



N° 1573

ASSEMBLÉE NATIONALE

CONSTITUTION DU 4 OCTOBRE 1958

QUINZIÈME LÉGISLATURE

Enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 15 janvier 2019.

RAPPORT

FAIT

AU NOM DE LA COMMISSION DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES SUR LE PROJET DE LOI (n° 1020), *adopté par le Sénat, autorisant la ratification du traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) sur les interprétations et exécutions audiovisuelles,*

PAR MME LAETITIA SAINT-PAUL

Députée

ET

**ANNEXE : TEXTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES
ÉTRANGÈRES**

Voir les numéros :

Sénat : 211 (2014-2015), 496, 497 et T.A. 112 (2017-2018).

SOMMAIRE

	Pages
INTRODUCTION	5
I. LES ARTISTES INTERPRÈTES DE L'AUDIOVISUEL, DES CRÉATEURS ENCORE MAL RECONNUS ET PROTÉGÉS DANS LE MONDE	6
A. L'ARTISTE INTERPRÈTE DE L'AUDIOVISUEL, UN CRÉATEUR DEVANT POUVOIR FAIRE VALOIR UN DROIT DE PROPRIÉTÉ.....	6
B. À L'ÈRE NUMÉRIQUE, DES DROITS SINGULIÈREMENT MAL PROTÉGÉS À L'ÉCHELLE INTERNATIONALE	7
II. PORTÉ PAR LA FRANCE, LE TRAITÉ DE BEIJING, UNE AVANCÉE INCONTESTABLE POUR LA PROTECTION DE CES ARTISTES	9
A. LE TRAITÉ DU 26 JUIN 2012, UNE RECONNAISSANCE TRÈS ATTENDUE DES DROITS DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DES ARTISTES INTERPRÈTES.....	9
1. Le droit moral	9
2. Les droits patrimoniaux	9
3. La cession des droits patrimoniaux.....	11
4. Le traitement national	12
5. La protection juridique des interprétations et exécutions	12
6. Les stipulations finales.....	12
B. VERS UNE MEILLEURE PROTECTION DES ARTISTES INTERPRÈTES FRANÇAIS À L'ÉTRANGER ET ÉTRANGERS EN FRANCE.....	13
1. Le droit français est déjà en conformité avec l'intégralité des stipulations du traité.....	13
2. L'entrée en vigueur du traité aura un effet positif sur les droits des artistes interprètes français et en France.....	14
CONCLUSION	16
EXAMEN EN COMMISSION	17
ANNEXE : TEXTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES	21
LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES PAR LA RAPPORTEURE	23

INTRODUCTION

Le 26 juin 2012, les États membres de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), réunis à Beijing, ont adopté le traité sur les interprétations et exécutions audiovisuelles.

Ce consensus final était l'aboutissement de négociations laborieuses, longues de près de 20 ans. L'enjeu était de parvenir à une formulation des droits de propriété intellectuelle des artistes interprètes de l'audiovisuel qui soit adaptée à l'ère numérique, respectueuse de l'intérêt public et compatible avec les différents systèmes de protection instaurés par les législations nationales des États membres.

C'est finalement un texte avec une formulation très ouverte et flexible de ces droits qui aura permis de surmonter les blocages et de réunir l'unanimité. La France a, en conformité avec le droit de l'Union européenne, déjà mis en place un système de protection de ces droits dits « voisins », dont l'exigence dépasse celle de cette convention.

Doit-on, dès lors, regretter l'ambition insuffisante du traité de Beijing ? Comme tous les accords internationaux ayant vocation à rassembler largement, ce traité établit des minimas et incite les États à aller plus loin. Il consacre, à l'échelle internationale, la reconnaissance des droits des artistes interprètes de l'audiovisuel, lesquels se trouvaient à cet égard dans une situation particulièrement défavorable.

En effet, depuis 1996, les artistes interprètes du son et les producteurs de phonogrammes avaient obtenu la consécration de leurs droits de propriété intellectuelle ; le seul fait que la captation soit audiovisuelle et pas simplement sonore, était donc à l'origine d'une discrimination injustifiable, à laquelle il était urgent de remédier. À l'heure actuelle, de nombreux pays dans le monde ne reconnaissent aucun droit de propriété intellectuelle pour ces artistes.

Le traité de Beijing était donc très attendu par les artistes interprètes à travers le monde, et c'est une avancée qu'il convient de saluer. La France, membre très impliqué de l'OMPI, s'est fortement engagée en faveur de ce texte, dont les clauses sont conformes à ses préoccupations. Son entrée en vigueur aura des effets concrets et positifs pour des millions d'artistes à travers le monde. Il nous appartient donc désormais d'en promouvoir la ratification, qui se déroule pour l'heure à un rythme assez lent : la France devrait être le 25^{ème} État à ratifier, alors que 30 ratifications sont nécessaires pour que le traité entre en vigueur.

