

LIVRE VERT
sur la distribution en ligne d'œuvres audiovisuelles dans l'Union européenne
Vers un marché unique du numérique: possibilités et obstacles
COM(2011) 427 final

Contribution d'EUROKINEMA
N° d'identification – registre de transparence: 43245696854-79

EUROKINEMA est l'association européenne des producteurs français de cinéma et de télévision.

Sa mission est double :

- Constituer une instance de représentation des intérêts des producteurs de films et des producteurs audiovisuels près de l'Union européenne sur l'ensemble des dossiers ayant un impact direct ou indirect sur la production cinématographique (propriété intellectuelle, régulation audiovisuelle, réglementation des télécoms, négociations commerciales, programme Média...)
- Assurer une concertation continue avec les organisations représentatives des producteurs audiovisuels des autres Etats membres de l'Union européenne et dégager une plate-forme de principes et de positions communs permettant d'assurer la promotion efficace de la création audiovisuelle et cinématographique dans le cadre de l'Union européenne.

EUROKINEMA remercie la Commission pour la présentation de son Livre vert sur la distribution en ligne d'œuvres audiovisuelles dans l'Union européenne – Vers un marché unique du numérique: possibilités et obstacles (COM(2011)427 final, et est heureuse de répondre à cet exercice qui est le premier que la présente Commission consacre à la distribution en ligne d'œuvres audiovisuelles.

Cependant, EUROKINEMA remarque que la portée de cet exercice n'est plus très originale en soi, et pose de nombreuses questions redondantes pour lesquelles des réponses ont été déjà été apportées : certes, depuis les premières réflexions de la Commission européenne relatives au développement du numérique, les choses ont évolué, mais pas suffisamment pour que les producteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles puissent pour l'essentiel apporter d'autres réponses que celles déjà apportées précédemment¹.

¹ Dans les années qui précèdent, EUROKINEMA a notamment répondu (voir www.eurocinema.eu):

- au Livre vert relatif à la révision de la directive sur le droit d'auteur dans la société de l'information (5.12.1995)
- A la Communication de la Commission "Le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance" (19.10.2009)
- Au document de réflexion de la DG INFSO et de la DG MARKT "Le Contenu créatif dans le marché unique européen numérique: les défis du futur" (5.01.2010)
- Au Livre vert "Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives" (30.07.2010)

De son côté, en dépit de son programme de soutien – le programme MEDIA, malheureusement trop modeste – l'Union européenne n'a pas suffisamment œuvré à la réalisation d'une industrie de programme véritablement européenne.

Les initiatives communautaires ont porté sur l'harmonisation des droits de propriété intellectuelle (DPI) en créant des conditions objectives pour assurer une meilleure commercialisation des œuvres au sein du marché unique (par exemple harmonisation de la durée de protection ou encore la directive câble & satellite). Elles ont porté également sur la mise en œuvre des dispositions minimales en vue de la radiodiffusion (Télévision sans frontières), lesquelles ont été étendues aux services audiovisuels de contenus en ligne. Elles ont également permis une meilleure protection des DPI dans le cadre des ADPIC de l'OMC.

Mais l'initiative européenne s'est arrêtée là. Aucune intervention de nature industrielle visant à faciliter une certaine concentration ou à créer des entreprises à taille industrielle au niveau européen en matière de distribution de contenus n'a été initiée².

- 1. Quels sont les principaux obstacles juridiques ou autres, concernant les droits d'auteur ou un autre domaine, qui entravent la mise en place du marché unique du numérique pour la distribution d'œuvres audiovisuelles? Quelles conditions-cadres faudrait-il adapter ou mettre en place pour dynamiser le marché unique du numérique pour les contenus audiovisuels et pour faciliter l'octroi de licences multiterritoriales? Quelles devraient être les grandes priorités à cet égard?**
- 2. Quels sont les problèmes pratiques qui se posent aux fournisseurs de services de médias audiovisuels dans le contexte de l'acquisition des droits sur les œuvres audiovisuelles a) pour un territoire unique et b) pour des territoires multiples? Quels sont les droits concernés? Pour quelles utilisations?**
- 3. Les problèmes d'acquisition des droits d'auteur peuvent-ils être résolus en améliorant le cadre applicable à l'octroi de licences? Un système de droit d'auteur fondé sur la territorialité dans l'UE est-il approprié dans l'environnement en ligne?**

Une première observation doit être émise à propos de la notion de "marché unique du numérique". Bien que nullement opposés à la création d'un "marché du numérique", expression au demeurant sympathique mais privée de réelle portée juridique, les producteurs d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques veulent réaffirmer leur conception du marché des œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

Pour les œuvres cinématographiques et audiovisuelles, le marché se décline de manière structurée en territoires de ventes, lesquels se structurent eux-mêmes en fenêtres spécifiques correspondant aux différents médias, qui sont quant à eux hiérarchisés (la salle de cinéma ouvrant les fenêtres pour les films, et, en général, les radiodiffusions « free TV » - télévision en clair - les fermant). Comme indiqué par le Livre Vert, cette gestion territoriale et par chronologie des médias n'est pas seulement un mode d'optimisation de l'audience et des recettes des œuvres audiovisuelles, c'est aussi la contrepartie des

² La Commission a historiquement mis ses espoirs sur des initiatives privées, tel POLYGRAM Films Entertainment, sans d'ailleurs aider réellement l'émergence de ce modèle de distribution pan européen.

exclusivités consenties aux différents médias qui interviennent dans le financement de ces œuvres, et sans lesquels ces œuvres n'existeraient donc pas (ou plus).

Il faut donc renoncer à l'idée qu'il y aurait un "marché unique du numérique" **parallèle** pouvant faire l'objet de modes de gestion et d'exploitation autonomes par rapport au modèle économique éprouvé de distribution en segmentant le marché en territoires et en fenêtres³. Au mieux, l'économie en ligne appliquée aux services audiovisuels et cinématographiques constitue une fraction de cette économie et est intégrée à elle.

