

Rapport d'activité EURO CINEMA – 2019

SOMMAIRE

1. DROIT D'AUTEUR DANS LE MARCHE UNIQUE NUMERIQUE	2
2. DIRECTIVE RADIODIFFUSEUR (EX. REGLEMENT CABSAT).....	7
3. BREXIT	8
5. OMPI ET UNESCO.....	9
6. AUTRES ORGANISATIONS	9
7. AUDITIONS, CONSULTATIONS, COLLOQUES, PUBLICATIONS.....	10
8. ANNEXES	11

1. DROIT D'AUTEUR DANS LE MARCHÉ UNIQUE NUMÉRIQUE

Fin 2018, le vote positif du Parlement européen sur la proposition de directive sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique a permis d'ouvrir la procédure dite du Trilogue, c'est-à-dire l'examen conjoint par le Conseil des ministres et le Parlement européen de la proposition de directive en présence de la Commission européenne.

Du côté du Conseil, c'est le pays de présidence semestriel qui assure le rôle de rapporteur. Côté Parlement européen, le rapporteur se trouve associé aux rapporteurs fictifs, c'est-à-dire les différents rapporteurs représentant les différents groupes politiques (ces derniers sont en principe responsables au titre de leur groupe politique). Il s'agit d'une procédure relativement complexe et lourde. En effet, il s'agit d'examiner l'ensemble du texte et chaque partie (Conseil et Parlement européen) dispose si non d'un droit d'amendement, d'un droit de modifier la proposition. Ce trilogue permet en réalité de mettre d'accord les Etats membres et le Parlement européen sur un texte définitif. Une fois le texte arrêté en trilogue, il doit faire l'objet d'un vote de confirmation par les deux parties, Conseil et Parlement européen.

Le Conseil a adopté le texte de la directive droit d'auteur le 15 avril 2019¹. Le résultat du vote par les Etats membres est le suivant : Sur 28 Etats membres, seule la Slovaquie s'est abstenue [27 Etats membres (pour), 0 Etats membres – contre, 1 Etat membre (abstention)]²

Dans le même temps, le Parlement européen a voté définitivement le texte le 17 avril 2019 et le texte de la directive a été publié au journal officiel de l'Union européenne le 17 mai 2019³

Rappelons que la proposition de directive sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique a été présentée le 14 septembre 2016. Il a donc fallu deux ans et demi de négociations très complexes pour aboutir à un texte de portée considérable.

- Le titre II de la directive traite des exceptions et des limitations.
- Le titre III traite:
 - des oeuvres hors commerce;
 - de l'accès et de la disponibilité des oeuvres audiovisuelles sur les plateformes de vidéo à la demande.
- Le titre IV traite:
 - Des droits des éditeurs;
 - De certains usages pour les services de contenus en ligne;
 - De la rémunération contractuelle des auteurs et des artistes interprètes.

Titre II

¹ <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/PE-51-2019-REV-1/fr/pdf>

² : <https://data.consilium.europa.eu/doc/document/ST-8613-2019-INIT/en/pdf>

³ Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE. JOL 130 du 17.5.2019, p. 92–125. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&qid=1584694684563&from=FR>

- Prévoit une exception en vue de la reproduction et de l'extraction par des organismes de recherche pour pratiquer la fouille de données à usage scientifique (article 3);
- Prévoit une exception pour l'utilisation numérique d'oeuvres à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement;
- Prévoit une exception permettant aux institutions patrimoniales de faire des copies des oeuvres à des fins de préservation de ces oeuvres.

Titre III

- Prévoit que lorsqu'un organisme de gestion collective conclut une licence non exclusive à but non-commercial avec une institution patrimoniale pour la numérisation, distribution, communication au public ou de mise à disposition d'oeuvres hors commerce, cette licence non exclusive doit être étendue aux ayants droit de la même catégorie (licence collective étendue) (articles 8-9-11-12) ;
- Prévoit que les Etats membres puissent mettre en oeuvre un mécanisme d'assistance dans les négociations lorsque des parties souhaitant conclure un accord visant à rendre accessibles les oeuvres audiovisuelles sur les plateformes de vidéo à la demande rencontrent des difficultés relatives aux licences (article 13).
- Mesures de publicité (article 10).

Titre IV

- Prévoit un droit voisin pour les éditeurs de presse pour l'usage numérique de leurs publications (articles 15 et 16);
- Prévoit que les fournisseurs de services de la société de l'information qui stockent ou fournissent l'accès au public des quantités importantes d'oeuvres téléchargées par les usagers doivent, en coopération avec les ayants droit, prendre les mesures visant à conclure des accords avec les ayants droit pour l'utilisation de leurs oeuvres. Les fournisseurs de services doivent assurer aux ayants droit l'information adéquate sur le fonctionnement et le déploiement de ces mesures et procéder à un reporting adéquat de la reconnaissance et de l'utilisation de ces oeuvres (article 17).
- Prévoit, concernant la rémunération dans les contrats des auteurs et des artistes interprètes, que les Etats membres doivent s'assurer que les auteurs et les artistes interprètes reçoivent sur une base régulière une information suffisante et adéquate sur l'exploitation de leurs oeuvres et prestations de la part de ceux auxquels ils ont accordé une licence ou transféré leurs droits, notamment en ce qui concerne les modes d'exploitation, les revenus générés et les rémunérations dues (article 19)
- Les Etats membres doivent s'assurer que les auteurs et les artistes interprètes sont en droit de réclamer des rémunérations additionnelles quand la rémunération d'origine est faible comparée aux revenus générés par l'exploitation de l'oeuvre (article 20)
- Les Etats membres doivent s'assurer que les conflits liés à l'obligation de transparence (article 19) et au mécanisme d'ajustement des contrats (article 20) puissent être soumis à une procédure alternative de résolution des conflits.
- Principe de rémunération approprié et proportionnelle (article 18).

Commentaires spécifiques relatifs à l'article 17 "Value Gap"

Chapitre 2 - Utilisations particulières, par des services en ligne, de contenus protégés

Article 17 | Utilisation de contenus protégés par des fournisseurs de services de partage de contenus en ligne

1. Les États membres prévoient qu'un fournisseur de services de partage de contenus en ligne effectue un acte de communication au public ou un acte de mise à la disposition du public aux fins de la présente directive lorsqu'il donne au public l'accès à des œuvres protégées par le droit d'auteur ou à d'autres objets protégés qui ont été téléversés par ses utilisateurs.

Un fournisseur de services de partage de contenus en ligne doit dès lors obtenir une autorisation des titulaires de droits visés à l'article 3, paragraphes 1 et 2, de la directive 2001/29/CE, par exemple en concluant un accord de licence, afin de communiquer au public ou de mettre à la disposition du public des œuvres ou autres objets protégés.

2. Les États membres prévoient que, lorsqu'un fournisseur de services de partage de contenus en ligne obtient une autorisation, par exemple en concluant un accord de licence, cette autorisation couvre également les actes accomplis par les utilisateurs des services relevant du champ d'application de l'article 3 de la directive 2001/29/CE lorsqu'ils n'agissent pas à titre commerciale ou lorsque leur activité ne génère pas de revenus significatifs.

3. Quand un fournisseur de services de partage de contenus en ligne procède à un acte de communication au public ou à un acte de mise à la disposition du public, dans les conditions fixées par la présente directive, la limitation de responsabilité établie à l'article 14, paragraphe 1, de la directive 2000/31/CE ne s'applique pas aux situations couvertes par le présent article. Le premier alinéa du présent paragraphe n'affecte pas l'éventuelle application de l'article 14, paragraphe 1, de la directive 2000/31/CE à ces fournisseurs de services pour des finalités ne relevant pas du champ d'application de la présente directive.

4. Si aucune autorisation n'est accordée, les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne sont responsables des actes non autorisés de communication au public, y compris la mise à la disposition du public, d'œuvres protégées par le droit d'auteur et d'autres objets protégés, à moins qu'ils ne démontrent que:

- a) ils ont fourni leurs meilleurs efforts pour obtenir une autorisation; et
- b) ils ont fourni leurs meilleurs efforts, conformément aux normes élevées du secteur en matière de diligence professionnelle, pour garantir l'indisponibilité d'œuvres et autres objets protégés spécifiques pour lesquels les titulaires de droits ont fourni aux fournisseurs de services les informations pertinentes et nécessaires; et en tout état de cause
- c) ils ont agi promptement, dès réception d'une notification suffisamment motivée de la part des titulaires de droits, pour bloquer l'accès aux œuvres et autres objets protégés faisant l'objet de la notification ou pour les retirer de leurs sites internet, et ont fourni leurs meilleurs efforts pour empêcher qu'ils soient téléversés dans le futur, conformément au point b).

5. Pour déterminer si le fournisseur de services a respecté les obligations qui lui incombent en vertu du paragraphe 4, et à la lumière du principe de proportionnalité, les éléments suivants sont, entre autres, pris en considération:

- a) le type, l'audience et la taille du service, ainsi que le type d'œuvres ou autres objets protégés téléversés par les utilisateurs du service; et
- b) la disponibilité de moyens adaptés et efficaces et leur coût pour les fournisseurs de services.

6. Les États membres prévoient que, à l'égard de nouveaux fournisseurs de services de partage de contenus en ligne dont les services ont été mis à la disposition du public dans l'Union depuis moins de trois ans et qui ont un chiffre d'affaires annuel inférieur à 10 millions d'euros calculés conformément à la recommandation 2003/361/CE de la Commission (20), les conditions au titre du régime de responsabilité énoncé au paragraphe 4 sont limitées au respect du paragraphe 4, point a), et au fait d'agir promptement, lorsqu'ils reçoivent une notification suffisamment motivée, pour bloquer l'accès aux œuvres ou autres objets protégés faisant l'objet de la notification ou pour les retirer de leurs site internet.

Lorsque le nombre moyen de visiteurs uniques par mois de tels fournisseurs de services dépasse les 5 millions, calculé sur la base de l'année civile précédente, ils sont également tenus de démontrer qu'ils ont fourni leurs meilleurs efforts pour éviter d'autres téléversements des œuvres et autres objets protégés faisant l'objet de la notification pour lesquels les titulaires de droits ont fourni les informations pertinentes et nécessaires.

7. La coopération entre les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne et les titulaires de droits ne conduit pas à empêcher la mise à disposition d'œuvres ou d'autres objets protégés téléversés par des utilisateurs qui ne portent pas atteinte au droit d'auteur et aux droits voisins, y compris lorsque ces œuvres ou autres objets protégés sont couverts par une exception ou une limitation.

Les États membres veillent à ce que les utilisateurs dans chaque État membre puissent se prévaloir de l'une quelconque des exceptions ou limitations existantes suivantes lorsqu'ils téléversent et mettent à disposition des contenus générés par les utilisateurs sur les services de partage de contenus en ligne:

- a) citation, critique, revue;
- b) utilisation à des fins de caricature, de parodie ou de pastiche.

8. L'application du présent article ne donne lieu à aucune obligation générale de surveillance.

Les États membres prévoient que les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne fournissent aux titulaires de droits, à leur demande, des informations adéquates sur le fonctionnement de leurs pratiques en ce qui concerne la coopération visée au paragraphe 4 et, en cas d'accords de licence conclus entre les fournisseurs de services et les titulaires de droits, des informations sur l'utilisation des contenus couverts par les accords.

