

FR

FR

FR



COMMISSION DES COMMUNAUTÉS EUROPÉENNES

Bruxelles, le 16.7.2008
COM(2008) 464 final

2008/0157 (COD)

Proposition de

DIRECTIVE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL

**modifiant la directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil relative à la
durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins**

(présentée par la Commission)

{SEC(2008) 2287}

{SEC(2008) 2288}

EXPOSÉ DES MOTIFS

1. CONTEXTE DE LA PROPOSITION

• Motivation et objectifs de la proposition

La présente proposition vise à améliorer la situation sociale des artistes interprètes ou exécutants, en particulier celle des musiciens de studio, étant donné que les interprètes vivent de plus en plus souvent au-delà de la durée de protection de leurs exécutions, actuellement fixée à 50 ans.

La production de phonogrammes à grande échelle est essentiellement un phénomène qui a débuté dans les années 1950. Si aucune mesure n'est prise, un nombre croissant d'exécutions enregistrées et publiées entre 1957 et 1967 ne seront plus protégées ces dix prochaines années. Dès lors que leur enregistrement gravé sur un phonogramme ne sera plus protégé, près de 7 000 interprètes dans les grands États membres, et un nombre proportionnellement inférieur dans les plus petits, ne percevront plus aucun revenu au titre des redevances contractuelles et droits à rémunération statutaire qui leur sont dus pour la diffusion et la communication au public de leur exécution dans les bars et discothèques.

Ceci concerne les interprètes de renom (qui perçoivent des redevances contractuelles) mais plus particulièrement les milliers de musiciens de studio anonymes (qui ne perçoivent pas de redevances et reçoivent uniquement leurs droits à rémunération statutaire) qui ont contribué à des phonogrammes à la fin des années 1950 et 1960 et qui ont cédé leurs droits exclusifs aux producteurs de phonogrammes contre un paiement forfaitaire («rachat»). Ce serait la fin de leur «rémunération équitable et unique» qui est due pour la diffusion ou la communication au public et qui n'est jamais cédée au producteur de phonogrammes.

La proposition vise par ailleurs à introduire une méthode uniforme pour calculer la durée de protection qui s'applique à une composition musicale dont le texte résulte des contributions de plusieurs auteurs. Une œuvre musicale, qu'il s'agisse de musique pop ou d'opéra, inclut souvent à la fois des paroles (ou un livret) et une partition musicale. D'un État membre à l'autre, ce type de composition musicale coécrite est considéré soit comme une **œuvre de collaboration, unique**, bénéficiant d'une durée de protection unitaire commençant au décès du dernier coauteur survivant, soit comme des **œuvres distinctes**, bénéficiant de durées de protection séparées commençant au décès de chaque auteur ayant contribué.

Cela signifie que dans certains États membres¹, une composition musicale comportant des paroles sera protégée jusqu'à 70 ans après le décès du dernier auteur contributeur, tandis que dans d'autres États membres², chaque contribution cessera d'être protégée 70 ans après le décès de son auteur. Ces disparités quant à la durée de protection qui s'applique à une même composition musicale engendrent des difficultés pour la gestion du droit d'auteur dans la Communauté, dans le cas d'œuvres coécrites. Elle entraîne aussi des difficultés pour la répartition transfrontalière des redevances liées à l'exploitation de l'œuvre dans les différents États membres.

¹ Belgique, Bulgarie, Espagne, Estonie, France, Grèce, Italie (pour les opéras), Lettonie, Lituanie, Portugal, Slovaquie.

² Allemagne, Autriche, Chypre, Danemark, Finlande, Hongrie, Irlande, Italie (sauf pour les opéras), Luxembourg, Malte, Pays-Bas, Pologne, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni et Suède.

- **Contexte général**

La situation sociale des artistes interprètes ou exécutants

La situation et les conditions professionnelles actuelles de l'artiste interprète ou exécutant européen moyen ne sont pas très gratifiantes. Seuls les interprètes connus, c'est-à-dire les interprètes de renom qui ont signé un contrat de redevances avec une grande maison de disques, peuvent vivre de leur profession. Par exemple, en 2001 au Royaume-Uni, seulement 5 % des artistes interprètes ou exécutants ont gagné plus de 10 000 GBP sur l'année. En outre, 20 % des interprètes touchent entre 77 % et 89,5 % de tous les revenus distribués aux interprètes³. Des économistes ont démontré que les gros écarts entre les rémunérations faibles de la majorité des interprètes peu connus et les rémunérations substantielles des interprètes «superstars» sont une constante dans l'industrie musicale⁴.

De plus, la situation sociale des artistes interprètes ou exécutants n'est pas très stable. Il est difficile pour eux de trouver des possibilités d'emploi en suffisance et la plupart d'entre eux doit chercher d'autres sources de revenus⁵. Dans l'ensemble, seulement 5 % des interprètes arrivent à vivre de leur profession. Tous les autres doivent chercher un emploi parallèle.

D'habitude, les artistes interprètes ou exécutants transfèrent, par contrat, leurs droits exclusifs les plus importants du point de vue économique à des maisons de disques. Dans la plupart des cas, les interprètes individuels ont peu de pouvoir de négociation⁶. Lorsqu'ils signent un contrat avec un producteur de phonogrammes, les artistes interprètes ou exécutants sont, de manière générale, disposés à accepter le contrat qu'on leur propose parce que la réputation et la publicité dont ils bénéficient en signant avec une maison de disques leur donnent la possibilité de toucher un public très large. Il est par conséquent difficile pour les interprètes de négocier le type de contrat ou le niveau de rémunération qu'ils recevront. Les musiciens de studio, c'est-à-dire les musiciens qui sont engagés sur une base ponctuelle pour jouer pendant une session d'enregistrement, ne peuvent pas négocier du tout et doivent transférer leurs droits «à perpétuité» contre le paiement d'un montant unique.

Les relations contractuelles entre les maisons de disques et les interprètes varient considérablement mais elles relèvent, de manière générale, de deux catégories⁷:

- les musiciens de studio sont généralement payés sur une base forfaitaire car leurs droits exclusifs sont rachetés par le producteur. En conséquence, leur rémunération n'augmente pas, même si l'enregistrement remporte un énorme succès;

³ Étude de l'AEPO, «Performers' Rights in European Legislation: Situation and Elements for Improvement», juillet 2007, p. 89.

⁴ Pour une analyse économique des «théories des superstars», se référer à Towse R., *Creativity, Incentive and Reward*, 2000, p. 99 – 108.

⁵ FIM – Audition au Parlement européen du 31.1.2006, et réunion dans les locaux de la Commission du 16.3.2006. Par exemple, Luciano Pavarotti et Sting étaient enseignants à leurs débuts, et Elton John a travaillé au service emballage d'une maison de disque.

⁶ Les tribunaux sont intervenus dans plusieurs cas pour vider de leur substance des accords excessivement rigides, notant en particulier «l'immense inégalité en matière de pouvoir et de capacité de négociation, de compréhension et de représentation entre les interprètes et les professionnels de l'industrie du divertissement», affaire «Silverstone Records Limited contre Mountfield and Others», 1993, EMLR 152.

⁷ Adapté d'une contribution de Naxos à un questionnaire de la Commission, mai 2006.

- d'habitude, les contrats des interprètes de renom prévoient une rémunération basée sur des dividendes. En fonction de leur succès et de leur pouvoir de négociation, les artistes interprètes ou exécutants perçoivent généralement des dividendes nets allant de 5 à 15 % des recettes⁸.

La rémunération des interprètes peut aussi fortement diminuer en raison d'une série de coûts qui est déduite de leurs dividendes par les producteurs de disques. Ces déductions sont souvent formulées au moyen de termes techniques et incluses dans des documents juridiques complexes⁹. En pratique, après les diverses déductions contractuelles (pour les coûts supportés par les producteurs: clips, promotion, copie originale), le pourcentage moyen de dividendes réellement perçus par les interprètes peut être très faible. En outre, la plupart des enregistrements sonores des interprètes ne se vendent pas assez pour que la maison de disques puisse rentrer dans ses dépenses d'investissement initiales (seul 1 CD sur 8 est rentable)¹⁰. Il arrive donc souvent qu'aucun dividende ne soit payé.

