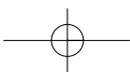
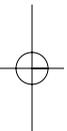


1. Les droits





Les droits

La reconnaissance des droits d'**auteur** débute en France principalement par des lois révolutionnaires de 1791 et 1793. La gestion collective des droits d'auteur est elle-même née au cours du 19^{ème} siècle grâce à la création de la SACD³ (en 1777), de la SGDL⁴ (en 1838) puis de la SACEM⁵ (en 1851).

La protection des droits des auteurs peut paraître satisfaisante en France au plan législatif. En réalité, les pratiques contractuelles aboutissent de plus en plus souvent à contourner cette protection légale et les abus se multiplient.

Dès lors, les auteurs ont besoin d'une réforme du Code de la propriété intellectuelle qui garantisse l'équité de leurs relations contractuelles avec ceux qui produisent, éditent, diffusent et, plus généralement, exploitent leurs œuvres.

Dans le domaine audiovisuel, on a pu constater un développement de mauvaises pratiques contractuelles.

Par exemple, des sociétés de production d'émissions de flux (émissions de divertissement faisant appel à un animateur principal et à des invités) emploient des auteurs travaillant quotidiennement sous un lien de subordination tout en étant engagés par des contrats qualifiés de contrats de commande pour échapper au droit du travail. Et il n'est pas rare que les animateurs-producteurs déclarent à la SACEM avoir la qualité d'auteurs, en lieu et place de ceux qu'ils emploient pour bénéficier de la répartition par la SACEM des redevances payées par les sociétés de télévision.

³ SACD : société des auteurs et compositeurs d'œuvres dramatiques.

⁴ SGDL : société des gens de lettres.

⁵ SACEM : société des auteurs, compositeurs et auditeurs de musique.

Dans le domaine des œuvres de fictions, il se développe une pratique dite de l'« option », qui consiste à faire travailler un scénariste sans conclure de contrat de commande et donc sans s'engager à produire l'œuvre. Cette pratique permet aux sociétés de production de faire travailler un nombre important d'auteurs, puis de proposer aux sociétés de télévision un nombre important de scénarii dont la plupart seront ensuite abandonnés ; ce qui dévalorise fortement les scénarii qui ne sont pas retenus.

Dans ce contexte, il faut souligner l'importance de l'accord entre l'USPA (Union Syndicale de la Production Audiovisuelle) et l'UGS (Union-Gilde des Scénaristes) du 28 mai 2001, qui clarifie une partie de la terminologie contractuelle propre à l'audiovisuel (*pitch, concept, synopsis, bible, séquencier, continuité dialoguée, réécriture, retouches*), qui crée un code de bonne conduite sur des aspects précis des relations auteurs/producteurs, qui impose des principes à respecter dans les contrats et qui crée un organe de médiation (l'AMAPA) dont il faut souligner ici la valeur et l'efficacité.

Dans le domaine des arts visuels (arts plastiques, graphiques et photographiques), on a pu observer une dégradation progressive des pratiques contractuelles.

L'usage est désormais de demander à l'auteur de céder ses droits exclusifs dès la première exploitation, faute de quoi il n'est pas engagé. Cela permet notamment aux diffuseurs de constituer des « banques d'images » qui sont exploitées au sein de groupes de communication.

L'obligation de rémunération des auteurs proportionnellement aux recettes d'exploitation est rarement respectée. Les tarifs forfaitaires ont tendance eux-mêmes à baisser dans les secteurs de l'édition, de la presse et de la publicité, alors même que ces tarifs couvrent des exploitations plus larges (y compris le stockage et la distribution numérique).

Pire encore, on constate un développement considérable des pratiques de gratuité, tant par des opérateurs privés que par des entités publiques (État, collectivités territoriales, établissements publics), tout cela en contrepartie d'une supposée *promotion* de l'auteur : expositions non rémunérées, gratuité des reproductions dans des catalogues et sur des cartes, télédiffusion *promotionnelle*, reproductions rarement rémunérées des œuvres graphiques et plastiques dans la presse, exposition en ligne sur Internet à titre gracieux.

Cette véritable dégradation tient principalement à un durcissement des rapports de force entre d'une part les investisseurs et diffuseurs, souvent de

grands groupes de communication multinationaux, et d'autre part les auteurs qui ne sont pas assez défendus collectivement. On soulignera à cet égard le développement insuffisant de la gestion collective dans le secteur des arts visuels.

Dans le domaine de la musique, les auteurs et les compositeurs sont confrontés à des pratiques tendant à ce qu'ils cèdent leurs droits aux éditeurs pour toute la durée de la protection des droits, alors que rien ne le justifie.

Dans le domaine du livre, les auteurs sont confrontés à la même pratique, et sur le plan économique, à la concentration des moyens investis pour la promotion d'un nombre toujours plus restreint d'œuvres.

Dans le domaine de la presse, les journalistes ont été confrontés à des négociations difficiles pour faire accepter leurs droits sur les utilisations dérivées de leurs articles, dont les utilisations numériques en ligne.

C'est essentiellement grâce à des procédures judiciaires qui leur ont donné raison que ces négociations ont pu aboutir.

Il est important de rappeler qu'en la matière, les journalistes font l'objet de deux dispositions législatives très spécifiques : l'article L.761-9 du Code du travail et l'article L.121-8 du Code de la propriété intellectuelle.

La reconnaissance de droits de propriété intellectuelle aux **artistes-interprètes** est encore récente en France si on la compare à celle des droits des auteurs.

Avant la loi du 3 juillet 1985, c'est la jurisprudence qui a considéré que la diffusion de phonogrammes sans la rémunération des artistes-interprètes était fautive et ouvrait droit pour eux à une indemnisation. Il s'en est suivi le paiement des premières redevances collectives aux artistes-intreprètes par les radios. La jurisprudence n'avait alors reconnu aucun droit aux producteurs de phonogrammes. Toutefois, les artistes-interprètes avaient accepté de partager ces redevances collectives avec les-dits producteurs.

La loi du 3 juillet 1985 a reconnu aux artistes-interprètes de la musique et de l'audiovisuel des droits moraux et des droits patrimoniaux exclusifs comparables à ceux des auteurs. Elle a également reconnu des droits exclusifs aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.

Cette reconnaissance de droits exclusifs aux producteurs a cependant eu un impact négatif sur les relations contractuelles entre les auteurs ou les artistes-interprètes et les-dits producteurs.

La loi de 1985 a par ailleurs créé deux licences légales (la rémunération équitable au titre de la diffusion des phonogrammes du commerce et la rémunération pour copie privée), dont l'impact financier va s'avérer très important pour les artistes-interprètes, les auteurs et les producteurs.

Ces licences légales ont permis un fort soutien à la diversité culturelle, grâce à l'affectation des sommes non répartissables (notamment 25% de la rémunération pour copie privée) à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation d'artistes.

Leur gestion par la SPEDIDAM et l'ADAMI, pour ce qui concerne les artistes-interprètes, a permis de doter ces deux organismes de moyens comparables à ceux détenus par les organisations représentant les auteurs ou les producteurs.

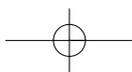
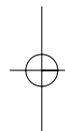
ADAMI et SPEDIDAM ont au total plus de 48.000 sociétaires et répartissent des rémunérations à plus de 90.000 artistes-interprètes de toutes catégories. Ces deux sociétés sont en cours de rapprochement, dans le but d'optimiser les répartitions et de se doter de moyens supplémentaires pour défendre les droits des artistes-interprètes.

⁶ SPEDIDAM : société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse.

⁷ ADAMI : société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes.



Le poids économique des droits



Le poids économique des droits

L'**annexe 1** apporte une série de données sur les industries culturelles. Ces données confirment deux opinions :

- il existe une disproportion beaucoup trop grande entre les recettes réalisées par les industries culturelles et la part de ces recettes qui est reversée aux artistes
- les rémunérations perçues dans le cadre des licences légales sont loin d'être marginales par rapport aux redevances issues de l'exercice des droits exclusifs.

Ainsi par exemple, le poids des deux licences légales bénéficiant aux **artistes-interprètes** s'est avéré rapidement très important pour eux.

Tableau : Perceptions des droits des licences légales par la Spedidam et l'Adami

En millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Total CPS	3,20	8,70	16,13	21,60	21,50	20,66
Total CPA	22,84	19,50	19,80	19,50	25,10	22,95
Total RE	19,19	22	25,30	26	27,80	24,72
TOTAL CP & RE	45,23	50,20	61,23	67,10	74,40	68,33

• Dans le domaine de la musique

Un constat inquiétant : l'année 2005 voit une **baisse de 6,76%** du total des perceptions liées aux licences légales copie privée et Rémunération équitable.

Tableau : évolution des perceptions de la rémunération équitable et de la copie privée destinées aux artistes-interprètes de la musique (2000-2005)

En millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Spedidam CPA	4,61	4	4	3,90	4,70	4,89
Spedidam CPS	1,60	4,40	8,10	10,80	10,80	10,30
Spedidam RE	9,60	11	12,70	13	13,90	12,40
Adami CPA	1,82	1,55	1,58	1,56	2,04	1,86
Adami CPS	1,60	4,50	8,10	10,80	10,80	10,30
Adami RE	9,60	11	12,70	13	13,90	12,40
TOTAL	28,82	36,26	47,18	53,06	56,14	52,15

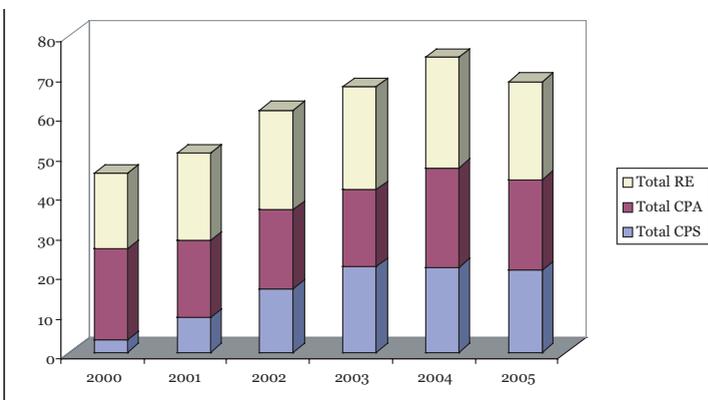
Légende : copie privée audiovisuelle (CPA), copie privée sonore (CPS), rémunération équitable (RE).

Source : rapports d'activité Adami et Spedidam.

NB : application de la clé de répartition de 10% pour les artistes interprètes de la musique, en ce qui concerne la CPA perçue par l'Adami.

24 Les droits

Le graphique ci-dessous rend compte de la part des droits de la copie privée et de ceux de la rémunération équitable dans les perceptions de l'ADAMI et de la SPEDIDAM.



Ces chiffres sont à comparer avec une estimation des sommes versées en 2005 aux artistes-interprètes de la musique au titre des seuls droits exclusifs.

En ce qui concerne les artistes-interprètes ayant conclu un contrat d'exclusivité avec un producteur de phonogrammes et rémunérés principalement par des rémunérations proportionnelles aux recettes d'exploitation (« royautés »), un examen attentif des contrats habituellement pratiqués montre que ces royautés sont les suivantes :

- pour ce qui concerne **les ventes** de supports, et **en tenant compte des abattements** prévus dans les contrats, **les royautés nettes d'abattements sont en moyenne de 6 %**, tous types de ventes confondus (y compris les ventes à prix réduits et les ventes en ligne), sur une assiette qui est le prix de gros HT lui-même abattu de 10 % et 9 % (abattements BIEM⁸) ;

- pour ce qui concerne les « produits dérivés », dont les cessions de droits d'utilisation secondaire, tous types de modes d'exploitation confondus (y compris ceux pour lesquels une absence de rémunération est imposée contractuellement à l'artiste), les redevances représentent en moyenne 20 % des recettes nettes encaissées par le producteur, soit environ 10 % des recettes brutes facturées par le producteur.

L'évaluation des « produits dérivés » n'est pas aisée. Le seul groupe pour lequel il a été possible de le faire, car l'exercice concorde avec l'année civile et permet donc une comparaison des données, est Universal Music Group.

⁸BIEM : bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique.

À partir des données fournies dans la "liasse fiscale" 2005 déposée au Greffe du Tribunal de commerce, sur un chiffre d'affaires supports audio et vidéo HT (hors export) de 429,81 millions d'euros, la part des produits dérivés s'élève à 91,18 M€.

La proportion est donc de 26,92%.

Pour arriver à cette part de CA de Universal Music Group, nous avons procédé de la manière suivante :

Tableau : évaluation du chiffre d'affaires des produits dérivés pour Universal Music Group 2005

	Chiffres clés	Mode de calcul
CA total HT marchandises et services France	469 540 360 <i>Dont services 19 222 008</i>	469 540 360
Export	6 638 653	
Edition musicale (Publishing)	15 611 278	-15 611 278
Universal Music Mobile	15 104 358	-24 117 494
Universal Music On Line	499 334	
L'Olympia	24 117 494	
Part marché phonogrammes ⁽¹⁾	35,3%	-338 630 000
Produits dérivés	26,92% des ventes	91 180 608

(1) Part du total des ventes HT prix de gros éditeurs de phonogrammes adhérents au SNEP (Syndicat national des éditeurs phonographiques).

Source : comptes déposés par le Groupe Universal Music France. La société précise que l'année 2005 a été exceptionnelle pour les ventes de produits dérivés. Les autres majors ont eu des opérations en produits dérivés moins importantes au cours de l'année 2005.

On peut évaluer le chiffre d'affaires des produits dérivés entre un quart et un tiers du chiffre d'affaires prix de gros ht éditeurs des 4 majors en France (94% du marché du phonogramme), soit en 2005,

entre 191,854 M€ et 239,825 M€

Si l'on appliquait une « rémunération équitable » sur ces sommes, les artistes-interprètes de la musique devraient toucher entre 95,926 M€ et 119,912 M€.

26 Les droits

Tableau : comparaison entre les rémunérations des contrats exclusifs et les perceptions liées aux licences légales des artistes-interprètes de la musique

En millions €

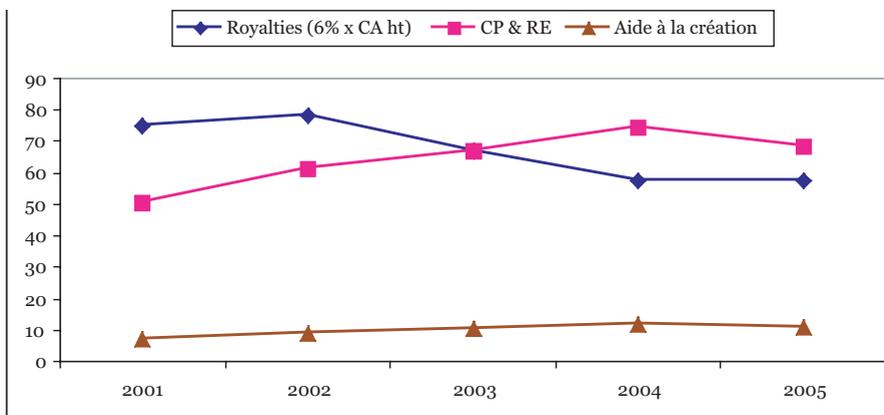
Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
67% du CA ht	753,75	835,49	872,34	745,04	644,47	642,73
Royautés (6% sur 100%)	45,22	50,13	52,34	44,70	38,66	38,56
Redevances (10% sur 27,1%)	20,43	22,64	23,64	20,19	17,46	17,42
Total droits exclusifs	65,65	72,77	75,98	64,89	56,12	55,98
CP & RE (1)	28,82	36,26	47,18	53,06	56,14	52,15
Aide à la création (2)	6,50	7	8,90	10,20	11,60	10,80

Sources : SNEP, rapports d'activité ADAMI et SPEDIDAM.

(1) CP & RE portent sur le répertoire monde et incluent des sommes non répartissables affectées à l'aide à la création, la diffusion de spectacle et la formation ainsi que des sommes destinées à des ayants droit de répertoires étrangers.

(2) Aide à la création : elle représente au moins un quart des perceptions liées à la copie privée et à la rémunération équitable. On notera que la baisse des royautés sur les ventes est directement liée à la baisse des chiffres d'affaires. Il est important de rappeler que cette baisse est manifestement due à une multitude de causes. L'impact réel des échanges non commerciaux sur Internet n'a jamais pu être établi et fait l'objet d'une controverse permanente.

Graphique artistes-interprètes : comparaison entre les royautés issues de contrats exclusifs et les perceptions liées aux licences légales



En ce qui concerne les artistes-interprètes (musiciens et choristes) employés ponctuellement pour accompagner les artistes sous contrat d'exclusivité, les producteurs ne leur versent généralement pas de rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation. La SPEDIDAM intervient pour exercer au nom des musiciens et des choristes le droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation secondaire des phonogrammes. En 2005, elle a réparti à ce titre environ 1,2 million d'euros.

• Dans le domaine audiovisuel

En ce qui concerne les **artistes-interprètes qui participent à la réalisation des œuvres audiovisuelles**, la licence légale de rémunération pour copie privée audiovisuelle reversée par Copie France⁹ au collège des artistes-interprètes a représenté, en 2005, un total de 22,95 millions d'euros, dont un quart affecté à l'aide à la création.

Ces chiffres sont à comparer avec une estimation des sommes versées en 2005 aux artistes-interprètes d'œuvres audiovisuelles au titre des droits exclusifs. Cette estimation est toutefois difficile à réaliser en raison de la variété des situations contractuelles dans le domaine audiovisuel et d'une absence quasi-totale de chiffres publiés sur la rémunération des artistes-interprètes par les producteurs d'œuvres audiovisuelles.

L'ADAMI est chargée de distribuer aux acteurs une partie de ces rémunérations, en application des accords suivants :

- l'accord spécifique cinéma conclu le 7 juin 1990 et toujours en vigueur, qui prévoit une rémunération égale à 2% des recettes d'exploitation **après amortissement** du coût de production du film, s'agissant seulement des recettes d'exploitation des films produits en France. Il s'avère que cet accord a abouti, selon les déclarations des producteurs, à ce que seulement 7 à 8 films par an en moyenne soient considérés comme amortis, sur environ 200 films produits chaque année en France. En 2005, l'ADAMI a collecté pour les artistes-interprètes de films français un total de 1.289.500 euros.

- les accords collectifs relatifs à la rediffusion et à la cession commerciale de téléfilms produits en France, sur mandat individuel donné à l'ADAMI par certains producteurs. En 2005, l'ADAMI a collecté pour les artistes-interprètes de téléfilms français un total de 1.560.000 euros.

⁹ Copie France : société qui collecte la rémunération pour copie privée audiovisuelle.

28 Les droits

Cette comparaison montre que les droits exclusifs reconnus aux artistes-interprètes ont dans le domaine audiovisuel une portée inférieure à la licence légale de rémunération pour copie privée.

Le poids économique des licences légales bénéficiant aux auteurs est évidemment moins important que celui des droits exclusifs, mais ce constat varie toutefois selon la catégorie d'auteur concernée. Par ailleurs, la rémunération pour copie privée pourrait devenir l'une des sources principales de rémunération des auteurs quand les disques durs d'ordinateurs et les diverses formes de téléchargement seront couverts par cette licence légale.

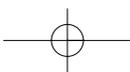
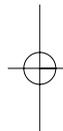
Tableau : perceptions des droits d'auteurs en gestion collective

En Millions €	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Droits d'auteurs	811,15	858,64	904,02	951,80	980,42	
Droits voisins	116,17	133,28	155,00	174,51	186,87	
Total	927,32	991,93	1059,02	1126,31	1167,29	

Source : ministère de la Culture et de la Communication, "Chiffres clés 2002-2003" p. 158, "Chiffres clés 2006", p. 170.



Droits moraux, droits exclusifs et licences légales



Droits moraux, droits exclusifs et licences légales

On peut classer les droits en trois catégories : les droits moraux, les droits patrimoniaux exclusifs et les droits patrimoniaux garantis par une licence légale.

Voici représentées dans un tableau les différentes catégories de droits reconnus au niveau européen et national :

Catégories de titulaires de droits	Droits moraux	Droits exclusifs	Licences légales ou gestion collective obligatoire
AUTEURS	OUI	<ul style="list-style-type: none"> - Droit de reproduction - Droit de représentation (dont la mise à la disposition du public) - Droit de destination (distribution, location, etc) - Droit d'adaptation 	<ul style="list-style-type: none"> Copie privée Prêt public du livre Reprographie Câblodistribution Location
ARTISTES-INTERPRETES	OUI	<ul style="list-style-type: none"> - Droit de fixation - Droit de reproduction - Droit de communication au public - Droit de mise à la disposition du public - Droit de destination (distribution, location, etc) 	<ul style="list-style-type: none"> Copie privée Rémunération Equitable Câblodistribution Location
PRODUCTEURS DE PHONOGRAMME	NON	<ul style="list-style-type: none"> - Droit de reproduction - Droit de communication au public - Droit de mise à la disposition du public - Droit de vente, location et prêt 	<ul style="list-style-type: none"> Copie privée Rémunération Equitable Câblodistribution Location
PRODUCTEURS DE AUDIOVISUEL	NON	<ul style="list-style-type: none"> - Droit de reproduction - Droit de communication au public - Droit de mise à la disposition du public - Droit de vente, location et prêt 	<ul style="list-style-type: none"> Copie privée Câblodistribution Location

Les droits moraux

Situation actuelle

Les droits moraux sont essentiels car ils sont attachés à la personne de l'artiste et tendent à protéger la création elle-même. Ils ne se vendent pas. Ces droits concernent d'une part le respect du nom de l'auteur ou de l'artiste-interprète et, d'autre part, le respect de leur travail ; que ce soit une prestation artistique enregistrée ou une œuvre non interprétée (œuvre littéraire, photographie, sculpture, etc.). Un des aspects les plus importants aujourd'hui est la tendance à ignorer le droit moral en exploitant des œuvres ou des interprétations pour des opérations publicitaires ou purement commerciales non acceptées par les ayants droit. Enfin, le respect du droit moral est devenu une préoccupation prioritaire des journalistes.

Propositions

Il est proposé de définir collectivement les bonnes pratiques, par voie de Recommandations adoptées au sein de chaque secteur d'activité.

Par ailleurs, la définition des droits moraux des artistes-interprètes doit être complétée.

Enfin, les droits moraux des journalistes doivent impérativement faire l'objet d'accords professionnels garantissant un contrôle effectif des utilisations dérivées.

Analyse

S'agissant des droits moraux reconnus aux **auteurs**, les principaux textes en vigueur sont les articles L.121-1, L.121-2 et L.121-5 du Code de la propriété intellectuelle.

Article L.121-1

L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne.

Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur.

L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.

Article L.121-2

L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre.

Sous réserve des dispositions de l'article L. 132-24, il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci. Après sa mort, le droit de divulgation de ses œuvres posthumes est exercé leur vie durant par le ou les exécuteurs testamentaires désignés par l'auteur. À leur défaut, ou après leur décès, et sauf volonté contraire de l'auteur, ce droit est exercé dans l'ordre suivant : par les descendants, par le conjoint contre lequel n'existe pas un jugement passé en force de chose jugée de séparation de corps ou qui n'a pas contracté un nouveau mariage, par les héritiers autres que les descendants qui recueillent tout ou partie de la succession et par les légataires universels ou donataires de l'universalité des biens à venir. Ce droit peut s'exercer même après l'expiration du droit exclusif d'exploitation déterminé à l'article L. 123-1.

Article L.121-5

L'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur.

Il est interdit de détruire la matrice de cette version.

Toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa.

Tout transfert de l'œuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d'un autre mode d'exploitation doit être précédé de la consultation du réalisateur.

Les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article L. 121-1, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre audiovisuelle achevée.

Les **auteurs** sont confrontés aux principales difficultés suivantes :

- **Pour les œuvres audiovisuelles, y compris cinématographiques :**

Les réalisateurs sont souvent confrontés à des décisions unilatérales des éditeurs ou des distributeurs quand ils modifient le format ou plus généralement les caractéristiques techniques de reproduction de l'œuvre, que ce soit l'œuvre en son entier ou sa partie sonore.

Toute modification de ce type devrait faire l'objet d'un accord préalable du réalisateur.

- **Pour les photographies :**

Pour cette catégorie d'œuvres, la mention du nom de l'auteur est essentielle pour le faire connaître et faire respecter ses droits patrimoniaux ; particulièrement dans le contexte d'une exploitation sur des médias en ligne. Or on constate fréquemment l'absence de mention du crédit photographique (mention du nom de l'auteur) lors de la publication des images.

On constate également que les crédits sont souvent regroupés en fin d'ouvrage, ce qui rend plus difficile l'identification de l'auteur. Ils sont parfois écartés au profit du nom de l'agence qui a commercialisé les photos.

Par ailleurs, la mention « Droits réservés » ou « DR » tend à se développer

34 Les droits

alors qu'elle ne doit être utilisée que lorsqu'il s'est avéré impossible de retrouver l'auteur d'une photographie. Cette pratique viole le droit moral. Elle a pour effet l'instauration d'une concurrence déloyale à l'égard des auteurs identifiables. Elle prive l'auteur de la rémunération due au titre de l'exploitation de ses images.

Enfin, notamment dans l'ère numérique, les atteintes à l'œuvre elle-même sont fréquentes, sous forme de « détournage », de reproduction partielle ou tronquée, d'exploitation dans un format différent de l'œuvre originale et de publication dans une définition de piètre qualité. Le droit moral des photographes est très couramment violé, sans que les tribunaux, rarement saisis, prennent la mesure de la gravité de la situation qui s'est installée.

• Pour les livres :

Certains éditeurs imposent aux écrivains le choix d'illustrations de leur œuvre, alors que l'illustration devrait toujours être soumise à l'accord préalable de l'auteur de l'œuvre illustrée.

C'est particulièrement vrai quand les illustrations ne relèvent pas de l'exécution d'une charte graphique appliquée à une collection.

• Pour les œuvres de journalistes :

Le respect du droit moral est ici d'autant plus fondamental qu'il remplit un rôle de « garde-fou » au bénéfice des citoyens.

En effet, le respect de l'intégrité et de la destination d'un article, d'une photographie, d'un reportage audiovisuel ou d'une illustration, est essentiel au respect de l'éthique professionnelle pour une maîtrise par le journaliste de l'information qu'il apporte au public.

L'usage hors contexte d'une œuvre journalistique, y compris un dessin conçu à des fins humoristiques ou de parodie, peut aboutir à des conséquences graves.

Il faut avoir à l'esprit que plus que toute autre œuvre, l'œuvre journalistique a vocation à être reprise dans le monde entier et donc à toucher des millions de personnes.

Il est par ailleurs inadmissible que le travail d'un journaliste soit détourné pour un usage publicitaire. Un tel usage viole son droit moral tant qu'il n'a pas été soumis à une autorisation spéciale.

Face à la pression de certains partenaires du média concerné, les rédacteurs en chef doivent assurer leur rôle de garants du respect de l'information et à ce titre de garants du respect du droit moral des journalistes.

Dans le contexte des réseaux numériques, à savoir celui d'une circulation planétaire immédiate, d'une concentration et d'une convergence de plus en plus fortes des entreprises multinationales qui contrôlent les grands médias et les principaux réseaux numériques de diffusion, le droit moral des journalistes devient un moyen de contrebalancer des intérêts purement commerciaux dans le domaine de l'information.

On rappellera à cet égard que le service public doit jouer ici tout son rôle, avec exemplarité.

C'est pour tous ces motifs qu'il apparaît souhaitable de systématiser la conclusion d'accords professionnels sur l'exercice du droit moral des journalistes.

• Pour les sculptures, les peintures, les installations éphémères, les performances et les interventions des plasticiens :

Comme en matière de diffusion des photographies, il est fréquent de constater que la publication ou plus généralement la diffusion de documents visuels présentant une sculpture, une peinture, une installation, une performance ou encore une intervention, ne soit pas accompagnée du nom de l'artiste. Ce qui est une source de préjudice important puisque l'auteur n'est pas identifiable, rendant difficile le suivi des nouvelles exploitations de ces images.

Par ailleurs, les sculptures et interventions pérennes dans l'espace public subissent des dégradations par défaut d'entretien, voire des destructions.

Il nous apparaît nécessaire d'informer, de manière large et régulière, les collectivités publiques et les entreprises qui acquièrent ces œuvres :

- sur la nécessité de prévoir une ligne budgétaire pour leur entretien
- sur l'obligation de consulter l'auteur préalablement à toute réparation susceptible de porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

Enfin, les pratiques de communication actuelles qui consistent à démembrer une œuvre numérisée pour en faire des reproductions partielles, voire pour les associer à d'autres éléments afin de constituer d'autres images, par exemple de type promotionnel ou publicitaire, constitue également une source de préjudice importante.

• Pour les œuvres musicales :

L'exploitation d'un extrait d'œuvre musicale à des fins publicitaires sans un accord spécial de l'auteur viole le droit moral de celui-ci, car cette utilisation détourne l'œuvre de son objet. Ce principe a été jugé par un arrêt de principe de la Cour de Cassation (1ère chambre civile, 28 janvier 2003) dans une procédure menée par le compositeur Barbelivien, qui a fait juger la nullité d'une clause générale de son contrat d'édition qui autorisait un usage publicitaire de son œuvre au besoin en la modifiant !

S'agissant des droits moraux reconnus aux **artistes-interprètes**, le principal texte en vigueur est l'article L.212-2 du Code de la propriété intellectuelle.

Article L.212-2

L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.

Ce droit inaliénable et imprescriptible est attaché à sa personne.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.

Tous les artistes-interprètes sont en droit d'exiger que leur nom soit mentionné sur les supports de commercialisation des phonogrammes et des vidéogrammes. Il en est ainsi par exemple de chacun des musiciens participant à l'enregistrement d'un album phonographique, ou de chacun des danseurs participant à une représentation fixée sur vidéogramme.

Ils sont en droit de s'opposer à une utilisation de leur interprétation qui porte atteinte à celle-ci, notamment du fait d'un changement radical de sa destination (par exemple par incorporation dans un message publicitaire ou un indicatif / « jingle ») ou du fait d'une déformation (par exemple par voie de modification des paroles prononcées par un acteur, ou échantillonnage d'un extrait de la prestation d'un musicien).

Les artistes-interprètes devraient aussi pouvoir s'opposer à la pratique du playback, qui ne saurait d'aucune manière pouvoir être imposée aux artistes par les diffuseurs. L'artiste-interprète principal devrait pouvoir interdire la réédition d'enregistrements dont on a modifié la partie orchestrale sans leur consentement.

Un arrêt de principe de la Cour de Cassation, rendu le 8 février 2006 dans une affaire opposant Jean Ferrat à Universal Music, précise que l'exploitation de titres extraits de divers albums aux fins de publication d'une compilation, particulièrement si c'est une compilation regroupant plusieurs artistes, doit être soumise à l'autorisation spéciale de chacun des artistes car une telle compilation est « de nature à altérer le sens » des interprétations.

Dernier point sur le droit moral des artistes-interprètes : il est par nature perpétuel, comme en matière de droit d'auteur, mais le texte de l'article L.212-2 du CPI est incomplet sur ce point. Nous proposons donc de confirmer cette règle par un ajout dans l'article L.212-2.

Des recommandations semblent aujourd'hui nécessaires pour informer l'ensemble des professionnels sur ce que sont les bonnes pratiques en matière de respect du droit moral. La diffusion de ces recommandations aurait pour conséquence de favoriser le respect du droit moral tout en apportant une meilleure sécurité juridique aux utilisateurs.

Les recommandations seraient établies au sein de chaque secteur d'activité sur la base d'un dialogue entre organisations représentatives des auteurs, des artistes-interprètes et des exploitants.

À défaut d'accord, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA)¹⁰ serait investi d'un rôle de médiation.

¹⁰ CSPLA : conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour confirmer que le droit moral des artistes-interprètes est perpétuel :

Article L.212-2 (modifié)

L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.

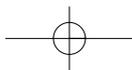
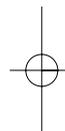
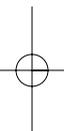
Ce droit est attaché à sa personne.

Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.



Les droits exclusifs



Les droits exclusifs

Situation actuelle

Par « droit exclusif » on vise tout droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation d'une œuvre, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme. Ces droits sont exercés individuellement ou collectivement. Dans certains cas, s'agissant d'utilisations de masse qu'on ne peut interdire, la loi délivre elle-même l'autorisation sous forme de « licence légale ». Il en est ainsi pour le prêt public du livre, pour la copie privée et pour la diffusion des phonogrammes du commerce. On constate que les droits exclusifs reconnus en France aux artistes-interprètes sont insuffisants et inférieurs à ceux créés par les normes européennes. Par ailleurs, certains de ces droits ne peuvent pas aboutir à une rémunération effective et équitable des artistes-interprètes si leur gestion n'est pas collective. C'est particulièrement vrai en matière de location de vidéogrammes et de mise à la disposition à la demande sur Internet.

Propositions

Il est proposé de compléter la législation actuelle en ce qui concerne la définition des droits exclusifs et la gestion collective de certains de ces droits. Une telle réforme aboutirait à un véritable équilibre dans l'exercice des droits, au bénéfice des auteurs et des artistes-interprètes.

Analyse

À titre préliminaire, on évoquera le dogmatisme qui domine les débats relatifs aux droits d'auteur et aux droits voisins en ce qui concerne la distinction entre droits exclusifs et licences légales.

Les partisans du « *tout droit exclusif* » considèrent que l'obligation d'une autorisation préalable à l'utilisation des œuvres apporte des garanties essentielles en ce qui concerne le contrôle des utilisations et le pouvoir de négociation sur le plan financier. Une licence légale, par laquelle la loi autorise une utilisation tout en soumettant cette utilisation à une *simple* obligation de rémunération, apporte selon eux un niveau de protection par nature inférieur et remet en cause la notion même de propriété intellectuelle dès lors que l'usage devient « libre ».

Ces arguments sont contestables, particulièrement si l'on poursuit un objectif de rémunération juste et effective des artistes-interprètes et des auteurs.

En effet :

- les partisans du « *tout droit exclusif* » omettent systématiquement d'évoquer la question du partage des rémunérations entre auteurs, artistes-interprètes et producteurs, notamment en ce qui concerne les utilisations de masse. Or, une licence légale est assortie d'une règle impérative de partage à laquelle les contrats individuels ne peuvent déroger. Ainsi, les rémunérations attribuées aux artistes-interprètes et aux auteurs dans le cadre d'une licence légale sont inaccessibles et donc protégées.

- les rapports de force lors de la négociation d'un contrat individuel entre un auteur ou un artiste-interprète d'une part et un producteur ou un éditeur d'autre part, sont déséquilibrés, sauf exception liée à la forte notoriété (parfois passagère) d'une petite minorité d'artistes. En conséquence, la « liberté » de négociation avantage fortement le producteur ou l'éditeur. Ceci est d'autant plus vrai dans le domaine audiovisuel en raison de la présomption de cession des droits qui a été instaurée par le Code de la propriété intellectuelle au préjudice des artistes-interprètes et des auteurs.

- les informations apportées ci-avant en ce qui concerne le poids économique des droits, permettent de relativiser fortement l'argument selon lequel une licence légale apporterait une protection inférieure à des droits exclusifs ; particulièrement en ce qui concerne les artistes-interprètes.

- en ce qui concerne la diffusion de phonogrammes par les radios et les discothèques, la SPRE¹¹ a obtenu, sur la base de la licence légale de rémunération équitable et de tarifs publiés au journal officiel, des résultats financiers parfois meilleurs que ceux obtenus par la SACEM sur la base d'une gestion collective de droits exclusifs

¹¹ SPRE : société pour la perception de la rémunération équitable

42 Les droits

- la gestion collective des droits exclusifs, par exemple par la SACEM en ce qui concerne les droits d'auteur sur les œuvres musicales, aboutit essentiellement à ce que la société de perception concède des licences annuelles et globales pour des utilisations de masse, sans identification préalable des œuvres diffusées, en contrepartie de redevances annuelles calculées en pourcentage de l'ensemble des recettes ou forfaitairement (en fonction de critères liés à la taille de l'exploitant). Il est important de rappeler que la société de gestion collective doit pratiquer les mêmes tarifs à tout son répertoire, indépendamment de toute prise en compte de la notoriété des ayants droit. Cela signifie que la distinction entre droits exclusifs et licence légale est assez théorique quand les droits sont gérés collectivement. Dans les deux cas, ce qui fera varier le montant des sommes réparties individuellement est le volume d'exploitation des œuvres ou des interprétations.

Le droit de location

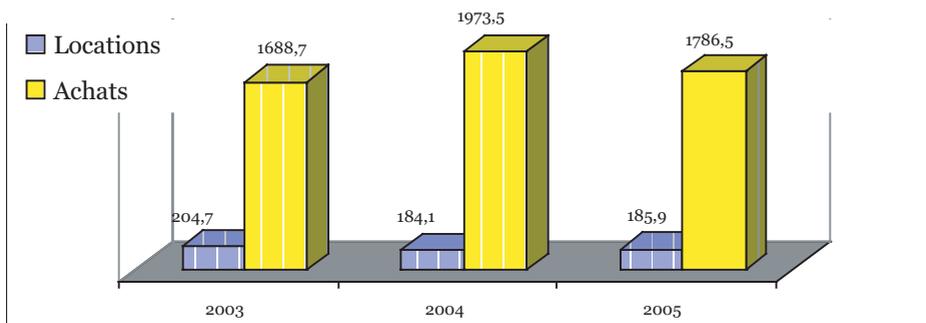
Tableau : dépenses TTC des consommateurs pour les vidéogrammes

En Millions €

Années	2003	2004	2005
Locations	204,70	184,10	185,90
Achats	1.688,70	1973,50	1786,50
Total	1.893,40	2.157,60	1972,40

Source : GfK/CNC

Graphique : évolution des dépenses TTC des consommateurs pour les vidéogrammes



En ce qui concerne les **artistes-interprètes**, on remarque que le droit de location est demeuré totalement ignoré en France, que ce soit dans le Code de la propriété intellectuelle ou dans la réalité des pratiques contractuelles. Ceci est d'autant plus anormal que les articles L.213-1 et L.215-1 du CPI reconnaissent expressément ce droit au bénéfice des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.

Article L.212-3 alinéa 1

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image. Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L. 212-6 du présent code.

Article L.213-1 alinéa 2

L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L. 214-1.

Article L.215-1 alinéa 2

L'autorisation du producteur de vidéogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme.

Une telle discrimination au sein même des normes françaises est inexplicable.

Cette carence est d'autant plus regrettable que l'article 4 alinéa 1 de la Directive 92-100 (entrée en vigueur le 1er juillet 1994), garantit aux artistes-interprètes, comme aux auteurs, un droit à rémunération équitable au titre de la location, même lorsqu'ils ont transféré ou cédé leur droit. L'article 4 alinéa 2 de la Directive précise que ce droit à rémunération ne peut pas faire l'objet d'une renonciation.

Article 4 de la Directive 92-100

Droit à une rémunération équitable auquel il ne peut être renoncé

1. Lorsqu'un auteur ou un artiste interprète ou exécutant a transféré ou cédé son droit de location en ce qui concerne un phonogramme ou l'original ou une copie d'un film à un producteur de phonogrammes ou de films, il conserve le droit d'obtenir une rémunération équitable au titre de la location.

2. Le droit d'obtenir une rémunération équitable au titre de la location ne peut pas faire l'objet d'une renonciation de la part des auteurs ou des artistes-interprètes ou exécutants.

Il est par ailleurs important de rappeler que dans le domaine audiovisuel, l'article L.212-4 du CPI soumet la cession des droits des artistes-interprètes à une obligation de rémunération pour chaque mode d'exploitation de ces droits.

Article L.212-4

La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète.

Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre.

Dans le domaine du cinéma, l'accord spécifique du 7 juin 1990, conclu entre des syndicats d'artistes-interprètes et des organisations représentatives des producteurs, stipule qu'une partie du cachet de l'artiste (environ 10%) rémunère, pour une durée illimitée, la cession des droits relatifs à « *l'exploitation par vidéogrammes destinés à l'usage privé du public* ». L'accord prévoit par ailleurs, en complément de ce salaire, une somme fixée à « *2% des recettes nettes d'exploitation reçues par le producteur après amortissement du coût du film* ».

Cet accord appelle les observations suivantes :

- la location de vidéogrammes n'est pas expressément mentionnée dans l'accord, ce qui signifie que tant la vente que la location seraient « compensées » par environ 10 % du cachet en cas de commercialisation sur vidéogramme
- le cachet de participation à un tournage sert à rémunérer le travail effectué pendant la journée de tournage. Il ne peut être artificiellement décomposé pour rémunérer, en plus du travail effectué, les droits de propriété intellectuelle. La jurisprudence le confirme clairement (cf. Cour de Cassation, 10 février 1998 : Légipresse 1998, n°153, III, 101).
- la rémunération « complémentaire » de 2 % des recettes nettes après amortissement a abouti à ne rémunérer les artistes-interprètes que pour un nombre moyen de 7 à 8 films par an depuis l'entrée en vigueur de cet accord (sur un total de près de 200 films long métrage produits par an en France). Il est par ailleurs impossible de connaître le détail des recettes générées par la location des films et donc de vérifier si les recettes déclarées par les producteurs pour le calcul de cette rémunération incluent bien des recettes générées par la location des films.

Dans le domaine de la télévision, des accords collectifs se sont succédés avant et après l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985, sans que cette loi n'ait une réelle influence sur les rémunérations complémentaires versées aux artistes-interprètes en cas de rediffusion ou de cession commerciale des œuvres audiovisuelles auxquelles ils ont participé. Les locations de téléfilms n'ont manifestement pas généré de rémunération supplémentaires des artistes-interprètes.

En ce qui concerne les **auteurs**, la directive 92-100 n'a pas non plus été transposée expressément en droit français.

Certaines organisations d'auteurs considèrent que ce n'est pas nécessaire en raison de la théorie du droit de destination. En effet, selon cette théorie, le droit de reproduction suffit car l'article L.131-3 du CPI impose que lors de l'autorisation de reproduction d'une œuvre, le domaine d'exploitation de cette reproduction soit délimité quant à sa destination. En conséquence, les auteurs pourraient au travers du droit de reproduction contrôler les locations et les prêts des reproductions de leurs œuvres.

Cependant, contrairement à ce que prévoit la Directive, la France n'a pas instauré de gestion collective obligatoire du droit de location, et en l'absence d'une telle réforme, le droit de location n'est pas respecté pour les auteurs des arts visuels. Cela concerne les images fixes reproduites dans les vidéogrammes.

Pour ces exploitations, les auteurs subissent des pressions des producteurs et acceptent de céder leur droit contre une rémunération forfaitaire et définitive, et cette rémunération est souvent faible.

L'article 4 alinéas 3 et 4 de la Directive 92-100 précise que les États membres peuvent **imposer une gestion collective obligatoire** dans ce domaine et fixer auprès de qui est perçue la rémunération équitable due aux artistes-interprètes et aux auteurs.

Article 4 de la directive 92-100

3. La gestion du droit d'obtenir une rémunération équitable peut être confiée à des sociétés de gestion collective représentant des auteurs ou des artistes interprètes ou exécutants.

4. Les États membres peuvent réglementer la question de savoir si, et dans quelle mesure, la gestion par les sociétés de gestion collective du droit d'obtenir une rémunération équitable peut être imposée, ainsi que celle de savoir auprès de qui cette rémunération peut être réclamée ou perçue.

En l'absence de gestion collective du droit de location, les auteurs et les artistes-interprètes subissent en France un important préjudice du fait des pertes financières que représente depuis le 1^{er} juillet 1994 l'absence de transposition effective de la Directive 92-100 sur ce point.

Il est donc temps de mettre fin à cette situation, en instaurant un régime de gestion collective obligatoire du droit de location, ainsi que le recommande la Directive 92-100.

Une telle réforme bénéficierait à tous les ayants droit, quel que soit leur pays d'origine, y compris pour les films non européens ; ce qui signifie que les sommes versées à la société de gestion collective chargée de mettre en œuvre le droit de location seraient réparties indépendamment de l'affiliation des ayants droit à une organisation française.

En conséquence, nous proposons :

- de compléter l'article L. 212-3 du CPI afin qu'il reconnaisse aux artistes-interprètes un droit de location

- de créer un nouvel article du CPI pour créer un régime de gestion collective obligatoire du droit de location au bénéfice des artistes-interprètes et des auteurs.

Le droit de prêt

En ce qui concerne les **auteurs**, la **loi du 18 juin 2003** a créé les articles L.133-1 à L.133-4 du Code de la propriété intellectuelle qui instaurent un régime de licence légale au titre du prêt public des livres.

Article L.133-1

Lorsqu'une œuvre a fait l'objet d'un contrat d'édition en vue de sa publication et de sa diffusion sous forme de livre, l'auteur ne peut s'opposer au prêt d'exemplaires de cette édition par une bibliothèque accueillant du public.

Ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur selon les modalités prévues à l'article L. 133-4.

Article L.133-2

La rémunération prévue par l'article L. 133-1 est perçue par une ou plusieurs des sociétés de perception et de répartition des droits régies par le titre II du livre III et agréées à cet effet par le ministre chargé de la culture.

L'agrément prévu au premier alinéa est délivré en considération :

- de la diversité des associés ;*
- de la qualification professionnelle des dirigeants ;*
- des moyens que la société propose de mettre en œuvre pour assurer la perception et la répartition de la rémunération au titre du prêt en bibliothèque ;*
- de la représentation équitable des auteurs et des éditeurs parmi ses associés et au sein de ses organes dirigeants.*

Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de cet agrément.

Article L.133-3

La rémunération prévue au second alinéa de l'article L. 133-1 comprend deux parts.

La première part, à la charge de l'État, est assise sur une contribution forfaitaire par usager inscrit dans les bibliothèques accueillant du public pour le prêt, à l'exception des bibliothèques scolaires. Un décret fixe le montant de cette contribution, qui peut être différent pour les bibliothèques des établissements d'enseignement supérieur, ainsi que les modalités de détermination du nombre d'usagers inscrits à prendre en compte pour le calcul de cette part.

La seconde part est assise sur le prix public de vente hors taxes des livres achetés, pour leurs bibliothèques accueillant du public pour le prêt, par les personnes morales mentionnées au troisième alinéa (2^o) de l'article 3 de la loi n^o 81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre ; elle est versée par les fournisseurs qui réalisent ces ventes. Le taux de cette rémunération est de 6 % du prix public de vente.

Article L.133-4

La rémunération au titre du prêt en bibliothèque est répartie dans les conditions suivantes :

1^o Une première part est répartie à parts égales entre les auteurs et leurs éditeurs à raison du nombre d'exemplaires des livres achetés chaque année, pour leurs bibliothèques accueillant du public pour le prêt, par les personnes morales mentionnées au troisième alinéa (2^o) de l'article 3 de la loi n^o 81-766 du 10 août 1981 précitée, déterminée sur la base des informations que ces personnes et leurs fournisseurs communiquent à la ou aux sociétés mentionnées à l'article L. 133-2 ;

2^o Une seconde part, qui ne peut excéder la moitié du total, est affectée à la prise en charge d'une fraction des cotisations dues au titre de la retraite complémentaire par les personnes visées au second alinéa de l'article L. 382-12 du code de la sécurité sociale.

Ce régime prévoit que lorsque l'œuvre a fait l'objet d'un contrat d'édition en vue de sa publication sous forme de livre, l'auteur ne peut s'opposer au prêt d'exemplaires de cette édition par une bibliothèque accueillant du public.

La loi précise que ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur, et organise la collecte de cette rémunération par deux mesures : d'une part la gestion collective obligatoire, et d'autre part les principaux éléments du barème imposé aux bibliothèques.

Enfin, la loi du 18 juin 2003 impose un **partage égalitaire** de cette rémunération entre auteurs et éditeurs.

Nous saluons cette réforme pragmatique et de nature à garantir une juste rémunération des auteurs.

Toutefois, il est incompréhensible que les autres œuvres faisant l'objet de prêts en bibliothèques soient exclues du bénéfice de cette réforme ; à savoir les œuvres fixées sur phonogrammes et vidéogrammes (principalement CD, DVD).

Par ailleurs, les œuvres de l'écrit et des arts visuels associées aux phonogrammes et aux vidéogrammes (jaquettes, pochettes, livrets) devraient pouvoir bénéficier de ce régime.

Nous proposons en conséquence que soit donné à ce régime un champ d'application plus large afin de couvrir le prêt de phonogrammes et de vidéogrammes et des oeuvres qui leur sont associées, et faire bénéficier de ce régime les artistes-interprètes, les auteurs et les producteurs.

L'article 5 de la Directive 92-100 le permet. Dans un souci de cohérence juridique, il y a lieu pour cela d'ajouter la reconnaissance du droit de prêt au bénéfice des artistes-interprètes, en complétant l'article L.212-3 du Code de la propriété intellectuelle, pour mettre fin à la discrimination actuelle puisque les producteurs en bénéficient dans les articles L.213-1 et L.215-1 du Code de la propriété intellectuelle. Cet ajout est indispensable pour bâtir un régime juridique permettant d'exercer ce droit par voie de gestion collective obligatoire.

50 Les droits

Il est possible d'estimer un ordre de grandeur des rémunérations liées à la mise en place d'une perception dans ce domaine, avec les paramètres suivants :

- 5 ou 6 millions d'inscrits en médiathèques gérées par des collectivités publiques, des organismes scolaires et associatifs ainsi que des comités d'entreprises, et un montant global d'achats HT de 15, 20, 25 ou de 30 Millions d'euros
- un forfait par inscrit de 0,25 €, de 0,35€ ou de 0,50 €
- 6% d'un montant global d'achats HT de 15, 20 ou 25 millions d'euros

Tableau de simulation : prêt public de phonogrammes et vidéogrammes (en 2004 ou en 2005)

Nombre d'inscrits dans médiathèques	Montant du forfait par inscrit	6% du montant des achats HT des supports			
		en millions d'euros			
		15	20	25	30
5 millions	0,25 €	1,25 + 0,9 = 2,15	1,25 + 1,2 = 2,45	1,25 + 1,5 = 2,75	1,25 + 1,8 = 3,05
	0,35 €	1,75 + 0,9 = 2,65	1,75 + 1,20 = 2,95	1,75 + 1,5 = 3,25	1,75 + 1,8 = 3,55
	0,50 €	2,5 + 0,9 = 3,4	2,5 + 1,2 = 3,7	2,5 + 1,5 = 4	2,5 + 1,8 = 4,3
6 millions	0,25 €	1,5 + 0,9 = 2,4	1,5 + 1,2 = 2,7	1,5 + 1,5 = 3	1,5 + 1,8 = 3,3
	0,35 €	2,1 + 0,9 = 3	2,1 + 1,2 = 3,3	2,1 + 1,5 = 3,6	2,1 + 1,8 = 3,9
	0,50 €	3,0 + 0,9 = 3,9	3,0 + 1,2 = 4,2	3,0 + 1,5 = 4,5	3,0 + 1,8 = 4,8

Les perspectives d'une rémunération liée au droit de prêt public des phonogrammes et vidéogrammes se situeraient entre 2,15 M€ et 4,8 M€.

Le droit de distribution

Tableau : évolution du chiffre d'affaires gros HT éditeurs phonographiques 2000-2005

En Millions €

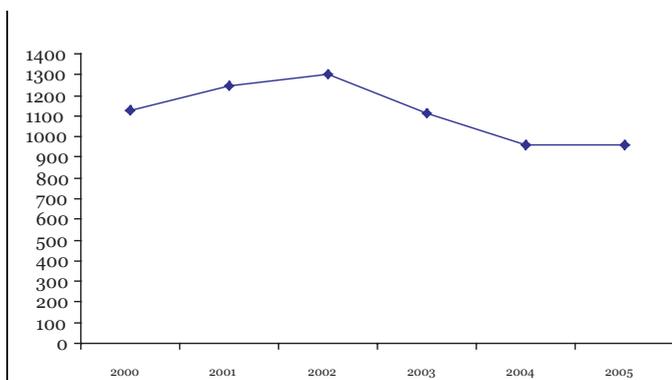
Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
CAHT gros*	1125	1247	1302	1112	961,9	959,3
dont vidéogrammes musicaux	-	-	53,3	91	89,2	104,3
Revenus des ventes numériques (téléchargement et mobiles)	-	-	-	-	8,5	30,7
Export de produits finis	-	-	36,9	32,3	-	-

* ventes nettes de retours et remises, hors export de produits finis et DOM-TOM

Source : "L'actualité du disque 2006 SNEP" p.7 et 11, "L'actualité du disque 2005 SNEP" p.10, "L'économie du disque 2001 SNEP/Musique Info Hebdo" p.15

NB : Dans les revenus d'édition phonographique ne figurent pas : le chiffre d'affaires des produits finis exportés (évalué de 3 à 4% du CAHT) et les ventes DOM-TOM. Les chiffres export ne figurent pas dans le rapport «L'actualité du disque 2006 SNEP». Le SNEP donne des chiffres de l'export pour les années 2002 et 2003 où il représentait, respectivement, 36,5 et 32,3 millions d'euros.