9. Les États membres prévoient la mise en place par les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne d'un dispositif de traitement des plaintes et de recours rapide et efficace, à la disposition des utilisateurs de leurs services en cas de litige portant sur le blocage de l'accès à des œuvres ou autres objets protégés qu'ils ont téléversés ou sur leur retrait.

Lorsque des titulaires de droits demandent à ce que l'accès à leurs œuvres ou autres objets protégés spécifiques soit bloqué ou à ce que ces œuvres ou autres objets protégés soient retirés, ils justifient dûment leurs demandes. Les plaintes déposées dans le cadre du dispositif prévu au premier alinéa sont traitées sans retard indu et les décisions de blocage d'accès aux contenus téléversés ou de retrait de ces contenus font l'objet d'un contrôle par une personne physique. Les États membres veillent également à ce que des mécanismes de recours extrajudiciaires soient disponibles pour le règlement des litiges. Ces mécanismes permettent un règlement impartial des litiges et ne privent pas l'utilisateur de la protection juridique accordée par le droit national, sans préjudice du droit des utilisateurs de recourir à des voies de recours judiciaires efficaces. En particulier, les États membres veillent à ce que les utilisateurs puissent s'adresser à un tribunal ou à une autre autorité judiciaire compétente pour faire valoir le bénéfice d'une exception ou d'une limitation au droit d'auteur et aux droits voisins. La présente directive n'affecte en aucune façon les utilisations légitimes, telles que les utilisations relevant des exceptions ou limitations prévues par le droit de l'Union, et n'entraîne aucune identification d'utilisateurs individuels ni de traitement de données à caractère personnel, excepté conformément à la directive 2002/58/CE et au règlement (UE) 2016/679.

Les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne informent leurs utilisateurs, dans leurs conditions générales d'utilisation, qu'ils peuvent utiliser des œuvres et autres objets protégés dans le cadre des exceptions ou des limitations au droit d'auteur et aux droits voisins prévues par le droit de l'Union.

10. À compter du 6 juin 2019, la Commission organise, en coopération avec les États membres, des dialogues entre parties intéressées afin d'examiner les meilleures pratiques pour la coopération entre les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne et les titulaires de droits. Après consultation des fournisseurs de services de partage de contenus en ligne, des titulaires de droits, des organisations d'utilisateurs et des autres parties prenantes concernées, et compte tenu des résultats des dialogues entre parties intéressées, la Commission émet des orientations sur l'application du présent article, en particulier en ce qui concerne la coopération visée au paragraphe 4. Lors de l'examen des meilleures pratiques, une attention particulière doit être accordée, entre autres, à la nécessité de maintenir un équilibre entre les droits fondamentaux et le recours aux exceptions et aux limitations. Aux fins des dialogues avec les parties intéressées, les organisations d'utilisateurs ont accès aux informations adéquates fournies par les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne sur le fonctionnement de leurs pratiques en ce qui concerne le paragraphe 4

L'article 17 organise un cadre équitable entre plateformes et ayants droit levant définitivement l'ambiguïté présentée par l'exonération de responsabilité introduite à l'article 14 de la directive e-commerce.

Les dispositions proposées peuvent se définir ainsi: une première obligation à l'égard des plateformes est celle qui les **oblige à négocier** avec les ayants droit des accords équitables visant à rémunérer les œuvres distribuées en ligne. L'autre obligation vise à assurer une meilleure transparence sur les contenus protégés qui sont placés par les plateformes en favorisant les techniques d'identification des œuvres (tels que les modèles d'ID content développés par YouTube) et en répondant aux demandes des ayants droit sur les œuvres détenues conduisant à bloquer les œuvres dès leur mise en ligne si telle est la volonté de l'ayant droit. L'article 17 facilite le blocage des œuvres en évitant ainsi des procédures légales, fastidieuses et coûteuses (et parfois inefficaces).

Le régime de l'exonération de responsabilité défini par la directive e-commerce (article 14,1)⁴ n'est pas remis en cause dans son principe général mais les plateformes ne pourront plus en faire une utilisation discrétionnaire, notamment devant les juridictions pour se défaire face aux demandes des ayants droit visant à obtenir le retrait des œuvres dont l'exploitation n'est pas autorisée.

⁴ Directive e-commerce (Directive 2000/31/CE du 8 juin 2000)

Article 14 | Hébergement

1. Les États membres veillent à ce que, en cas de fourniture d'un service de la société de l'information consistant à stocker des informations fournies par un destinataire du service, le prestataire ne soit pas responsable des informations stockées à la demande d'un destinataire du service à condition que:

a) le prestataire n'ait pas effectivement connaissance de l'activité ou de l'information illicites et, en ce qui concerne une demande en dommages et intérêts, n'ait pas connaissance de faits ou de circonstances selon lesquels l'activité ou l'information illicite est apparente

ou

b) le prestataire, dès le moment où il a de telles connaissances, agisse promptement pour retirer les informations ou rendre l'accès à celles-ci impossible.

On peut considérer que la charge de la preuve est renversée. Les plateformes se retrouvent dans un contexte où elles doivent justifier l'usage qu'elles font des œuvres protégées et ainsi les ayants droit se trouvent mieux armés. Ces dispositifs vont permettre d'améliorer la lutte contre le piratage, lequel continue à représenter une source d'appauvrissement majeur des droits de propriété intellectuelle du fait du téléchargement massif des œuvres protégées (tant musicales qu'audiovisuelles) en toute illégalité.

Par l'introduction de ces dispositions, la directive répond aux demandes pressantes de la chaîne culturelle (auteurs, producteurs, éditeurs)⁵ qui a vu, avec l'émergence des plateformes, le pillage généralisé des contenus protégés par un droit d'auteur. La forte croissance du marché en ligne depuis dix ans a multiplié l'importance des contenus culturels et des services y donnant accès. Du fait de leur influence et de leur caractère dominant, les plateformes en ligne sont devenues le principal portail pour l'accès en ligne aux contenus et représentent un poids économique conséquent. La valeur totale du marché des plateformes en ligne en Europe est estimée à 22 milliards d'euros⁶. En moyenne, 23% de cette valeur provient directement de l'exploitation des contenus culturels protégés.

Les services proposés par les plateformes sont de deux natures: d'une part les fournisseurs d'accès aux contenus culturels comme Spotify, Deezer, Netflix ou iTunes, qui jouissent d'une licence pour l'utilisation des œuvres et en conséquence de l'autorisation des ayants droit, d'autre part les plateformes en ligne comme YouTube, Dailymotion et Facebook qui fournissent un accès à des contenus agrégés ou téléchargés par leurs utilisateurs, dans ce cas sans l'autorisation des ayants droit.

Au cours du dernier trimestre 2019, la Commission européenne a mis en œuvre les procédures de dialogue entre les plateformes et les détenteurs de droits visant l'application de l'article 17 de la directive droit d'auteur (article 17,10).

A cet effet, un questionnaire a été adressé aux parties concernées auquel EUROKINEMA a répondu (voir annexe 1).

Lors de la deuxième session du dialogue relatif à l'article 17, l'ALPA, à l'initiative d'EUROKINEMA, a présenté les moyens mis en œuvre en France (Accord Youtube, ALPA, CNC) afin de bloquer les œuvres sur Youtube. Une présentation d'ISAN est programmée pour le premier trimestre 2020 concernant les outils de reconnaissance de contenus. Vous trouverez également en annexe (annexe 2), une note d'observation d'Eurocinema (6.12.2019) relative au rapport de la mission du CSPLA – Hadopi – CNC, Président de la mission, M. Jean-Philippe Mochon "Vers une application effective du droit d'auteur sur les plateformes numériques de partage : Etat de l'art et propositions sur les outils de reconnaissance des contenus"⁷

⁵ Voir GESAC: "Quel usage des contenus culturels en ligne? Rééquilibrer le transfert de valeur pour une rémunération équitable et pérenne. <http://www.authorsocieties.eu>

⁶ La valeur totale du marché des plateformes en ligne en Europe est estimée à 22 milliards d'euros [Moteurs de recherche: 16.140 M€ | Réseaux sociaux: 160 M€ | Sites de stockage en ligne: 1.740 M€ | Plateformes audiovisuelles: 845 M€ | Agrégateurs de contenus: 100 M€ - Total = 21 985 M€] Source: "Cultural Content in the Online Environment : Analyzing the Value Transfer in Europe", Roland Berger 2015.

https://www.rolandberger.com/gallery/pdf/Report_for_GESAC_Online_Intermediaries_2015_Nov_EUR.pdf

⁷[Rapport CSPLA-CNC-Hadopi 28.11.2019](#)

2. DIRECTIVE RADIODIFFUSEUR (EX. REGLEMENT CABSAT)

Ce règlement visant à faciliter l'octroi de licences de droits pour certaines diffusions en ligne de radiodiffuseurs et certaines retransmissions de programmes de radio et de télévision⁸ a fait l'objet de l'examen par le Parlement européen et le Conseil au cours de l'année 2017. Il faut donc se rapporter au bilan d'activités 2017 où tous les éléments d'information sont précisés, tant sur la nature du texte, les problèmes qu'il pose et la nature des discussions.

Le trilogue en vue de la négociation d'un accord entre Conseil, Parlement européen et Commission s'est tenu au cours de l'année 2018 (de février 2018 à décembre 2018). L'intensité des réunions marque bien les difficultés que le texte posait.

En décembre 2018, les négociateurs du Parlement européen, du Conseil et de la Commission européenne sont parvenus à un accord sur le texte. Le texte négocié entre les trois institutions a fait l'objet d'une adoption par le **COREPER le 18 janvier 2019** et par le Parlement européen le 23 janvier 2019.

Le texte a été définitivement adopté le 28 mars 2019 par le Parlement européen en session plénière, par le Conseil le 17 avril 2019 et publié au Journal officiel de l'Union européenne le 17 mai 2019⁹.

Le texte tel qu'adopté peut faire l'objet des commentaires suivants:

- Le règlement a été transformé en **directive**, ce qui en principe laisse une certaine liberté aux Etats membres en matière de transposition.
- La question litigieuse au centre des débats était la portée de droits accordés aux radiodiffuseurs dans le cadre de la retransmission des programmes selon le **principe du pays d'origine**.

Ceux-ci sont dorénavant **limités** aux programmes de radio et aux programmes de télévision constitués par les programmes d'information et d'actualité (Article 3,1,b,i) ou des productions de l'organisme de radiodiffusion, entièrement financées par lui (article 3,1,b,ii). Dès lors, le principe du pays d'origine (PPO) ne s'applique pas aux diffusions de manifestations sportives et d'œuvres intégrées dans ces diffusions (article 3,1,b). Ce ne sont donc que les programmes tels que définis supra qui font l'objet d'une retransmission selon le principe du pays d'origine.