I. LES ARTISTES INTERPRÈTES DE L'AUDIOVISUEL, DES CRÉATEURS ENCORE MAL RECONNUS ET PROTÉGÉS DANS LE MONDE

Les artistes interprètes représentent une catégorie assez vaste d'artistes, dont la caractéristique commune est d'interpréter des œuvres littéraires ou artistiques dont ils ne sont pas les auteurs. Leurs interprétations sont pourtant personnelles et donc créatrices sur le plan artistique : en cela, ils peuvent légitimement revendiquer à leur sujet des droits de propriété intellectuelle, qui entrent, en droit français, dans la catégorie des « droits voisins » (A) au droit d'auteur.

L'existence de ces droits voisins a été reconnue en droit international dès 1961, avec l'adoption de la convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion. Cependant, l'entrée dans l'ère numérique et la transformation des modèles économiques des secteurs de l'audiovisuel et de la musique ont rendu nécessaire la mise en place d'une meilleure protection de ces droits, afin que les artistes ne soient pas dépossédés de leurs interprétations.

Les spécificités relatives aux milieux de la musique et de l'audiovisuel ont conduit à une approche différenciée de ces secteurs, au détriment des artistes interprètes de l'audiovisuel, dont les droits se trouvent encore singulièrement mal protégés sur le plan international (B).

A. L'ARTISTE INTERPRÈTE DE L'AUDIOVISUEL, UN CRÉATEUR DEVANT POUVOIR FAIRE VALOIR UN DROIT DE PROPRIÉTÉ

La convention de Rome de 1961 définit les artistes interprètes comme « *les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute manière des œuvres littéraires ou artistiques* ».

En France, l'article L.212-1 du code de la propriété intellectuelle reprend cette définition en précisant que la catégorie des artistes interprètes exclut l'« *artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels* ».

La jurisprudence de la Cour de Cassation a permis de mieux préciser la distinction entre artiste interprète et artiste de complément : chez le premier, l'interprétation a **un caractère personnel**, tandis que la prestation du second peut être effectuée par toute personne ; l'artiste de complément est parfaitement interchangeable. Autrement dit, la prestation de l'artiste interprète a une valeur créatrice sur le plan artistique. C'est à ce titre que des droits de propriété intellectuelle peuvent y être attachés.

L'artiste interprète de l'audiovisuel se distingue de l'artiste interprète du sonore par le seul fait que sa prestation associe l'image au son. La frontière peut parfois sembler artificielle. Ainsi le chanteur qui enregistre un disque est un artiste

interprète du sonore, mais il devient un artiste interprète de l'audiovisuel dès lors qu'il enregistre un clip.

Dans la pratique, en dehors de ces subtilités, la distinction entre l'audiovisuel et le son recoupe essentiellement celle entre, d'un côté, le spectacle vivant (théâtre, cirque, danse...) et le cinéma, et, de l'autre côté, le milieu de la musique. D'après M. Dominick Luquer, secrétaire général de la Fédération internationale des artistes interprètes (FIA), ces deux milieux se caractérisent par des cultures vraiment différentes, les artistes de l'audiovisuel – théâtre et cinéma en particulier – favorisant toujours l'exposition du travail dans lequel ils figurent, alors que l'approche est différente dans la musique.

Ces spécificités expliquent le fait que les artistes interprètes du sonore et de l'audiovisuel ont fait l'objet d'un traitement différencié sur le plan de la reconnaissance des droits de propriété intellectuelle à l'échelle internationale (*cf. infra*).

Quels droits peuvent revendiquer les artistes interprètes ? Le droit d'auteur est accordé aux auteurs, compositeurs, scénaristes, réalisateurs, etc., qui créent une œuvre originale. Les artistes interprètes n'entrent pas dans cette catégorie. Néanmoins, ce sont des auxiliaires de la création, sans qui les œuvres ne seraient pas portées à la connaissance du public. À ce titre, les artistes interprètes peuvent revendiquer sur leurs prestations des droits que l'on qualifie de « voisins » ou « connexes », qui surgissent de chaque interprétation d'une œuvre, sur laquelle peut indépendamment être attaché un droit d'auteur.

B. À L'ÈRE NUMÉRIQUE, DES DROITS SINGULIÈREMENT MAL PROTÉGÉS À L'ÉCHELLE INTERNATIONALE

Adoptée en 1961, la convention de Rome pour la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion reconnaît certains droits aux artistes interprètes, sans distinguer entre ceux du sonore et de l'audiovisuel. En particulier, elle les protège contre certains actes contre lesquels ils n'ont pas donné leur autorisation : radiodiffusion, communication au public ou fixation sur un support d'une prestation vivante ; reproduction d'une fixation faite sans le consentement initial de l'artiste interprète.

Cependant, cette protection prend fin dès lors que les artistes interprètes consentent à la fixation de leur prestation sur un support visuel ou audiovisuel : les artistes ne peuvent alors plus se prévaloir du droit international pour revendiquer des droits sur leurs interprétations et les exploitations qui en sont faites.