Graphique : évolution du chiffre d'affaires gros HT de l'édition phonographique



Le droit de distribution est indispensable pour que les artistes-interprètes et les auteurs ou leurs sociétés de gestion collective puissent agir contre les exploitations illicites de phonogrammes et de vidéogrammes issus de captations illicites de spectacles (« bootleg » ou « fixation illicite »).

Or, de même que pour le droit de location et de prêt, le droit de distribution est absent du code de la propriété intellectuelle en ce qui concerne les artistes-interprètes, alors que les articles L.213-1 et L. 215-1 du CPI le reconnaissent expressément au bénéfice des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes. Les auteurs ne bénéficient pas non plus d'une reconnaissance exprès de ce droit dans le Code de la propriété intellectuelle.

Il y a lieu de mettre fin à cette situation en ajoutant la reconnaissance exprès de ce droit aux artistes-interprètes et aux auteurs dans les articles L.122-1 et L.212-3 du Code de la propriété intellectuelle.

Le droit de reprographie

La reprographie est la reproduction par voie de photocopies qui ne relève pas d'un usage privé. Ce type de copie ne relève donc pas de l'exception pour copie privée et fait l'objet d'un régime de gestion collective obligatoire instauré par les articles L.122-10 à L.122-12 du CPI.

Toutes les copies d'œuvres protégées qui sont réalisées dans une entreprise, une administration, un établissement d'enseignement et de formation permanente, un « copie-service », ou effectuées dans le cadre de l'exercice d'une profession libérale, sont ainsi soumises à l'autorisation d'une société de gestion collective agréée à cet effet (le CFC), à l'exception toutefois des photocopies réalisées par l'auteur ou ses ayants droit pour leur commercialisation.

Article L.122-10

La publication d'une œuvre emporte cession du droit de reproduction par reprographie à une société régie par le titre II du livre III et agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Les sociétés agréées peuvent seules conclure toute convention avec les utilisateurs aux fins de gestion du droit ainsi cédé, sous réserve, pour les stipulations autorisant les copies aux fins de vente, de location, de publicité ou de promotion, de l'accord de l'auteur ou de ses ayants droit. À défaut de désignation par l'auteur ou son ayant droit à la date de la publication de l'œuvre, une des sociétés agréées est réputée cessionnaire de ce droit.

La reprographie s'entend de la reproduction sous forme de copie sur papier ou support assimilé par une technique photographique ou d'effet équivalent permettant une lecture directe.

Les dispositions du premier alinéa ne font pas obstacle au droit de l'auteur ou de ses ayants droit de réaliser des copies aux fins de vente, de location, de publicité ou de promotion.

Nonobstant toute stipulation contraire, les dispositions du présent article s'appliquent à toutes les œuvres protégées quelle que soit la date de leur publication.

Article L.122-11

Les conventions mentionnées à l'article L. 122-10 peuvent prévoir une rémunération forfaitaire dans les cas définis aux 1^o à 3^o de l'article L. 131-4.

Article L.131-4.

La cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation.

Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

1^o La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;

2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;

3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;

4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité ;

5° En cas de cession des droits portant sur un logiciel ;

6° Dans les autres cas prévus au présent code.

Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties.

Article L.122-12

L'agrément des sociétés mentionnées au premier alinéa de l'article L. 122-10 est délivré en considération : de la diversité des associés ; de la qualification professionnelle des dirigeants ; des moyens humains et matériels qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer la gestion du droit de reproduction par reprographie ; du caractère équitable des modalités prévues pour la répartition des sommes perçues.

Un décret en Conseil d'État fixe les modalités de la délivrance et du retrait de cet agrément ainsi que du choix des sociétés cessionnaires en application de la dernière phrase du premier alinéa de l'article L. 122-10.

Malheureusement, ces dispositions légales sont insuffisantes car elles n'imposent pas une clé **de partage entre auteurs et éditeurs** des redevances de la reprographie ; ce qui est la cause de contestations de plus en plus nombreuses quant à la répartition aux auteurs des sommes collectées par le CFC.

Ainsi par exemple, un grave dysfonctionnement existe depuis 1997 en matière de reprographie dans le secteur de la presse « grand public ». En effet, les

éditeurs de ce secteur refusent de négocier au sein du CFC la clé de partage auteurs/éditeurs. A ce jour, entre 8 et 9 millions d'euros sont ainsi bloqués, ce qui cause un grave préjudice aux auteurs concernés (journalistes rédacteurs, photographes et dessinateurs de presse).

Une clé de partage fixée par la loi est indispensable, à l'instar par exemple de la loi belge en matière de reprographie ou de la loi française en matière de rémunération pour copie privée numérique des œuvres de l'écrit et des arts visuels (article L. 311-7 alinéa 3 du CPI) comme en matière de prêt public (article L. 133-4 1^o du CPI).

Ce partage doit être égalitaire, comme c'est la pratique dans la plupart des pays européens : Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Espagne, Finlande, Grèce, Pays-Bas, Suède, Suisse. En Hongrie, les auteurs obtiennent 60 % de la rémunération, en Norvège, 70%.

Nous proposons donc que le CPI fixe une clé de partage égalitaire de ces redevances entre auteurs et éditeurs, comme en matière de prêt public.

Le droit de mise à la disposition du public à la demande

Les ventes en ligne de phonogrammes sont extrêmement minoritaires en chiffre d'affaires par rapport aux ventes de support, et nombreux sont les économistes qui doutent du succès à long terme de la vente payante de phonogrammes en ligne.

Tableau : évolution du chiffre d'affaires des ventes en magasins (2000-2005)

En millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Magasins* (détail)	1.830				1.597	1.459
Téléchargement					3	16

* ventes TTC hors kiosques

Source : "L'actualité du disque 2006 SNEP" p.7, "L'actualité du disque 2005 SNEP" p.10, "L'économie du disque 2001 SNEP/Musique Info Hebdo" p.15

Au demeurant, Universal et EMI viennent d'annoncer le lancement aux Etats-Unis et au Canada de services en ligne mettant gratuitement à la disposition du public tous leurs répertoires phonographiques.

Ces services seront rentabilisés par la publicité.

Evidemment, cette nouvelle stratégie, soigneusement cachée pendant les débats relatifs à la licence globale, apparaît très défavorable aux intérêts des auteurs et des artistes-interprètes.

En application des contrats actuels, il n'y aura plus par exemple de base de calcul des royalties des artistes principaux de la musique, à défaut de prix payé par le public.

La vidéo à la demande offre par contre des perspectives importantes.

Tableau : l'offre TV et VOD par ADSL en France fin décembre 2005

Opérateur	Début d'activité	Accès gratuit	Accès payant	Nombre d'abonnés 2004 ⁽¹⁾	Nombre d'abonnés 2005 ⁽¹⁾	Fournisseurs de contenus VOD
Free (Iliad)	Déc. 2003	100 chaînes	CanalSat Canal + le bouquet	75	195	Canal Play, Warner
Maligne TV (FT Orange)	Déc. 2003	1 ^{er} trim. 2005	CanalSat Canal+ le bouquet, TPS	69	200	CanalPlay, Films TF1, Multivision, Films Arte,
NeufTelecom (NeufCegetel)	Nov. 2004	50 chaînes	CanalSat Canal+ le bouquet, TPS	10	60	non
Alice (Telecom Italia)	Nov. 2005	30 chaînes	TPS			Non

Source : NPA Conseil, in « Le Développement de la Vidéo à la demande en France et en Europe »
(1) en milliers d'unités

La notion de mise à la disposition du public vise l'acte par lequel une œuvre enregistrée est rendue accessible au public de manière que chacun puisse la choisir de l'endroit et au moment qu'il souhaite.

En matière de droit d'auteur, le Traité OMPI WCT de 1996 (article 8) assimile expressément la « mise à la disposition du public à la demande » à un acte de « communication au public ».

Article 8 du WCT

Sans préjudice des dispositions des articles 11.1)2°), 11bis.1)1°) et 2°), 11ter.1)2°), 14.1)2°) et 14bis.1) de la Convention de Berne, les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser toute communication au public de leurs œuvres par fil ou sans fil, y compris la mise à la disposition du public de leurs œuvres de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit de manière individualisée

La Directive 2001-29 (article 3) fait quant à elle référence, en matière de droits d'auteur, à la « communication au public, par fil ou sans fil, y compris la mise à la disposition du public ».

Article 3 de la Directive 2001-29

Droit de communication d'œuvres au public et droit de mettre à la disposition du public d'autres objets protégés

1. Les États membres prévoient pour les auteurs le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute communication au public de leurs œuvres, par fil ou sans fil, y compris la mise à la disposition du public de leurs œuvres de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

2. Les États membres prévoient le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement :

a) pour les artistes interprètes ou exécutants, des fixations de leurs exécutions ;

b) pour les producteurs de phonogrammes, de leurs phonogrammes ;

c) pour les producteurs des premières fixations de films, de l'original et de copies de leurs films ;

d) pour les organismes de radiodiffusion, des fixations de leurs émissions, qu'elles soient diffusées par fil ou sans fil, y compris par câble ou par satellite.

3. Les droits visés aux paragraphes 1 et 2 ne sont pas épuisés par un acte de communication au public, ou de mise à la disposition du public, au sens du présent article.

Étant donné qu'il n'est pas sérieusement envisageable d'interpréter la notion de *communication au public* d'une manière différente selon qu'il s'agit de droit d'auteur ou de droits voisins, on peut considérer que dans le **domaine des droits voisins**, la notion de communication au public inclut également la notion de mise à la disposition du public.

Ceci est important car un droit à Rémunération équitable est reconnu aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes, par la Convention de Rome (article 12), par la Directive 92-100 (article 8) et par le Traité OMPI WPPT de 1996 (article 15), en cas de *communication au public des phonogrammes publiés à des fins de commerce*.

Article 12 de la Convention de Rome (1961)

Lorsqu'un phonogramme publié à des fins de commerce, ou une reproduction de ce phonogramme, est utilisé directement pour la radiodiffusion ou pour une communication quelconque au public, une rémunération équitable et unique sera versée par l'utilisateur aux artistes interprètes ou exécutants, ou aux producteurs de phonogrammes ou aux deux. La législation nationale peut, faute d'accord entre ces divers intéressés, déterminer les conditions de la répartition de cette rémunération.

Article 8 de la Directive 92-100

Radiodiffusion et communication au public

1. Les États membres prévoient pour les artistes interprètes ou exécutants le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la radiodiffusion par le moyen des ondes radioélectriques et la communication au public de leurs exécutions, sauf lorsque l'exécution est elle-même déjà une exécution radiodiffusée ou faite à partir d'une fixation.

2. Les États membres prévoient un droit pour assurer qu'une rémunération équitable et unique est versée par l'utilisateur lorsqu'un phonogramme publié à des fins de commerce, ou une reproduction de ce phonogramme, est utilisé pour une radiodiffusion par le moyen des ondes radioélectriques ou pour une communication quelconque au public, et pour assurer que cette rémunération est partagée entre les artistes interprètes ou exécutants et producteurs de phonogrammes concernés.

Ils peuvent, faute d'accord entre les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes, déterminer les conditions de la répartition entre eux de cette rémunération.

3. Les États membres prévoient pour les organismes de radiodiffusion le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la rediffusion de leurs émissions par le moyen des ondes radioélectriques, ainsi que la communication au public de leurs émissions lorsque cette communication est faite dans des lieux accessibles au public moyennant paiement d'un droit d'entrée.

Article 15 du WPPT

1) Les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes ont droit à une rémunération équitable et unique lorsque des phonogrammes publiés à des fins de commerce sont utilisés directement ou indirectement pour la radiodiffusion ou pour une communication quelconque au public.

2) Les Parties contractantes peuvent prévoir dans leur législation nationale que la rémunération équitable unique doit être réclamée à l'utilisateur par l'artiste interprète ou exécutant ou par le producteur du phonogramme, ou par les deux. Les Parties contractantes peuvent adopter des dispositions législatives fixant les conditions de répartition de la rémunération équitable unique entre les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes faute d'accord entre les intéressés.

En conséquence, les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes bénéficient d'un droit à rémunération équitable en cas de mise à la disposition du public de phonogrammes du commerce, qui doit être considérée comme une forme de communication au public de ces phonogrammes.

Il est souhaitable :

- de compléter les articles L.212-3, L.213-1 et L.215-1 du CPI afin de préciser qu'est reconnu aux artistes-interprètes et aux producteurs un droit de communication au public « ...y compris le droit de mise à la disposition du public des phonogrammes et vidéogrammes de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement ».

- de créer un régime aboutissant à ce que ceux qui mettent des œuvres, des phonogrammes du commerce ou des vidéogrammes, à la disposition du public, paient obligatoirement une rémunération équitable et unique au bénéfice commun des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs de phonogramme ou de vidéogrammes
- d'imposer par ce régime une règle de partage égalitaire de ladite rémunération entre ces trois catégories de titulaires de droit.

Ce régime pourrait être soit celui de la licence collective étendue, selon le modèle existant dans les pays scandinaves, soit celui de la gestion collective obligatoire.

En tout état de cause, l'objectif de cette réforme serait de garantir cette rémunération et son partage équitable pour toutes les nouvelles formes de communication au public, y compris le « podcasting » et les nouveaux services accessibles au public dans le cadre de formules d'abonnement à la téléphonie mobile.

S'agissant spécifiquement des auteurs des arts visuels, ce régime leur permettrait de bénéficier de rémunérations pour des exploitations, aujourd'hui en plein développement, qu'ils ne sont pas en mesure de contrôler individuellement.

Les auteurs des arts visuels sont en effet de plus en plus concernés par le « podcasting » et la téléphonie mobile, mais également par la mise à disposition de leurs œuvres via des offres commerciales gratuites ou payantes sur des sites de téléchargement.

Certains ont soutenu que ces régimes collectifs n'étaient pas compatibles avec les conventions internationales reconnaissant individuellement des droits aux auteurs ou aux artistes-interprètes.

Le professeur André Lucas exprime clairement une opinion contraire dans son *Traité de la propriété littéraire et artistique* (édition 2001, page 536) au sujet de la gestion collective obligatoire :

« non seulement il s'agit uniquement de régler les modalités de l'exercice du droit mais il y aurait de l'artifice et une part de dogme à interdire une pratique qui a précisément pour but de donner un contenu concret à des prérogatives qui, autrement, resteraient lettre morte ».

Le régime de la **licence collective étendue** peut être décrit de la manière suivante :

Ce régime a été créé avec succès dans les pays scandinaves. Il concerne par exemple les accords professionnels conclus par les sociétés de gestion collective dans le domaine de l'éducation, de la radiodiffusion, de la retransmission par câble ou par satellite et de la mise à la disposition à la demande.

Ce régime permet de donner un effet juridique étendu à ces accords pour tous les ayants droit qui entrent dans leur champ d'application, quel que soit le pays d'origine des ayants droit et quel que soit le pays de fixation ou de production des phonogrammes ou des vidéogrammes.

Les non-membres de la société de gestion collective signataire de ces accords en sont bénéficiaires, sans aucune discrimination vis-à-vis des membres de cette société.

Ils ont toutefois la possibilité de s'opposer à ce qu'un accord étendu leur soit applicable. Dans ce cas, l'accord étendu ne porte pas sur les droits de ceux qui y sont opposés.

La loi peut limiter le régime d'extension en fonction des types d'œuvres. Elle peut par exemple en exclure les films cinématographiques.

Le mécanisme d'extension varie d'un pays à l'autre. Dans certains pays, c'est le ministre en charge de la culture qui décide au cas par cas quels sont les utilisateurs qui peuvent bénéficier de l'extension.

Dans d'autres pays, l'extension résulte d'une habilitation générale de la société de gestion collective, du fait de sa représentativité, à conclure des accords bénéficiant de l'extension si leur champ d'application est strictement limité au domaine bénéficiant de ce régime.

Il est souhaitable de compléter l'article L.321-10 du CPI, relatif aux contrats conclus par les sociétés de gestion collective, pour instaurer en France un régime de licence collective étendue dans le domaine spécifique de la mise à la disposition du public des œuvres de toute nature, des phonogrammes et des vidéogrammes.

Ce régime de licence collective étendue bénéficierait à toutes les catégories d'auteurs ainsi qu'aux ayants droit de droits voisins : artistes-interprètes et producteurs.

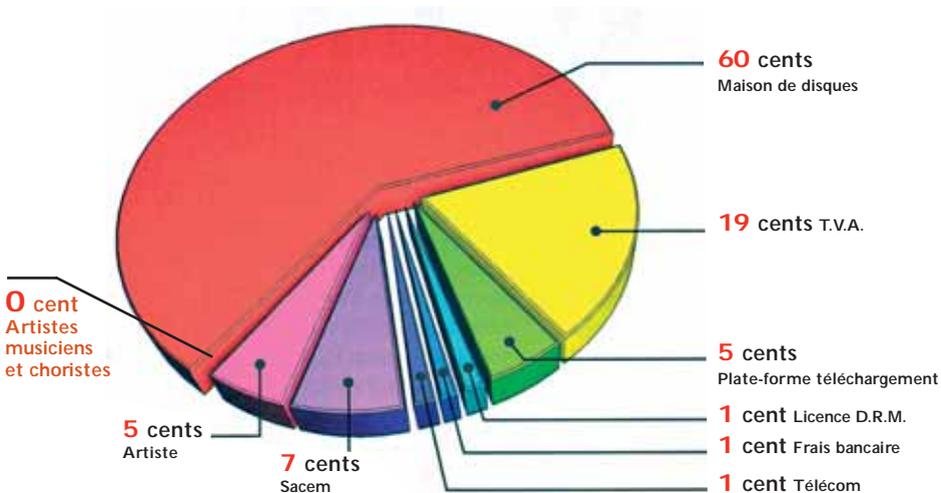
Le régime de gestion collective obligatoire est plus simple.

Dans ce régime, tel qu'il existe par exemple en matière de reprographie ou de câblodistribution simultanée et intégrale, la loi impose qu'une catégorie de droits soit gérée collectivement par un organisme désigné par l'État.

Il existe toutefois la possibilité de soumettre ce système de gestion collective obligatoire à une faculté des titulaires de droits de s'en extraire ou de s'y opposer individuellement pour ce qui les concerne ; ce qui fait alors ressembler ce régime à celui des licences collectives étendues.

C'est le cas en matière de câblodistribution simultanée et intégrale (cf. article L.132-20-1 du CPI).

Vente en ligne : les réalités du partage



64 Les droits

En résumé, on peut distinguer les régimes de **licence collective étendue** et de **gestion collective obligatoire** de la manière suivante :

licence collective étendue par un arrêté ministériel	licence collective étendue de par la loi et donc sans arrêté ministériel	gestion collective obligatoire avec faculté individuelle d'opposition	gestion collective obligatoire sans faculté individuelle d'opposition	accord professionnel relatif à la rémunération des auteurs d'œuvres audiovisuelles, étendu par arrêté ministériel (L.132-25 du CPI)
opposable à tous les titulaires du droit, sauf opposition individuelle	opposable à tous les titulaires du droit, sauf opposition individuelle	opposable à tous les titulaires du droit, sauf opposition individuelle	opposable à tous les titulaires du droit	opposable aux seuls titulaires de droit qui sont membres de l'organisme professionnel ou de la société signataire
opposable aux seuls exploitants signataires de la licence	opposable aux seuls exploitants signataires de la licence	opposable à tous les exploitants du secteur d'activité concerné	opposable à tous les exploitants du secteur d'activité concerné	opposable à tous les exploitants du secteur d'activité concerné
possibilité d'en exclure un type d'œuvre	possibilité d'en exclure un type d'œuvre	applicable à toutes catégories d'œuvres	applicable à toutes catégories d'œuvres	champ fixé contractuellement
possibilité d'imposer une clé de partage entre catégories de titulaires du droit	possibilité d'imposer une clé de partage entre catégories de titulaires du droit	possibilité d'imposer une clé de partage entre catégories de titulaires du droit	possibilité d'imposer une clé de partage entre catégories de titulaires du droit	
ne génère pas de sommes non répartissables en application de conventions internationales	ne génère pas de sommes non répartissables en application de conventions internationales	ne génère pas de sommes non répartissables en application de conventions internationales	ne génère pas de sommes non répartissables en application de conventions internationales	ne génère pas de sommes non répartissables en application de conventions internationales

La condition préalable à la jouissance de leurs droits par les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes : le respect des droits des auteurs et ceux des artistes-interprètes.

Grâce aux droits de propriété intellectuelle qui leur ont été reconnus, les producteurs et distributeurs de phonogrammes négocient des contrats de licence par lesquels ils réalisent un chiffre d'affaires global en France qui est très important. Il est éloquent de constater que cette donnée financière ne fait jamais l'objet d'une information par les organisations professionnelles de producteurs, dont le SNEP¹³ et l'UPFI¹⁴.

Or, au-delà du fait que le partage de ces recettes avec les artistes-interprètes apparaît inéquitable, la question se pose de savoir si l'on doit accepter que les producteurs exercent de tels droits indépendamment du respect des droits des artistes-interprètes et de ceux des auteurs.

Peut-on accepter par exemple que les producteurs encaissent 60% environ du prix payé par le public en cas de vente en ligne des phonogrammes alors que l'exploitant de la plate-forme de téléchargement n'a pas de contrat avec la SACEM et que les musiciens n'ont pas autorisé ce mode d'exploitation de leur prestation et ne perçoivent rien à ce titre ?

En application de l'évaluation faite ci-avant à partir des comptes d'Universal Music Group, on estime que le chiffre d'affaires des exploitations secondaires se situe entre un quart et un tiers du Chiffre d'affaires prix de gros éditeurs HT des 4 majors en France (94% du marché du phonogramme), soit, en 2005, entre 239,825 M€ et 316,569 M€.

Si l'on appliquait une Rémunération Equitable de 50% sur ces sommes, les artistes interprètes de la musique devraient percevoir entre 119,912 M€ et 158,284 M€.

Par ailleurs, peut-on accepter que les sociétés civiles de perception des droits des producteurs de phonogrammes (SCPP et SPPF réunies dans la SCPA) collectent dans toute la France des sommes importantes au titre de la diffusion des vidéomusiques, de la sonorisation des spectacles ou des attentes musicales téléphoniques, sur le fondement des droits reconnus aux producteurs, tout en neutralisant l'exercice des droits des artistes-interprètes par le biais de clauses garantissant les utilisateurs contre tout recours des artistes-interprètes ?

Étant donné que les sociétés civiles de producteurs ne sont pas habilitées à exercer les droits des artistes-interprètes, cette pratique est illicite. Elle n'a

¹³ SNEP : syndicat national de l'édition phonographique.

¹⁴ UPFI : union des producteurs phonographiques français indépendants.

66 Les droits

cependant pas encore été sanctionnée et le ministère de la Culture n'a toujours pas décidé de s'y opposer.

Tableau : droits perçus par les producteurs pour les vidéomusiques (SCPA-SCPP-SPPF)

En millions €

Années	2003	2004	2005
SCPP	16,193	16,347	19,107
SPPF	1,644	2,394	2,053
Total	17,837	18,741	21,160

Source : rapports d'activité de SCPP et SPPF

Tableau : droits perçus par les producteurs pour les attentes téléphoniques et les spectacles (SCPA-SCPP-SPPF)

En millions €

Années	2003	2004	2005
Attentes téléphoniques	2,696	2,602	2,445
Sonorisations	0,350	0,551	0,532

Source : rapports d'activité de SCPP et SPPF

La même question se pose à l'égard de certaines compilations quand elles ne sont pas autorisées par les artistes-interprètes. Ces compilations génèrent, sur le fondement des droits de propriété intellectuelle, des recettes importantes pour les producteurs.

Comment rétablir une situation de respect mutuel des droits ?

Une réponse de bon sens nous semble être que le Code de la propriété intellectuelle soit réformé pour soumettre l'exercice et la jouissance des droits des producteurs de phonogrammes à la condition que les droits des artistes-interprètes et des auteurs soient respectés.

Les œuvres de commande pour la publicité

Les articles L.132-31 à L.132-33 du C.P.I. créent un régime juridique propre aux œuvres de commande utilisées pour la publicité. Ce régime concerne les œuvres graphiques et photographiques, mais aussi les œuvres audiovisuelles, qui sont commandées par un annonceur ou une agence à des fins de publicité.

Article L.132-31

Dans le cas d'une œuvre de commande utilisée pour la publicité, le contrat entre le producteur et l'auteur entraîne, sauf clause contraire, cession au producteur des droits d'exploitation de l'œuvre, dès lors que ce contrat précise la rémunération distincte due pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre en fonction notamment de la zone géographique, de la durée de l'exploitation, de l'importance du tirage et de la nature du support.

Un accord entre les organisations représentatives d'auteurs et les organisations représentatives des producteurs en publicité fixe les éléments de base entrant dans la composition des rémunérations correspondant aux différentes utilisations des œuvres.

La durée de l'accord est comprise entre un et cinq ans.

Ses stipulations peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des intéressés par décret.

Article L.132-32

À défaut d'accord conclu soit avant le 4 avril 1986, soit à la date d'expiration du précédent accord, les bases des rémunérations visées au deuxième alinéa de l'article L. 132-31 sont déterminées par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'État désigné par le vice-président du Conseil d'État, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les organisations représentatives des auteurs et, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentatives des producteurs en publicité.

Article L.132-33

Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminés par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante.

Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération.

Les décisions de la commission sont publiées au Journal officiel de la République française.

La Commission créée par l'article L.132-32 (anciennement article 14 de la loi du 3 juillet 1985) a adopté le 23 février 1987 des barèmes de rémunération spécifiques à chacun des modes d'exploitation des œuvres de commande pour la publicité. Cette décision, publiée au Journal Officiel le 2 mai 1987 et qui n'a été ni modifiée, ni abrogée depuis lors, est un acte réglementaire qui s'impose à tous.

Il découle de ce dispositif une présomption de cession des droits de l'auteur en faveur du producteur, dès lors que le contrat prévoit une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre en prenant en compte notamment la zone géographique, la durée de l'exploitation, la nature du support et l'importance du tirage.

En application du barème réglementaire, les parties doivent se mettre d'accord sur une valeur d'un point, auquel il sera appliqué un coefficient selon les modes d'exploitation prévus (presse, affichage, PLV, VPC, autres catalogues, télévision, ...).

De plus, **la décision du 23 février 1987** prévoit une obligation pour le producteur de déclarer à l'auteur, à l'issue de chaque trimestre de l'année civile, l'utilisation qu'il a réalisé des œuvres.

Malgré son caractère obligatoire, ce dispositif n'est aujourd'hui que très peu appliqué, que ce soit par les agences ou par les commanditaires.

La situation actuelle est en conséquence la suivante :

- les rémunérations des auteurs d'œuvres de commande pour la publicité, singulièrement celles des photographes, graphistes et illustrateurs, se sont fortement dégradées depuis une quinzaine d'années ; la plupart du temps, elles sont constituées par un forfait unique et définitif qui ne suit en rien la réalité de l'exploitation publicitaire de l'œuvre
- le barème réglementaire, outre une trop grande complexité souvent rédhibitoire pour les commanditaires, présente un inconvénient majeur : l'absence de fixation d'une valeur minimale du point. Ainsi, lorsqu'il est appliqué, ce barème peut conduire à la détermination d'une rémunération dérisoire pour l'auteur.
- le barème réglementaire n'est, en tout état de cause, plus adapté à la réalité actuelle des exploitations en publicité, notamment depuis le développement des exploitations numériques
- les pratiques contractuelles des producteurs en publicité sont marquées par une grande insécurité juridique : à défaut d'appliquer le barème réglementaire, le contrat qui lie le producteur de publicité à l'auteur peut être frappé de nullité et le producteur ne peut en aucun cas se prévaloir d'une cession de droits.

Il est donc impératif de réunir à nouveau la Commission créée par l'article L.132-32 pour réactualiser le barème applicable et rappeler sa force obligatoire.

Nous proposons que cette Commission soit aujourd'hui recomposée par voie d'arrêté du ministre de la culture, puis convoquée conformément aux dispositions des articles L.132-33, R.132-3 et R.132-4 du CPI.

Cette convocation s'impose aujourd'hui pour que la Commission, seule habilitée légalement à le faire, délibère sur les points suivants :

- faire un état des lieux sur l'évolution des usages en matière de publicité depuis 1987
- fixer un barème applicable aux exploitations numériques en matière de publicité
- déterminer une valeur minimale du point et les modalités de sa réévaluation régulière afin de garantir une rémunération décente aux créateurs
- renforcer l'obligation trimestrielle de déclaration des producteurs.

Enfin et surtout, cette convocation est de nature à relancer l'application du régime légal de l'œuvre de commande en publicité, et de contribuer à mettre fin aux pratiques illégales qui s'en exonèrent.

Les œuvres « orphelines »

Depuis de nombreuses années, s'est développé un usage de publication d'œuvres avec la mention « Droits réservés » ou « DR ». Cette pratique, qui n'a aucune base légale, aurait dû être strictement réservée aux œuvres pour lesquelles il s'est avéré impossible d'identifier ou de retrouver l'auteur. Elle s'est malheureusement banalisée et connaît d'importantes et graves dérives, au préjudice notamment des auteurs des arts visuels et plus particulièrement des photographes.

La publication d'œuvres avec la mention « droits réservés » est devenue très fréquente dans le secteur de la presse principalement, mais aussi dans les secteurs de l'édition, de la télévision et de l'Internet.

Cette pratique viole le droit moral de l'auteur puisque les publications se font sans l'indication du nom de l'auteur y compris, très souvent, lorsque celui-ci est connu ; elle viole également ses droits patrimoniaux puisque, par définition, l'autorisation expresse de reproduire ou de communiquer au public n'a pas été requise.

Pour ces raisons, cette pratique n'aurait dû s'appliquer qu'à des cas exceptionnels, afin que certaines œuvres puissent, malgré l'impossibilité matérielle de retrouver l'auteur, être portées à la connaissance du public.

Or, le recours à cette pratique est aujourd'hui généralisé, notamment dans la très grande majorité des organes de presse et sur Internet. Elle est devenue une facilité de gestion éditoriale pour nombre d'utilisateurs. Il est devenu plus facile d'attendre que l'auteur se manifeste après publication que d'engager des recherches pour le retrouver, voire dans de nombreux cas, de le contacter alors qu'il est connu ; d'autant plus que les « droits réservés » constituent un contenu éditorial gratuit !

Pour les auteurs, et notamment les photographes qui sont les plus concernés, cette dérive a de graves conséquences :

- elle prive nombre d'entre eux de la rémunération due pour l'exploitation de leurs images. De surcroît, l'absence d'indication de leur nom les empêche de faire respecter leurs droits patrimoniaux pour les ré-exploitations, notamment dans les médias en ligne ;

- elle institue une concurrence déloyale à l'égard des auteurs identifiables, du fait de la gratuité de ces usages.

Nous proposons donc de mettre fin à cette dérive en instituant dans le Code de la propriété intellectuelle un nouveau régime de gestion collective obligatoire pour les œuvres dites « orphelines ». Ce nouveau régime permettra de mettre fin à la gratuité de nombreuses publications d'œuvres, de sécuriser la situation juridique des utilisateurs de ces œuvres, tout en favorisant une plus grande efficacité dans la recherche de leurs auteurs ou ayants droit.

La définition de l'œuvre orpheline est précisée et le recours à la mention « droits réservés » strictement encadré.

Une ou plusieurs sociétés de gestion collective, agréées et légalement habilitées à le faire, exerceraient les droits afférents aux œuvres orphelines et collecteraient les rémunérations correspondant aux exploitations effectuées. De par leur expertise en matière de répartition, ces sociétés sont en effet les mieux à même d'engager des recherches efficaces pour identifier ou retrouver les auteurs ou ayants droit concernés. La responsabilité à l'égard de ces derniers se trouverait ainsi transférée vers les sociétés agréées, apportant la sécurité juridique nécessaire aux utilisateurs de ces œuvres.

Les sommes ainsi perçues par ces sociétés obéiraient aux règles de prescription applicables aux sociétés de perception et de répartition des droits. A l'issue du délai de prescription de dix ans imposé par l'article L.321-1 du CPI, elles seraient affectées à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes, conformément à l'article L.321-9 du CPI ; participant ainsi au financement et au renouvellement de la création dans les secteurs artistiques concernés.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour instaurer un régime de gestion collective obligatoire des œuvres orphelines :

Article L.122-13 (nouveau)

Lorsque l'œuvre a été divulguée, le droit de représentation ou de reproduction d'une œuvre orpheline est exercé par une société régie par le Titre II du Livre III, agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Les sociétés agréées sont seules habilitées à conclure toutes conventions avec les utilisateurs des œuvres orphelines aux fins d'autoriser leur représentation ou reproduction et de percevoir les rémunérations correspondantes fixées selon les modalités prévues à l'article L. 122-15.

L'œuvre orpheline est celle pour laquelle, malgré toutes diligences appropriées, il s'avère impossible pour son utilisateur d'identifier ou de retrouver l'auteur ou ses ayants droit.

La représentation ou la reproduction d'une œuvre orpheline s'effectue obligatoirement avec l'indication de la société agréée auprès de laquelle l'utilisateur a obtenu l'autorisation requise et versé la rémunération correspondante, suivie de la mention « Droits réservés ». Cette indication n'exonère pas l'utilisateur de son obligation d'indiquer le nom de l'auteur lorsque celui-ci est connu.

L'agrément des sociétés mentionnées au premier alinéa est délivré en considération :

- de la nature des professions artistiques représentées dans leur répertoire ;
- de la qualification professionnelle des dirigeants ;
- des moyens humains et matériels qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer la gestion des droits de représentation ou de reproduction

des œuvres orphelines et la recherche de leurs auteurs ou ayants droit aux fins de répartition des rémunérations perçues.

Un décret en Conseil d'Etat fixe les modalités de la délivrance et du retrait de cet agrément.

Article L. 112-14 (nouveau)

Les sommes perçues par les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines sont soumises aux dispositions des articles L. 321-1 alinéa 3 et L. 321-9 du présent Code.

Article L. 112-15 (nouveau)

Le barème et les modalités de versement des rémunérations dues au titre de la représentation ou de la reproduction d'œuvres orphelines, sont fixés par voie de convention entre les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines et les organisations représentant leurs utilisateurs.

La durée de ces conventions est limitée à cinq ans.

À défaut d'accord conclu avant le (à compléter) ou si aucun accord n'est intervenu à la date d'expiration d'un précédent accord, ce barème et ses modalités de versement sont déterminées par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le Premier président de la Cour de cassation. Elle sera composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat, désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, d'une personne qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines et, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentant les utilisateurs de ces œuvres.

La composition de la commission est déterminée par arrêté du ministre chargé de la culture. La commission se détermine à la majorité des membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les trois mois suivant

l'expiration du délai fixé au troisième alinéa du présent article. Ses décisions sont publiées au Journal officiel de la République Française et prennent effet pour une durée de cinq ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.

Le barème visé aux premier et troisième alinéas du présent article peut prévoir une rémunération forfaitaire dans les cas définis aux 1^o à 3^o de l'article L. 131-4.

Article L. 321-9 (modifié)

Ces sociétés utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes :

(...)

2^o la totalité des sommes perçues en application des articles L. 122-10, L. 122-13, L.132-20-1, L. 214-1, L. 217-2 et L. 311-1 et qui n'ont pu être réparties, soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu au dernier alinéa de l'article L. 312-1.

(suite inchangée)

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux artistes-interprètes :

Article L.212-3 alinéa 1 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète, la fixation de sa prestation, sa reproduction, sa mise à la disposition du public par la vente, le prêt ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit

individuellement, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Article L.212-3 alinéa 2 (modifié)

Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du Code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L. 212-6 du présent Code.

Article L.212-3 alinéa 3 (nouveau)

En ce qui concerne spécifiquement la location, les artistes-interprètes bénéficient d'un droit à rémunération équitable payée par les personnes qui louent des phonogrammes ou des vidéogrammes. Ce droit à rémunération équitable est exercé par une société de perception et de répartition des droits, agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Cet agrément est délivré en considération des critères énumérés à l'article L. 132-20-1. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux producteurs de phonogrammes :

Article L.213-1 alinéa 2 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite du producteur, la reproduction de son phonogramme, sa mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux producteurs de vidéogrammes :

Article L.215-1 alinéa 2 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite du producteur, la reproduction de son vidéogramme, sa mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour créer un régime de gestion collective obligatoire du droit de location des phonogrammes et des vidéogrammes :

Article L.221-1 (nouveau)

Les auteurs et les artistes-interprètes des œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes ont droit à une rémunération équitable au titre de la location desdites œuvres. Cette rémunération bénéficie à parts égales aux auteurs et aux artistes-interprètes. Elle est payée par les personnes qui louent les phonogrammes ou les vidéogrammes en contrepartie d'un avantage économique ou commercial direct ou indirect.

Ce droit à rémunération équitable est exercé par une société de perception et de répartition des droits, agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Cet agrément est délivré en considération des critères énumérés à l'article L. 132-20-1. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour étendre aux phonogrammes et aux vidéogrammes la licence légale de prêt public en bibliothèque et médiathèque :

Article L.231-1 (nouveau)

Lorsqu'un phonogramme ou un vidéogramme a été publié licitement dans le commerce, l'auteur, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer au prêt dudit phonogramme ou vidéogramme par une bibliothèque ou une médiathèque accueillant du public. Ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur, de l'artiste-interprète et du producteur selon les modalités prévues à l'article L.231-4.

Lorsqu'un phonogramme ou un vidéogramme a été publié licitement dans le commerce, l'auteur des œuvres associées reproduites sur leurs accessoires ne peut s'opposer au prêt dudit phonogramme, dudit vidéogramme ou de ces œuvres associées reproduites sur leurs accessoires par une bibliothèque ou une médiathèque accueillant du public. Ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur de l'œuvre associée.

Article L.231-2 (nouveau)

La rémunération prévue par l'article L.133-1 est perçue par une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits régies par le Titre II du Livre III et agréées à cet effet par le ministre chargé de la culture.

L'agrément prévu au premier alinéa est délivré en considération : de la diversité des associés, de la qualification professionnelle des dirigeants, des moyens que la société propose de mettre en œuvre pour assurer la perception et la répartition de la rémunération au titre du prêt des phonogrammes et des vidéogrammes en bibliothèques y compris les œuvres qui leur sont associées, de la représentation équitable des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs parmi les associés et au sein de ses organes dirigeants.

Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de cet agrément.

Article L.231-3 (nouveau)

La rémunération prévue au second alinéa de l'article L.231-1 comprend deux parts :

La première part, à la charge de l'État, est assise sur une contribution forfaitaire par usager inscrit dans les bibliothèques et les médiathèques accueillant du public pour le prêt, à l'exception des bibliothèques et des médiathèques scolaires. Un décret fixe le montant de cette contribution, qui peut être différent pour les bibliothèques et les médiathèques des établissements d'enseignement supérieur, ainsi que les modalités de détermination du nombre d'usagers inscrits à prendre en compte pour le calcul de cette part.

La seconde part est assise sur un prix moyen de vente au public des phonogrammes ou des vidéogrammes, appelé prix moyen de référence et fixé annuellement par arrêté du ministre chargé de la culture. Elle est versée par les fournisseurs qui réalisent ces ventes. Le taux de cette rémunération est de 10 % du prix moyen de référence.

Article L.231-4 (nouveau)

La rémunération au titre du prêt en bibliothèque ou en médiathèque d'un phonogramme ou d'un vidéogramme est répartie à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour imposer un partage égalitaire entre auteur et éditeur de la redevance de reprographie :

Article L.122-11 (modifié)

La rémunération collectée en application de l'article L.122-10 est répartie à parts égales entre les auteurs et leurs éditeurs.

Les conventions mentionnées à l'article L. 122-10 peuvent prévoir une rémunération forfaitaire dans les cas définis aux 1^o à 3^o de l'article L. 131-4.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour instaurer un régime de licence collective étendue dans le domaine de la commercialisation en ligne des phonogrammes et des vidéogrammes, et de la présentation publique des œuvres des arts plastiques et graphiques :

Art. L.321-10 (modifié)

I. – Les sociétés de perception et de répartition des droits des auteurs, des artistes-interprètes, et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ont la faculté, dans la limite des mandats ou apports qui leur sont donnés soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L.122-1, L.122-2-4, L.212-3, L.213-1 et L.215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

II. – En ce qui concerne spécifiquement le droit de mise à la disposition du public à des fins commerciales, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse avoir accès aux œuvres, aux phonogrammes ou aux vidéogrammes de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, les sociétés régies par le présent Titre II du Livre III ont la faculté d'autoriser ces actes par voie de licence collective étendue selon les modalités ci-après.

III. – La licence collective étendue est un contrat conclu, par utilisateur, pour une durée de trois ans, au nom de l'ensemble des ayants droit, qu'ils soient ou non associés de la société signataire ou des sociétés qui en sont membres. Seule une société agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture peut conclure une licence collective étendue.

Cet agrément est délivré en considération du nombre ou de la représentativité des associés, de la qualification professionnelle des dirigeants, des moyens matériels et humains qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer l'exercice du droit défini au paragraphe II et du respect des obligations que leur imposent les dispositions du Titre II du Livre III. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait

de l'agrément. Les rémunérations perçues en exécution d'une licence collective étendue sont réparties, par catégorie d'ayants droit, par une ou plusieurs sociétés régies par le présent Titre II du Livre III.

IV. Au titre du droit de mise à la disposition du public, ces rémunérations bénéficient à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs en ce qui concerne les œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes.

V. – Les licences collectives étendues font l'objet d'une information des ayants droit par voie de publication dans deux journaux au moins, de diffusion nationale, habilités à recevoir les annonces légales, et ce au plus tard un mois après leur signature. Les ayants droit ont la faculté de s'opposer individuellement au bénéfice d'une licence collective étendue, pour des œuvres, des phonogrammes ou des vidéogrammes expressément désignés par eux.

Ils doivent pour cela notifier par LR-AR leur opposition à la société agréée qui a conclu ladite licence, dans un délai de trois mois à compter de la date de publication prévue au paragraphe II, ou s'agissant d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes non encore divulgués à cette date, à compter de la date de leur première communication au public.

L'utilisateur qui a signé la licence collective étendue en est informé par la société agréée et ne sera dès lors pas autorisé à exploiter les œuvres, les phonogrammes ou les vidéogrammes ayant fait l'objet de cette opposition.

VI. – Les ayants droit dont les œuvres, les phonogrammes ou les vidéogrammes ont été exploités en exécution d'une licence collective étendue ne peuvent faire l'objet d'aucune différence de traitement à raison de leur absence d'affiliation à la société chargée de répartir les rémunérations perçues à ce titre.

VII. – En cas d'abus notoire dans le refus de conclure une licence collective étendue, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé de la culture.

Proposition (alternative) d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour instaurer un régime de gestion collective obligatoire dans le domaine de la commercialisation en ligne des phonogrammes et des vidéogrammes :

Art. L.321-10 (modifié)

I. – Les sociétés de perception et de répartition des droits des auteurs, des artistes-interprètes, et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ont la faculté, dans la limite des mandats ou apports qui leur sont donnés soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L.122-1, L.212-3, L.213-1 et L.215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

II. – En ce qui concerne spécifiquement le droit de mise à la disposition du public à des fins commerciales, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse avoir accès aux œuvres, aux phonogrammes ou aux vidéogrammes de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, ce droit ne peut être exercé que par une société régie par le Titre II du Livre III et agréée par le ministre chargé de la culture.

III. – Par dérogation au II, les titulaires du droit peuvent autoriser conjointement l'exploitation de celui-ci directement à un exploitant de service de mise à la disposition du public de l'œuvre, du phonogramme ou du vidéogramme.

IV.- L'agrément prévu au II est délivré en considération du nombre ou de la représentativité des associés, de la qualification professionnelle des dirigeants, des moyens matériels et humains qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer l'exercice du droit, et du respect des obligations que leur imposent les dispositions du Titre II du Livre III. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

V.- Les rémunérations perçues collectivement en application du II bénéficient à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour soumettre l'exercice des droits des producteurs au respect des droits des artistes-interprètes et des auteurs :

Art. L.213-1 alinéa 4 (nouveau)

Les droits reconnus par le présent article au producteur de phonogrammes sont exercés sous réserve du respect des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes.

Art. L.215-1 alinéa 3 (annule et remplace l'actuel alinéa 3)

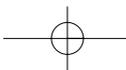
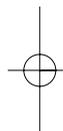
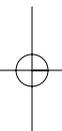
Les droits reconnus par le présent article au producteur de vidéogrammes sont exercés sous réserve du respect des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes.

Proposition d'action réglementaire, pour le respect de barèmes minimum d'exploitation des droits sur les œuvres de commande utilisées pour la publicité :

Nous proposons que la Commission créée par l'article L. 132-32 soit recomposée par arrêté du ministre chargé de la culture, puis convoquée pour renouveler ou réviser les barèmes adoptés le 23 février 1987 ; étant précisé que ces barèmes doivent manifestement faire l'objet d'une adaptation au contexte numérique.



Le droit de suite



Le droit de suite

Situation actuelle

À l'occasion de l'examen du projet de loi « droit d'auteur et droit voisin dans la société de l'information », devenue la loi du 1^{er} août 2006, et transposant la Directive 2001/29/CE, le gouvernement a transposé la Directive 2001/84/CE du 27 septembre 2001 relative au droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre d'art originale.

Le législateur a choisi de laisser la perception du droit de suite en gestion individuelle. Or, ce choix ne nous semble pas opportun, en raison de la diversité des professionnels du marché de l'art et du nombre de ventes assujetties.

En outre, l'article L.122-8 (nouveau) renvoie la fixation du montant du droit de suite à percevoir et le prix de vente au-dessus duquel les ventes sont soumises à ce droit, à un décret d'application. La Directive laisse sur ces deux points une certaine latitude aux Etats membres.

Article L.122-8 (Loi n° 2006-961 du 1^{er} août 2006)

Les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen bénéficient d'un droit de suite, qui est un droit inaliénable de participation au produit de toute vente d'une œuvre après la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit, lorsque intervient en tant que vendeur, acheteur ou intermédiaire un professionnel du marché de l'art. Par dérogation, ce droit ne s'applique pas lorsque le vendeur a acquis l'oeuvre directement de l'auteur moins de trois ans avant cette vente et que le prix de vente ne dépasse pas 10 000 Euros.

On entend par oeuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité.

Le droit de suite est à la charge du vendeur. La responsabilité de son paiement incombe au professionnel intervenant dans la vente et, si la cession s'opère entre deux professionnels, au vendeur.

Les professionnels du marché de l'art visés au premier alinéa doivent délivrer à l'auteur ou à une société de perception et de répartition du droit de suite toute information nécessaire à la liquidation des sommes dues au titre du droit de suite pendant une période de trois ans à compter de la vente.

Les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen et leurs ayants droit sont admis au bénéfice de la protection prévue au présent article si la législation de l'Etat dont ils sont ressortissants admet la protection du droit de suite des auteurs des Etats membres et de leurs ayants droit.

Un décret en Conseil d'Etat précise les conditions d'application du présent article et notamment le montant et les modalités de calcul du droit à percevoir, ainsi que le prix de vente au-dessus duquel les ventes sont soumises à ce droit. Il précise également les conditions dans lesquelles les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen qui ont leur résidence habituelle en France et ont participé à la vie de l'art en France pendant au moins cinq ans peuvent demander à bénéficier de la protection prévue au présent article.

Propositions

Il est proposé d'instaurer une gestion collective obligatoire avec faculté individuelle de retrait du droit de suite, de fixer le seuil de perception du droit de suite et de déterminer les pourcentages qui s'y appliquent, lorsque la Directive 2001/29/CE laisse cette possibilité aux Etats membres.

Analyse

Le droit de suite a pour objet d'associer l'auteur ou ses ayants droit à la plus value de ses œuvres. L'histoire nous apprend que le droit de suite a été créé en France après l'émotion suscitée par l'état de dénuement de la famille de Jean-François Millet, alors que la revente de « l'Angélu » rapportait une somme conséquente à son propriétaire.

Le droit de suite a été institué en France par la loi du 20 mai 1920 modifiée par la loi du 27 octobre 1922 au profit des auteurs des arts graphiques et plastiques à l'occasion des seules ventes aux enchères publiques. Un décret de 1920 fixait les conditions de sa perception.

Le droit de suite a ensuite été étendu par la loi du 11 mars 1957 à l'ensemble des ventes par l'intermédiaire d'un commerçant en renvoyant à un règlement d'administration publique le soin de fixer les modalités de perception (article 42 devenu L.122-8 du Code de la Propriété intellectuelle).

Ce règlement, devenu décret en Conseil d'Etat, n'est intervenu que le 10 avril 1995. Il laissait lettre morte une partie du texte législatif puisqu'il ne faisait que reprendre les dispositions du décret de 1920 qui avait été exhumé par les professionnels et les juges pour les seules ventes aux enchères.

Ce décret entérinait, en outre, la pratique résultant d'un accord interprofessionnel de 1954 signé entre les commissaires-priseurs et les galeristes et « officialisé » en 1964 par la loi relative à la sécurité sociale des auteurs. Cet accord prévoyait que les commissaires-priseurs s'acquittent du seul droit de suite tandis que les galeries et autres diffuseurs d'œuvres d'art acquittent un pourcentage sur leur chiffre d'affaires pour financer la sécurité sociale (le 1% diffuseur) mais sont exonérés du droit de suite.

Avec l'adoption de la Directive 2001/84/CE, l'ensemble du dispositif doit être remis en cause.

Le droit de suite doit en effet être appliqué à l'ensemble des ventes auxquelles participe un commerçant. Par conséquent, le « partage » opéré entre les commissaires-priseurs et les galeries et autres diffuseurs n'a pu lieu d'être. Mais l'application pleine et entière du droit de suite à l'ensemble des commerçants **ne saurait se substituer au paiement de la part diffuseur de sécurité sociale**. Ces deux rémunérations n'ont en effet pas le même objet. Le droit de suite associe l'auteur à la plus value de son œuvre. Tandis que le « 1% diffuseur » est une contribution sociale de solidarité.

Par ailleurs, alors que les représentants des auteurs se sont prononcés depuis

plusieurs années pour une gestion collective obligatoire du droit de suite, le législateur a préféré conserver une gestion individuelle de ce droit par l'auteur ou ses ayants droit tout en laissant les auteurs libres d'adhérer ou non à une société de gestion collective.

L'extension du droit de suite à l'ensemble des reventes d'œuvres par l'intermédiaire d'un commerçant va augmenter considérablement le nombre de ventes assujetties. Aussi, seule la gestion collective obligatoire nous semble à même de garantir aux auteurs la perception de leur droit de suite à l'occasion de toutes les reventes de leurs œuvres.

Parallèlement, elle permettrait d'éviter tous les problèmes de gestion pour les professionnels de la vente; ces derniers profitant d'ailleurs de cet argument pour demander un seuil de perception le plus élevé possible afin que soient exonérées un maximum de ventes.

La Directive n'interdit pas la gestion collective obligatoire, au contraire. En effet, selon le considérant 28 de la Directive, « il appartient aux Etats membres de régler l'exercice du droit de suite notamment en ce qui concerne les modalités de gestion. La gestion par une société de gestion collective est une possibilité de gestion parmi d'autres. »

Cependant, dans la mesure où certains auteurs ou certaines successions souhaiteraient conserver la gestion individuelle de leur droit de suite en assurant eux-mêmes le suivi de l'ensemble des reventes de leurs œuvres, **nous proposons une gestion collective obligatoire avec faculté individuelle de retrait.**

Par ailleurs, le législateur a opté comme l'y autorise l'article 1.3 de la Directive pour l'exonération « ... des actes de revente lorsque le vendeur a acquis l'œuvre directement de l'auteur, moins de 3 ans avant cette revente, et que le prix de cette revente ne dépasse pas le montant de 10 000 EUR ».