- L'article 8 clarifie la question de **l'injection directe**, question controversée dans plusieurs Etats membres de l'Union européenne. "L'organisme de radiodiffusion et le distributeur de signaux sont considérés comme participant à un acte unique de communication au public, pour lequel ils obtiennent une autorisation des titulaires de droits (article 8,1). L'assurance est

⁸ Proposition de RÈGLEMENT DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL établissant des règles sur l'exercice du droit d'auteur et des droits voisins applicables à certaines diffusions en ligne d'organismes de radiodiffusion et retransmissions d'émissions de télévision et de radio [COM\(2016\) 594 final - 14.09.2016](#)

⁹ Directive (UE) 2019/789 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 établissant des règles sur l'exercice du droit d'auteur et des droits voisins applicables à certaines transmissions en ligne d'organismes de radiodiffusion et retransmissions de programmes de télévision et de radio, et modifiant la directive 93/83/CEE du Conseil. JOL 130 du 17.5.2019, p. 82–91 <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0789&qid=1584694362813&from=FR>

ainsi apportée que les ayants droit seront rémunérés en cas de diffusion par injection directe et ceci apporte une sécurité juridique indispensable. Les contrats existants ne seront pas affectés pendant une période de 4 ans à compter de l'entrée en vigueur de la directive. Une révision éventuelle pourrait être envisagée au terme de 6 ans.

- L'autre innovation importante est **l'assimilation aux modes de retransmission déjà couverts par la directive d'origine** (câble, satellite, numérique, hertzien) de la retransmission par des **réseaux IP en circuit fermé ou mobile et les retransmissions assurées par l'intermédiaire de l'internet ouvert**, à condition que celles-ci s'effectuent dans un environnement contrôlé ou, en d'autres termes, fassent l'objet d'une identification numérique.

3. BREXIT

Une note exhaustive, qui figure au bilan 2018¹⁰ fait un point complet sur les questions relatives au Brexit en matière audiovisuelle. Les syndicats consultés ont unanimement fait valoir leur souci de ne pas accorder d'avantages aux ressortissants et sociétés britanniques dans le secteur audiovisuel. Ceci concerne aussi bien la libre prestation des services audiovisuels que l'octroi du bénéfice du statut d'œuvres européennes.

Ces questions ont fait l'objet d'échanges avec la DGMIC, la représentation permanente de la France près de l'Union européenne et le Parlement européen (commission du commerce international) en vue de la préparation de la position de négociation d'un futur accord faisant suite au retrait définitif du Royaume-Uni en tant que membre de l'Union européenne intervenu fin 2019.

Les négociations d'un futur accord devraient être entamées en 2020.

4. PROGRAMME EUROPE CREATIVE | MEDIA

Le Parlement européen a adopté son rapport relatif à la mise en œuvre du programme Europe Creative pour la période 2021-2027.

Europe Creative est divisé en deux sections : le programme Culture et le programme Média consacré aux œuvres audiovisuelles et cinématographiques.

La Commission européenne, qui a l'initiative en matière budgétaire, avait proposé 1 milliard 850 millions d'euros pour 27 pays et 6 ans d'exercice, répartis en une tranche de 609 millions d'euros pour la culture et 1 milliard 81 millions d'euros pour le secteur audiovisuel.

Le Parlement européen a relevé ce budget à hauteur de 2 milliards 806 millions d'euros en répartissant en pourcentage ce budget (33% pour la culture et 58% pour l'audiovisuel (soit un peu moins d'1 milliard 100 millions). C'est donc la culture qui est gagnante dans l'augmentation des ressources demandées par le Parlement européen (on passe de 600 millions d'euros à plus de 800 millions d'euros).

¹⁰ Brexit (extrait bilan 2018) (voir annexe 3)

Les négociations budgétaires sont l'objet de discussions du Conseil au cours du premier semestre 2020 et tant l'enveloppe proposée par la Commission que celle augmentée par le Parlement européen n'a été confirmée par le Conseil.

5. OMPI ET UNESCO

EUROKINEMA est membre au titre des ONG du Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes de l'OMPI ainsi que membre du Comité de suivi de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO.

➤ **OMPI**

Le Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes (SCCR) s'est réuni en session du 1 avril au 5 avril 2019 (38^{ème} session) et du 21 octobre au 25 octobre 2019 (39^{ème} session).

Les travaux relatifs à la protection des organismes de radiodiffusion initiés voici dix ans progressent. Il s'agit d'accorder une protection au signal incorporant les programmes protégés, lequel signal peut faire l'objet d'actes de piratages détruisant la valeur des programmes incorporés (par ex. match de foot). EUROKINEMA participe au titre des ONG aux sessions du Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes (ou droits voisins).

Une conférence diplomatique est envisagée pour 2020 afin de négocier une convention ad hoc visant à la protection des radiodiffuseurs

➤ **UNESCO** / Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (2005).

Le Comité intergouvernemental ne s'est pas réuni en 2019. La 13^{ème} session du Comité intergouvernemental devrait se tenir du 11 au 14 février 2020.

Par contre, la septième session de la Conférence des Parties à la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles s'est réunie à Paris du 5 au 7 juin 2019 pour examiner l'état de la mise en œuvre de la Convention de 2005 et discuter de la manière dont celle-ci contribue à la réalisation des objectifs de développement durable des Nations Unies. Elle a pris des décisions importantes concernant les activités futures du Comité intergouvernemental pour la période 2020-2021 et élu 12 nouveaux membres du Comité intergouvernemental.

6. AUTRES ORGANISATIONS

➤ **EUIPO (Office européen pour la propriété intellectuelle) | L'Observatoire (Observatoire des atteintes aux droits de propriété intellectuelle).**

EUROCINEMA (EUROCOPYA) est membre de L'Observatoire européen des atteintes aux droits de propriété intellectuelle. L'Observatoire, créé en avril 2009 est placé sous la tutelle de l'EUIPO en 2012, situé à Alicante. Le réseau de l'Observatoire est composé de représentants des secteurs public et privé, qui collaborent activement au sein de groupes de travail. L'Observatoire a pour mission d'effectuer des études sur les différents aspects de l'économie des droits de propriété intellectuelle (les pratiques des consommateurs / les atteintes aux droits). Chaque année sont organisés deux sessions de groupes de travail et une session plénière.

Cinq groupes de travail permanents ont été constitués: La propriété intellectuelle à l'ère numérique | Sensibilisation du public | Questions juridiques et internationales | Application des droits | Économie et statistiques

EUROCINEMA (EUROCOPYA) est membre de deux groupes de travail: l'un consacré à la propriété intellectuelle à l'ère numérique, l'autre consacré au respect des droits de propriété intellectuelle (application des droits).

EUROCINEMA (EUROCOPYA) a participé aux travaux suivants de l'EUIPO:

- Groupes de travail | 27-28 novembre 2019 (Bruxelles)
- Session plénière | 25-26 septembre 2019 (Alicante)
- Conférence IP Horizon 5.0 | 26-27 septembre 2019 (Alicante).

➤ **Observatoire européen de l'audiovisuel**

EUROCINEMA est membre du Comité consultatif de l'Observatoire européen de l'audiovisuel¹¹. Le Comité consultatif de l'Observatoire européen de l'audiovisuel se compose de 38 organisations professionnelles européennes et internationales différentes qui représentent les diverses branches de l'industrie audiovisuelle. Les producteurs de films, les distributeurs, les exploitants de salles, les radiodiffuseurs publics et privés et la presse sont ainsi représentés au sein de cet organe. Le Comité consultatif de l'Observatoire formule ses observations au sujet du plan d'action annuel de l'Observatoire.

7. AUDITIONS, CONSULTATIONS, COLLOQUES, PUBLICATIONS

- Consultation de la DGMIC relative à l'élaboration des lignes directrices de la Commission européenne concernant certains aspects de la directive sur les services de médias audiovisuels (SMA): Contribution EUROCINEMA (24.01.2019) (annexe 4)
- Dialogue entre plateformes et les détenteurs de droits sur l'application de l'article 17 de la directive sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique (Réponse d'EUROCINEMA – 17.09.2019) (annexe 1)

¹¹ [Organisations représentées au sein du Comité consultatif](#)

- Consultation publique de la Commission européenne relative à l'exercice des droits des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs dans le secteur audiovisuel (Droits voisins) (30.09.2019) (annexe 5)
- Note d'observation d'Eurocinema (6.12.2019) relative au rapport de la mission du CSPLA – Hadopi – CNC, Président de la mission, M. Jean-Philippe Mochon "Vers une application effective du droit d'auteur sur les plateformes numériques de partage : Etat de l'art et propositions sur les outils de reconnaissance des contenus (annexe 2)

8. ANNEXES

- Annexe 1 : Droit d'auteur | Contribution d'EUROKINEMA à l'appel à manifestation d'intérêt en vue de constituer un groupe de dialogue visant l'article 17 « Expression of Interest for participating in the Stakeholder Dialogue on the application of Article 17 of Directive » 17.09.2019
- Annexe 2 : Note d'observations d'Eurocinema (6.12.2019) relative au rapport de la mission du CSPLA – Hadopi – CNC, Président de la mission, M. Jean-Philippe Mochon "Vers une application effective du droit d'auteur sur les plateformes numériques de partage : Etat de l'art et propositions sur les outils de reconnaissance des contenus"
- Annexe 3 : Brexit, extrait du bilan 2018
- Annexe 4 : Consultation de la DGMIC relative à l'élaboration des lignes directrices de la Commission européenne concernant certains aspects de la directive sur les services de médias audiovisuels (SMA): Contribution EUROKINEMA (24.01.2019)
- Annexe 5 : Consultation publique de la Commission européenne relative à l'exercice des droits des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs dans le secteur audiovisuel (Droits voisins) (30.09.2019)

ANNEXE 1

Expression of Interest for participating in the Stakeholder Dialogue on the application of Article 17 of Directive on Copyright in the Digital Single Market (EU 2019/790)

Submission deadline 18 September 2019

Question 5: Please explain briefly how, in your views, Article 17 will impact the activities/interests of the represented stakeholder group

Article 17 is considered as a key legislation for EUROKINEMA's constituency in order to implement a better regulation of online content sharing service providers. And it confirms at EU level provisions that have to some extent already been implemented in France through the agreement reached end of 2017 between ALPA-CNC and Google regarding YouTube (see Question 6).

It has to be recalled that article 17 not only stipulates that concerned online content-sharing service providers will have to conclude agreements with rightholders willing to do so (see article 17,2¹) which provides that online content sharing providers shall obtain an authorization, for instance by concluding a licensing agreement. This option is certainly the ways and means that would be pursued by the music authors collecting societies, but not necessarily for audiovisual works – see below). Article 17 also sets the framework for implementing proportionate measures in order to prevent or remove unauthorized upload of copyright protected content (if the option of licensing is not chosen by the rightholders, article 17, 4² provides that the online content-sharing service provider shall be liable for unauthorised acts of communication to the public, including making available to the public). These provisions are therefore of particular importance for audiovisual producers, notably feature films producers.

Uploading audiovisual and cinematographic works for the purposes of economic exploitation, without the authorization from rightholders constitutes indeed an act of copyright piracy, with major negative financial impact. The exclusive exploitation of works is put into question, while it is necessary to protect the means of exclusive distribution (in particular the territoriality of rights as well as the media chronology which grants windows of exploitation to each investor of the work) given the substantial investments made by the producer (4 to 5 million euros on average for a cinematographic works in Europe).

The removal of an unauthorised work from the online content-sharing service providers at the time of uploading is therefore a vital procedure to protect the exploitation of works. It is also an effective means to fight piracy.

For cinematographic and audiovisual works, and as indicated above, it's therefore more important to obtain the removal of an unauthorized work than to provide for a possible compensatory remuneration as envisaged elsewhere in Article 17.

In addition, in order to obtain the removal of the work, the rightholder (producer) must specify which work must be removed and must notify the online-content sharing services provider. It is

¹ 17,2. Member States shall provide that, where an online content-sharing service provider obtains an authorisation, for instance by concluding a licensing agreement, that authorisation shall also cover acts carried out by users of the services falling within the scope of Article 3 of Directive 2001/29/EC when they are not acting on a commercial basis or where their activity does not generate significant revenues.

