㉒ Considérant qu'une évolution de la définition de l'œuvre européenne apparaît nécessaire afin de garantir un lien effectif avec l'économie européenne et la création indépendante ;

- ②③ Considérant que la détention des droits et le contrôle économique des œuvres constituent des éléments déterminants pour garantir un lien effectif entre les œuvres qualifiées d'européennes et l'économie de la création en Europe ;
- ②④ Considérant que la régulation du secteur audiovisuel doit s'exercer dans le respect du principe de sécurité juridique, en garantissant la prévisibilité et la stabilité des règles applicables aux acteurs économiques, tout en poursuivant les objectifs de diversité culturelle et de pluralisme ;
- ②⑤ Invite le Gouvernement à :
- ②⑥ 1. Soutenir, dans le cadre des travaux de révision de la directive 2010/13/UE relative aux services de médias audiovisuels, une évolution de la définition de l'œuvre européenne visant à mieux garantir l'existence d'un lien effectif entre les œuvres ainsi qualifiées et l'économie de la création en Europe ;
- ②⑦ 2. Défendre, à cette fin, l'introduction de critères complémentaires relatifs notamment à la localisation du financement, à la détention et à l'exploitation des droits ainsi qu'au contrôle éditorial des œuvres ;
- ②⑧ Estime, à ce titre, qu'il convient notamment de prévoir, sans préjudice du respect des engagements internationaux de l'Union européenne et du droit de l'Union européenne, que :
- ②⑨ *a)* Le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière prenne une part de l'initiative et de la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre européenne, et soit ainsi détenteur des droits, des recettes et des mandats de commercialisation de l'œuvre, et garantisse sa bonne fin financière ;
- ③⑩ *b)* Le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière doit être capitalistiquement sous le contrôle d'une société basée dans un État membre ou un État signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière ;
- ③⑪ *c)* La contribution des producteurs établis dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière soit majoritaire dans le coût total de production.



## AMENDEMENTS EXAMINÉS PAR LA COMMISSION

# COMMISSION DES AFFAIRES EUROPÉENNES

10 JUIN 2026

---

PROPOSITION DE RÉOLUTION EUROPÉENNE  
VISANT À RÉVISER LA DÉFINITION DE L'ŒUVRE EUROPÉENNE (N° 2768),

## AMENDEMENT

N° 1

présenté par  
M. Emmanuel Maurel

-----

### ARTICLE UNIQUE

À l'alinéa 30, après les mots « sur la télévision transfrontière », substituer les mots « doit être capitalistiquement sous le contrôle d'une société basée dans un État membre ou un État signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière ; » par les mots : « ne doit pas être contrôlé par des capitaux extra-européens. »

### EXPOSÉ SOMMAIRE

Le critère tenant à l'implantation de la société exerçant le contrôle capitalistique ne garantit pas que celui-ci soit effectivement exercé par des intérêts européens. Le présent amendement vise donc à fonder cette exigence sur l'origine du contrôle en prévoyant que les services concernés ne soient pas contrôlés par des capitaux extra-européens.

*Cet amendement a été adopté.*



## PROPOSITION DE RÉSOLUTION EUROPÉENNE ADOPTÉE PAR LA COMMISSION

### Article unique

- ① L'Assemblée nationale,
- ② Vu l'article 88-4 de la Constitution,
- ③ Vu l'article 151-5 du Règlement de l'Assemblée nationale,
- ④ Vu le Traité sur l'Union européenne, notamment son article 3,
- ⑤ Vu le Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne, notamment ses articles 6, 53, paragraphe 1, 62, 114, 167 et 207, paragraphe 4,
- ⑥ Vu la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, notamment son article 22,
- ⑦ Vu la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture du 20 octobre 2005,
- ⑧ Vu la Déclaration universelle de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la diversité culturelle de 2003,
- ⑨ Vu la Convention européenne sur la télévision transfrontière faite à Strasbourg le 5 mai 1989 et signée par la France le 12 février 1991,
- ⑩ Vu la directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels, dite directive « Services de médias audiovisuels », telle que modifiée par la directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018,
- ⑪ Vu les « conclusions du Conseil relatives à l'évaluation du cadre juridique applicable aux services de médias audiovisuels et aux services de plateformes de partage de vidéos » du 2 mai 2025,
- ⑫ Vu le décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision,

- ⑬ Considérant que la diversité culturelle constitue un principe fondamental de l'Union européenne, consacré notamment par l'article 167 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne, qui impose la prise en compte des aspects culturels dans l'ensemble des politiques de l'Union, ainsi que par l'article 22 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne ;
- ⑭ Considérant que l'article 3 du Traité sur l'Union européenne prévoit que l'Union promeut la diversité culturelle ;
- ⑮ Considérant que la spécificité des biens et services culturels est reconnue par la convention de 2005 de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, qui consacre le droit des États à définir et mettre en œuvre leurs politiques culturelles ;
- ⑯ Considérant que la directive 2010/13/UE repose sur une logique de coordination des législations nationales, permettant de concilier la libre circulation des services avec la poursuite d'objectifs d'intérêt général, notamment la promotion de la diversité culturelle ;
- ⑰ Considérant que les mécanismes de quotas de diffusion et d'obligations d'investissement contribuent de manière déterminante au financement de la création audiovisuelle et cinématographique européenne, en assurant un cadre stable et prévisible ;
- ⑱ Considérant que la définition actuelle de l'œuvre européenne, fondée sur des critères principalement formels, ne permet pas toujours de refléter la réalité économique des productions ;
- ⑲ Considérant que la Convention européenne sur la télévision transfrontière définit les œuvres audiovisuelles européennes comme des œuvres dont la production ou la coproduction est contrôlée par des personnes physiques ou morales européennes ;
- ⑳ Considérant que certaines analyses mettent en évidence l'existence d'œuvres bénéficiant du cadre réglementaire de l'œuvre européenne alors même que des acteurs extra-européens maintiennent le contrôle effectif sur l'œuvre et ses droits de propriété intellectuelle ;
- ㉑ Considérant que ce décalage entre qualification juridique et réalité économique est susceptible d'affecter l'efficacité des instruments de politique culturelle ;
- ㉒ Considérant qu'une évolution de la définition de l'œuvre européenne apparaît nécessaire afin de garantir un lien effectif avec l'économie européenne et la création indépendante ;