Le législateur a ici entendu **favoriser les galeries**. Or, il nous semble légitime que les auteurs puissent être associés aux éventuelles plus values générées par leurs œuvres durant cette période. Nous estimons que l'inverse serait contraire à la philosophie du droit de suite. En outre, **il ne nous a pas été démontré de conséquences néfastes pour le marché de l'art, du fait d'un assujettissement de ces reventes.**

S'agissant du seuil de perception, le texte communautaire offre aux Etats membres la possibilité de fixer un prix de vente minimal qui ne peut être supérieur à 3 000 €. Le considérant 22 de la Directive énonce en effet « en vertu du principe de subsidiarité,

il convient de laisser aux Etats membres le pouvoir d'établir des seuils nationaux inférieurs au seuil communautaire afin de promouvoir les intérêts des nouveaux artistes ». Le seuil français de perception du droit de suite a toujours été fixé à 15,24 Euros (anciennement 100 francs). **Nous proposons de fixer ce seuil à 150 Euros.**

Il nous semble essentiel que ce seuil ne soit pas d'un montant supérieur afin que le droit de suite puisse profiter au plus grand nombre des auteurs quelles que soient leur activité artistique et leur notoriété et, par conséquent, le prix de vente de leurs œuvres. Il nous apparaît de plus très important de relever que **toute autre solution aurait pour conséquence d'exonérer de fait du versement du droit de suite, les ventes de certaines catégories d'œuvres originales.** C'est ainsi le cas pour les ventes des tirages photographiques originaux et des dessins et planches de bandes dessinées, dont les prix de ventes n'atteignent que très rarement un prix élevé. Pour autant, ces marchés sont en pleine expansion, comme le démontre le succès constant du « Mois de la Photo ».

Si le décret fixait un seuil plus élevé, comme le demandent les représentants des professionnels de la vente (Comité des galeries d'art et Syndicat des Ventes Volontaires), le droit de suite serait, avec l'exonération des premières reventes, gravement vidé de sa substance.

Quant au taux de cette tranche, laissé à l'appréciation des Etats par la directive, nous proposons de le fixer à 5 %.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour une juste mise en œuvre du droit de suite :

L'article L. 122-8 (nouveau - loi 1^{er} août 2006) modifié

I. Les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen bénéficient d'un droit de suite, qui est un droit inaliénable de participation au produit de toute vente d'une oeuvre après la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit lorsque intervient en tant que vendeur, acheteur ou intermédiaire un professionnel du marché de l'art.

On entend par oeuvres originales au sens du présent article les oeuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité.

Le droit de suite est à la charge du vendeur. La responsabilité de son paiement incombe au professionnel intervenant dans la vente et, si la cession s'opère entre deux professionnels, au vendeur.

II. A défaut de renonciation exprès par lettre recommandée avec accusé de réception, le droit de suite est perçu pour le compte des auteurs par une ou plusieurs sociétés régies par le Titre II du Livre III et agréées à cet effet par le ministre chargé de la culture.

L'agrément est délivré en considération :

1. de la qualification professionnelle des dirigeants des sociétés ;
2. des moyens que les sociétés peuvent mettre en oeuvre pour assurer le recouvrement du droit de suite ;
3. de leur respect des obligations que leur imposent les dispositions du Titre II du Livre III.

Un décret en Conseil d'Etat fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Les professionnels du marché de l'art visés au premier alinéa doivent délivrer aux sociétés agréées ou aux auteurs ayant renoncé à la gestion de leur droit de suite par les sociétés agréées toute information nécessaire à la liquidation des sommes dues au titre du droit de suite pendant une période de trois ans à compter de la vente.

III. Les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen et leurs ayants droit sont admis au bénéfice de la protection prévue au présent article si la législation de l'Etat dont ils sont ressortissants admet la protection du droit de suite des auteurs des Etats membres et de leurs ayants droit.

Un décret en Conseil d'Etat précise les conditions d'application du présent article et notamment le montant et les modalités de calcul du droit à percevoir, ainsi que le prix de vente au-dessus duquel les ventes sont soumises à ce droit. Il précise également les conditions dans lesquelles les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen, qui ont leur résidence habituelle en France et ont participé à la vie de l'art en France pendant au moins cinq ans, peuvent demander à bénéficier de la protection prévue au présent article.

Article R. 122-1 (modifié)

Le seuil de perception du droit de suite mentionné à l'article L. 122-8 est fixé à un prix de vente de 150 €.

Article R. 122-2 (modifié)

Le pourcentage de droit de suite mentionnée à l'article L. 122-8 est fixé à :

- 5 % pour la première tranche de 50 000 € du prix de vente
- 3 % pour la tranche entre 50 000,01 et 200 000 € du prix de vente
- 1% pour la tranche entre 200 000,01 et 350 000 € du prix de vente
- 0,5 % pour la tranche entre 350 000,01 et 500 000 € du prix de vente
- 0,25 % pour la tranche au-delà de 500 000 € du prix de vente

Le montant total du droit de suite ne peut excéder 12 500 €.

Article R 122-3 (modifié)

Les artistes de nationalité étrangère, leurs héritiers et ayants cause bénéficieront du droit de suite au même titre et dans les mêmes conditions que les artistes français si leur législation nationale fait bénéficier de ce droit les artistes français, mais seulement pendant le temps pour lequel les artistes seront admis à exercer ce droit dans ledit pays.

Toutefois, les artistes de nationalité étrangère qui, au cours de leur carrière artistique, auront participé à la vie de l'art français et auront eu, pendant au moins cinq années, même non consécutives, leur résidence en France pourront, sans condition de réciprocité, être admis à bénéficier des droits prévus à l'article R. 122-2.

Les ayants droit de ces artistes jouissent de la même faculté. Les artistes intéressés ou leurs ayants droit doivent présenter une demande au ministre chargé de la culture, qui statue après avis d'une commission dont la composition et les conditions de fonctionnement sont fixées par un arrêté du ministre.

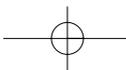
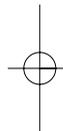
Article R 122-4 (modifié)

Pour l'application des dispositions du d du 3^o de l'article L. 122-5, le catalogue d'une vente d'œuvres d'art graphique ou plastique s'entend des exemplaires d'une liste illustrée ou non, diffusée avant une vente aux enchères publiques, décrivant, en vue d'informer les acheteurs potentiels, les oeuvres qui seront dispersées au cours de la vente, ainsi que les conditions de celle-ci, et mis gratuitement ou à prix coûtant à la disposition de toute personne qui en fait la demande à l'officier public ou ministériel procédant à la vente.

Articles R.122-5 à R.122-12 supprimés



Droit de présentation publique des œuvres graphiques et plastiques



Droit de présentation publique des œuvres graphiques et plastiques

Situation actuelle

Un des modes essentiels de diffusion des œuvres d'art plastique ou graphique est leur exposition au public, que cette exposition soit le fait de l'artiste ou du propriétaire de l'œuvre originale. Les lieux d'exposition sont nombreux : musées, festivals, lieux relevant des collectivités publiques, hôtels, bars, restaurants, etc. Les reproductions de ces œuvres sont également très fréquemment présentées au public. Quels que soient les lieux de présentation publique des œuvres originales ou de leurs reproductions, le droit de présentation publique de ces œuvres est très peu exercé et leurs auteurs très rarement rémunérés. Cette situation de gratuité généralisée pour la communication au public d'œuvres est propre aux arts visuels, alors que les conditions d'exercice des professions artistiques concernées sont difficiles et la situation économique des auteurs très précaire.

Propositions

Il est urgent de mettre un terme à cette situation de la manière suivante :

- rendre obligatoire la rémunération des auteurs à l'occasion des présentations publiques, à l'exception toutefois de celles rendues nécessaires pour les ventes de leurs œuvres (salons et foires, galeries, ventes aux enchères, ...)
- instaurer une gestion collective pour la perception et la répartition de cette rémunération.

Analyse

Après de nombreuses années de controverses juridiques et de refus des exposants d'appliquer les dispositions légales au titre des expositions, la Cour de Cassation, par deux décisions en date du 6 novembre 2002, a mis fin au débat en reconnaissant expressément « que l'exposition au public d'une œuvre photographique en constitue une communication au sens de l'article L.122-2 et requiert, en conséquence, l'accord préalable de son auteur ».

Article L. 122-2

La représentation consiste dans la communication de l'oeuvre au public par un procédé quelconque, et notamment :

1^o Par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'oeuvre télédiffusée ;

2^o Par télédiffusion.

La télédiffusion s'entend de la diffusion par tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature.

Est assimilée à une représentation l'émission d'une oeuvre vers un satellite.

Ainsi, il ne fait plus aucun doute désormais que l'exposition d'une œuvre d'art ou de sa reproduction constitue une présentation publique au sens de l'article L.122-2 du CPI.

Malheureusement, en pratique, le droit de présentation publique peine à s'appliquer : si le droit lui-même est parfois exercé, c'est presque toujours à titre gracieux.

Trop d'auteurs sont contraints d'accepter d'exposer gratuitement. L'Etat et les collectivités territoriales, en premier lieu, refusent généralement de prévoir une ligne budgétaire correspondant à la rémunération de l'artiste.

Un rapport ministériel sur le sujet a d'ailleurs été commandé par le ministre de la Culture et de la Communication à Monsieur Serge Kancel, Inspecteur général de l'administration des affaires culturelles. Mais ce rapport, jamais rendu public, est resté lettre morte depuis sa remise au ministre au début de l'année 2005.

En outre, pour les reproductions des oeuvres ou pour les œuvres originales dont l'auteur n'est plus propriétaire, l'autorisation préalable de l'auteur n'est que rarement requise et ce dernier n'est pas en mesure de suivre les expositions qui en sont faites afin d'exercer son droit de présentation publique.

Aussi, seule la gestion collective semble de nature à permettre d'imposer enfin la juste rémunération des artistes sur l'ensemble du territoire et pour les divers types d'expositions. Cependant, le développement toujours insuffisant de la gestion collective dans le secteur des arts visuels paraît un obstacle à l'instauration rapide d'une gestion collective volontaire de ce droit.

En conséquence, il est urgent de mettre un terme à cette situation en complétant les dispositions de l'article L. 122-2 du CPI pour une mise en œuvre effective du droit de présentation publique. Il s'agit, en premier lieu, de rendre obligatoire la rémunération des auteurs à l'occasion des présentations publiques, à l'exception toutefois de celles rendues nécessaires pour les ventes de leurs œuvres (salons et foires, galeries, ventes aux enchères ...). En second lieu, il s'agit d'instaurer une gestion collective pour la perception et la répartition de cette rémunération.

Lorsque l'auteur a cédé l'oeuvre originale ou lorsque l'exposition concerne des reproductions d'œuvres, seule une gestion collective obligatoire sera réellement efficace et de nature à offrir une sécurité juridique et une simplification de gestion aux exposants.

Lorsque l'auteur a conservé la propriété de l'œuvre originale, un régime de licence collective étendue, avec possibilité individuelle de retrait pour les auteurs qui le souhaitent, peut s'avérer suffisant pour assurer une mise en œuvre efficace du droit.

Nous proposons donc la création d'une part, d'une licence collective étendue, selon les modalités de l'article L. 312-10 modifié par la proposition figurant au présent livre et, d'autre part, une gestion collective obligatoire applicable aux seules présentations publiques d'œuvres originales cédées ou de reproductions d'œuvres.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour instaurer un régime de licence collective étendue et un régime de gestion collective obligatoire dans le domaine de la présentation publique d'œuvres des arts plastiques et graphiques :

Article L. 122-2-3

La présentation publique d'une œuvre originale des arts graphiques et plastiques ou de sa reproduction, à l'exception de celle effectuée spécifiquement aux fins de vente, donne lieu à une rémunération au profit de l'auteur.

Cette rémunération est versée par les personnes publiques ou privées qui présentent au public les œuvres originales ou leurs reproductions. Elle est assise sur les recettes d'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L. 131-4.

Article L. 122-2-4

Dans les cas de présentation publique autres que ceux visés à l'article L. 122-2-5, le droit de présentation publique d'œuvres originales des arts graphiques et plastiques peut être exercé par les sociétés régies par le présent Titre II du Livre III par voie de licence collective étendue selon les modalités définies à l'article L. 321-10, paragraphes III à VII du présent Code.

Article L. 122-2-5

Lorsque l'œuvre originale a été cédée, ou lorsque cette œuvre a fait l'objet d'une reproduction, le droit de présentation publique ne peut être exercé que par une ou plusieurs sociétés régies par le Titre II du Livre III agréées à cet effet par le ministre chargé de la culture. Un décret en Conseil d'Etat fixe les modalités de délivrance de l'agrément.

Les types de présentation publique des œuvres, le barème de la rémunération et les modalités de son versement sont établis par des accords spécifiques à chaque branche d'activité entre les organisations représentatives des auteurs et celles des personnes qui présentent au public les œuvres ou leurs reproductions.

La durée de ces accords est limitée à 5 ans.

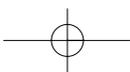
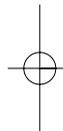
À défaut d'accord intervenu avant le, ou si aucun accord n'est intervenu à l'expiration du précédent accord, le barème de la rémunération et les modalités de son versement sont arrêtés, selon les types de présentation publique, par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le Premier président de la Cour de Cassation et, composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat désigné par le Vice-Président du Conseil d'Etat, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les organisations représentant les bénéficiaires du droit à rémunération, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentant les personnes qui présentent les œuvres au public.

La composition de la commission est déterminée par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité des membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les trois mois suivant l'expiration du délai fixé au troisième alinéa du présent article. Ses décisions sont publiées au Journal officiel de la République Française et prennent effet pour une durée de cinq ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.



La licence légale de rémunération équitable et unique



Perceptions de la Rémunération Equitable par la SPEDIDAM et l'ADAMI

En millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Total RE	19,19	22	25,30	26	27,80	24,72

Sources : Commission permanente de contrôle des SPRD et rapports d'activité Spedidam et Adami.

La licence légale de rémunération équitable et unique

Situation actuelle

La Rémunération « équitable et unique » est le nom donné à la licence légale qui autorise diverses formes de diffusion des phonogrammes du commerce en contrepartie du paiement d'une rémunération partagée par moitié entre artistes-interprètes et producteurs. Cette licence légale est essentielle. Elle est en effet une source importante de rémunération des artistes-interprètes et génère par ailleurs des sommes affectées à l'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation des artistes. Elle est un facteur de dialogue et de respect entre organisations d'artistes-interprètes et de producteurs, car elle est cogérée par les deux catégories d'ayants droit. Certaines organisations de producteurs tentent depuis de nombreuses années d'en réduire la portée, principalement pour échapper au partage 50/50 avec les artistes-interprètes. Cette attitude est d'autant plus regrettable que ce régime fonctionne très bien et qu'il pourrait être étendu pour le bénéfice commun des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes.

Propositions

Il est proposé de clarifier l'obligation de paiement qui pèse sur les télévisions et plus généralement sur ceux qui diffusent des phonogrammes du commerce associés à des images. Il est par ailleurs proposé d'élargir le champ de cette licence légale afin de garantir le paiement de la Rémunération Équitable pour toute forme de communication au public des phonogrammes du commerce. Cet élargissement vise principalement les diverses formes de diffusion de programmes radio sur Internet (webcasting, podcasting, etc.), les attentes musicales téléphoniques et la sonorisation des spectacles.

Analyse

Le droit à Rémunération Équitable en cas de radiodiffusion et de communication au public des phonogrammes du commerce a été créé au niveau international par la Convention de Rome (1961), premier Traité international à reconnaître des droits de propriété intellectuelle aux artistes-interprètes.

L'article 12 de la Convention de Rome impose que la Rémunération Équitable soit versée « *par l'utilisateur* ».

Ce droit à Rémunération a eu une influence considérable. Il est à l'origine de la création de sociétés de gestion des droits des artistes-interprètes, dans le monde entier, qui ont été fondées d'abord pour percevoir et distribuer cette Rémunération avant d'accomplir des missions plus larges. Il apparaît aujourd'hui certain que cette protection a favorisé la reconnaissance d'autres droits aux artistes-interprètes.

Le droit à Rémunération Équitable a été repris dans la Directive 92-100 (article 8), puis dans le Traité OMPI WPPT de 1996. Il est régi en France par les articles L.214-1 et suivants du CPI en ce qui concerne certaines utilisations.

Or, la législation française demeure incomplète en ce qui concerne la garantie de Rémunération Équitable en cas de diffusion des phonogrammes par des procédés autres que la radiodiffusion hertzienne.

Le CPI ne contient pas de droit à Rémunération Équitable en cas de câblodistribution ou de webcasting des phonogrammes du commerce ; ce qui est constitutif d'une violation des normes internationales et européennes en vigueur.

Article L.214-1 ancien (avant sa révision par la loi du 1er août 2006)

Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer :

1° A sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;

2° A sa radiodiffusion, non plus qu'à la distribution par câble simultanée et intégrale de cette radiodiffusion.

Ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs. Cette rémunération est versée par les

personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1^o et 2^o du présent article.

Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L.131-4.

Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes.

Rémunération « équitable » signifie que le barème et les modalités de versement de la rémunération doivent permettre une juste rétribution des artistes-interprètes et du producteur de phonogramme. La rémunération ne saurait donc être arbitraire. Son montant doit être fonction des recettes générées par l'exploitation ou, quand ce n'est pas possible, évalué forfaitairement.

La Directive 92-100 (article 8) prévoit que les États membres doivent « assurer que cette rémunération est partagée entre les artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes concernés ». Le CPI (article L.214-1) respecte cette obligation en imposant un partage par moitié.

Rémunération « unique » signifie que le droit à Rémunération Équitable ne doit pas être exercé séparément par les artistes-interprètes et par les producteurs de phonogrammes auprès des utilisateurs redevables du paiement de la rémunération. Ce principe a été créé par la Convention de Rome (1961) dans l'intérêt des radiodiffuseurs.

La notion de phonogramme du commerce

La Convention de Rome (1961) définit la notion de phonogramme :

Article 3 de la Convention de Rome

Aux fins de la présente convention, on entend par :

b) « phonogramme », toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution ou d'autres sons.

La notion de **phonogramme** vise donc une séquence de sons qui est le résultat de la fixation exclusivement sonore d'une prestation vivante.

Pour aborder les questions relatives à la Rémunération Équitable, il est essentiel de comprendre que ce qui est protégé est l'interprétation (pérennisée par la fixation), et non pas le support à partir duquel cette interprétation est conservée ou exploitée.

Certes, la diffusion du phonogramme est protégée par le droit à Rémunération Équitable seulement si le phonogramme a été « publié à des fins de commerce », mais cette précision a pour seul objet de ne faire entrer dans la licence légale, et donc dans le régime de liberté d'utilisation, que les phonogrammes déjà commercialisés auprès du public.

La référence faite aux phonogrammes publiés à des fins de commerce ne veut pas dire que la protection est liée à l'utilisation directe du support de publication. Au demeurant, la plupart des opérateurs diffusent la musique à partir d'une base de données, ou de supports informatiques professionnels intégrés à un ordinateur, et non pas à partir des supports CD publiés dans le commerce.

L'article 12 de la Convention de Rome et l'article 8 de la Directive 92-100 précisent que la Rémunération Équitable est due en cas de diffusion d'un phonogramme du commerce « *ou d'une reproduction de ce phonogramme* ». Pour lever toute ambiguïté, nous proposons de le préciser également dans l'article L.214-1 du CPI.

Par ailleurs, le Traité OMPI WPPT de 1996 (article 15-4) assimile à des phonogrammes publiés à des fins de commerce les phonogrammes qui sont mis à la disposition du public à la demande ; ce qui signifie que la notion de publication est devenue très large.

Article 15-4 du WPPT

4) Aux fins du présent article, les phonogrammes mis à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, sont réputés avoir été publiés à des fins de commerce.

En conséquence, tout enregistrement accessible par le public, notamment sur Internet, devra entrer dans le champ du droit à Rémunération Équitable. Nous proposons de compléter le Code de la propriété intellectuelle sur ce point pour qu'il soit mis en conformité avec une règle internationale qui sera bientôt d'application directe en France.

Les phonogrammes associés à des images lors de leur diffusion

Un conflit oppose depuis près de 20 ans les organisations d'artistes-interprètes, les organisations de producteurs de phonogrammes et les sociétés de télévision quant au paiement de la Rémunération Équitable.

Les organisations d'artistes-interprètes considèrent que la licence légale de l'article L.214-1 du CPI s'applique à toute forme de radiodiffusion des phonogrammes préalablement publiés dans le commerce, que cette radiodiffusion soit sonore ou audiovisuelle ; et ce, quelle que soit la technologie utilisée pour diffuser les séquences sonores issues de phonogrammes publiés dans le commerce.

En effet, l'article 12 de la Convention de Rome (1961), l'article 8 de la Directive 92-100 et l'article L.214-1 du CPI prévoient qu'en cas de « radiodiffusion » des phonogrammes du commerce, l'utilisateur doit verser la Rémunération Équitable.

La Convention de Rome définit le mot « *radiodiffusion* » de la manière suivante :

Article 3 de la Convention de Rome

Aux fins de la présente convention, on entend par :

f) « Émission de radiodiffusion » : la diffusion des sons ou d'images et de sons par le moyen des ondes radioélectriques, aux fins de réception par le public.

En application de l'article L.214-1 du CPI, la Commission chargée de fixer les barèmes de la Rémunération Équitable a pris une décision le 9 septembre 1987 (publiée au Journal Officiel le 13 décembre 1987) qui contient l'article 4 suivant :

Décision du 9 septembre 1987 de la Commission de l'article L.214-4

Article 4

« La rémunération due par les sociétés de télévision est égale à 2 % d'une assiette déterminée comme suit :

- l'assiette brute comprend l'ensemble des recettes y compris les recettes publicitaires ;*
- l'assiette nette est obtenue, d'une part, après déduction des frais de régie publicitaire*

au taux maximum de 28%, des dépenses de diffusion et de distribution des programmes ainsi que des rémunérations et charges sociales des artistes-interprètes engagés pour la réalisation des programmes musicaux de chaque société, d'autre part, après application du taux annuel d'utilisation des phonogrammes par rapport à la totalité des programmes diffusés. Le taux précité est celui qui résulte des relevés de programmes fournis par chaque société ».

Cette décision n'a fait l'objet d'aucun recours contestant sa validité. Elle ne distingue pas selon la nature des programmes radiodiffusés par les sociétés de télévision. Elle prévoit des abattements globaux au titre de la régie publicitaire et de frais de diffusion ; ce qui montre bien que tous les programmes sont assujettis à l'obligation de paiement de la Rémunération Équitable, dès lors qu'ils contiennent des séquences issues de phonogrammes publiés dans le commerce.

TF1 a pour l'essentiel respecté cette décision. Elle est la seule société de télévision à avoir conclu une convention permettant de fixer les modalités pratiques de mise en œuvre du barème.

Mais depuis cette décision du 9 septembre 1987, les procédures judiciaires se sont multipliées dès lors que les organisations de producteurs ont contesté l'obligation de paiement (et de partage 50/50 avec les artistes-interprètes...) de la Rémunération Équitable quand les phonogrammes sont « incorporés » dans un programme audiovisuel.

Ils l'ont d'abord contesté en ce qui concerne les vidéomusiques, dans lesquelles les images ne servent pourtant qu'à illustrer un phonogramme et promouvoir sa publication dans le commerce.

Puis, ils ont prétendu que seules les radiodiffusions « directes » de phonogrammes, c'est-à-dire les radiodiffusions effectuées directement à partir du support qui est publié dans le commerce, génèrent l'obligation de paiement de la Rémunération Équitable

Leur théorie est d'autant plus contestable que non seulement les télévisions mais aussi les radios diffusent les phonogrammes à partir de supports professionnels ou de bases de données au sein desquels ils ont été incorporés pour les besoins de la diffusion. Il est évidemment exceptionnel qu'un phonogramme, associé ou non à des images, soit radiodiffusé directement à partir du support qui est dans le commerce.

La Cour de Cassation, dans plusieurs arrêts rendus le 16 novembre 2004, a considéré que l'article L.214-1 du CPI devait être interprété de manière restrictive et a exclu

l'obligation de paiement de la Rémunération Équitable quand l'incorporation d'un phonogramme du commerce aboutit à la création « *d'œuvres distinctes* » ayant une « *valeur différente* ».

Cette jurisprudence, elle aussi contestable, s'est avérée impraticable. En effet, elle a été interprétée de manière différente par les télévisions, par les organisations de producteurs de phonogrammes (SCCP et SPPF, elles-mêmes en partie divisées sur ce point) et par les organisations artistes-interprètes (Spedidam et Adami). Cette jurisprudence a créé une situation de confusion et d'insécurité juridique.

C'est la raison pour laquelle cette question a fait l'objet de propositions d'amendements au CPI lors de la réforme intervenue en 2006. Toutefois, ces propositions ont été présentées sans aucune consultation préalable des organisations d'artistes-interprètes, ni de la SPRE qui est en charge de percevoir la Rémunération Équitable.

Sur proposition de la Commission mixte paritaire, l'article L.214-1-2° a été révisé par la loi du 1^{er} août 2006 pour y inclure l'acte de **reproduction** aux fins de sonorisation des *programmes propres des entreprises de communication audiovisuelle* (à savoir les radios et les télévisions, au sens de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication).

Article L.214-1 modifié par la loi du 1^{er} août 2006

Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer :

1° À sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;

2° À sa radiodiffusion et à sa câblo-distribution simultanée et intégrale, ainsi qu'à sa reproduction strictement réservée à ces fins, effectuée par ou pour le compte d'entreprises de communication audiovisuelle en vue de sonoriser leurs programmes propres diffusés sur leur antenne ainsi que sur celles des entreprises de communication audiovisuelle qui acquittent la rémunération équitable.

Ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs.

Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1^o et 2^o du présent article.

Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L. 131-4.

Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes.

Cette réforme soulève plusieurs questions :

- le fait de faire entrer ces actes de reproduction dans le champ de la licence légale de l'article L.214-1 signifie que ces actes ne sont plus soumis à l'autorisation préalable des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes. Il s'agit donc d'un régime d'exception au droit exclusif de reproduction. Or, l'article 5-2^o-d) de la Directive 2001-29 et l'article 15-1^o-c) de la Convention de Rome (1961) autorisent une telle exception seulement en ce qui concerne des reproductions **éphémères**. Étant donné que la réforme intervenue ne précise pas qu'il s'agit seulement d'actes de reproduction éphémères, cette réforme nous semble en partie incompatible avec la Directive 2001-29 et la Convention de Rome.

- par ailleurs, le nouveau texte vise les *programmes propres* des entreprises de communication audiovisuelle (radios et télévisions), mais ne donne pas de définition de cette notion de *programmes propres*.

La nouvelle rédaction de l'article L.214-1-2^o confirme que les entreprises de communication audiovisuelle, dont les télévisions, sont soumises à l'obligation de paiement de la Rémunération Équitable. Elle contredit l'interprétation restrictive de l'article L.214-1 donnée par la Cour de Cassation dans ses arrêts du 16 novembre 2004. Sa formulation reste toutefois imprécise.

En conséquence, il est proposé ci-après une nouvelle rédaction de l'article L.214-1 du CPI afin de garantir qu'une Rémunération Équitable soit versée par les utilisateurs et assurer que cette rémunération soit partagée équitablement entre artistes-interprètes et producteurs.

Tableau : évaluation pour 2004 de l'assiette nette et de la RE qui en résulte pour TF1, les chaînes de France Télévisions, M6, Arte et Canal +

En millions €	Total
Assiette nette estimée	4.000
Assiette de calcul de la RE (7%)	280
RE DUE PAR LES TV (taux de 2%)	5,6

En ce qui concerne les artistes-interprètes, la créance (actuellement impayée) par les principales sociétés de télévision est de plus de 5 millions d'euros par an.

Le « webcasting »¹⁵ et toute forme de télédiffusion autre que hertzienne

Dans la Directive 92-100 (article 8), le droit à Rémunération Équitable et le droit à un partage équitable de cette rémunération, s'appliquent pour tout mode de diffusion des phonogrammes du commerce, y compris la diffusion par fil (câblodistribution, webcasting, etc.) et les nouvelles formes de diffusion hertzienne (nouveaux services de téléphonie mobile, etc.).

En effet, l'article 8 de la Directive 92-100 crée au bénéfice des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes du commerce un droit à Rémunération Équitable en cas de « *radiodiffusion par le moyen des ondes radioélectriques* » ou de « *communication quelconque au public* ».

Les termes de la Directive sont dépourvus d'ambiguïté : il s'agit bien d'une garantie pour les artistes-interprètes puisque les États membres ont l'obligation de prévoir « *un droit pour assurer* » qu'une telle rémunération leur est versée. Et cette garantie n'est pas due pour la seule radiodiffusion de phonogrammes du commerce mais pour toute « *communication quelconque au public* ».

L'article L. 214-1 du CPI n'est pas en conformité avec cette norme européenne car il ne contient pas expressément de droit à Rémunération Équitable en ce qui concerne la communication au public des phonogrammes du commerce, en dehors de la communication dans un lieu public, de la radiodiffusion et de la distribution par câble simultanée et intégrale d'un programme radiodiffusé.

¹⁵ webcasting : mode de diffusion sur un réseau numérique.

Ainsi, la transmission non simultanée par fil (câblodistribution ou télécommunication, y compris via Internet) de phonogrammes du commerce ne fait pas expressément l'objet d'un droit à Rémunération Équitable dans la législation française.

Il est soutenu par plusieurs organisations de producteurs de phonogrammes que les artistes-interprètes sont rémunérés équitablement (disent-ils) par le biais des contrats individuels en ce qui concerne ces modes de diffusion non couverts par la licence légale. Au-delà du fait que cet argument n'est pas conforme à la réalité des contrats, notamment en ce qui concerne les artistes musiciens, il n'est pas compatible avec les termes mêmes de la Directive 92-100.

En effet, l'article 8.2 de la Directive 92-100 prévoit que la « rémunération équitable et unique est versée par l'utilisateur ». Le producteur ne peut donc prétendre se substituer aux utilisateurs de phonogrammes du commerce pour le versement de cette rémunération aux artistes-interprètes.

Tout aussi vainement est-il soutenu par des organisations de producteurs de phonogrammes que les droits exclusifs apporteraient une *protection supérieure* au *simple* droit à Rémunération Équitable prévu par la Directive. C'est argument est artificiel car le droit à une Rémunération Équitable est garanti par la loi dans le cadre d'un régime de licence légale imposant aux producteurs un partage 50/50 de la rémunération, alors que la liberté contractuelle d'exercice des droits exclusifs ne garantit aucune rémunération.

Les faits le confirment : on sait que les droits exclusifs aboutissent rarement à une rémunération juste et effective des artistes-interprètes par les producteurs. En réalité, les droits exclusifs reconnus aux artistes-interprètes font systématiquement l'objet d'un transfert global et le plus souvent forfaitaire au profit du producteur dès la signature du contrat d'engagement de l'artiste-interprète. Dès lors, en quoi les droits exclusifs seraient-ils supérieurs au droit à Rémunération Équitable, du point de vue des artistes-interprètes ?

En droit international, le principe selon lequel une loi nationale peut apporter un niveau de protection supérieur au minimum fixé dans un instrument international est un principe qui a une portée très précise.

Il ne vaut que s'agissant de la création au niveau national de droits nouveaux, qui bien sûr ne préjudicient pas à l'existence ou à l'exercice des droits déjà reconnus dans la norme internationale ou européenne.

Ceci est particulièrement vrai s'agissant des droits créés par la Directive 92-100 qui est une Directive d'harmonisation à laquelle les États ne peuvent déroger que dans le strict respect des conditions fixées restrictivement par les paragraphes 4 et suivants de l'article 95 du Traité de Rome (révisé) instituant l'Union européenne.

Le fait que l'industrie phonographique puisse estimer aujourd'hui qu'un droit exclusif lui serait plus favorable qu'un droit à Rémunération Équitable (qu'elle doit partager à égalité avec les artistes-interprètes) dans le domaine de la communication au public des phonogrammes, n'a aucune incidence sur l'obligation de respecter une norme européenne qui impose la création par les États membres d'un régime de Rémunération Équitable dans ce domaine.

Cette carence de la loi française provoque une situation d'insécurité d'un point de vue juridique et d'injustice d'un point de vue pratique.

Par ailleurs, l'émergence en France de radios indépendantes sur Internet, source évidente de diversité culturelle, ne pourra se faire que si ces radios bénéficient du même régime de licence légale que les radios hertziennes qui dominent ce marché actuellement et donnent peu satisfaction sur le plan de la diversité des programmes musicaux.

Il est plus que jamais nécessaire de faire entrer dans le champ de l'article L.214-1 du CPI les nouveaux médias de diffusion des phonogrammes en flux continu, afin de garantir leur développement et respecter le principe de neutralité technologique.

Au demeurant, c'est la solution qui a été adoptée aux USA, avec succès, pour permettre le développement des webradios et des radios satellitaires.

Les attentes musicales téléphoniques

Les utilisations de phonogrammes du commerce pour faire patienter le public lors des appels téléphoniques représentent un potentiel non négligeable de perception des rémunérations dues aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes.

Ces utilisations peuvent dépendre de plusieurs régimes juridiques :

- le droit exclusif de reproduction, quand la séquence musicale est reproduite sur un support qui est commercialisé ou qui est réalisé au sein d'une entreprise pour un usage professionnel

112 Les droits

- le droit exclusif de communication au public, quand la diffusion musicale n'est pas issue d'une retransmission simultanée d'un programme radiophonique
- la licence légale de Rémunération Équitable quand la diffusion musicale est issue d'une retransmission simultanée d'un programme radiophonique.

Alors que ces utilisations de masse auraient dû faire l'objet d'une gestion collective commune aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes, notamment parce qu'elle relève pour partie de la licence légale collectée par la SPRE, les producteurs ont fait le choix de mettre en place une gestion collective par eux seuls, via la SCPA⁶, de licences par lesquelles ils exercent les droits des producteurs.

Tableau : perceptions au titre des attentes musicales téléphoniques par la SCPA (SCPP-SPPF)

En Millions €

Années	2003	2004	2005
Attentes téléphoniques	2,696	2,602	2,445

Source : rapports d'activité de SCPP et SPPF

Ces licences (appelées « contrat général d'intérêt commun ») sont concédées selon le montage juridique suivant :

- le contrat délivre à l'usager une autorisation au titre des seuls droits des producteurs de phonogrammes en application de l'article L.213-1 du CPI
- toutefois, il contient une clause de garantie stipulant que la société civile de producteurs « *garantit le contractant contre toute revendication au titre des droits définis par les articles L.212-3 et L.213-1 du Code de la Propriété Intellectuelle (...) que pourraient faire valoir tant des artistes-interprètes que des producteurs de phonogrammes, du fait de l'utilisation de leurs phonogrammes dans les conditions définies par le présent contrat général d'intérêt commun* ».

Sont toutefois nécessaires les 4 observations suivantes :

- la SCPA est une société civile de producteurs de phonogrammes. Elle n'est donc pas

⁶ SCPA : société civile des producteurs associés.

habilitée, ni par ses statuts, ni par la loi, à exercer les droits des artistes-interprètes. Or, garantir les usagers contre tout recours de la part des artistes-interprètes, c'est évidemment exercer leurs droits.

- ce montage juridique aboutit de fait à neutraliser la gestion collective des droits des artistes-interprètes dès lors que l'utilisateur bénéficiant d'une telle clause de garantie ne va pas conclure par ailleurs un accord avec une organisation d'artistes-interprètes.

- en ce qui concerne les attentes musicales qui sont des retransmissions simultanées de programmes radiophoniques, ce montage juridique est incompatible avec le régime de licence légale de Rémunération Équitable de l'article L.214-1 du CPI et la compétence exclusive de la SPRE.

- en vain la SCPA soutiendrait-elle, pour justifier ce montage, que les producteurs sont « cessionnaires » des droits des artistes-interprètes, car ils ne le sont ni pour les utilisations relevant de la licence légale de la Rémunération Équitable, ni pour les artistes-interprètes qui sont membres de la SPEDIDAM, ni pour un certain nombre d'artistes-interprètes principaux. Par ailleurs, cet argument n'est pas une réponse quant au fait que la SCPA n'est pas habilitée à exercer les droits des artistes-interprètes. Enfin, il est notoire que ce montage juridique ne permet pas de garantir une quelconque Rémunération Équitable des artistes-interprètes.

En conséquence, toute utilisation de phonogrammes du commerce aux fins d'attente musicale par le moyen d'un service de communication en ligne doit être assimilée juridiquement à un acte de communication au public entrant dans le champ d'application de l'article L.214-1 du CPI.

Cette réforme aurait le double mérite de mettre fin à une pratique répréhensible et de garantir une Rémunération Équitable des artistes-interprètes.

La sonorisation des spectacles

La loi du 3 juillet 1985 a traité d'une manière spécifique l'utilisation des phonogrammes du commerce dans un spectacle. En effet, cette utilisation a été exclue du champ de la licence légale de Rémunération Équitable (Article L.214-1 du CPI). En conséquence, la sonorisation ou l'illustration d'un spectacle à l'aide de phonogrammes du commerce ne bénéficie pas actuellement du droit à Rémunération Équitable et relève du régime des droits exclusifs des artistes-interprètes (article L.212-3 du CPI) et des producteurs (article L.213-1 du CPI).

Cette solution a été adoptée à une époque où elle est apparue plus favorable à l'emploi des artistes.

Le raisonnement était le suivant : en soumettant à l'autorisation préalable et écrite des artistes-interprètes l'utilisation de phonogrammes dans les spectacles, on décourageait cette utilisation et on favorisait le recours à des prestations vivantes de musiciens sur scène ou, le cas échéant, à la production de bandes originales d'accompagnement ; tout cela étant favorable à l'emploi des artistes.

Cependant,

- les utilisations non autorisées et non rémunérées des phonogrammes du commerce dans les spectacles se sont développées, y compris par des établissements publics (...), malgré les interventions de la SPEDIDAM et les condamnations judiciaires obtenues par elle. Ces utilisations illicites sont importantes compte tenu du nombre de spectacles organisés sur le territoire français, y compris ceux organisés par les entrepreneurs occasionnels ne disposant pas d'une licence de spectacle.

- d'autre part, les accords professionnels conclus par la SPEDIDAM n'ont pas permis de canaliser la masse des utilisations illicites de phonogrammes du commerce.

La SPEDIDAM a toutefois continué à développer ses perceptions dans ce secteur.

Mais un autre élément est apparu récemment qui oblige à reconsidérer le statut juridique de la sonorisation des spectacles à l'aide de phonogrammes du commerce. En effet, les producteurs de phonogrammes ont décidé de mettre en place une gestion collective, par la SCPP, de licences par lesquelles ils exercent leurs droits de producteurs.

Ces licences (appelées « contrat général d'intérêt commun ») sont concédées selon le même montage juridique que celui appliqué aux attentes musicales téléphoniques, à savoir une autorisation donnée au titre des seuls droits des producteurs de phonogrammes en application de l'article L.213-1 du CPI, mais avec une **clause de garantie** neutralisant les droits des artistes-interprètes.

Cette clause de garantie stipule que la société civile de producteurs « garantit le contractant contre toute revendication au titre des droits définis par les articles L.212-3 et L.213-1 du Code de la Propriété Intellectuelle (...) que pourraient faire valoir tant des artistes-interprètes que des producteurs de phonogrammes, du fait de l'utilisation de leurs phonogrammes dans les conditions définies par le présent contrat général d'intérêt commun ».

Comme pour les contrats conclus par les sociétés civiles de producteurs s'agissant des attentes musicales téléphoniques, ce montage juridique est très contestable. Il retire de fait aux artistes-interprètes la faculté d'exercer leurs droits collectivement. Il rend caduque la justification de la solution adoptée par le législateur en 1985, à savoir favoriser l'emploi des musiciens sur scène ou la production de bandes originales d'accompagnement.

Il est temps de tenir compte de ces évolutions et de réintégrer dans le champ de la licence légale de Rémunération Équitable la sonorisation des spectacles avec des phonogrammes du commerce.

Cette solution permettra à la fois de mettre fin à une situation très insatisfaisante sur le plan du respect des droits des artistes-interprètes et d'imposer une gestion des droits qui soit à la fois commune aux artistes-interprètes et aux producteurs, et équitable du fait de la règle de partage par moitié qui est fixée par l'article L.214-1 du CPI.

Il est donc proposé ci-après d'intégrer à l'article L.214-1 du CPI les utilisations de phonogrammes du commerce dans les spectacles.

La sonorisation des lieux publics

Le barème de la Rémunération Équitable au titre de la sonorisation de lieux publics a été fixé par la décision du 9 septembre 1987 à un niveau extrêmement faible. Il est égal à 18% des droits d'auteur collectés par la SACEM.

Or, dans le domaine de la musique, quand on observe le poids économique des droits d'auteur par rapport aux droits des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes, on s'aperçoit qu'ils sont généralement d'un niveau comparable.

En matière de droits de reproduction mécanique (au titre de la publication des phonogrammes), les droits d'auteur et les royalties des seuls artistes-interprètes sont également d'un niveau comparable.

Il est proposé de revaloriser fortement le barème de la Rémunération Équitable due pour la sonorisation des lieux publics.

Amendements

Proposition en ce qui concerne le barème de la Rémunération Équitable due par les lieux publics sonorisés :

Il est proposé que la Commission de l'article L.214-4 soit réunie pour fixer un nouveau barème qui soit plus équitable, c'est-à-dire équivalent à celui dont bénéficient les auteurs.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter le champ des droits à Rémunération Équitable au titre de l'utilisation des phonogrammes du commerce (audiovisuel, webcasting, attentes musicales téléphoniques, spectacle) :

Article L. 214-1 (modifié)

Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer à la communication au public de ce phonogramme ou d'une reproduction de ce phonogramme, par fil ou sans fil, sauf en cas de mise à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Les utilisations de phonogrammes du commerce aux fins d'attente musicale par le moyen d'un service de communication en ligne sont assimilées à des actes de communication au public entrant dans le champ d'application du présent article.

Ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, qu'ils soient reproduits ou non dans un vidéogramme, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes.

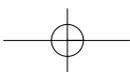
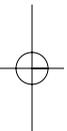
Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1° et 2° du présent article. (sans changement)

Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L.131-4. (sans changement)

Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes. (sans changement)

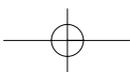
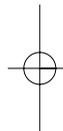
Aux fins du présent article, les phonogrammes communiqués au public, ou mis à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, par fil ou sans fil, sont réputés avoir été publiés à des fins de commerce.

Est considéré comme un phonogramme toute séquence de sons issue de la fixation exclusivement sonore d'une prestation non fixée, quelle que soit la technologie utilisée pour cette fixation.





La licence légale de copie privée



La licence légale de copie privée

Situation actuelle

Face aux tentatives de l'industrie du disque de supprimer la copie privée numérique, que ce soit au niveau européen ou en France, il est nécessaire d'adopter une définition claire de la copie privée autorisée par la loi et de protéger la rémunération instaurée dans ce domaine au bénéfice des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs.

La loi du 1^{er} août 2006 contient toute une série d'éléments de nature à remettre en cause la copie privée et la rémunération qui en est le corollaire. Les explications apportées dans ce Livre blanc montrent que la plupart des dispositions de cette loi doivent être abrogées en ce qui concerne la problématique de la copie privée, y compris la trop fameuse règle du « *test en trois étapes* ».

Le Livre blanc présente en annexe 2 la genèse des barèmes de rémunération applicables à la copie privée numérique sur les nouveaux supports, y compris sur les disques durs. Il est nécessaire que ces barèmes continuent à évoluer, sur la base d'un dialogue entre les parties concernées, pour tenir compte de l'évolution des équipements et des pratiques de copie privée numérique. L'objectif essentiel est de parvenir à une répartition homogène de la redevance supportée par les différents équipements et supports acquis par le public.

La rémunération pour copie privée est une source importante de revenu pour les artistes-interprètes et pour les auteurs. Elle est aussi un élément de politique culturelle compte tenu du fait que 25 % des sommes perçues à ce titre sont obligatoirement affectés à l'aide à la création, au spectacle vivant et à la formation d'artistes. Il y a donc lieu de pérenniser cette licence légale.

Propositions

Il est proposé de réviser la définition de l'exception pour copie privée afin de l'adapter aux nouveaux équipements et donc aux nouvelles pratiques, y compris en ce qui concerne la copie privée par voie de téléchargement. Par ailleurs, il est proposé l'abrogation ou la modification de toutes les dispositions de la loi du 1^{er} août 2006 qui portent directement ou indirectement sur la copie privée.

Analyse

La définition de la copie privée

La Directive 2001-29 (article 5-2-b) donne une définition de la copie privée qui vise « *les reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à condition que les titulaires de droits reçoivent une compensation équitable qui prend en compte l'application ou la non-application de mesures techniques* ».

Le CPI (articles L.122-5 et L.211-3) est plus restrictif car il vise « *les reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective* ».

Les faits ont montré que dans le contexte des nouveaux moyens de transmission, de copie et de lecture numérique des œuvres, une définition trop restrictive de la notion de copie privée est devenue irréaliste.

L'approche qui s'est imposée peu à peu est bien celle de la Directive européenne, à savoir essentiellement la prise en compte de la finalité non commerciale des actes de reproduction par une personne dans le cadre de sa vie privée.

Il est souhaitable d'adopter une définition de l'exception pour copie privée qui respecte le principe de « neutralité technologique » et s'applique donc à tous types de reproduction (analogique, numérique, etc.) à usage privé.

Une telle définition ne doit exclure du champ de l'exception que les reproductions faites à des fins directement ou indirectement commerciales.

Elle doit être associée à une obligation de paiement d'une rémunération juste et équitable.

La règle contestable du « test en trois étapes » et les raisons pour lesquelles cette règle ne doit pas faire partie du droit français

La réforme intervenue le 1^{er} août 2006 met en danger la copie privée, et en conséquence la rémunération pour copie privée, notamment par l'incorporation en droit français d'une règle inspirée des législations anglo-saxonnes et que l'on appelle la règle du « test en trois étapes ».

Cette règle figure dans plusieurs Traités internationaux (Convention de Berne, Accord OMC sur les ADPIC¹⁷ Traités WCT et WPPT de l'OMPI) et dans la Directive européenne 2001-29 (DADVSI).

Elle dit que les **États** doivent **restreindre les exceptions** à :

- (1) certains cas spéciaux ,
- (2) qui ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre,
- (3) **ni** ne causent un préjudice injustifié aux intérêts légitimes des ayants droit.

Le test contient donc trois conditions **cumulatives**; ce qui signifie que tant que l'on n'est pas en mesure de répondre aux trois questions posées par le test, l'État peut maintenir ou créer une exception soumise au test.

Ainsi par exemple, tant qu'on ne sait pas déterminer si une exception cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes des ayants droit, le test en trois étapes ne permet pas d'écarter cette exception.

Par ailleurs, nulle part il n'est prévu, demandé et a fortiori imposé dans ces instruments internationaux que la règle du « test en trois étapes » s'applique directement aux personnes qui exercent les droits ou à celles qui utilisent les œuvres. La règle n'a d'ailleurs manifestement pas été conçue pour être appliquée par un juge, car elle implique une expertise et des analyses d'ordre économique et non d'ordre juridique.

La Directive 2001-29 contient sur cet aspect sensible une formulation incompréhensible par les bénéficiaires des exceptions et qui peut être la source de discordances entre les juridictions locales françaises. Son article 5-5 dispose en effet : « *Les exceptions et limitations prévues aux paragraphes 1, 2, 3 et 4 ne sont applicables que dans certains cas spéciaux qui ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ou autre objet protégé ni ne causent un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit* ».

Est-il concevable d'interpréter l'article 5-5 comme signifiant qu'il impose une application directe du « test en trois étapes » aux personnes dans chacun des États membres, et ce alors même que la Directive n'est pas d'application directe aux personnes privées ?

Si tel avait été l'intention du législateur communautaire, ce qui n'apparaît pas dans les travaux préparatoires et n'a donc pas été débattu, la directive aurait imposé aux États membres d'inclure expressément cette règle dans leurs lois nationales, ce qui n'est pas le cas.

¹⁷ ADPIC : accords relatifs aux aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (accords annexés au traité de création de l'organisation du commerce).

Il faut au contraire interpréter cette disposition à la lumière des instruments internationaux que la directive a principalement pour objet d'appliquer, à savoir les Traités OMPI WCT et WPPT, et considérer qu'elle vise uniquement à créer une obligation à la charge des États membres.

En effet, l'incorporation de la règle du « test en trois étapes » dans le droit français, aux fins d'application aux personnes par le juge, apparaît radicalement contraire au principe constitutionnel de légalité des délits et des peines. Ce principe de légalité des délits et des peines est issu de l'article 7 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1789) et figure dans l'article 34 de la Constitution. Il figure également dans l'article 7 de la C.E.D.H.¹⁸ (« Pas de peine sans loi »). La décision n° 2001-455 du Conseil Constitutionnel (publiée au Journal Officiel du 18 janvier 2002) résume ce principe de la manière suivante :

« le législateur tient de l'article 34 de la Constitution, ainsi que du principe de la légalité des délits et des peines, l'obligation de fixer lui-même le champ d'application de la loi pénale et de définir les crimes et délits en termes suffisamment clairs et précis pour permettre la détermination des auteurs d'infractions et pour exclure l'arbitraire dans le prononcé des peines ».

Or, la règle du « test en trois étapes », si elle était appliquée directement en France à toute reproduction à usage privé d'une œuvre, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme par un particulier, et donc à toute copie privée entrant dans le champ de l'exception définie par les articles L.122-5 et L.211-3 du CPI, aurait pour conséquence de faire sortir cette utilisation du champ de l'exception pour copie privée et de ce fait la rendre passible de sanctions pénales pour violation du droit de reproduction.

La personne concernée ne serait évidemment pas en mesure d'apprécier si l'usage privé auquel elle procède « *porte atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre* » et « *cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes des ayants droit* ».

Cette personne serait d'autant moins à même de connaître une telle limitation de l'exception pour copie privée, que c'est la loi elle-même qui autorise cet usage privé. Seule une appréciation d'ordre purement économique par un juge, que l'utilisateur ne peut être présumé connaître à l'avance, transformera le droit à usage privé en une obligation soumise à protection pénale.

Enfin, il est important de savoir que l'appréciation par le juge pourra différer, d'un tribunal à l'autre, et dans le temps ; ce qui rendra la sanction arbitraire à l'échelle nationale.

¹⁸ C.E.D.H : convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales.

On trouve désormais la règle du « test en trois étapes » dans les articles L.122-5, L.211-3, L.342-3 et L.331-6-1 (nouveau) du CPI.

Le Conseil Constitutionnel s'est prononcé le 27 juillet 2006 (décision n° 2006-540 DC) sur la conformité de cette règle avec la Constitution.

Il a rejeté le recours porté contre l'insertion de cette règle dans le CPI au motif qu'il ne lui appartenait pas de se prononcer sur une disposition imposée par une Directive européenne.

Cette décision est hautement contestable car le Conseil Constitutionnel n'a pas répondu à l'argument selon lequel la mise en œuvre de cette règle allait aboutir à une violation du principe constitutionnel de légalité des délits et des peines.

Par ailleurs, il est notoirement inexact d'affirmer que la Directive impose aux États membres de reproduire cette règle dans leur législation.

C'est pourquoi cette règle doit être retirée du CPI.

Le droit au bénéfice de l'exception pour copie privée et le droit à rémunération pour copie privée

La réalisation de copies dans la sphère privée est un usage très répandu. On ne saurait l'empêcher sans risquer de porter atteinte à des droits fondamentaux tels que ceux relatifs à la protection de la vie privée.

Cela concerne principalement les mesures techniques faisant obstacle à ce type de copie.

La copie privée devrait être considérée comme un droit d'ordre public.

En vain est-il affirmé que la copie privée met en danger les marchés de commercialisation des œuvres. Cette affirmation s'est toujours avérée infondée, notamment en ce qui concerne la copie privée de films cinématographiques. Elle demeure infondée dans l'environnement numérique.

Il est proposé ci-après l'abrogation ou la modification de toutes les dispositions de la loi du 1^{er} août 2006 qui portent directement ou indirectement sur la copie privée.

En conséquence :

- les articles L.122-5, L.211-3, L.342-3 et L.331-6-1 (nouveau) doivent être modifiés pour ne pas inclure la règle du « test en trois étapes »

- l'Autorité de régulation des mesures techniques créée par les articles L.331-6 et suivants (nouveaux) de la loi du 1er août 2006, pour veiller à ce que « la mise en œuvre des mesures techniques de protection n'ait pas pour effet de priver les bénéficiaires des exceptions... », ne dispose d'aucune base légale pour se prononcer en ce qui concerne l'exception pour copie privée. Il y a donc lieu d'abroger les dispositions prévoyant son intervention dans le domaine de la copie privée.