² 17,4. If no authorisation is granted, online content-sharing service providers shall be liable for unauthorised acts of communication to the public, including making available to the public, of copyright-protected works and other subject matter.[...]

important that the nature of this information and the conditions under which it will be notified do not result in a blockage or ineffectiveness of the system provided for in Article 17. This should be taken into account by the the stakeholder dialogue.

Question 6: Please explain briefly how your experience is relevant and how your organization could contribute to the stakeholder dialogue mentioning, where possible, some specific practical examples

Article 17,¹⁰³ provides that the Commission, in cooperation with Member States, shall organize stakeholders dialogue to discuss the best practices in order to settle a cooperation between online content-sharing service providers and rightholders. The aim of this cooperation is to issue guidance for the application of Article 17,4, a), b), c).

- Providing information on works & rights

Article 17,4 b) notably provides that to ensure the unavailability of specific works, the rightholders have provided the service providers with the relevant and necessary information.

Such provisions have already been anticipated to a great extent in France as far as YouTube is concerned, through the ALPA-CNC-Google agreement mentioned above (see Question 5) EUROCINEMA's constituency (producers' professional organisations and their collecting society PROCIREP) is closely associated to the implementation in France of said agreement and has therefore experience and feedback to share about it.

EUROCINEMA's constituency has therefore experience and data that can contribute to exchange of "best practices" in this area, notably databases of rightholders and/or contracts – PROCIREP and/or CNC – accessible through standard identifiers of works such as ISAN (See: <http://www.isan.org/>).

Said experience has notably been used as input in French High Council for Literary and Artistic Property report on RECOGNITION TOOLS FOR COPYRIGHT-PROTECTED CONTENT ON DIGITAL PLATFORMS⁴. EUROCINEMA's constituency includes members of said High Council.

Said experience at French level can also be extended to feedback from other producers' organisations in Europe, notably those that are members of EUROCOPYA, a sister organization of EUROCINEMA.

- Assess content recognition technologies

As regards available content recognition technologies, it is not only important to assess if available tools are efficient, but also to assess if European content industry is not likely to be "in the hand of" US service providers who develop their own proprietary recognition tool (for instance "content ID" for Youtube).

³ 17,10. As of 6 June 2019 the Commission, in cooperation with the Member States, shall organise stakeholder dialogues to discuss best practices for cooperation between online content-sharing service providers and rightholders. The Commission shall, in consultation with online content-sharing service providers, rightholders, users' organisations and other relevant stakeholders, and taking into account the results of the stakeholder dialogues, issue guidance on the application of this Article, in particular regarding the cooperation referred to in paragraph 4. When discussing best practices, special account shall be taken, among other things, of the need to balance fundamental rights and of the use of exceptions and limitations. For the purpose of the stakeholder dialogues, users' organisations shall have access to adequate information from online content-sharing service providers on the functioning of their practices with regard to paragraph 4.

⁴ Report available here in French & English : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-sur-les-outils-de-reconnaissance-des-oeuvres-sur-les-plateformes-en-ligne>

EUROCINEMA believes that the European Union, under the auspice of the European Commission, should develop a European norm of recognition technology.

The power of normalization is historically a competence of the Commission in the framework of the completion of the Internal market.

It should be reasonable to confer to the Commission a power of normalization in the framework of the completion of the Digital Single Market.

A norm of recognition technologies of protected works to fulfill the obligation of article 17,4 should fix the prerequisites of the recognition technology to be developed.

Basic principles should be mentioned such as:

- open system / prohibition of proprietary system or discretionary use of the tools
- labeling of recognition technologies
- regular control of the efficiency of the technological devices
- revocation in case of obsolete technologies.

So, the norm should not only focus on one recognition technology. Different patterns could co-exist but should respect basic principles as proposed.

In case of litigation concerning a protected work or matter related (incidental uses/parodies) human intervention should be also envisaged. By linking human and automated monitoring, the system of recognition should reasonably work.

- Taking into account copyright limitation & exceptions

Article 17, 10 notably stipulates that *“When discussing best practices, special account shall be taken, among other things, of the need to balance fundamental rights and of the use of exceptions and limitations”*.

Here again, EUROCINEMA’s constituency has specific and useful experience to share in the way copyright exceptions or limitations should be taken into account and articulated with the exercise of exclusive rights.

ANNEXE 2

Rapport du CSPLA – Hadopi – CNC
(20.11.2019)**"Vers une application effective du droit d'auteur sur les plateformes numériques de partage : Etat de l'art et propositions sur les outils de reconnaissance des contenus"**

Président de la mission: Jean-Philippe Mochon

Commentaires

J'ai lu avec intérêt le rapport de la mission consacré aux outils de reconnaissance des contenus.

1. Les pages 98 à 131 doivent s'entendre comme un commentaire exhaustif de l'article 17. Ceci constitue un précédent que l'administration commente un texte de droit unitaire. Il y a même un enthousiasme certain dans l'interprétation qui est faite de la rédaction de l'article 17 par les auteurs du rapport.
2. Concernant les identifiants, il est fait mention d'EIDR et ISAN à la page 31 de manière trop laconique alors qu'en page 130, le rapport tient à ce que la définition des "*informations pertinentes et nécessaire*" qui doivent être fournies par les titulaires de droit aux plateformes [...] et qui pourront consister en fichiers correspondant aux œuvres ou objets protégés (ou bases de données d'œuvres) ou en fichiers permettant sa protection (des empreintes numériques) ..." soit bien prévue par la Commission.

Ce point absolument essentiel (les identifiants) revient de manière constante dans le texte (p. 5, p.31, p. 117); je trouve que le traitement de cette question n'est pas satisfaisant.

Le point 3.3.4. du rapport "Droit des auteurs en matière audiovisuelle" (voir p. 117) mérite d'être examiné.

*"Les droits des auteurs de l'audiovisuel sont à l'évidence également concernés par le régime d'autorisation prévu par l'article 17. La portée concrète de l'obligation d'autorisation **dépendra cependant de l'identification des titulaires de ces droits**, et en particulier du débat sur le point de savoir s'il fait l'objet ou non d'une **cession ou d'une présomption de cession au producteur audiovisuel**. Au plan international, des situations variées se rencontrent. La Société des auteurs de l'audiovisuel (SAA), association représentant au plan européen les organisations de gestion collective des auteurs de l'audiovisuel, a d'ailleurs **fortement contribué au débat européen** qui a débouché sur l'adoption de l'article 18 de la directive sur un principe de rémunération appropriée et proportionnelle.*

*La mise en oeuvre de l'article 17, dans son volet relatif à la délivrance d'autorisations, posera la question de l'extension éventuelle de l'expérience, existant en France d'accords entre des plateformes (YouTube et Dailymotion, en l'état) et les organismes de gestion collective représentant les auteurs de l'audiovisuel (SACD et SCAM). La réponse dépendra en partie du **droit applicable dans chaque Etat membre en matière de cession des droits aux producteurs, et le cas échéant de sa combinaison avec les principes posés par l'article 18 sur le droit à des auteurs à une rémunération appropriée et***

proportionnelle. *En tout état de cause, des autorisations devront être délivrées en ce qui concerne les vidéastes en leur qualité d'auteurs.*

Sur ce point, il me semble que le rapport crée une confusion dommageable. C'est évidemment tentant de faire rentrer par la fenêtre la gestion collective en ligne qui a été évacuée du débat européen. Je crois que nous devons en reparler, mais ce commentaire me paraît contradictoire avec le commentaire que je relève infra (point 3 de cette note).

3. L'approche retenue par le secteur audiovisuel est commenté aux pages 72 à 76. A la suite, les pratiques du secteur télévisuel sont mentionnées.

Sans surprise, il est rappelé que les producteurs d'œuvres audiovisuelles préfèrent le blocage. Il est fait référence aux pratiques développées par l'ALPA au titre de l'accord ALPA-CNC-Youtube, **de manière insuffisante selon moi.** (Tout comme, par ailleurs, ISAN s'agissant de deux précédents qui fonctionnent et qui ont la caractéristique de s'appliquer au secteur audiovisuel et français!)

Les auteurs du rapport ne semblent pas informés que c'est la pratique née de l'accord ALPA qui a inspiré largement la réécriture de l'article 17. L'interprétation qui en est donnée à la page 98 et suivantes tend cependant à confirmer la correspondance entre l'accord et les dispositions de l'article 17.

Quand on lit l'évaluation qui est faite des moyens de blocage / ou la mise en œuvre de licences (lesquelles en réalité dépendent d'un rapport de force établi au moyen du blocage éventuel des contenus (ce que le rapport ne dit pas), on comprend que pour les autres secteurs (musique, jeux vidéo, œuvres littéraires, contenu de presse), il reste patent que **seul** le secteur audiovisuel et cinématographique rentre parfaitement dans le mécanisme de l'article 17 (en donnant la maîtrise du système aux producteurs): "*Les auteurs de l'audiovisuel représentés par la SACD et la SCAM ne prétendent de manière générale pas avoir la maîtrise des outils de reconnaissance des contenus, dont la "gestion" relève des producteurs*" (p.76). La maîtrise du système, et donc l'enjeu présenté par les identifiants et les empreintes, est considérable.

Il est fait par ailleurs mention des cas où les producteurs renvoient aux distributeurs la charge de fabriquer l'empreinte (p.75). La détention de l'empreinte et de l'identifiant apparaît comme la clé ouvrant l'exploitation sur les plateformes (et éventuellement le blocage comme dans l'hypothèse de l'article 17). Le risque que le monopole naturel confié aux producteurs, à la fois pour la maîtrise des identifiants et des empreintes soit entamé par les auteurs d'un côté et les distributeurs de l'autre, ne doit pas être minimisé à l'avenir.

Par ailleurs, je ne sais pas en quoi consiste les outils développés par l'INA en matière de technologie de reconnaissance. Il me semble qu'on leur donne un peu trop d'importance dans le rapport. Si les outils ont une telle importance, l'INA serait bien inspirée d'en informer la Commission européenne dans le cadre du dialogue.

4. Sur les exceptions, le rapport y consacre beaucoup (trop) de place. Nous avons admis que pour le cinéma ceci ne pose pas de problème (quid des œuvres audiovisuelles ?). Le rapport note d'ailleurs que les ayants droit côté cinéma laissent un droit de citation assez large (ceci

en fait constitue une promotion et publicité gratuite, sans doute aussi efficace que la publicité TV payante?).

Je ne sais pas quelle sera la réaction des autres secteurs concernés mais il serait mal venu que la France s'érige en promoteur des exceptions au niveau européen comme le rapport semble l'y orienter.

5. Par ailleurs, mais ceci n'est pas l'objet de ce rapport, il est fait mention de la censure numérique de Facebook en cas de violence et de nudité (p. 55). Il aurait été intéressant que le rapport rappelle que la censure de nudité, quand elle porte sur des œuvres, constitue une atteinte au droit moral et à l'intégrité de l'œuvre (cas de l'exposition de photos de nus académiques de Laure Albin Guillot au musée de l'Orangerie, par exemple). Ce n'est certes pas l'objet du rapport, mais cette omission est regrettable.

Enfin, TF1 fait état de la nécessité de disposer d'éléments de contrôle sur la performance des outils de reconnaissance, soit directement, soit par une autorité publique (p.77).