Puisqu'il faut redire ce qui a été dit à maintes reprises⁴, un chiffre devrait éclairer les esprits. Les revenus générés par la vidéo à la demande en Europe en 2008 représentent 544 millions d'euros. Il faut rapporter ce chiffre (finalement relativement faible) à la valeur totale de l'investissement de la production audiovisuelle et cinématographique cette année là soit 96 milliards d'euros. Conclusion: l'économie en ligne, ou mieux le "**marché unique du numérique**", n'est pas du tout à la hauteur des attentes des investisseurs et producteurs des industries de programmes. **Les revenus générés sont trop faibles et s'opposent à une redéfinition des modèles économiques permettant à la fois préfinancement et remontées des recettes tirées des modes d'exploitation "traditionnels" des œuvres audiovisuelles et cinématographiques.**

Pour autant, en présence d'un marché des droits paneuropéen pour l'exploitation en ligne (auquel les producteurs aspirent dans l'absolu, mais qui s'avère une hypothèse non confirmée à ce jour) rien n'empêcherait un titulaire de droits de concéder des droits pour une exploitation paneuropéenne. L'exemple de *iTunes* pour lequel les différents distributeurs d'un même film peuvent être amenés à s'accorder pour concéder ensemble une licence multiterritoriale à *iTunes*, qui se charge de remonter les recettes à chacun d'eux, est de ce point de vue éclairant.

De même, ce n'est pas du fait de l'absence de possibilité de licence paneuropéenne que la diffusion d'œuvres audiovisuelles par satellite s'est finalement essentiellement développée sur une base nationale ou linguistique⁵.

Techniquement parlant, il n'est donc pas nécessaire (ni même efficace au vu du précédent de la diffusion par satellite) de réformer le droit communautaire pour permettre la concession de licences destinées à l'exploitation sur plusieurs territoires. La liberté contractuelle fondée sur la détention des DPI en vue de l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle et cinématographique permet d'atteindre cet objectif. Les obstacles éventuels à la mise en place d'un marché paneuropéen des œuvres

³ Pratiques, faut-il le rappeler, acceptées par la Cour de Justice: l'arrêt *Premier League (FAPL)* récemment émis par la Cour de Justice de l'UE ne conclut nullement à l'invalidité de ces pratiques.

⁴ Voir notamment la réponse EUROKINEMA au document de réflexion DG INFOS & DG MARKT "Le Contenu créatif dans le marché unique européen numérique: les défis du futur" (5.01.2010), § 2.3 p. 6 et § 5 pp. 12-13.

⁵ Voir *infra* Q.5, ainsi que la réponse EUROKINEMA au document de réflexion DG INFOS & DG MARKT "Le Contenu créatif dans le marché unique européen numérique: les défis du futur" (5.01.2010), § 2.1, pp. 4 et 5.

audiovisuelles en ligne nous paraissent clairement relever d'autres facteurs que les DPI, en particulier les différences culturelles et linguistiques entre Etats membres, ou encore l'incapacité pour la plupart des œuvres audiovisuelles, au-delà de leur disponibilité éventuelle sur les réseaux numériques, d'acquiescer la notoriété minimale nécessaire à assurer la rentabilité de leur exploitation en ligne.

4. Quels moyens techniques, par exemple des codes d'accès individuels, pourraient-ils être envisagés pour permettre aux consommateurs, où qu'ils soient, d'accéder à «leur» émission ou autres services et à «leurs» contenus? Quelles pourraient être les répercussions de tels systèmes sur les modèles en matière d'octroi de licences?

Cette question nous semble être inspirée par certains développements relatifs au secteur de la musique (cf. notamment Q.8 *infra*). Par essence, les œuvres audiovisuelles et cinématographiques n'ont pas quant à elles un caractère d'œuvres qui circulent indifféremment sur tous types de réseaux. Pour optimiser les ressources tirées de l'exploitation des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, le cessionnaire des droits ou l'exploitant (quel que soit le type de média envisagé) doit rechercher à en valoriser la rareté, selon les modalités explicitées précédemment. Dès lors, les quelques réclamations de vacanciers ou de personnes en déplacement professionnel ne pouvant accéder à leur chaîne de télévision payante habituelle lorsqu'ils sont en congés ne peuvent justifier de bousculer un système performant. Ceci étant, des systèmes de codes d'accès individuels peuvent être – et sont déjà – mis en œuvre pour certains modes d'exploitation d'œuvre audiovisuelles en ligne (cf. *web tv* sur PC), couplés avec la géo-localisation, afin de permettre un tel accès à distance dans la limite des accords volontaires conclus entre les titulaires de droits et les opérateurs des services concernés.

5. Serait-il faisable et, si oui, avec quels avantages et inconvénients, d'étendre le principe du «pays d'origine», tel qu'il s'applique à la diffusion par satellite, aux services de médias audiovisuels en ligne? Quel serait le meilleur moyen de déterminer le pays d'origine pour les transmissions en ligne?

Pour ce qui concerne l'idée d'une extension aux services de médias audiovisuels en ligne du principe du « pays d'origine » applicable au satellite selon la directive Câble & Satellite⁶, qui est reprise notamment par certains radiodiffuseurs publics européens aux fins de soi-disant faciliter la libération des droits de diffusion en ligne de leurs programmes, EUROKINEMA s'est déjà exprimée à ce sujet⁷, et considère qu'une telle option doit être écartée, car elle est de nature à perturber - voire remettre en cause - la gestion territoriale et chronologique par média sur laquelle est fondé le financement et - y compris dans l'environnement en ligne - l'exploitation des œuvres audiovisuelles. Dans le meilleur des cas, une telle option provoquerait des effets semblables à ceux constatés en matière de diffusion satellitaire, où le principe du « pays d'origine » s'est finalement traduit par des offres non pas paneuropéennes (hormis quelques chaînes de niche ou d'infos ou destinées aux adultes) mais principalement nationales (cf. bouquets satellites nationaux à systèmes d'accès conditionnel). Comme

⁶ Directive [93/83/CEE](#) du Conseil, du 27 septembre 1993

⁷ Voir la réponse EUROKINEMA au document de réflexion DG INFOS & DG MARKT "Le Contenu créatif dans le marché unique européen numérique: les défis du futur" (5.01.2010), § 2.2, pp. 5 et 6.

nous l'indiquions dans une précédente réponse à consultation⁸, il apparaît en effet que, finalement, seule une gestion chronologique (media par media) et territoriale (pays par pays) des droits est en mesure d'assurer une offre en ligne riche et diversifiée de contenus cinématographique et audiovisuel qui puisse s'insérer harmonieusement dans la chronologie des médias préexistante (même si celle-ci peut évoluer pour tenir compte de l'arrivée de nouveaux médias), et ce au bénéfice de l'ensemble des parties (producteurs et ayants droit, distributeurs et opérateurs de plateformes en ligne, consommateurs).

La directive Services de médias audiovisuels (directive SMA) s'applique quant à elle indistinctement aux services de médias linéaires et aux services de médias non linéaires, permettant ainsi le rattachement des services prestés à la juridiction d'un Etat membre de l'Union européenne pour une éventuelle libre prestation radiodiffusée ou en ligne au sein du marché unitaire.