- tout acte de reproduction entrant dans le champ de la définition légale de l'exception pour copie privée (articles L.122-5 et L.211-3 du CPI) est licite et ne peut être empêché par une mesure technique de protection

- c'est pourquoi il est par exemple inutile de prévoir, comme à l'article L.331-11 (nouveau) que « *les éditeurs et les distributeurs de services de télévision ne peuvent recourir à des mesures techniques qui auraient pour effet de priver le public du bénéfice de l'exception pour copie privée ...* ».

Au demeurant, chacun aura compris qu'interprétée a contrario, cette disposition quelque peu surprenante pourrait signifier que les mesures techniques mises en place pour d'autres modes d'exploitation, comme la **radio numérique** par exemple, pourraient licitement avoir pour effet d'empêcher la copie privée ; ce qui contredit manifestement l'article L.331-8 (nouveau) selon lequel « *le bénéfice de l'exception pour copie privée (...) est garanti par les dispositions du présent article ...* ». Cette disposition doit être abrogée.

- enfin, il y a également lieu d'abroger une phrase ajoutée à la fin de l'article L.311-4 selon laquelle le barème de la rémunération pour copie privée « *ne peut porter rémunération des actes de copie privée ayant déjà donné lieu à compensation financière* ». Cet ajout a été proposé en Commission mixte paritaire, sans aucune concertation préalable avec les ayants droit et sans débat public. Cette courte phrase tend à remettre en cause le fait que la licence légale de copie privée est d'ordre public et par conséquent ne peut faire l'objet de « compensation » par voie contractuelle. Cette disposition doit être abrogée.

En conclusion sur ce point important, il appartient au législateur, et à lui seul, de décider quels sont les actes de reproduction à usage privé qui sont inclus dans le champ d'application de l'exception pour copie privée. Les mesures techniques qui font obstacle à de tels actes de copie privée sont alors considérées comme abusives.

Il est souhaitable d'abroger toute disposition de la loi du 1er août 2006 qui porte directement ou indirectement sur la copie privée, et de compléter le dispositif

antérieur à cette réforme pour faire en sorte que toutes les formes de copie privée soient garanties et rémunérées.

Les barèmes de la rémunération pour copie privée

Il convient de rappeler que la mise en œuvre de cette licence légale est peu coûteuse ; les entreprises qui fabriquent ou importent des supports et matériels d'enregistrement devant se déclarer elles-mêmes aux organismes SORECOP et Copie France.

Les barèmes de la rémunération sont fixés par une commission administrative (créée par l'article L.311-5 du CPI), donc sous la responsabilité de l'État. Cela signifie que ces barèmes ne peuvent pas être attaqués sur le fondement du droit de la concurrence pour un prétendu abus de position dominante des ayants droit ou de leurs sociétés de perception et de répartition.

Cette rémunération demeure néanmoins la propriété des ayants droit. Ce n'est pas une taxe.

La genèse des barèmes de la rémunération pour copie privée est présentée en annexe 2.

Compte tenu du nombre toujours croissant de reproductions à usage privé qui sont faites par voie de téléchargement, y compris à réception d'un simple courrier électronique auquel est attaché un fichier protégé, il est proposé ci-après que le CPI soit réformé pour prévoir une rémunération pour copie privée incluse dans le prix payé par le public aux fournisseurs d'accès Internet.

Le rôle de la rémunération pour copie privée dans les actions d'aide à la création, au spectacle vivant et à la formation d'artistes

25% des sommes issues de la rémunération pour copie privée sont affectées directement au secteur culturel.

L'article L.321-9 du CPI prévoit en effet que ces sommes sont affectées à des aides à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation d'artistes.

Après près de 20 années de mise en œuvre, il est manifeste que cette règle a un impact économique considérable, sur l'ensemble du territoire français.

Les projets soutenus concernent notamment :

- la création de spectacles
- la production de disques et la réalisation de DVD
- la diffusion de spectacles
- la production de court métrages ou de documentaires
- les lieux de spectacle
- les tournées d'artistes
- les déplacements d'artistes
- les prix et bourses en faveur de jeunes talents
- les écoles, stages ou classes de maître (master class)
- la formation professionnelle continue d'artistes
- le développement de carrières
- les œuvres de commande
- certains genres musicaux peu visibles dans la distribution
- les musiques originales de spectacles dramatiques et chorégraphiques.

Bien entendu, l'octroi des aides est conditionné par le respect des droits de propriété intellectuelle et des droits sociaux.

Au total, c'est environ 40 millions d'euros qui ont été affectés grâce à ce système, en 2005, aux aides à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à la formation d'artistes.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter le champ des droits à rémunération pour copie privée dans le contexte des réseaux numériques :

Article L.122-5 (2) (modifié):

Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

...

2. les copies ou les reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée et des copies de logiciels autres que la copie de sauvegarde établie dans les conditions prévues au 2^o de l'article L.122-6-1 ainsi que des copies ou reproductions d'une base de données électronique.

De même, l'auteur ne peut interdire les reproductions effectuées sur tout support à partir d'un service de communication en ligne par une personne physique pour son usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à l'exception des copies de logiciels autres que la copie de sauvegarde, à condition que ces reproductions fassent l'objet d'une rémunération telle que prévue à l'article L.311-4.

Article L.211-3 (2) (modifié)

Les bénéficiaires des droits ouverts au présent titre ne peuvent interdire :

...

2. les copies ou les reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales.

De même, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent interdire les reproductions effectuées sur tout support à partir d'un service de communication en ligne par une personne physique pour son usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à condition que ces reproductions fassent l'objet d'une rémunération telle que prévue à l'article L.311-4.

Article L. 311-4 (modifié)

La rémunération prévue à l'article L. 311-3 est versée par le fabricant, l'importateur ou la personne qui réalise des acquisitions intracommunautaires, au sens du 3° du I de l'article 256 bis du Code général des impôts, de supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres, lors de la mise en circulation en France de ces supports et par les personnes dont l'activité est d'offrir un accès à des services de communication au public en ligne.

Le montant de la rémunération est fonction du type de support et de la durée d'enregistrement qu'il permet ou du type d'abonnement permettant l'accès à des services de communication en ligne.

Article L. 311-5 (modifié)

« Les types de support ou d'abonnement, les taux de rémunération et les modalités de versement de celle-ci sont déterminés par une commission présidée par un représentant de l'État et composée, en outre, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les bénéficiaires du droit à rémunération, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les fabricants ou importateurs des supports et les organisations représentant les personnes dont l'activité est d'offrir un accès à des services de communication au public en ligne, tel que mentionnés au premier alinéa du précédent article et, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les consommateurs. »

« Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminées par arrêté du ministre chargé de la culture. » (sans changement)

« La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage de voix, le président à voix prépondérante. » (sans changement)

« Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération. » (sans changement)

« Les décisions de la commission sont publiées au Journal Officiel de la République Française. » (sans changement)

Article L.321-9 premier paragraphe (modifié)

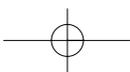
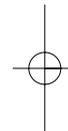
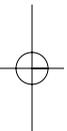
Ces sociétés utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes :

1^o 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée ;

2^o la totalité des sommes perçues en application des articles L. 122-10, L. 132-20-1, L. 214-1, L. 217-2, L. 311-1 et L. 351-1 et qui n'ont pu être réparties soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu au dernier alinéa de l'article L. 321-1.

Article L.321-9 dernier paragraphe (nouveau)

En aucun cas l'attribution de ces sommes ne peut être fonction de l'importance des rémunérations générées par l'activité de la personne qui demande à bénéficier, directement ou indirectement, d'une telle attribution.



2. La durée de protection des droits voisins



La durée de protection des droits voisins

Situation actuelle

Il est temps de s'interroger sur la nécessaire évolution de la durée de protection des droits voisins, aujourd'hui limitée à 50 ans. Pour cela, les motifs de la protection doivent être bien compris. C'est en analysant ces motifs que l'on réalise pourquoi la durée de la protection des droits des artistes-interprètes doit être allongée. Il n'en est pas de même s'agissant des droits des producteurs, qui visent à « récompenser » un investissement au même titre que ceux relatifs aux brevets. Or les brevets ne sont protégés que pour une durée de 20 ans.

Propositions

Il est proposé que la durée de protection des droits des artistes-interprètes soit portée de 50 ans à 70 ans.

Analyse

Ce chapitre n'abordera pas la durée de protection des droits des auteurs, qui est de 70 ans post mortem (sous réserve de cas particuliers), dès lors que les auteurs ont obtenu assez récemment sa prolongation de 20 ans et ne revendiquent pas un nouveau changement.

C'est la raison pour laquelle ce chapitre est consacré exclusivement aux droits voisins.

En application de la Directive européenne n° 93/98 du 29 octobre 1993, la durée de protection des droits des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes est actuellement de 50 ans à compter de la fixation, de la première publication ou de la première communication au public de l'interprétation.

Le point de départ de cette durée de protection a fait l'objet, en 2001, d'une modification de la Directive 93/98 qui s'avère discriminatoire au bénéfice des producteurs de phonogrammes et au préjudice des artistes-interprètes.

La problématique générale

La question de la durée des droits de propriété intellectuelle fait l'objet d'une controverse importante, à l'initiative notamment de groupements de consommateurs, particulièrement depuis que les Etats-Unis ont décidé d'augmenter fortement cette durée, essentiellement au bénéfice des industriels, par le Sonny Bono Copyright Extension Act du 27 octobre 1998.

Il convient toutefois de relativiser ce constat dans le contexte de notre législation européenne, qui reste fondée sur la protection de ceux qui créent les œuvres et les interprétations ; et ce en dépit du fait que cette protection bénéficie par voie contractuelle aux entreprises qui se chargent de l'exploitation commerciale du travail des artistes.

Concernant la durée de protection, une initiative de la Commission européenne a été provoquée par l'industrie phonographique, sur la base des principaux arguments suivants :

- certains pays accordent une durée supérieure à 50 ans (Inde, Turquie, etc.)
- la durée de 50 ans est très insuffisante car un nombre important d'enregistrements de grande valeur ont été fixés et publiés dès les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale

136 La durée de protection des droits voisins

- dans les 20 années à venir, 47.000 phonogrammes seront tombés dans le domaine public si la durée de protection est maintenue à 50 ans
- la perte des droits voisins porte atteinte au pouvoir économique de promotion des enregistrements et à l'investissement nécessaire à leur diffusion sur les nouveaux supports numériques
- des artistes importants vont perdre leurs droits de leur vivant sur des enregistrements qui continuent à avoir du succès, à savoir en France : Johnny Hallyday, Charles Aznavour, Eddy Mitchell, Dick Rivers, Jean Ferrat, etc.
- le fait que la durée de protection des auteurs soit nettement plus longue aboutit à des discriminations injustes quand un artiste et un parolier ou un compositeur ont contribué ensemble au succès d'un phonogramme
- les Etats-Unis ont augmenté fortement cette durée de protection - de 95 ou de 120 ans selon le régime applicable - et cela crée une distorsion qui est préjudiciable au répertoire européen.

Tous ces arguments ne sont pas d'égale valeur. Ils ont par ailleurs le défaut de confondre les intérêts des producteurs et ceux des artistes-interprètes.

Les **principaux aspects** de cette question sont les suivants :

- la **Rémunération Équitable** est due forfaitairement quels que soient le lieu et la date de fixation des phonogrammes. Cependant, il n'est pas impossible à moyen terme que les diffuseurs contestent leur obligation de s'acquitter de cette rémunération quand ils diffusent des phonogrammes qui sont tombés dans le domaine public au titre des droits voisins. En tout état de cause, le maintien de la durée de protection à 50 ans va aboutir progressivement à ce qu'une part significative des sommes perçues corresponde à des sommes non répartissables à cause du domaine public. Une augmentation de la durée de protection serait incontestablement justifiée s'agissant de cette rémunération.

- la **rémunération pour copie privée** est collectée indépendamment de toute identification des phonogrammes ou des vidéogrammes qui sont copiés. Le fait d'allonger la durée de protection n'aboutirait donc pas à augmenter le montant de la rémunération. Par contre, une telle prolongation aboutirait à augmenter progressivement le nombre moyen de phonogrammes ou de vidéogrammes éligibles à la répartition de cette rémunération, et donc à augmenter

le nombre de bénéficiaires des répartitions. En valeur constante, le montant moyen des sommes réparties par artiste, par auteur ou par producteur serait en légère diminution. Une augmentation de la durée de protection ne déstabiliserait pas selon nous les répartitions de la rémunération pour copie privée.

- **certains droits exclusifs des artistes-interprètes**, engagés pour la production d'un phonogramme ou pour la production d'une œuvre audiovisuelle, font l'objet d'une autorisation délivrée dans ces contrats pour la durée de protection en vigueur au moment de la conclusion du contrat, et donc pas pour les années de protection qui s'y ajouteraient lors d'une réforme ultérieure.

Il y a lieu de rappeler que lorsque la durée de protection des droits d'auteur a été prolongée, par la loi du 27 mars 1997, de 50 ans à 70 ans post mortem, il a été prévu à l'article 16 de cette loi des « *dispositions transitoires* » qui sont principalement les suivantes :

- la réforme n'a eu pour **effet de faire renaître des droits** en France que si, à la date de son entrée en vigueur, l'œuvre était encore protégée dans un **autre pays de l'Union européenne**. Dans ce cas, les droits exclusifs ont toutefois été limités dans leur exercice.

- s'agissant des droits qui faisaient l'objet d'un contrat d'édition à la date d'entrée en vigueur de la réforme, le texte précise : « *la prolongation (...) n'emporte pas prorogation de ce contrat si la durée n'est déterminée que par référence à la durée légale de la propriété littéraire et artistique. Toutefois, à peine de nullité de la cession, l'auteur ne peut céder à un autre éditeur les droits correspondant à cette prolongation sans en avoir au préalable proposé l'acquisition, aux mêmes conditions, à l'éditeur cessionnaire* ».

En cas de prolongation de la durée de protection des droits des artistes-interprètes, il en résulterait logiquement la situation suivante :

- l'allongement de la durée de protection ne bénéficierait qu'aux interprétations qui sont encore protégées au moment de l'entrée en vigueur de la réforme, sous réserve des interprétations qui ne seraient plus protégées en France mais le seraient encore dans un autre pays membre de l'Union européenne

- les producteurs de phonogrammes ayant obtenu les autorisations délivrées par les artistes-interprètes avant la réforme ne seraient pas habilités à exploiter les phonogrammes au-delà de l'ancienne durée de protection, sauf nouvel accord de la part des artistes-interprètes

- s'agissant des productions audiovisuelles, des dispositions transitoires seraient nécessaires pour que les artistes-interprètes bénéficient de la prolongation de leurs droits sans toutefois que cela nuise à l'exploitation continue des œuvres.

La durée de vie d'un phonogramme ou d'un vidéogramme est désormais illimitée dans le contexte numérique.

De plus, les modes d'accès par le public sont très fortement étendus, à l'échelle mondiale, par les réseaux numériques et plus généralement par les nouveaux modes de diffusion, de copie et d'échange.

Enfin, les exploitations de masse sont peu à peu facilitées par le biais de licences légales, de licences étendues ou plus généralement de licences qui font appel à la gestion collective obligatoire. Il est ainsi probable que les médiathèques, qui bénéficient de la licence légale du prêt public, deviennent peu à peu consultables via Internet. Cette évolution signifie que les archives, et plus généralement les enregistrements qui étaient difficilement accessibles dans le commerce traditionnel des supports, sont en train de devenir accessibles d'une manière exhaustive.

Il résulte de ces constats un changement considérable dans l'appréciation de la durée de vie commerciale ou publique d'un phonogramme ou d'un vidéogramme.

Proposition en ce qui concerne la durée de protection des droits des artistes-interprètes

On ne peut confondre la justification des droits des artistes-interprètes avec celle des droits des producteurs.

Les droits des artistes-interprètes ont à la fois une justification d'ordre social, pour compenser le préjudice résultant pour eux des utilisations d'enregistrements en lieu et place de leur prestation vivante, et une justification similaire à celle relative aux droits reconnus aux auteurs, à savoir la protection de l'activité créatrice, ainsi que le rappellent les textes internationaux reproduits au début de ce Livre blanc. Ce deuxième aspect est conforté par la reconnaissance de droits moraux aux artistes-interprètes.

Les droits des producteurs ont pour seule justification la protection des investissements, et l'appréciation de la durée nécessaire à une telle protection pourrait

plus relever du raisonnement appliqué aux brevets que d'un raisonnement appliqué à la situation des personnes physiques que sont les artistes-interprètes ou les auteurs.

Or, les brevets sont protégés pour une durée de 20 ans qui peut être prolongée ou complétée seulement en cas d'utilité publique ou s'agissant des médicaments.

Par ailleurs, il est manifestement inadmissible que les droits d'un artiste-interprète prennent fin de son vivant.

Selon le professeur André Lucas, dans son *Traité de la propriété littéraire et artistique*¹⁹, le fait que les droits subsistent au profit de l'auteur durant toute sa vie « traduit l'existence du lien intime qui unit l'auteur à son œuvre ».

Comment pourrait-on dire le contraire s'agissant des artistes-interprètes et du lien qui les lie à leurs interprétations ?

Or, si l'on considère qu'une personne peut débiter sa carrière d'artiste-interprète dès l'âge de la majorité (et parfois même avant, les exemples en sont nombreux tant pour les comédiens que pour les musiciens), il est clair que la durée de protection des droits des artistes-interprètes doit être supérieure à 50 ans.

Par ailleurs, il serait anormal que les arguments qui ont prévalu à l'octroi d'une protection des auteurs, en l'occurrence depuis la loi du 14 juillet 1866 qui la fixait déjà à 50 ans, soient écartés en ce qui concerne les artistes-interprètes.

L'argument principal qui a motivé l'octroi d'une protection post mortem aux auteurs sur leurs droits de propriété intellectuelle est que cette protection récompense, à l'instar d'une sorte d'amortissement, l'investissement personnel de l'auteur pendant toute sa carrière, y compris bien souvent pendant les dernières années de sa vie ; cette récompense devant bénéficier aux héritiers de l'artiste.

En ce qui concerne les artistes-interprètes, qui bien souvent, sauf exceptions, ne peuvent exercer leur art et leur profession au-delà de l'âge moyen de la retraite, cette prise en compte de leur investissement personnel peut raisonnablement s'appliquer sur une durée moindre. Elle semblerait justifiée à hauteur d'une durée qui pourrait être de l'ordre de 20 ans post mortem.

Cependant, il serait difficile de mettre en œuvre une protection dont le point de départ serait calculé en fonction de la date de décès des artistes-interprètes ;

¹⁹ Editions LITEC

140 La durée de protection des droits voisins

particulièrement en ce qui concerne les interprétations qui sont le fait d'une pluralité d'artistes-interprètes.

En conséquence, il semble cohérent de raisonner par référence à une situation médiane, tenant compte du fait qu'une protection du vivant de l'artiste-interprète devrait être au moins égale à 70 ans par rapport à des interprétations fixées en début de carrière, et tenant compte de la pertinence d'une protection post mortem de l'ordre de 20 ans qui récompense l'investissement personnel de l'artiste-interprète.

Il est proposé ci-après que la durée de protection des droits des artistes-interprètes soit portée de 50 ans à 70 ans à compter de la fixation, de la première publication ou de la première communication au public de chaque interprétation.

Les conséquences d'une prolongation des droits des artistes-interprètes

Au cas où la durée de protection des droits des artistes-interprètes serait prolongée sans que soit modifiée la durée de protection des droits des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ce qui est notre proposition, il en résulterait une situation nouvelle à l'expiration des droits des producteurs.

En effet, s'agissant par un exemple d'un phonogramme, et après expiration des droits du producteur, les artistes-interprètes deviendraient seuls titulaires des droits voisins et par conséquent seuls habilités à exploiter le phonogramme, directement ou indirectement, au titre des droits voisins ; bien sûr dans le strict respect des droits des auteurs.

Des dispositions transitoires seraient nécessaires en ce qui concerne les productions audiovisuelles.

Il serait par ailleurs nécessaire d'organiser les relations entre artistes principaux et artistes d'accompagnement pour l'exercice des droits pendant la période de la prolongation.

L'objectif serait de faire en sorte que les artistes d'accompagnement autorisent collectivement les divers modes d'exploitation du phonogramme, en contrepartie d'une rémunération complémentaire.

Les artistes principaux pourraient confier individuellement l'exploitation du phonogramme, par de nouveaux contrats, et exercer collectivement les droits relatifs à certains modes d'exploitation.

Là aussi, des dispositions transitoires pourraient s'avérer nécessaires.

Le point de départ de la protection et le cas particulier des communications au public non précédées d'une publication

L'article 11 de la Directive 2001-29²⁰ a instauré, sans justification possible, une discrimination au bénéfice des producteurs et au préjudice des artistes-interprètes en ce qui concerne le point de départ de la durée de protection des droits relatifs aux utilisations de phonogrammes.

Ceci est d'autant plus grave que la Directive 93-98 est impérative. Les États membres ne peuvent pas déroger aux règles qu'elle fixe en matière de durée de protection des droits. Ils ne peuvent pas par exemple accorder au plan national une durée de protection supérieure à celle reconnue dans la directive.

Or, la modification de la Directive 93-98 introduite par la Directive 2001-29 permet aux seuls producteurs de phonogrammes d'être protégés plus longtemps dans le cas où la publication d'un phonogramme a lieu postérieurement à sa communication au public.

En effet, dans une telle situation, la période de protection des droits des artistes-interprètes court à compter de la communication au public du phonogramme (par exemple par voie de retransmission d'un concert) alors que la période de protection des droits du producteur pourra courir à compter d'une publication ultérieure de cet enregistrement (par exemple en cas de publication d'archives radiophoniques).

Le résultat est qu'un même phonogramme pourra continuer à générer des droits pour son producteur alors que les prestations qui le composent ne seront plus protégées.

Ainsi, un enregistrement qui aurait été diffusé à la radio (communication au public) en 1950 puis publié sous forme de phonogramme du commerce en 2000 ferait l'objet d'une protection pour le producteur du disque jusqu'en 2050 alors que les artistes-interprètes ne seraient plus protégés à compter de 2001.

²⁰ Cet article 11 modifie l'article 3 de la Directive 93-98

142 La durée de protection des droits voisins

C'est d'autant plus injustifiable que la production de l'enregistrement a eu lieu au moment de sa fixation lors de la première communication au public (dans notre exemple, en 1950). La réforme obtenue par l'industrie phonographique revient en réalité à protéger par des droits voisins les éditeurs ou les distributeurs de phonogrammes, ce qui est parfaitement inacceptable.

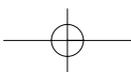
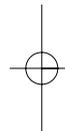
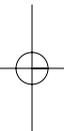
De manière à maintenir une symétrie voulue initialement par la Directive 93/98, il est proposé de profiter d'une révision de la durée de protection pour rétablir une rédaction non discriminatoire en ce qui concerne le point de départ de la durée de protection.

Amendements

Proposition d'amendement à la Directive 93/98, pour allonger la durée de protection des droits des artistes-interprètes :

Article 3 Durée des droits voisins (modifié)

1. Les droits des artistes interprètes expirent soixante-dix ans après la date de l'interprétation. Toutefois, si une fixation de l'interprétation fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expirent soixante-dix ans après la date du premier de ces faits.
2. Les droits des producteurs de phonogrammes expirent cinquante ans après la fixation. Toutefois, si le phonogramme fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public pendant cette période, les droits expirent cinquante ans après la date du premier de ces faits.
3. Les droits des producteurs d'un film expirent cinquante ans après la fixation. Toutefois, si le film fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public pendant cette période, les droits expirent cinquante ans après la date du premier de ces faits. Le terme «film» désigne une œuvre cinématographique ou audiovisuelle ou une séquence animée d'images, accompagnée ou non de son.
4. Les droits des organismes de radiodiffusion expirent cinquante ans après la première diffusion d'une émission, que cette émission soit diffusée sans fil ou avec fil, y compris par câble ou par satellite.



3. Les contrats individuels



Les contrats individuels

Situation actuelle

Les contrats méritent une attention particulière dès lors qu'ils aboutissent bien souvent à ce que les auteurs et les artistes-interprètes abandonnent leurs droits à défaut de disposer d'un réel pouvoir de négociation.

Des dispositions doivent être prises d'urgence en ce qui concerne les contrats d'édition, les contrats de commande, les contrats d'enregistrement des phonogrammes du commerce et les contrats de production audiovisuelle.

Il est par ailleurs nécessaire de permettre aux artistes-interprètes d'acquérir une pleine liberté d'exploitation des phonogrammes quand une décision de justice a mis fin au contrat les liant au producteur de ces phonogrammes.

Propositions

Il est proposé une série de mesures limitant la portée des contrats relatifs aux droits des artistes-interprètes et des auteurs. Ces mesures tendent à garantir que les artistes-interprètes et les auteurs restent titulaires de leurs droits et en conservent la propriété en dépit des contrats par lesquels ils en autorisent l'exploitation.

Il est proposé de rendre obligatoire la négociation de contrats types dans chaque secteur d'activité.

S'agissant des contrats d'édition, il est proposé que la loi limite leur durée à dix ans ; cette durée étant renouvelable seulement sur acceptation formelle de l'auteur.

S'agissant des contrats d'enregistrement des phonogrammes, il est proposé de garantir un minimum d'équité de ces contrats par une disposition légale encadrant leur contenu.

S'agissant des contrats de production des œuvres audiovisuelles, il est proposé de réformer le régime actuel de présomption de cession des droits des artistes-interprètes pour le rendre plus équitable.

Enfin, il apparaît indispensable d'inscrire dans le CPI, au bénéfice des artistes-interprètes, une obligation de rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation.

Analyse

Les auteurs bénéficient de dispositions du CPI qui encadrent les contrats.

Ainsi notamment, l'article L.131-3 du CPI impose que chacun des droits fassent l'objet d'une mention distincte dans les contrats conclus par les auteurs et que le domaine d'exploitation de ces droits soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant à son champ territorial et quant à sa durée.

Des dispositions spéciales encadrent par ailleurs les contrats d'édition, de représentation ou de production audiovisuelle.

Pour autant, la situation n'est pas satisfaisante, car la loi s'en tient nécessairement à des principes généraux et ces principes généraux sont trop souvent contournés par les contrats individuels s'agissant des contrats qui ne sont pas encadrés par des accords professionnels efficaces.

Les artistes-interprètes, quant à eux, signent très souvent des contrats d'adhésion, dont le contenu n'est pas négociable. C'est dans ces contrats que l'on trouve par exemple des salaires d'enregistrement ou de tournage divisés en parts correspondant fictivement à la cession des droits de propriété intellectuelle par type d'exploitation. La Cour de Cassation a pourtant jugé cette pratique illégale (arrêt du 10 février 1998).

Quand les artistes-interprètes sont confrontés à une négociation de contrat individuel, par exemple un contrat d'exclusivité pour la production de phonogrammes, et qu'ils n'ont pas la possibilité d'être conseillés ou assistés lors de cette négociation, il leur est imposé d'abandonner tous leurs droits exclusifs. Ils sont ainsi contraints de signer des clauses les dépossédant des droits qui leur ont été reconnus par la loi, et ce au seul bénéfice des producteurs.

Or, non seulement ces clauses sont en général constitutives d'une lésion au sens de l'article 1118 du Code civil, mais elles sont par ailleurs souvent incompatibles avec les apports en propriété qui sont faits par les artistes à leur société de perception et de répartition des droits.

En effet, en cas d'apport en propriété des droits exclusifs à une société de perception et de répartition des droits d'auteur (par exemple la SACEM) ou des droits d'artiste-interprète (par exemple la SPEDIDAM), seules ces sociétés sont habilitées à exercer les droits.

Il en résulte une situation générale de violation des droits de propriété intellectuelle par voie de contrats individuels.

Enfin, comment ne pas souligner que dans le domaine de la musique, les artistes ont de plus en plus souvent l'initiative et la responsabilité de la production des enregistrements, travaillant avec leur propre matériel informatique, ce qui les rend titulaires des droits de propriété intellectuelle reconnus au producteur par l'article L.213-1 du CPI. Or, les contrats qu'ils signent avec des éditeurs phonographiques pour l'exploitation de ces enregistrements sont souvent qualifiés de contrats d'enregistrement (attribuant faussement la titularité des droits de producteur à l'éditeur phonographique) ou de contrats de co-production (attribuant la majorité des recettes à l'éditeur phonographique).

Tant en ce qui concerne les auteurs que les artistes-interprètes, il est frappant de constater que les représentants des pouvoirs publics ne connaissent généralement pas le contenu des contrats.

Il est également frappant de constater qu'aucune étude indépendante et approfondie n'a été menée en France sur ce point.

Nous reproduisons ci-après quelques exemples de clauses imposées aux auteurs ou aux artistes-interprètes.

*EXEMPLE de clause de cession des droits des **photographes***

Cession des droits : la remise des œuvres photographiques qu'il s'agisse d'un ensemble de photographes (reportage par exemple) ou de photographies à l'unité, emporte pour le photographe l'acceptation expresse de la cession exclusive à LA SOCIETE, de l'ensemble des droits patrimoniaux relatifs aux images remises dont notamment :

1) le droit de reproduire et de représenter les images, adaptées ou non, à titre onéreux ou gratuit, sous quelques formes et moyen que ce soit, ainsi que par tous moyens ou procédés connus ou inconnus à ce jour (dont imprimerie, reprographiés, impression photocopie, duplication, agrandissement réduction, arts graphiques en deux comme en trois dimensions, sculpteurs, peinture, dessin, lithographie, photogramme, photographies, scanographie, enregistrement magnétique, optique, numérique, cinématographiques, vidéo, informatique) et sur tous supports ou par tous moyens de transmission découverts ou à découvrir (dont, papier, carton, toile, bâche, plastique minéral, solide ou liquide, métal, gaz, air, ciel planète, électricité, réflexion virtuel, enregistrement, support à lecture magnétique optique, disque, diaporama, compilation, catalogue, bande, pellicule ou tout support compact et

vidéo, projection, vidéo et rétro-projection, projection laser, toute projection par des procédés lumineux ou autres, fichier informatique, réseau et réseaux de réseaux, web intranet et internet, diffusion par voie hertzienne, télédiffusion, télévision, transmission par téléphone, modem, câble, fibre optique, sans que cette liste soit limitative)

2) le droit de destination suivant : insertion des images, adaptées ou non, ainsi que ensemble ou séparément, leur légendage et traduction en toutes langues, à titre gratuit ou onéreux, dans des revues ou réseaux internes comme externes, dans des parutions, magazine, journaux ou revues spécialisés ou non, édition presse et librairie, média, diffusion ou transmission écrite ou cablée ou télévisée, pour toute forme d'illustration principale ou secondaire, 1^{ère} et 4^{ème} de couverture, pages internes, encarts, dépliants, articles, rubrique, publicité, rédactionnel, information, toute forme d'affichage, kakemonos, logotype, étiquettes, réalisation et diffusion de bases d'images ou photothèque, tous documents, panneaux, plaquettes, films, dessins animés à des fiches commerciales ou internes ou institutionnelles ou promotionnelles ou de communication au sens large, documents techniques ou d'enseignement, réalisation de supports cinématographiques, vidéos, multimédia, informatique ou non (CD, CDI, CDROM, DVD, philips cd-i, sony book, newton, disquettes, base de données, réseau tous supports connus ou à découvrir) diaporama, vidéo et rétrospection toute forme de projection, invitation, papiers à lettre, papier en-tête, enveloppes, cartes d'invitation ou de vœux, cartes de visite, pages, emballages, documents et objets commerciaux, vêtement, accessoires, cadeaux et objets vêtements, merchandising, objets industriels, design, factures, fascicules, brochures, plaquettes, fiches, affiches, affichettes, pancartes, panneaux directionnels et fonctionnels, plaques, manifestations sportives, syndicales, politiques, culturelles ou commerciales et ce quand bien même le sujet traité serait différent du cadre général ou particulier du sujet des images utilisées;

3) le droit d'adapter tout ou partie de l'image et ensemble ou séparément, le légendage en toute langue, par toute modification graphique, virtuelle ou de synthèse, par réduction ou agrandissement, changement ou suppression de couleurs, d'éclairage, de cadre, du parti artistique, du sujet, de la composition et par l'incrustation d'autres images et messages de toutes sortes, virtualisation, animation, insertion, déformation, modification des légendes. Le droit d'adaptation comprend ici le droit d'animation, synchronisation, sonorisation au moyen de tout texte, commentaires ou idiomes ou protocoles de communication.

*EXEMPLE de clause d'option figurant dans des contrats de commande d'œuvres écrites, pour tenter d'écarter la qualification de « contrat d'édition » et donc écarter les dispositions du CPI qui protègent les **écrivains***

Article IV - Option en faveur de l'éditeur

L'auteur consent à l'éditeur une option en vue de l'acquisition du droit d'éditer et de vendre l'ouvrage qu'il aura élaboré en application de l'article 1 ci-dessus. L'option ainsi offerte à l'éditeur est valable pendant un délai de trois mois à compter de la remise du manuscrit définit par l'auteur.

Article V – Acceptation de l'éditeur

Si l'éditeur lève l'option, il devra, dans le délai imparti, informer l'auteur de sa décision d'éditer l'ouvrage. Le contrat d'édition et le contrat de cession des droits d'adaptation audiovisuelle ci-après entreront alors en vigueur. Dans cette hypothèse, la rémunération perçue par l'auteur constituera une avance minimum garantie sur droits d'auteur.

Article VI – Refus de l'éditeur

Si l'éditeur renonce à lever l'option dans le délai prévu, l'auteur disposera en toute liberté du droit d'exploiter son ouvrage, et la première somme reçue au titre de l'article II ci-dessus (acompte) lui restera acquise.

Toutefois, si l'auteur cède ce droit à un tiers, il devra, avant la publication du nouvel ouvrage, rembourser à l'éditeur la rémunération perçue et, à cet effet, déléguer à celui-ci ses droits d'auteur, y compris toute avance sur droits d'auteur, jusqu'à concurrence de cette somme.

*EXEMPLE de clause de cession des droits des **compositeurs** (contrat type de la CSDEM : chambre syndicale de l'édition musicale)*

Article II

La présente cession est consentie pour l'univers entier

Article III

La présente cession est consentie par l'auteur à l'éditeur pour toute la durée de la protection actuellement accordée et qui sera accordée dans l'avenir aux auteurs, à tous leurs successeurs, héritiers, ..., quel que soit le motif d'une extension ou d'une prorogation de la durée de la protection et même si une telle mesure était motivée par des considérations propres à la personne des auteurs.

Article V

L'auteur reconnaît, en tant que de besoin, que l'éditeur peut autoriser des mandataires, des représentants ou des agents choisis par lui à exercer tout ou partie du droit de propriété qui lui est présentement cédé.

Article X

L'éditeur s'engage envers l'auteur à assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie ainsi qu'une diffusion commerciale conforme aux usages de l'édition musicale. La première reproduction graphique de l'œuvre sera effectuée à un minimum de 50 (cinquante) exemplaires.

Article XV

Le cas échéant, l'éditeur percevra sa part sur toutes les recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre afférentes à une période d'exploitation antérieure à la présente cession et non encore répartie à l'auteur.

Article XVI – 4°

En cas d'adaptation sans sous-édition, dans un pays autre qu'un territoire de langue française, la redevance provenant des droits mécaniques, consentie à l'adaptateur, sera prise à raison de 80% sur la redevance de l'auteur et à raison de 20% sur la redevance de l'éditeur.

Article XVI – 5°

Les recettes nettes ainsi que les produits nets spécifiés aux paragraphes 2 a, b, c et 3 du présent article seront établis après déduction de tous frais de perception, de contrôle, de répartition, de toutes commissions et retenues, de tous impôts et de toutes taxes, tant actuellement que dans l'avenir et dans l'univers.

*EXEMPLE de clause de cession des droits des **plasticiens** (travaillant sur un site touristique grand public)*

L'artiste cède à l'organisateur les droits de reproduction, de représentation de l'œuvre ainsi que les droits secondaires et dérivés. Cette cession comprend tous les supports (média et hors média) et procédés, y compris les réseaux en ligne.

*EXEMPLE de clause de cession des droits des **musiciens*****II cession des droits**

L'artiste cède au producteur, qui pourra en consentir cession ou licence, l'ensemble des droits dont il dispose sur son interprétation aux termes de l'article L213-3 du CPI

Ces droits comportent notamment sans limitation

- le droit de reproduire l'interprétation sous tout support connu ou à découvrir ;
- le droit de la communiquer au public par tout moyen, connu ou à découvrir ;
- le droit de la mettre à la disposition du public par la vente, la location et le prêt ;
- le droit de l'utiliser y compris par extrait pour la sonorisation de tout vidéogrammes ou spectacles vivant ;
- le droit de l'utiliser pour la publicité sonore ou audiovisuelle.

l'artiste déclare qu'il est libre de consentir la présente cession et qu'il n'a consenti aucun droit sur l'enregistrement de ses interprétations, objet des présentes : il déclare qu'il n'a pas fait apport de ses droits à une société de gestion collective. Il garantit expressément le producteur des conséquences de toute déclaration inexacte. L'artiste reconnaît au producteur la propriété du bien meuble que constitue le phonogramme qui incorpore son interprétation.

*EXEMPLE de clauses de cession des droits des **artistes principaux de la musique***

2.06 L'Artiste s'interdit pendant une période de 7 (sept) ans, à compter de la fin de la durée de l'exclusivité, de réenregistrer pour quiconque, aussi bien sous son nom que sous un pseudonyme ou anonymement, toutes les œuvres qu'il aura enregistré pour la Société.

En cas d'enregistrement par l'Artiste, postérieurement à l'expiration des présentes, d'un album dit « Live » reproduisant tout ou partie des œuvres enregistrées en exécution des présentes, la Société s'engage à négocier de bonne foi avec le producteur dudit album Live (s'il était différent de la Société) les conditions de l'exploitation des interprétations concernées.

En contrepartie de cette obligation, la Société versera à chacun des membres composant l'Artiste, un salaire brut de 50 € (cinquante euros) par an, soit 350 € (trois cents cinquante Euros) au total, payable en une fois à la fin de la durée d'exclusivité de fixation.

3.02 Le premier album sera enregistré par l'Artiste dans un délai compris entre un minimum de 3 mois et un maximum de 12 mois suivant la date de signature des présentes et sa sortie commerciale interviendra au plus tard 12 (douze) mois après la date d'achèvement des bandes-mères définitivement mixées dudit album qui interviendra elle-même au plus tard dans les 6 (six) mois de l'enregistrement.

Suivant la date de sortie commerciale du 1^{er} album, la Société bénéficiera d'options distinctes, successives, exclusives, fermes et irrévocables portant sur 2 (DEUX) albums inédits studio supplémentaires, qui seront régis par les termes et conditions fixés par le présent contrat.

En ce qui concerne les options concédées par l'Artiste à la Société sur les albums n° 2 et 3, l'Artiste devra remettre à la Société, dans un délai de 12 (douze) mois maximum suivant la sortie commerciale en France du précédent album, les maquettes de 12 (douze) à 14 (quatorze) œuvres qu'il projette d'enregistrer et dont l'écoute permettra à la Société de lever ou non l'option.

Dans l'hypothèse où la Société souhaiterait exercer son option pour l'album n°2, et le cas échéant pour l'album n°3, elle devra le faire en notifiant cette décision à l'Artiste, ou un représentant expressément désigné par lui, par lettre recommandée avec accusé de réception ou remise en mains propres adressée dans un délai de 60 (soixante) jours suivant la remise des maquettes de l'album considéré.

Il est précisé que :

- l'enregistrement d'un nouvel album débutera dans un délai maximum de 24 (vingt-quatre) mois suivant la sortie commerciale en France de l'album précédent, sous réserve que l'Artiste soit prêt au moment de son entrée en studio à enregistrer un minimum de 10 (dix) titres inédits choisis d'un commun accord.
- la date d'achèvement des bandes-mères définitivement mixées de l'album pour lequel l'option aura été levée devra intervenir au plus tard dans les 6 (six) mois suivant l'enregistrement ;
- le délai afférent à la sortie commerciale en France de chaque album sera, sauf dérogation expresse, compris entre un minimum de 3 mois et un maximum de 18 mois suivant la date d'achèvement des bandes mères.

3.03 A défaut de levée d'option par la Société dans le délai précité de 60 jours, la Société sera présumée y avoir renoncé. Dans cette hypothèse, l'Artiste restera toutefois tenu de l'obligation d'exclusivité et de promotion de ses enregistrements pendant une période de 20 (vingt) mois suivant la sortie commerciale du dernier album produit par la Société.

4.01 Si l'Artiste était dans l'incapacité pendant plus de 12 (douze) mois consécutifs de procéder à l'enregistrement des phonogrammes objets des présentes, la Société pourra soit suspendre son obligation d'enregistrer pour une durée égale à l'empêchement de l'Artiste (ce qui aura pour effet de prolonger d'autant le contrat en cours), soit de se dégager de toute obligation d'enregistrer.

La création d'un principe d'incessibilité de la propriété des droits

L'article 545 du Code civil dispose que « Nul ne peut être contraint de céder sa propriété, si ce n'est pour cause d'utilité publique et moyennant une juste et préalable indemnité ».

Cette disposition du Code civil s'applique aux biens mobiliers, y compris les biens incorporels que sont les droits de propriété intellectuelle.

Les auteurs et les artistes-interprètes sont les seuls titulaires des droits de propriété qui leur sont reconnus par la loi et qui sont nés de leur activité créative.

Il serait légitime de leur donner la garantie, de par la loi, que lorsqu'ils signent des contrats relatifs à l'exploitation de leurs œuvres ou de leurs interprétations, ils cèdent uniquement un droit d'usage ou de jouissance de tout ou partie de leurs droits exclusifs, mais conservent la propriété des droits dont ils sont titulaires.

La nécessité de rendre systématique la diffusion de contrats types

À mesure que les modes d'exploitation des œuvres se multiplient et se développent dans le contexte numérique, il devient de plus en plus indispensable d'encadrer la négociation des contrats individuels conclus par les auteurs ou par les artistes-interprètes.

Pour cela, la législation doit être modifiée tant pour renforcer les droits eux-mêmes que pour faire cesser les pratiques contractuelles par lesquelles on impose aux artistes-interprètes et aux auteurs d'abandonner individuellement leurs droits.

Mais il est aussi proposé ci-après que le CPI favorise l'élaboration et la diffusion la plus large de contrats types issus d'un dialogue entre organisations professionnelles.

En effet, de tels contrats types sont rares, et nous proposons que l'État intervienne pour en favoriser l'élaboration dans le cadre d'un régime de négociation obligatoire.

Les contrats d'édition

Le contrat d'édition est défini par l'article L.132-1 du CPI.

Article L.132-1

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion.

Le contrat d'édition fait l'objet de dispositions spécifiques du CPI, notamment pour définir les obligations respectives des parties.

Un aspect essentiel est que l'éditeur est tenu de publier l'œuvre mais aussi d'en assurer l'exploitation effective selon les usages de la profession.

Article L.132-12

L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale, conformément aux usages de la profession.

Certains éditeurs indépendants, notamment dans le domaine du livre, accomplissent un travail remarquable de suivi et de promotion des auteurs, sans toutefois que cette activité leur apporte les revenus qu'ils méritent. Ces éditeurs et « leurs » auteurs sont confrontés à des rapports de force de plus en plus défavorables avec les distributeurs ; la distribution étant désormais contrôlée par un nombre très restreint de grands groupes multimédias.

D'autres éditeurs, moins scrupuleux ou moins respectueux des auteurs, y compris des sociétés appartenant à des grands groupes multimédias, privilégient l'accroissement de leur « part de marché » en publiant un nombre toujours plus important de références, tout en investissant pour la promotion d'un nombre toujours plus restreint d'auteurs. Il en résulte une situation fortement déséquilibrée et globalement défavorable au juste respect des intérêts des auteurs.

Il y a donc lieu de s'interroger sur les mesures susceptibles de soutenir le travail des auteurs dans ce second cas de figure.

En ce qui concerne spécifiquement les arts visuels (photographie, illustration, design, ...), il serait nécessaire de faire un véritable état des lieux sur les pratiques contractuelles.

Ainsi, en ce qui concerne le contrat d'édition dans le domaine du livre illustré (édition jeunesse, ouvrages photographiques, ouvrages pratiques et techniques fortement illustrés, ...) on constate que l'auteur, sauf cas exceptionnels, n'est pas en mesure de négocier les termes de son contrat dans un rapport de force équilibré avec l'éditeur. Pour de multiples raisons, notamment la forte concentration des entreprises observée dans le secteur de l'édition depuis une quinzaine d'années, l'éditeur se trouve dans une situation dominante, souvent écrasante, vis-à-vis de l'auteur.

Cette situation favorise l'introduction dans les contrats d'édition de clauses presque toujours défavorables à l'auteur et souvent illégales.

L'auteur est amené, par ce déséquilibre, à accepter, pour toute la durée de la propriété littéraire et artistique, une cession totale de tous ses droits liés à l'exploitation, non seulement de l'ouvrage objet du contrat, mais aussi de son oeuvre elle-même sur tous les autres supports.

Ces contrats prévoient même une cession à l'éditeur du droit de reproduction par reprographie, alors que ce droit n'est pas cessible individuellement puisqu'il fait l'objet d'une obligation de gestion collective imposée par les articles L.122-10 à L.122-12 du CPI.

S'agissant de la rémunération de l'auteur,

on constate que les taux de rémunération proportionnelle sont parfois dégressifs selon les types d'édition et souvent très faibles, ce qui a pour conséquence que les *à valoir* versés aux auteurs ne sont en général jamais recoupsés par les redevances.

En ce qui concerne spécifiquement les dessins et les illustrations, les auteurs se voient imposer des montants de redevances très faibles voire indécents. Il est très fréquent que l'auteur des illustrations soit contraint d'accepter une rémunération proportionnelle comprise entre 1 et 2 % du prix public H.T.

De plus, cette rémunération subit une diminution importante pour les éditions de poche, les exemplaires reliés, les ventes dites « spéciales » hors du circuit traditionnel de la librairie, les ventes hors de la France métropolitaine, les ventes à grands tirages réalisées en éditions clubs ou VPC, etc... D'autres exemplaires, vendus à prix réduit, ne génèrent aucune redevance.

Par ailleurs, le travail lié à la création de l'œuvre, très important en matière d'illustration, est très rarement rémunéré, même lorsqu'il s'agit d'une commande, ce qui est très souvent le cas.

L'éditeur octroie généralement une avance sur les redevances ou *à valoir*. Le montant de cet *à valoir* est rarement en adéquation avec le temps de travail consacré à la réalisation d'un livre, surtout d'un livre illustré.

L'assiette des droits de l'auteur est régulièrement abattue de frais de toutes sortes surtout lorsque la destination principale est la « vente à des tiers ». Lorsque l'éditeur est une société importante, ces « tiers » sont souvent des filiales de cette société. Dans le cas de vente à des tiers, la rémunération se fait le plus souvent sur un montant de la cession (entre 25 et 50 %) net de frais et non sur le prix de vente public de l'ouvrage. L'importance du tirage et des ventes est rarement connu de l'auteur, ces éléments ne figurant pas dans les relevés de droits.

Au motif que les libraires ont la faculté de retourner des livres sur l'office des nouveautés, les éditeurs opèrent une retenue sur les droits à verser à l'auteur chaque année. C'est la clause de *provision sur retour*. Ces sommes ne sont réintroduites dans le compte de l'auteur qu'une ou plusieurs années après. Or, s'ils ne sont pas vendus ou gardés dans le fond de l'éditeur, les livres sont pourtant retournés quelques semaines ou quelques mois après leur distribution. Ces pratiques, qui s'apparentent à une avance de trésorerie faite par l'auteur et à son insu, apparaissent comme une contribution de celui-ci au « risque commercial » de l'éditeur.

En conséquence de l'ensemble de ces pratiques, les redevances acquises pour une première édition sont en général très faibles. Elles ne permettent pas, la plupart du temps, de dépasser le montant de l'à valoir. Ainsi, pour la grande majorité des contrats, l'auteur ne peut espérer toucher une rémunération proportionnelle à l'exploitation de son oeuvre. Si le contrat semble respecter l'obligation légale de proportionnalité, la rémunération de l'auteur est presque toujours, de fait, forfaitaire.

Des pratiques identiques sont très fréquemment observées pour les autres catégories d'auteurs des arts visuels, notamment les **photographes et les designers textiles**.

De surcroît, les relevés de droits sont souvent peu clairs et ne rendent pas suffisamment compte de la diffusion et de l'exploitation. Fréquemment, des données essentielles manquent pour apprécier l'exactitude des comptes. Sur ce point précis, nous proposons de modifier l'article L.132-13 afin que les éditeurs ne puissent pas déroger aux modalités de redditions de comptes listés dans cet article.

S'agissant des exploitations dérivées de l'oeuvre, tous les auteurs des arts visuels se voient imposer une cession complète de leurs droits sur ces exploitations qui sont pourtant d'une toute autre nature. Il ne s'agit plus seulement d'exploiter l'ouvrage, objet de l'édition, mais également l'oeuvre de l'auteur sur des supports et par des procédés les plus divers.

Contrairement à l'édition de l'ouvrage, les contrats ne prévoient aucune obligation d'exploitation à la charge de l'éditeur. Celui-ci s'octroie contractuellement ces droits, qu'ils soient ensuite exploités ou pas, par lui ou par des tiers. Le contrôle et l'importance de ces exploitations, comme pour les cessions à des tiers, échappent totalement à l'auteur. Celui-ci ne sait rien, ni des conditions, ni des contrats conclus avec les tiers exploitants, ni de la justification des frais imputés sur l'assiette des droits.

En ce qui concerne l'adaptation sous forme d'oeuvre multimédia, de nombreux éditeurs s'estiment seuls juges de l'adaptation si la modification de l'oeuvre leur apparaît nécessaire, et ce en totale violation du droit moral de l'auteur.

En ce qui concerne l'adaptation sous forme d'oeuvre audiovisuelle, si la règle de l'article L. 131-3 du CPI impose un contrat distinct, la pratique révèle que la quasi-totalité des éditeurs de livres illustrés impose la conclusion simultanée au contrat d'édition d'un *avenant audiovisuel*.

Il est en tout état de cause anormal que le droit d'adaptation audiovisuelle soit cédé « à l'aveugle » dès lors qu'à la date de signature du contrat d'édition, aucune adaptation n'est envisagée. On ne connaît donc à cette date ni la teneur d'une telle adaptation, ni le nom des personnes susceptibles de réaliser et produire l'œuvre audiovisuelle.

S'agissant de l'exploitation d'œuvres isolées dans un ouvrage, on observe une pratique de rémunération forfaitaire et définitive qui s'applique quels que soient les tirages et les éditions ; ce qui est illégal.

Les éventuelles ré-exploitations ultérieures, y compris publicitaires, sont couvertes par cette rémunération forfaitaire, alors qu'elles devraient donner lieu à une nouvelle rémunération qui tienne compte de l'importance des nouvelles exploitations. C'est ce qui est prévu dans le Code des usages en matière d'illustration par dessin signé entre l'UNPI²¹ et le SNE²² en 1978, malheureusement aujourd'hui inappliqué.

En conclusion de cet inventaire des pratiques contractuelles, on observe donc que l'édition du livre illustré ne profite pas beaucoup aux auteurs et pourtant c'est un secteur florissant depuis de nombreuses années.

Ainsi, depuis 1996, les moyennes des ventes du secteur jeunesse sont régulièrement supérieures de plus de 3% à la moyenne des ventes tous secteurs de l'édition confondus (source : Livres Hebdo mars 2003). Le chiffre d'affaires de ce secteur représente désormais 11 % du chiffre d'affaires total de l'édition et ne cesse de croître (+ 15,6 % en 2005 par rapport à 2004 - source : Le Figaro 21 novembre 2006). Et pourtant, dans ce marché économique en pleine expansion, les grands oubliés sont les auteurs.

En plus des contrats types susceptibles d'infléchir cette pratique contractuelle très déséquilibrée, il serait souhaitable que des accords professionnels encadrent les contrats d'édition conclus par les auteurs des arts visuels.

Cela pourrait notamment prendre la forme d'une refonte du Code des usages de 1978 en matière d'illustration par dessin. De même, le Code des usages en matière d'illustration photographique signé en 1993 entre les représentants des photographes (AFPI, CSPP, UPC, GNPP) et des agences photographiques (Copyright, SAPHIR, SAPP), d'une part et le SNE d'autre part, devrait également être refondu. En effet, la situation des photographes, bien qu'apparaissant moins catastrophique que celle des illustrateurs, mérite aussi d'être largement rééquilibrée.

²¹ UNPI : union nationale des peintres-illustrateurs.

²² SNE : syndicat national de l'édition.

Dans le domaine de la musique, la problématique s'avère très spécifique.