Ceci rejoint les objectifs généraux qui doivent être poursuivis : prohibition des systèmes propriétaires et de l'accès discrétionnaire, contrôle de l'obsolescence des outils et transparence dans la mise en œuvre des outils de reconnaissance de contenus.

Dans l'ensemble, tout en reconnaissant implicitement ces principes (en creux), ils ne sont jamais affirmés explicitement. Naturellement, la demande de TF1 tend à envisager un effet de normalisation beaucoup plus poussé.

Conclusion

Dans l'ensemble, le rapport est positif sur la description des situations secteurs par secteurs de la mise en œuvre au vu d'outils de reconnaissance de contenu. En revanche, il reste très discret sur l'énumération des principes de politique publique qui doivent être recherchés : prohibition de la détention discrétionnaire des outils, mise en garde contre les systèmes propriétaires, examen de l'obsolescence, transparence (ce dernier principe ne veut rien dire s'il n'est pas accompagné de critères précis).

Par ailleurs, il reste très biaisé concernant les points que je mentionne au point 2 de cette note. Il m'apparaît que, sans une action de l'Etat, beaucoup de secteurs (livre, presse, image) ne pourront pas éventuellement bénéficier des moyens de l'article 17.

ANNEXE 3

BREXIT

(extrait du Bilan EUROKINEMA 2018 p.16)

En 2018, EUROKINEMA a examiné les implications du Brexit pour le secteur audiovisuel et cinématographique et a alerté les pouvoirs publics (DGMIC, Affaires étrangères, Premier Ministre et parlementaires européens) de certaines questions posées par le Brexit dans le secteur audiovisuel et cinématographique.

Les droits de propriété intellectuelle générés par les industries culturelles et créatives britanniques (télévision, cinéma, musique, presse, publicité) représentent 4.7 du PIB britannique et contribuent à la création de 1.200.000 emplois dont 140.000 pour le seul secteur audiovisuel. Le secteur des médias fournit 29% de la valeur ajoutée créée par les industries culturelles et créatives (23% de la valeur ajoutée générée par le secteur des médias dépendant des exportations vers l'Union européenne). Les producteurs de films de long métrage britanniques représentent 16% de la production de l'Union européenne entre 2011 et 2015. En 2013, la part de la fiction britannique (co-productions non comprises) dans la programmation d'un échantillon de 110 chaînes européennes ou britanniques était de 12.6% du temps total de programmation de fictions. Le chiffre d'affaire généré par le marché européen pour les entreprises établies en Grande-Bretagne représente 2 milliards d'euros (en excluant les revenus de distribution de BSkyB en Irlande estimés à 400 millions d'euros). Ceci représente 50% des revenus réalisés en dehors de leur pays d'établissement par les entreprises de l'Union européenne (soit 4 milliards d'euros).

La législation européenne a été particulièrement attractive pour le Royaume-Uni. La directive Services de média audiovisuels (AVMS) (ex Télévision sans frontières) est à l'origine de cette attractivité du Royaume-Uni pour l'établissement de nombreux services audiovisuels dans ce pays.

La directive AVMS prévoit en effet l'imposition d'un principe du pays d'origine (PPO), lequel soumet à l'autorité du pays d'établissement – et à lui seul – la mise en œuvre des mesures prévues par la directive AVMS. Ceci concerne particulièrement: la réglementation de la publicité, la protection des mineurs, les mesures visant à proscrire l'incitation à la haine et le régime de promotion d'œuvres européennes. Il convient d'observer que sur ces différentes dispositions, la législation britannique est généralement moins sévère que les autres pays européens.

Ainsi, le régime prohibant les incitations à la haine est plus laxiste en Grande-Bretagne que dans de nombreux pays d'Europe centrale et orientale ainsi qu'en Italie, en France et en Allemagne. Le régime UK de la protection des mineurs contre la publicité est moins sévère que dans les pays continentaux. Le contrôle éditorial sur les chaînes est également un élément fondamental basé sur le principe du pays d'origine (pays d'établissement de la chaîne). Ceci interdit aux pays de destination de contrôler le contenu des programmes diffusés sur leur territoire et constitue un avantage comparatif dès lors que la législation britannique prévoit, à côté des licences domestiques qui assujettissent les services audiovisuels à un contrôle minutieux du gouvernement et du Parlement (BBC par exemple) des licences non domestiques "light" (c'est-à-dire pratiquement sans contrôle sur le contenu éditorial).

La promotion des œuvres européennes, prévoyant 50% de contenu européen a facilité la distribution des œuvres produites en Grande-Bretagne sur le continent. La combinaison des facilités produites par les licences satellites non domestiques, le régime light de publicité, le régime light encadrant les "hate speech" ont conduit ainsi la Grande-Bretagne à devenir une base

pour l'installation des opérateurs anglo-saxons (notamment américains) visant le marché européen dans son ensemble. La moitié des 1100 services audiovisuels établis en Grande-Bretagne seraient destinés au public établi en dehors de la Grande-Bretagne.

Par ailleurs, les Britanniques ont très largement bénéficié du programme MEDIA (rebaptisé Europe Creative). En 2014 et 2015, ils sont en deuxième position en tant que bénéficiaires du programme (le premier étant la France), soit 40 millions d'Euros pour un budget total de 1 milliard 400 millions d'euros.

Les professionnels britanniques du secteur audiovisuels se sont ému des éventuelles conséquences du Brexit. Une enquête émanant du PACT (l'association des producteurs de cinéma et de télévision britanniques) montre que 85% de ses membres étaient en faveur de rester au sein de l'Union. L'Independent Film and Television Alliance (IFTA), qui regroupe 135 radiodiffuseurs et sociétés de production de cinéma, s'inquiète de leurs relations futures avec les établissements de crédit, les distributeurs, la taxation de leurs activités et les aides européennes de Média.

En effet outre la perte du soutien financier de MEDIA, la baisse des revenus publicitaires et des budgets d'acquisition des radiodiffuseurs en cas de récession post-Brexit et d'une dévaluation de la Livre sterling sont évoqués par les professionnels.

Les œuvres cinématographiques britanniques pourraient ne plus être labellisées "œuvres européennes" et ne plus bénéficier du régime de promotion d'œuvres européennes, ce qui pourrait constituer un obstacle à l'accès à certains marchés. Bien entendu, des autorisations de tournage devraient être requises au cas par cas, la liberté de circulation n'étant plus acquise. La TVA devrait être acquittée dans les transactions avec l'UE. Les professionnels britanniques n'auraient plus accès au programme Europe Creative.

La Grande-Bretagne pourrait éventuellement recourir à la **Convention transfrontière du Conseil de l'Europe en matière de diffusion transfrontière**¹ des contenus audiovisuels. Il en va de même pour la Convention sur les coproductions cinématographiques². A cet égard, il semblerait que les grands diffuseurs américains préparent leur rapatriement en Europe afin de conserver le passeport européen de leur chaîne. Le régime de la directive câble et satellite et le règlement sur la portabilité des services audiovisuels ne seraient pas en théorie opposables aux services prenant leur source en Grande-Bretagne (ces deux textes constituent une facilité pour l'accès et la rémunération des programmes retransmis). Le régime de la copie privée, acquitté actuellement par les ayants droits français, sans réciprocité d'ailleurs, devrait être également examiné.

La valeur des prestations transfrontières générées du fait de l'établissement au Royaume-Uni sur base du principe du pays d'origine (PPO) (2 milliards d'euros) et la montée en puissance des services numériques (sites de VOD, plateformes de partage de vidéo, site de contenus générés par les utilisateurs eux-mêmes- UGC) ont des implications à la fois économiques et concurrentielles pour les services développés sur le Continent où la législation est plus sévère (notamment en France).

Il serait inconséquent d'accorder aux Britanniques la continuité de l'accès au marché intérieur au titre des quatre grandes libertés du Traité de Rome et par-là à leurs partenaires américains,

¹ Convention européenne sur la télévision transfrontière *, Strasbourg, 5.V.1989

<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168007b0e6>

² Convention du Conseil de l'Europe sur la coproduction cinématographique (révisée), Rotterdam, 30.I.2017

<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=090000168069309f>

d'autant que l'enjeu maintenant ne consiste plus seulement en l'accès au marché de la télévision traditionnelle (la valeur de la publicité générée sur le marché audiovisuel européen pour les chaînes de télévision est de 42 milliards d'euros) mais également au marché des services en ligne qui constitue la nouvelle cible des studios, des câbleurs et diffuseurs américains au détriment des acteurs européens qui peinent à s'organiser autour d'une stratégie industrielle européenne.

ANNEXE 4**Directive Services de médias audiovisuels**

Consultation en vue de l'élaboration des lignes directrices
(Cf. questionnaire DGMIC – 11.01.2019)

Commentaires**Promotion des œuvres européennes en ligne****Remarques sur le monitoring des catalogues de services de médias audiovisuels non-linéaires.**

Le nouvel article 13.1 de la Directive SMA révisée stipule que « Les Etats membres veillent à ce que les fournisseurs de services de médias relevant de leur compétence qui fournissent des services de médias audiovisuels à la demande proposent une part **d'au moins 30 % d'œuvres européennes** dans leurs catalogues et **mettent ces œuvres en valeur** ».

Le nouvel article 13.6 stipule que « l'obligation imposée en vertu du paragraphe 1 et l'exigence énoncée au paragraphe 2 relative aux fournisseurs de services de médias ciblant des publics dans d'autres Etats membres ne s'appliquent pas aux fournisseurs de services de médias qui ont un **chiffre d'affaires peu élevé ou une faible audience**. Les Etats membres peuvent aussi renoncer à ces obligations ou exigences lorsqu'elles seraient impossibles à respecter ou injustifiées en raison de la nature ou du thème des services de médias audiovisuels ».

La Commission européenne a lancé une consultation sur les lignes directrices pour la mise en œuvre de la Directive.

La présente note concerne uniquement la mise en œuvre du monitoring de l'article 13.1 et de l'article 13.6. Dans la mesure où celui-ci inclut des possibilités de dérogation au monitoring, il paraît préférable d'en étudier d'abord les implications, afin de déterminer les lignes directrices pour le corpus des services dont les Etats membres devront effectuer le monitoring.

1. Identification des services qui doivent être analysés par les Etats membres

La première question à aborder est l'**identification des services** qui doivent être analysés par les Etats membres.

En principe les Etats membres doivent disposer de listes des services établis dans leur juridiction (article 5ter). L'ERGA peut intervenir en cas de désaccord sur l'identification de la juridiction d'un service (article 5quater). En pratique, la base de données MAVISE de l'Observatoire européen de l'audiovisuel (<http://mavise.obs.coe.int>) permet, de manière non officielle, d'identifier les services existants et des indications non officielles sur leur pays d'établissement.

Conditions de définition des exemptions

Une fois qu'un Etat membre a établi la liste des services relevant de sa juridiction, se pose la question des exemptions permises par l'article 13.6.