- ②③ Considérant que la détention des droits et le contrôle économique des œuvres constituent des éléments déterminants pour garantir un lien effectif entre les œuvres qualifiées d'européennes et l'économie de la création en Europe ;
- ②④ Considérant que la régulation du secteur audiovisuel doit s'exercer dans le respect du principe de sécurité juridique, en garantissant la prévisibilité et la stabilité des règles applicables aux acteurs économiques, tout en poursuivant les objectifs de diversité culturelle et de pluralisme ;
- ②⑤ Invite le Gouvernement à :
- ②⑥ 1. Soutenir, dans le cadre des travaux de révision de la directive 2010/13/UE relative aux services de médias audiovisuels, une évolution de la définition de l'œuvre européenne visant à mieux garantir l'existence d'un lien effectif entre les œuvres ainsi qualifiées et l'économie de la création en Europe ;
- ②⑦ 2. Défendre, à cette fin, l'introduction de critères complémentaires relatifs notamment à la localisation du financement, à la détention et à l'exploitation des droits ainsi qu'au contrôle éditorial des œuvres ;
- ②⑧ Estime, à ce titre, qu'il convient notamment de prévoir, sans préjudice du respect des engagements internationaux de l'Union européenne et du droit de l'Union européenne, que :
- ②⑨ *a)* Le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière prenne une part de l'initiative et de la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre européenne, et soit ainsi détenteur des droits, des recettes et des mandats de commercialisation de l'œuvre, et garantisse sa bonne fin financière ;
- ③⑩ *b)* Le producteur établi dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière ne doit pas être contrôlé par des capitaux extra-européens ;
- ③⑪ *c)* La contribution des producteurs établis dans un État membre ou signataire de la Convention européenne sur la télévision transfrontière soit majoritaire dans le coût total de production.

## **ANNEXE N° 1 : LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES PAR LE RAPPORTEUR**

### Table-ronde « diffuseurs »

- TFI : Peggy le Gouvello (directrice des relations extérieures), Marie Marzin (directrice des affaires réglementaires et européennes), Martin Cousin (stagiaire au sein de la direction des relations extérieures et institutionnelles)
- M6 : Marie Grau-Chevallereau (directrice des affaires publiques et des études réglementaires)
- France TV : Livia Saurin (secrétaire générale adjointe)
- Canal+ : Christophe Roy (directeur des affaires réglementaires, européennes et concurrence) et Amélie Meynard (directrice des affaires publiques)

### Table-ronde « réglementation- financements »

- Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (ARCOM) : Antoine Boilley (membre du collège) et Valentine Levillayer (chargée de mission au sein de la direction des affaires européennes et internationales)
- Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) : Olivier Henrard (directeur général délégué) et Alexis Goin (directeur général-adjoint et directeur financier et juridique)
- Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) : Guillaume Prieur (directeur des affaires institutionnelles et européennes)
- Eurocinéma : Juliette Prissard (déléguée générale) et Thomas Gomes (délégué général adjoint)

### Table ronde « syndicats, organisations professionnelles, associations »

- Bureau de Liaison des Organisations Cinématographiques (BLOC) : Hugues Quattrone (délégué général du DIRE - Distributeurs Indépendants Réunis Européens, membre du BLOC) et Marion Golléty (déléguée cinéma du SPI - Syndicat des Producteurs Indépendants, membre du BLOC)

- Société civile des Auteurs Réalisateurs Producteurs (ARP) : Jérôme Enrico (président) et Mathieu Ripka (délégué général)

- Bureau de Liaison des Industries Cinématographiques (BLIC) : Hélène Herschel (secrétaire générale du BLIC & déléguée générale de la FNEF - Fédération Nationale des Editeurs de Films, membre du BLIC) et Hortense de Labriffé (déléguée générale de l'API – Association des Producteurs Indépendants, membre du BLIC)

- Anim France, USPA & SEDPA (*même représentante*) : Amanda Borghino, déléguée générale adjointe de l'USPA (Union Syndicale de la Production Audiovisuelle), déléguée générale adjointe d'AnimFrance, déléguée générale adjointe du SEDPA (Syndicat des Entreprises de Distribution de Programmes Audiovisuels), trésorière du CEPI (Coordination Européenne des Producteurs Indépendants) et membre du secrétariat de la Coalition française pour la Diversité culturelle (en tant que déléguée générale adjointe de l'USPA)

- Association des Exportateurs de Films (ADEF) : Agnès Durvin (déléguée générale), Pierre Mazars (co-président de l'ADEF, et co-fondateur de Charades) et Clara Flageollet-Schmit (co-présidente de l'ADEF, responsable des ventes internationales chez SND)

#### Contribution écrite

- ARTE : Adeline Cornet (Secrétaire générale d'ARTE France), Aksel Gökçek (Chargé de mission au sein du Secrétariat général d'ARTE France)