La gestion des droits d'auteur s'est organisée autour de contrats d'édition musicale.

Les contrats visent l'édition des œuvres par tous moyens ; étant précisé que l'édition de partitions est en général une activité très marginale.

C'est l'exploitation des enregistrements (phonogrammes ou œuvres audiovisuelles) qui domine; l'œuvre étant reproduite à partir d'une interprétation donnée par des artistes-interprètes.

En général, la production de phonogrammes ou d'œuvres audiovisuelles n'est pas entreprise par un éditeur de musique. Elle est entreprise par une société de production, avec laquelle l'éditeur de musique aura le cas échéant un lien capitalistique au sein d'un même groupe.

Néanmoins, dès lors que le contrat d'édition musicale prévoit un partage entre auteur et éditeur des redevances tirées de la publication des phonogrammes, la jurisprudence considère que l'éditeur est soumis à une obligation de résultat par rapport à la publication des œuvres sous forme de phonogramme du commerce, sauf cas exceptionnels dans lesquels d'autres formes de divulgation se seront imposées prioritairement, y compris l'adaptation audiovisuelle.

L'éditeur est par ailleurs soumis à une obligation d'exploitation permanente et de diffusion commerciale ; ce qui suppose un investissement dans la promotion des œuvres.

Mais dès lors que l'édition de partitions est une activité très marginale par rapport à l'ensemble des modes d'exploitation des œuvres, que ce soit via le spectacle ou via l'exploitation des phonogrammes ou des œuvres audiovisuelles, quelle est en réalité l'activité des éditeurs de musique ?

Pour tenter de répondre à cette question, il faut décrire les pratiques contractuelles qui sont en place actuellement :

. 33 à 60 % du montant des redevances des auteurs est attribué aux éditeurs, soit en application des contrats d'édition musicale (essentiellement pour ce qui concerne le droit de reproduction mécanique, c'est-à-dire la reproduction des phonogrammes), soit en application des statuts de la SACEM (essentiellement pour ce qui concerne le droit de représentation, c'est-à-dire tous droits relatifs à la diffusion ou la communication au public des œuvres, et le droit d'adaptation).

En réalité, quand les redevances sont encaissées directement par les éditeurs (et non par la SACEM), les auteurs se voient rétrocéder par les éditeurs une part de l'ordre de 50% sur une assiette fortement réduite. Ces redevances sont en effet calculées sur les « recettes nettes » de l'éditeur, c'est-à-dire « après déduction de tous frais de perception, de contrôle, de répartition, de toutes commissions et retenues, de tous impôts et de toutes taxes, tant actuellement que dans l'avenir et dans l'univers » (Extrait du contrat type CSDEM²³). La part effectivement rétrocédée aux auteurs est alors très inférieure à 50% des recettes générées par leurs droits.

. les contrats d'édition musicale sont en général conclus « pour toute la durée de la protection actuellement accordée et qui sera accordée dans l'avenir aux auteurs » (Extrait du contrat type CSDEM), c'est-à-dire en l'état une durée expirant 70 ans après la mort de l'auteur ou du dernier des coauteurs, et pour « l'univers entier » (Extrait du contrat type CSDEM).

Un auteur qui signe un tel contrat d'édition musicale à l'âge de 30 ans et meurt à 75 ans aura cédé ses droits pour une durée de 115 ans dont 70 années post mortem !

Quelle est la justification ou la contrepartie de cette économie et de cette durée des contrats d'édition musicale ?

La réponse en général apportée par les éditeurs est que l'éditeur assure la promotion des œuvres « éditées » par lui, qu'il se charge de négocier des contrats sur des utilisations spécifiques, notamment la synchronisation ou l'adaptation, et enfin qu'il intervient pour obtenir le paiement des sommes dues au titre des exploitations à l'étranger.

Cette réponse n'est pas satisfaisante car, à supposer qu'elle corresponde toujours à la réalité, particulièrement pendant toute la durée du contrat, une telle réalité pourrait rarement justifier la part de redevance qui est attribuée aux éditeurs.

Ceci est d'autant plus vrai que c'est l'exploitation des phonogrammes, y compris quand ils sont incorporés dans des œuvres audiovisuelles, qui est la source principale des redevances générées par les droits des auteurs.

Par ailleurs, cette exploitation des phonogrammes est une source essentielle de promotion en faveur d'une représentation des œuvres lors des spectacles, qui sont eux-mêmes une autre source importante de versement des redevances dues aux auteurs.

²³ CSDEM : chambre syndicale de l'édition musicale.

Or, ce ne sont pas les éditeurs de musique qui produisent, publient, distribuent ou diffusent ces phonogrammes ou ces spectacles.

Il se trouve par ailleurs que les sociétés qui produisent, distribuent et concèdent les droits d'utilisation des phonogrammes sont essentiellement, à l'échelle mondiale, les Majors : Universal, Sony-BMG, Warner, EMI-Virgin. Or, les principaux catalogues éditoriaux, fondés sur les contrats d'édition musicale conclus avec les auteurs du monde entier, sont gérés ou contrôlés par des filiales de ces Majors.

En conséquence, on peut rarement soutenir que c'est grâce aux efforts consentis par les éditeurs de musique que les producteurs ou distributeurs de phonogrammes développent leurs activités de promotion des œuvres enregistrées.

Ce constat est aggravé par l'émergence des nouveaux outils de promotion directe des artistes sur Internet.

On remarquera qu'il existe une abondante jurisprudence sur la résiliation judiciaire des contrats d'édition musicale à défaut de travail effectif et d'investissement par l'éditeur. Cette jurisprudence confirme que les usages actuels ne sont pas conformes au droit.

Un moyen de faire évoluer d'une manière constructive cette situation serait d'abord de limiter la durée des contrats d'édition. C'est ce qui est proposé ci-après au sein d'un nouvel article L.132-1 alinéa 2 du CPI.

Les contrats des photographes de presse

Les photojournalistes bénéficient d'un double statut, d'auteur et de salarié, défini à la fois par le Code de la propriété intellectuelle, le Code du travail et la Convention collective nationale de travail des journalistes. Dans la très grande majorité des situations, ce sont des pigistes qui collaborent à de nombreuses publications et gèrent eux-mêmes, ou via des agences photographiques, les ré-exploitations de leurs images (pour une part très importante de leurs revenus).

Ces dernières années, les photojournalistes ont constaté une dégradation des relations contractuelles avec les éditeurs et les groupes de presse. L'apparition de nouvelles formes d'exploitation, essentiellement liées aux supports numériques, a entraîné des demandes de cessions de droits de plus en plus larges, sans contrepartie pour les photographes de presse, quitte à remettre en cause les

principes fondateurs du droit d'auteur et les revenus tirés des ré-exploitations de leurs images.

La majorité des éditeurs et des groupes de presse proposent au photographe de signer un contrat de cession de droits et/ou un contrat de commande avec une clause de cession exclusive, afin de formaliser sa collaboration. La publication dans le titre de presse reste l'exploitation principale de l'œuvre mais est souvent subordonnée à l'acceptation d'autres modes de diffusion, donc à la signature d'un contrat qui prévoit l'ensemble de ces exploitations.

L'article L. 131-3 du CPI impose que « *le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée* ». A chaque exploitation de l'image doit correspondre une rémunération, suivant le principe : une cession de droits pour une autorisation de publication et un paiement. La jurisprudence a d'ailleurs confirmé que la rémunération initiale versée au photojournaliste par l'entreprise de presse ne couvrait que la première publication de son image.

Or, de nombreux contrats prévoient une cession étendue aux supports multimédias, et incluent aussi des produits dérivés (marchandisage ou *merchandising*, publicité...), contre une rémunération forfaitaire et souvent définitive. Concernant la réutilisation des photographies, certaines entreprises de presse exigent de devenir « *mandataire exclusif pour négocier et conclure des contrats avec des tiers* » dès la signature d'une commande. Ceci équivaut à une confiscation du rôle habituel de l'agence de presse, par le titre ou le groupe de presse, dans ses rapports avec le photographe et l'utilisation des images. Le photographe n'a alors le choix ni de son partenaire de diffusion, ni du mode de diffusion.

Se pose également un problème déontologique de confusion des genres (entre information, communication et publicité) lorsque le contrat d'édition prévoit des publications hors presse, sans que l'autorisation ne soit demandée au photographe lui-même.

De plus, en cas de litige relatif à des personnes ou à des biens photographiés, ces contrats font souvent endosser la responsabilité au seul auteur des images, alors que cette responsabilité éditoriale devrait être assumée par le titre de presse.

Afin d'entériner ces nouvelles pratiques contractuelles imposées aux auteurs, une pression constant des éditeurs a pour objet de tenter, depuis la fin des années 90, d'obtenir une modification du CPI.

Un tel projet équivaudrait à renier la conception continentale du droit d'auteur au profit du droit anglo-saxon du *Copyright*. Certains éditeurs cherchent à obtenir la cession globale des œuvres futures dans le cadre du contrat de travail. Or cette cession est nulle dès lors qu'elle s'étend à la totalité d'un travail futur (L. 131-1 du CPI). La mobilisation au sein des Assises de la Création Salariée (réunissant des associations, syndicats et sociétés d'auteurs) a, pour le moment, porté ses fruits. Les tentatives de modification du CPI, souhaitée par les éditeurs, ont échoué.

L'extension des domaines d'utilisation des photographies de presse ne fait l'objet d'aucune rémunération supplémentaire. On constate par ailleurs une stagnation, sur plus de dix années, des rémunérations des piges de publication des photographies.

Dans le même temps, du fait de la généralisation de la photographie numérique, les frais des photographes n'ont cessé d'augmenter, comme leur charge de travail. Les économies résultant du passage au numérique, pour les entreprises de presse, se sont ainsi en partie réalisées en déplaçant une part des coûts vers les photojournalistes, sans autre « contrepartie » qu'une baisse généralisée des revenus.

Les entreprises de presse se sont vues allouer des primes à la modernisation pour le *passage au numérique* : création en 1998 d'un « fonds d'aide à la modernisation de la presse quotidienne et assimilée », puis en 2004 d'un « fonds d'aide au développement des services en ligne des entreprises de presse ». Elles bénéficient, en outre, d'une aide indirecte conséquente de l'Etat : exonération de la taxe professionnelle des éditeurs, taux réduit de TVA à 2,10% sur les recettes de vente, frais postaux réduits, abattement de 20% appliqué aux taux de cotisation de Sécurité sociale. A contrario, les photojournalistes n'ont reçu aucune aide de l'État pour s'équiper, ni aucune rémunération supplémentaire des employeurs pour leur travail dans l'environnement numérique.

Afin de rétablir des relations saines entre photographes et entreprises de presse, nous préconisons le **recours à des accords professionnels avec la définition de contrats types** (ceux-ci définiraient et distingueraient la première parution de l'image et ses autres utilisations) et **d'un barème minimum** obligatoire.

Le droit d'auteur a instauré un équilibre entre éditeurs et journalistes, un système assurant la juste rémunération des créations intellectuelles. L'exclusivité d'une cession non librement négociable, voire implicitement consentie dans le cadre du contrat de travail, porterait un coup fatal à la rémunération des créateurs et à la liberté d'informer.

Les commandes de travaux d'ordre intellectuel (article 1787 du Code civil)

Le Code civil contient une disposition spécifique aux contrats d'entreprise, par lesquels on commande la réalisation d'un ouvrage ; ce qui peut inclure la réalisation d'une œuvre.

Article 1787 du Code civil

Lorsqu'on charge quelqu'un de faire un ouvrage, on peut convenir qu'il fournira seulement son travail ou son industrie, ou bien qu'il fournira aussi la matière.

L'important est ici que la jurisprudence considère :

- d'une part que les travaux d'ordre intellectuel entrent dans le champ de cette notion de « contrat d'entreprise » (sauf quand il s'agit d'un contrat de travail) ;
- d'autre part que ce **contrat est présumé, sauf preuve contraire, être conclu à titre onéreux**, et que lorsque ce contrat ne fixe pas de rémunération, cette dernière peut être fixée par le juge en fonction des éléments de l'espèce.

La conséquence en est que les travaux commandés à un auteur (photographe, sculpteur, scénariste, etc.), sans que le prix de ce travail ne soit fixé, peuvent faire l'objet d'une rémunération déterminée par un juge en application de cet article 1787 du Code civil.

Il ne s'agit pas là *stricto sensu* de l'exercice de droits de propriété intellectuelle, mais compte tenu des difficultés rencontrées par nombre d'auteurs pour se faire rémunérer quand on les fait travailler d'une manière informelle, il est apparu utile de rappeler cette règle dans le cadre du présent Livre blanc.

Les contrats d'enregistrement de phonogrammes du commerce

Ces contrats sont conclus entre d'une part, un artiste-interprète ou un groupe d'artistes-interprètes et d'autre part, un producteur chargé de financer et d'exploiter un ou plusieurs phonogrammes.

Très souvent, ces contrats imposent à l'artiste-interprète principal une exclusivité de longue durée, sur les points suivants :

166 Les contrats individuels

- exclusivité quant au travail de participation à l'enregistrement de tout phonogramme, et ce, pendant la durée du contrat
- exclusivité quant à l'enregistrement de toute interprétation d'œuvres qui ont fait l'objet d'un phonogramme du commerce en exécution du contrat, et ce, pendant une période de 3 à 5 ans après expiration de la durée du contrat (« clause catalogue »).

Les contrats ainsi conclus par les artistes-interprètes principaux s'avèrent très souvent déséquilibrés en ce qui concerne les points suivants :

- redevances (royautés) assujetties à de multiples abattements cumulables qui ne sont pas toujours justifiés et réduisent trop fortement la rémunération de l'artiste-interprète
- absence d'obligation de promotion et d'exploitation durable par le producteur
- cession de tous les droits exclusifs de l'artiste-interprète principal, alors que certains droits ont vocation à être gérés collectivement par une société civile d'artistes-interprètes pour une meilleure garantie de leur rémunération
- absence de possibilité pour l'artiste-interprète principal de s'opposer à des modes d'exploitation spécifiques (compilations, produits spéciaux, sonorisation de publicités, etc.) susceptibles de porter atteinte à son droit moral ; ce que la Cour de Cassation a par exemple sanctionné le 8 février 2006 dans l'affaire Jean Ferrat c/ Universal
- restrictions portées à la liberté de l'artiste-interprète de créer son propre site Internet
- absence de clause, dite « clause audit », permettant à l'artiste principal de faire contrôler le calcul de ses royalties
- exclusivité étendue, dans les contrats de groupe, à la carrière solo de chacun des membres du groupe.

Par ailleurs, le producteur devient cessionnaire de droits d'exploitation des phonogrammes qu'il a produits, sans limite de durée et donc au-delà de la durée du contrat d'exclusivité.

Cela signifie que les modalités juridiques et financières d'exploitation des phonogrammes produits en exécution du contrat sont fixées ad vitam, même après expiration ou rupture du contrat liant le producteur à l'artiste-interprète.

Le contenu de ce contrat est donc très important. Or, le CPI ne contient strictement aucune disposition garantissant un minimum d'équité s'agissant des contrats de production phonographique.

Enfin, il y a lieu de prendre la mesure des difficultés rencontrées par les artistes pour obtenir la communication de décomptes certifiés par le producteur sur les chiffres de pressage et de vente des supports.

Il est proposé ci-après d'insérer dans le CPI des dispositions qui tendent à garantir un équilibre minimum dans les relations contractuelles entre artistes-interprètes principaux et producteurs de phonogrammes, quand le contrat est conclu à titre exclusif.

L'expiration des droits des producteurs en cas de résolution à leurs torts exclusifs des contrats de production des phonogrammes

Une fois que des phonogrammes ont été réalisés en exécution du contrat de production liant l'artiste-interprète principal (individu ou groupe) au producteur, les deux parties sont chacune investies de droits exclusifs sur les divers modes d'exploitation de ces phonogrammes : les artistes-interprètes principaux sont titulaires des droits reconnus par l'article L.212-3 du CPI et les producteurs sont titulaires des droits reconnus par l'article L.213-1 du CPI.

Ces droits résultent de la loi et non pas du contrat d'enregistrement.

Toutefois, s'agissant des droits exclusifs des artistes-interprètes principaux, le contrat de production fixe généralement les conditions juridiques et financières de l'autorisation d'exploiter ces droits, y compris au premier chef pour ce qui concerne la publication des phonogrammes dans le commerce.

Une situation anormale se produit régulièrement depuis l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985, quand un producteur est condamné pour violation du contrat de production.

En effet, le juge constate la violation du contrat aux torts exclusifs du producteur. Il ordonne la résolution du contrat, c'est-à-dire son anéantissement rétroactif, y compris en ce qui concerne les clauses relatives à la cession des droits de l'artiste-interprète principal.

Mais, comme le producteur est titulaire, en tant que producteur, de droits de propriété intellectuelle sur les phonogrammes qu'il a produits, et parce que ces droits lui sont reconnus indépendamment du respect des droits reconnus aux

artistes-interprètes, le juge ne semble pas pouvoir dessaisir le producteur de ses propres droits.

Il en résulte une situation de paralysie, au préjudice de l'artiste-interprète et des auteurs :

- l'artiste-interprète ne peut reprendre l'exploitation de ces phonogrammes, directement ou via un nouvel éditeur phonographique, car il a besoin de l'autorisation du producteur au titre de ses droits propres, et ce, malgré la résolution judiciaire du contrat de production

- les auteurs et compositeurs ne perçoivent plus de redevances au titre de l'exploitation de ces phonogrammes.

Certaines décisions de justice ont ordonné la restitution par le producteur à l'artiste-interprète du master des phonogrammes, notamment dans une procédure qui a opposé MC Solar à Universal Music, mais ces décisions semblent être d'une portée symbolique, à défaut de disposition légale permettant à l'artiste-interprète de reprendre librement l'exploitation des phonogrammes en cause.

Nous proposons que la loi habilite expressément le juge à mettre fin aux droits reconnus au producteur sur un phonogramme en cas de résolution du contrat de production aux torts exclusifs de celui-ci.

Les contrats de co-production, de licence, de distribution relatifs aux phonogrammes

Les producteurs indépendants, c'est-à-dire non membres d'un groupe multinational ayant pour activité la distribution multimédia, sont en permanence confrontés à des rapports de force très déséquilibrés quand ils négocient avec des Majors des contrats de co-production, de licence ou de distribution de phonogrammes.

Ces contrats ont nécessairement des répercussions négatives sur les relations du producteur indépendant avec les artistes-interprètes. En effet, un producteur indépendant ne pourra rémunérer l'artiste-interprète principal qu'en fonction des redevances qui lui seront rétrocédées (ou non) par l'éditeur ou le distributeur des phonogrammes.

Il semble aujourd'hui nécessaire d'informer l'ensemble des professionnels par des recommandations sur ce que sont les bonnes pratiques en la matière. La

diffusion de ces recommandations aurait pour conséquence de favoriser un meilleur respect des droits reconnus aux titulaires de droits.

Les recommandations seraient établies sur la base d'un dialogue entre organisations représentatives des producteurs indépendants et des filiales françaises des Majors, en présence d'organisations compétentes pour représenter les artistes-interprètes (syndicats et sociétés de perception et de répartition des droits).

À défaut d'accord, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique serait investi d'un rôle de médiation.

Les contrats de production audiovisuelle

Le régime de présomption de cession des droits des artistes-interprètes d'une œuvre audiovisuelle, qui a été adopté en 1985, aboutit de fait à retirer aux artistes-interprètes toute capacité de négociation, individuelle ou collective.

Il n'est pas prévu de possibilité de clause contraire à la cession présumée des droits. La loi actuelle impose donc une forme de cession forcée dès qu'un artiste-interprète signe un contrat de travail avec un producteur d'œuvre audiovisuelle.

Par ailleurs, il est prévu une rémunération par mode d'exploitation, mais cette obligation a été facilement contournée :

- le salaire correspondant aux journées de tournage a été saucissonné pour répondre artificiellement à cette obligation
- la notion même de mode d'exploitation a été interprétée de manière si extensive qu'elle ne constitue plus une garantie de juste rémunération des artistes.

Nous proposons de changer radicalement ce système, en s'inspirant du régime de présomption de cession qui existe en matière de droit d'auteurs d'œuvres audiovisuelles ; étant précisé que ce régime ne s'applique pas à la partie musicale des œuvres audiovisuelles.

L'obligation de rémunération proportionnelle aux recettes

L'article L.131-4 du CPI prévoit que la cession par l'auteur de ses droits sur son œuvre doit comporter à son profit une participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation, sauf cas particuliers dans lesquels elle ne peut être calculée que de manière forfaitaire.

170 Les contrats individuels

Cette règle est d'ordre public. Elle est pourtant contournée de diverses manières, notamment sous la forme de redevances forfaitaires qualifiées de « minimum garanti » sans être suivies, dans les faits, d'une rémunération proportionnelle, notamment en raison du taux dérisoire de cette rémunération.

En ce qui concerne les artistes-interprètes, certains contrats prévoient une rémunération proportionnelle aux recettes. Il n'existe toutefois aucune obligation à ce titre dans le CPI.

Or, la rémunération proportionnelle permet non seulement d'associer l'artiste à la réussite de l'exploitation commerciale de son travail, mais aussi d'imposer qu'il soit régulièrement informé sur les résultats de cette exploitation.

Nous proposons de créer au bénéfice des artistes-interprètes un principe de rémunération proportionnelle qui soit similaire à celui qui existe en matière de droits d'auteur.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir le droit de propriété des auteurs et des artistes-interprètes :

Article L.131-9 (nouveau)

Les contrats conclus par les auteurs pour autoriser l'exploitation de tout ou partie de leurs droits patrimoniaux ne valent pas cession de la propriété de ces droits.

Article L.212-11 (nouveau)

Les contrats conclus par les artistes-interprètes pour autoriser l'exploitation de tout ou partie de leurs droits patrimoniaux ne valent pas cession de la propriété de ces droits.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour soutenir la négociation de contrats types par secteur d'activité :

Article L.131-10 (nouveau)

Pour chaque secteur d'activité, le ministre en charge des affaires culturelles organise tous les trois ans, dans le cadre de commissions spécialisées du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, une négociation obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux auteurs par le présent Code. Les modalités de cette négociation obligatoire seront définies, en tant que de besoin, par décret en Conseil d'État.

Article L.212-12 (nouveau)

Pour chaque secteur d'activité, le ministre en charge des affaires culturelles organisera tous les trois ans, dans le cadre de commissions spécialisées du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, une négociation obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux artistes-interprètes par le présent Code. Les modalités de cette négociation obligatoire seront définies, en tant que de besoin, par décret en Conseil d'État.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour limiter la durée des contrats d'édition :

Article L.132-1 alinéa 2 (nouveau)

La durée du contrat d'édition ne peut être supérieure à 10 ans. Elle est toutefois renouvelable. Ce renouvellement doit être constaté par écrit. La présente disposition est d'application immédiate aux contrats en cours.

Proposition d'amendement visant à rétablir un équilibre dans les contrats d'édition :

Article L. 132-13 (modifié)

L'éditeur est tenu de rendre compte.

L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales plus favorables prévues au contrat, exiger au moins une fois l'an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock.

Cet état mentionnera également le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur, celui des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées à l'auteur.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir l'équité des contrats d'exclusivité conclus par les artistes-interprètes :

Article L.212-3 alinéa 4 (nouveau)

Tout contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation à titre exclusif d'un phonogramme doit indiquer la date de sortie commerciale du phonogramme, le nombre minimum d'exemplaires commercialisés pendant l'année suivant cette sortie commerciale, les moyens mis en œuvre par le producteur pour la promotion et l'exploitation permanente et suivie du phonogramme, ainsi que les modes d'exploitation spécifiques qui seront soumis ultérieurement à une autorisation spéciale de l'artiste-interprète principal. Les abattements contractuels sur les redevances de l'artiste-interprète principal ne peuvent se cumuler au-delà d'un total de 30 %. En aucun cas ce contrat ne pourra restreindre la liberté de l'artiste quant à la promotion de son travail par lui-même sur les services de communication en ligne. Le producteur du phonogramme doit communiquer à l'artiste-interprète principal, au moins une fois par an, un décompte certifié des chiffres de fabrication et de vente du phonogramme.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour mettre fin aux droits des producteurs en cas de résolution à leurs torts exclusifs des contrats de production des phonogrammes :

Article L.213-1 alinéa 4 (nouveau)

La résolution judiciaire du contrat conclu entre un artiste-interprète principal et un producteur pour la réalisation d'un phonogramme, aux torts exclusifs du producteur, met fin aux droits voisins reconnus à ce dernier sur ledit phonogramme en application des livres II et III du présent Code.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour favoriser le respect des droits des producteurs signataires de contrats de co-production, de licence ou de distribution relatifs aux phonogrammes :

Article L.310-2 (nouveau)

Le contenu des contrats de co-production, de licence ou de distribution relatifs aux phonogrammes fait l'objet de recommandations établies par voie d'accord entre les organisations représentant les titulaires de droit et les organisations représentant les exploitants. À défaut d'accord, le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique sera chargé de jouer un rôle de médiation.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour réformer le régime de présomption de cession des droits des artistes-interprètes d'œuvres audiovisuelles :

Article L.212-4 (modifié)

Le contrat qui lie le producteur aux artistes-interprètes d'une œuvre audiovisuelle, autres que les artistes-interprètes de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, sans préjudice des droits à rémunération reconnus à l'artiste-interprète et de la gestion collective desdits droits.

La cession des droits exclusifs est conditionnée par l'obligation de fixer par un contrat écrit une rémunération des artistes-interprètes pour chaque mode d'exploitation. La notion de mode d'exploitation vise strictement un type d'utilisation se situant sur un marché identifié.

Article L.212-5 (modifié)

Le niveau minimum de la rémunération par mode d'exploitation est fixé par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits représentatives des artistes-interprètes et une ou plusieurs organisations représentatives des producteurs d'œuvres audiovisuelles. En aucun cas cette rémunération ne saurait être confondue avec la rémunération correspondant au temps de travail consacré par l'artiste-interprète à la fixation de ses prestations.

Article L.212-6 (modifié)

Les dispositions de l'article L.762-2 du Code du travail ne s'appliquent qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat qui excède le minimum fixé par voie d'accord spécifique.

Article L.212-7 (supprimé)Article L.212-8 (modifié)

Les stipulations des accords spécifiques mentionnés aux articles précédents peuvent être rendues obligatoires à l'intérieur de chaque secteur d'activité pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la culture.

Article L.212-9 (modifié)

À défaut d'accord spécifique, les modes et les bases de rémunération des artistes-interprètes sont déterminés pour chaque secteur d'activité, par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par un premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'État, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, de représentants des sociétés de perception et de répartition représentatives des artistes-interprètes et de représentants d'organisations représentatives des producteurs d'œuvres audiovisuelles. Le ministre chargé de la culture désigne ou renouvelle les membres de cette commission en temps utile. La commission se détermine à la majorité des membres présents. En cas de partage, le Président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les quatre mois de sa saisine par toute organisation représentative des artistes-interprètes ou des producteurs d'œuvres audiovisuelles. La saisine de la commission a lieu par voie de lettre adressée au ministre chargé de la culture. Sa décision a effet pour une durée de trois ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour créer au bénéfice des artistes-interprètes une rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation :

Article L.212-3 alinéa 5 (nouveau)

Les rémunérations auxquelles donnent lieu les droits reconnus aux artistes-interprètes par le présent article doivent comporter une participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation, sauf évaluation forfaitaire dans les cas prévus à l'article L.131-4. En aucun cas cette rémunération ne saurait être confondue avec la rémunération correspondant au temps de travail consacré par l'artiste-interprète à la fixation de ses prestations.

4. La gestion collective



La gestion collective

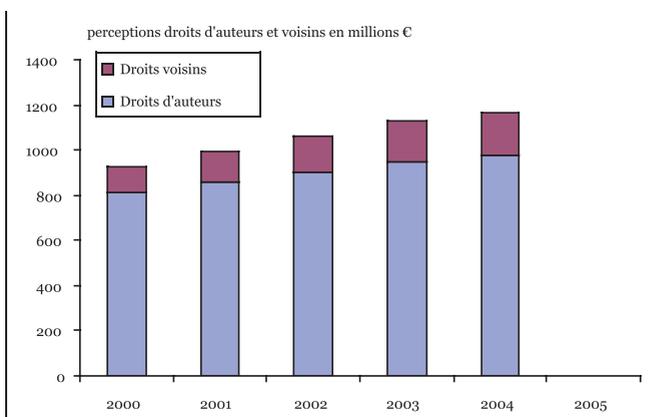
Tableau : perceptions des droits d'auteurs et des droits voisins

En millions €

	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Droits d'auteurs	811,15	858,64	904,02	951,80	980,42	
Droits voisins	116,17	133,28	155,00	174,51	186,87	
Total	927,32	991,93	1059,02	1126,31	1167,29	

Source : ministère de la culture et de la communication, "Chiffres clés 2002-2003" p. 158, "Chiffres clés 2006 " p. 170.

Graphique : perception des droits d'auteurs et droits voisins



La gestion collective

Situation actuelle

La gestion collective s'impose de plus en plus, dans l'environnement numérique, comme le seul moyen de garantir le respect des droits des auteurs et des droits des artistes-interprètes.

Il y a lieu de soutenir ce système en créant des obligations à la charge des producteurs et des diffuseurs en ce qui concerne les informations nécessaires à la répartition des droits.

Par ailleurs, face à des tentatives récentes de main mise des industriels sur la gestion collective des droits des artistes-interprètes et des auteurs, il devient nécessaire de préciser les règles relatives à la nomination des membres des instances dirigeantes des sociétés de perception et de répartition des droits.

Propositions

Il est proposé de créer des obligations à la charge des producteurs en matière d'identification des auteurs ou des artistes-interprètes, et à la charge des entreprises de communication audiovisuelle en matière d'identification du contenu des programmes qu'elles exploitent.

Il est proposé par ailleurs que les instances d'administration des sociétés de perception et de répartition des droits aient seulement pour membres votants des titulaires élus parmi leurs associés.

Analyse

L'obligation de communication d'informations par les usagers

Les sociétés de gestion collective ne peuvent accomplir dans de bonnes conditions leur travail de répartition des rémunérations quand elles ne disposent pas, en temps utile, des relevés de programmes établis par les diffuseurs, et ce, par voie électronique dans un format qui soit facilement compatible avec les outils de gestion utilisés par ces sociétés.

Or, tant les télévisions que nombre de radios ne communiquent pas ces informations en temps utile, ou le font selon des modalités contestables, par exemple quand des radios communiquent le relevé des programmes envisagés mais pas celui des programmes réellement diffusés.

Il serait souhaitable que le CPI soit complété sur ce point afin de clarifier l'étendue des obligations des diffuseurs.

Les obligations des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, en matière d'encodage des informations relatives aux titulaires de droits.

Dans le contexte numérique, l'exercice et le respect des droits supposent que l'encodage des phonogrammes et des vidéogrammes permette d'y associer les informations essentielles sur le régime des droits.

En ce qui concerne les **artistes-interprètes**, ces informations sont :

- *le nom des artistes-interprètes (artiste-interprète principal et autres artistes-interprètes)*
- *le nom du producteur*
- *la nationalité du producteur*
- *le titre de l'interprétation*
- *le lieu de fixation*
- *l'année de fixation.*

En ce qui concerne les **auteurs**, ces informations sont :

- *le titre de l'œuvre*
- *le nom des auteurs*
- *l'identifiant de la version ou de l'arrangement.*

Cet encodage doit être soumis à une procédure de contrôle et à un droit de rectification.

Il est souhaitable que le CPI soit complété sur ce point afin de clarifier l'étendue des obligations des producteurs et de leurs licenciés.

Les règles de nomination des membres des instances dirigeantes des sociétés de perception et de répartition des droits

Il ne suffit pas de justifier la gestion collective des droits des auteurs et des droits des artistes-interprètes par ses avantages, en terme de négociation et de collecte des rémunérations, par rapport à une intervention isolée des ayants droit, ou en terme de traitement des informations nécessaires à la répartition des sommes versées forfaitairement par les utilisateurs.

Il est également nécessaire de garantir la légitimité des sociétés de perception et de répartition des droits à parler au nom des artistes-interprètes ou au nom des auteurs.

Cette légitimité est fondée sur une règle impérative qui est d'ores et déjà inscrite dans le CPI (Cf. article L.312-1):

- les sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes doivent avoir pour membres les artistes-interprètes
- les sociétés de perception et de répartition des droits des auteurs doivent avoir pour membres les auteurs.

Ce qui n'est toutefois pas précisé dans le CPI est que cette règle doit également s'appliquer au niveau des instances collectives de gestion de la société : conseil d'administration, conseil de surveillance, commissions professionnelles, bureau ou comité de direction.

Une société peut souhaiter que des personnalités qualifiées participent ponctuellement en tant qu'observateurs (sans pouvoir de vote) à une réunion d'une instance, pour recueillir leur point de vue, mais elle ne peut pas par exemple décider que des représentants des producteurs vont siéger dans un conseil d'administration d'une société de gestion des droits des auteurs.

Il est souhaitable que le CPI soit précisé en ce sens, y compris par une définition de la notion de « titulaire » des droits.

Amendements

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour renforcer l'obligation de communication des relevés de programmes par les organismes de radiodiffusion :

Article L.216-2 (nouveau)

Les entreprises de communication audiovisuelle communiquent en temps utile aux sociétés de perception et de répartition des droits le programme exact des utilisations auxquelles elles procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits.

La violation de cette obligation ouvre droit à une indemnisation au moins égale à 10% des sommes dues pour la période de droits concernée.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour renforcer l'obligation de communication, par les producteurs, des informations nécessaires à la répartition des droits des artistes-interprètes :

Article L.213-1 alinéa 5 (nouveau)

Le producteur d'un phonogramme doit s'assurer que tout support numérique à partir duquel le phonogramme sera licitement communiqué au public ou mis à sa disposition contiendra les informations essentielles sur le régime des droits des titulaires de droits que sont les auteurs et les artistes-interprètes ; étant précisé que ces informations doivent être librement accessibles et sont soumises à un droit de rectification de la part des titulaires des droits.

Par informations essentielles sur le régime des droits, on entend :

- s'agissant des artistes-interprètes : le nom des artistes-interprètes (artiste-interprète principal et autres artistes-interprètes), le nom du producteur, la nationalité du producteur, le titre de l'interprétation, le lieu et l'année de fixation de l'interprétation
- s'agissant des auteurs : le titre de l'œuvre, le nom des auteurs, l'identifiant de la version ou de l'arrangement.

Quand ces informations font l'objet d'un traitement automatisé par un organisme professionnel ou par une société de perception et de répartition des droits des producteurs, elles sont rendues librement accessibles aux sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes.

Article L.215-1 alinéa 5 (nouveau)

Le producteur d'un vidéogramme doit s'assurer que tout support numérique à partir duquel le vidéogramme sera licitement communiqué au public ou mis à sa disposition contiendra les informations essentielles sur le régime des droits des titulaires que sont les auteurs et les artistes-interprètes ; étant précisé que ces informations doivent être librement accessibles et sont soumises à un droit de rectification de la part des titulaires des droits.

Par informations essentielles sur le régime des droits, on entend :

- s'agissant des artistes-interprètes : le nom des artistes-interprètes (artiste-interprète principal et autres artistes-interprètes), le nom du producteur, la nationalité du producteur, le titre de l'interprétation, le lieu et l'année de fixation de l'interprétation
- s'agissant des auteurs : le titre de l'œuvre, le nom des auteurs, l'identifiant de la version ou de l'arrangement.

Quand ces informations font l'objet d'un traitement automatisé par un organisme professionnel ou par une société de perception et de répartition des droits des producteurs, elles sont rendues librement accessibles aux sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir la présence exclusive de titulaires de droits dans les instances collectives des sociétés de perception et de répartition des droits :

Article L.321-1 alinéa 4 (nouveau)

Les instances collectives d'administration de ces sociétés doivent avoir pour membres exclusivement des titulaires de droits élus parmi les associés.

Par titulaires de droits, on vise exclusivement les personnes auxquelles la loi reconnaît ces droits et non pas ceux qui en seraient les ayants droit par voie de succession ou par voie de transmission contractuelle.

5. La négociation collective



La négociation collective

Situation actuelle

Les auteurs et surtout les artistes-interprètes peuvent relever à la fois, dans l'exercice de leur activité, de la protection apportée par le CPI et de la protection apportée par le Code du travail.

C'est particulièrement vrai pour les artistes du spectacle, du fait de la présomption de contrat de travail créée par l'article L.762-1 du Code du travail.

Le cumul de ces deux régimes n'est en principe la source d'aucune difficulté, sauf en ce qui concerne la question sensible des modalités et conditions d'exercice collectif des droits.

Ces droits étant des droits de propriété, leur exercice relève de la liberté individuelle des ayants droit, y compris celle de transférer tout ou partie de ces droits à une société de gestion collective régie par le statut spécifique créé par le CPI.

Les syndicats professionnels ont exclusivement pour objet, selon l'article L.411-1 du Code du travail, l'étude et la défense des droits ainsi que des intérêts matériels et moraux, tant collectifs qu'individuels, des personnes visées par leurs statuts.

Cela ne signifie pas que les syndicats professionnels sont habilités à exercer le droit de propriété, tant immobilière que mobilière, de leurs adhérents et a fortiori de personnes qui n'en sont pas membres.

Loin de vouloir en quoi que ce soit remettre en cause les prérogatives syndicales, le Livre blanc évoque les difficultés rencontrées récemment du fait de la signature, par certains syndicats, d'accords professionnels constituant de véritables licences générales d'exploitation des droits des artistes-interprètes. Ces « *licences syndicales* » ont été conclues sans habilitation juridique et en violation directe des apports faits aux sociétés de perception et de répartition des droits.

Il y a lieu de mettre fin à ces pratiques et faire en sorte qu'elles ne se renouvellent pas.

Le cas particulier des archives de l'INA est évoqué en raison du caractère illicite d'un accord syndical conclu en juin 2005 pour accorder à l'INA une licence générale d'exploitation de toutes ses archives par lui-même et par n'importe quel co-contractants, et ce pour des exploitations commerciales de toute nature.

Il se trouve que la loi du 1^{er} août 2006 a tenté de légaliser cet accord en créant une « dérogation » aux droits des artistes-interprètes. La loi écarte donc au bénéfice de l'INA toute obligation d'une autorisation écrite des artistes-interprètes ou de leur société de perception.

Par cette disposition surprenante, la loi du 1^{er} août 2006 viole la directive européenne 2001-29 qu'elle est censée transposer, ainsi que plusieurs conventions internationales qui n'autorisent pas une telle dérogation aux droits des artistes-interprètes.

Propositions

Il est proposé la mise en œuvre d'une procédure de médiation relative au rôle respectif et le cas échéant conjoint des syndicats et des sociétés de perception et de répartition des droits.

Cette médiation pourrait aboutir à la création d'une Charte créant des règles stables de coopération entre ces deux types d'organisations.

Par ailleurs, il est proposé qu'un nouvel article du CPI précise que tout contrat individuel ou collectif est nul s'il est conclu en violation des apports de droits faits à une société de gestion collective.

Enfin, la dérogation créée au bénéfice de l'INA dans la loi du 1^{er} août 2006 doit être abrogée.

Analyse

En ce qui concerne les **artistes-interprètes**, les syndicats ont joué un rôle essentiel, tant au plan national qu'international, pour que leur soient reconnus des droits de propriété intellectuelle.

Ils ont notamment convaincu les pouvoirs publics sur les conséquences sociales des utilisations de phonogrammes au lieu et place de l'emploi des artistes-interprètes, et sur la nécessité de reconnaître par des droits de propriété intellectuelle la valeur de la contribution artistique des artistes-interprètes.

Cela s'est traduit tant par des droits patrimoniaux que par des droits moraux similaires à ceux reconnus aux auteurs.

Les syndicats ont par ailleurs un rôle important à jouer pour défendre les intérêts des artistes-interprètes en ce qui concerne le contenu des contrats individuel de travail qu'ils signent, y compris s'agissant du contenu des clauses relatives à l'exercice de leurs droits de propriété intellectuelle.

Toutefois, cela ne signifie pas que les syndicats peuvent eux-mêmes exercer les droits des artistes-interprètes.

En ce qui concerne les **auteurs**, les principes sont les mêmes et l'on constate peu de difficultés dans les relations entre syndicats et sociétés de gestion collective, s'agissant des accords conclus par ces organisations.

Le rôle des syndicats d'artistes-interprètes en matière de propriété intellectuelle

Il est apparu nécessaire d'aborder cette question dans ce Livre blanc en raison des tensions apparues ces dernières années entre certains syndicats d'artistes-interprètes d'une part et d'autre part l'ADAMI ou la SPEDIDAM. Ces tensions ont été sans aucun doute la cause de difficultés majeures qui nuisent aux intérêts des artistes-interprètes.

La gestion de certains droits exclusifs est fondée sur un apport exclusif en propriété de tout ou partie de ces droits à la société de perception et de répartition dont l'ayant droit est membre.

C'est ce système qui est en place depuis plus d'un siècle à la SACEM : les auteurs et les compositeurs apportent la propriété de leurs droits à leur société, aux fins de gestion exclusive de ces droits par cette société. Ils ne peuvent dès

lors être contraints de les céder individuellement à qui que ce soit. Une telle cession individuelle serait nulle (*on ne vend pas deux fois la même chose*).

La jurisprudence l'a confirmé, notamment par **un arrêt de la Cour d'Appel de Paris du 23 juin 2004 (Thierry Caron c/ SACEM et autres)**. Dans cette affaire, un auteur membre de la SACEM avait, après son adhésion à la SACEM, signé un contrat individuel par lequel il cédait ses droits à une société d'édition de jeux vidéo. La Cour d'Appel de Paris a jugé que le contrat individuel était nul dès lors qu'il portait sur des droits apportés à la SACEM, seule habilitée à les exercer.

En ce qui concerne les artistes-interprètes musiciens, tous les droits relatifs aux utilisations secondaires d'un phonogramme (c'est-à-dire les utilisations autres que celle correspondant à la première destination du phonogramme) sont apportés en propriété à la SPEDIDAM.

En ce qui concerne les acteurs et les artistes principaux de la musique, certains de leurs droits exclusifs sont apportés en propriété ou en gérance à l'ADAMI :

- sont apportés en propriété les droits suivants : location et prêt de phonogrammes et de vidéogrammes, mise à la disposition et reproduction de phonogrammes et de vidéogrammes à la demande, retransmission par câble, et tous droits soumis à un régime de gestion collective obligatoire

- sont apportés en gérance (sous le régime du mandat) les droits suivants : rémunérations dues en application d'accords syndicaux, sonorisation de spectacles, et rémunérations perçues par des organismes étrangers de gestion collective.

Or, certains syndicats ont conclu des accords collectifs par lesquels ils octroient, directement ou indirectement, des licences d'exploitation des droits des artistes-interprètes.

Ces autorisations ou licences concédées par des syndicats ne sont pas compatibles avec les apports en propriété qui ont été faits à la SPEDIDAM et à l'ADAMI, s'agissant des droits des membres de ces sociétés.

On peut donc sans aucun doute considérer que ces *licences syndicales* sont nulles, pour un motif juridique identique à celui retenu dans la jurisprudence présentée ci-dessus (cf. notamment affaire Thierry Caron et autres c/ SACEM).

Voici trois exemples d'accords syndicaux contestables sur ce point :

a) l'accord « DAD-R » relatif au doublage (accord conclu le 6 janvier 2005 et étendu par arrêté ministériel du 12 mars 2005)

Cet accord conclu sous l'égide du CNC par des syndicats d'artistes-interprètes avec un grand nombre d'entreprises de production, de distribution ou de diffusion d'œuvres audiovisuelles doublées, a pour objet :

- de *régulariser* les utilisations qui depuis la loi du 3 juillet 1985 ont eu lieu sans autorisation et sans rémunération des artistes-interprètes du doublage
- de fixer *pour l'avenir* les conditions financières des autorisations données par les artistes-interprètes du doublage.

L'accord appelle une série de griefs :

- la régularisation fait l'objet d'une autorisation délivrée par des syndicats, au nom des artistes-interprètes concernés, sous réserve d'une ratification individuelle par chacun d'entre eux.

Or, les artistes-interprètes peuvent soit accepter l'argent proposé en signant une transaction individuelle, soit ne rien percevoir et se trouver contraints d'agir en justice pour contester l'ensemble de l'accord syndical (étendu par arrêté ministériel). De fait, leur consentement n'est pas libre. Par ailleurs, il est prévu que l'essentiel des rémunérations dues dans le cadre de cette régularisation soit perçu et réparti par la caisse sociale AUDIENS. Or, ces sommes sont des indemnités transactionnelles ne relevant pas du régime des salaires, et surtout, AUDIENS n'est pas un organisme habilité à percevoir et répartir des droits de propriété intellectuelle (activité exclusivement réservée par le CPI aux sociétés de perception et de répartition des droits).

- pour ce qui concerne l'avenir, l'accord fait expressément entrer les prestations de doublage dans la présomption de cession des droits des artistes-interprètes, alors que la fixation de ces prestations est par nature exclusivement sonore et qu'au même titre que les prestations musicales destinées à un film, elles ne doivent pas subir cette présomption de cession (ce que la jurisprudence confirme)

- enfin, l'accord fixe une rémunération des artistes-interprètes par mode d'exploitation, mais en traitant comme un seul et unique mode d'exploitation toutes les formes de « télédiffusion », y compris par câble, par satellite, et par voie de mise à la disposition à la demande ; ce qui n'est pas conforme à la loi et ne peut qu'être défavorable aux intérêts des artistes-interprètes.

b) l'accord INA (juin 2005)

Cet accord n'a pas été étendu par arrêté ministériel et ne peut l'être dès lors qu'il ne correspond à aucun type d'accord susceptible de faire l'objet d'une extension.

Par cet accord, des syndicats délivrent à l'INA une licence globale l'autorisant à procéder à une multitude d'exploitations commerciales de ses archives (y compris sur les réseaux numériques), soit à titre gratuit quand c'est promotionnel ou culturel, soit en contrepartie d'une redevance proportionnelle aux recettes de l'INA, mais sans aucun minimum garanti.

Cet accord viole les statuts de la SPEDIDAM et de l'ADAMI en ce qui concerne leurs associés.

Il n'est pas opposable aux artistes-interprètes, y compris ceux qui ne sont pas membres de l'ADAMI ou de la SPEDIDAM, car des syndicats ne sont pas habilités à délivrer des licences et plus généralement à conclure des accords professionnels en dehors du champ du droit du travail.

La loi du 1er août 2006 est intervenue pour créer une dérogation aux droits des artistes-interprètes et faire référence à l'intervention des syndicats. L'analyse présentée ci-après de cette réforme montre qu'une telle dérogation risque de constituer une exception incompatible avec les droits reconnus aux artistes-interprètes au niveau européen et international.

c) la convention collective de l'édition phonographique (en cours de négociation en 2006)

Par une annexe à cette convention collective, les producteurs demandent à instaurer le régime suivant :

- une présomption de cession de tous les droits des artistes-interprètes musiciens dès lors qu'ils signent leur contrat de travail, en contrepartie d'un complément forfaitaire et définitif de rémunération
- l'absence totale de prise en compte des apports en propriété des droits des artistes-interprètes musiciens à la SPEDIDAM, ce qui signifie que la convention collective imposerait aux musiciens de violer cet apport et rendrait les syndicats signataires complices d'actes de contrefaçons des droits des artistes-interprètes
- une nomenclature des droits qui empiète largement sur le champ de la licence légale de rémunération équitable, dans l'objectif d'écarter l'obligation de

192 La négociation collective

partage 50/50 de cette rémunération entre artistes-interprètes et producteurs

- l'intervention des sociétés de perception et de répartition des droits des producteurs, quand elles gèrent collectivement les droits des producteurs (par exemple pour les attentes musicale téléphoniques ou pour la sonorisation des spectacles) moyennant rétrocession aux artistes-interprètes musiciens de 4 % des sommes réparties aux producteurs.

L'ensemble de ce dispositif, manifestement illégal, a été conçu pour remettre en cause les droits des artistes-interprètes. Il vise à créer, par voie de convention collective, un usage selon lequel les droits des musiciens seraient cédés en totalité dès la signature de leur contrat de travail, sur une base forfaitaire et définitive. Sa philosophie est celle du Copyright. Les 50 années de protection des droits des musiciens, instaurées par le CPI, seraient *de facto* annulées par une convention collective.

Quels sont les arguments de ces syndicats ?

Les syndicats signataires considèrent que ces accords (ou le projet d'accord en cours de négociation avec l'industrie phonographique) fixent des conditions générales qui sont ensuite ratifiées ou non individuellement par les musiciens au moment de la signature de leur contrat de travail. Ils prétendent que les musiciens restent libres d'exiger mieux ou autre chose lors de la signature de leur contrat de travail.

Mais cet argument est irrecevable car plusieurs des accords concernés (l'accord INA, l'accord doublage) ont un effet rétroactif dès lors qu'ils portent sur des enregistrements déjà produits.

Cet argument est par ailleurs contraire à la réalité car les artistes-interprètes sont contraints d'accepter les conditions de cession de leurs droits qui ont été fixées par voie d'accord collectif, faute de quoi on ne les emploie pas.

Plus généralement, ces *licences syndicales* sont illicites pour les raisons suivantes :

- elles violent en tout ou partie les apports en propriété qui ont été faits, par la plupart des artistes-interprètes concernés, à la SPEDIDAM ou à l'ADAMI
- elles mettent les artistes-interprètes en situation de violer eux-mêmes les statuts de leur société de perception et de répartition.

Par ailleurs, ces *licences syndicales* sont contestables pour les raisons suivantes :

- elles ne relèvent pas *stricto sensu* des prérogatives syndicales dès lors que ces

accords ne portent pas sur les conditions de travail et d'emploi

- elles n'aboutissent pas à des résultats satisfaisants sur le plan économique, car les conditions acceptées par les syndicats aboutissent généralement à une cession forfaitaire et définitive des droits alors que les sociétés de gestion collective sont en mesure de les exercer, utilisation par utilisation, pendant les 50 années de la protection reconnue aux artistes-interprètes

- elles peuvent avoir pour effet secondaire d'inciter à la remise en cause des apports de droits faits par les auteurs à leur société de perception et de répartition (SACEM, SACD, SCAM, SAIF, etc.).

Dans ce contexte et compte tenu du fait qu'il serait irresponsable de laisser perdurer plus longtemps les difficultés issues de ces divergences, une médiation *ad hoc* s'impose entre toutes les organisations concernées, dans le but de fixer durablement des usages sur les interventions respectives, et le cas échéant conjointes, des syndicats et des sociétés de perception et de répartition des droits.

Il est donc proposé la mise en œuvre d'une procédure de médiation relative au rôle respectif, et le cas échéant conjoint, des syndicats et des sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes.

Le cas particulier des archives de l'INA

La loi du 1^{er} août 2006 a complété l'article 49 de *la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication* par deux phrases qui créent une *dérogation* aux droits exclusifs des artistes-interprètes, afin que l'INA puisse exploiter librement ses archives, soit, aujourd'hui, plusieurs centaines de milliers d'heures de programmes.

Article 49 de la loi du 30 septembre 1986 modifié par la loi du 1^{er} août 2006

Toutefois, par dérogation aux articles L.212-3 et L.212-4 du Code de la propriété intellectuelle, les conditions d'exploitation des prestations des artistes-interprètes des archives mentionnées au présent article, et les rémunérations auxquelles ces exploitations donnent lieu, sont régies par des accords conclus entre les artistes-interprètes eux-mêmes ou les organisations de salariés représentatives des artistes-interprètes et l'Institut. Ces accords doivent notamment préciser le barème des rémunérations et les modalités de versement de ces rémunérations.

Le texte ainsi adopté prévoit que par dérogation à l'obligation d'obtenir une autorisation écrite des artistes-interprètes en application des articles L .212-3 et L .212-4 du CPI, les conditions d'exploitation des prestations des artistes-interprètes et leur rémunération font l'objet d'accords avec l'INA par des *organisations de salariés représentatives des artistes-interprètes*.

Cette construction appelle les trois remarques suivantes :

- déroger à des droits exclusifs reconnus aux artistes-interprètes par des normes européennes et internationales est incompatible avec ces normes dès lors qu'elles n'autorisent pas une telle dérogation. En l'occurrence, la Directive 2001-29 ne contient nullement une telle dérogation dans sa liste limitative des exceptions. La réforme intervenue doit donc être abrogée

- les « *organisations de salariés représentatives* » (ce qui semble viser les syndicats) se verraient confié des prérogatives excédant celles qui leurs sont conférées par le Code du travail. Or, seules les sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes (ADAMI et SPEDIDAM) sont habilitées à délivrer des licences. Au demeurant, elles seules ont un nombre suffisamment représentatif de membres pour être en mesure de négocier ce type d'accord.