Afin de mettre en œuvre les exemptions listées à l'article 13.6 (chiffre d'affaires peu élevé ou faible audience), une analyse ex ante des marchés nationaux est nécessaire. Seule une analyse par marché national permettra de préciser les seuils (de chiffre d'affaires ou d'audience - ces derniers étant éventuellement pan-européens, en particulier pour l'obligation de quota de 30%) - permettant l'exemption. Or, actuellement, une description précise des marchés visés (services de médias audiovisuels à la demande) est quasi impossible, puisque les principaux acteurs ne publient pas les données relatives à leurs services à la demande ou à l'audience de ceux-ci. Le recours aux exemptions ne peut être admis qu'une fois la transparence du marché établie, ceci afin de déterminer quels sont les services significatifs et ceux dont la taille est petite ou la présence sur le marché marginale.

L'exemption **en raison de la nature ou du thème** des services de médias audiovisuels est à manier avec prudence. Les exemptions pour des services « de niche » paraissent légitimes, mais devraient être exclues lorsqu'il s'agit de services thématiques correspondant à des segments de marché profitables (tels que services de programmes pour enfants, de documentaires, de programmes musicaux).

La justification de l'exemption par l'impossibilité de respecter l'obligation des 30 % devrait être sérieusement motivée¹.

Fournisseurs proposant plusieurs services

Pour les opérateurs qui fournissent des services dans différentes versions linguistiques ou des catalogues distincts suivant les marchés visés², il importe que chaque version linguistique ou catalogue distinct soit considéré comme un service propre car les catalogues proposés dans les différentes versions peuvent être hétérogènes. Par exemple, selon les analyses des catalogues de services de VoD transactionnelle en 2017, l'Observatoire européen de l'audiovisuel a constaté que iTunes propose 10 821 films en Irlande contre 3 761 au Portugal. Il y a 15 181 films dans Chili TV Italy, contre 2 586 en Pologne. De même, Microsoft propose 3 626 films en France mais seulement 516 dans le service à destination des Pays-Bas. La taille différente des catalogues des diverses versions de services d'un même opérateur peut avoir un impact significatif sur le calcul des proportions d'œuvres européennes offertes.

Pour la même raison, lorsqu'un fournisseur de vidéo à la demande exploite plusieurs catalogues (à la fois par abonnement, par paiement à l'acte ou par offre gratuite), les quotas devraient être calculés pour chacun de ces catalogues correspondant à une offre commerciale, lorsqu'ils sont proposés dans des services distincts.

¹ Par ailleurs, les sites de partage de vidéos devraient être soumis au régime d'obligations allégées prévues en la matière par la directive SMA. Devraient y être assujettis, notamment YouTube, Dailymotion, Facebook, Twitter

² A titre d'exemple, iTunesStores (établi au Luxembourg) compte 28 services distincts à destination de chacun des Etats membres de l'Union ; Netflix propose des services distincts dans 27 des Etats membres ; Rakuten TV (établi en Espagne) propose des services dans 7 langues différentes, disponibles dans 11 Etats membres. Microsoft Store – Film and TV (probablement établi aux Etats-Unis) offre 13 versions différentes à destination des Etats membres. Google Play (probablement établi aux Etats-Unis) offre des films dans 27 des 28 Etats membres et des séries Tv dans seulement trois d'entre eux, sans qu'il soit possible à ce stade de préciser le nombre de catalogues distincts.

Il peut arriver que certains modèles commerciaux supposent que des catalogues gérés par divers éditeurs (studios, diffuseurs) apparaissent sur une même application (c'était le cas par exemple de iTunes Store ou de Microsoft XboX), donnant l'impression qu'il s'agit d'un seul service alors que les catalogues invités (« branded catalogues ») disposent de l'autonomie éditoriale. Dans le cas de ces catalogues, où les fournisseurs proposent uniquement leurs propres programmes, les choses seront assez simples : les services proposés par les Majors ou les diffuseurs américains seront quasi exclusivement américains et les services proposés par les producteurs/distributeurs ou diffuseurs européens seront composés à quasi 100 % d'œuvres européennes. Il doit être bien entendu que l'agrégateur respecte les dispositions de l'article 13.1, soit une part d'au moins 30% d'œuvres et la mise en valeur de celles-ci (prééminence).

Catalogues des services de télévision de rattrapage

Il paraît utile de suggérer que les Etats membres soient exemptés de faire l'analyse des catalogues des services de télévision de rattrapage. Ces catalogues correspondent généralement à la programmation linéaire et il n'apparaît pas indispensable de faire une double opération de monitoring. Il est préférable que les efforts de monitoring se concentrent sur les services de VoD au sens strict qui, comme indiqué supra, suppose dans une phase de démarrage des moyens non négligeables et l'accord des Etats membres.

2. De quelle manière devrait être calculée la part d'œuvres européennes ?

Il est à craindre que les instances de régulation ne disposent pas des moyens techniques permettant l'analyse des catalogues et – comme c'est déjà le cas pour la diffusion d'œuvres européennes par les chaînes de télévision – se contentent, dans la plupart des cas, des déclarations des fournisseurs, ce qui a entraîné des cas de non-respect des obligations prévues à l'article 16 et l'article 17 (quotas d'œuvres et obligations d'investissement dans la production).

Par ailleurs, comme l'ERGA le note dans sa contribution pour une mise en œuvre cohérente de la Directive SMA révisée³, la mise en œuvre de méthodologies différentes par les Etats membres risque de déboucher sur des résultats peu consistants à l'échelle européenne.

Il pourrait être utile de recommander que la Commission et les Etats membres (éventuellement par le biais de l'ERGA) mandatent l'Observatoire européen de l'audiovisuel en vue de mener un monitoring harmonisé.

L'Observatoire européen de l'audiovisuel dispose en effet à présent d'une expérience et de moyens en matière d'analyse des catalogues des services VoD en ligne⁴ et prépare, en

³ ERGA Analysis & Discussion Paper to contribute to the consistent implementation of the revised Audiovisual Media Services (AVMS) Directive – Towards the application of the revised Directive by National Regulatory Authorities (NRAs), ERGA. 2018.

⁴ Voir les derniers rapports en date:

- *The origin of films in VoD catalogues, Edition 2017*, European Audiovisual Observatory / Council of Europe, Strasbourg, December 2017.
<https://rm.coe.int/the-origin-of-films-in-vod-catalogues/168078f2b4>
- *The origin of TV content in VoD catalogues. 2017 Edition*, European Audiovisual Observatory / Council of Europe, Strasbourg, December 2017.
<https://rm.coe.int/the-origin-of-tv-content-in-vod-catalogues/168078f2b5>

collaboration avec la Commission européenne, un nouvel outil, le *Répertoire des films européens en VOD*, qui devrait permettre d'élargir l'analyse des services distribués sur d'autres plates-formes (câble, IPTV, satellite). Le développement de ce répertoire se fait avec les agences nationales de cinéma et d'images animées qui proposent déjà des répertoires (CNC, BFI,...) et avec les opérateurs.

Les analyses de l'Observatoire reposent sur les principes et techniques suivants :

- Pour l'instant, seuls les catalogues des principaux services VoD accessibles sur Internet sont analysés, à partir de techniques de captage des métadonnées, qui permettent de reconstituer 90 % des catalogues. L'analyse des catalogues des services distribués sur d'autres plates-formes devrait se faire dans le cadre de la mise en place du projet *Répertoire des films européens* qui devrait être opérationnel fin 2019. Il devrait être étendu aux œuvres audiovisuelles non cinématographiques.
- L'origine des films est basée sur les informations collectées dans la base de données LUMIERE (<http://lumiere.obs.coe.int>). Dans cette base de données, l'origine des films est basée, pour les analyses statistiques, sur l'identification de la nationalité de l'entreprise de production, et, en cas de coproduction, sur la nationalité de l'entreprise principale de coproduction. Les films produits en Europe à l'initiative d'entreprises non-Européennes (en particulier les Majors américaines) sont identifiés par l'indice inc (pour *incoming investment*). Ce principe d'identification peut avoir certaines limites pour identifier les œuvres définies comme nationales dans le cadre d'accords de coproduction avec des Etats non-membres (en l'occurrence les coproductions minoritaires), mais celles-ci sont, en principe, à l'exclusion de la définition de l'œuvre européenne au sens de la Directive SMA.⁵
- Lorsque les films ne sont pas inscrits dans la base LUMIERE, l'Observatoire peut avoir recours à d'autres sources d'information.
- Pour ce qui concerne les programmes audiovisuels autres que des films, l'Observatoire ne dispose pas encore d'un outil aussi riche que la base LUMIERE, mais un travail de mise en place progressive d'un outil similaire est en cours et devrait être opérationnel fin 2019.

5 Telle est bien la compréhension du CSA, voir note « La qualification d'œuvre européenne » (<https://www.csa.fr/Mes-services/FAQ/Protger/La-qualification-en-oeuvre-europeenne>)

: "La qualification d'œuvre européenne attribuée par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) dans le cadre d'un accord bilatéral régissant le bénéfice d'une aide financière n'emporte pas de facto la qualification d'œuvre européenne au sens de la directive 2010/13/UE Services de médias audiovisuels. Pour bénéficier de la qualification d'œuvre européenne, l'œuvre doit respecter les critères définis par cette directive, tels que transposés en droit français à l'article 6 [du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990](#).

Ainsi, pour regarder une coproduction faisant l'objet d'un accord bilatéral comme une œuvre européenne, le Conseil fait application de l'article 6-III de ce décret qui dispose que « constituent enfin des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles européennes les œuvres qui sont produites dans le cadre d'accords bilatéraux de coproduction conclus entre des Etats membres de la Communauté européenne et des Etats tiers lorsque les œuvres sont financées majoritairement par les contributions de coproducteurs établis dans des Etats membres, à la condition que la coproduction ne soit pas contrôlée par un ou plusieurs producteurs établis en dehors de ces Etats »."

- En France, un travail devrait être mis en place entre l'observatoire européen, la base ISAN et l'INA à ce sujet qui est dépositaire légal de l'ensemble des œuvres audiovisuelles diffusées sur le territoire et qui dispose de compétences techniques d'identification des œuvres. La compétence de l'INA devrait être étendue aux œuvres diffusées par les plateformes.

Le recours par les Etats membres aux capacités de l'Observatoire permettrait de résoudre différentes inquiétudes :

- Harmonisation méthodologique
- Economies d'échelle : si les Etats membres menaient individuellement les opérations de monitoring, ils rencontreraient forcément les mêmes problèmes techniques et d'identification des œuvres que ceux rencontrés par l'Observatoire (nécessité de mise au point d'applications et de bases de données, limites dans l'identification de l'origine des œuvres). La duplication du travail serait coûteuse alors que la collaboration avec l'Observatoire permettrait d'éviter une duplication d'opérations.
- Garantie d'une couverture complète et impartiale. On peut supposer que certains Etats (Luxembourg, Pays-Bas,...) qui accueillent les opérateurs pan-européens fournissant le plus grand nombre de services (28 services iTunes Stores distincts, 27 services Netflix,...) seront les plus réticents à mettre en place un monitoring propre, nécessairement coûteux et qui mettrait probablement en évidence le non-respect des obligations par les services établis sur leur territoire⁶

3. Sur quelques aspects techniques des comptages

Idéalement, pour une bonne compréhension du marché et pour éviter des stratégies de contournement, il serait utile de calculer le respect du quota de 30% selon les différents types d'œuvres, en distinguant a minima les œuvres cinématographiques d'une part et les œuvres audiovisuelles d'autre part. Quoi qu'il en soit, pour des raisons techniques, le nombre de titres et la durée standard de l'œuvre paraît être la solution envisageable (chaque épisode d'une série ou d'un feuilleton étant compté comme une unité). Ce calcul en minutes supposera de disposer de l'information pour chaque titre disponible, mais celle-ci nous semble pouvoir être déduite aisément du type d'œuvre en cas d'information manquante.