Cependant, les interprètes perçoivent également des revenus en provenance d'autres sources. Ils reçoivent un revenu de la part de sociétés de gestion collective qui gèrent ce qu'on appelle les droits à rémunération secondaire. Les principales sources de ce revenu sont au nombre de trois: (1) rémunération équitable pour la diffusion et la communication au public, (2) redevances pour copie privée et (3) rémunération équitable pour le transfert du droit de location des interprètes. Toutes ces sources sont communément dénommées sources de revenu «secondaires» et sont directement payées aux interprètes par leurs sociétés de gestion collective. Ces paiements ne sont pas concernés par leurs arrangements contractuels avec les maisons de disques.

De nombreux interprètes européens (musiciens ou chanteurs) démarrent leur carrière peu après l'âge de 20 ans. Cela signifie qu'ils sont septuagénaires à l'expiration de la durée de protection actuelle des droits, cinquante ans, alors qu'ils peuvent facilement vivre jusqu'à 80 ou 90 ans (l'espérance de vie moyenne dans l'UE est de 75 ans pour les hommes et de 81 ans pour les femmes). Les interprètes doivent donc faire face à une baisse de revenus à la fin de leur vie car ils perdent les paiements des dividendes par les maisons de disques ainsi que la rémunération due pour la diffusion ou l'exécution publique de leurs enregistrements sonores. Pour les musiciens de studio qui accompagnent les interprètes et pour les interprètes moins connus, cela signifie que les revenus dus à la diffusion et à l'exécution en public de leur enregistrement diminuent lorsqu'ils approchent de la période la plus vulnérable de leur vie, à savoir la retraite. Une fois la période de protection des droits expirée, ils perdent également des recettes potentielles lorsque leurs premières exécutions sont vendues sur l'internet.

De plus, lorsque leurs droits expirent, les interprètes sont exposés à des utilisations potentiellement contestables de leur exécution qui pourraient nuire à leur nom ou à leur réputation. Les interprètes sont également désavantagés par rapport aux auteurs dont les œuvres sont protégées jusqu'à 70 ans après leur mort. Cela peut sembler injuste car, de nos jours, les interprètes sont aussi importants que les auteurs, et ils sont également davantage associés au succès commercial d'un enregistrement sonore.

⁸ Étude du CIPIL, p. 36.

⁹ Ceci a amené les tribunaux à conclure que des artistes comme le groupe de musique rock Stone Roses ou Elton John n'étaient pas assez informés sur les déductions parfois excessives exercées à partir de la base de calcul des dividendes. Se référer à l'affaire «Silverstone Records Limited contre Mountfield and Others», 1993, EMLR 152.

¹⁰ Commentaire de l'IFPI.

Défis économiques auxquels doivent faire face les producteurs de phonogrammes

En ce qui concerne les producteurs de phonogrammes, les principaux défis qu'ils doivent relever sont l'évaporation du marché des disques compacts et le niveau insuffisant des revenus de remplacement en provenance des ventes en ligne. Ceci est dû au piratage via le poste à poste. L'industrie européenne du disque a noté un recul de ses ventes: les ventes de disques compacts audio ont atteint un niveau record en 2000 et depuis, elles ne cessent de diminuer à un taux moyen de 6 %¹¹. Les estimations pour l'avenir montrent une baisse continue des ventes d'albums physiques qui passeront de 12,1 milliards d'USD en 2006 à 10,3 milliards d'USD en 2010¹². Depuis 2001, le marché européen de la musique enregistrée a perdu 22 % de sa valeur¹³.

Les revenus en général et les bénéfices en particulier ont subi une baisse liée en grande partie à une augmentation du piratage. En janvier 2006, «Billboard», hebdomadaire consacré à l'industrie musicale, indiquait qu'il y avait eu, à travers le monde, 350 millions de téléchargements légaux pour l'ensemble de l'année 2005, mais qu'il y avait également eu 250 millions de téléchargements illégaux par semaine. L'industrie musicale indique qu'environ un tiers de tous les disques compacts achetés en 2005 dans le monde était piraté, soit un total de 1,2 milliard de disques compacts. Les dépenses d'EMI pour lutter contre le piratage et pour garantir la protection des droits de propriété intellectuelle en 2006 s'élevaient à plus de 10 millions de GBP.

Suite à ses pertes de recettes, Universal a dû diminuer son nombre total d'employés de 12 000 en 2003 à 7 600 en 2006¹⁴. Après avoir réduit ses effectifs en 2006, EMI a également annoncé une deuxième réduction de 2 000 emplois (soit un tiers de ses effectifs) en janvier 2008¹⁵. EMI a en outre indiqué son intention d'être davantage sélectif dans ses partenariats avec les interprètes, malgré une réduction importante de son catalogue d'interprètes déjà en 2006¹⁶, et a aussi réduit ses dépenses publicitaires¹⁷.

Dans ces conditions, l'industrie du disque européenne fait face à un défi: maintenir un niveau de recettes régulier nécessaire pour investir dans de nouveaux talents. Les maisons de disques disent investir environ 17 % de leurs recettes dans le développement de nouveaux talents, à savoir la signature d'un contrat avec de nouveaux talents, la promotion de talents inexpérimentés et la production de disques innovants. C'est pourquoi, une durée de protection plus longue permettrait de générer des recettes supplémentaires pour mieux financer des nouveaux talents et permettrait également aux maisons de disques de mieux répartir les risques liés à cette activité. En raison d'un rendement incertain (seul un enregistrement sonore

¹¹ Professeur Joseph Lampel, Cass Business School, Londres, «Back to the Digital Future: The Role of Copyrights in Sustaining Creativity and Diversity in the Music Industry», avril 2006, p. 3.

¹² Chiffres publiés par PricewaterhouseCoopers, Financial Times, 6 juillet 2006.

¹³ Article paru dans The Times, 14 février 2007.

¹⁴ Entretien avec l'IFPI et John Kennedy le 29.3.2006 dans les locaux de l'unité Droits d'auteur de la DG MARKT.

¹⁵ International Herald Tribune, The Associated Press, 14.1.2008.

¹⁶ Réponse d'EMI à Gowers Review, 2006. Les effectifs d'EMI ont été réduits d'un tiers pour atteindre 6 000 personnes.

¹⁷ Les dépenses publicitaires de l'industrie musicale ont chuté de 25 % en 2002 et de 7 % en 2003. Les quatre grandes maisons de disques figurent dans le top 100 des plus importantes dépenses publicitaires et deux d'entre elles sont dans le top 20. (rapport anonyme, «Evolution of the recorded music industry value chain», p. 13).

sur huit est rentable) et de l'«asymétrie d'information», ce type de recettes est souvent indisponible sur les marchés des capitaux.

Œuvres musicales coécrites

La musique résulte le plus souvent d'un travail de coécriture. Par exemple, un opéra est souvent le fruit du travail de l'auteur d'un livret et d'un compositeur, auteur de la musique. Dans des genres musicaux comme le jazz, le rock et la musique pop, le processus créatif est souvent collaboratif par nature.

Une analyse des chansons françaises les plus populaires de la période 1919-2005 montre que 77 % d'entre elles sont coécrites. Une analyse comparable des chansons les plus populaires au Royaume-Uni pour la période 1912-2003 montre que 61 % d'entre elles sont coécrites¹⁸. En ce qui concerne les œuvres plus récentes, une autre enquête portant sur un échantillon d'environ 2000 œuvres récemment enregistrées, effectuée en 2005-2006 auprès de la SGAE, société espagnole de gestion collective des droits, indique que plus de 60 % de ces œuvres sont coécrites¹⁹.

L'opéra *Pelléas et Mélisande* illustre bien la manière dont les différentes méthodes de calcul de la durée de protection de compositions musicales coécrites engendrent des différences quant à la durée de protection de cette composition d'un État membre à l'autre. Debussy, le compositeur, est décédé en 1919, tandis que Maeterlinck, le librettiste, ne s'est éteint que beaucoup plus tard, en 1946. Dans les États membres qui appliquent une durée de protection unitaire (tels que la France, le Portugal, l'Espagne, la Grèce ou la Lituanie), l'opéra reste globalement protégé jusqu'en 2016 (soit soixante-dix ans après la mort du dernier auteur survivant, Maeterlinck). Dans les pays qui considèrent la musique et le livret comme deux œuvres distinctes (par exemple le Royaume-Uni, les Pays-Bas, l'Autriche, la Pologne ou la Slovaquie) ou comme deux œuvres susceptibles d'être exploitées séparément (comme la République tchèque, la Hongrie, l'Allemagne), la musique a cessé d'être protégée en 1989, les paroles (le livret) restant protégées jusqu'en 2016.