Pour l'instant, les services de vidéo à la demande sont donc concédés territorialement, les raisons en ayant été explicitées précédemment. Cependant, on peut très bien imaginer une prestation en ligne pour une exploitation multi-territoires. Par exemple, lorsque les droits ont été exploités sur les différents territoires et que les recettes ont été effectivement tirées de cette première exploitation, rien n'interdit au producteur, pour une exploitation secondaire, d'accorder à un distributeur une licence multi-territoires (dès lors que celle-ci ne vient pas remettre en cause la cession des droits par territoire). Dans ce cas de cession multi-territoires, les contrats entre les détenteurs de droits sur les œuvres pour une exploitation multi-territoires et le distributeur en ligne devraient fixer y compris le pays de rattachement (qui n'est pas forcément le pays d'origine de l'œuvre ou de l'établissement du producteur). Cette dernière question ne nous paraît pas constituer de problèmes particuliers, mais nous serons heureux de la commenter plus abondamment si nécessaire.

6. *Quels seraient les coûts et les avantages de l'extension, sur une base technologiquement neutre, du système d'acquisition des droits d'auteur applicable à la retransmission transfrontière de services de médias audiovisuels par câble? Cette extension devrait-elle être limitée aux « environnements fermés » comme l'IPTV ou devrait-elle couvrir toutes les formes « ouvertes » de retransmission (simulcast) par l'internet?*

Afin d'assurer une égalité de traitement entre opérateurs, ou encore comme l'indique le Livre Vert une « neutralité technologique » en matière de retransmission intégrale et simultanée de programmes audiovisuels, le volet "câble" de la directive Câble & Satellite⁹ pourrait être étendu aux modalités de retransmission intégrale et simultanée de programmes TV par toute plateforme de retransmission fermée, tels que les systèmes IPTV ou les bouquets satellites, car elle permettrait une plus juste concurrence entre les dites plateformes. Un arrêt récent de la Cour de Justice européenne dans deux affaires opposant les sociétés de gestion collective SABAM et AGICOA Belgium à l'exploitant de

⁸ Voir étude de l'OEA citée dans la réponse EUROKINEMA au document de réflexion DG INFSO & DG MARKT "Le Contenu créatif dans le marché unique européen numérique: les défis du futur" (5.01.2010), § 2.1, p. 6.

⁹ Directive [93/83/CEE](#) du Conseil, du 27 septembre 1993

bouquet satellite *Airfield NV* milite également en ce sens¹⁰, en assimilant l'opérateur de bouquet satellite à un opérateur du câble au sens de la directive Câble & Satellite de 1993.

L'extension à toute plateforme ouverte comme internet doit de même être considérée dès lors qu'elle porte bien sur des cas de retransmission en intégral et simultané (à distinguer donc d'un programme mis à la disposition à la demande) et qu'elle n'est pas susceptible d'affecter l'exploitation territoriale des droits, ce qui est notamment le cas pour les offres d'IPTV sur PC (TV par internet en réseau « ouvert ») avec code d'accès individuel et géo-localisation de l'abonné.

L'article 11 bis de la Convention de Berne sur le droit d'auteur fournit une base adéquate à la formulation juridique de cette extension.¹¹

7. Des mesures particulières sont-elles nécessaires étant donné le développement rapide des réseaux sociaux et des médias sociaux en ligne (blogues, podcasts, posts, wikis, mashups, partage de fichiers et de vidéos) qui se basent sur la création et la mise en ligne de contenus par les utilisateurs finaux?

La question mérite d'être précisée. Des mesures particulières au titre du droit d'auteur sont-elles nécessaires ?

Les titulaires de droits d'auteur, par définition, ne sont pas concernés par l'activité des réseaux sociaux et des médias sociaux en ligne (dès lors qu'ils ne portent pas atteinte aux DPI sur les œuvres!). L'exception prévue à l'article 5,3, k) de la directive 2011/29 prévoit une limitation des droits d'auteur lorsqu'il s'agit d'une utilisation à des fins de caricature, de parodie ou de pastiche. Cette exception laisse une liberté assez grande aux Etats membres qui doit être de nature à satisfaire les usagers dans la conception de leurs propres contenus. Par ailleurs, la jurisprudence et la pratique sont suffisantes pour proscrire l'utilisation abusive d'œuvres protégées préexistantes. Il n'est donc pas nécessaire d'envisager une modification législative sur ce point.

8. Quelles seront les incidences des évolutions technologiques à venir (par exemple l'informatique en nuage) sur la distribution des contenus audiovisuels, y compris la diffusion de contenus sur des dispositifs multiples et la capacité des consommateurs à accéder à des contenus où qu'ils se trouvent?

L'importance de l'informatique en nuage a grossi ces dernières années. L'informatique en nuage autorise désormais les utilisateurs eux-mêmes à stocker, accéder à, et disséminer ou partager (plus ou moins largement) du contenu avec d'autres utilisateurs, et ce à travers des services de stockage

¹⁰ Voir arrêt de la CJUE du 13/10/2011 dans les affaires jointes C-431/09 et C-432/09.

¹¹ Article 11 de la Convention de Berne:

« les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser ...

2. toute communication publique, **soit par fil, soit sans fil** de l'œuvre radiodiffusée, lorsque cette communication est faite par **un autre organisme que celui d'origine**»,

délocalisés dans le nuage (« *cloud* ») offerts par des tiers prestataires (dont certains fournisseurs d'accès internet).

Concernant les contenus protégés, il existe des services d'informatique en nuage dédiés. Amazon.com a développé un service très connu qui permet de télécharger des contenus musicaux et de les écouter sur différentes applications. Tel est également le cas de la récente offre *iCloud* d'Apple.

La légalité de ce type d'application, s'agissant de contenus protégés, n'est pas certaine. Aux Etats-Unis, la copie de morceaux musicaux pour un usage personnel serait couverte par le *format shifting* qui est en principe toléré sur la base du principe du *fair use*. Mais une telle tolérance n'est pas admise par le droit communautaire qui ne connaît pas le *fair use*. Le régime des exceptions prévu en droit européen¹², y compris l'exception pour copie privée, ne permet pas non plus de légaliser un transfert de fichiers, y compris par l'intermédiaire d'un nuage informatique, dès lors que celui-ci dépasserait le cadre privé (ou cercle de famille).

La localisation de ce nuage informatique reste de ce point de vue en principe sans intérêt dès lors que le titulaire d'un droit d'auteur jouit du droit à la protection là où il la demande (ce n'est donc pas la juridiction applicable où la ferme informatique est établie qui est pertinente).