Une nouvelle réforme, cette fois-ci conforme aux engagements européens et internationaux de la France, devra tenir compte de cette réalité.

- enfin, il convient de rappeler que l'INA veut essentiellement exploiter ses archives sous forme de licences commerciales concédées à une multitude d'entreprises françaises ou étrangères, pour des exploitations par des tiers sous toutes formes, dont des exploitations sur les réseaux numériques. Un régime spécifique à cette activité de l'INA doit donc tenir compte du fait qu'elle peut avoir une influence directe sur le fonctionnement des marchés commerciaux considérés. Il y a certes lieu de trouver des solutions pour que ces archives soient portées à la connaissance du public, mais il y a lieu également de faire en sorte que l'INA ne soit pas en situation d'exercer une concurrence déloyale à l'égard de ceux qui investissent dans les productions nouvelles. Enfin, toute solution spécifique à l'INA doit être conforme à l'objectif de garantir une rémunération effective et juste des artistes-interprètes.

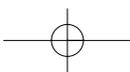
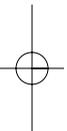
Nous proposons l'abrogation du texte adopté sur ce point par la loi du 1^{er} août 2006.

Amendements

Propositions d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour mettre fin à des pratiques contractuelles collectives qui nuisent aux droits des artistes-interprètes :

L.321-13 (nouveau)

Tout contrat individuel ou collectif relatif à l'exercice des droits reconnus par les articles L.212-3 et suivants aux artistes-interprètes est nul de plein droit s'il entre en contradiction avec l'apport en propriété dont bénéficie une société de perception et de répartition régie par le Titre II du Livre III. Une telle nullité est absolue.



6. Les mesures techniques de protection



Les mesures techniques de protection

Situation actuelle

Les mesures techniques de protection (MTP), y compris les DRM (Digital Rights Management), sont des procédés permettant de maîtriser, de contrôler ou de limiter l'utilisation d'une œuvre, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme.

Ces MTP soulèvent de multiples questions quant aux conséquences des utilisations abusives qui peuvent en être faites.

C'est particulièrement vrai dans les cas suivants :

- mise en place sans l'accord des artistes-interprètes et des auteurs
- absence d'interopérabilité avec des équipements grand public
- absence d'information des consommateurs sur leurs effets restrictifs des usages
- obstacle à la copie privée
- intrusion dans la vie privée et atteinte à la sécurité informatique.

Propositions

Il est aujourd'hui évident que la Directive européenne 2001-29 sur les droits d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information doit être révisée pour définir l'ensemble des limitations applicables aux mesures techniques de protection.

Analyse

Une MTP est un outil qui permet, dans un environnement numérique, de maîtriser, contrôler ou limiter l'utilisation d'une œuvre, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme. La principale nouveauté apportée par la Directive 2001-29 est la création d'un régime juridique de protection de ces MTP à l'égard de leur contournement. La loi du 1^{er} août 2006 a transposé en France ce régime juridique en le complétant par des sanctions pénales.

Le développement des MTP soulève de multiples objections dès lors que ces technologies peuvent porter atteinte à des libertés individuelles, y compris quand elles sont intrusives, et restreindre ou altérer l'accès normal aux œuvres.

Nous évoquerons principalement dans ce Livre blanc les nécessaires limitations auxquelles les MTP doivent être soumises.

L'autorisation des auteurs et des artistes-interprètes

La Directive 2001-29 (article 6-3) impose, par le biais de la définition des MTP réputées « efficaces » (qui seules sont protégées), que ces MTP soient « contrôlées par les titulaires du droit ».

En conséquence, ne sont protégeables que les MTP utilisées avec l'autorisation des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs.

Au demeurant, cette règle est essentielle pour que les auteurs et les artistes-interprètes puissent conserver la maîtrise de leurs droits patrimoniaux et de leurs droits moraux dans l'environnement numérique.

Le projet de loi, dans sa version adoptée par l'Assemblée Nationale le 21 mars 2006, écartait cette règle et ne retenait que l'obligation (non sanctionnée) de faire mention, dans le contrat conclu entre l'auteur et le producteur, de « *la faculté pour le producteur de recourir aux mesures techniques...de même que les conditions dans lesquelles l'auteur peut avoir accès aux caractéristiques desdites mesures techniques...* ». Idem en ce qui concerne les contrats conclus entre artistes-interprètes et producteurs.

Cette obligation a été conservée dans un article L.131-9 (nouveau) créé par la loi du 1^{er} août 2006.

Mais fort heureusement, et grâce à un amendement déposé par le sénateur Jack Ralite, la définition des MTP « efficaces » et donc protégeables a été

200 Les mesures techniques de protection

complétée pour réintégrer dans cette définition la référence au « *contrôle par les titulaires de droits* ». C'est la définition qui figure dans l'article L.331-5 (nouveau) du CPI.

L'article L.131-9 (nouveau) relatif au contenu des contrats devient alors à la fois ambigu et inutile. Il est souhaitable de l'abroger.

L'autorisation écrite des auteurs et des artistes-interprètes est devenue obligatoire avant toute utilisation des MTP.

Cette autorisation ne saurait être formulée par des termes trop généraux et viser des MTP qui n'existent pas au moment où l'autorisation est délivrée.

Il y aura certainement lieu de conclure des accords professionnels dans ce domaine.

Le respect du droit au bénéfice de l'exception pour copie privée

Ce point est développé dans ce Livre blanc au sein du chapitre consacré à la copie privée.

Le respect du principe de légalité des délits et des peines conduit à considérer que seul le législateur est habilité à décider quels sont les actes de reproduction inclus dans le champ de l'exception pour copie privée.

En conséquence, point n'est besoin de confier à une autorité administrative la mission de réguler les MTP pour garantir le bénéfice de l'exception pour copie privée. La loi du 1^{er} août 2006 doit être abrogée sur ce point.

Soit l'acte de reproduction en cause entre dans le champ de l'exception pour copie privée, et dans ce cas, une MTP ne peut l'empêcher.

Soit l'acte de reproduction en cause n'entre pas dans le champ de l'exception pour copie privée, et dans ce cas, une MTP peut l'empêcher.

C'est dans un tel cadre juridique que le juge de droit commun pourrait contrôler si une MTP est, sur ce point, abusive ou pas.

Reste la question des MTP qui ne font pas obstacle au bénéfice de l'exception pour copie privée mais qui limitent le nombre de copies à usage privé.

L'article 6-4 paragraphe 2 de la Directive 2001-29 donne aux « *titulaires de droit* », en matière de copie privée, la faculté «... *d'adopter des mesures adéquates en ce qui concerne le nombre de reproductions...* » qui bénéficient de l'exception pour copie privée.

Les articles L.331-8 et L.331-9 (nouveaux) créés par la loi du 1^{er} août 2006 prévoient que les ayants droit peuvent recourir aux MTP pour limiter le nombre de copies sans pour autant priver les bénéficiaires des exceptions de leur exercice effectif. Ces articles donnent à l'Autorité de régulation des mesures techniques le pouvoir de fixer le nombre minimum de copies autorisées dans le cadre de l'exception pour copie privée.

Or, dès lors que cette autorisation délimite le champ des copies relevant de l'exception pour copie privée, elle délimite au-delà le champ des copies relevant de sanctions pénales à défaut d'autorisation.

Il apparaît donc que la loi du 1^{er} août 2006 viole le principe de légalité des délits et des peines en retirant au législateur la capacité de fixer le champ de la loi pénale.

La limitation du nombre de copies n'est acceptable que si elle n'a pas de conséquence pénale en cas de contournement de la MTP qui impose (ou tente d'imposer) cette restriction.

En conséquence, il est souhaitable d'abroger les articles L.331-8 et L.331-9 (nouveaux) créés par la loi du 1^{er} août 2006.

Plus généralement, il est proposé d'abroger toute disposition de la loi du 1^{er} août 2006 qui porte directement ou indirectement sur la copie privée, et parallèlement de compléter le dispositif antérieur à cette réforme pour faire en sorte que toutes les formes de copie privée soient garanties et rémunérées.

Enfin, en ce qui concerne la question du nombre de copies privées, il y aura certainement lieu de conclure des accords professionnels.

L'interopérabilité et la sécurité informatique

Les sanctions pénales créées par la loi du 1^{er} août 2006 en cas de contournement d'une MTP s'appliquent même si le contournement a lieu aux fins d'interopérabilité avec un équipement acheté dans le commerce. C'est le résultat de la décision prise par le Conseil Constitutionnel le 27 juillet 2006 qui annule plusieurs dispositions du texte qui avait été adopté le 30 juin 2006 par le Parlement.

Ce résultat est tout à fait excessif et de nature à créer une situation d'insécurité juridique à l'échelle du grand public.

202 Les mesures techniques de protection

Par contre, la loi du 1^{er} août 2006 contient une limitation selon laquelle les dispositions pénales sanctionnant le contournement d'une MTP « *ne sont pas applicables aux actes réalisés à des fins de sécurité informatique dans les limites des droits prévus par le présent Code* ».

L'article L.331-7 (nouveau) créé par la loi du 1^{er} août 2006 définit par ailleurs une limitation relative à la sécurité informatique : « *l'importation, (...), la fourniture ou l'édition des logiciels susceptibles de traiter des œuvres protégées et intégrant des mesures techniques permettant le contrôle à distance direct ou indirect (...) ou l'accès à des données personnelles (...) sont soumis à déclaration préalable auprès du service de l'État chargé de la sécurité des systèmes d'information* ».

Sur ce point, la loi du 1^{er} août 2006 semble satisfaisante.

Il n'en est pas de même en ce qui concerne la publication des codes sources aux fins d'interopérabilité.

Le projet de loi adopté le 21 mars 2006 par l'Assemblée Nationale contenait par ailleurs (sur vote à l'unanimité) une disposition très novatrice destinée à imposer l'interopérabilité en prévoyant qu'on « *ne peut pas interdire la publication du code source et de la documentation technique d'un logiciel indépendant interopérant pour des usages licites avec une mesure technique de protection d'une œuvre* ».

Cette disposition a malheureusement été écartée par la loi du 1^{er} août 2006.

Elle a été remplacée par un dispositif complexe qui donne à une « *autorité de régulation des mesures techniques* » le pouvoir d'intervenir si des MTP ont pour conséquence d'entraîner dans l'utilisation d'une œuvre des limitations supplémentaires et indépendantes de celles expressément décidées par les titulaires de droits.

Mais l'article L.331-7 (nouveau) du CPI limite la saisine de cette Autorité, en matière d'interopérabilité, aux fabricants de logiciels, aux fabricants de MTP et aux exploitants de services ayant recours aux MTP.

Les consommateurs et les ayants droit ne peuvent pas saisir l'Autorité de régulation des mesures techniques en ce qui concerne ces questions d'interopérabilité.

Nous proposons l'abrogation de l'ensemble de ce dispositif et le retour à la solution qui avait été adoptée (à l'unanimité) par l'Assemblée Nationale en matière de publication obligatoire des codes sources.

La révision nécessaire de la Directive 2001-29 sur la société de l'information

La loi du 1^{er} août 2006 ne permet pas de garantir un équilibre entre les objectifs de ceux qui utilisent les MTP, y compris les producteurs et distributeurs, et les intérêts communs des artistes et du public.

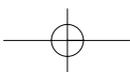
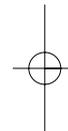
La loi du 1^{er} août 2006 ne prévoit aucun contrôle de l'interopérabilité vis-à-vis des MTP utilisées par les ayants droit eux-mêmes, ce qui pose problème quand ces ayants droit sont des producteurs qui décident d'imposer via les MTP des restrictions excessives, notamment parce qu'ils y trouveraient un intérêt dans le cadre d'une convergence industrielle avec des fabricants de matériels de lecture ou de copie.

D'autre part, la limitation liée à l'interopérabilité n'est prévue ni par les Traités OMPI WCT et WPPT de 1996, ni par la Directive 2001-29.

La question se pose donc de savoir si la limitation relative à l'interopérabilité est conforme aux obligations européennes de la France et à ses futures obligations internationales en cas de ratification des Traités OMPI WCT et WPPT.

Si la réponse à cette question est négative, et tenant compte du fait que garantir l'interopérabilité et la sécurité informatique est devenu un objectif relevant manifestement de l'ordre public, les États membres de l'Union européenne sont dans une impasse sur ce sujet, tant que la Directive 2001-29 n'aura pas été révisée.

Il est donc urgent de réviser sur ce point la Directive 2001-29.



7. Le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA)



Le conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique

Situation actuelle

En plus des difficultés rencontrées dans les relations professionnelles, les organisations d'artistes-interprètes et d'auteurs ont été confrontées au fonctionnement du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique qui, de fait, a amplifié le déséquilibre des rapports de force existant entre les ayants droit et les industriels.

Propositions

Il est proposé une réforme de cette institution pour qu'elle soit pleinement indépendante et joue à la fois un rôle d'expertise, de transparence sur les pratiques professionnelles et, dans la mesure du possible, de médiation.

Le conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique

Analyse

Présentation du statut du CSPLA

Le CSPLA a été créé pour 6 ans par un arrêté du 10 juillet 2000 pris par Mme Tasca, ministre de la Culture et de la communication.

C'est un organe consultatif chargé de faire des propositions et recommandations à la demande du ministre chargé de la culture.

Il est également supposé remplir une fonction « ... *d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et des droits voisins et de suivi de l'évolution des pratiques...* »

Enfin, il peut proposer au ministre la désignation d'une personnalité qualifiée chargée d'exercer une fonction de conciliation, s'agissant de « *différents relatifs à l'application de la législation en matière de propriété littéraire et artistique sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions* ».

Il peut réunir des Commissions spécialisées, dont les travaux sont toutefois entièrement soumis aux décisions du CSPLA.

Ce Conseil n'est pas une autorité administrative indépendante.

Le CSPLA a adopté son Règlement intérieur le 4 octobre 2001, révisé le 14 octobre 2004. Les articles 4, 5, 6, 9 et 10 de ce Règlement intérieur fixent les principales règles de délibération et d'adoption des avis ou des recommandations du Conseil :

Arrêté du 10 juillet 2000 portant création du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique.

Art. 1^{er}. - *Il est institué auprès de la ministre de la culture et de la communication un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique, pour une durée de six ans.*

Art. 2. - *Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique est chargé de conseiller la ministre de la culture et de la communication en matière de propriété littéraire et artistique.*

Il est saisi par elle d'un programme de travail et chargé de faire des propositions et recommandations dans ce domaine. Il peut proposer à la ministre de la culture et de la communication d'étudier toute question relative à son domaine de compétence.

Le conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique

Le Conseil supérieur remplit une fonction d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et droits voisins et de suivi de l'évolution des pratiques et des marchés à l'exception des questions de concurrence qui relèvent du Conseil de la concurrence. Il peut provoquer le lancement d'études correspondant à ses missions et proposer toute mesure concernant la propriété littéraire et artistique française à l'étranger.

Le président rend compte des travaux du conseil à la ministre de la culture et de la communication par voie d'avis écrits dont il lui est accusé réception et par l'établissement d'un rapport annuel. Il est informé des suites données par le Gouvernement à ses propositions et recommandations.

Art. 3. - Pour aider à la résolution des différends relatifs à l'application de la législation en matière de propriété littéraire et artistique sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique peut proposer à la ministre de la culture et de la communication la désignation d'une personnalité qualifiée chargée d'exercer une fonction de conciliation.

Art. 4. - Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique comprend un conseiller d'État, président, ainsi qu'un conseiller à la Cour de cassation, vice-président.

Le président et le vice-président sont nommés, pour une durée de trois ans renouvelable, par arrêté conjoint de la ministre de la culture et de la communication et de la ministre de la justice, sur proposition du vice-président du Conseil d'État et du premier président de la Cour de cassation.

Il comprend en outre :

1. Membres de droit : le directeur du cabinet de la ministre de la culture et de la communication ou son représentant ; le directeur de l'administration générale au ministère de la culture et de la communication ; le directeur du service juridique et technique de l'information et de la communication ; le directeur des affaires civiles et du sceau au ministère de la justice ; un représentant du ministre de l'éducation nationale et de la recherche ; un représentant du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie ; un représentant du ministre des affaires étrangères. Le directeur de l'administration générale au ministère de la culture et de la communication est assisté du sous-directeur des affaires juridiques et du chef du bureau de la propriété littéraire et artistique qui assurent le secrétariat général du Conseil supérieur. Les représentants des ministres ci-dessus désignés sont nommés par les ministres dont ils relèvent

pour une durée de trois ans renouvelable. Les directeurs d'administration centrale peuvent être suppléés par un haut fonctionnaire ou magistrat placé sous leur autorité.

2. Huit personnalités qualifiées en matière de propriété littéraire et artistique nommées par arrêté de la ministre de la culture et de la communication pour une durée de trois ans renouvelable, dont trois professeurs d'université et deux avocats à la cour.

3. Trente-deux membres représentant les professionnels nommés par arrêté de la ministre de la culture et de la communication pour une durée de trois ans renouvelable et ainsi répartis : dix représentants des auteurs ; deux représentants des auteurs et éditeurs de logiciels et bases de données ; deux représentants des artistes-interprètes ; deux représentants des producteurs de phonogrammes ; deux représentants des éditeurs de presse ; deux représentants des éditeurs de livres ; deux représentants des producteurs audiovisuels ; deux représentants des producteurs de cinéma ; deux représentants des radiodiffuseurs ; deux représentants des télédiffuseurs ; deux représentants des éditeurs de services en ligne ; deux représentants des consommateurs.

Les représentants des professionnels peuvent se faire représenter par un suppléant désigné dans leur arrêté de nomination.

Art. 5. - Des commissions spécialisées sont créées au sein du Conseil supérieur, en tant que de besoin, par décision du président du Conseil supérieur qui désigne la personne chargée d'en présider les travaux et qui en fixe la composition. En fonction de leur champ de compétence, elles comprennent, le cas échéant, des experts extérieurs au Conseil supérieur.

Art. 6. - Le Conseil supérieur adopte son règlement intérieur sur proposition de son président. Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique est assisté de rapporteurs, membres du Conseil d'État ou de la Cour des comptes, et de magistrats de l'ordre judiciaire désignés par le président du Conseil supérieur, respectivement, sur proposition du vice-président du Conseil d'État, du premier président de la Cour des comptes et du ministre de la justice. En outre, les membres du Conseil supérieur peuvent être désignés comme rapporteur. Les rapporteurs rendent compte de leurs travaux ou de ceux de la commission dans laquelle ils siègent au Conseil supérieur.

Art. 7. - Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique se réunit sur convocation de son président au moins deux fois par an. Il se réunit de plein droit à la demande de la ministre de la culture et de la communication ou des

deux tiers de ses membres. Il peut entendre, en tant que de besoin, des experts extérieurs ou toute personne dont la collaboration est utile à ses travaux.

Art. 8. - Le suivi et la coordination des travaux du Conseil supérieur sont assurés par un bureau élu par le Conseil supérieur parmi ses membres comprenant, outre le président du Conseil supérieur, président du bureau, et le directeur de l'administration générale au ministère de la culture, un représentant des personnalités qualifiées et six représentants respectifs des auteurs, des artistes, des producteurs, des éditeurs, des diffuseurs et des utilisateurs.

Art. 9. - Les fonctions de membre du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique sont gratuites. Il peut toutefois être alloué des indemnités correspondant aux frais de déplacement et de séjour effectivement supportés à l'occasion des réunions du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique, dans les conditions prévues par le décret du 28 mai 1990 susvisé fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'État, des établissements publics nationaux et de certains organismes subventionnés. En outre, les rapporteurs peuvent être rétribués sur les crédits de vacation du ministère de la culture et de la communication.

Art. 10. - Le directeur de l'administration générale au ministère de la culture et de la communication est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Règlement intérieur du CSPLA (extrait)

Article 4

Le Conseil supérieur ne siège que si les trois quarts de ses membres sont présents ou représentés par leur suppléant. Si ce quorum n'est pas atteint, le Conseil supérieur est à nouveau réuni dans un délai de huit jours ; il peut alors délibérer, si la moitié au moins de ses membres sont présents ou représentés par leur suppléant.

Article 5

Les séances du Conseil supérieur ne sont pas publiques. Les membres et les experts auditionnés sont tenus à l'obligation de discrétion en ce qui concerne, d'une part, les documents et informations dont ils ont eu connaissance, d'autre part, le contenu des délibérations du Conseil supérieur.

Article 6

Le Conseil supérieur ne peut délibérer que sur les questions inscrites à l'ordre du jour de la séance. Toutefois, à l'initiative du président, ou, avec son accord, à la demande de douze membres, une question non inscrite à l'ordre du jour peut être examinée ; si elle fait l'objet d'un avis ou d'une recommandation, elle ne peut être adoptée que par consensus.

Article 9

Les avis et recommandations du Conseil supérieur sont adoptés par consensus ou à l'issue d'un vote. Ils sont adressés au ministre chargé de la culture.

Les votes ont lieu à main levée. Toutefois, il peut être procédé, à la demande du président ou des deux tiers des membres présents ou représentés par leur suppléant, à un vote à bulletin secret.

Les avis ou recommandations sont adoptés à la majorité simple des voix des membres présents ou représentés par leur suppléant. Si un quorum de présence des deux tiers du total des membres ou de leurs suppléants n'est pas atteint, le vote est reporté à la séance suivante.

Sur proposition du quart des membres présents, un avis minoritaire est annexé à l'avis majoritaire.

Article 10

Les positions exprimées et les conclusions des débats, ainsi que, s'il y a lieu, le résultat des votes, font l'objet d'un compte rendu. Celui-ci est adressé aux membres du Conseil supérieur et approuvé lors de la séance suivante. Le compte-rendu est alors signé par le président. Il est transmis au ministre chargé de la culture.

Les difficultés rencontrées

On peut relever les principales difficultés suivantes :

- le principe du vote par une assemblée regroupant tous les groupes de pression, qu'ils représentent une catégorie d'ayants droit, une catégorie d'exploitants, ou les consommateurs, est insatisfaisant. Il empêche toute indépendance des travaux du Conseil. Il défavorise fortement certaines catégories d'artistes-interprètes et d'auteurs qui savent par avance qu'elles seront minoritaires sur

212 Le conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique

toute proposition répondant spécifiquement à leurs demandes. Il suffit de lire la composition du CSPLA pour le comprendre. Ceux qui sont en situation défavorable dans la réalité des pratiques professionnelles le seront également dans le cadre du CSPLA et y subiront les votes majoritaires de leurs opposants.

- les travaux des commissions spécialisées sont eux-même faussés pour la même raison, car certaines catégories d'ayants droit y seront toujours minoritaires et ne parviendront jamais à y obtenir un résultat spécifiquement favorable à leur protection. D'autres catégories d'ayants droit y sont sur-représentées. Ce constat s'est révélé particulièrement vrai au sein de la commission réunie en 2005/2006 pour travailler sur la question de la distribution des œuvres sur Internet, dans l'objectif de jouer un rôle utile aux débats parlementaires relatifs à la transposition de la Directive 2001-29 sur les droits dans la société de l'information.

- les règles de quorum et de vote ne sont pas respectées quand, sur des sujets sensibles, une délibération intervient tardivement et qu'une partie des membres du Conseil ont quitté la séance. En effet, les départs ne sont pas comptabilisés et les votes deviennent arbitraires. Il s'agit d'un dysfonctionnement révélateur.

- les moyens financiers du CSPLA sont dérisoires, ce qui l'empêche de mener des études indépendantes. Il est par ailleurs dépendant sur ce point de décisions discrétionnaires du ministre chargé de la culture.

- le CSPLA n'a en conséquence pas accompli sa mission « *d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et des droits voisins et de suivi de l'évolution des pratiques* » à l'égard des artistes-interprètes et des catégories d'auteurs qui sont les plus faibles dans les rapports de force collectifs (écrivains, peintres, photographes, sculpteurs, scénaristes, dialoguistes, etc.).

- le CSPLA n'a pas obtenu de résultat dans son rôle de soutien à la résolution des « *différents relatifs à l'application de la législation en matière de propriété littéraire et artistique sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions* ».

- le CSPLA mobilise beaucoup de temps et d'énergie au détriment de ceux qui n'ont pas les moyens administratifs et financiers de faire face à ses demandes de réunions multiples et souvent urgentes.

En conclusion, cette instance a plus eu pour effet d'aggraver les tensions que de les résoudre. Elle ne dispose pas de l'indépendance souhaitée par les artistes-interprètes et les auteurs.

Proposition sur une réforme du CSPLA

Il est proposé une refonte complète de cette instance, sur la base des deux principes suivants :

- que ce Conseil devienne une autorité indépendante d'expertise et de médiation, dotée de son propre budget.
- que les votes ne puissent porter que sur des propositions d'avis ou de recommandations émanant du Conseil selon un système garantissant un équilibre des pouvoirs par secteur d'activité.

Cette réforme aurait lieu par voie de décret en Conseil d'État et non pas par voie de simple arrêté ministériel.

Amendements

Proposition de décret inséré dans le Code de la propriété intellectuelle, pour créer un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique :

Article R.414-1 (modifié)

Il est institué auprès de l'Assemblée Nationale et du Sénat un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique. Le Conseil a un rôle consultatif sur toute question relative à la propriété littéraire et artistique. Il adopte en tant que de besoin des avis ou des recommandations. Il remplit une fonction d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et droits voisins, et de suivi de l'évolution des pratiques professionnelles à l'exception des questions de concurrence qui relèvent du Conseil de la concurrence.

Il organise ses travaux sur la base d'un programme de travail annuel adopté par son Comité directeur, ou sur saisine d'urgence, par décision conjointe du Bureau de l'Assemblée Nationale et du Bureau du Sénat.

Article R.414-2 (modifié)

Le Conseil peut ordonner le lancement d'études correspondant à ses missions et proposer toute mesure concernant la propriété littéraire et artistique tant au niveau français qu'au niveau européen ou international. Il peut jouer un rôle de médiation sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions. Il est chargé d'organiser la négociation collective obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes par le présent Code.

Article R.414-3 (modifié)

Le Conseil communique à l'Assemblée Nationale et au Sénat un rapport annuel d'activité. Le Conseil est informé en temps utile par le Président de l'Assemblée Nationale ou par le Président du Sénat des suites données à ses recommandations.

Article R.414-4 (modifié)

Pour accomplir ses missions de médiation, le Comité directeur du Conseil peut nommer une ou plusieurs personnalités qualifiées chargées d'exercer la fonction de médiateur. La rémunération de ces personnalités est à la charge des parties concernées, selon des modalités proposées par le Comité directeur du Conseil.

Article R.414-5 (modifié)

Le Conseil de la propriété littéraire et artistique est présidé alternativement par un député et un sénateur, nommés pour une durée de deux ans, respectivement par le Bureau de l'Assemblée Nationale et par le Bureau du Sénat ; le premier mandat étant confié à un député.

Le Conseil comprend en outre un Comité directeur nommé pour deux ans et composé de la manière suivante :

1. Membres de droit : le Président, un Vice-Président nommé par le Bureau du Sénat si le Président est un député et nommé par le Bureau de l'Assemblée Nationale si le Président est un sénateur, un conseiller d'État et un conseiller à la Cour de cassation nommés par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre de la justice, le directeur de cabinet du ministre chargé de la culture.
2. Douze personnalités nommées sur décision du Président du Conseil à raison de trois personnalités proposées par les organisations représentant les auteurs, trois personnalités proposées par les organisations représentant les artistes-interprètes, une personnalité proposée par les organisations représentant les producteurs de phonogrammes, une

personnalité proposée par les organisations représentant les producteurs de vidéogrammes, une personnalité proposée par les organisations représentant les éditeurs, deux personnalités proposées par les organisations représentant les entreprises de communication audiovisuelle, deux personnalités proposées par les organisations représentant les consommateurs. À défaut de proposition pour une ou plusieurs de ces nominations, le siège considéré restera vacant.

Le Comité directeur se réunit sur convocation du Président au moins une fois par trimestre. Statuant à la majorité des personnes présentes, il adopte le programme de travail annuel du Conseil, il fixe l'ordre du jour des séances plénières du Conseil, il crée en tant que de besoin des commissions spécialisées, et il prend toute décision relative à l'administration du Conseil.

Sur demande conjointe du Bureau de l'Assemblée Nationale et du Bureau du Sénat, le Comité directeur peut prendre une décision au nom du Conseil, y compris sur des avis ou des recommandations. Le Comité directeur peut déléguer à l'un de ses membres le pouvoir de représenter le Conseil pour une opération déterminée; à charge pour cette personne de rendre compte.

Article R.414-6 (modifié)

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique comprend :

1. Membres de droit : les membres de droit du Comité directeur, le directeur de l'administration générale au ministère chargé de la culture, le directeur du service juridique et technique de l'information et de la communication, le directeur des affaires civiles et du sceau au ministère de la justice, un représentant du ministre de l'éducation nationale et de la recherche, un représentant du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, un représentant du ministre des affaires étrangères. Les représentants des ministres ci-dessus désignés sont nommés par les ministres dont ils relèvent pour une durée de deux ans renouvelable. Les directeurs d'administration centrale peuvent être suppléés par un haut fonctionnaire ou un magistrat placé sous leur autorité.

2. Six personnalités qualifiées en matière de propriété littéraire et artistique nommées par arrêté du ministre chargé de la culture pour une durée de deux ans renouvelables, dont deux professeurs d'université et deux avocats à la cour.

3. Seize membres représentant les professionnels nommés sur proposition des organisations représentatives par le Président du Conseil pour une durée de deux ans renouvelable et ainsi répartis: trois représentants des auteurs, un représentant des éditeurs de logiciels et bases de données, trois représentants des artistes-interprètes, un représentant des producteurs de phonogrammes, un représentant des éditeurs de presse, un représentant des éditeurs de livres, un représentant des producteurs audiovisuels, un représentant des radios, un représentant des télévisions, un représentant des éditeurs de services en ligne. Les représentants des professionnels peuvent se faire représenter par un suppléant désigné lors de leur nomination.

4. Deux membres représentant les consommateurs.

Article R.414-7 (modifié)

Des commissions spécialisées sont créées au sein du Conseil, par décision du Comité directeur qui désigne à cet effet la personne chargée d'en présider les travaux ainsi qu'un rapporteur, et qui en fixe la composition. En fonction de leur champ de compétence, elles comprennent, le cas échéant, des experts extérieurs au Conseil.

Article R.414-8 (modifié)

Le Comité directeur du Conseil, adopte un règlement intérieur du Conseil sur proposition de son Président. Le directeur de l'administration générale au ministère chargé de la culture est assisté du sous-directeur des affaires juridiques et du chef du bureau de la propriété littéraire et artistique qui assurent le secrétariat général du Conseil.

Article R.414-9 (modifié)

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique se réunit sur convocation de son Président au moins une fois par an. Il se réunit de plein droit à la demande du Bureau de l'Assemblée Nationale ou du Bureau du Sénat, ou de son Comité directeur, ou des deux tiers de ses membres. Il peut entendre, en tant que de besoin, des experts extérieurs ou toute personne dont la collaboration est utile à ses travaux.

Article R.414-10 (modifié)

Les fonctions de membre du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique sont gratuites. Il peut toutefois être alloué des indemnités, dans les conditions prévues par le décret du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'État, des établissements publics nationaux et de certains organismes subventionnés. En outre, les présidents et rapporteurs des commissions spécialisées peuvent être rétribués sur les crédits de vacation du ministère de la culture et de la communication.

Synthèse



La propriété intellectuelle

Les droits de propriété intellectuelle sont devenus au cours de ces quinze dernières années, depuis la loi Lang du 3 juillet 1985, un enjeu économique majeur. Ce phénomène a été amplifié par le développement des techniques numériques de création et de diffusion des oeuvres.

Or, les réformes intervenues pendant cette période ont été principalement dans le sens d'une protection des investisseurs et non pas dans le sens d'une meilleure protection des artistes, interprètes ou créateurs.

Il en résulte aujourd'hui une situation de profond déséquilibre, y compris sous la forme de pratiques contractuelles indécentes au détriment des artistes.

Pourtant, de nombreuses normes internationales exigent une juste reconnaissance de leur travail.

Ce Livre Blanc a pour objectif de présenter en détail un état de la situation et formuler des propositions visant à rétablir les équilibres entre les investisseurs et les différents intervenants du monde de la création.

1. Les droits

Les auteurs bénéficient depuis longtemps d'une législation protectrice, mais les faits montrent que sauf grande notoriété, leurs droits sont peu respectés. Ils sont de plus en plus confrontés au déséquilibre des rapports de force lors de la conclusion des contrats.

En ce qui concerne les artistes interprètes, les licences légales créées par la loi Lang du 3 juillet 1985, au titre d'une part de la copie privée et d'autre part de la diffusion des phonogrammes du commerce, ont été une source de rémunération très importante.

Dans les autres domaines de la protection des artistes interprètes, on constate que la loi est demeurée incomplète, par exemple en matière de location. Elle ne leur garantit aucune rémunération, notamment par les webradios ou les plateformes de téléchargement.

Par ailleurs, aucune règle ne permet de protéger les artistes interprètes à l'égard de certains contrats qu'ils sont bien souvent obligés d'accepter.

A. Le poids économique des droits

Les chiffres produits dans ce Livre Blanc montrent trois choses :

les auteurs et les artistes interprètes reçoivent, sur un plan global, une part très faible des recettes commerciales générées par leur travail ;

les licences légales sont devenues une source de rémunération aussi importante que les droits exclusifs et pourraient les dépasser à court terme ;

pour la musique enregistrée, la masse salariale d'emploi des artistes est nettement plus faible que les droits perçus grâce aux licences légales et les droits exclusifs bénéficient essentiellement à une petite minorité d'artistes.

B. Les droits moraux

Les droits moraux sont au cœur de la protection des artistes, notamment parce qu'ils sont perpétuels et incessibles. Le Livre Blanc met en lumière certaines pratiques de violation des droits moraux. Il semble nécessaire d'instaurer un dialogue entre organisations professionnelles pour formaliser, par secteur d'activité, ce que doivent être les bonnes pratiques.

C. Les droits exclusifs

Le droit de location dont bénéficient les artistes interprètes et les auteurs dans la législation communautaire n'est pas respecté en France. Il est nécessaire de créer, comme le prévoit la Directive 92-100, une gestion collective obligatoire de ce droit afin d'aboutir à une rémunération équitable des artistes interprètes et des auteurs.

Le droit de prêt fait l'objet d'une licence légale en ce qui concerne le prêt public des livres mais pas en ce qui concerne le prêt public des phonogrammes et des vidéogrammes. Il est nécessaire de compléter la législation actuelle pour qu'elle protège et rémunère toutes les catégories d'auteurs et les artistes interprètes.

Le droit de distribution est absent du texte définissant les droits des artistes interprètes, alors que ce droit leur est reconnu au niveau européen. Il est nécessaire de compléter la loi française sur ce point.

Le droit de reprographie fait l'objet d'un régime satisfaisant de gestion collective obligatoire, mais il manque une règle de partage (égalitaire) entre auteurs et éditeurs des redevances versées à ce titre. A défaut, la répartition des redevances continuera à faire l'objet de difficultés et de contestations.

Le droit de mise à la disposition du public à la demande, notamment pour la vente en ligne des phonogrammes et des vidéogrammes (films, téléfilms, etc.), doit faire l'objet d'un dispositif qui garantisse une rémunération équitable des artistes interprètes et des auteurs. Pour cela, il serait possible d'adopter soit un régime de gestion collective obligatoire (comme en matière de reprographie et de câblodistribution), soit un régime de licence collective étendue (à l'instar des pays scandinaves).

Les producteurs se sont vus reconnaître des droits de propriété intellectuelle. La jouissance de leurs droits doit toutefois être conditionnée par le respect des droits des auteurs et des artistes interprètes.

Les œuvres de commande pour la publicité ont fait l'objet d'un barème officiel adopté en février 1987 mais il n'a jamais été respecté. Ce barème est devenu obsolète dans l'environnement numérique. Il y a lieu de le réviser puis de le faire respecter.

Les œuvres « orphelines », c'est-à-dire sans auteur identifié, doivent impérativement faire l'objet d'un régime de gestion collective obligatoire, pour mettre fin à des dérives visant, notamment dans le domaine de la photographie, à systématiser le recours à des œuvres dont les auteurs ne seraient pas connus.

Le droit de suite et le droit de présentation des œuvres graphiques et plastiques doit également être réformé pour garantir une rémunération effective des artistes.

D. Les licences légales

La rémunération équitable et unique

La Rémunération « équitable et unique » est le nom donné à la licence légale qui autorise diverses formes de diffusion des phonogrammes du commerce en contrepartie du paiement d'une rémunération partagée par moitié entre artistes interprètes et producteurs.

Le Livre Blanc rappelle quelle interprétation il faut donner à la notion complexe de phonogramme du commerce.

Il propose une réforme visant à clarifier l'obligation de paiement qui pèse sur les télévisions et plus généralement sur ceux qui diffusent des phonogrammes du commerce associés à des images.

Il propose également d'élargir le champ de cette licence légale pour garantir le paiement de la Rémunération Equitable pour toute forme de communication au public des phonogrammes du commerce. Cet élargissement vise principalement les diverses formes de diffusion de programmes radio sur Internet (webcasting, podcasting, etc.), la sonorisation des spectacles et les attentes musicales téléphoniques.

La copie privée

Face aux tentatives régulières de l'industrie du disque de supprimer la copie privée numérique, que ce soit au niveau européen ou en France, le Livre Blanc propose une définition claire de la copie privée autorisée par la loi et du régime de rémunération instauré au bénéfice des artistes-interprètes, des auteurs et des producteurs.

La loi du 1er août 2006 contient toute une série d'éléments de nature à remettre en cause le droit à copie privée et la rémunération qui en est le corollaire. Les explications apportées dans le Livre Blanc montrent que la plupart des dispositions de cette loi doivent être abrogées en ce qui concerne la problématique de la copie privée, y compris la règle du « test en trois étapes ».

Le Livre Blanc présente en détail la genèse des barèmes applicables à la copie privée numérique sur les nouveaux supports. Il est nécessaire que ces barèmes continuent à évoluer, sur la base d'un dialogue entre les parties concernées, pour tenir compte de l'évolution des équipements et des pratiques de copie privée numérique. L'objectif essentiel est de parvenir à une répartition homogène de la redevance supportée par les différents équipements et supports acquis par le public.

La rémunération pour copie privée est une source importante de revenu pour les auteurs et pour les artistes interprètes. Elle est aussi un élément de politique culturelle compte tenu du fait que 25 % des sommes perçues à ce titre sont obligatoirement affectés à l'aide à la création, au spectacle vivant et à la formation d'artistes. Il y a donc lieu de pérenniser cette licence légale.

2. La durée de protection

Il est temps de s'interroger sur la nécessaire évolution de la durée de protection des droits voisins, aujourd'hui limitée à 50 ans.

Pour cela, les motifs de la protection doivent être bien compris. C'est en analysant ces motifs que l'on réalise pourquoi la durée de la protection des droits des artistes-interprètes doit être allongée. Il n'en est pas de même s'agissant des droits des producteurs, qui visent à « récompenser » un investissement au même titre que ceux relatifs aux brevets. Or les brevets ne sont protégés que pour une durée de 20 ans. Il est proposé de porter à 70 ans la durée de protection des droits des artistes-interprètes.

3. Les contrats individuels

Les contrats méritent une attention particulière dès lors qu'ils permettent bien souvent de neutraliser les droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes, lorsque ceux-ci sont contraints de les signer sans pouvoir négocier.

Des dispositions doivent être prises d'urgence en ce qui concerne les contrats d'édition, les contrats des photographes de presse, les contrats de commandes, les contrats d'enregistrement des phonogrammes du commerce, les contrats de co-production, de licence et de distribution des phonogrammes, et enfin les contrats de production audiovisuelle.

Le Livre Blanc propose une solution pour redonner aux artistes-interprètes leur pleine liberté d'exploitation de leurs phonogrammes quand il est mis fin judiciairement au contrat les liant à un producteur.

Enfin, il apparaît indispensable d'inscrire dans le Code de la propriété intellectuelle, au bénéfice des artistes-interprètes, l'obligation de rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation.

4. La gestion collective

La gestion collective s'impose de plus en plus, dans l'environnement numérique, comme le seul moyen de garantir le respect des droits des auteurs et des artistes-interprètes.

Il y a lieu de soutenir ce système en créant des obligations nouvelles, à la charge des producteurs et des diffuseurs, en ce qui concerne les informations nécessaires à la répartition des droits.

Par ailleurs, face à des tentatives récentes de mainmise des industriels sur la gestion collective des droits des artistes interprètes et des auteurs, il devient nécessaire de préciser les règles relatives à la composition des instances dirigeantes des sociétés de perception et de répartition des droits.

5. La négociation collective

Loin de vouloir en quoi que ce soit remettre en cause les prérogatives syndicales, le Livre Blanc évoque les difficultés rencontrées récemment du fait de la signature, par certains syndicats, d'accords professionnels constituant de véritables licences générales d'exploitation des droits des artistes-interprètes. Ces licences syndicales ont été conclues sans habilitation juridique et en violation directe des apports faits aux sociétés de perception et de répartition des droits. Il y a lieu de mettre fin à ces pratiques et faire en sorte qu'elles ne se renouvellent pas.

Le cas particulier des archives de l'INA est évoqué car l'Institut entend bénéficier d'une licence générale d'exploitation directe ou indirecte de toutes ses archives et ce pour des exploitations commerciales de toute nature.

La loi du 1er août 2006 tend en ce sens à créer une « dérogation » aux droits des artistes-interprètes pour que l'INA puisse échapper à toute obligation d'une autorisation des artistes ou de leur société de perception dès lors qu'il aurait conclu un accord syndical sur les barèmes de rémunération. Par cette disposition surprenante, la loi du 1er août 2006 viole la directive européenne 2001-29 qu'elle est censée transposer, ainsi que plusieurs conventions internationales qui n'autorisent pas une telle dérogation aux droits des artistes-interprètes.

6. Les mesures techniques de protection

Les DRM (Digital Rights Management), y compris les mesures techniques de protection (MTP) sont des procédés permettant de maîtriser, de contrôler ou de limiter l'utilisation d'une œuvre, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme. Ces MTP soulèvent de multiples questions quant aux conséquences des utilisations abusives qui peuvent en être faites. C'est particulièrement vrai dans les cas suivants :

- mise en place sans l'accord des auteurs et des artistes interprètes,
- absence d'interopérabilité avec des équipements grand public,
- absence d'information des consommateurs sur les effets restrictifs de leurs utilisations,
- violation de l'exception pour copie privée,
- intrusion dans la vie privée et atteinte à la sécurité informatique.

Il est aujourd'hui évident que la directive européenne 2001-29 doit être révisée pour définir l'ensemble des limitations applicables aux mesures techniques de protection.

8. Le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA)

En plus des difficultés rencontrées dans les relations professionnelles, les organisations d'artistes interprètes et les organisations d'auteurs ont été confrontées à une institution récente appelée Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, qui s'est avérée incapable de garantir l'indépendance de son fonctionnement et a amplifié le déséquilibre des rapports de force existant entre ayants droit et industriels. Une réforme de cette institution s'impose pour qu'elle soit indépendante et joue à la fois un rôle d'expertise, de transparence sur les pratiques professionnelles et, dans la mesure du possible, de médiation.

Le Livre Blanc est un outil de concertation. Il a vocation à être enrichi de propositions nouvelles ou complémentaires.

Annexes



Annexe 1 : données économiques et statistiques

Etude IDEE-EUROPE - septembre 2006

Les sources de toutes les données figurant dans la présente étude sont précisées pour chaque tableau.

Quand, pour la même source, ont été constatés des écarts de chiffres, ce sont les derniers chiffres publiés officiellement en date (ou bien les plus importants) qui ont été retenus. Idem lorsque les sources sont différentes.

Les changements constatés dans les méthodologies d'élaboration des données sources sont signalés.

I. La musique enregistrée

Nous disposons de deux sources statistiques, celle de l'Observatoire de la musique (tableau 1) et celle du Syndicat national de l'édition phonographique (tableaux 2 et 3).

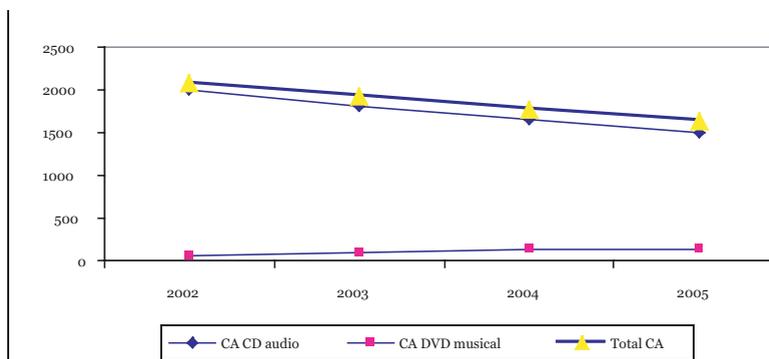
Tableau 1. évolution du chiffre d'affaires, ventes détail ttc phonogrammes et DVD musicaux

En Millions €

Années	2002	2003	2004	2005
CA CD audio	2 009	1 816	1 650	1 501
CA DVD musical	63,2	105,7	126,4	140,9
Total CA	2 072	1 921	1 776	1 643

Source : Observatoire de la musique / GfK.

Graphique 1. évolution du chiffre d'affaires, ventes détail ttc phonogrammes et DVD musicaux



Evaluation du prix de gros ht moyen d'un album en 2005

Total du chiffre d'affaires prix de gros ht éditeur pour les albums : 760,6 millions €

Nombre total d'unités vendus albums ; 92,3 millions

Prix unitaire moyen de l'album prix de gros ht éditeur : **8,24 €**

Tableau 2 : évolution du chiffre d'affaires ht éditeurs phonographiques 2000-2005

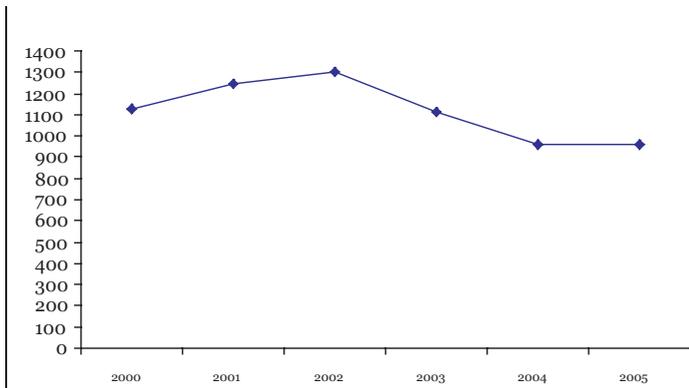
En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
CAHT gros*	1125,0	1247,0	1302,0	1112,0	961,9	959,3
dont vidéogrammes musicaux	-	-	53,3	91,0	89,2	104,3
Revenus des ventes numériques (téléchargement et mobiles)	-	-	-	-	8,5	30,7
Export de produits finis	-	-	(36,9)	32,3	-	-

* ventes nettes de retours et remises, hors export de produits finis et DOM-TOM

Source : "L'actualité du disque 2006 SNEP" p.7 et 11, "L'actualité du disque 2005 SNEP" p.10 "L'économie du disque 2001 SNEP/Musique Info Hebdo" p.15

NB : Dans les revenus d'édition phonographique ne figurent pas : le chiffre d'affaires des produits finis exportés (évalué de 3 à 4% du CAHT) et les ventes DOM-TOM. Les chiffres export ne figurent pas dans le rapport «L'actualité du disque 2006 SNEP». Le SNEP donne des chiffres à l'export pour les années 2002 et 2003 où il représentait, respectivement, (36,9) et 32,3 millions d'euros.

Graphique 2 : évolution du chiffre d'affaires gros ht édition phonographique**Tableau 3 : évolution du chiffre d'affaires ventes magasins 2000-2005**

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Magasins* (détail)	1830				1597	1459
Téléchargement					3	16

* ventes ttc hors kiosques

Source : "L'actualité du disque 2006 SNEP" p.7, "L'actualité du disque 2005 SNEP" p.10, "L'économie du disque 2001 SNEP/Musique Info Hebdo" p.15

Tableau 4 : marché de la musique sur les mobiles

En Millions €

Années	2001	2002	2003	2004	2005
CA Musique mobile ⁽¹⁾					3
CA produits musicaux ⁽²⁾	15	32	40	58	65
CA autres produits	13	28	70	92	100
Total produits personnalisation	28	60	110	150	165
% croissance (n/n-1)		214	83	36	10

⁽¹⁾ Musique Hi-Fi téléchargée⁽²⁾ Produits dérivés d'une œuvre musicale, hors téléchargement de musique Hi-Fi, de logos, de répondeurs et de vidéos

Source : Estimation Copilot Partners – Geste, in « Les nouveaux formats musicaux mobiles, Livre Blanc, Geste », juin 2006.

Tableau 5 : parts de marché et chiffres d'affaires phonogrammes du commerce des majors et des indépendants en 2005*

En Millions €	Chiffre d'affaires ht*	Part de marché**
EMI	178,42	18,6%
SONY BMG	264,76	27,6%
UNIVERSAL MUSIC	338,63	35,3%
WARNER MUSIC	136,22	14,2%
INDEPENDANTS	41,24	4,3%
Total	959,27	100,0%

* Montants calculés par application des parts de marché figurant dans le rapport "Filière de la musique enregistrée : quels sont les véritables revenus des artistes interprètes" p.15, ADAMI, avril 2006, au chiffre d'affaires total HT, soit 959,3 M€, des éditeurs figurant dans "L'actualité du disque 2006 SNEP", p.7.

Tableau 6 : chiffres d'affaires ht des majors : dernier exercice déposé

En Millions €	CAHT*	dernier exercice déposé	Nb de mois
EMI	167,19	31/03/04 au 31/03/05	12
SONY BMG	216,95	31/03/04 au 31/12/04	9
UNIVERSAL MUSIC	476,17	01/01/05 au 31/12/05	12
WARNER MUSIC	124,44	30/11/04 au 30/09/05	10

Source : Infogreffe*

II. Les produits dérivés

L'évaluation des produits dérivés n'est pas aisée. Le seul groupe pour lequel il a été possible de le faire, car l'exercice concorde avec l'année civile et permet donc une comparaison des données, est Universal Music Group.

À partir des données fournies dans la "liasse fiscale" 2005 déposée au Greffe du Tribunal de commerce, sur un chiffre d'affaires supports audio et vidéo ht (hors export) de 429,812 millions d'euros, la part des produits dérivés s'élève à 91,18 M€. La proportion est donc de 26,92%.

Pour arriver à cette part de CA de Universal Music Group nous avons procédé de la manière suivante.

Tableau 7 : évaluation du chiffre d'affaires des produits dérivés pour Universal Music Group 2005

	Chiffres clés	Mode de calcul
CA total ht marchandises et services France	469 540 360	469 540 360
<i>Dont services 19 222 008</i>		
Export	6 638 653	
Publishing (édition musicale)	15 611 278	-15 611 278
Universal Music Mobile	15 104 358	-24 117 494
Universal Music On Line	499 334	
L'Olympia	24 117 494	
Part marché phonogrammes ⁽¹⁾	35,3%	-338 630 000
Produits dérivés	26,92% des ventes	91 180 608

(1) Part du total des ventes HT prix de gros éditeurs de phonogrammes adhérents au SNEP (Syndicat national des éditeurs phonographiques).

Source : comptes déposés par le Groupe Universal Music France. La société précise que l'année 2005 a été exceptionnelle pour les ventes de produits dérivés. Les autres majors ont eu des opérations en produits dérivés moins importantes au cours de l'année 2005.

On peut évaluer la chiffre d'affaires des produits dérivés entre un quart et un tiers du chiffre d'affaires prix de gros ht éditeurs des 4 majors en France (94% du marché du phonogramme), soit en 2005,

entre 191,854 M€ et 239,825 M€

Si l'on appliquait une « rémunération équitable » sur ces sommes, les artistes-interprètes de la musique devraient toucher entre 95,926 M€ et 119,912 M€.

III. L'édition musicale (le "publishing")

Pour cette activité en France, les seules données récentes dont nous disposons sont américaines et portent sur l'année 2001.