Voici quelques autres exemples: l'opérette de Johann Strauss *Le Baron Tzigane*²⁰, la chanson *Fascination (Love in the afternoon)*, musique de Fermo D. Marchetti (décédé en 1940) et paroles de Maurice de Féraudy (décédé en 1932), la chanson *When Irish Eyes Are Smiling*, musique d'Ernest R. Ball (décédé en 1927) et paroles de Chauncey Olcott (décédé en 1932) et de George Graff Jr. (décédé en 1973).

Dans ce dernier exemple, la chanson en question serait intégralement protégée jusqu'en 2043 dans les États membres qui appliquent une durée de protection unitaire. En revanche, dans les pays qui considèrent la musique et les paroles comme des œuvres distinctes ou susceptibles d'être exploitées séparément, la protection de la musique a pris fin en 1997, les paroles seules restant protégées jusqu'en 2043.

¹⁸ Chiffres fournis par la Confédération internationale des éditeurs de musique (CIEM).

¹⁹ GESAC, septembre 2006.

²⁰ Johann Strauss est mort en 1899, tandis que l'un des auteurs du livret, Leo Stein, est mort en 1921. La musique est tombée dans le domaine public en Allemagne en 1929, tandis que le texte y restait protégé jusqu'en 1991. En Belgique, l'opérette a été intégralement protégée jusqu'en 1981 et, en Italie, jusqu'à la fin 1977.

- **Dispositions en vigueur dans le domaine de la proposition**

Les durées de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins ont été harmonisées par la directive 93/98/CEE qui a été codifiée depuis lors par la directive 2006/116/CE. La codification n'a entraîné aucune modification de substance de la directive. Ces directives fixent la durée de protection des interprètes et des producteurs de phonogrammes à 50 ans après la publication de l'exécution tandis que la présente proposition vise à faire passer cette durée de protection à 95 ans après la publication. La directive actuelle ne contient pas de règles spécifiques concernant les compositions musicales coécrites comportant des paroles.

- **Cohérence avec les autres politiques et les objectifs de l'Union**

La présente proposition est conforme aux objectifs de l'UE visant à promouvoir la protection et l'inclusion sociales. Les artistes interprètes ou exécutants, et en particulier les musiciens de studio, font partie des salariés les plus pauvres d'Europe malgré leur contribution considérable à la riche diversité culturelle de l'Europe. En outre, l'industrie du disque qui œuvre à promouvoir les interprètes et producteurs européens dans les studios européens doit faire face à des défis importants qui nuisent à sa compétitivité: le piratage en ligne galopant a entraîné, dans de nombreuses régions de la Communauté, des pertes importantes. La capacité de l'industrie musicale à financer de nouveaux talents et à s'adapter à la diffusion dématérialisée s'en voit sévèrement diminuée.

2. CONSULTATION DES PARTIES INTERESSEES ET ANALYSE D'IMPACT

- **Consultation des parties intéressées**

Méthodes de consultation utilisées, principaux secteurs visés et profil général des répondants

Dans le cadre de la révision du cadre juridique de la CE dans le domaine du droit d'auteur et de certains droits voisins, un document de travail des services de la Commission a été publié le 19 juillet 2004. Les parties intéressées ont été invitées à présenter leurs observations pour le 31 octobre 2004. Sur les 139 contributions reçues, 76 prises de position portaient sur la directive 93/98/CE relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins.

Entre 2006 et 2007, les services de la Commission ont organisé des réunions avec diverses parties intéressées sur une base bilatérale pour discuter plus en détail des questions importantes. Dans le cadre de ces discussions, la Commission avait préparé et diffusé un questionnaire aux principales parties intéressées. Des réponses plus ou moins détaillées ont été envoyées par les associations d'artistes interprètes et l'industrie du disque.

Synthèse des réponses reçues et de la façon dont elles ont été prises en compte

Les réponses en faveur d'une prolongation de la durée provenaient des associations d'interprètes, de l'industrie du disque, des sociétés de gestion collective, des éditeurs de musique, des artistes interprètes ou exécutants et des imprésarios. Les réponses à l'encontre de la prolongation provenaient des entreprises de télécommunications, des bibliothèques, des consommateurs et des entreprises exploitant les œuvres du domaine public. Les arguments

avancés par les adversaires de la prolongation de la durée ont été abordés dans l'analyse d'impact des diverses options.

- **Obtention et utilisation d'expertise**

Il n'a pas été nécessaire de faire appel à des experts extérieurs.

- **Analyse d'impact**

L'analyse d'impact (disponible à la page http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/term-protection/term-protection_fr.htm) présente un total de sept options et traite six d'entre elles. Les options analysées étaient les suivantes: (1) ne prendre aucune mesure, (2) allonger la durée de protection «à la durée de la vie ou 50 ans» pour les artistes interprètes ou exécutants uniquement, (3) étendre la durée de protection à 95 ans pour les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes, (4) promouvoir les droits moraux des interprètes, (5) introduire une clause «use-it-or-lose-it» (clause UIOLI prévoyant l'obligation d'utiliser un droit sous peine de perte définitive) dans les contrats d'enregistrements sonores et (6) constituer un fonds destiné aux musiciens de studio.

Toutes les options sont évaluées par rapport aux six objectifs opérationnels suivants: (1) harmoniser progressivement la protection des auteurs et celle des artistes interprètes ou exécutants; (2) augmenter la rémunération des interprètes; (3) diminuer les disparités de protection entre l'UE et les États-Unis; (4) augmenter les ressources pour la découverte et le développement de nouveaux talents; (5) garantir la disponibilité d'œuvres musicales à des prix raisonnables; et (6) encourager la numérisation des fonds de catalogue. L'analyse d'impact conclut que l'option «ne prendre aucune mesure» n'est pas recommandée. Si rien n'est fait, des milliers d'interprètes européens dont les exécutions ont été enregistrées vers la fin des années 1950 et dans les années 1960 se verraient privés de leurs dividendes contractuels ou de leur rémunération statutaire pour diffusion ou communication au public de leur exécution pendant ces dix prochaines années. Cela aurait des incidences sociales et culturelles considérables. De même, l'industrie du disque se verrait obligée de diminuer la création de nouveaux enregistrements sonores en Europe. Les productions devront probablement être adaptées aux goûts du marché américain où prévaut une durée de protection plus longue.

L'analyse d'impact considère l'incidence d'options qui n'impliquent pas la durée des droits des interprètes et des producteurs (options 3a, b, c et d).

L'option 3a (droit inaliénable à une rémunération équitable pour les ventes en ligne) apparaît prometteuse mais prématurée à ce stade. On ne sait pas très bien qui paierait pour ce droit à rémunération statutaire supplémentaire et il est difficile d'estimer les avantages financiers qu'il apporterait. L'option 3b (le renforcement des droits moraux) n'a aucune incidence financière sur les interprètes et sur les producteurs et ne viendrait donc pas augmenter la rémunération des interprètes. L'option 3c (clause UIOLI) profiterait aux interprètes en leur permettant de garantir la disponibilité de leurs exécutions sur le marché. Cela pourrait avoir une incidence positive sur leur rémunération et ainsi favoriser la disponibilité d'un répertoire jusqu'alors inexploité. D'un autre côté, si cette option est appliquée isolément, elle pourrait être considérée comme une ingérence réglementaire induite dans l'inviolabilité des contrats en cours. L'option 3d (fonds à constituer par les producteurs de phonogrammes) serait très bénéfique pour les musiciens de studio qui ont transféré tous leurs droits exclusifs dans le cadre de leur contrat de «rachat» initial. Toutefois, les producteurs de phonogrammes devraient réserver au moins 20 % des recettes supplémentaires générées par la vente des

phonogrammes qu'ils décident d'exploiter de façon commerciale pendant la prolongation de la durée. L'analyse d'impact démontre néanmoins que les bénéfices prévus pendant la durée prolongée suffiraient à financer les 20 % réservés aux musiciens de studio (voir ci-dessous).

Les options qui impliquent une prolongation de la durée (2a «à la durée de la vie ou 50 ans» et 2b «95 ans pour les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes») semblent davantage contribuer aux six objectifs stratégiques. Les options 2a et 2b permettent aux interprètes de tirer des avantages financiers et permettraient donc à un nombre croissant d'entre eux de consacrer plus de temps à leurs activités artistiques.