Il n'est pas nécessaire de modifier ou de préciser la législation protectrice du droit d'auteur en la matière. Mais en pratique, ce type de services – outre la question de sa compatibilité avec la gestion territoriale des droits en vigueur en matière audiovisuelle (cf. Q.4 *supra*) – pose la question des modalités d'action à l'égard de prestataires établis pour la plupart d'entre eux en dehors de l'Union Européenne (application extraterritoriale du droit d'auteur).

Par ailleurs, les consommateurs risquent de se retrouver très vite sanctionnés si, par l'intermédiaire des fermes informatiques, ils se livrent à des actes assimilés à des actes de piratage des DPI. Dès lors, il serait nécessaire de prévoir des moyens d'information et d'éducation du public de l'usage qui est fait des outils informatiques et notamment des partages de fichiers établis sous l'empreinte des nuages informatiques.

A cet égard, il convient d'observer que la question du renforcement de moyens adaptés de lutte contre les comportements massifs relevant de la contrefaçon, qui constitue toujours l'un des enjeux majeurs des créateurs face au développement des nouveaux réseaux numériques de distribution des œuvres, est singulièrement absente des différentes thématiques soulevées par le présent Livre Vert.

¹² Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

9. Comment la technologie pourrait-elle faciliter l'acquisition des droits? La mise en place de systèmes d'identification des œuvres audiovisuelles et de bases de données relatives à la détention des droits faciliterait-elle l'acquisition des droits pour la distribution en ligne des œuvres audiovisuelles? L'Union européenne devrait-elle jouer un rôle à cet égard? Si oui, lequel?

Actuellement, il reste difficile d'identifier les œuvres audiovisuelles (en particulier dans un contexte de diffusion internationale des œuvres, où chaque version linguistique possède un titre différent du titre original de l'œuvre), ce qui constitue le préalable à toute identification des ayants droit de ces œuvres. Les sociétés de gestion collective de producteurs, en particulier les sociétés EGEDA (Espagne), GWFF (Allemagne) et PROCIREP (France), membres d'EUROCOPYA, ont été parmi d'autres à l'initiative de la mise en œuvre de la norme ISAN (*International Standard Audiovisual Number*). ISAN est le standard mondial ISO permettant d'identifier l'œuvre de façon unique et permanente. Ce numéro d'immatriculation est actuellement mis en œuvre à l'initiative de ces sociétés, en Europe mais également au-delà (en Amérique du Nord - USA et Canada - Amérique latine et en Australie, avec des perspectives de développement en Inde et en Asie), sous l'autorité d'une Agence Internationale ISAN (ISAN-IA), association à but non lucratif sous contrat avec l'ISO (*International Standard Organisation*). L'ISAN constitue donc une pratique de normalisation permettant en l'occurrence de faciliter la libre circulation et la libre prestation d'une œuvre audiovisuelle et cinématographique.

EUROKINEMA s'étonne que la Commission n'ait pas manifesté à ce stade d'intérêt visant à favoriser l'universalisation et éventuellement à rendre obligatoire l'ISAN au sein du marché intérieur. Doter chaque œuvre européenne d'un identifiant (ici dans un cadre ouvert, purement non lucratif et sous gouvernance ISO) nous paraît un élément fondamental visant à améliorer l'identification des œuvres en vue de leur commercialisation (y compris en ligne) et à améliorer ainsi le fonctionnement du marché intérieur dans le respect des DPI et des pratiques commerciales d'exploitation des œuvres.

La réponse est donc OUI quant au rôle que l'Union européenne devrait jouer à cet égard. La mise en œuvre de l'ISAN reste une procédure coûteuse et complexe, et il apparaît que les professionnels de certains pays de l'Union européenne ne disposent pas des ressources nécessaires pour rallier l'ISAN ou pour assurer l'utilisation de cet identifiant commun par l'ensemble des acteurs de la chaîne de distribution d'œuvres audiovisuelles. Or, pour rendre ce mécanisme efficient, il est essentiel qu'il soit partagé par l'ensemble des titulaires de droits et un maximum d'acteurs du secteur audiovisuels en Europe. Nous pensons qu'il s'agit ici d'une question clé qui doit être examinée au sein de l'Union européenne.

10. Les modèles actuels de financement et de distribution des films, fondés sur un étalement de la mise à disposition pour les différentes plateformes et les différents territoires, est-il encore pertinent dans le contexte des services audiovisuels en ligne? Quels sont les meilleurs moyens de faciliter la mise à disposition de films plus anciens qui ne font plus l'objet d'un contrat d'exclusivité aux fins de leur distribution en ligne dans l'UE?

Les modèles de financement et de distribution des œuvres audiovisuelles et cinématographiques sont fondés sur une répartition territoriale des droits et au sein de chaque territoire, et sur une hiérarchie

des fenêtres destinée à assurer une optimisation des recettes en vue de l'amortissement de l'œuvre restent actuels.

En dépit de l'emphase mise sur le développement de l'offre en ligne et des efforts considérables développés par les producteurs et les distributeurs d'œuvres européennes pour soutenir le marché des offres en ligne, ce dernier constitue un marché peu rémunérateur, et en conséquence d'une signification économique réduite tant en termes de remontées de recettes que de préfinancement des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Ces données ont été portées à la connaissance de la Commission.

Comme la Commission le sait, la filière cinématographique et audiovisuelle a souhaité créer les conditions d'une transparence dans le développement de l'économie de la vidéo à la demande en Europe. Chaque année un rapport est établi par l'Observatoire européen de l'audiovisuel afin de fournir les données sur le développement du marché, l'offre de services en ligne, les recettes.

Dans cet état des lieux objectif, force est de constater que le marché des droits en ligne progresse mais il reste une source insuffisante de recettes ou de préfinancement. Ceci amène les investisseurs (producteurs, chaînes de télévision, société de droit, distributeurs) à valoriser les modèles économiques actuels de financement, de production et d'exploitation des œuvres audiovisuelles et cinématographiques.

Concernant la mise à disposition de films plus anciens qui ne font pas l'objet d'un contrat d'exclusivité, la question n'est pas claire aux yeux d'EUROCINEMA. La notion de "films plus anciens" reste imprécise. Il est cependant évident pour tout public intéressé par le patrimoine cinématographique que les "films anciens" protégés (c'est-à-dire non entrés dans le domaine public) font l'objet de restauration, souvent par les sociétés détentrices de catalogue de droits, en vue d'une sortie en salle et/ou d'une édition DVD. Cette dernière initiative étant d'autant plus remarquable compte tenu de la situation assez peu favorable de l'édition DVD.

EUROCINEMA reste à la disposition de la Commission si cette réponse n'était pas de nature à répondre à ses interrogations sur ce point.

11. Faut-il interdire aux États membres de maintenir ou d'instaurer des fenêtres de mise à disposition juridiquement contraignantes dans le contexte du financement public de la production de films?