Il serait aussi nécessaire de faire une référence à l'ISAN pour toutes les œuvres qui font l'objet d'une identification à l'heure actuelle et qui sont dûment répertoriées dans les bases d'ISAN.

Bruxelles, le 24 janvier 2019

⁶ Selon les chiffres de l'Observatoire, en 2017, pour tous les titres de films au moins présents dans 20 catalogues nationaux de iTunes Store (1 885 titres), les films américains représentent la plus grande part avec 53% (1 005 titres) alors que les titres de films de l'UE28 représentent 16% de tous les titres de films présents dans au moins 20 catalogues par pays. La moyenne européenne de la proportion de films européens dans les catalogues iTunes était de 24 %. En 2017, la moyenne de titres de programmes TV européens dans les services Netflix était de 21,7 % et dans les services iTunes Stores de 2,2 %.

Questionnaire on the exercise of rights of performers and producers in the audiovisual sector

Fields marked with * are mandatory.

Context

The purpose of this consultation is to collect information and data on the exercise of the related rights of performers and producers in the audiovisual sector. The Commission will analyse these information and data in preparation of a report assessing the possible need for an extension of the term of protection of the rights of performers and producers in this sector as required by Directive [2011/77/EU](#). The consultation is addressed to those engaged in the management of rights in the audiovisual sector.

In the European Union, the related rights of performers and producers in the audiovisual sector expire 50 years after the first communication to the public or the first publication of a audiovisual work (according to Article 3 of Directive 2006/116/EC). The term of protection of copyright in audiovisual works expires 70 years after the death of the last of the following persons to survive: the principal director, the author of the screenplay, the author of the dialogue and the composer of music specifically created for use in the audiovisual work (Article 2(2) of Directive 2006/116/EC).

Directive [2011/77/EU](#) on the term of protection of copyright and related rights extended the term of protection of the related rights of performers and producers in the music sector from 50 years to 70 years under certain circumstances. The term of protection of the related rights of performers and producers in the audiovisual sector was not extended.

Article 3(2) of the same directive requires the Commission to assess the possible need for an extension of the term of protection of the rights of performers and producers in the audiovisual sector. The Commission would like to gather information and data on current market practices and on the exercise of rights of performers and producers in this sector. The consultation should, in particular, provide the Commission with information and data regarding the exploitation of audiovisual works and related revenue streams, during and after the expiry of the term of protection of the relevant related rights.

Part 1: General information concerning the respondent

* 1. I am responding as:

between 1 and 4 choices

It is possible to select several categories.

- An audiovisual performer or a representative organisation of audiovisual performers
- An audiovisual producer, a distributor, a sales agent or a representative organisation of audiovisual producers, of distributors or of sales agent

- A provider of audiovisual content (broadcaster, video-on-demand platform, cultural heritage institution) or a representative organisation of such providers
- Other

* 2. Please provide your first name and your last name and the name of your organisation, where relevant.

Yvon THIEC
EUROKINEMA.

* 3. Please indicate your country of residence or principal establishment

- Austria
- Belgium
- Bulgaria
- Croatia
- Cyprus
- Czechia
- Denmark
- Estonia
- Finland
- France
- Germany
- Greece
- Hungary
- Ireland
- Italy
- Latvia
- Lithuania
- Luxembourg
- Malta
- Netherlands
- Poland
- Portugal
- Romania
- Slovak Republic
- Slovenia
- Spain
- Sweden
- United Kingdom
- Other

* 4. Please indicate your preference for the publication of your response on the Commission's website:

- Under the name given: I consent to publication of all the information contained in my contribution and I declare that none of it is subject to copyright restrictions that prevent publication.

- Anonymously: I consent to publication of all the information contained in my contribution and I declare that none of it is subject to copyright restrictions that prevent publication.
- Please keep my contribution confidential (it will not be published, but will be used internally within the Commission).

* 5. **[If you are a representative organisation]** Is your organisation registered in the Transparency Register of the European Commission and the Transparency Register of the European Parliament?

- Yes
- No

If yes, please indicate your organisation's registration number in the Transparency Register.

43245696854-79

* Privacy Statement

- I agree with the Privacy Statement

Privacy statement

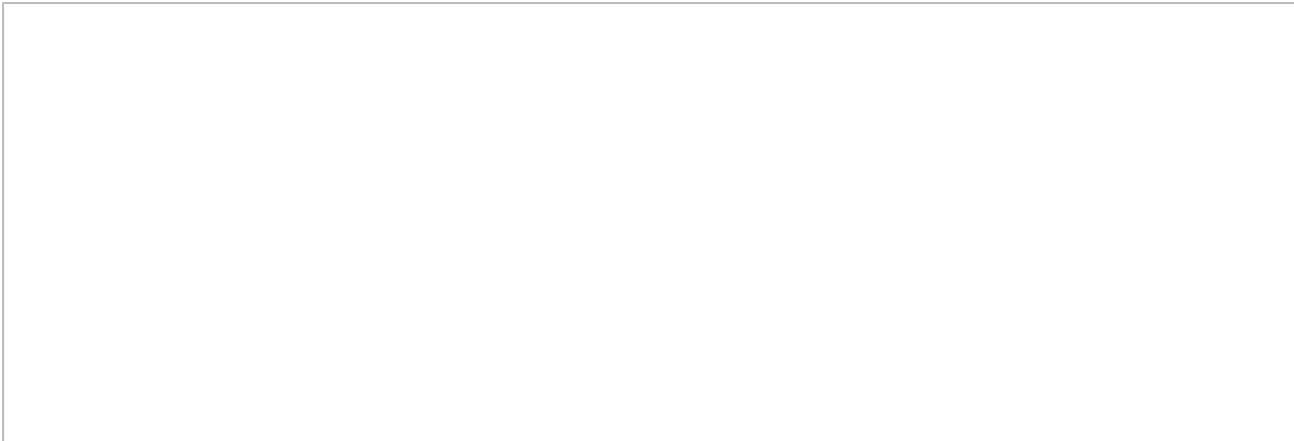
[Privacy Statement for survey.pdf](#)

Part 2: General information on the situation of producers

6. **[If you are a representative organisation of audiovisual producers/distributors/sales agents]** How many of your members are established in an EU Member State? Please indicate their distribution per Member State.

EUROCINEMA gathered this information from its French member, PROCIREP (Société des producteurs de cinéma et de télévision).
PROCIREP is a CMO that has 820 members, mainly French producers of cinematographic & other audiovisual works.

7. If you are a producer, distributor or a sales agent, please describe the type of audiovisual works you are producing/distributing/selling or the type of audiovisual works in your catalogue.



Part 3: Exercise of rights of audiovisual producers

The impact assessment accompanying the proposal for a Council Directive amending Council Directive 2006/116/EC as regards the term of protection of copyright and related rights notes that audiovisual producers are often in a specific situation concerning the assignment and transfers of their rights. In particular, audiovisual work producers in certain Member States are considered as co-authors of a audiovisual work (e.g. Ireland), others are considered as holders of so-called ‘related rights’ (e.g. in France), while others benefit from a presumption of rights transfer (e.g. pursuant to national implementations of Article 3(4)-(6) of Directive 2006/115/EC)[1]. Information on the specific situation of producers, the management of their rights and of the evolution of revenue streams are important factors when analysing the term of protection of related rights in the audiovisual sector.

[1] Impact assessment accompanying the proposal for a Council Directive amending Council Directive 2006/116/EC

General information

8. In your experience, how many audiovisual authors, performers[1] or other right holders are usually involved in an audiovisual work and what is their role?

Such as actors, singers, musicians and dancers. In certain Member States, secondary actors are not considered as right holders (e.g. L.212-1 of French Code of Intellectual Property which excludes the “artistes de complement”).

Although it is difficult to give a precise answer to that question as their number might vary a lot from one work (or type of work) to another, are in general involved in the production of an AV work (i) a couple of authors (a director, one or more screenwriters, the composer of the soundtrack, ...) , (ii) sometimes one or more co-producers (companies who are then rightholders in the AV works) and/or distributors or other rightholders contributing to the financing and distribution of the work, but (iii) hundreds of performers.

9. How do [you/your members] obtain the rights of audiovisual authors and of performers?

- Through a legal presumption or other legal mechanism (usually based on a work contract)
- Through a contract of transfer of rights
- Other
- I do not know

If Other, please specify.

Producers in France benefit from a legal presumption of transfer of rights from the authors (article L.132-24 of French Copyright Law = Code de la Propriété Intellectuelle – hereafter “CPI”) and from the performers (article L. 212-4 CPI), which has to be materialised through a contract. In addition to that, they benefit from a neighbouring right as “videogram producers” (article L.215-1 CPI) which (i) facilitates the proof of ownership in the AV work, notably in legal actions in cases of counterfeiting, and (ii) is the basis of the private copy remuneration that said AV producers are benefitting from under article L.311-1 and following of CPI.

10. Which rights do [you/your members] usually transfer/license to distributors, broadcasters and/or other providers of audiovisual content?

- Authors’ rights of audiovisual authors
- Related rights of audiovisual producers
- Related rights of performers
- Other
- I do not know

If Other, please specify.

Attached to the patrimonial rights transferred to them by Authors, as well as attached to the specific neighbouring rights that AV producers are benefitting from, are the reproduction and representation rights (or right of communication to the public). The distribution and/or “making available” rights are a combination of these reproduction and/or representation rights.

Those rights are licensed to distributors and/or broadcasters and/or other providers of AV content (video editors, VOD platform editors, ...) for specific exploitation media (theatrical release as far as feature films are concerned, DVD-BR edition, pay TV & VOD, free TV & VOD, ...) and windows (see also Q.12 hereafter).

11. According to your experience, what revenue schemes are usually provided for in contracts with distributors, broadcasters and/or other providers of audiovisual content?

- Lump-sums (one-off payment)
- Royalties (percentage-based remuneration)
- Up-front lump sums + royalties (percentage-based remuneration)
- Other
- I do not know

If Other, please specify.

Up-front lump sums + royalties (percentage-based remuneration) with distributors
Up-front lump sums with broadcasters

12. For how long are the rights usually transferred/licensed to the distributor or other provider of audiovisual content?

- For the entire term of protection
- For part of the term of protection
- I do not know

Please specify, where relevant.

For part of the term of the protection, for the negotiated windows specific to each exploitation media, in accordance with media chronology.

13. When concluding a contract with a distributor or another provider of audiovisual content, have you encountered any difficulties to prove that you have obtained the rights from audiovisual authors or performers?

- Always
- Often
- Sometimes
- Rarely
- Never

14. What are these difficulties about?

- Number of right holders involved in the audiovisual work
- Difficulty to identify right holders after a certain period of time
- Difficult to recover proofs of transfer
- Other

Please specify.

non applicable

15. If applicable, are these difficulties increasing over time?

Exploitation revenues over time

Exploitation revenues should be understood as the overall revenues generated by the audiovisual work.

16. Please describe the evolution over time of the revenues generated by [your audiovisual works/ audiovisual works of your members]?