En adaptant la durée de protection à la durée de vie de l'interprète, l'option 2a contribuerait à harmoniser la protection légale des interprètes et des auteurs. Elle refléterait la nature personnelle des contributions artistiques des artistes interprètes ou exécutants et reconnaîtrait que ces derniers sont aussi importants que les auteurs lorsqu'il s'agit de faire connaître des œuvres musicales au public. Elle permettrait également aux interprètes de protester contre des utilisations dégradantes de leurs œuvres pendant la durée de leur vie. Mais l'adaptation de la durée de protection à la durée de vie des interprètes donnerait lieu à des situations complexes dans le cas où l'œuvre est créée par plusieurs interprètes. Il faudrait alors établir des règles pour déterminer le décès de quel interprète servirait de point de repère pour déterminer la durée de protection. Comme le démontre l'incertitude incessante sur la durée applicable aux ouvrages coécrits, cela impliquerait une charge administrative importante. En outre, l'option 2a n'augmenterait pas les ressources pour la découverte et le développement de nouveaux talents à la disposition des producteurs de disques.

L'option 2b augmenterait l'ensemble des ressources pour la découverte et le développement de nouveaux talents dont disposent les producteurs de phonogrammes et pourrait donc avoir une incidence positive supplémentaire sur la diversité culturelle. L'analyse d'impact démontre également que les avantages d'une prolongation de la durée n'avantagent pas de manière excessive les interprètes de renom. Alors que ceux-ci gagnent certainement la majeure partie des dividendes négociés avec les maisons de disques, tous les interprètes, quelle que soit leur notoriété, ont droit à des sources de revenus dites «secondaires», telle que la rémunération équitable et unique lorsque l'enregistrement sonore qui contient leur prestation est diffusé ou exécuté en public. Une prolongation de la durée permettrait de garantir que ces sources de revenus ne s'interrompent pas pendant la durée de vie de l'interprète. Les interprètes profitent de ces augmentations de revenus, même marginales, pour consacrer davantage de temps à leur carrière artistique et passer moins de temps à travailler à temps partiel. En outre, pour les milliers de musiciens de studio anonymes qui étaient au sommet de leur carrière vers la fin des années 1950 et pendant les années 1960, la rémunération équitable et unique pour la diffusion de leurs enregistrements est souvent la seule source de revenus qui subsiste après leur carrière artistique.

Outre la garantie d'une plus grande disponibilité de ressources pour la découverte et le développement de nouveaux talents, l'option 2b est également plus facile à mettre en œuvre que l'option 2a car elle ne lie pas la durée de protection aux durées de vie respectives des interprètes individuels, qui sont souvent très différentes, mais à une date commune, c'est-à-dire à la sortie du phonogramme qui contient l'exécution musicale.

D'autre part, l'incidence sur les utilisateurs serait infime. Cela vaut pour les droits à rémunération statutaire et pour la vente de CD:

- Tout d'abord, la rémunération équitable et unique due pour la diffusion et l'exécution d'œuvres musicales dans des lieux publics ne changerait pas car ces sommes sont calculées

en tant que pourcentage des recettes du radiodiffuseur ou de tout autre opérateur (paramètre indépendant du nombre de phonogrammes dont les droits sont protégés ou pas).

- Des études empiriques ont également montré que le prix des enregistrements sonores qui ne sont plus couverts par le droit d'auteur n'est pas inférieur à celui des enregistrements soumis au droit d'auteur. Une étude menée par Price Waterhouse Coopers a conclu qu'il n'existait pas de différences systématiques entre les prix appliqués à des enregistrements soumis à un droit d'auteur et ceux appliqués à des enregistrements qui ne sont pas couverts par un droit d'auteur. Il s'agit de l'étude la plus complète menée jusqu'à présent. Elle aborde 129 albums enregistrés entre 1950 et 1958. Sur cette base, il n'est pas démontré que les enregistrements dont les droits voisins ont expiré sont systématiquement vendus à un prix inférieur à celui des enregistrements dont les droits sont encore protégés.

D'autres études ont été prises en compte au moment d'analyser l'incidence du droit d'auteur ou des droits voisins sur les prix. La plupart d'entre elles sont axées sur les livres. Toutefois, même dans cette catégorie, soit on ne note aucune différence de prix entre les échantillons de livres qui sont soumis ou pas à un droit d'auteur, soit l'incidence du droit d'auteur sur le prix dépend fortement du modèle; les estimations obtenues ne peuvent donc pas être considérées comme très solides. Vu le manque de modèles communément admis et l'étendue de la durée, rien ne permet d'affirmer que les prix augmenteront suite à une prolongation de la durée.

Dans l'ensemble, une prolongation de la durée de protection devrait avoir une incidence positive sur le choix du consommateur et sur la diversité culturelle. À long terme, cela s'explique par le fait qu'une prolongation de la durée favorisera la diversité culturelle en garantissant la disponibilité de ressources pour financer et développer de nouveaux talents. À court et à moyen terme, une prolongation de la durée de protection encourage les maisons de disques à numériser et à commercialiser leur catalogue d'anciens enregistrements. Il apparaît déjà clairement que la diffusion sur l'internet offre une occasion unique de commercialiser une quantité sans précédent d'enregistrements sonores.

L'incidence sur les producteurs du domaine public serait infime. Alors que ces entreprises devraient attendre plus longtemps avant de produire des phonogrammes dont les droits des interprètes et des producteurs de phonogrammes ont expiré, les œuvres exécutées sur un phonogramme seraient toujours protégées une fois la durée de protection du phonogramme expirée. En effet, l'œuvre exécutée sur un phonogramme reste protégée pendant toute la durée de vie de l'auteur (parolier et compositeur) qui a écrit l'œuvre musicale. Les droits d'auteur étant d'application pendant la durée de vie du parolier ou du compositeur augmentée d'une durée de 70 ans, la protection du droit d'auteur pour une œuvre musicale peut aller de 140 à 160 ans. Il est donc injustifié de dire que l'exécution enregistrée sur un phonogramme tombe dans le «domaine public» dès que la protection des interprètes et des producteurs de phonogrammes a expiré.

Il serait avantageux pour les interprètes de prévoir une clause UIOLI dans leur contrat avec leurs producteurs, ce qui leur permettrait d'être en meilleure position de garantir la diffusion de leurs créations au public au cas où le producteur de phonogrammes déciderait de ne pas publier d'anciens phonogrammes ou de ne pas les mettre à la disposition du public d'une autre manière.

L'option b, renforcer et harmoniser les droits moraux des artistes interprètes et exécutants, permettrait aux interprètes de bénéficier d'avantages non pécuniaires en leur offrant la possibilité de restreindre les utilisations contestables de leurs exécutions. Toutefois, le renforcement des droits moraux n'a aucune incidence financière sur les interprètes et sur les producteurs et n'augmenterait donc pas la rémunération des interprètes.

La création d'un fonds pour les musiciens de studio leur serait avantageuse et leur permettrait de jouir des avantages financiers d'une prolongation de la durée auxquels ils n'auraient autrement pas droit en raison de leurs contrats de «rachat». L'impact de ce fonds sur les musiciens de studio serait positif étant donné que la fourchette des recettes annuelles supplémentaires de l'interprète moyen pendant une durée de 45 ans passerait de 47 – 737 EUR à 130 – 2065 EUR, ce qui signifie qu'elle triplerait presque²¹.

L'incidence sur les maisons de disques serait négative, mais doit être considérée en rapport avec les avantages que présente la prolongation de la durée. Au cours d'une prolongation de la durée de 45 ans, les bénéfices perçus par les maisons de disques passeraient de 758 millions d'EUR à 607 millions d'EUR (estimation supérieure) ou de 39 millions d'EUR à 31 millions d'EUR (estimation inférieure). Par conséquent, les recettes supplémentaires disponibles pour la découverte et le développement de nouveaux talents diminueraient également pour passer de 129 millions d'EUR à 103 millions d'EUR (estimation supérieure) ou de 6,7 millions d'EUR à 5,3 millions d'EUR (estimation inférieure). L'analyse d'impact étudie la structure des coûts d'un disque compact et conclut que les producteurs garderont des avantages à commercialiser des enregistrements sonores pendant la durée prolongée et qu'ils pourront toujours réaliser un profit d'environ 17 %.