Avec l'entrée dans l'ère numérique, cette protection est apparue singulièrement insuffisante et en décalage croissant avec les nouveaux modes de diffusion des œuvres musicales et audiovisuelles, en particulier via Internet. De manière croissante, les auteurs et artistes interprètes risquaient de se trouver dépossédés du bénéfice de l'exploitation de leurs œuvres et interprétations.

C'est pour cette raison qu'au sein de l'OMPI, furent négociés, au début des années 1990, des traités visant à adapter les droits de propriété intellectuelle des auteurs et interprètes, afin que ces derniers puissent être armés face au défi numérique : prise en compte des nouveaux modes de diffusion, reconnaissance juridique de la faculté de protéger techniquement l'accès et l'utilisation des œuvres, possibilité technique d'assurer une traçabilité du régime de droits.

La Conférence diplomatique de l'OMPI en 1996 a finalement abouti à la conclusion de deux traités dits « Internet », l'un portant sur le droit d'auteur, l'autre sur les droits voisins des artistes interprètes du sonore et des producteurs de phonogrammes. Les négociations devaient se poursuivre pour parvenir à un accord pour les artistes interprètes de l'audiovisuel.

Néanmoins, lors de la Conférence diplomatique de 2000, les négociations ont achoppé une nouvelle fois sur la question de la cession des droits des artistes interprètes aux producteurs. En effet, tous les grands producteurs, en Europe et aux États-Unis, cherchaient à obtenir la consécration de leur propre système de reconnaissance des droits. Ainsi, les États-Unis voulaient imposer une présomption de titularité des droits revenant au producteur dès la signature du contrat avec l'artiste interprète. Néanmoins, si ce système fonctionne outre-Atlantique, où les artistes interprètes sont très organisés, à l'échelle internationale, il aurait sans doute constitué une forme de présomption de titularité du producteur sans droits pour les artistes interprètes. L'Union européenne s'y opposait.

En raison de ces désaccords, pendant 20 ans, les artistes de l'audiovisuel n'ont pas été protégés à l'échelle internationale. Certains pays et ensembles géographiques avaient adopté leur propre réglementation. Ainsi l'Union européenne a adopté le 22 mai 2001 la directive 2001/29 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, dont l'objectif principal était de mettre le droit communautaire en conformité avec les traités OMPI de 1996 (*cf. supra*). Cette directive a accordé des droits à l'ensemble des artistes interprètes, sans distinguer selon que leurs interprétations étaient intégrées à un phonogramme ou à une œuvre audiovisuelle. Au sein de l'Union européenne, il n'existe donc pas de dichotomie entre les artistes interprètes du sonore et de l'audiovisuel.

Néanmoins, dans la plupart des États, la norme de protection des interprètes de l'audiovisuel est restée celle de la convention de Rome de 1961. Selon M. Dominick Luquer, les minimas fixés par cette convention étaient en réalité, dans beaucoup de pays, des maximas. La discrimination induite avec les artistes du sonore était choquante. C'est la raison pour laquelle la signature, à Pékin, le 24 juin 2012, du traité sur les interprétations et exécutions audiovisuelles, a été considérée comme une réelle avancée par les artistes interprètes partout dans le monde.

II. PORTÉ PAR LA FRANCE, LE TRAITÉ DE BEIJING, UNE AVANCÉE INCONTESTABLE POUR LA PROTECTION DE CES ARTISTES

Le traité de Pékin consacre les droits de propriété intellectuelle des artistes interprètes de l'audiovisuel, dans des termes largement similaires à ceux accordés en 1996 aux artistes du sonore. Il en retient une formulation ouverte, afin de concilier les systèmes mis en place dans les différents pays avec une importante industrie audiovisuelle.

Sa conclusion est une avancée pour les artistes interprètes du monde entier, y compris les artistes français, qui seront mieux protégés à l'étranger. Elle est un succès diplomatique pour la France qui l'a portée, de manière transpartisane, année après année, et doit désormais en promouvoir la ratification.

A. LE TRAITÉ DU 26 JUIN 2012, UNE RECONNAISSANCE TRÈS ATTENDUE DES DROITS DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DES ARTISTES INTERPRÈTES

Le traité de Pékin consacre deux sortes de droits pour les artistes interprètes de l'audiovisuel : des droits moraux, protégeant l'intégrité et la paternité de l'interprétation, et des droits patrimoniaux, garantissant, à divers degrés, le contrôle des artistes interprètes sur l'exploitation de leur travail.

1. Le droit moral

En vertu de l'**article 5**, le droit moral reconnu aux artistes interprètes est indépendant de l'état de leurs droits patrimoniaux, et reste valable après cession de ces droits, au minimum jusqu'à la mort de l'artiste. Il emporte **le droit d'être mentionné comme tel** par rapport à ses interprétations ou exécutions et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ses prestations « *préjudiciable à sa réputation* ». La déclaration commune attachée à l'article 5 précise que cela ne concerne « *que les modifications qui, objectivement, sont gravement préjudiciables à la réputation de l'artiste interprète* ».