	Revenues over time
% of total revenues are generated during the first year of exploitation of an audiovisual work	60% (see CNC study below)
% of total revenues are generated during the first 5 years of exploitation of an audiovisual work	90% (ibidem)
% of total revenues are generated during the first 20 years of exploitation of an audiovisual work	95% (see below)
% of total revenues are generated after the first 20 years of exploitation of an audiovisual work	5% (see below)
% of total revenues are generated after 50 years of exploitation of an audiovisual work	1% only (see below as well as Q.20)

If it is not possible to provide figures, please briefly describe the usual evolution of revenues generated by [your audiovisual works/audiovisual works of your members] over time.

The figures above are a combination of findings in a 2014 study made by CNC (based on French feature films, but % can only be higher in the first years regarding other types of AV works) and PROCIREP's own figures.

The study made by CNC under supervision of René Bonnell and presented in January 2014 gives a good idea of the sharp decrease in the revenues of a standard French feature film after the first 5 years of exploitation : based on the 160 French feature films (FIF) released in 2004, it was noted that 60% of the revenues were made in the first year of release, and 90% in the first 5 years.

This study was made in 2014 and covers a period of 10 years after production (= year of release) of the studied works, but the trend (see slide hereafter) is self explanatory : the revenues generated after 8 years are more and more marginal.

These figures & trends are confirmed by PROCIREP's own figures based on private copy remuneration split of revenues compared to the year of production of the works concerned (here feature films + TV fiction and documentaries), which is the following (see chart - annex1):

Whatever the year of distribution of rights concerned, it has to be noted that circa 80% of the revenues distributed by PROCIREP are generated by works produced in the last 8 years, and 95% by works produced in the last 20 years. As a consequence, revenues generated after 20 years are around an average of 5%. Last but not least, the % of works excluded from PROCIREP private copy revenues because they are older than 50 years, be it in number of works (see Q.19 below) or in potential revenues generated (see Q.20 below), is insignificant (slightly above 1%) : (see chart - annex1)

Whatever the year of distribution considered, the percentage of revenues potentially generated by works older than 50 years is just above 1% of total revenues generated by all copyright protected works included in that given year's distribution of revenues.

17. In your opinion, after how long does an audiovisual work normally stop generating revenues?

See Q.16 above : revenues become totally marginal (close to 0) when approaching 50 years after production.

18. Please indicate how many audiovisual works that you have produced before a certain year were still generating revenues in 2018 (please fill in with numbers)?

	Audiovisual works produced before a certain year
audiovisual works produced before 1970	16
audiovisual works produced before 1990	146 (including those produced before 1970)
audiovisual works produced before 2000	345 (including those produced before 1990)
audiovisual works produced before 2010	1211 (including those produced before 2000) (see Annex1)

Part 4: Exploitation of audiovisual works after 50 years from their release - Situation of producers

This part aims at gathering information on the exploitation of audiovisual works after 50 years from their release. The rights on which audiovisual work producers rely generally expire 50 years after the first release of the audiovisual work (except for authors' rights).

19. How many audiovisual works in [your catalogue/ the catalogues of your members] are still exploited 50 years after their release?

- Less than 5%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release
- Between 5 and 10%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release
- Between 10 and 25%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release
- Between 25 and 50%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release
- Between 50 and 75%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release
- More than 75%** of the audiovisual works in [my catalogue/the catalogues of my members] are still exploited 50 years after their release

20. On average, how much revenue per audiovisual work are generated by audiovisual works that are more than 50 years old?

See Q.16 above : marginal. Based on PROCIREP figures for private copy remuneration, it represents circa 1% only.

21. Regarding the audiovisual works in [your catalogue/the catalogue of your members] that are still exploited 50 years after their release, please specify in which form (e.g. in special screenings, cinemathèques, television broadcast, availability on video-on-demand platforms) and at what frequency are they still exploited?

Special screenings, cinemathèques, television broadcast, DVD/blue ray, availability on video-on-demand platforms.

22. Please provide any other information that you find useful regarding the exploitation of audiovisual works over time.

AV works' producers in France exploit AV works on the basis of the transfer of authors' rights as provided by article L.132-24 of the Intellectual Property Code. As such, they actually benefit, for each work in their catalogue, of a term of protection of 70 years after the death of the last co-author. Therefore, they do not really need any extension of the term of protection of any neighbouring rights in AV works.

Please upload here supporting document if any.

The maximum file size is 1 MB

dd011efa-f593-4273-9ab4-6530b0eb39e3

/Annex1_charts_Q16_evolution_revenues_generated_by_AV_works_EUROCINEMA-contribution.pdf

Contact

CNECT-I2@ec.europa.eu

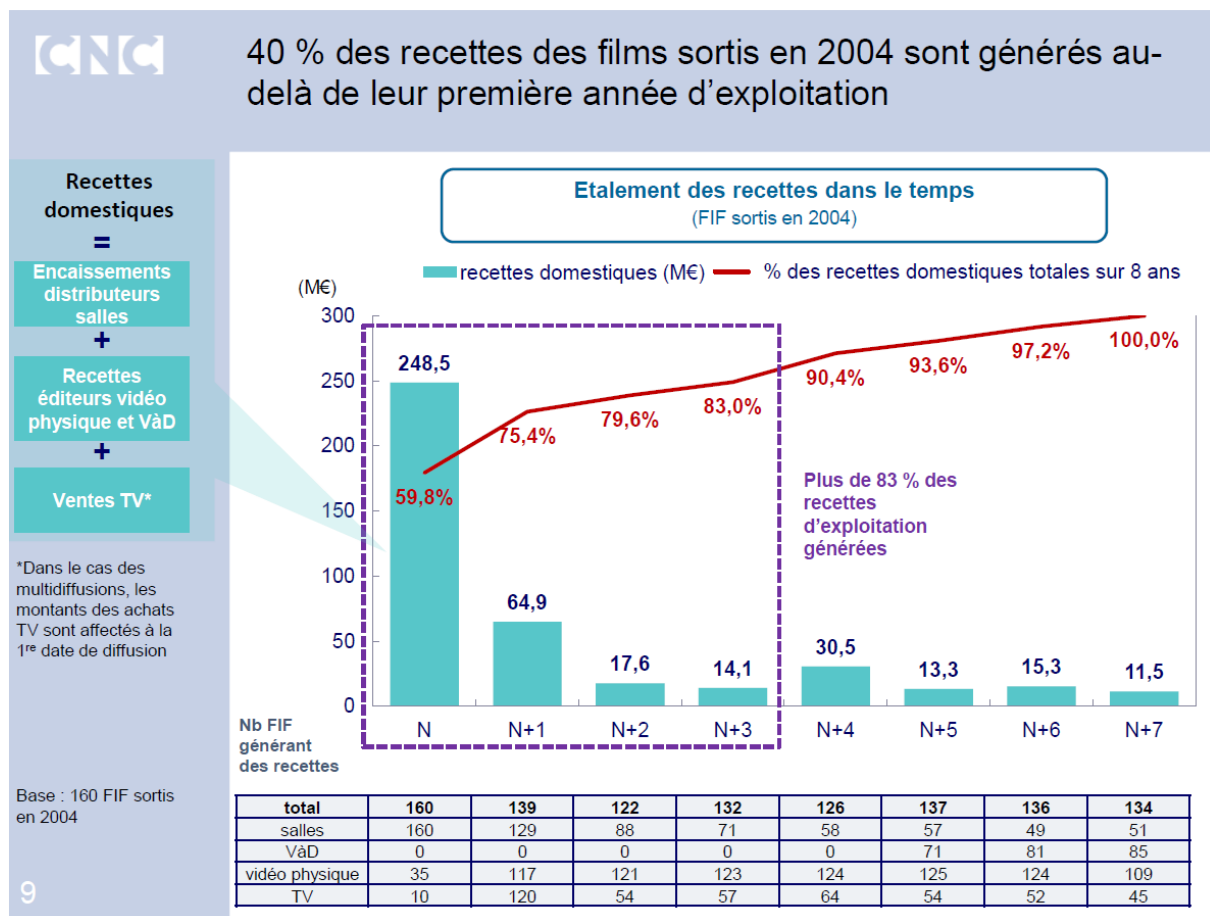
16. Please describe the evolution over time of the revenues generated by AV works of your members.

% of total revenues generated the 1st year of exploitation: 60% (see CNC study below)
 % of total revenues generated the 1st 5 years of exploitation: 90% (ibidem)
 % of total revenues generated the 1st 20 years of exploitation: 95% (see below)
 % of total revenues generated after the 1st 20 years of exploitation: 5% (see below)
 % of total revenues generated after the 50 years of exploitation: 1% only (see below as well as Q.20).

The figures above are a combination of findings in a 2014 study made by CNC (based on French feature films, but % can only be higher in the first years regarding other types of AV works) and PROCIREP's own figures.

The study made by CNC¹ under supervision of **René Bonnell** and presented in January 2014 gives a good idea of the sharp decrease in the revenues of a standard French feature film after the first 5 years of exploitation : based on the 160 French feature films (FIF)² released in 2004, it was noted that 60% of the revenues were made in the first year of release, and 90% in the first 5 years.

This study was made in 2014 and covers a period of 10 years after production (= year of release) of the studied works, but the trend (see slide hereafter) is self explanatory : the revenues generated after 8 years are more and more marginal.



¹ Les Etudes du CNC – Décembre 2013 – L'économie des films français

² Films d'Initiative Française

These figures & trends are confirmed by PROCIREP's own figures based on private copy remuneration split of revenues compared to the year of production of the works concerned (here feature films + TV fiction and documentaries), which is the following :

Year of distribution	Produced in last 5 years	Produced in last 8 years	Produced in last 20 years
2015	69,0%	78,3%	95,3%
2016	68,8%	79,7%	94,6%
2017	69,7%	80,7%	94,5%
2018	74,2%	83,7%	94,8%

Whatever the year of distribution of rights concerned, it has to be noted that circa 80% of the revenues distributed by PROCIREP are generated by works produced in the last 8 years, and **95% by works produced in the last 20 years**. As a consequence, **revenues generated after 20 years are around an average of 5%**.

Last but not least, the % of works excluded from PROCIREP private copy revenues because they are older than 50 years, be it in number of works (see Q.19 below) or in potential revenues generated (see Q.20 below), is insignificant (slightly above 1%) :

	2018	2017	2016	2015
Total # of works remunerated by PROCIREP *	11244	11627	12146	11809
Works older than 50 years (not remunerated) **	139	142	129	147
% of works	1,2%	1,2%	1,1%	1,2%
% of total remunerations	1,2%	1,2%	1,3%	1,1%
* : total number of feature films, TV movies & serials (1 season=1 work), documentaries & magazines (1 season = 1 work)				
**: not remunerated under neighbouring right but still copyright protected for producers as assignees of authors' rights				

Whatever the year of distribution considered, the percentage of revenues potentially generated by works older than 50 years is just above 1% of total revenues generated by all copyright protected works included in that given year's distribution of revenues.

Number of audiovisual works, fictions and documentaries produced (based on revenues distributed in 2018 by Procirep):

# Works produced before 1970	16	0%
# Works produced before 1990 (including those produced before 1970)	146	2%
# Works produced before 2000 (including those produced before 1990)	345	5%
# Works produced before 2010 (including those produced before 2000)	1211	19%
For comparison: Total # Works* in Distribution of year 2018	6309	100%

* where 1 Work = 1 movie or 1 TV fiction or 1 Documentary or 1 season of a serial work (actual number of titles including episodes as well as non-patrimonial works is therefore higher; on the contrary, works produced before 1990 are mainly unitary works).