Tableau 8 : le « publishing » en France en 2001

En Millions €

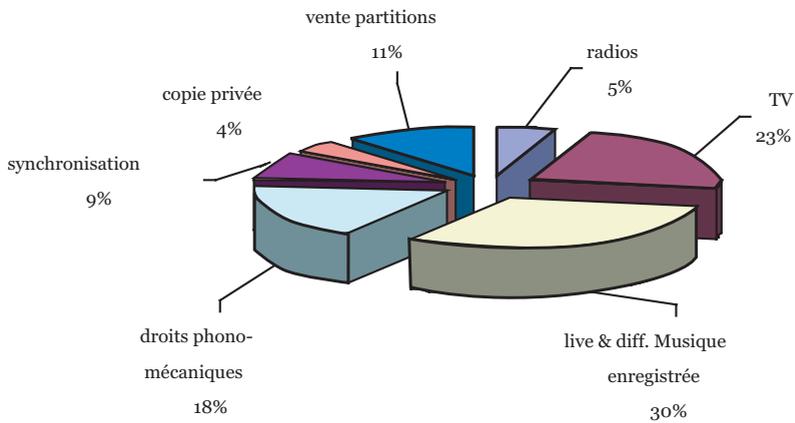
Années	2001
Exécution publique	320,8
Reproduction	166,58
Ventes partitions	61,17
Total	486

Source : NMPA (National Music Publishers Association)

Tableau 9 : revenus du « publishing » en 2001

Radios	26,91
TV	125,4
Diff. Musique live & enregistrée	168,48
Droits phono-mécaniques	96,04
Synchronisation	50
Copie privée	20,54
Vente partitions	61,17

Source : NMPA

Graphique 3 : les revenus du publishing en 2001

IV. Le marché de la vidéo

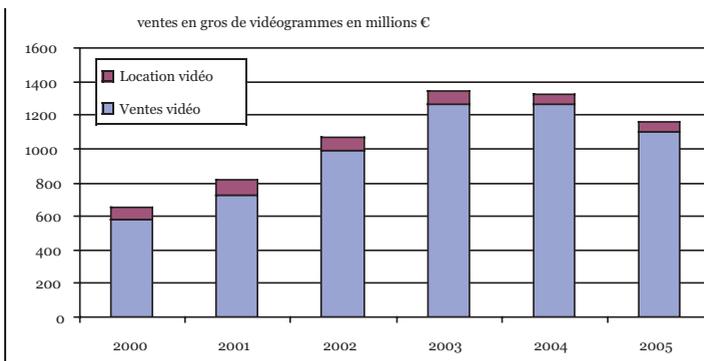
Graphique 4 : évolution du chiffre d'affaires des ventes en gros et locations de vidéogrammes

Tableau 10 : évolution du chiffre d'affaires des ventes en gros* et location de vidéogrammes

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Ventes vidéo	578,0	723,1	986,2	1261,2	1261,2	1098,0
Location vidéo	78,0	95,5	87,7	78,3	60,5	64,6
Total	656,0	818,6	1073,9	1339,5	1321,7	1162,6

* ventes en gros (mises en place en magasins) des éditeurs adhérents au SEV (soit environ 90% du chiffre d'affaires du secteur selon le CNC -hors films pornographiques).

Source : CNC, SEV pour 2005

Tableau 11 : évolution des ventes et location de vidéogrammes par les éditeurs

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Ventes vidéo	578	723	986	1131	1264	1098,0
Location vidéo	78	96	88	78	60	64,6
Total	656	819	1074	1209	1324	1162,6

Sources : ministère de la Culture et de la Communication, "chiffres clés 2006" p.140 : SEV/DEPS.

Ventes en gros HT des éditeurs membres du SEV (22 en 2004). Site Internet du SEV pour l'année 2005.

Le tableau 12 ci-dessous est une évaluation des dépenses des consommateurs en vidéo, à partir des données publiées par le CNC depuis l'enquête Gfk.

Tableau 12 : dépenses ttc des consommateurs pour les vidéogrammes

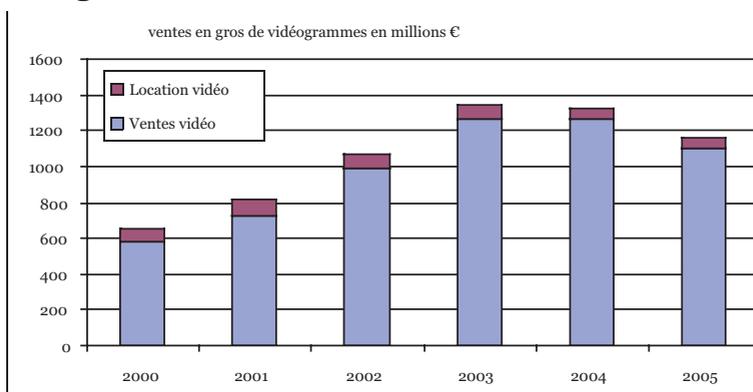
En Millions €

Années	2003	2004	2005
Locations	204,7	184,1	185,9
Achats	1688,7	1973,5	1786,5
Total	1893,4	2 157,6	1972,4

Source : GfK/CNC

A noter que « Chiffres clés 2006 » du Ministère de la Culture et de la Communication mentionne p. 140 qu'en 2004, le chiffre d'affaires au niveau de détail TTC est estimé par le Syndicat national de la vidéo à 2 milliards d'euros (location et achat de VHS et DVD).

Graphique 5 : évolution des dépenses ttc des consommateurs pour les vidéogrammes



V. Les jeux vidéos

Tableau 13 : évolution du chiffre d'affaires prix de gros ht des logiciels de loisirs

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004
Multimédia (CD-Rom + Logiciels)	380	381	420	430	475

Source : rapport "Bilan & perspectives VIDEO & DVD 6è édition 2005-2006, SEV/CNC/Musique Info", p.77

Tableau 14 : ventes au détail de loisirs interactifs : logiciels de loisirs + consoles

En Millions €

Années	2000	2004	2005
Matériel	-	-	444
Logiciels	-	-	767
Total	1054	1170	1500

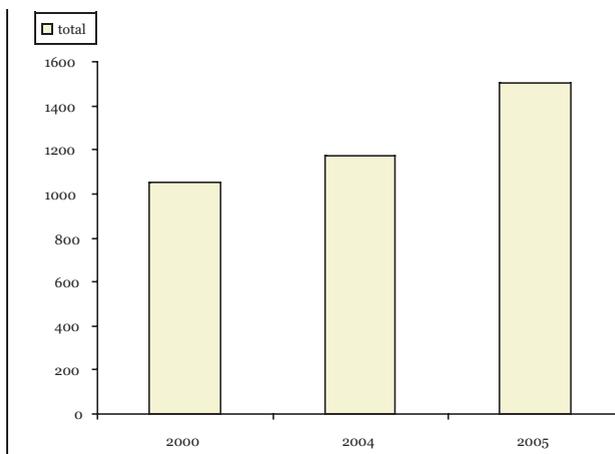
Matériel : consoles de salon et consoles portables

* consoles + logiciels consoles + cd rom PC (chiffres 2005)

2,8 millions de consoles en 2005

Source : estimations Agence française pour le jeu vidéo/SELL

Graphique 6 : ventes au détail de loisirs interactifs : logiciels de loisirs + consoles



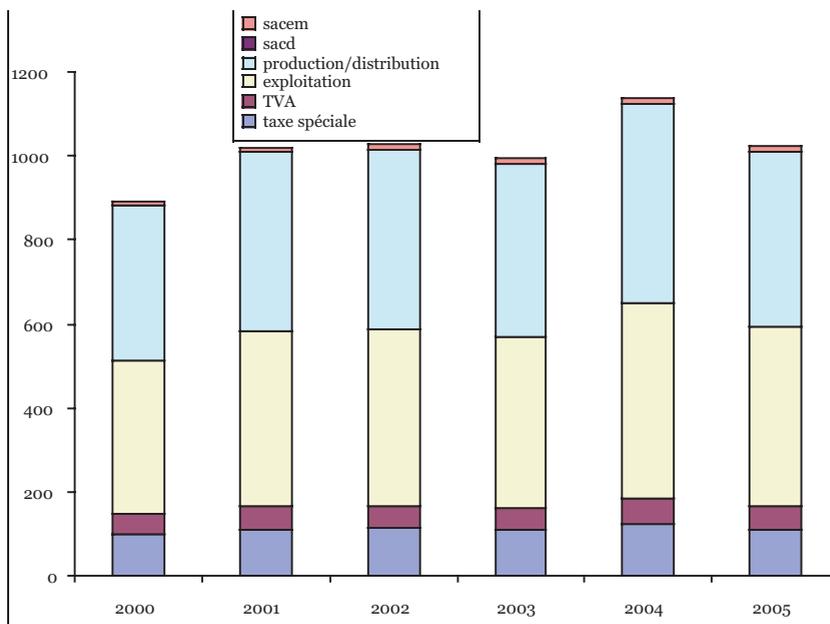
VI. Les salles de cinéma

Tableau 15 : répartition de la recette guichet cinéma

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Taxe spéciale	97,59	110,99	112,45	108,57	123,75	111,27
TVA	47,36	54,12	54,72	52,76	60,14	54,13
Production/distribution	370,22	425,78	427,50	414,79	471,57	418,33
Sacd						
Sacem	11,35	12,97	13,08	12,65	14,44	12,99
Recettes guichets	893,95	1021	1030	996,11	1137	1023,13

Source : CNC dossier 298 - Bilan 2005, p.10.

Graphique 7 : répartition de la recette guichet cinéma en Millions €

VII. Le livre

Tableau 16 : chiffre d'affaires de l'édition livres : ventes et cessions de droits

En Millions €

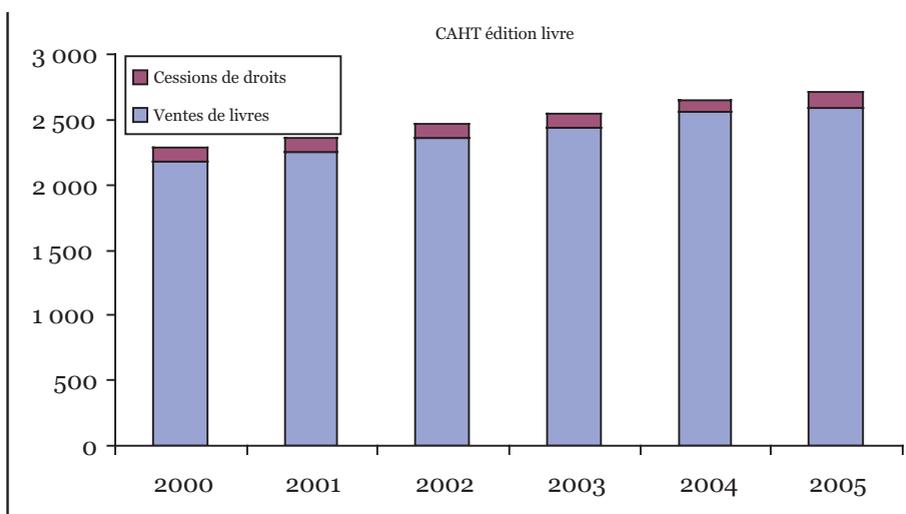
Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Ventes de livres	2 184	2 254	2 365	2 431	2 552	2593
Cessions de droits	102	99	106	108	105	111
Total	2 286	2 353	2 471	2 539	2657	2705

Non compris le chiffre d'affaires des clubs de ventes par correspondance. Celles-ci ont représenté 301 Millions € en 2003.

Source : ministère de la Culture et de la Communication, «Chiffres clés 2006», p.74 : Syndicat national de l'édition/DEPS.

SNE pour 2005 (rapport annuel).

Graphique 8 : chiffre d'affaires de l'édition livres : ventes et cessions de droits



VI. La gestion collective des droits

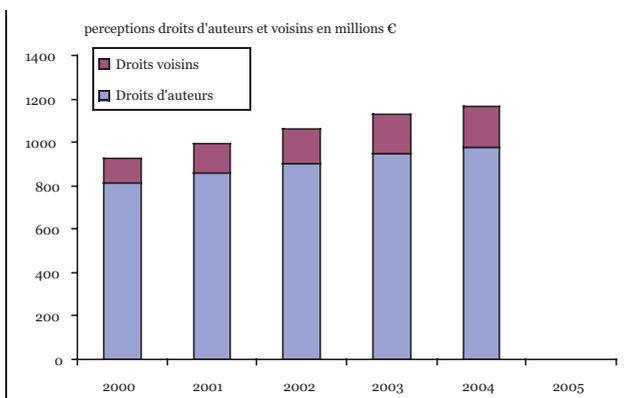
Pour l'année 2005, en l'absence de plusieurs rapports d'activité non encore publiés en septembre 2006, il a été impossible de collecter toutes les données relatives aux perceptions primaires des SPRD pour calculer le total.

Tableau 17 : perceptions des droits d'auteurs et des droits voisins

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004
Droits d'auteurs	811,15	858,64	904,02	951,80	980,42
Droits voisins	116,17	133,28	155,00	174,51	186,87
Total	927,32	991,93	1059,02	1126,31	1167,29

Sources : ministère de la Culture et de la Communication, "Chiffres clés 2002-2003" p. 158, "Chiffres clés 2006 ", p. 170.

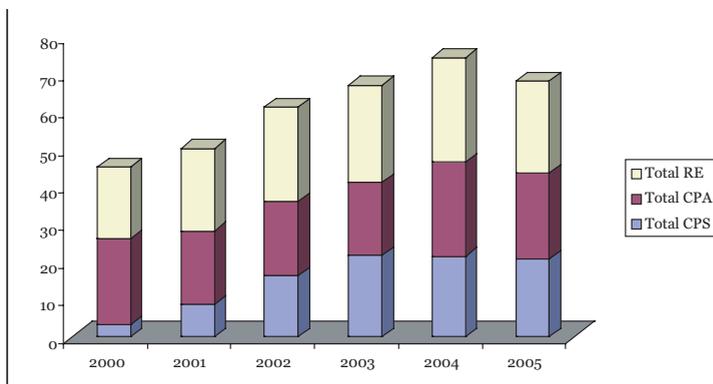
Graphique 9 : perception des droits d'auteurs et droits voisins en millions €**Tableau 18 : perceptions des droits des licences légales par la Spedidam et l'Adami**

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Total CPS	3,2	8,7	16,13	21,6	21,5	20,66
Total CPA	22,84	19,5	19,8	19,5	25,1	22,95
Total RE	19,19	22	25,3	26	27,8	24,72
TOTAL CP & RE	45,23	50,2	61,23	67,1	74,4	68,33

Sources : Commission permanente de contrôle des SPRD et rapports d'activité Spedidam et Adami.

Graphique 10 : perceptions des droits des licences légales par la Spedidam et l'Adami



Sources : rapports d'activité de l'ADAMI et de la Spedidam.

Tableau 19 : perceptions de droits autres que licences légales par la SCPA, la SCPP, la SPPF

En Millions €

Années	2003	2004	2005
Attentes téléphoniques	2,696	2,602	2,445
Sonorisations	0,350	0,551	0,532

Source : rapports d'activité de SCPP et SPPF.

Tableau 20 : droits perçus par les producteurs pour les vidéomusiques

En Millions €

Années	2003	2004	2005
SCPP	16,193	16,347	19,107
SPPF	1,644	2,394	2,053
Total	17,837	18,741	21,160

Source : rapports d'activité de SCPP et SPPF.

Evaluation du produit d'une perception de droits liés au droit de prêt public de phonogrammes et vidéogrammes dans les médiathèques

Une évaluation du produit d'une perception lié à un droit de prêt public similaire à celui qui a été mis en place pour le livre est actuellement impossible, en l'absence des données suivantes :

- nombre total d'inscrits dans les médiathèques publiques de prêt en 2004 ou en 2005
- montant annuel des achats totaux au prix public ht de phonogrammes et vidéogrammes par ces médiathèques.

Pour obtenir de telles données, il serait nécessaire de déployer une véritable enquête.

Toutefois, il est possible de présenter un scénario indiquant des ordres de grandeur des rémunérations liées à la mise en place d'une perception dans ce domaine.

Les hypothèses de ce scénario sont les suivantes :

- 5 millions d'inscrits en médiathèques gérées par des collectivités publiques, des organismes scolaires et associatifs ainsi que des comités d'entreprises
- un forfait par inscrit : de 0,25 €, de 0,35€ et de 0,50 €
- un montant global d'achats ht de 15 , 20, de 25 et de 30 millions d'euros.

Tableau 21 : prêt public de phonogrammes et vidéogrammes (en 2004 ou en 2005)

Les perspectives d'une rémunération liée au droit de prêt public se situeraient entre 2,15 M€ et 4,8 M€.

Nombre d'inscrits dans médiathèques publiques	Montant du forfait par inscrit	6% du montant des achats ht de supports			
		En millions d'euros			
		15	20	25	30
5 millions	0,25 €	1,25 + 0,9 = 2,15	1,25 + 1,2 = 2,45	1,25 + 1,5 = 2,75	1,25 + 1,8 = 3,05
	0,35 €	1,75 + 0,9 = 2,65	1,75 + 1,2 = 2,95	1,75 + 1,5 = 3,25	1,75 + 1,8 = 3,55
	0,50 €	2,5 + 0,9 = 3,4	2,5 + 1,2 = 3,7	2,5 + 1,5 = 4	2,5 + 1,8 = 4,3
6 millions	0,25 €	1,5 + 0,9 = 2,4	1,5 + 1,2 = 2,7	1,5 + 1,5 = 3	1,5 + 1,8 = 3,3
	0,35 €	2,1 + 0,9 = 3	2,1 + 1,2 = 3,3	2,1 + 1,5 = 3,6	2,1 + 1,8 = 3,9
	0,50 €	3 + 0,9 = 3,9	3 + 1,2 = 4,2	3 + 1,5 = 4,5	3 + 1,8 = 4,8

VII. Licences légales et royautés

Le produit des licences légales destiné aux artistes-interprètes de la musique

L'année 2005 voit une **baisse de 6,76%** du total des perceptions liées aux licences légales copie privée et rémunération équitable.

Tableau 22 : Evolution des perceptions de la rémunération équitable et de la copie privée destinées aux artistes-interprètes de la musique (2000-2005)

En Millions €

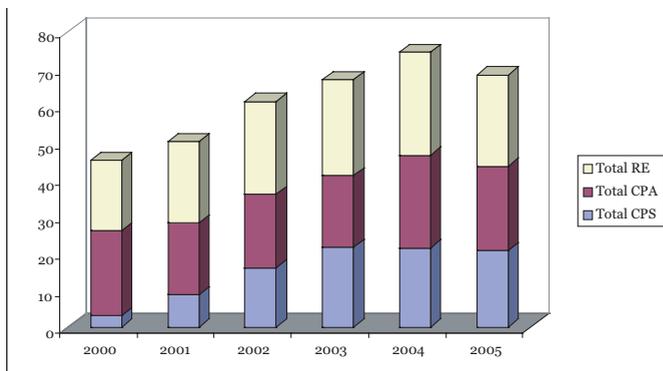
Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
SPEDIDAM CPA	4,61	4	4	3,9	4,7	4,89
SPEDIDAM CPS	1,60	4,4	8,10	10,8	10,8	10,3
SPEDIDAM RE	9,60	11	12,7	13	13,9	12,40
ADAMI CPA	1,823	1,55	1,58	1,56	2,04	1,86
ADAMI CPS	1,60	4,5	8,10	10,8	10,8	10,3
ADAMI RE	9,60	11	12,7	13	13,9	12,40
TOTAL	28,824	36,26	47,18	53,06	56,14	52,15

NB : application de la clé de répartition (10% pour les artistes interprètes de la musique) pour l'affectation aux artistes-interprètes de la musique de la CPA perçues par l'ADAMI.

Légende : copie privée audiovisuelle (CPA), copie privée sonore (CPS), rémunération équitable (RE).

Source : rapports d'activité ADAMI et SPEDIDAM.

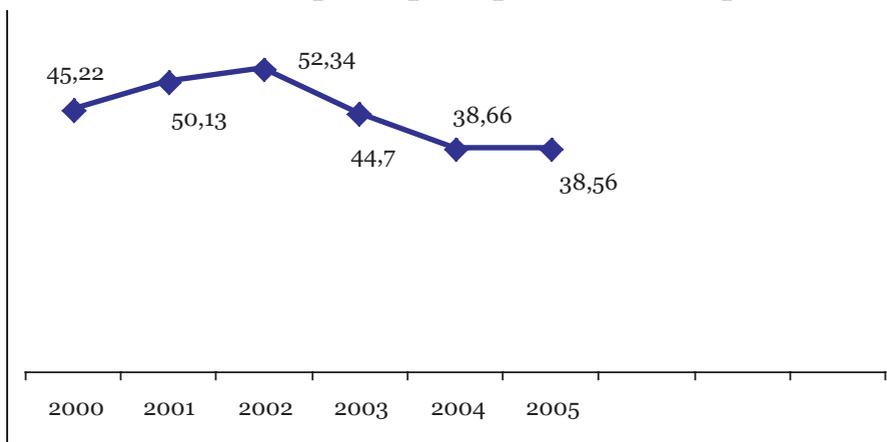
Graphique 11 : évolution des perceptions de la rémunération équitable et de la copie privée destinées aux artistes interprètes de la musique (2000-2005)



Le graphique rend compte de la part des droits de la copie privée et de ceux de la rémunération équitable dans les perceptions de l'ADAMI et de la SPEDIDAM.

L'importance des droits exclusifs en tant que source de revenus pour les artistes interprètes de la musique

En prenant comme base de calcul un taux moyen de royautés après les abattements BIEM de 6% appliqué aux contrats générant des royautés (une proportion évaluée aux deux tiers du chiffre d'affaires prix de gros ht éditeurs, compte tenu du fait que pour une part importante des phonogrammes distribués, les contrats n'aboutissent pas au versement de royautés à l'artiste principal), nous constatons l'évolution représentée dans le graphique 12 ci-après.

Graphique 12 : évolution des royautés après abattements BIEM destinées aux artistes interprètes principaux de la musique (2000-2005)**Tableau 23 : comparaison entre les rémunérations des contrats exclusifs et perceptions liées aux licences légales des artistes interprètes de la musique**

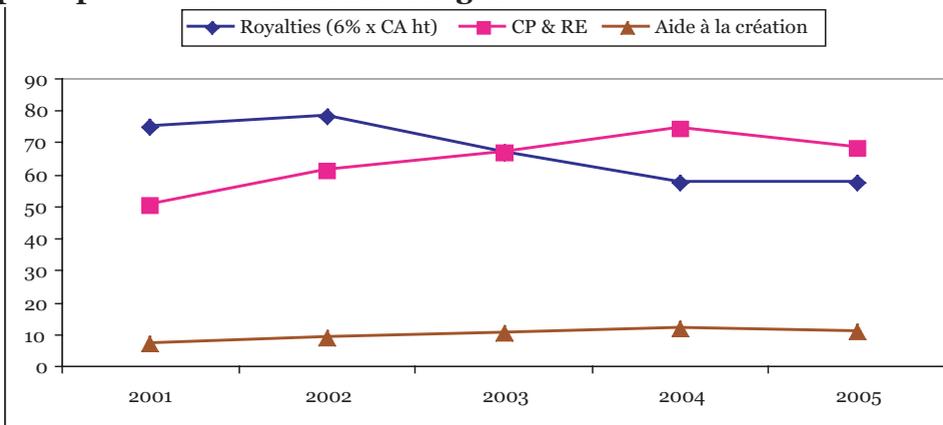
En Millions €	2000	2001	2002	2003	2004	2005
67% du CA ht	753,75	835,49	872,34	745,04	644,47	642,73
Royautés (6% sur 100%)	45,22	50,13	52,34	44,7	38,66	38,56
Redevances (10% sur 27,1%)	20,43	22,64	23,64	20,19	17,46	17,42
Total droits exclusifs	65,65	72,77	75,98	64,89	56,12	55,98
CP & RE ⁽¹⁾	28,82	36,26	47,18	53,06	56,14	52,15
Aide à la création ⁽²⁾	6,5	7	8,9	10,2	11,6	10,8

Sources : SNEP, rapports d'activité ADAMI et SPEDIDAM.

⁽¹⁾ CP & RE porte sur le répertoire monde et incluse des sommes non répartissables affectées à l'aide à la création, la diffusion de spectacle et la formation ainsi que des sommes destinées à des ayants droit de répertoires étrangers.

⁽²⁾ Elle représente 25% des perceptions liées à la copie privée.

Graphique 13 : comparaison rémunérations des contrats exclusifs et perceptions liées aux licences légales



VIII. La rémunération équitable due par les télévisions

Selon l'article 4 de la **Décision administrative du 9 septembre 1987** (Journal Officiel du 13 décembre 1987), la rémunération due par les sociétés de télévision est égale à 2 % d'une assiette déterminée comme suit :

« - l'assiette brute comprend l'ensemble des recettes y compris les recettes publicitaires ;

- L'assiette nette est obtenue, d'une part, après déduction des frais de régie publicitaire au taux maximum de 28 % des dépenses de diffusion et de distribution de programmes ainsi que des rémunérations et charges sociales des artistes-interprètes engagés pour la réalisation des programmes musicaux de chaque société, d'autre part, après application du taux annuel d'utilisation des phonogrammes par rapport à la totalité des programmes diffusés. Le taux précité est celui qui résulte des relevés de programmes fournis par chaque société »

Nous avons tenté d'évaluer le montant de la RE qui serait due si une convention similaire à celle signée en 1992 entre TF1 et la SPRE était appliquée aux chaînes du groupe France Télévisions, à la chaîne généraliste hertzienne M6 ainsi qu'à Canal +.

Les comptes de résultats des sociétés ne permettent pas d'avoir les rémunérations exactes versées aux artistes-interprètes participant aux programmes musicaux des chaînes de télévision, mais ces sommes sont à l'évidence très faibles et ne dépassent pas 2 millions d'euros pour la chaîne la plus importante (TF1).

Nous avons retenu une assiette nette qui tient compte du CA publié, d'un abattement de 28% de frais de régie publicitaire, d'un abattement au réel au titre des frais de diffusion, et d'un abattement très faible en ce qui concerne le coût d'emploi des artistes-interprètes de la musique par les principales sociétés de télévisions.

Le taux de diffusion de phonogrammes du commerce qui a été retenu est de 7 % (taux pratiqué pour TF1).

Il en ressort que le montant annuel de la créance de Rémunération Equitable sur les principales sociétés de télévision est de l'ordre de plus de 5 millions d'euros, dont la moitié à revenir aux artistes-interprètes.

Tableau 24. Evaluation pour 2004 de l'assiette nette et de la RE qui en résulte pour TF1, les chaînes de France Télévisions, M6, Arte et Canal +

En millions €	Total
Assiette nette estimée	4.000
Assiette de calcul de la RE (taux 7%)	280
Rémunération due par les TV	5,6

En ce qui concerne les artistes-interprètes, la créance (actuellement impayée) sur les principales sociétés de télévision est de plus de 5 millions d'euros par an.

IX. Quelques données sur internet

Tableau 25 : nombre d'abonnements et revenus totaux d'Internet en France

En Millions €

Années	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Revenus abonnements à bas débit ⁽¹⁾	638	811	955	955	768	510
Revenus abonnements à haut débit ⁽¹⁾	194	448	653	1 314	1732	2 408
Revenus autres services à l'accès ⁽¹⁾	90	154	146	149	259	325
Nb abonnements bas débit ⁽²⁾	5,3	6,4	7,5	7	5,4	3,8
Nb abonnements haut débit ⁽²⁾	0,2	0,6	1,7	3,6	6,6	9,4
Total abonnements⁽²⁾	5,5	7	9,2	10,6	12	13,2

(1) en millions d'euros (2) en millions d'unités - Source : ARCEP.

Tableau 26 : l'offre TV et VOD par ADSL en France fin décembre 2005

Opérateur	Début d'activité	Accès gratuit	Accès payant	Nombre d'abonnés 2004 ⁽¹⁾	Nombre d'abonnés 2005 ⁽¹⁾	Fournisseurs de contenus VOD
Free (Iliad)	Déc. 2003	100 chaînes	CanalSat Canal + le bouquet	75	195	Canal Play, Warner
Maligne TV (FT Orange)	Déc. 2003	1er trim. 2005	CanalSat Canal+ le bouquet, TPS	69	200	CanalPlay, Films TF1, Multivision, Films Arte,
Neuf Telecom (Neuf Cegetel)	Nov. 2004	50 chaînes	CanalSat Canal+ le bouquet, TPS	10	60	non
Alice (Telecom Italia)	Nov. 2005	30 chaînes	TPS			Non

Source : NPA Conseil, in « Le Développement de la Vidéo à la demande en France et en Europe ».

(1) en milliers d'unités.

Les industries audiovisuelles

Une première classification présentait les différentes branches d'activité et leurs chiffres d'affaires pour l'année 2000.

Pour les années 2002 et 2003, on dispose d'une autre présentation à partir des codes NAF de la classification INSEE qui donne un panorama des différentes branches d'activités qui composent les industries audiovisuelles. Ces données sont obtenues à partir des enquêtes entreprises, annuelles ou bi annuelles selon la taille.

Tableau 27 : chiffres d'affaires des branches d'activités de l'audiovisuel en 2002 et 2003 selon la nouvelle méthodologie INSEE

En Millions €

Codes Branche NAF	2002	2003
921A Production de films pour la télévision	973	1011
921B Production de films institutionnels et publicitaires	911	1021
921C Production de films pour le cinéma	1627	1469
921D Prestations techniques pour le cinéma et la télévision	1154	1181
921F Distribution de films cinématographiques	1370	1365
921G Edition et distribution vidéo	1484	1740
921J Projection de films cinématographiques	999	1039
922A Activités de radio	1226	1294
922B Production de programmes de télévision	460	483
922D Edition de chaînes généralistes	6126	6221
922E Edition de chaînes thématiques	1251	1331
922F Distribution de bouquets de programmes de radio et télévision	2064	1800
Total	19 645	19 955

Sources : ministère de la Culture et de la Communication, "Chiffres clés 2006" (p.128) et "chiffres clés 2005" (p.128).

Tableau 28 : ventilation des coûts de production des films français aidés 2003-2005 (selon étude CNC)**ANALYSE PRODUCTIONS DE FILMS Français (1)**

En Millions €

Années	2003	2004	2005
Nbre films	117	125	162
Budget total production	517,74	739,95	773,8
Coût Interprétation	60,23	86,92	96,22
Coût hors agents	59,99	81,21	79,19
Coût agents artistiques	0,04	5,71	17,03
Dépenses interprétation France	55,86	76,49	81,09
Coût net interprétation France	55,82	71	64
Autres coûts de production	461,92	668,95	709,8

(1) Etude CNC portant sur un échantillon de films aidés (déclaration des producteurs des coûts réalisés)

(fin de l'étude IDEE-EUROPE)

Annexe 2 : genèse des barèmes de la rémunération pour copie privé numérique

La Commission de l'article L. 311-5 regroupe des organisations représentant les ayants droit, des organisations représentant les fabricants ou importateurs des supports d'enregistrement, et des organisations représentant les consommateurs ; sous la présidence d'un représentant de l'État.

Cette Commission est habilitée à adopter tous barèmes, à tout moment, en fonction de l'évolution des technologies ; ce qui s'avère particulièrement utile dans un environnement numérique par nature très évolutif.

Par un avis n°365 310 du 10 octobre 2000, le Conseil d'État a apporté les précisions suivantes :

- La référence dans le CPI à un assujettissement des « supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres fixées sur des phonogrammes ou vidéogrammes », doit s'entendre comme visant tout élément matériel susceptible de fixer, de manière définitive ou temporaire, une œuvre et de la restituer en vue de sa représentation, indépendamment de la nature de cet élément, des techniques ou procédés utilisés pour la fixation de l'œuvre, de l'intégration ou non dudit élément au matériel d'enregistrement. Il en résulte que les « supports » mentionnés au premier alinéa de l'article L 311-4 du CPI ne se limitent pas aux supports amovibles par rapport aux matériels d'enregistrement qui servent à les utiliser mais incluent également les supports intégrés à ces matériels et indissociables de ceux-ci.

- Dès lors que les procédés d'enregistrement utilisés à des fins de copie privée permettent de réduire, dans des proportions variables selon le procédé en cause, le nombre de données numériques nécessaires à la restitution d'une œuvre, et d'augmenter ainsi la capacité d'enregistrement d'un support, et dès lors que le choix des procédés utilisés dépend des personnes qui effectuent des copies à titre privé, la commission prévue à l'article L 311-5 du code doit tenir compte des possibilités de réduction du nombre des données numériques enregistrées sur un support donné (ou « compression ») ainsi offertes aux utilisateurs, pour déterminer le « taux de rémunération » applicable à chaque type de support. Elle peut, à cet effet, se fonder sur tout élément permettant de déterminer l'utilisation effective de la capacité d'enregistrement des supports et, notamment, sur les durées moyennes d'enregistrement établies à partir des pratiques constatées sur la base de sondages effectués auprès des utilisateurs.

À la fin de la précédente décennie, il est apparu indispensable d'adapter les modalités de cette rémunération qui étaient jusque-là applicables dans le seul univers analogique (celui des cassettes audio et vidéo) et qui n'avaient pas été actualisées depuis 1986. Il fallait les rendre applicables aux nouvelles capacités de copie privée apparues dans l'univers numérique. Les sommes collectées lors de la vente des supports vierges analogiques baissaient du fait de la disparition progressive de ces supports. Dans le même temps, les pratiques de copie privée permises par les supports numériques étaient multipliées par deux ou trois au minimum.

Cette forte augmentation des pratiques de copie privée est due à la qualité de la copie privée numérique, à la diversité et la multiplication des types de supports de copie numérique, à la facilité de leur utilisation, et enfin aux nouvelles possibilités offertes par la compatibilité et la connectabilité des différents types de supports, matériels et réseaux concourant aux opérations de reproduction à usage privé.

On constate, par exemple, que pour les seuls supports amovibles exclusivement ou partiellement utilisés pour des enregistrements audio (cassettes, minidisks, cd-r et rw audio et cd-r et rw data), la demande sur le marché français est passée de 50 millions d'unités en 1991 à 250 millions d'unités en 2000. Elle a dépassé largement les 300 millions d'unités dès 2002. Or, entre la fin des années 80 et le début des années 2000, le total des perceptions de la rémunération pour copie privée n'a pratiquement pas augmenté en Francs courants, autour de 500 MF, alors qu'il avait atteint jusqu'à plus de 800 MF en 1994, et qu'aux tarifs de 1986, ils auraient dû au moins doubler si l'ensemble des supports numériques utilisables avait été éligible à la rémunération.

Par ailleurs, la discrimination entre des supports (analogiques / numériques) servant au même usage a abouti rapidement à des distorsions de prix artificielles et à une concurrence inéquitable entre les produits et les entreprises qui les fabriquent, les importent ou les commercialisent.

Enfin, la méconnaissance, par le consommateur, des contraintes économiques qui pèsent sur les produits qu'il utilise et sur la formation de leurs prix, peut le rendre inconscient de la nécessité de rémunérer les services auxquels il accède par leur intermédiaire. En l'occurrence, il s'agit de la création, de la réalisation et de la production d'œuvres dont les prestations ne peuvent être gratuites. Maintenir une exemption de rémunération pour copie privée sur les supports numériques était donc, au surplus, une incitation indirecte à la contrefaçon, préjudiciable à l'ensemble des acteurs de la filière.

La gratuité d'un produit ou d'un service n'est en effet un argument marketing ou promotionnel acceptable que de la part d'une entreprise industrielle ou commerciale qui contrôle et assume les conditions de financement de cette offre particulière. En revanche, nul ne peut exploiter ou faire exploiter sans son autorisation la propriété d'autrui.

Il est donc regrettable que l'industrie phonographique se soit opposée pendant les années 90 à ce que la Commission de l'article L.311-5 fixe des barèmes spécifiques aux supports numériques.

Il est vrai que dans le même temps, cette industrie cherchait à obtenir que la Directive européenne qui sera finalement adoptée en mai 2001 (la Directive 2001-29) exclue totalement le droit de faire des copies privées numériques. En vain, mais le retard pris a fait perdre beaucoup d'argent aux ayants droit, dont au premier chef les artistes-interprètes et les auteurs.

C'est au début de l'année 2000 que la Commission de l'article L.311-5 a adopté les premiers barèmes applicables aux supports numériques.

Sa première décision en ce sens date du **4 janvier 2001**.

Sans se limiter à actualiser des taux fixés en 1986, d'ailleurs modérément (+ 25%), par rapport à l'augmentation du niveau général des prix à la consommation (+ 32 %), la Commission a surtout eu le souci de les adapter en tenant compte de deux réalités :

- d'une part les caractéristiques propres au copiage dans l'univers numérique (facilité, commodité, extension et haute qualité de la copie) qui, si on en mesure l'impact économique en fonction d'une comparaison des prix de vente des supports enregistrés numériques et des supports enregistrés analogiques, est de plus 40 % à plus 60 % pour les supports numériques (en neutralisant l'effet des prix promotionnels et de grosses quantités) ;

- d'autre part la différence existant entre les coûts de production et d'exploitation des vidéogrammes qui sont plus de cinq fois supérieurs à ceux des phonogrammes (la Commission a estimé que la « valeur » de la copie audiovisuelle était 2,75 fois supérieure à celle de la copie d'un phonogramme).

Par sa décision 4 janvier 2001, la Commission a en conséquence adopté les taux de rémunération suivants (décision convertie en euros par une décision du 6 décembre 2001) :

1. *Supports d'enregistrement analogique (rémunération horaire) [1] :*

Cassette audio : 1,87 F, soit 0,031 17 F par minute, soit 28, 51 euros pour 100 heures ;

Cassette vidéo: 2,81 F, soit 0,046 8 F par minute, soit 42,84 euros pour 100 heures.

2. *Supports d'enregistrement numérique (rémunération par support) :*

	Rémunération en euros	Durée ou capacité nominale d'enregistrement
Minidisc	45,73	100 heures
CDR et RW audio	45,73	100 heures
DVDR et RW vidéo	125,77	100 heures
CDR et RW data	50,43	100 000 Mo
DVD-ram et DVDR et RW data	33,80	100 Go
DVHS	125,77	100 heures
Mémoires amovibles dédiées à l'audio	1,05	100 Mo

3. *Supports d'enregistrement numérique intégrés aux matériels (rémunération par support) : Baladeurs enregistreurs en format MP3: 1,05 pour 100 Mo.*

En ce qui concerne la rémunération relative à chaque type de supports, la commission a cherché à établir une hiérarchie de taux raisonnables, tenant compte des évaluations moyennes envisagées concernant les pratiques de copie privée, tout en utilisant des critères de calcul objectifs, fixés par négociation entre les différents collègues.

Ainsi a-t-elle procédé comme suit : elle a tout d'abord évalué les taux de copiage d'œuvres protégées à retenir par type de supports, tant pour l'audio que pour la vidéo, ainsi que les conditions d'utilisation des capacités de compression offertes par le numérique, selon que les supports sont dédiés exclusivement ou principalement à la copie privée d'œuvres ou voués à des usages hybrides, intégrant d'autres données que le son et l'image. Le résultat de ces estimations a ensuite été appliqué à la durée totale de la capacité d'enregistrement pour chaque type de supports. C'est cette méthode qui a permis d'établir un montant forfaitaire de rémunération par tranche de 100 heures, de 100 MO ou de 100 GO de capacité d'enregistrement.

On remarquera que ces travaux ont abouti à des abattements très significatifs pour les supports hybrides, c'est-à-dire ceux qui ne sont que partiellement utilisés pour la copie privée dès lors qu'ils servent à maints autres usages, domestiques ou professionnels.

La Commission est parvenue à un juste équilibre entre la prise en compte des usages non soumis à l'obligation de rémunération et la fixation de barèmes équitables pour les ayants droit.

Par ailleurs, la Commission n'a pas immédiatement fixé de rémunération au titre des supports intégrés à des matériels d'enregistrement, à l'exception des baladeurs enregistreurs en format MP3 (Cf. ci-dessus la décision du 4 janvier 2001). Elle a décidé de le faire dans un deuxième temps sur les matériels électroniques grand public (du type disque dur intégré à une chaîne hi-fi, juke-box audio MP3, magnéto-scope et décodeur numériques) puis d'engager les analyses concernant d'autres types de supports, notamment informatiques (du type disques durs d'ordinateurs).

Enfin, la Commission a adopté en janvier 2000 le principe de réunions périodiques, d'une part pour actualiser les taux de rémunération en fonction de l'évolution économique, et d'autre part pour réviser ses décisions si des changements significatifs des supports et des pratiques de copie privée l'exigeaient.

Par une décision du 4 juillet 2002, la Commission a fixé un barème applicable aux disques durs intégrés à un téléviseur, un magnéto-scope ou un décodeur.

Ce barème est le suivant :

CAPACITÉ NOMINALE D'ENREGISTREMENT (en Mo et Go)	RÉMUNÉRATION (en euros)
Jusqu'à 128 Mo	1
Au-delà de 128 Mo et jusqu'à 256 Mo	2
Au-delà de 256 Mo et jusqu'à 384 Mo	3
Au-delà de 384 Mo et jusqu'à 512 Mo	4
Au-delà de 512 Mo et jusqu'à 1 Go	5
Au-delà de 1 Go et jusqu'à 5 Go	8
Au-delà de 5 Go et jusqu'à 10 Go	10
Au-delà de 10 Go et jusqu'à 15 Go	12
Au-delà de 15 Go et jusqu'à 20 Go	15
Au-delà de 20 Go et jusqu'à 40 Go	20

Par une décision du 10 juin 2003, la Commission a fixé le barème de la rémunération sur les disquettes 3 pouces et demi, au bénéfice des ayants droit de l'image fixe et de l'écrit (auteurs et éditeurs).

La rémunération est fixée à 0,39 euros par heure pour les disquettes utilisables pour la copie des œuvres écrites, et 0,345 euros par heure pour les disquettes utilisables pour la copie des arts visuels ; avec application d'un taux de pondération selon le taux de copiage retenu par la Commission.

Par une décision du 6 juin 2005, la Commission a fixé, à la baisse, la rémunération sur les DVD vierges enregistrables de 1,59 à 1,27 euro, soit :

DVD-Ram, DVD-R et DVD-RW data	Rémunération
100 Go	27,02 €

Poursuivant, dans le même esprit, l'examen des rémunérations à appliquer à certains supports et appareils d'enregistrement récemment apparus sur le marché, la Commission s'est intéressée aux baladeurs MP3 et platines numériques nouvelle génération (intégrant un disque dur).

Par une décision du 22 novembre 2005, l'instance a fait évoluer la redevance due. Le montant de la rémunération unitaire sur les mémoires et disques durs intégrés à un baladeur ou un appareil de salon dédié à la lecture d'œuvres fixées sur des phonogrammes reste établie par palier de capacité, mais de façon plus progressive, ce qui a notamment permis d'adapter le barème aux nouvelles capacités des baladeurs :

Capacité nominale d'enregistrement	Rémunération
Jusqu'à 128 Mo	1 €
Au-delà de 128 Mo et jusqu'à 256 Mo	2 €
Au-delà de 256 Mo et jusqu'à 384 Mo	3 €
Au-delà de 384 Mo et jusqu'à 512 Mo	4 €
Au-delà de 512 Mo et jusqu'à 1 Go	5 €
Au-delà de 1 Go et jusqu'à 5 Go	8 €
Au-delà de 5 Go et jusqu'à 10 Go	10 €
Au-delà de 10 Go et jusqu'à 15 Go	12 €
Au-delà de 15 Go et jusqu'à 20 Go	15 €
Au-delà de 20 Go et jusqu'à 40 Go	20 €

Puis la Commission de l'article L.311-5 a décidé, à l'initiative des ayants droit de la musique et du cinéma, d'appliquer la redevance pour copie privée aux clés USB, aux disques durs externes haute capacité ou encore aux cartes mémoires. Cette décision a été accompagnée d'une baisse de la rémunération sur les DVD vierges en juin 2005. Elle est parfaitement cohérente dès lors que la rémunération est déjà perçue sur les baladeurs numériques d'une capacité inférieure à 40 giga.

La Commission d'Albis s'est réunie juin et juillet 2006 pour travailler sur une extension de la redevance aux supports à haute capacité. Une décision devenait urgente car la redevance était limitée aux supports d'une capacité inférieure ou égale à 40 Go et ne concernait que les disques intégrés dans les baladeurs, les décodeurs et les enregistreurs numériques, ce qui était discriminatoire.

Par une décision du 5 juillet 2006, la Commission a fixé un barème adapté aux supports à haute capacité.

C'est un barème dont la proportionnalité à la capacité de stockage est dégressive au-delà de 80 Go.

Ce barème est le suivant :

Capacité nominale d'enregistrement	Rémunération
De 40 à 80 Go	15 euros
De 80 à 120 Go	20 euros
De 120 à 160 Go	25 euros
De 160 à 250 Go	35 euros
De 250 à 400 Go	45 euros
De 400 à 560 Go	50 euros

Par ailleurs, le barème applicable aux DVD a été réduit pour la deuxième fois. Il est passé de 27,02 euros à 23,40 euros pour 100 Go.

La Commission doit désormais fixer des barèmes pour les clés USB, les cartes mémoires hybrides et les disques durs externes, avant de s'attaquer à la rémunération due sur les disques durs intégrés aux ordinateurs (y compris les ordinateurs portables).

Annexe 3 : la loi du 1^{er} août 2006

La réforme intervenue le 1^{er} août 2006 est d'après nous fortement contestable.

Il n'est pas étonnant d'être parvenu à un tel résultat compte tenu des méthodes utilisées pour son élaboration :

- absence de consultation des ayants droit, et plus particulièrement de toutes les catégories d'artistes-interprètes et d'auteurs, sur les amendements déposés par le gouvernement ou sa majorité en cours de débat parlementaire et qui constituent l'essentiel du dispositif adopté ;
- inadaptation des règles de fonctionnement du CSPLA ;
- improvisation dans les solutions proposées en cours de débat parlementaire sur la répression du téléchargement et des échanges d'œuvres à des fins non commerciales entre particuliers ;
- retrait par le gouvernement d'un article essentiel adopté par l'assemblée nationale en décembre 2005 pour la légalisation des échanges non commerciaux entre particuliers sur les réseaux numériques ;
- procédure d'urgence faisant obstacle à une deuxième lecture par l'Assemblée nationale et par le Sénat, au motif du retard pris dans la transposition de la Directive 2001-29 sur la société de l'information, alors que la grande majorité des dispositions de la loi du 1^{er} août 2006 est extérieure au champ des obligations créées par cette Directive ;
- pressions directes d'industriels sur les députés, dans l'enceinte de l'Assemblée nationale, ou par voie de campagne médiatique sans précédent ;

- orchestration d'une division des artistes sur la question de la légalisation des échanges non commerciaux sur Internet, grâce à un recours systématique à l'amalgame, à la peur et au dogme, sans que les artistes aient eu la possibilité de débattre librement entre eux sur des divergences d'analyses ;

- adoption de cette loi par une Commission mixte paritaire réunie sans transparence sur les propositions qui lui ont été soumises le jour de sa réunion, et ce malgré la promesse faite publiquement par le ministre de la culture d'une deuxième lecture à l'Assemblée nationale en cas de modifications substantielles apportées par le Sénat (ce qui a été le cas).

Les grandes réformes intervenues en 1957 et en 1985 sur les droits de propriété intellectuelle ont été précédées de quatre à cinq années de travaux approfondis et de mesures intenses de concertation. Ces deux grandes réformes ont été adoptées à l'unanimité par le Parlement, après deux lectures par l'Assemblée nationale et par le Sénat.

La réforme du 1^{er} août 2006 a été élaborée dans la confusion et l'improvisation, sous la pression de campagnes médiatiques orchestrées par les principaux industriels concernés.

Elle est supposée transposer une Directive qui est désormais notoirement obsolète et fait l'objet officiellement d'une procédure d'évaluation avant sa très probable révision.

Dans son contenu, la loi du 1^{er} août 2006 ne prend aucunement la mesure de la situation décrite dans le présent Livre, en ce qui concerne les intérêts des artistes-interprètes et des auteurs.

S'agissant spécifiquement des usages non commerciaux sur Internet (téléchargement et échanges), elle n'apporte pas de solution pour mettre fin à la gratuité actuelle de ces usages de masse. Le texte adopté par le Parlement le 30 juin 2006 apportait, selon le ministre de la culture, une réponse « graduée » en ne soumettant qu'à des peines de contravention les actes d'échanges en Pair à Pair à des fins personnelles. Le Conseil Constitutionnel, par sa décision du 27 juillet 2006, annule ce dispositif et soumet donc les actes d'échange non commerciaux aux sanctions de la contrefaçon (jusqu'à 3 ans de prison et 300.000 euros d'amende). Il en résulte une situation de totale inadéquation de la loi aux réalités des pratiques du grand public et une véritable insécurité juridique à l'échelle de millions d'usagers.

En ce qui concerne la copie privée numérique, y compris par voie de téléchargement, la loi 1er août 2006 délègue à une autorité administrative le pouvoir de décider si une mesure technique anti-copie est abusive, et donc de décider quand la copie privée est légitime. Une copie privée non légitime sera dès lors considérée par les tribunaux comme un acte de contrefaçon.

Cette autorité administrative se prononcera en application d'une règle de droit totalement nouvelle dans notre législation : le « test en trois étapes », c'est-à-dire la règle selon laquelle l'exception pour copie privée (a) ne doit pas correspondre à un usage général, (b) ne doit pas porter atteinte à « l'exploitation normale » des œuvres, des phonogrammes ou des vidéogrammes et (c) ne doit pas « causer un préjudice injustifié aux ayants droit ».

Or, l'application de cette règle par une autorité administrative s'avère contraire à la Constitution, en application du principe de légalité des délits et des peines : seul le législateur peut décider quels sont les actes soumis à la sanction pénale. Le législateur ne peut pas déléguer cette prérogative.

C'est donc au Parlement de décider quels sont les actes de copie privée qui sont légitimes et donc quels sont les actes de copie privée que les mesures techniques de protection peuvent empêcher.

La loi 1er août 2006 contient par ailleurs un certain nombre de dispositions diverses qui n'ont aucun rapport direct avec l'Internet, dont un article qui déroge aux droits des artistes-interprètes pour permettre à l'INA d'exploiter plus de 500.000 heures d'archives (à ce jour) sans leur autorisation. Cette « dérogation » est incompatible avec les obligations européennes et internationales de la France. Elle n'a pas été débattue à l'Assemblée nationale. Elle est le résultat d'un « fait du prince ».

Enfin la loi 1er août 2006 écarte finalement toute solution pour garantir la rémunération équitable des artistes-interprètes en matière de diffusion de musique par les webradios et en matière de location de vidéogrammes.

Dispositions de la loi du 1^{er} août 2006 dont nous proposons l'abrogation

En conséquence d'analyses développées dans ce Livre Blanc, nous proposons que soient abrogées les dispositions suivantes du Code de la propriété intellectuelle (créées par la loi du 1^{er} août 2006) :

Article L.122-5, paragraphe relatif au test en trois étapes

Article L.211-3, paragraphe relatif au test en trois étapes

Article L.342-3, paragraphe relatif au test en trois étapes

Article L.331-9, paragraphe relatif au test en trois étapes

Article L.311-4, alinéa relatif au calcul de la rémunération pour copie privée

Article L.335-2-1 sur la pénalisation des logiciels de mise à disposition (P2P et autres)

Article L.335-12 sur la prévention contre les actes de téléchargement et d'échanges non commerciaux

Article L.336-2 sur l'information relative aux actes de téléchargement et d'échanges non commerciaux

Article L.336-1 sur les mesures judiciaires contre les logiciels de mise à disposition (P2P et autres)

Article 49, derniers alinéas du II, de la loi du 30 septembre 1986, sur l'INA.

Dispositions de la loi du 1^{er} août 2006 dont nous proposons la révision

La loi du 1er août 2006 appelle également de nombreuses critiques d'ordre formel ou juridique quant à sa rédaction imprécise ou incomplète. Voici les dispositions nouvelles du Code de la propriété intellectuelle qui méritent impérativement une révision :

Article L.122-5-3° sur l'exception relative à l'enseignement et à la recherche

Article L.122-5-8° sur l'exception relative aux bibliothèques, musées et services d'archives

Article L.122-5-9° sur l'exception d'actualité pour les œuvres d'art graphique, plastique et visuel

Article L.211-3-3° sur l'exception relative à l'enseignement et à la recherche

Article L.211-3-7° sur l'exception relative aux bibliothèques, musées et services d'archives

Article L.214-1-2° sur la licence légale relative à certaines utilisations des phonogrammes du commerce

Article L.211-4 sur la durée de protection des droits voisins

Article L.131-9 sur l'autorisation, par les auteurs, d'un recours aux MTP

Article L.212-11 sur l'autorisation, par les artistes-interprètes, d'un recours aux MTP

Articles L.331-8 à L.331-13 sur le bénéfice des exceptions et la copie privée

Articles L.111-1, L.121-7-1, L.131-3-1 à L.131-3-3

Le 4° de la section V du chapitre II du Titre Ier de la première partie du Code général des impôts, sur un crédit d'impôt pour dépenses de production d'œuvres phonographiques

Article L.132-25 sur l'extension des accords conclus par les SPRD

Article 52 de la loi du 30 juin 2006, sur le rapport du gouvernement relatif à la mise en œuvre de cette loi et sur une plate-forme publique de téléchargement.