Le principe général visant à déterminer les clauses d'exploitation des œuvres audiovisuelles et cinématographiques (fenêtre et chronologie des médias) doit rester celui qui est établi par la directive SMA - Article 8 : "*Les Etats membres veillent à ce que les fournisseurs de services de médias qui relèvent de leur compétence ne transmettent pas d'œuvres cinématographiques en dehors des délais convenus avec les ayants droit*".

Le cas français, dans lequel un décret sécurise certaines fenêtres ne déroge pas à ce principe dès lors que les intéressés ont décidé eux-mêmes des délais à convenir. L'intervention réglementaire s'effectuant *ex post* à la demande des intéressés, ce que l'on pourrait qualifier de système "ceinture et bretelles" (les ayants droit fixant les fenêtres concernées contractuellement et demandant aux pouvoirs publics de les sécuriser par un décret).

12. Quelles mesures devraient-elles être prises pour garantir la place ou la visibilité des œuvres européennes dans les catalogues de programmes offerts par les fournisseurs de services de médias audiovisuels à la demande?

La directive Services de Médias Audiovisuels (SMA) (directive 2010/13/UE) du 10 mars 2010 dispose en son article 13 que les services de médias audiovisuels à la demande promeuvent la production d'œuvres européennes ainsi que l'accès à ces dernières. Cette promotion peut notamment se traduire par la contribution financière apportée par ces services à la production d'œuvres européennes et à l'acquisition de droits pour ces œuvres, ou par la part et/ou la place importante réservée aux œuvres européennes dans le catalogue de programmes proposés par le service de médias audiovisuels à la demande. Cette disposition nous paraît constituer une approche raisonnable dès lors que les Etats membres voudront en faire une mise en œuvre volontariste¹³.

Le futur programme MEDIA devrait être également appelé à jouer un rôle correcteur dans les pays à faible production et distribution d'œuvres européennes en leur permettant la création et l'accès à des contenus numériques européens.

Un contrôle par le droit de la concurrence visant à éviter la constitution de monopsones dans l'offre de catalogues numériques (notamment de contenus non européens) constitue un troisième pilier visant à garantir que le marché des contenus en ligne reste ouvert.

13. Quel est votre avis sur les avantages et inconvénients possibles d'une harmonisation du droit d'auteur dans l'UE par un Code européen global du droit d'auteur?

Le droit d'auteur dans l'ensemble des Etats membres de l'Union européenne prend source dans le droit conventionnel, droit international fixé dès le XIX^{ème} siècle par la Convention de Berne et les conventions subséquentes.

Le droit communautaire a harmonisé les principales notions du droit d'auteur par le biais de sept directives d'harmonisation, dont la mise en œuvre constitue un corpus de droit relativement homogène. Est-il nécessaire à ce stade d'harmoniser le droit d'auteur dans l'Union européenne par un code européen global du droit d'auteur ?

¹³ La mise en œuvre de cette disposition par les Etats membres fait l'objet d'un examen par la DG société de l'information.

L'initiateur de ce projet, M. Bernt Hugenholtz, lui assigne une finalité bien précise: "*Si l'Union européenne espère sérieusement créer un marché intérieur pour les biens et les services de contenus, il lui faut traiter le problème de la territorialité du droit d'auteur à la racine !... l'instauration d'un droit européen unifié en matière de droit d'auteur constituerait une vraie solution... qui leverait... les obstacles territoriaux à la création d'un marché unique.*"¹⁴

Il est difficile d'être plus clair. L'objectif d'un tel code européen global ne viserait pas à mieux codifier la protection du droit d'auteur mais à mettre fin au "problème de la territorialité" (il faut d'ailleurs constater que M. Hugenholtz ne semble pas trop comprendre les spécificités de l'industrie cinématographique décrites ici. Il assimile assez largement œuvres musicales et œuvres audiovisuelles, ce qui ne peut être que source de malentendu).

Cette conception défendue par M. Bernt Hugenholtz, a le mérite de la clarté. Dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle, la création est étroitement dépendante des sources de financement, le plus souvent nationales. Le point de rattachement à un financement national est souvent couplé à une identité culturelle nationale. Cette spécificité européenne – la naissance de l'œuvre dans un environnement culturel, linguistique et économique national – est le modèle de création et de production des œuvres audiovisuelles et cinématographiques actuellement en vigueur.

La conception sous jacente au Code européen du droit d'auteur (interdiction des pratiques de territorialité des droits) nous semble aller contre le principe de protection des droits d'auteur dès lors que la Cour de Justice européenne assume les pratiques de territorialité des droits comme moyen de favoriser l'exploitation des œuvres. Il est remarquable que "l'idée" de ce Code européen du droit d'auteur soit née d'une étude financée par la Commission¹⁵ sans qu'un débat ait été ouvert avec les titulaires de droit. Nous pensons que l'objectif assigné au Code européen global est erroné et nous estimons que l'approche **autoritaire** à la source de cette initiative est vouée à l'échec.

14. Quel est votre avis sur l'introduction d'un titre de droits d'auteur optionnel à effet unitaire de l'UE? Quelles devraient être les caractéristiques d'un tel titre unitaire, notamment par rapport aux droits nationaux?

EUROKINEMA ne s'oppose pas à une réflexion relative à l'introduction d'un titre de droit d'auteur optionnel à effet unitaire au sein de l'Union européenne. Cependant, pour ce qui a trait à l'exploitation des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, EUROKINEMA doute beaucoup de la valeur ajoutée que ceci représenterait. Les œuvres font l'objet de transactions commerciales fixées par dispositions contractuelles. La chaîne des droits est structurée (cession des droits des auteurs aux producteurs, vente des droits des agents de ventes / exportateurs chargés de les céder aux

¹⁴ Bernt Hugenholtz: "Les archives audiovisuelles transfrontières, le problème des droits d'auteurs territoriaux" in *Numérisation et exploitation en ligne des archives de radiodiffuseurs*, IRIS Spécial, Décembre 2010, p.59

¹⁵ *The Recasting of Copyright & Related rights for the Knowledge Economy*, November 2006.

distributeurs mandatés pour les différentes fenêtres sur chaque territoire). La pratique contractuelle classique est à la base de ces transactions, une fois que les droits économiques de l'œuvre sont cédés *ab initio* dans les mains du producteur. Il n'est pas nécessaire que la Commission aille se fourvoyer dans une solution apportant peu de valeur ajoutée quant au négoce des droits audiovisuels et cinématographiques.