3. ÉLÉMENTS JURIDIQUES DE LA PROPOSITION

• **Résumé des mesures proposées**

La proposition consiste à prolonger de 50 à 95 ans la durée de protection des interprètes et producteurs de phonogrammes. Dans un souci de **juste équilibre** entre les avantages pour les maisons de disques et interprètes de renom et les réels besoins sociaux des musiciens de studio, la proposition contient certaines mesures d'accompagnement comme la création d'un fonds destiné à ces derniers, l'instauration, dans les contrats passés entre interprètes et producteurs de phonogrammes, de clauses UIOLI, et un principe de «table rase» pour les contrats qui seraient appliqués dans la période au-delà des 50 ans initiaux. La présente proposition introduirait des modifications de la directive 2006/116/CE.

• **Base juridique**

Article 47, paragraphe 2, articles 55 et 95 du traité CE.

• **Principe de subsidiarité**

La proposition relève de la compétence exclusive de la Communauté. La Communauté jouit d'une compétence exclusive en la matière parce que la législation existante, contenue dans la directive 2006/116/CE (la directive), prévoit une harmonisation complète. La directive assure concurremment une harmonisation minimale et maximale. Cela signifie que les États membres ne peuvent pas prévoir de durées de protection plus courtes ou plus longues que celles prévues par la directive (considérant 2). Le principe de subsidiarité ne s'applique donc pas.

²¹ Le fonds serait alimenté par les revenus des maisons de disques, ce qui signifie que les recettes des interprètes de renom ne seraient pas réduites. L'impact général sur les artistes interprètes ou exécutants serait donc positif.

- **Principe de proportionnalité**

La proposition est conforme au principe de proportionnalité pour les raisons suivantes.

Les objectifs opérationnels précités, à savoir: 1) l'harmonisation progressive de la protection des auteurs et des interprètes, 2) l'augmentation progressive de la rémunération des interprètes, 3) la réduction des écarts existant entre l'Union européenne et les États-Unis en matière de protection, 4) l'augmentation progressive des ressources consacrées à la découverte et au développement de nouveaux talents, 5) la disponibilité d'œuvres musicales à des prix raisonnables et 6) l'encouragement à la numérisation des fonds de catalogue, peuvent être réalisés au mieux en modifiant les conditions de protection des interprètes et des producteurs. Bien que d'autres mesures sociales en faveur des interprètes soient souvent mentionnées (subventions, inclusion dans les régimes de sécurité sociale), de telles mesures se sont rarement concrétisées; le statut et les moyens d'existence des créateurs sont habituellement liés aux redevances et rémunérations découlant du droit d'auteur et des droits voisins. Une proposition fondée sur la durée de protection aurait donc pour effet d'accroître les revenus des interprètes.

Dans le cadre d'une approche fondée sur la durée, le choix d'une durée déclenchée par un événement uniforme, telle que la publication d'un phonogramme, paraît nettement préférable à celui d'une durée fondée sur la longévité d'un interprète. Le fait de lier la protection des interprètes à leur durée de vie alourdirait la charge législative des États membres et créerait une insécurité juridique considérable quant à la détermination de l'événement déclencheur. Dans le cas d'exécutions conjointes, la détermination d'un événement déclencheur uniforme est en effet une source de difficultés. L'exécution conjointe, c'est-à-dire par un groupe musical, un orchestre ou un artiste vedette accompagné par des musiciens de studio, est le cas le plus fréquent. Il n'existe pas, actuellement, de règle pour calculer la durée de protection dans de tels cas, car l'événement qui déclenche la durée de protection est la publication de l'exécution. Si l'événement déterminant la durée de la protection était le décès d'un interprète, la question se pose de savoir quel est le décès à prendre en compte lorsque plusieurs interprètes contribuent à la réalisation d'un enregistrement ou d'une exécution. Il semblerait approprié, dans une telle situation, de calculer la durée à partir du décès du dernier interprète survivant. Toutefois, il n'existe pas de règle communautaire en la matière actuellement. L'analogie avec la durée de protection du droit d'auteur pour des œuvres coécrites n'apporte pas d'éclairage supplémentaire, car il n'existe pas non plus de règles communautaires pour calculer la durée de protection d'œuvres ayant plusieurs auteurs.

La proposition de prolonger la durée de protection au profit des interprètes et des producteurs de phonogrammes impliquerait une modification numérique (remplacement de 50 ans par 95 ans) de la législation nationale actuelle sur les droits voisins dans les États membres de l'UE. Les mesures d'accompagnement laissent aux États membres le choix des modalités d'application et la charge administrative incombe davantage aux producteurs de phonogrammes et aux sociétés de gestion collective.

La modification à apporter aux législations nationales sur le droit d'auteur et les droits voisins serait minimale, et n'entraînerait aucune charge financière pour les pouvoirs publics quels qu'ils soient. Des études empiriques ont également montré que le prix des enregistrements sonores qui ne sont plus couverts par le droit d'auteur n'est pas inférieur à celui des enregistrements soumis au droit d'auteur. Selon une étude récente réalisée par Price Waterhouse Coopers, il n'est pas démontré que les enregistrements dont les droits voisins ont

expiré sont systématiquement vendus à un prix inférieur à celui des enregistrements dont les droits sont encore protégés.

Chaque producteur de phonogrammes devra contribuer à alimenter un fonds spécial et les sociétés de gestion collective devront administrer ces recettes. Toutefois, la charge administrative qu'entraînerait le versement de 20 % des recettes générées par la vente de phonogrammes contenant des exécutions auxquelles ont participé des musiciens de studio pendant la période de prolongation serait compensée par les avantages dont bénéficieraient ces musiciens de studio grâce à la prolongation de la période de protection de leurs droits. Le niveau du fonds correspond à un équilibre entre la nécessité de générer une augmentation progressive appréciable des revenus des musiciens de studio et la nécessité de garantir aux producteurs de phonogrammes des bénéfices sur les ventes qui restent suffisants pour les inciter à poursuivre la commercialisation des phonogrammes pendant la période de prolongation des droits.

Un modèle de calcul simple dans l'analyse d'impact montre qu'une part de 20 % des recettes correspondrait au juste équilibre entre la rentabilité des phonogrammes exploités pendant la période de prolongation et la constitution d'un bénéfice supplémentaire tangible pour les interprètes. L'objet de ce calcul est de mesurer l'incidence qu'un fonds alimenté en proportion des recettes aurait sur la marge bénéficiaire des maisons de disques au cours des années de prolongation.

La marge d'exploitation moyenne globale au niveau de l'entreprise déclarée par les «majors» du disque (calculée en divisant les résultats avant impôts, intérêts et amortissements par les recettes) en 2007 s'élève à 9,1 % (EMI 3,3 % - Universal 12,8 % - Warner 14 % - BMG 6,2 %). Comme indiqué plus haut, d'après l'IFPI, un disque compact sur huit seulement est rentable.

Si seulement 1 disque compact sur 8 est rentable et que la marge bénéficiaire moyenne est de 9,1 %, il faut que ce disque rentable génère une marge bénéficiaire suffisante pour compenser 7 disques non rentables tout en continuant à produire un bénéfice global de 9,1 %.

Sur cette base, on peut avancer une hypothèse quant à la rentabilité du seul disque rentable en comparant sa marge bénéficiaire avec celle des sept autres disques. En supposant que: 5 disques («b» à «f» dans l'exemple) atteignent le seuil de rentabilité (bénéfice = 0), ce qui est extrêmement optimiste, et 2 disques («g» et «h») enregistrent une perte (pour «g», la perte est de 30; pour «h», la perte est de 40); dans ces conditions, le disque «a» qui connaît la réussite doit dégager un bénéfice substantiel. Dans notre exemple, la marge bénéficiaire est de 60 %.

Étant donné que les producteurs de phonogrammes se concentreront sur la réédition des disques à succès au cours de la période de prolongation, c'est-à-dire des disques dont la marge bénéficiaire est très élevée, un fonds alimenté sur la base des recettes (en prélevant 20 % des recettes provenant de la vente des disques à succès) impliquerait que 20 % des recettes attribuées au disque «a» (donc, 50 sur 250) seraient réservés au profit des interprètes. Par conséquent, même en tenant compte de l'alimentation de ce fonds, la marge bénéficiaire des producteurs de phonogrammes au cours de la période de prolongation serait toujours de $100/250 = 40\%$.

	a	b	c	d	e	f	g	h	TOTAL
RECETTES	250	100	100	100	100	100	70	60	880
COÛTS	100	100	100	100	100	100	100	100	800
BÉNÉFICE	150	0	0	0	0	0	-30	-40	80
MARGE BÉNÉFICIAIRE	60%	0	0	0	0	0	-43%	-66%	9,1%

Comme indiqué plus haut, un fonds alimenté par un prélèvement de 20 % des recettes générées par la vente de phonogrammes au cours de la période de prolongation triplerait le bénéfice que chaque interprète retirerait d'une prolongation de la période de protection de ses droits.