Ce droit moral est nettement moins fort que celui reconnu en droit français, où il est défini comme le « *droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation* », droit « *inaliénable et imprescriptible* », « *transmissible à ses héritiers* » (article L.212-2 du code de la propriété intellectuelle). Le traité de Pékin reconnaît également le droit moral post-mortem, a minima jusqu'à l'extinction des droits patrimoniaux, mais il laisse aux États qui ne le reconnaissent pas la possibilité d'en écarter l'application.

2. Les droits patrimoniaux

Les articles 6 à 11 précisent les droits patrimoniaux reconnus aux artistes interprètes de l'audiovisuel. Ces droits peuvent être assortis de limitations ou d'exceptions prévues par les législations nationales, à condition qu'il ne soit pas

« porté atteinte à l'**exploitation normale de l'interprétation** » ni « causé préjudice injustifié aux **intérêts légitimes de l'artiste interprète** » (article 13).

Cette clause préserve la validité, en France, de l'**exception de copie privée**, reconnue en droit communautaire, qui permet aux particuliers de réaliser sans autorisation des copies destinées à leur usage privé. Cette exception est en réalité favorable aux artistes interprètes, puisqu'elle est compensée par une rémunération forfaitaire financée par les fabricants ou importateurs de supports d'enregistrement et les services d'enregistrement vidéo à distance.

- *Pour les interprétations ou exécutions non fixées*

Les interprétations ou exécutions non fixées sont celles qui n'ont pas fait l'objet d'une fixation sur un support audiovisuel ; cela fait référence au spectacle vivant (théâtre, cirque, ballets, etc.).

L'article 6 du traité reconnaît aux artistes interprètes un **droit exclusif** sur ces interprétations ou exécutions, pour autoriser leur radiodiffusion ou leur communication au public, ainsi que leur fixation sur un support.

- *Pour les interprétations ou exécutions fixées sur fixations audiovisuelles*

Dans l'hypothèse où les prestations des artistes ont fait l'objet d'une fixation sur un support audiovisuel, tangible ou non (électronique), les artistes se voient reconnaître des droits patrimoniaux qui peuvent être à géométrie variable :

Ils ont un **droit exclusif d'autoriser la reproduction** de ces interprétations fixées, y compris sous forme numérique, sur un support électronique (article 7).

Ils ont un **droit exclusif d'autoriser la distribution au public** (article 8) et **la location** (article 9) de ces supports audiovisuels, ce droit ne s'étendant cette fois-ci qu'aux copies pouvant être mises en circulation « *en tant qu'objets tangibles* », c'est-à-dire sous forme non électronique.

Ils ont un **droit exclusif d'autoriser la mise à disposition du public, par quelque moyen que ce soit**, de leurs interprétations ou exécutions (article 10). D'après les explications fournies par M. Dominick Luquer, cet article concerne la communication au public « **à la demande** », de type « non-linéaire ». Ce dernier droit est, avec le droit de reproduction, l'un des principaux droits concernés par la distribution des contenus protégés dans l'environnement numérique, que cela soit **par téléchargement ou en streaming**, pour autant que l'émission soit « provoquée » par l'utilisateur final.

Enfin, les artistes interprètes ont un **droit exclusif d'autoriser la radiodiffusion et la communication au public** de leurs interprétations (article 11). À la différence de l'article 10, cet article concerne **les modes de**

communication linéaires traditionnels (diffusion télévisée, cinématographique). Pour ces modes de communication traditionnels, le droit exclusif des artistes interprètes peut néanmoins être modulé. Sur déclaration des parties contractantes, il peut être converti en un **droit à rémunération équitable** : l'autorisation de l'artiste interprète n'est alors plus nécessaire pour diffuser l'interprétation, à condition que ce dernier soit dûment compensé sur le plan pécuniaire. Les parties peuvent également émettre des réserves visant à **ne pas appliquer ces dispositions**, ou à les appliquer seulement partiellement. Cette palette d'options s'explique notamment par le fait que les droits visant les modes de communication au public traditionnels n'ont pas été harmonisés à l'échelle européenne, certains pays affirmant un droit exclusif, d'autres un droit à rémunération équitable, quand d'autres encore pratiquent une combinaison des deux.

3. La cession des droits patrimoniaux

L'article 12 prévoit que le contrat par lequel l'artiste interprète consent à la fixation de sa prestation peut emporter **une cession des différents droits patrimoniaux** susmentionnés au producteur.