15. L'harmonisation de la notion de titularité et/ou du transfert des droits sur les productions audiovisuelles est-elle nécessaire pour faciliter l'octroi de licences transfrontière pour des œuvres audiovisuelles dans l'UE?

L'harmonisation de la titularité est quasi effectuée: la définition du producteur de l'œuvre cinématographique et audiovisuelle recouvre en pratique les mêmes droits et les mêmes obligations à travers l'Union européenne.

Les droits accordés aux producteurs sont bien connus. Il s'agit de la concession de l'ensemble des moyens permettant l'exploitation économique des œuvres cinématographiques et audiovisuelles. En contrepartie de cette cession de droits, le producteur est tenu de rémunérer l'auteur (ou les auteurs) ainsi que les artistes interprètes. Un contrat écrit définit précisément les droits et obligations de chacune des parties. Le producteur est également astreint à l'obligation d'exploiter l'œuvre. Industrie basée sur le talent et le succès (qui en est en principe le corolaire), les auteurs souvent assortis de conseils juridiques et d'agents artistiques ont les moyens de mener des négociations contractuelles équilibrées avec les producteurs. Il est hors de propos de caricaturer une industrie fondée sur des principes et des moyens capitalistiques. Nous sommes loin du "pauvre auteur" livré à la voracité des producteurs.

Dans les Etats membres de l'Union européenne, la cession des droits des auteurs aux producteurs et la cession des droits des artistes interprètes peut revêtir différentes formes selon le droit national: cession contractuelle, cession légale. La Cour de Justice est actuellement saisie d'une demande de décision préjudicielle (Affaire **LUKSAN**¹⁶) dans le cadre de laquelle l'Avocat général a rendu ses conclusions, lesquelles ne conduisent pas vers une option d'harmonisation des clauses de transfert et encore moins à une remise en cause des clauses de transfert des droits au détriment des producteurs. Néanmoins, l'Avocat général retient, ce qui est parfaitement légitime et conforme au droit et à la pratique de l'industrie cinématographique et audiovisuelle, qu'il doit exister un contrat entre le réalisateur principal du film et le producteur, dans lequel le réalisateur principal s'engage à fournir sa prestation et en contrepartie de quoi il doit être garanti que l'auteur du film obtient une rémunération équitable (voir point *iv*) conclusion intérimaire, point 134)¹⁷.

¹⁶ Affaire C-277/10 - Martin Lukan contre Petrus van der Let.

¹⁷ Par ailleurs, il convient de remarquer que dans l'affaire LUKSAN, la loi autrichienne organise une cession légale des droits *ab initio* au profit du producteur de l'œuvre cinématographique. Cette disposition semblait être contestée par la partie défenderesse. L'Avocat général conforte la législation autrichienne.

De même, la législation unitaire n'harmonise pas la notion d'auteur. Elle retient le réalisateur principal sans mentionner les coauteurs. De même, le droit moral n'est pas incorporé dans le droit unitaire. Pour autant, dans la mesure où les auteurs et coauteurs trouvent une protection à travers le droit conventionnel (Convention de Berne) et le droit national, il n'est pas nécessaire d'harmoniser cette notion, laquelle n'a pas entraîné de distorsions ou d'obstacles dans la mise en œuvre de la libre prestation de service et dans la libre circulation des biens et services protégés par un droit d'auteur.

L'harmonisation minimale atteinte nous paraît donc largement suffisante.

La question fondamentale est de garantir que le producteur puisse, par le jeu des cessions, être en mesure de détenir l'ensemble des droits d'exploitation économique lui permettant de commercialiser les droits près des différents distributeurs, les rémunérations contractuelles acquises par les auteurs et les artistes interprètes étant largement conditionnées par les recettes dégagées par l'exploitation de l'œuvre postérieurement à sa réalisation. La Commission doit se rappeler également que le producteur supporte exclusivement le risque financier de la production. Dès lors, l'octroi de licences transfrontalières n'est nullement conditionné par l'harmonisation de la titularité et du transfert des droits.

16. Un droit inaliénable à la rémunération est-il nécessaire au niveau européen pour garantir aux auteurs audiovisuels une rémunération proportionnée pour les utilisations en ligne de leurs œuvres après le transfert de leur droit de mise à disposition? Si oui, le droit à rémunération devrait-il obligatoirement être administré par une société de gestion collective?

Il n'est pas nécessaire d'instaurer un droit inaliénable à rémunération pour garantir aux auteurs audiovisuels une rémunération "proportionnée" pour les utilisations en ligne de leur œuvre après le transfert de leur droit de mise à disposition.

L'exploitation en ligne d'une œuvre audiovisuelle et cinématographique doit s'interpréter comme une modalité d'exploitation d'une **fenêtre additionnelle** qui va s'ajouter aux fenêtres préexistantes (exploitation en salle, diffusion sur les chaînes à péage et diffusion sur les chaînes en clair, bouquet satellitaire). Dans le cas français, en application de la loi et des contrats conclus entre le producteur et l'auteur, une rémunération contractuelle proportionnelle (légale), voire une rémunération additionnelle (« prime au succès »), sera donc prévue pour ces exploitations en ligne, mais qui ne bénéficiera évidemment à l'auteur que dans le cas où (cas de la rémunération proportionnelle obligatoire) les avances sur droits d'auteur (« à valoir ») versées par le producteur auront été récupérées par ce dernier, et (cas de la prime au succès) dans le cas où l'exploitation de l'œuvre est un succès, i.e. que ses coûts de production ont à tout le moins été amortis par les recettes d'exploitations perçues par le producteur.

Par ailleurs, il convient d'observer:

1) que le marché des droits en ligne (essentiellement la vidéo à la demande), reste un marché émergent, peu rémunérateur pour l'instant, en dépit de l'emphase mise sur les développements numériques. Les recettes globales de la vidéo à la demande (modestes: moins d'un demi-milliard d'euros), s'en trouvent affectées, et l'ensemble de la chaîne des titulaires de droits – auteurs, producteurs, artistes interprètes – retire de ce fait des bénéfices très médiocres de cette exploitation. Il n'y a donc pas que les auteurs membres de la SAA à constater que la rémunération tirée de la vidéo à la demande reste faible.

2) le marché de la vidéo à la demande, s'il vient à maturité, se caractérisera partiellement comme un marché de compensation à la baisse du marché DVD. En conséquence, le développement du marché de la vidéo à la demande serait le bienvenu pour concourir à l'amortissement des œuvres audiovisuelles et cinématographiques. Mais dans ce contexte, il ne s'agit pas d'une exploitation qui interviendrait **après l'amortissement** de l'œuvre. Au contraire, elle y participerait. Le document de la SAA méconnaît, semble-t-il, les caractéristiques économiques de la vidéo à la demande.