La solution proposée concernant les compositions musicales comportant des paroles est l'instrument le moins invasif qui soit susceptible de garantir une durée de protection uniforme pour les compositions musicales.

En vertu de ce nouvel article 1^{er}, paragraphe 7, une composition musicale comportant des paroles serait considérée, uniquement aux fins du calcul de sa durée de protection, comme s'il s'agissait d'une œuvre de collaboration, indépendamment du fait que cette composition réponde ou non aux critères d'œuvre de collaboration en vertu des réglementations nationales.

Cette approche est conforme au principe de subsidiarité. Elle laisserait aux États membres l'entière responsabilité de déterminer les œuvres qui constituent un travail de collaboration (dont le droit d'auteur appartient en commun aux collaborateurs). D'autre part, elle introduirait un niveau minimal d'harmonisation afin que la durée de protection de toutes les compositions musicales comportant des paroles, correspondant à deux contributions distinctes ou davantage, soit calculée d'une manière uniforme.

- **Choix des instruments**

L'instrument proposé est une directive. D'autres moyens seraient inappropriés; étant donné que la durée de protection des droits a déjà été harmonisée par une directive, la seule possibilité de prolonger cette durée est de modifier ladite directive.

4. INCIDENCE BUDGETAIRE

La proposition n'a aucune incidence sur le budget de la Communauté.

5. INFORMATIONS SUPPLEMENTAIRES

- **Espace économique européen**

L'acte proposé concerne une matière intéressant l'Espace économique européen et doit donc être étendu à ce dernier.

• Explication détaillée de la proposition

L'article 1^{er} modifie les paragraphes 1 et 2 de l'article 3 de la directive 2006/116/CE qui régit la durée de protection applicable aux exécutions (article 3, paragraphe 1) et aux phonogrammes (article 3, paragraphe 2). La durée de 50 ans existante serait portée à 95 ans, tant pour le phonogramme que pour l'exécution qu'il matérialise.

Le texte prévoit que si un phonogramme fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans les 50 ans de sa fixation, les droits expirent 95 ans après la publication ou la communication au public. Si une exécution est matérialisée dans un phonogramme qui fait l'objet d'une publication licite ou d'une publication licite au public dans les 50 ans de sa fixation, les droits expirent 95 ans après la publication ou la communication au public.

Le nouvel article 10 *bis* proposé introduirait une série de mesures accompagnant la prolongation de la période de protection, tandis que l'article 10, paragraphe 5, contiendrait les règles déterminant quels phonogrammes et exécutions sont concernés par la proposition.

Les mesures contenues à l'article 10 *bis* ont essentiellement pour objet de faire en sorte que les interprètes, quelle que soit leur notoriété, dont les exécutions sont fixées dans un phonogramme, bénéficient réellement de la prolongation proposée.

Les paragraphes 3, 4 et 5 de l'article 10 *bis* prévoient de remédier à la situation que connaissent les musiciens de studio (musiciens qui ne bénéficient pas de versements contractuels récurrents de redevances) qui, lorsqu'ils établissent une relation contractuelle avec un producteur de phonogrammes, doivent souvent céder à ce dernier leurs droits exclusifs de reproduction, de distribution et de mise à disposition. Les musiciens de studio cèdent leurs droits exclusifs contre un paiement unique (rachat).

La solution proposée pour pallier ce rachat est que les musiciens de studio obtiennent le droit à un paiement annuel provenant d'un fonds créé spécialement à cet effet. Pour financer ces paiements, les producteurs de phonogrammes sont tenus de verser, au moins une fois par an, au moins 20 % des recettes provenant des droits exclusifs de distribution, location, reproduction et mise à disposition de phonogrammes qui, en l'absence de prolongation, ne seraient plus protégés en vertu de l'article 3. Pour permettre une répartition aussi fine que possible de ces sommes aux musiciens de studio, les États membres peuvent exiger que leur répartition soit confiée aux sociétés de gestion collective qui représentent les interprètes.

Les recettes des producteurs provenant de la rémunération équitable et unique perçue pour la diffusion et la communication au public, et de la compensation équitable perçue pour la reproduction à usage privé, ne sont pas incluses dans le calcul des recettes à prélever au profit des musiciens de studio, étant donné que ces droits secondaires ne sont jamais cédés aux producteurs de phonogrammes. Les recettes des producteurs découlant de la location de phonogrammes ne sont pas incluses non plus, étant donné que les interprètes bénéficient toujours, au titre de cette exploitation, d'un droit à une rémunération équitable auquel il ne peut être renoncé en vertu de l'article 5 de la directive 2006/115/CE.

L'article 10 *bis*, paragraphe 6, prévoit une clause statutaire «use-it-or-lose-it» (obligation d'utiliser un droit sous peine de perte définitive). Par conséquent, si un producteur de

phonogrammes ne publie pas un phonogramme qui, en l'absence de prolongation de la durée de protection, tomberait dans le domaine public, les droits sur la fixation de l'exécution reviennent à l'interprète à la demande de ce dernier et les droits sur le phonogramme expirent. En outre, si, lorsqu'une année s'est écoulée après la prolongation de la durée de protection, ni le producteur de phonogrammes, ni l'interprète n'ont rendu le phonogramme accessible au public, les droits sur le phonogramme et les droits sur la fixation de l'exécution expirent.

Aux fins de la clause «use it or lose it», on entend par «publication» d'un phonogramme la mise à la disposition du public d'exemplaires du phonogramme avec le consentement du titulaire des droits, et à condition que les exemplaires soient mis à la disposition du public en quantité suffisante. La publication engloberait aussi toute autre forme d'exploitation commerciale d'un phonogramme, comme le fait de le mettre à la disposition des détaillants en ligne.

Un autre objectif de cette clause est d'éviter que les phonogrammes que ni le producteur de phonogrammes, ni les interprètes ne souhaitent exploiter soient «bloqués». Cela implique aussi que les phonogrammes «orphelins», dont ni le producteur de phonogrammes, ni les interprètes ne peuvent être identifiés ou localisés, bénéficieront de cette clause, étant donné qu'ils ne seront exploités ni par le producteur, ni par les interprètes. Tous les types de phonogrammes qui ne sont pas exploités seraient par conséquent disponibles pour une utilisation publique.

Cette clause vise à permettre aux interprètes dont les exécutions fixées sur un phonogramme ne sont plus publiées par le producteur de phonogrammes initial après les 50 premières années de reprendre le contrôle de leur exécution et de la mettre eux-mêmes à la disposition du public. D'autre part, il faut que les droits des producteurs expirent afin que ne soient pas entravés les efforts déployés par les interprètes pour assurer une disponibilité aussi large que possible de leurs exécutions.

La présente initiative propose que la prolongation de la période de protection s'applique aux exécutions et aux enregistrements sonores dont la durée de protection initiale de 50 ans n'a pas encore expiré à la date d'adoption de la directive modifiée. Il n'y aura pas d'application rétroactive aux exécutions déjà tombées dans le domaine public à cette date. Ce critère est simple à appliquer et correspond à une approche déjà utilisée dans la directive 2001/29/CE.

Le nouvel article 1^{er}, paragraphe 7, vise à appliquer une méthode uniforme pour calculer la durée de protection dont bénéficient les compositions musicales comportant des paroles. Il est calqué sur l'article 2 existant, qui présente la méthode à suivre pour calculer la durée de protection des œuvres cinématographiques ou audiovisuelles. En vertu de l'article 1^{er}, paragraphe 7, lorsqu'une composition musicale comportant des paroles est publiée, la durée de protection est calculée à partir du décès du dernier contributeur survivant: l'auteur des paroles ou le compositeur de la musique.

Article 2

L'article 2 de la directive modificatrice contient les règles relatives à la transposition de la directive.

Article 3

L'article 3 de la directive modificatrice mentionne la date d'entrée en vigueur de la directive.

Article 4

L'article 4 de la directive modificatrice précise que les destinataires de la directive sont les États membres.