Annexe 4 : recommandations sur une réforme de la législation européenne

Au regard de ce qu'était le droit français, la législation européenne n'a pas véritablement apporté de protection supplémentaire aux auteurs.

Il y a lieu d'analyser comment l'Union Européenne pourrait intervenir pour compléter la protection actuelle, particulièrement dans le domaine de la diffusion des œuvres sur les réseaux numériques dont l'Internet.

En ce qui concerne les artistes-interprètes, la situation est doublement préoccupante :

- la législation communautaire est incomplète en ce qui concerne la protection des interprétations audiovisuelles, qui, sans aucune justification, ne bénéficient d'aucun droit de télédiffusion ou de communication au public ;

- l'acquis communautaire est violé par la France, qui ne respecte pas son obligation de prendre des mesures garantissant une rémunération équitable des artistes-interprètes en cas de location des vidéogrammes et en cas de communication quelconque au public des phonogrammes du commerce par les télévisions, les webradios et les lieux de spectacle.

En ce qui concerne les auteurs, la législation communautaire est insuffisante pour protéger les auteurs d'œuvres audiovisuelles autres que les réalisateurs. Elle ne donne pas non plus satisfaction en ce qui concerne la problématique générale de l'équilibre des contrats, dont ce Livre montre à quel point elle est au cœur même de la protection des droits de propriété intellectuelle.

La diffusion des phonogrammes et des vidéogrammes sur les réseaux numériques pourrait faire l'objet d'une intervention communautaire ; et ce d'autant plus que la Directive 2001-29 est manifestement devenue obsolète.

Cette directive 2001-29 fait l'objet d'un « processus d'évaluation », manifestement provoqué par l'évolution des technologies numériques depuis son adoption, et par les difficultés apparues lors de sa transposition dans les États membres. Ce processus d'évaluation prend d'ores et déjà la forme d'une mission d'analyse confiée officiellement au Professeur Bernt Hugenholtz sur les principaux aspects de cette directive, y compris son impact économique et sa compatibilité avec les droits des consommateurs.

Au sujet de cette directive, le **Professeur Hugenholtz** écrivait peu avant son adoption, sous le titre explicite :

« Why the Copyright Directive is Unimportant, and Possibly Invalid »
(EIPR 11, p. 501-502)

www.ivir.nl/publications/hughenholtz/opinion-EIPR.html

« *La directive laisse sans réponses les problèmes centraux dans l'environnement numérique. Elle ne dit rien des questions cruciales soulignées dans le Livre Vert : la loi applicable, la gestion des droits et les droits moraux – une patate chaude au menu de Bruxelles. En fait, la Directive ne fait pas grand chose pour les auteurs. Elle est orientée dans le sens de la protection des droits et des intérêts des majors de l'industrie de l'information (producteurs, médias et utilisateurs institutionnels), mais pas de ceux des créateurs qui fournissent le "contenu" qui fait vivre ces industries. La Directive ne parvient pas à protéger les auteurs et les interprètes face aux éditeurs et aux producteurs qui leur imposent des formes de contrats "libres de tous droits" ; une pratique sauvage qui devient monnaie courante dans le monde du multimédia.* » (traduction littérale pour ce Livre blanc)

Une réforme de la législation européenne devrait selon nous porter prioritairement sur les points suivants :

- la reconnaissance aux artistes-interprètes d'un droit de communication au public et de télédiffusion dans le domaine audiovisuel ;
- le renforcement du droit à rémunération équitable des artistes-interprètes au titre de la mise à la disposition du public à la demande des phonogrammes et des vidéogrammes ;
- un allongement de la durée de protection des droits des artistes-interprètes ;
- des conditions et garanties attachées à l'exercice des droits dans les contrats individuels signés par les auteurs et par les artistes-interprètes ;
- une harmonisation effective du droit à copie privée numérique, du droit à l'interopérabilité, de la protection de la sécurité informatique et du statut juridique des mesures techniques de gestion numérique des droits (MTP ou DRM) ;

Enfin, il apparaît que la Commission européenne, sans tenir compte des travaux du Parlement européen, cherche à bouleverser la gestion collective des droits en lui appliquant des règles de droit de la concurrence qui ne sont pas adaptées aux missions d'intérêt général des sociétés de perception et de répartition des droits.

La France doit soutenir, en pleine concertation avec les organisations d'auteurs et d'artistes-interprètes, une position très ferme dans le sens de la prise en compte de l'intérêt général des métiers de la création.

Annexe 5 : récapitulatif des propositions du livre

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour une juste mise en œuvre du droit de suite

L'article L. 122-8 modifié

I. Les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen bénéficient d'un droit de suite, qui est un droit inaliénable de participation au produit de toute vente d'une oeuvre après la première cession opérée par l'auteur ou par ses ayants droit lorsque intervient en tant que vendeur, acheteur ou intermédiaire un professionnel du marché de l'art.

On entend par œuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité.

Le droit de suite est à la charge du vendeur. La responsabilité de son paiement incombe au professionnel intervenant dans la vente et, si la cession s'opère entre deux professionnels, au vendeur.

II. A défaut de renonciation exprès par lettre recommandée avec accusé de réception, le droit de suite est perçu pour le compte des auteurs par une ou plusieurs sociétés régies par le titre II du Livre III et agréées à cet effet par le Ministre chargé de la Culture.

L'agrément est délivré en considération :

- 1. de la qualification professionnelle des dirigeants des sociétés ;*
- 2. des moyens que les sociétés peuvent mettre en œuvre pour assurer le recouvrement du droit de suite ;*

- 3. de leur respect des obligations que leur imposent les dispositions du titre II du livre III.

Un décret en Conseil d'Etat fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Les professionnels du marché de l'art visés au premier alinéa doivent délivrer aux sociétés agréées ou aux auteurs ayant renoncé à la gestion de leur droit de suite par les sociétés agréées toute information nécessaire à la liquidation des sommes dues au titre du droit de suite pendant une période de trois ans à compter de la vente.

III. Les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen et leurs ayants droit sont admis au bénéfice de la protection prévue au présent article si la législation de l'Etat dont ils sont ressortissants admet la protection du droit de suite des auteurs des Etats membres et de leurs ayants droit.

Un décret en Conseil d'Etat précise les conditions d'application du présent article et notamment le montant et les modalités de calcul du droit à percevoir, ainsi que le prix de vente au-dessus duquel les ventes sont soumises à ce droit. Il précise également les conditions dans lesquelles les auteurs non ressortissants d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen, qui ont leur résidence habituelle en France et ont participé à la vie de l'art en France pendant au moins cinq ans, peuvent demander à bénéficier de la protection prévue au présent article.

Les dispositions réglementaires R. 122-1 à R. 122-10 sont supprimées et remplacées par les suivantes. Les articles R. 122-11 et R. 122-12 sont conservées et deviennent R. 122-3 et R. 122-4.

Article R. 122-1 nouveau

Le seuil de perception du droit de suite mentionné à l'article L. 122-8 est fixé à un prix de vente de 150 €.

Article R. 122-2 nouveau

Le pourcentage de droit de suite mentionné à l'article L. 122-8 est fixé à :

5 % pour la première tranche de 50 000 EUR du prix de vente

3 % pour la tranche entre 50 000,01 et 200 000 EUR du prix de vente

1% pour la tranche entre 20 000,01 et 350 000 EUR du prix de vente

0,5 % pour la tranche entre 350 000,01 et 500 000 EUR du prix de vente

0,25 % pour la tranche au-delà de 500 000 EUR du prix de vente

Le montant total du droit de suite ne peut excéder 12 500 EUR.

Article R. 122-11 devenant R 122-3 nouveau

Les artistes de nationalité étrangère, leurs héritiers et ayants cause bénéficieront du droit de suite au même titre et dans les mêmes conditions que les artistes français si leur législation nationale fait bénéficier de ce droit les artistes français, mais seulement pendant le temps pour lequel les artistes seront admis à exercer ce droit dans ledit pays.

Toutefois, les artistes de nationalité étrangère qui, au cours de leur carrière artistique, auront participé à la vie de l'art français et auront eu, pendant au moins cinq années, même non consécutives, leur résidence en France pourront, sans condition de réciprocité, être admis à bénéficier des droits prévus à l'article R. 122-2.

Les ayants droit de ces artistes jouissent de la même faculté. Les artistes intéressés ou leurs ayants droit doivent présenter une demande au ministre chargé de la culture, qui statue après avis d'une commission dont la composition et les conditions de fonctionnement sont fixées par un arrêté du ministre.

Article R 122-12 devenant R 122-4 nouveau

Pour l'application des dispositions du d du 3^o de l'article L. 122-5, le catalogue d'une vente d'oeuvres d'art graphiques ou plastiques s'entend des exemplaires d'une liste illustrée ou non, diffusée avant une vente aux enchères publiques, décrivant, en vue d'informer les acheteurs potentiels, les oeuvres qui seront dispersées au cours de la vente, ainsi que les conditions de celle-ci, et mis gratuitement ou à prix coûtant à la disposition de toute personne qui en fait la demande à l'officier public ou ministériel procédant à la vente.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour imposer un partage égalitaire entre auteur et éditeur de la redevance de reprographie :

Article L.122-11 (modifié)

La rémunération collectée en application de l'article L.122-10 est répartie à parts égales entre les auteurs et leurs éditeurs.

Les conventions mentionnées à l'article L. 122-10 peuvent prévoir une rémunération forfaitaire dans les cas définis aux 1^o à 3^o de l'article L. 131-4.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle pour instaurer un régime de gestion collective obligatoire des œuvres orphelines

Article L.122-13 (nouveau)

Lorsque l'œuvre a été divulguée, le droit de représentation ou de reproduction d'une œuvre orpheline est exercé par une société régie par le titre II du Livre III, agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Les sociétés agréées sont seules habilitées à conclure toutes conventions avec les utilisateurs des œuvres orphelines aux fins d'autoriser leur représentation ou reproduction et de percevoir les rémunérations correspondantes fixées selon les modalités prévues à l'article L. 122-15.

L'œuvre orpheline est celle pour laquelle, malgré toutes diligences appropriées, il s'avère impossible pour son utilisateur d'identifier ou de retrouver l'auteur ou ses ayants droit.

La représentation ou la reproduction d'une œuvre orpheline s'effectue obligatoirement avec l'indication de la société agréée auprès de laquelle l'utilisateur a obtenu l'autorisation requise et versé la rémunération correspondante, suivie de la mention « Droits réservés ». Cette indication n'exonère pas l'utilisateur de son obligation d'indiquer le nom de l'auteur lorsque celui-ci est connu.

L'agrément des sociétés mentionnées au premier alinéa est délivré en considération :

- de la nature des professions artistiques représentées dans leur répertoire ;*
- de la qualification professionnelle des dirigeants ;*
- des moyens humains et matériels qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer la gestion des droits de représentation ou de reproduction des œuvres orphelines et la recherche de leurs auteurs ou ayants droit aux fins de répartition des rémunérations perçues.*

Un décret en Conseil d'Etat fixe les modalités de la délivrance et du retrait de cet agrément.

Article L. 112-14 (nouveau)

Les sommes perçues par les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines sont soumises aux dispositions des articles L. 321-1 alinéa 3 et L. 321-9 du présent code.

Article L. 112-15 (nouveau)

Le barème et les modalités de versement des rémunérations dues au titre de la représentation ou de la reproduction d'œuvres orphelines, sont fixés par voie de convention entre les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines et les organisations représentant leurs utilisateurs.

La durée de ces conventions est limitée à cinq ans.

A défaut d'accord conclu avant le (à compléter) ou si aucun accord n'est intervenu à la date d'expiration d'un précédent accord, ce barème et ses modalités de versement sont déterminées par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par le Premier président de la Cour de cassation. Elle sera composée, en outre, d'un membre du Conseil d'Etat, désigné par le vice-président du Conseil d'Etat, d'une personne qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, d'une part, de membres désignés par les sociétés agréées pour la gestion des droits des œuvres orphelines et, d'autre part, de membres désignés par les organisations représentant les utilisateurs de ces œuvres.

Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chaque organisation est appelée à désigner, sont déterminés par arrêté du ministre chargé de la culture.

La commission se détermine à la majorité des membres présents. En cas de partage des voix, le président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les trois mois suivant l'expiration du délai fixé au troisième alinéa du présent article. Ses décisions sont publiées au Journal Officiel de la République Française et prennent effet pour une durée de cinq ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.

Le barème visé aux premier et troisième alinéas du présent article peuvent prévoir une rémunération forfaitaire dans les cas définis aux 1^o à 3^o de l'article L. 131-4.

Article L. 321-9 (modifié)

Ces sociétés utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes :

(...)

2° la totalité des sommes perçues en application des articles L. 122-10, L. 122-13, L.132-20-1, L. 214-1, L. 217-2 et L. 311-1 et qui n'ont pu être réparties, soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu au dernier alinéa de l'article L. 312-1.

(suite inchangée)

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour limiter la durée des contrats d'édition :

Article L.132-1 alinéa 2 (nouveau)

La durée du contrat d'édition ne peut être supérieure à 10 ans. Elle est toutefois renouvelable. Ce renouvellement doit être constaté par écrit. La présente disposition est d'application immédiate aux contrats en cours.

Proposition d'amendement visant à rétablir un équilibre dans les contrats d'édition

Article L. 132-13 (modifié)

L'éditeur est tenu de rendre compte.

L'auteur pourra, à défaut de modalités spéciales plus favorables prévues au contrat, exiger au moins une fois l'an la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice et précisant la date et l'importance des tirages et le nombre des exemplaires en stock.

Cet état mentionnera également le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur, celui des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées à l'auteur.

Pour le respect de barèmes minimum d'exploitation des droits sur les œuvres de commande utilisée pour la publicité la Commission de l'article L.132-32 doit être recomposée par arrêté du ministre de la Culture, puis convoquée pour renouveler ou réviser les barèmes adoptés le 23 février 1987 ; étant précisé que ces barèmes doivent manifestement faire l'objet d'une adaptation au contexte numérique.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir le droit de propriété des auteurs et des artistes-interprètes :

Article L.131-9 (nouveau)

Les contrats conclus par les auteurs pour autoriser l'exploitation de tout ou partie de leurs droits patrimoniaux ne valent pas cession de la propriété de ces droits.

Article L.212-11 (nouveau)

Les contrats conclus par les artistes-interprètes pour autoriser l'exploitation de tout ou partie de leurs droits patrimoniaux ne valent pas cession de la propriété de ces droits.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour soutenir la négociation de contrats types par secteur d'activité :

Article L.131-10 (nouveau)

Pour chaque secteur d'activité, le ministre en charge des affaires culturelles organise tous les trois ans, dans le cadre de commissions spécialisées du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, une négociation obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux auteurs par le présent Code. Les modalités de cette négociation obligatoire seront définies, en tant que de besoin, par décret en Conseil d'État.

Article L.212-12 (nouveau)

Pour chaque secteur d'activité, le ministre en charge des affaires culturelles organisera tous les trois ans, dans le cadre de commissions spécialisées du Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique, une négociation obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux artistes-interprètes par le présent Code. Les modalités de cette négociation obligatoire seront définies, en tant que de besoin, par Décret en Conseil d'État.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour confirmer que le droit moral des artistes-interprètes est perpétuel :

Article 212-2 (modifié)

L'artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.

Ce droit est attaché à sa personne.

Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux artistes-interprètes :

Article L.212-3 alinéa 1 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète, la fixation de sa prestation, sa reproduction, sa mise à la disposition du public par la vente, le prêt ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Article L.212-3 alinéa 2 (modifié)

Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du Code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L. 212-6 du présent code.

Article L.212-3 alinéa 3 (nouveau)

En ce qui concerne spécifiquement la location, les artistes-interprètes bénéficient d'un droit à rémunération équitable payée par les personnes qui louent des phonogrammes ou des vidéogrammes. Ce droit à rémunération équitable est exercé par une société de perception et de répartition des droits, agréée à cet effet par le ministre chargé de la Culture. Cet agrément est délivré en considération des critères énumérés à l'article L. 132-20-1. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir l'équité des contrats d'exclusivité conclus par les artistes-interprètes :

Article L.212-3 alinéa 4 (nouveau)

Tout contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation à titre exclusif d'un phonogramme doit indiquer la date de sortie commerciale du phonogramme, le nombre minimum d'exemplaires commercialisés pendant l'année suivant cette sortie commerciale, les moyens mis en œuvre par le producteur pour la promotion et l'exploitation permanente et suivie du phonogramme, ainsi que les modes d'exploitation spécifiques qui seront soumis ultérieurement à une autorisation spéciale de l'artiste-interprète principal. Les abattements contractuels sur les redevances de l'artiste-interprète principal ne peuvent se cumuler au-delà d'un total de 30 %. En aucun cas ce contrat ne pourra restreindre la liberté de l'artiste quant à la promotion de son travail par lui-même sur les services de communication en ligne. Le producteur du phonogramme doit communiquer à l'artiste-interprète principal, au moins une fois par an, un décompte certifié des chiffres de fabrication et de vente du phonogramme.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour créer au bénéfice des artistes-interprètes une rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation :

Article L.212-3 alinéa 5 (nouveau)

Les rémunérations auxquelles donnent lieu les droits reconnus aux artistes-interprètes par le présent article doivent comporter une participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation, sauf évaluation forfaitaire dans les cas prévus à l'article L.131-4. En aucun cas cette rémunération ne saurait être confondue avec la rémunération correspondant au temps de travail consacré par l'artiste-interprète à la fixation de ses prestations.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour réformer le régime de présomption de cession des droits des artistes-interprètes d'œuvres audiovisuelles :

Article L.212-4 (modifié)

Le contrat qui lie le producteur aux artistes-interprètes d'une œuvre audiovisuelle, autres que les artistes-interprètes de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, sans préjudice des droits à rémunération reconnus à l'artiste-interprète et de la gestion collective desdits droits.

La cession des droits exclusifs est conditionnée par l'obligation de fixer par un contrat écrit une rémunération des artistes-interprètes pour chaque mode d'exploitation.

La notion de mode d'exploitation vise strictement un type d'utilisation se situant sur un marché identifié.

Article L.212-5 (modifié)

Le niveau minimum de la rémunération par mode d'exploitation est fixé par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition des droits représentatives des artistes-interprètes et une ou plusieurs organisations représentatives des producteurs d'œuvres audiovisuelles. En aucun cas cette rémunération ne saurait être confondue avec la rémunération correspondant au temps de travail consacré par l'artiste-interprète à la fixation de ses prestations.

Article L.212-6 (modifié)

Les dispositions de l'article L.762-2 du Code du travail ne s'appliquent qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat qui excède le minimum fixé par voie d'accord spécifique.

Article L.212-7 (supprimé)

Article L.212-8 (modifié)

Les stipulations des accords spécifiques mentionnés aux articles précédents peuvent être rendues obligatoires à l'intérieur de chaque secteur d'activité pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la Culture.

Article L.212-9 (modifié)

À défaut d'accord spécifique, les modes et les bases de rémunération des artistes-interprètes sont déterminés pour chaque secteur d'activité, par une commission présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire désigné par un premier président de la Cour de cassation et composée, en outre, d'un membre du Conseil d'État, d'une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la culture et, en nombre égal, de représentants des sociétés de perception et de répartition représentatives des artistes-interprètes et de représentants d'organisations représentatives des producteurs d'œuvres audiovisuelles.

Le ministre chargé de la culture désigne ou renouvelle les membres de cette commission en temps utile. La commission se détermine à la majorité des membres présents. En cas de partage, le Président a voix prépondérante. La commission se prononce dans les quatre mois de sa saisine par toute organisation représentative des artistes-interprètes ou des producteurs d'œuvres audiovisuelles. La saisine de la commission a lieu par voie de lettre adressée au ministre chargé de la culture.

Sa décision a effet pour une durée de trois ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux producteurs de phonogrammes :

Article L.213-1 alinéa 2 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite du producteur, la reproduction de son phonogramme, sa mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux producteurs de vidéogrammes :

Article L.215-1 alinéa 2 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite du producteur, la reproduction de son vidéogramme, sa mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour soumettre l'exercice des droits des producteurs au respect des droits des artistes-interprètes et des auteurs :

Art. L.213-1 alinéa 4 (nouveau)

Les droits reconnus par le présent article au producteur de phonogrammes sont exercés sous réserve du respect des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes.

Art. L.215-1 alinéa 3 (annule et remplace l'actuel alinéa 3)

Les droits reconnus par le présent article au producteur de vidéogrammes sont exercés sous réserve du respect des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour mettre fin aux droits des producteurs en cas de résolution à leurs torts exclusifs des contrats de production des phonogrammes :

Article L.213-1 alinéa 4 (nouveau)

La résolution judiciaire du contrat conclu entre un artiste-interprète principal et un producteur pour la réalisation d'un phonogramme, aux torts exclusif du producteur, met fin aux droits voisins reconnus à ce dernier sur ledit phonogramme en application des livres II et III du présent Code.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour renforcer l'obligation de communication par les producteurs des informations nécessaires à la répartition des droits des artistes-interprètes :

Article L.213-1 alinéa 5 (nouveau)

Le producteur d'un phonogramme doit s'assurer que tout support numérique à partir duquel le phonogramme sera licitement communiqué au public ou mis à sa disposition contiendra les informations essentielles sur le régime des droits des titulaires de droits que sont les auteurs et les artistes-interprètes ; étant précisé que ces informations doivent être librement accessibles et sont soumises à un droit de rectification de la part des titulaires des droits.

Par informations essentielles sur le régime des droits, on entend :

- s'agissant des artistes-interprètes : le nom des artistes-interprètes (artiste interprète principal et autres artistes-interprètes), le nom du producteur, la nationalité du producteur, le titre de l'interprétation, le lieu et l'année de fixation de l'interprétation ;*
- s'agissant des auteurs : le titre de l'œuvre, le nom des auteurs, l'identifiant de la version ou de l'arrangement.*

Quand ces informations font l'objet d'un traitement automatisé par un organisme professionnel ou par une société de perception et de répartition des droits de producteurs, elles sont rendues librement accessibles aux sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes.

Article L.215-1 alinéa 5 (nouveau)

Le producteur d'un vidéogramme doit s'assurer que tout support numérique à partir duquel le vidéogramme sera licitement communiqué au public ou mis à sa disposition contiendra les informations essentielles sur le régime des droits des titulaires que sont les auteurs et les artistes-interprètes ; étant précisé que ces informations doivent être librement accessibles et sont soumises à un droit de rectification de la part des titulaires des droits.

Par informations essentielles sur le régime des droits, on entend :

- s'agissant des artistes-interprètes : le nom des artistes-interprètes (artiste interprète principal et autres artistes-interprètes), le nom du producteur, la nationalité du producteur, le titre de l'interprétation, le lieu et l'année de fixation de l'interprétation ;*
- s'agissant des auteurs : le titre de l'œuvre, le nom des auteurs, l'identifiant de la version ou de l'arrangement.*

Quand ces informations font l'objet d'un traitement automatisé par un organisme professionnel ou par une société de perception et de répartition des droits de producteurs, elles sont rendues librement accessibles aux sociétés de perception et de répartition des droits des artistes-interprètes.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter le champ des droits à Rémunération équitable au titre de l'utilisation des phonogrammes du commerce :

Article L. 214-1 (modifié)

Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer à la communication au public de ce phonogramme ou d'une reproduction de ce phonogramme, par fil ou sans fil, sauf en cas de mise à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Les utilisations de phonogrammes du commerce aux fins d'attente musicale par le moyen d'un service de communication en ligne sont assimilées à des actes de communication au public entrant dans le champ d'application du présent article.

Ces utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, qu'ils soient reproduits ou non dans un vidéogramme, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes.

Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1° et 2° du présent article. (sans changement)

Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L.131-4. (sans changement)

Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes. (sans changement)

Aux fins du présent article, les phonogrammes communiqués au public, ou mis à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, par fil ou sans fil, sont réputés avoir été publiés à des fins de commerce.

Est considéré comme un phonogramme toute séquence de sons issue de la fixation exclusivement sonore d'une prestation non fixée, quelle que soit la technologie utilisée pour cette fixation.

Proposition en ce qui concerne le barème de la Rémunération équitable et unique due par les lieux publics sonorisés

Il est proposé que la Commission de l'article L.214-4 soit réunie pour fixer un nouveau barème qui soit plus équitable, c'est-à-dire équivalent à celui dont bénéficient les auteurs.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter les droits exclusifs reconnus aux producteurs de vidéogrammes :

Article L.215-1 alinéa 2 (modifié)

Sont soumises à l'autorisation écrite du producteur, la reproduction de son vidéogramme, sa mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, et sa communication au public y compris par voie de mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour renforcer l'obligation de communication des relevés de programmes par les organismes de radiodiffusion

Article L.216-2 (nouveau)

Les entreprises de communication audiovisuelle communiquent en temps utile aux sociétés de perception et de répartition des droits le programme exact des utilisations auxquelles elles procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits.

La violation de cette obligation ouvre droit à une indemnisation au moins égale à 10% des sommes dues pour la période de droits concernée.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour créer un régime de gestion collective obligatoire du droit de location des phonogrammes et des vidéogrammes

Article L.221-1 (nouveau)

Les auteurs et les artistes-interprètes des œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes ont droit à une rémunération équitable au titre de la location desdites œuvres. Cette rémunération bénéficie à parts égales aux auteurs et aux artistes-interprètes. Elle est payée par les personnes qui louent les phonogrammes ou les vidéogrammes en contrepartie d'un avantage économique ou commercial direct ou indirect. Ce droit à rémunération équitable est exercé que par une société de perception et de répartition des droits, agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture. Cet agrément est délivré en considération des critères énumérés à l'article L. 132-20-1. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

Proposition d'amendements au Code de la propriété intellectuelle, pour étendre aux phonogrammes et aux vidéogrammes la licence légale de prêt public en bibliothèque et médiathèque :

Article L.231-1 (nouveau)

Lorsqu'un phonogramme ou un vidéogramme a été publié licitement dans le commerce, l'auteur, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent s'opposer au prêt dudit phonogramme ou vidéogramme par une bibliothèque ou une médiathèque accueillant du public. Ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur, de l'artiste-interprète et du producteur selon les modalités prévues à l'article L.231-4.

Lorsqu'un phonogramme ou un vidéogramme a été publié licitement dans le commerce, l'auteur des œuvres associées reproduites sur leurs accessoires ne peut s'opposer auprès dudit phonogramme, dudit vidéogramme ou de ces œuvres associées reproduites sur leurs accessoires par une bibliothèque ou une médiathèque accueillant le public. Ce prêt ouvre droit à rémunération au profit de l'auteur de l'œuvre associée.

Article L.231-2 (nouveau)

La rémunération prévue par l'article L.133-1 est perçue par une ou plusieurs des sociétés de perception et de répartition des droits régies par le titre II du livre III et agréées à cet effet par le ministre chargé de la Culture.

L'agrément prévu au premier alinéa est délivré en considération : de la diversité des associés ; de la qualification professionnelle des dirigeants ; des moyens que la

société propose de mettre en œuvre pour assurer la perception et la répartition de la rémunération au titre du prêt des phonogrammes et vidéogrammes en bibliothèques ; de la représentation équitable des auteurs, des artistes-interprètes et des producteurs parmi les associés et au sein de ses organes dirigeants.

Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de cet agrément.

Article L.231-3 (nouveau)

La rémunération prévue au second alinéa de l'article L.231-1 comprend deux parts.

La première part, à la charge de l'État, est assise sur une contribution forfaitaire par usager inscrit dans les bibliothèques et les médiathèques accueillant du public pour le prêt, à l'exception des bibliothèques et des médiathèques scolaires. Un décret fixe le montant de cette contribution, qui peut être différent pour les bibliothèques et les médiathèques des établissements d'enseignement supérieur, ainsi que les modalités de détermination du nombre d'usagers inscrits à prendre en compte pour le calcul de cette part.

La seconde part est assise sur un prix moyen de vente au public des phonogrammes ou des vidéogrammes, appelé prix moyen de référence et fixé annuellement par arrêté du ministre chargé de la Culture. Elle est versée par les fournisseurs qui réalisent ces ventes. Le taux de cette rémunération est de 10 % du prix moyen de référence.

Article L.231-4 (nouveau)

La rémunération au titre du prêt en bibliothèque ou en médiathèque d'un phonogramme ou d'un vidéogramme est répartie à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour favoriser le respect des droits moraux des auteurs et des artistes-interprètes :

Article L.310-1 (nouveau)

L'exercice des droits moraux reconnus aux auteurs ou aux artistes-interprètes par les articles L.121-1, L.121-2, L.121-4, L.121-5 et L.212-2 fait l'objet, par secteur d'activité, de recommandations établies par voie d'accord entre les organisations représentant les titulaires de droit et les organisations représentant les exploitants. À défaut d'accord, le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique sera chargé de jouer un rôle de médiation.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour favoriser le respect des droits des producteurs signataires de contrats de co-production, de licence ou de distribution relatifs aux phonogrammes :

Article L.310-2 (nouveau)

Le contenu des contrats de co-production, de licence ou de distribution relatifs aux phonogrammes fait l'objet de recommandations établies par voie d'accord entre les organisations représentant les titulaires de droit et les organisations représentant les exploitants. À défaut d'accord, le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique sera chargé de jouer un rôle de médiation.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour instaurer un régime de licence collective étendue dans le domaine de la commercialisation en ligne des phonogrammes et des vidéogrammes, et de la présentation publique des œuvres des arts plastiques et graphiques :

Art. L.321-10 (modifié)

I. – Les sociétés de perception et de répartition des droits des auteurs, des artistes-interprètes, et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ont la faculté, dans la limite des mandats ou apports qui leur sont donnés soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L.122-1, L.122-2-4, L.212-3, L.213-1 et L.215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

II. – En ce qui concerne spécifiquement le droit de mise à la disposition du public à des fins commerciales, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse avoir accès aux œuvres, aux phonogrammes ou aux vidéogrammes de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, les sociétés régies par le présent titre II du livre III ont la faculté d'autoriser ces actes par voie de licence collective étendue selon les modalités ci-après.

III. – La licence collective étendue est un contrat conclu, par utilisateur, pour une durée de trois ans, au nom de l'ensemble des ayants droit, qu'ils soient ou non associés de la société signataire ou des sociétés qui en sont membres. Seule une société agréée à cet effet par le ministre chargé de la culture peut conclure une licence collective étendue.

Cet agrément est délivré en considération du nombre ou de la représentativité des associés, de la qualification professionnelle des dirigeants, des moyens matériels et humains qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer l'exercice du droit défini au paragraphe II, et du respect des obligations que leur imposent les dispositions du titre II du livre III. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément. Les rémunérations perçues en exécution d'une licence collective étendue sont réparties, par catégorie d'ayants droit, par une ou plusieurs sociétés régies par le présent titre II du livre.

IV. Au titre du droit de mise à la disposition du public, ces rémunérations bénéficient à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs en ce qui concerne les œuvres fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes.

V. – Les licences collectives étendues font l'objet d'une information des ayants droit par voie de publication dans deux journaux au moins, de diffusion nationale, habilités à recevoir les annonces légales, et ce au plus tard un mois après leur signature. Les ayants droit ont la faculté de s'opposer individuellement au bénéfice d'une licence collective étendue, pour des œuvres, des phonogrammes ou des vidéogrammes expressément désignés par eux.

Ils doivent pour cela notifier par LR-AR leur opposition à la société agréée qui a conclu ladite licence, dans un délai de trois mois à compter de la date de publication prévue au paragraphe II, ou s'agissant d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes non encore divulgués à cette date, à compter de la date de leur première communication au public.

L'utilisateur qui a signé la licence collective étendue en est informé par la société agréée et ne sera dès lors pas autorisé à exploiter les œuvres, les phonogrammes ou les vidéogrammes ayant fait l'objet de cette opposition.

VI. – Les ayants droit dont les œuvres, les phonogrammes ou les vidéogrammes ont été exploités en exécution d'une licence collective étendue ne peuvent faire l'objet d'aucune différence de traitement à raison de leur absence d'affiliation à la société chargée de répartir les rémunérations perçues à ce titre.

VII. – En cas d'abus notoire dans le refus de conclure une licence collective étendue, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Le tribunal peut être saisi notamment par le ministre chargé de la culture.

Proposition (alternative) d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour instaurer un régime de gestion collective obligatoire dans le domaine de la commercialisation en ligne des phonogrammes et des vidéogrammes :

Art. L.321-10 (modifié)

I. – Les sociétés de perception et de répartition des droits des auteurs, des artistes-interprètes, et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, ont la faculté, dans la limite des mandats ou apports qui leur sont donnés soit par tout ou partie des associés, soit par des organismes étrangers ayant le même objet, d'exercer collectivement les droits prévus aux articles L.122-1, L.212-3, L.213-1 et L.215-1 en concluant des contrats généraux d'intérêt commun avec les utilisateurs d'œuvres, de phonogrammes ou de vidéogrammes dans le but d'améliorer la diffusion de ceux-ci ou de promouvoir le progrès technique ou économique.

II. – En ce qui concerne spécifiquement le droit de mise à la disposition du public à des fins commerciales, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse avoir accès aux œuvres, aux phonogrammes ou aux vidéogrammes de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, ce droit ne peut être exercé que par une société régie par le présent titre II du livre III et agréée par le ministre de la culture.

III. – Par dérogation au II, les titulaires du droit peuvent autoriser conjointement l'exploitation de celui-ci directement à un exploitant de service de mise à la disposition du public de l'œuvre, du phonogramme ou du vidéogramme .

IV.- L'agrément prévu au II est délivré en considération du nombre ou de la représentativité des associés, de la qualification professionnelle des dirigeants, des moyens matériels et humains qu'ils proposent de mettre en œuvre pour assurer l'exercice du droit, et du respect des obligations que leur imposent les dispositions du titre II du livre III. Un décret en Conseil d'État fixe les conditions de délivrance et de retrait de l'agrément.

V. Les rémunérations perçues collectivement en application du II bénéficient à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes et aux producteurs.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour compléter le champ des droits à rémunération pour copie privée dans le contexte des réseaux numériques :

Article L.122-5 (2°) (modifié):

Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

...

2°- les copies ou les reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à l'exception des copies des œuvres d'art destinées à être utilisées pour des fins identiques à celles pour lesquelles l'œuvre originale a été créée et des copies de logiciels autres que la copie de sauvegarde établie dans les conditions prévues au 2° de l'article L.122-6-1 ainsi que des copies ou reproductions d'une base de données électronique.

De même, l'auteur ne peut interdire les reproductions effectuées sur tout support à partir d'un service de communication en ligne par une personne physique pour son usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à l'exception des copies de logiciels autres que la copie de sauvegarde, à condition que ces reproductions fassent l'objet d'une rémunération telle que prévue à l'article L.311-4.

Article L.211-3 (2°) (modifié)

Les bénéficiaires des droits ouverts au présent titre ne peuvent interdire :

...

2°- les copies ou les reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales.

De même, l'artiste-interprète et le producteur ne peuvent interdire les reproductions effectuées sur tout support à partir d'un service de communication en ligne par une personne physique pour son usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales, à condition que ces reproductions fassent l'objet d'une rémunération telle que prévue à l'article L.311-4.

Article L. 311-4 (modifié)

La rémunération prévue à l'article L. 311-3 est versée par le fabricant, l'importateur ou la personne qui réalise des acquisitions intracommunautaires, au sens du 3° du I de l'article 256 bis du Code général des impôts, de supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres, lors de la mise en circulation en France de ces supports et par les personnes dont l'activité est d'offrir un accès à des services de communication au public en ligne.

Le montant de la rémunération est fonction du type de support et de la durée d'enregistrement qu'il permet ou du type d'abonnement permettant l'accès à des services de communication en ligne.

Article L. 311-5 (modifié)

« Les types de support ou d'abonnement, les taux de rémunération et les modalités de versement de celle-ci sont déterminés par une commission présidée par un représentant de l'État et composée, en outre, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les bénéficiaires du droit à rémunération, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les fabricants ou importateurs des supports et les organisations représentant les personnes dont l'activité est d'offrir un accès à des services de communication au public en ligne, tel que mentionnés au premier alinéa du précédent article et, pour un quart, de personnes désignées par les organisations représentant les consommateurs. »

« Les organisations appelées à désigner les membres de la commission ainsi que le nombre de personnes que chacune est appelée à désigner sont déterminées par arrêté du ministre chargé de la culture. » (sans changement)

« La commission se détermine à la majorité de ses membres présents. En cas de partage de voix, le président à voix prépondérante. » (sans changement)

« Les délibérations de la commission sont exécutoires si, dans un délai d'un mois, son président n'a pas demandé une seconde délibération. » (sans changement)

« Les décisions de la commission sont publiées au Journal officiel de la République française. » (sans changement)

Article L.321-9 premier paragraphe (modifié)

Ces sociétés utilisent à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes :

1^o 25 % des sommes provenant de la rémunération pour copie privée ;

2^o la totalité des sommes perçues en application des articles L. 122-10, L. 132-20-1, L. 214-1, L. 217-2, L. 311-1 et L. 351-1 et qui n'ont pu être réparties soit en application des conventions internationales auxquelles la France est partie, soit parce que leurs destinataires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés avant l'expiration du délai prévu au dernier alinéa de l'article L. 321-1.

Article L.321-9 dernier paragraphe (nouveau)

En aucun cas l'attribution de ces sommes ne peut être fonction de l'importance des rémunérations générées par l'activité de la personne qui demande à bénéficier, directement ou indirectement, d'une telle attribution.

Proposition d'amendement à la Directive 93/98, pour allonger la durée de protection des droits des artistes-interprètes :

Article 3 Durée des droits voisins (modifié)

1. Les droits des artistes interprètes expirent soixante-dix ans après la date de l'interprétation. Toutefois, si une fixation de l'interprétation fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expirent soixante dix ans après la date du premier de ces faits.

2. Les droits des producteurs de phonogrammes expirent cinquante ans après la fixation. Toutefois, si le phonogramme fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public pendant cette période, les droits expirent cinquante ans après la date du premier de ces faits.

3. Les droits des producteurs d'un film expirent cinquante ans après la fixation. Toutefois, si le film fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public pendant cette période, les droits expirent cinquante ans après la date du premier de ces faits. Le terme «film» désigne une œuvre cinématographique ou audiovisuelle ou une séquence animée d'images, accompagnée ou non de son.

4. Les droits des organismes de radiodiffusion expirent cinquante ans après la première diffusion d'une émission, que cette émission soit diffusée sans fil ou avec fil, y compris par câble ou par satellite.

Proposition d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour garantir la présence exclusive de titulaires de droits dans les instances collectives des sociétés de perception et de répartition des droits

Article L.321-1 alinéa 4 (nouveau)

Les instances collectives d'administration de ces sociétés doivent avoir pour membres exclusivement des titulaires de droits élus parmi les associés.

Par titulaires de droits, on vise exclusivement les personnes auxquelles la loi reconnaît ces droits, et non pas ceux qui en seraient les ayants droit par voie de succession ou par voie de transmission contractuelle.

Propositions d'amendement au Code de la propriété intellectuelle, pour mettre fin à des pratiques contractuelles collectives qui nuisent aux droits des artistes-interprètes

L.321-13 (nouveau)

Tout contrat individuel ou collectif relatif à l'exercice des droits reconnu par les articles L.212-3 et suivants aux artistes-interprètes est nul de plein droit s'il entre en contradiction avec l'apport en propriété dont bénéficie une société de perception et de répartition régie par le Titre II du Livre III. Une telle nullité est absolue.

Proposition de décret inséré dans le Code de la propriété intellectuelle, pour créer un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique :

Article R.414-1 (modifié)

Il est institué auprès de l'Assemblée Nationale et du Sénat un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique. Le Conseil a un rôle consultatif sur toute question relative à la propriété littéraire et artistique. Il adopte en tant que de besoin des avis ou des recommandations. Il remplit une fonction d'observatoire de l'exercice et du respect des droits d'auteur et droits voisins, et de suivi de l'évolution des pratiques professionnelles à l'exception des questions de concurrence qui relèvent du Conseil de la concurrence.

Il organise ses travaux sur la base d'un programme de travail annuel adopté par son Comité directeur, ou sur saisine d'urgence, par décision conjointe du Bureau de l'Assemblée Nationale et du Bureau du Sénat.

Article R.414-2 (modifié)

Le Conseil peut ordonner le lancement d'études correspondant à ses missions et proposer toute mesure concernant la propriété littéraire et artistique tant au niveau français qu'au niveau européen ou international. Il peut jouer un rôle de médiation sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions. Il est chargé d'organiser la négociation collective obligatoire de contrats types relatifs à la délivrance des autorisations requises en application des droits reconnus aux auteurs et aux artistes-interprètes par le présent Code.

Article R.414-3 (modifié)

Le Conseil communique à l'Assemblée Nationale et au Sénat un rapport annuel d'activité. Le Conseil est informé en temps utile par le Président de l'Assemblée Nationale ou par le Président du Sénat des suites données à ses recommandations.

Article R.414-4 (modifié)

Pour accomplir ses missions de médiation, le Comité directeur du Conseil peut nommer une ou plusieurs personnalités qualifiées chargées d'exercer la fonction de médiateur. La rémunération de ces personnalités est à la charge des parties concernées, selon des modalités proposées par le Comité directeur du Conseil.

Article R.414-5 (modifié)

Le Conseil de la propriété littéraire et artistique est présidé alternativement par un député et un sénateur, nommés pour une durée de deux ans, respectivement par le Bureau de l'Assemblée Nationale et par le Bureau du Sénat ; le premier mandat étant confié à un député.

Le Conseil comprend en outre un Comité directeur nommé pour deux ans et composé de la manière suivante :

1. Membres de droit : le Président, un Vice-Président nommé par le Bureau du Sénat si le Président est un député et nommé par le Bureau de l'Assemblée Nationale si le Président est un sénateur, un conseiller d'État et un conseiller à la Cour de cassation nommés par arrêté conjoint du ministre chargé de la culture et du ministre de la justice, le directeur de cabinet du ministre chargé de la culture.

2. Douze personnalités nommées sur décision du Président du Conseil à raison de trois personnalités proposées par les organisations représentant les auteurs, trois personnalités proposées par les organisations représentant les artistes-interprètes, une personnalité proposée par les organisations représentant les producteurs de phonogrammes, une personnalité proposée par les organisations représentant les producteurs de vidéogrammes, une personnalité proposée par les organisations représentant les éditeurs, deux personnalités proposées par les organisations représentant les entreprises de communication audiovisuelle, deux personnalités proposées par les organisations représentant les consommateurs. À défaut de proposition pour une ou plusieurs de ces nominations, le siège considéré restera vacant.

Le Comité directeur se réunit sur convocation du Président au moins une fois par trimestre. Statuant à la majorité des personnes présentes, il adopte le programme de travail annuel du Conseil, il fixe l'ordre du jour des séances plénières du Conseil, il crée en tant que de besoin des commissions spécialisées, et il prend toute décision relative à l'administration du Conseil.

Sur demande conjointe du Bureau de l'Assemblée Nationale et du Bureau du Sénat, le Comité directeur peut prendre une décision au nom du Conseil, y compris sur des avis ou des recommandations. Le Comité directeur peut déléguer à l'un de ses membres le pouvoir de représenter le Conseil pour une opération déterminée; à charge pour cette personne de rendre compte.

Article R.414-6 (modifié)

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique comprend :

1. Membres de droit : les membres de droit du Comité directeur, le directeur de l'administration générale au ministère chargé de la culture, le directeur du service juridique et technique de l'information et de la communication, le directeur des affaires civiles et du sceau au ministère de la justice, un représentant du ministre de l'éducation nationale et de la recherche, un représentant du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, un représentant du ministre des affaires étrangères. Les représentants des ministres ci-dessus désignés sont nommés par les ministres dont ils relèvent pour une durée de deux ans renouvelable. Les directeurs d'administration centrale peuvent être suppléés par un haut fonctionnaire ou un magistrat placé sous leur autorité.

2. Six personnalités qualifiées en matière de propriété littéraire et artistique nommées par arrêté du ministre chargé de la culture pour une durée de deux ans renouvelables, dont deux professeurs d'université et deux avocats à la cour.

3. Seize membres représentant les professionnels nommés sur proposition des organisations représentatives par le Président du Conseil pour une durée de deux ans renouvelable et ainsi répartis: trois représentants des auteurs, un représentant des éditeurs de logiciels et bases de données, trois représentants des artistes-interprètes, un représentant des producteurs de phonogrammes, un représentant des éditeurs de presse, un représentant des éditeurs de livres, un représentant des producteurs audiovisuels, un représentant des radios, un représentant des télévisions, un représentant des éditeurs de services en ligne. Les représentants des professionnels peuvent se faire représenter par un suppléant désigné lors de leur nomination.

4. Deux membres représentant les consommateurs.

Article R.414-7 (modifié)

Des commissions spécialisées sont créées au sein du Conseil, par décision du Comité directeur qui désigne à cet effet la personne chargée d'en présider les travaux ainsi qu'un rapporteur, et qui en fixe la composition. En fonction de leur champ de compétence, elles comprennent, le cas échéant, des experts extérieurs au Conseil.

Article R.414-8 (modifié)

Le Comité directeur du Conseil, adopte un règlement intérieur du Conseil sur proposition de son Président. Le directeur de l'administration générale au ministère chargé de la culture est assisté du sous-directeur des affaires juridiques et du chef du bureau de la propriété littéraire et artistique qui assurent le secrétariat général du Conseil.

Article R.414-9 (modifié)

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique se réunit sur convocation de son Président au moins une fois par an. Il se réunit de plein droit à la demande du Bureau de l'Assemblée Nationale ou du Bureau du Sénat, ou de son Comité directeur, ou des deux tiers de ses membres. Il peut entendre, en tant que de besoin, des experts extérieurs ou toute personne dont la collaboration est utile à ses travaux.

Article R.414-10 (modifié)

Les fonctions de membre du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique sont gratuites. Il peut toutefois être alloué des indemnités, dans les conditions prévues par le décret du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'État, des établissements publics nationaux et de certains organismes subventionnés. En outre, les présidents et rapporteurs des commissions spécialisées peuvent être rétribués sur les crédits de vacation du ministère de la culture et de la communication.

Glossaire

Artiste interprète

Personne qui interprète une œuvre, que cette œuvre soit ou non protégée. L'article L.212-1 du CPI exclut de cette définition les « artistes de complément », c'est-à-dire les personnes qui interviennent sans effectuer une prestation artistique (par exemple un passant dans un film) ou dont les professionnels considèrent qu'ils ont un rôle véritablement mineur (par exemple un figurant ou une personne dont la prestation se limite à prononcer quelques mots). Il a été jugé que les musiciens ne sont jamais des artistes de complément.

Auteur

Personne qui crée une œuvre. La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée. Elle est indépendante de la propriété de l'objet matériel.

Câblodistribution

Télédiffusion par un câblodistributeur.

Communication au public

La transmission au public par tous moyens autres que la radiodiffusion.

Fixation

Acte d'enregistrement sur un support d'une interprétation non fixée. Cette notion est à distinguer de la notion de reproduction, qui désigne un acte réalisé à partir d'une interprétation déjà fixée. La date et le lieu de fixation sont importants car ils ont une influence sur l'étendue internationale et la durée de la protection des droits voisins.

Fixation audiovisuelle

Toute fixation non exclusivement sonore de sons provenant d'une interprétation non fixée.

Mise à la disposition du public à la demande

Acte de rendre accessible au public une œuvre ou une interprétation de manière que chacun puisse individuellement en demander la communication au moment et de l'endroit qu'il choisit. Cela désigne par exemple la « vente en ligne » de phonogrammes ou la « vidéo à la demande ».

Phonogramme

Toute fixation exclusivement sonore de sons provenant d'une interprétation ou d'autres sons non fixés. Le phonogramme désigne en général l'interprétation d'une œuvre (un titre) et pourra être publié avec d'autres phonogrammes au sein d'un « album ». La musique originale d'un film, quand elle est enregistrée séparément des images, est un phonogramme.

Phonogramme publié à des fins de commerce

Phonogramme reproduit en nombre sur des supports qui sont mis en vente auprès du public.

Producteur de phonogramme

Personne qui a l'initiative et la responsabilité de la fixation d'un phonogramme. La question se pose de savoir qui est « producteur » au sens du CPI, quand les artistes travaillent, à l'aide d'ordinateurs leur permettant de fixer des interprétations, puis, après signature d'un contrat avec un éditeur phonographique, livrent ces séquences dont ils ont en réalité pris l'initiative avant de signer leur contrat.

Producteur de vidéogramme

Personne qui a l'initiative et la responsabilité d'une fixation audiovisuelle.

Radiodiffusion

Diffusion de sons, d'images ou d'images et de sons par le moyen des ondes radioélectriques, aux fins de réception par le public. Cette notion peut donc désigner la diffusion de programmes audiovisuels. Elle ne couvre pas la diffusion par fil.

Simulcasting

Diffusion sur les réseaux numériques simultanée à une radiodiffusion.

Télédiffusion

Diffusion de sons, d'images ou d'images et de sons par tous moyens, aux fins de réception par le public. Cette notion couvre donc la diffusion par tous procédés, y compris par fil.

Titulaire du droit

Personne à laquelle le CPI attribue des droits. Il peut s'agir d'un auteur, d'un artiste interprète ou d'un producteur, chacun pour ce qui le concerne. Cette notion est à distinguer de la notion de « cessionnaire de droit », qui, elle, désigne toute personne ayant acquis provisoirement ou définitivement un droit d'usage ou d'exploitation de tel ou tel droit reconnu au titulaire de droit.

Vidéogramme

Support de reproduction d'images sonorisées ou non.

Webcasting

Diffusion sur les réseaux numériques, à l'exclusion du simulcasting.

Ont participé à l'élaboration de ce Livre blanc :

Jorge ALVAREZ (UPC),
Jean-Paul BAZIN (Fédération SAMUP),
Jean-Luc BERNARD (SNM-FO),
Xavier BLANC (Secrétaire Général de l'AEPO),
Gilles BRAMANT (SAMBR-CGT),
Olivier BRILLANCEAU (SAIF),
Florent BRIQUE (UMJ),
Marie-Noëlle BAYARD (SNDT),
François CASPAR (AFD),
Alain CHARRIRAS (Administrateur de l'ADAMI),
Françoise CHAZAUD (FASAP-FO),
Agnès DEFAUX (SAIF),
Pierre DENIEUIL (UNPI),
Serge DUCHESNE (SNM-FO),
Lievin FELIHO (SAMUP),
Fernand GUIOT (FO),
Alexandre GRAUER (Qwartz),
Michel JOUBERT (Musicien),
Sarah LACOSTE (Grands Formats),
Olivier da LAGE (SNJ),
Thierry LEPIN (ANJRPT-FREELENS),
Sébastien LLADO (UMJ),
François LUBRANO (SPEDIDAM),
François NOWAK (SPEDIDAM),
Alain PRÉVOST (Administrateur de l'ADAMI),
Lionel THOUMYRE (Coordination des travaux de la Commission),
Michel VENTULA (SNEA-UNSA),
Jérôme VERHAEGHE (SNEA-UNSA),
Dominique VINCENT (ANJRPC-FREELENS),
Lorenzo VIRGILI (ANJRPC-FREELENS),
Cécile WANG (UPC).

et la collaboration juridique de *Jean VINCENT*
(avocat au Barreau des Hauts-de-Seine).

Contact : culture2007@free.fr

Illustrations

Les illustrations de ce livre sont de *Philippe CHARPENTIER*

- Page 15 Blue Monk - 2000
Page 133 Las Vegas tango - 2002
Page 145 Les routes du ciel - 2000
Page 177 Extase - (1988)
Page 185 Le rouge est mis - 1986
Page 197 Une pivoine - 2006
Page 205 Petit blues - 1983
Page 219 Maiden voyage - 2000
Page 227 Odyssey of Iska - 2004

www.philippecharpentier.net
www.lapeinturedecharpentier.com

Illustration de la page 1

Sébastien LE NEVÉ

Impression

Salomon
33, quai Arloing - 69009 Lyon
Dépôt légal N° 502-1-2007