Un tel droit, s'il était créé, devrait-il être obligatoirement administré par une société de gestion collective ?

Tout d'abord, le droit inaliénable (c'est-à-dire incessible) conféré à l'auteur aurait pour effet de mutiler le contrat conclu avec le producteur (et la libre négociation contractuelle qui en est la contrepartie) en retirant de l'exercice de la liberté contractuelle une fenêtre d'exploitation qui concourt à l'amortissement de l'œuvre (diffusion en vidéo à la demande).

Par ailleurs, l'irruption de la société de gestion collective aurait pour effet de substituer un organisme de gestion collective obligatoire à l'auteur de l'œuvre. Cette substitution n'est pas neutre pour l'auteur qui se verra privé d'une partie des droits à rémunération, contractuellement négociés, auxquels il aurait normalement droit pour l'exploitation en ligne (pouvant même faire l'objet contractuellement de dispositions particulières afin de faire participer l'auteur au succès de l'exploitation en ligne, si le succès est avéré). En effet, comme ceci se pratique actuellement, la société de gestion collective cherchera à redistribuer, non pas à l'auteur individuellement, mais à la totalité de ses sociétaires, le droit à rémunération incessible. Ceci, nous paraît de nature à déséquilibrer les relations contractuelles entre producteur et auteur au profit d'un système de **redistribution collectif** méconnaissant **l'effort créatif** individuel et le succès de l'auteur, sans lequel l'œuvre cinématographique ne peut exister.

17. Quels seraient les coûts et les bénéfices de l'instauration d'un tel droit, pour toutes les parties intervenant dans la chaîne de valeur, y compris les consommateurs? En particulier, quelles en seraient les incidences sur l'octroi de licences transfrontière sur les œuvres audiovisuelles?

Le risque de l'intervention obligatoire de la gestion collective sur la distribution en ligne est de deux ordres :

- 1) double paiement;
- 2) blocage du marché.

Double paiement:

Le producteur, comme il le fait actuellement, va céder l'ensemble des droits sur une base territoriale au distributeur du pays de destination pour tout type d'exploitation (cinéma en salle, vente télévision, édition DVD, vidéo à la demande). Cette vente emporte également les droits de vidéo à la demande. Postérieurement, le distributeur du pays de destination où l'exploitation en vidéo à la demande se verra confronté à la demande de la société de gestion collective (du pays de destination ?) pour l'octroi d'une rémunération additionnelle dont on se demande sur quelle base elle sera calculée. Sera-t-elle harmonisée au niveau européen ? Sera-t-elle redistribuée par la société de gestion collective du pays de destination à la société de gestion collective du pays d'origine, et là encore, sur quelle base ? Existe-t-il des sociétés de gestion collective capable de gérer de tels droits dans l'ensemble de l'Union européenne compte tenu que les "droits" audiovisuels sous gestion collective constituent une assiette très réduite confiée dans certains pays à des sociétés gérant une multiplicité de droits (musicaux, audiovisuels, voire plasticiens, tel que le droit de suite)¹⁸. Ce double paiement est par ailleurs fortement désincitatif à l'achat d'œuvres européennes (les œuvres US n'ayant pas à subir ce prélèvement lors de l'exploitation en ligne).

Blocage des droits:

Dans un document du groupe de travail sur le droit d'auteur de la commission juridique du Parlement européen, il a été remarquablement mis en lumière comment, dans l'exploitation en ligne des œuvres musicales, la multiplicité des ayants droits (labels, éditeurs de musique et sociétés de gestion collective des auteurs) entraîne des obstacles notoires à la distribution en ligne des œuvres musicales. Nous invitons la Commission à se référer à ce document¹⁹. L'exploitation cinématographique et audiovisuelle se trouve actuellement simplifiée dès lors que l'ensemble des droits se trouvent concentrés dans les mains du producteur qui peut céder les droits pour les

¹⁸ Cette réflexion renvoie aux questions générales que pose actuellement le régime des sociétés de gestion collective en Europe. De ce point de vue, les critiques adressées par la SAA de l'incompétence des producteurs semble déplacées compte tenu des critiques adressées à ces sociétés par leurs propres ayants droit (voir: <http://www.younison.eu/news>)

¹⁹ Committee on Legal Affairs, Working group on Copyright. Working document: Copyright in the music and audiovisual sectors, p.p. 17-18, 29.06.2011 - présenté à la Commission juridique du PE, le 10 octobre 2011.

différentes exploitations. Instaurer un "droit de péage" au profit des sociétés de gestion collective dans le secteur audiovisuel et cinématographique constitue une régression dans l'économie du cinéma et des programmes de télévision.

Mutatis mutandis, l'instauration d'une gestion collective des auteurs obligatoire dans le secteur des œuvres audiovisuelles distribuées en ligne **en concurrence** avec le producteur pour tirer des redevances de l'exploitation des œuvres audiovisuelles et cinématographiques en ligne devrait conduire au même résultat. Il est à peu près prévisible que la société de gestion collective mandatée (par la loi en cas de cession inaliénable) utiliserait son **monopole** pour tenter de maximiser la rente tirée de l'exploitation de la vidéo à la demande en se livrant à une surenchère dans la fixation de la redevance²⁰. Il y a tout lieu de penser que cette pratique conduise au blocage du marché et à tous égards, ceci devrait avoir un effet désincitatif pour les prestataires de services de vidéo à la demande à l'achat d'œuvres audiovisuelles et cinématographiques²¹ d'origine européenne²².

En conclusion sur ces questions, EUROCINEMA considère que la mise en place d'un droit inaliénable à rémunération au niveau européen au profit des auteurs audiovisuels serait à la fois (i) inutile (car déjà prévu ou pouvant être mis en œuvre à travers les contrats conclus avec les producteurs), (ii) injuste (dans la mesure où cette rémunération serait une double rémunération de l'auteur et dans le cas où ce droit serait perçu au premier Euro sur les exploitations en ligne, alors que le producteur est encore en situation de devoir récupérer les avances versées aux auteurs et que le coût de production de l'œuvre n'a pas encore été amorti) et (iii) contreproductif (effet désincitatif à l'achat de contenus audiovisuels européens pour le marché en ligne). En considération de la réponse apportée *infra* en Question 20, EUROCINEMA favorise plutôt le renforcement des mécanismes de négociation contractuelle, individuelle ou collective.

18. Un droit inaliénable à la rémunération est-il nécessaire au niveau européen pour garantir aux interprètes et exécutants d'œuvres audiovisuelles une rémunération proportionnée pour les utilisations en ligne de leurs interprétations et exécutions après le transfert de leur

²⁰ Laquelle, logiquement, serait d'un taux différent selon la société de gestion collective assurant la représentation du monopole territorial, à moins que le droit unitaire ne fixe un tarif harmonisé au niveau européen.