Proposition de

DIRECTIVE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL

modifiant la directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins

LE PARLEMENT EUROPÉEN ET LE CONSEIL DE L'UNION EUROPÉENNE,

vu le traité instituant la Communauté européenne, et notamment son article 47, paragraphe 2, et ses articles 55 et 95,

vu la proposition de la Commission²²,

vu l'avis du Comité économique et social européen²³,

statuant conformément à la procédure visée à l'article 251 du traité,

considérant ce qui suit:

- (1) En vertu de la directive 2006/116/CE du 12 décembre 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins²⁴, la durée de protection dont bénéficient les artistes interprètes ou exécutants et les producteurs de phonogrammes est de 50 ans.
- (2) En ce qui concerne les artistes interprètes ou exécutants, cette durée débute avec l'exécution ou, lorsque la fixation de l'exécution est publiée ou communiquée au public dans les cinquante ans qui suivent l'exécution, elle expire cinquante ans après la première publication ou de la première communication au public, la date retenue étant celle du premier de ces faits.
- (3) En ce qui concerne les producteurs de phonogrammes, cette durée débute avec la fixation du phonogramme ou avec sa publication dans les cinquante ans qui suivent la fixation ou, en l'absence de publication, avec sa communication au public dans les cinquante ans qui suivent la fixation.
- (4) Compte tenu de l'importance sociale reconnue à la contribution créative des artistes interprètes ou exécutants, il convient de leur accorder un niveau de protection qui rende justice à leurs contributions créatives et artistiques.
- (5) En général, les artistes interprètes ou exécutants commencent leur carrière jeunes et il est fréquent que la durée actuelle de cinquante ans pour la protection de leurs droits

²² JO C du , p. .

²³ JO C du , p. .

²⁴ JO L 372 du 27.12.2006, p. 12.

liés aux exécutions fixées dans des phonogrammes et pour les phonogrammes eux-mêmes ne suffise pas à protéger leurs exécutions pendant toute leur vie. Ils subissent par conséquent une perte de revenus à la fin de leur existence. En outre, il est fréquent qu'ils ne puissent pas se prévaloir de leurs droits pour empêcher ou limiter des utilisations contestables de leurs exécutions faites de leur vivant.

- (6) Les recettes découlant des droits exclusifs de reproduction et de mise à disposition prévus dans la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information²⁵, des droits à une compensation équitable pour la reproduction à usage privé au sens de ladite directive, et des droits exclusifs de distribution et de location au sens de la directive 2006/115/CE du Parlement européen et du Conseil du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle²⁶ devraient être à la disposition des artistes interprètes ou exécutants au moins pendant la durée de leur vie.
- (7) La durée de protection applicable aux fixations d'exécutions et aux phonogrammes devrait par conséquent être prolongée jusqu'à 95 ans après la publication du phonogramme et de l'exécution qui y est fixée. Si le phonogramme ou l'exécution fixée dans un phonogramme n'a pas été publié(e) au cours des 50 premières années, la durée de protection devrait alors être de 95 ans à compter de la première communication au public.
- (8) Lorsqu'ils établissent une relation contractuelle avec un producteur de phonogrammes, les artistes interprètes ou exécutants doivent normalement lui transférer leurs droits exclusifs de reproduction, distribution, location et mise à disposition des fixations de leurs exécutions. En échange, une avance sur les redevances est payée aux artistes interprètes ou exécutants qui ne reçoivent de paiements ultérieurs qu'à partir du moment où le producteur de phonogrammes a amorti l'avance initiale et a procédé aux éventuelles déductions contractuelles. Les artistes interprètes ou exécutants qui ont un rôle secondaire et ne sont pas crédités («artistes interprètes ou exécutants non crédités») transfèrent habituellement leurs droits exclusifs contre un paiement forfaitaire (rémunération non récurrente).
- (9) Dans un souci de sécurité juridique, il faudrait prévoir qu'en l'absence d'indication contraire claire, un transfert ou une cession contractuel(le) des droits sur la fixation de l'exécution conclu(e) avant la date à laquelle les États membres doivent avoir adopté les mesures d'exécution de la présente directive continue à produire ses effets pendant la durée de prolongation.
- (10) Pour garantir que les artistes interprètes ou exécutants qui ont transféré leurs droits exclusifs à des producteurs de phonogrammes avant la prolongation de la durée de protection bénéficient effectivement de cette prolongation, une série de mesures d'accompagnement transitoires devraient être introduites. Ces mesures devraient s'appliquer aux contrats conclus entre artistes interprètes ou exécutants et producteurs

²⁵ JO L 167 du 22.6.2001, p. 10.

²⁶ JO L 376 du 27.12.2006, p. 28.

de phonogrammes qui continuent à produire leurs effets pendant la durée de prolongation.

- (11) Une première mesure d'accompagnement transitoire devrait consister à obliger les producteurs de phonogrammes à réserver, au moins une fois par an, au moins 20 % des recettes provenant des droits exclusifs de distribution, location, reproduction et mise à disposition de phonogrammes qui, en l'absence de prolongation de la durée de protection à la suite d'une publication licite ou d'une communication licite, seraient dans le domaine public.
- (12) Cette première mesure d'accompagnement transitoire ne devrait pas entraîner de charge administrative disproportionnée pour les petits et moyens producteurs de phonogrammes. Par conséquent, les États membres sont libres d'exempter de cette mesure certains producteurs de phonogrammes considérés comme petits ou moyens sur la base des recettes annuelles perçues grâce à l'exploitation commerciale de phonogrammes.
- (13) Ces recettes devraient être réservées au seul bénéfice des artistes interprètes ou exécutants dont les exécutions sont fixées dans un phonogramme et qui ont transféré leurs droits au producteur de phonogramme contre un paiement unique. Les recettes réservées de cette manière devraient être distribuées aux artistes interprètes ou exécutants non crédités au moins une fois par an, sur une base individuelle. Les États membres peuvent exiger que la distribution de ces sommes soit confiée aux sociétés de gestion collective qui représentent les artistes interprètes ou exécutants. Lorsque la distribution de ces sommes est confiée à des sociétés de gestion collective, la réglementation nationale sur les recettes non distribuables peut être appliquée.
- (14) Toutefois, l'article 5 de la directive 2006/115/CE relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle accorde déjà aux artistes interprètes ou exécutants un droit à une rémunération auquel il ne peut être renoncé pour la location, notamment, de phonogrammes. De même, selon les pratiques contractuelles, les artistes interprètes ou exécutants ne transfèrent habituellement pas aux producteurs de phonogrammes leurs droits à une rémunération équitable et unique pour la diffusion et la communication au public en vertu de l'article 8, paragraphe 2, de la directive 2006/115/CE, ni leurs droits à une compensation équitable pour les reproductions à usage privé en vertu de l'article 5, paragraphe 2, point b) de la directive 2001/29/CE. Par conséquent, le calcul du montant global qu'un producteur de phonogrammes doit affecter au paiement de la rémunération supplémentaire ne doit tenir aucun compte des recettes que ledit producteur a perçues grâce à la location de phonogrammes, ni de la rémunération équitable et unique perçue pour la diffusion et la communication au public, ni de la compensation équitable perçue pour les copies à usage privé.
- (15) Une seconde mesure d'accompagnement transitoire devrait consister à faire en sorte que les droits sur la fixation de l'exécution reviennent à l'artiste interprète ou exécutant si un producteur de phonogrammes s'abstient de mettre en vente, en quantité suffisante, des exemplaires d'un phonogramme qui, en l'absence de prolongation de la durée de protection, serait dans le domaine public, ou s'abstient de mettre un tel phonogramme à la disposition du public. Par conséquent, les droits du producteur de phonogrammes sur le phonogramme devraient expirer, afin d'éviter la survenance d'une situation où ces droits coexisteraient avec ceux que possède l'artiste interprète

ou exécutant sur la fixation de l'exécution, qui ne sont plus transférés ou cédés au producteur de phonogrammes.