Ce même article mentionne également la **possibilité de prévoir la perception de redevances ou d'une rémunération équitable** pour l'utilisation des interprétations des artistes, sans toutefois la rattacher explicitement à la cession des droits. Il s'agit là d'une des souplesses qui a dû être ménagée pour rassembler un consensus autour du traité. Le système le plus protecteur, pour les artistes, aurait été une règle de cession des droits assortie d'un mécanisme obligatoire de **rémunération proportionnelle**.

Cependant, de nombreux pays pratiquent **des cessions forfaitaires de droits**, sur lesquelles les artistes ont souvent peu de visibilité. Lorsqu'ils ne sont pas, comme aux États-Unis, fortement organisés, ce mécanisme leur est généralement défavorable. Les négociations sur le présent du traité ont précisément longtemps achoppé sur cette question de la cession des droits : les États-Unis cherchaient à obtenir une reconnaissance de leur système du *work made for hire* et même à en imposer une application extraterritoriale. Ce système prévoit une présomption de titularité des droits au profit des producteurs. Dès lors qu'un contrat est passé entre un producteur et un artiste, l'ensemble des droits patrimoniaux sont détenus par le producteur : il n'y a pas de cession, donc pas de nécessité de prévoir une rémunération en contrepartie.

La formulation retenue pour l'article 12 organise **une reconnaissance mutuelle des différents systèmes de cession des droits**. On peut regretter qu'elle n'impose une rémunération proportionnelle obligatoire au bénéfice des artistes ; mais c'était une condition nécessaire pour parvenir à un accord. Le traité incite les États à **encadrer juridiquement ces cessions**, ce qui est un premier pas.

En l'absence de cession des droits, le traité prévoit que la durée de protection des droits patrimoniaux « *ne doit pas être inférieure à une période de*

50 ans à compter de la fin de l'année où l'interprétation ou exécution a fait l'objet d'une fixation » (article 14).

4. Le traitement national

Le principe général qui régit l'octroi des droits reconnus par le traité est celui du traitement national (article 4), en vertu duquel **chaque partie contractante accorde aux ressortissants des autres parties le traitement qu'elle accorde à ses propres ressortissants.**

Ce principe comporte une réciprocité : si une partie accorde aux ressortissants d'un autre État membre des droits inférieurs à celui que ce dernier reconnaît, cet État membre pourra limiter d'autant la protection qu'il accorde aux ressortissants de cette partie. Cela vaut si un État partie émet des réserves visant à limiter l'application de certains droits, notamment concernant la communication au public sous forme traditionnelle (*cf.* article 11).

5. La protection juridique des interprétations et exécutions

- *La protection des mesures techniques pour protéger l'accès et l'utilisation des interprétations*

L'article 15 impose aux États de prévoir des mesures et des sanctions juridiques efficaces **contre la neutralisation des mesures techniques** mises en œuvre par les artistes interprètes – ou par d'autres personnes à leur bénéfice – **pour protéger leurs droits de propriété intellectuelle** reconnus au titre du traité.

Cette mesure était un élément essentiel de la négociation du présent traité. Elle vise à garantir la capacité des artistes interprètes à protéger leurs droits de propriété intellectuelle dans l'environnement numérique. Désormais, les États parties devront s'engager pour apporter une protection juridique aux artistes à cette fin ; c'est incontestablement l'un des apports majeurs du traité.

- *La protection de l'information sur le régime de droits*

En vertu de l'article 16, les États s'engagent à apporter une protection juridique efficace à « l'information sur le régime des droits », c'est-à-dire à toute information permettant d'identifier l'artiste interprète ou l'interprétation sur une fixation audiovisuelle. Désormais, toute personne qui cherchera à supprimer ou modifier ces informations devra être sanctionnée sur le plan pénal ou civil par les États parties.

6. Les stipulations finales

Les articles 17 à 30 énoncent une série de stipulations relatives à l'entrée en vigueur et la mise en application du traité.

Le traité doit **entrer en vigueur 3 mois après que 30 parties auront déposé leur instrument de ratification ou d'adhésion** (article 26) ; il entrera ensuite en vigueur, pour chaque nouvel État partie, 3 mois après qu'il aura déposé son instrument de ratification.

Le principe général est que les droits reconnus par le présent traité s'appliquent à toutes les fixations audiovisuelles existant au moment de l'entrée en vigueur du traité, ainsi qu'à toutes les interprétations ou exécutions (fixées ou non) qui ont lieu après son entrée en vigueur (article 19). Néanmoins, les États parties peuvent décider de n'appliquer les droits patrimoniaux reconnus aux articles 7 à 11 qu'aux fixations audiovisuelles ultérieures à l'entrée en vigueur du traité.

Pour suivre la mise en œuvre du traité, **une assemblée** est constituée, au sein de laquelle chaque partie dispose d'un délégué (article 21). Cette assemblée se réunit pendant la même période et au même endroit que l'assemblée générale de l'OMPI. La France est représentée, lors des assemblées générales de l'OMPI, par une délégation conduite par le Représentant permanent de la France auprès des organisations internationales à Genève. Ce sera donc un membre de cette délégation qui représentera la France au sein de l'assemblée prévue au titre du présent traité.