²¹ Il est loisible de constater que les studios US, dont la domination sur le marché européen est connue, n'aurait pas à subir ce prélèvement obligatoire par les sociétés de gestion collective.

²² Par ailleurs, l'exemple avancé par la SAA de la rémunération tirée par un membre exclusif de la SAA (en l'occurrence la SACD dans trois pays: Belgique, France, Canada) de l'exploitation télévisuelle des œuvres cinématographiques et audiovisuelles ne nous paraît pas pertinent. Outre que cette rémunération est loin d'être généralisée en Europe, elle a conduit à un blocage du marché, certains radiodiffuseurs refusant de devoir négocier un tarif a posteriori pour des programmes préachetés. Ils ont en conséquence renoncé à acheter des œuvres d'origine française pour leur chaîne.

droit de mise à disposition? Si oui, le droit à rémunération devrait-il obligatoirement être administré par une société de gestion collective?

19. *Quels seraient les coûts et les bénéfices de l'instauration d'un tel droit, pour toutes les parties intervenant dans la chaîne de valeur, y compris les consommateurs? En particulier, quelles en seraient les incidences sur l'octroi de licences transfrontière sur les œuvres audiovisuelles?*

Mutatis mutandis, les réponses apportées aux questions 16 et 17 sont valables ici. Il faut ajouter que les artistes interprètes, qui participent à la réalisation d'une œuvre audiovisuelle et cinématographique, peuvent être nombreux, d'où la nécessité vitale de sécuriser a priori la cession des droits au producteur.

20. *Existe-t-il d'autres moyens d'assurer une rémunération adéquate aux auteurs, interprètes et exécutants et, si oui, lesquels?*

Le droit unitaire européen peut s'inspirer utilement des meilleures pratiques dans la mise en œuvre des contrats entre producteurs et auteurs et producteurs et artistes interprètes de manière à promouvoir un régime contractuel équilibré optimal.

Il reste que dans les pays à forte production, les ressources disponibles pour le marché cinématographique et audiovisuel sont sans commune mesure avec les pays de production restreinte. Ceci a des effets sur l'ensemble de la chaîne (difficulté dans les petits pays à financer les œuvres ambitieuses, mais aussi pour les ressources allouées aux créateurs et aux artistes interprètes). Dans certains pays, les fonctions de producteurs et réalisateurs sont parfois cumulées.

Ceci conduit, dans certains pays, à rechercher des solutions extracontractuelles pour améliorer la situation des artistes interprètes (ainsi, en Belgique, où les artistes interprètes revendiquent un salaire qui serait en principe octroyé par les pouvoirs publics).

En l'absence d'un marché unique de talent, de ressources créatives et économiques, il est extrêmement difficile de promouvoir un modèle économique unique et exclusif d'allocation des ressources humaines et des talents créateurs

21. *Des modifications législatives sont-elles nécessaires pour aider les institutions chargées du patrimoine cinématographique à accomplir leur mission d'intérêt public? Les exceptions prévues à l'article 5, paragraphe 2, point c) (reproduction pour conservation dans des bibliothèques) et à l'article 5, paragraphe 3, point n) (consultation sur place par des chercheurs) de la directive 2001/29/CE doivent-elles être adaptées afin de renforcer la sécurité juridique dans la pratique quotidienne de ces institutions?*

22. *Quelles autres mesures pourraient être envisagées?*

Certaines exceptions prévues par l'article 5 de la Directive 2001/29/CE permettent déjà de sécuriser la reproduction d'œuvres par les institutions chargées du patrimoine cinématographique aux fins de conservation, de même que l'accès à ces œuvres par les enseignants ou chercheurs. Ce faisant, la

sécurisation des pratiques de ces institutions pour ce qui concerne le cœur de leur mission, à savoir la **conservation** du patrimoine, est en principe totale.

Ces mêmes institutions font cependant parfois état de difficultés dans la **diffusion** de ce patrimoine, en particulier sur internet, du fait des œuvres soi-disant « orphelines » (œuvres dont les ayants droit n'ont pas été identifiés ou localisés, en principe après une recherche diligente de ces derniers). Ces difficultés nous paraissent cependant très largement surestimées, aucune étude sérieuse n'étant venue infirmer le caractère marginal de l'orphelinat dans le secteur cinématographique et audiovisuel (dès lors bien entendu que des recherches diligentes ont été dûment effectuées par ces institutions). La question semble plus être, d'une part, celle d'un renforcement des efforts de constitution de bases de données d'œuvres audiovisuelles et d'ayants droit (tels que ceux évoqués précédemment en Question 9 autour du standard d'identification ISAN), et, d'autre part, celle des moyens (financiers notamment) mis à disposition de ces institutions aux fins d'obtenir dans les conditions de droit commun les autorisations nécessaires à une diffusion en ligne de leur patrimoine.

On doit à cet égard regretter également que, en l'absence d'une réelle étude d'impact propre aux œuvres audiovisuelles, ces dernières aient tout de même été incluses dans le champ d'application du projet de Directive sur les Œuvres orphelines, actuellement en cours d'examen par le Parlement européen. Les représentants des titulaires de droits français de l'audiovisuel ont encore eu récemment l'occasion de réaffirmer leur opposition à une telle inclusion (cf. réunion plénière du CSPLA du 3 novembre 2011).

- 23. Quels problèmes concrets empêchent les personnes handicapées d'avoir accès sur un pied d'égalité avec les autres aux services de médias audiovisuels en Europe?**
- 24. Le cadre applicable au droit d'auteur doit-il être adapté pour améliorer l'accessibilité des œuvres audiovisuelles pour les personnes handicapées?**
- 25. Quels seraient les avantages concrets d'une harmonisation des exigences en matière d'accessibilité des services de médias audiovisuels en ligne en Europe?**
- 26. Quelles autres mesures devraient-elles être envisagées pour que davantage de contenus accessibles soient disponibles en Europe?**

EUROKINEMA souhaite rappeler que pour une série de raisons, et notamment le souci du secteur cinématographique – producteurs, distributeurs et exploitants – de ne pas exclure le public subissant un handicap visuel ou auditif, de nombreux moyens ont été mis en œuvre pour répondre aux besoins de ces catégories de public.

L'article 5, 3 (b) de la directive droit d'auteur nous semble toujours constituer la base suffisante pour permettre les adaptations nécessaires en vue de répondre aux besoins des personnes subissant des handicaps dans l'accès aux œuvres audiovisuelles.

* * * * *