- (16) Cette mesure d'accompagnement devrait aussi faire en sorte qu'un phonogramme ne soit plus protégé s'il n'a pas été rendu accessible au public après une certaine durée à compter de la prolongation de la durée de protection, du fait que les titulaires des droits ne l'exploitent pas ou qu'il n'est pas possible de localiser ou d'identifier le producteur du phonogramme ou les artistes interprètes ou exécutants. Si, lorsqu'ils ont recouvré leurs droits, les artistes interprètes ou exécutants ont eu un délai raisonnable pour rendre accessible au public un phonogramme qui, à défaut d'une prolongation de la période de protection, ne serait plus protégé, et que ce phonogramme n'est pas accessible au public à l'issue de ce délai, les droits sur ce phonogramme et la fixation de l'exécution devraient expirer.
- (17) Étant donné que les objectifs des mesures d'accompagnement proposées ne peuvent être réalisés de manière suffisante par les États membres, puisque des mesures nationales dans ce domaine aboutiraient à des distorsions des conditions de concurrence ou porteraient atteinte au champ des droits exclusifs du producteur de phonogrammes tels que définis par la législation communautaire, et que ces objectifs peuvent donc être mieux réalisés au niveau communautaire, la Communauté peut adopter des mesures conformément au principe de subsidiarité établi à l'article 5 du traité. Conformément au principe de proportionnalité tel qu'énoncé au dit article, la présente directive n'excède pas ce qui est nécessaire pour atteindre ces objectifs.
- (18) Dans certains États membres, les compositions musicales comportant des paroles bénéficient d'une durée de protection unique, calculée à compter du décès du dernier auteur survivant, tandis que dans d'autres États membres, des durées de protection différentes s'appliquent pour la musique et les paroles. Les compositions musicales comportant des paroles sont très majoritairement des œuvres coécrites. Par exemple, un opéra est souvent le fruit du travail de l'auteur d'un livret et du compositeur, auteur de la musique. Par ailleurs, dans des genres musicaux comme le jazz, le rock et la musique pop, le processus créatif est souvent collaboratif par nature.
- (19) Par conséquent, l'harmonisation de la durée de protection des compositions musicales comportant des paroles est incomplète, ce qui constitue une source d'entraves à la libre circulation des marchandises et des services, tels que les services de gestion collective transfrontalière.
- (20) La directive 2006/116/CE doit donc être modifiée en conséquence,

ONT ARRÊTÉ LA PRÉSENTE DIRECTIVE:

Article premier

La directive 2006/116/CE est modifiée comme suit:

- (1) La seconde phrase de l'article 3, paragraphe 1, est remplacée par le texte suivant:

"Toutefois,

- si une fixation de l'exécution par un moyen autre qu'un phonogramme fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expirent cinquante ans après la date du premier de ces faits;
 - si une fixation de l'exécution dans un phonogramme fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expirent quatre-vingt-quinze ans après la date du premier de ces faits."
 - (2) Dans la deuxième et la troisième phrases de l'article 3, paragraphe 2, le nombre «cinquante» est remplacé par le nombre «quatre-vingt-quinze».
 - (3) Le paragraphe 5 ci-après est ajouté à l'article 10:
- "5. Les paragraphes 1 et 2 de l'article 3, dans leur version modifiée par la directive [// *insérer: n° de la directive modificatrice*] continuent à s'appliquer uniquement aux fixations d'exécutions et aux phonogrammes à l'égard desquels les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes sont encore protégés, en vertu des présentes dispositions, le [*insérer la date avant laquelle les États membres doivent transposer la directive modificatrice, mentionnée à l'article 2 ci-dessous*]."
- (4) L'article 10 *bis* suivant est inséré:

"Article 10 bis

Mesures transitoires relatives à la transposition de la directive [// *insérer: n° de la directive modificatrice*]

1. En l'absence d'indication contraire claire, un contrat conclu avant le [*insérer la date avant laquelle les États membres sont tenus de transposer la directive modificatrice, mentionnée à l'article 2 ci-dessous*], par lequel un artiste interprète ou exécutant a transféré ou cédé ses droits sur la fixation de son exécution à un producteur de phonogrammes (ci-après dénommé «contrat de transfert ou de cession») est réputé continuer à produire ses effets au-delà de la date à laquelle, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// *insérer: n° de la directive modificatrice*], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés en ce qui concerne, respectivement, la fixation de l'exécution et le phonogramme.
2. Les paragraphes 3 à 6 du présent article s'appliquent aux contrats de transfert ou de cession qui continuent à produire leurs effets au-delà de la date à laquelle, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// *insérer: n° de la directive modificatrice*], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés en ce qui concerne, respectivement, la fixation de l'exécution et le phonogramme.
3. Lorsqu'un contrat de transfert ou de cession donne à l'artiste interprète ou exécutant le droit de revendiquer une rémunération non récurrente, l'artiste interprète ou exécutant a le droit d'obtenir une rémunération annuelle supplémentaire de la part du producteur de phonogrammes pour chaque année complète au cours de laquelle, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// *insérer: n° de la directive modificatrice*], les droits de

l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés en ce qui concerne, respectivement, la fixation de l'exécution et le phonogramme.

4. Le montant global qu'un producteur de phonogrammes doit consacrer au paiement de la rémunération supplémentaire visée au paragraphe 3 doit correspondre à 20 % au moins des recettes perçues, au cours de l'année précédant celle du paiement de ladite rémunération, au titre de la reproduction, de la distribution et de la mise à disposition des phonogrammes à l'égard desquels, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// insérer: n° de la directive modificatrice], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés le 31 décembre de l'année en question.

Les États membres peuvent décider qu'un producteur de phonogrammes dont les recettes annuelles, au cours de l'année précédant celle du paiement de ladite rémunération, n'excèdent pas un seuil minimal de 2 millions EUR, n'est pas tenu de consacrer au moins 20 % des recettes qu'il a perçues, au cours de l'année précédant celle du paiement de ladite rémunération, au titre de la reproduction, de la distribution et de la mise à disposition des phonogrammes à l'égard desquels, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// insérer: n° de la directive modificatrice], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés le 31 décembre de l'année en question.

5. Les États membres peuvent décider si, et dans quelle mesure, il peut être imposé d'administrer par des sociétés de gestion collective le droit à l'obtention d'une rémunération annuelle supplémentaire visé au paragraphe 3.
6. Si, après la date à laquelle, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// insérer: n° de la directive modificatrice], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés en ce qui concerne, respectivement, la fixation de l'exécution et le phonogramme, le producteur de phonogrammes cesse d'offrir à la vente des exemplaires du phonogramme en quantité suffisante ou de le mettre à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, l'artiste interprète ou exécutant peut résilier le contrat de transfert ou de cession. Si un phonogramme contient la fixation des exécutions de plusieurs artistes interprètes ou exécutants, la résiliation de leurs contrats de transfert ou de cession doit être conjointe. Si le contrat de transfert ou de cession est résilié en application de la 1^{re} ou de la 2^e phrase, les droits du producteur de phonogrammes sur le phonogramme expirent.

Si, un an après la date à laquelle, en vertu de l'article 3, paragraphes 1 et 2 dans leur version antérieure à la modification introduite par la directive [// insérer: n° de la directive modificatrice], les droits de l'artiste interprète ou exécutant et du producteur de phonogrammes ne seraient plus protégés en ce qui concerne, respectivement, la fixation de l'exécution et le phonogramme, le phonogramme en question n'est pas rendu accessible au public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement,

les droits du producteur de phonogrammes sur le phonogramme et les droits des artistes interprètes ou exécutants liés à la fixation de leur exécution expirent. "

– (5) L'article 1^{er}, paragraphe 7 suivant est inséré:

"La durée de protection d'une composition musicale comportant des paroles prend fin soixante-dix ans après la mort du dernier survivant parmi les personnes suivantes, que ces personnes soient ou non désignées comme coauteurs: l'auteur des paroles et le compositeur de la musique."

Article 2

Transposition

1. Les États membres adoptent et publient, au plus tard le , les dispositions législatives, réglementaires et administratives nécessaires pour se conformer à la présente directive. Ils communiquent immédiatement à la Commission le texte de ces dispositions ainsi qu'un tableau de correspondance entre ces dispositions et la présente directive.

Ils appliquent ces dispositions à compter du .

Lorsque les États membres adoptent ces dispositions, celles-ci contiennent une référence à la présente directive ou sont accompagnées d'une telle référence lors de leur publication officielle. Les modalités de cette référence sont arrêtées par les États membres.

2. Les États membres communiquent à la Commission le texte des dispositions essentielles de droit interne qu'ils adoptent dans le domaine couvert par la présente directive.

Article 3

La présente directive entre en vigueur le jour suivant celui de sa publication au *Journal officiel de l'Union européenne*.

Article 4

Les États membres sont destinataires de la présente directive.

Fait à Bruxelles, le

Par le Parlement européen
Le président

Par le Conseil
Le président