B. VERS UNE MEILLEURE PROTECTION DES ARTISTES INTERPRÈTES FRANÇAIS À L'ÉTRANGER ET ÉTRANGERS EN FRANCE

1. Le droit français est déjà en conformité avec l'intégralité des stipulations du traité

Le droit français dans le domaine de la propriété intellectuelle des artistes interprètes de l'audiovisuel découle de la directive européenne 2001/29 du 22 mai 2001, transcrite par **la loi du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information**. Adoptée afin de mettre le droit communautaire en conformité avec les traités de l'OMPI de 1996 sur les droits d'auteur (TDA) et sur les interprétations et exécutions sonores et les phonogrammes (TIEP), la directive de 2001 n'établit **pas de différences entre le domaine sonore et le domaine audiovisuel**. Ainsi, il en va de même pour la loi française de 2006, qui fait évoluer globalement le régime des droits d'auteur et des droits voisins dans l'environnement numérique. De la sorte, comme le formule l'exposé des motifs du projet de loi portant ratification du présent traité, « *les décrets pris en application de la loi du 1^{er} août 2006 vont au-delà de ce qui est requis par le traité* ».

Les articles L.211-1 et suivants du code la propriété intellectuelle reconnaissent ainsi aux artistes interprètes de l'audiovisuel **un droit moral** (L.212.2), dont la portée est nettement supérieure à celle énoncée par le présent traité (cf. II.A.1).

La France reconnaît par ailleurs **des droits patrimoniaux** qui correspondent à ceux énoncés aux articles 6 à 11 du traité. La France n'a pas émis de réserves afin de bénéficier du régime « à la carte » de l'article 11 sur le droit de radiodiffusion et de communication au public. En effet, le code de la propriété intellectuelle reconnaît des droits exclusifs pour ce type d'exploitations (L.212.3), sans distinguer selon les modes ou techniques de diffusion (traditionnels ou à la demande).

S'agissant de **la cession des droits au producteur**, le droit français prévoit que « *la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète* » (article L. 212-4). Cette disposition correspond ainsi à la présomption de cession mentionnée comme possibilité à l'article 12 du traité. Le droit français prévoit une contrepartie obligatoire au bénéfice des artistes interprètes : le contrat de cession doit fixer « *une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre* ». Cette disposition est très protectrice pour les artistes.

La loi du 1^{er} août 2006 a par ailleurs introduit en droit français, conformément à la directive européenne de 2001, **une protection des mesures techniques efficaces** destinées à empêcher les utilisations non autorisées des œuvres (article L.331-1 du code de la propriété intellectuelle), ainsi que **des informations concernant le régime des droits** (article L.331-11). Des sanctions sont prévues pour les contrevenants, respectivement aux articles L.335-4-1 et L.335-4-2, pouvant aller jusqu'à 30.000 euros et 6 mois d'emprisonnement pour les personnes qui mettent à disposition des moyens spécialement conçus pour contourner les mesures techniques de protection ou pour modifier ou supprimer l'information relative aux droits, ou qui mettent à disposition du public des œuvres sur lesquelles ces informations ont été altérées.

2. L'entrée en vigueur du traité aura un effet positif sur les droits des artistes interprètes français et en France

Bien que le droit interne français soit déjà conforme aux stipulations du traité, son entrée en vigueur est importante pour les artistes interprètes français ou exerçant en France. En effet, **le texte contient une réelle avancée pour eux, qui est la clause du traitement national** : les artistes interprètes étrangers doivent se voir reconnaître dans un autre État partie exactement les mêmes droits que ceux accordés aux ressortissants du pays.

M. Dominick Luquer souligne que cette clause produira des effets non négligeables en France, notamment pour **les artistes francophones** d'Afrique ou d'ailleurs, qui ne bénéficient pas d'une protection juridique effective de leurs droits à ce jour. C'est par ailleurs un moyen de pression pour la France, afin que ces pays mettent à niveau leur cadre juridique, s'ils veulent que leurs artistes bénéficient de cette protection renforcée en France, en application de la réciproque du principe de traitement national.

En outre, le traité profitera aussi **aux artistes français se produisant à l'étranger**, qui devraient, toujours grâce à ce principe de traitement national, bénéficier d'une meilleure reconnaissance de leurs droits sur le territoire des autres États, et ainsi en tirer une source de revenus supplémentaire.

Néanmoins, pour que ces avancées se matérialisent, **il faut encore que le traité entre en vigueur et soit ratifié par un maximum de pays**. L'entrée en vigueur dépend du dépôt des instruments de ratification de 30 pays. À ce stade, 24 États membres ont accompli ces procédures, sur les 85 signataires que compte le traité. La France devrait être le 25^{ème} pays à ratifier, suivi ou précédé de peu par la Suisse. À ce rythme, il semble raisonnable de penser que le traité pourrait entrer en vigueur à la fin de l'année 2019.

Il est toutefois notable que **le rythme de ratification de ce traité est lent**. À quoi cela tient-il ? Premièrement, au fait que **certain** « **grands** » **ne se sont pas encore engagés** ; c'est notamment le cas du Canada, des États-Unis et de l'Union européenne, tous signataires du traité. Cela peut avoir une influence sur d'autres États qui s'inscrivent souvent dans leur sillage.

Il est également remarquable qu'au sein de l'Union européenne, seule la Slovaquie a ratifié le traité de Beijing. Le manque d'engouement des pays européens pourrait d'expliquer notamment par **un conflit de compétences entre l'Union européenne et les États membres** dans ce domaine. La question s'est posée de savoir si l'Union européenne disposait d'une compétence exclusive ou partagée avec les États membres à propos de la conclusion du traité de Marrakech sur l'accès des déficients visuels aux œuvres publiées. La Commission avait saisi la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE), qui avait, dans son avis 3/15 du 14 février 2017, estimé que la CJUE disposait en l'espèce d'une compétence exclusive, les législations nationales ayant été harmonisées par la directive de 2001.

Pourtant, certains aspects des législations nationales relatives aux droits d'auteur et aux droits voisins n'ont pas été harmonisés ; on peut citer, par exemple, le droit moral, ou la question des droits patrimoniaux des artistes interprètes de l'audiovisuel en matière de radiodiffusion et de communication au public. Plusieurs États, en particulier ceux qui ont une tradition audiovisuelle forte – dont la France –, considèrent qu'il n'est pas possible d'affirmer une compétence exclusive dans cette situation. Cela explique sans doute le fait que la plupart des États européens sont, pour le moment, dans une position attentiste. En outre, la Commission européenne n'a toujours pas présenté de proposition de ratification au nom de l'Union européenne.

La France donnera ainsi un signal politique fort en étant le deuxième État de l'Union européenne à ratifier le traité de Beijing. Il est légitime que notre pays s'engage pour l'entrée en vigueur de ce traité pour lequel il s'est fortement impliqué.

CONCLUSION

Porté par la France, le traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles a pour objectif de mettre à niveau la reconnaissance internationale des droits voisins des artistes interprètes de l’audiovisuel, en conformité avec les évolutions du droit communautaire et national dans ce domaine. Cette mise à niveau est indispensable pour éviter que les artistes interprètes ne se trouvent complètement dépossédés de leurs interprétations, risque loin d’être anecdotique dans l’environnement numérique actuel.

C’est un enjeu important pour les artistes français se produisant à l’étranger : globalement, le niveau de protection internationale de ces droits demeure très faible à ce jour. C’est un enjeu pour notre pays, membre de premier plan de l’organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), dont la culture rayonne bien au-delà de ses frontières.

C’est pourquoi la rapporteure voit d’un très bon œil le fait que la France s’engage parmi les premiers en Europe en faveur de la ratification du traité de Beijing. Cela pourra jouer un effet d’entraînement sur nos partenaires.

Au bénéfice de ces observations, la rapporteure appelle à voter en faveur de la ratification de ce traité. Elle rappelle que ce sujet a toujours bénéficié d’un engagement transpartisan des élus français et souhaite que ce consensus national soit maintenu.

EXAMEN EN COMMISSION

Au cours de sa séance du mardi 15 janvier 2019, la commission examine le présent projet de loi.

Après l'exposé de la rapporteure, un débat a lieu.

M. Michel Fanget. Nous nous félicitons de voir ce traité bientôt ratifié par notre Assemblée : c'est un acte important et nécessaire dans la protection du monde artistique. Nous pouvons être fiers de voir le modèle français et européen de protection du droit d'auteur porté en exemple dans le monde. Nous nous félicitons de constater que ce sujet est désormais pris en compte par un nombre croissant d'États. Au-delà de la question du droit d'auteur, il y a celles de la vie démocratique, du pluralisme d'opinion, et de la possibilité pour une société de garantir à ses artistes les moyens de vivre. Le mouvement démocrate et apparentés (MoDem) est attaché depuis longtemps à la reconnaissance internationale la plus large possible des droits d'auteur et droits voisins. Le combat se mène aussi bien ici dans notre pays qu'en Europe et dans le monde. En témoignent les initiatives récentes de la France pour faire reconnaître le droit des artistes, penseurs, journalistes à être rémunérés. C'est donc une question fondamentale dont dépendent le développement économique d'une filière importante pour notre pays, l'amélioration de la situation des artistes, et la protection des biens culturels qui font le rayonnement de notre pays. Comme vous le disiez, Mme la rapporteure, ce traité n'emporte pas de conséquence sur notre ordre juridique interne, mais il permettra à nos artistes d'être mieux protégés sur le plan international. C'est pourquoi le MoDem apportera son soutien au projet de loi qui nous est présenté aujourd'hui.

Mme Laetitia Saint-Paul. Notre pays, du fait de sa longue tradition culturelle, est vraiment en pointe sur ces questions. En ratifiant le traité aujourd'hui, nous pourrions inciter d'autres à faire de même, et ainsi parvenir aux trente ratifications nécessaires pour que ce texte entre en vigueur.

M. Alain David. Ce texte a été déposé sur le bureau du Sénat en janvier 2015, et adopté par cette assemblée en mai 2018. Le processus semble long ! Cela paraît compliqué de convaincre les différents partenaires de s'engager. Pensez-vous vraiment que la ratification française pourra avoir une influence déterminante pour l'entrée en vigueur de ce texte ?

Mme Laetitia Saint-Paul. Nous avons auditionné les syndicats d'artistes interprètes qui ont vraiment mis en valeur le rôle de locomotive de la France pour ce texte. Et nous avons déjà 24 ratifications sur les 30 requises : nous ne sommes plus très loin de l'objectif. C'est vrai que cela a pris du temps : entre 2012 et 2019, 7 longues années se sont écoulées. Mais comme je vous le disais, c'est en partie

imputable au désaccord sur l'étendue des compétences communautaires et nationales dans ce domaine. Je reste optimiste, et pense que les 30 ratifications pourront être atteintes en 2019.

M. Michel Herbillon. Je vous remercie de nous avoir exposé de façon claire ces questions techniques. Je regrette que le processus de ratification de ce traité soit si long : les droits voisins des artistes interprètes sont mis à mal du fait de ces délais, avec tous les développements technologiques qui ont cours. Nous sommes tous d'accord pour dire que la France, pays de culture et de droits, doit jouer un rôle spécial à cet égard. Les nouveaux moyens de diffusion – streaming et téléchargement par exemple – ne doivent pas aller à l'encontre des droits des artistes. L'exemple que vous citez sur la différence de protection entre clips et morceaux de musique est stupéfiant, quand on voit le développement qu'ont connu les clips au cours des dernières années. Je suis donc très favorable au traité que vous nous présentez. Savez-vous quels autres pays pourraient le ratifier prochainement ? Pouvons-nous jouer un rôle spécifique auprès de certains d'entre eux, pour accélérer le processus ?

M. Jacques Maire. Nous comprenons qu'il existe un débat politique sur la compétence mixte ou communautaire de ce texte. La France est attachée à la compétence mixte pour pouvoir conserver un droit de veto sur un sujet important pour elle. Mais si d'autres États membres estiment que la compétence communautaire est exclusive, que va-t-il se passer ? La Cour de justice de l'Union européenne a-t-elle été saisie ? La Commission a-t-elle déjà engagé le processus de ratification de son côté ?

Par ailleurs, j'ai été surpris par la distinction effectuée par la Cour de Cassation – citée dans votre rapport – entre l'artiste de complément et l'artiste interprète. En vertu de cette jurisprudence, l'artiste de complément serait « interchangeable ». Avez-vous en tête des noms d'artistes dont on pourrait considérer qu'ils sont interchangeables ?

Mme Laetitia Saint-Paul. Nous avons bon espoir que la Suisse ratifie rapidement ce traité. Les syndicats d'artistes avaient l'air vraiment confiant sur l'effet d'entraînement qu'aurait la ratification française. La discrimination existant entre le sonore et l'audiovisuel m'a également choquée, mais elle se comprend mieux quand on considère que le sonore est bien plus facile à « décomposer » que l'audiovisuel. Dans une œuvre sonore, il y a un ou deux intermédiaires, c'est tout. Dans une œuvre audiovisuelle, ceux-ci sont bien plus nombreux : artistes, producteurs, scénaristes, caméramans, etc. C'était donc beaucoup plus complexe de progresser dans ce domaine.

Pour répondre à votre question, la Cour de justice n'a pas été saisie précisément sur le cas du traité de Pékin, mais sur des sujets connexes. J'ai bon espoir que les désaccords qui se sont manifestés sur ces questions ne conduiront pas à une opposition frontale entre la Commission et les États membres pour la

ratification de ce traité, d'autant que les enjeux sont connus et compris de tous. Quant à l'artiste de complément, pour résumer, il s'agit d'un figurant.

Suivant l'avis de la rapporteure, la commission *adopte* le projet de loi n° 1020.

ANNEXE : TEXTE DE LA COMMISSION DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Article unique

Est autorisée la ratification du traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) sur les interprétations et exécutions audiovisuelles, signé à Pékin le 26 juin 2012, et dont le texte est annexé à la présente loi.

LISTE DES PERSONNES AUDITIONNÉES PAR LA RAPPORTEURE

- M. Denys Fouqueray, délégué national de Syndicat français des artistes (SFA) ;
- M. Dominick Luquer, secrétaire général de la Fédération internationale des acteurs (FIA).