

Capsule

Le traité de Beijing

**Un instrument important pour les
artistes-interprètes du secteur audiovisuel**

Mikael Waldorff*

1. Contexte	817
2. Droits accordés par le Traité de Beijing	819
3. Article 12 : Transfert de droits	821
4. Qu'arrivera-t-il maintenant ?	822

© Mikael Waldorff, 2013.

* Vice-Président de la FIA, conseiller senior de l'Association des acteurs danois et de Filmex (société de gestion collective pour les prestations audiovisuelles).

En juin 2012 le Traité sur les interprétations et exécutions audiovisuelles de l'OMPI a été adopté à Beijing par les 185 États membres de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle. Ce traité transmet un signal clair à la communauté mondiale qu'un terme doit être mis à 50 années de discrimination envers les acteurs.

1. CONTEXTE

De manière prévisible, les travaux devant mener à la protection internationale des interprètes du secteur audiovisuel ont été caractérisés par un désaccord entre les producteurs de films et de télévision d'une part et les acteurs et leurs organisations d'autre part.

En 1961, la Convention de Rome a introduit une protection pour les artistes-interprètes, mais ce traité pourrait seulement être adopté moyennant l'inclusion d'un article à l'effet qu'une fois qu'un interprète a consenti à l'incorporation de sa prestation dans une fixation visuelle ou audiovisuelle, tous les droits acquis selon ce traité cesseraient de s'appliquer. Les gouvernements n'avaient pas envisagé les menaces que les nouvelles technologiques feraient peser à l'endroit des productions audiovisuelles et ont cédé aux demandes de l'industrie cinématographique, leur procurant une assurance légale.

Pendant les trois décennies suivantes, la FIA (Fédération Internationale des Acteurs) tâchait d'attirer l'attention sur le manque de protection des artistes-interprètes du secteur de l'audiovisuel. Finalement, au début des années 1990, des circonstances favorables se présentèrent. La FIA, la FIM (Fédération Internationale des Musiciens) et l'industrie du phonogramme ont souligné le besoin de protection dans le nouvel environnement numérique et le lancement du World Wide Web, en 1993, a mis en évidence que les droits de propriété intellectuelle faisaient face à un nouveau défi.

Ceci devait mener à la convocation d'une Conférence Diplomatique en 1996.

La conférence devait, elle, mener à l'adoption de deux traités : un pour les auteurs et un pour les interprètes.

Encore une fois, les producteurs de films ont insisté afin que les interprètes des productions audiovisuelles ne bénéficient pas de droits et ce, bien que les compagnies de film les plus importantes conviennent de conditions contractuelles permettant aux interprètes de bénéficier des revenus des productions. L'industrie cinématographique et le gouvernement américain ont insisté pour que le traité inclue une disposition obligeant les parties contractantes à inclure dans leur loi nationale une présomption de transfert des droits de l'artiste-interprète au producteur. Bien évidemment, cela n'était guère acceptable pour la FIA ainsi que pour la plupart des gouvernements. Cependant, puisque le consensus est exigé à l'OMPI, le traité ne pouvait finalement couvrir que les prestations des phonogrammes. Les auteurs et les artistes interprètes du secteur de l'enregistrement sonore ont obtenu la protection dans l'environnement Internet, alors que les acteurs ne l'ont pas eue.

Les États membres de l'OMPI étaient évidemment mécontents de devoir, encore une fois, laisser tomber les artistes-interprètes du secteur audiovisuel. Il s'ensuivit donc l'adoption d'une Résolution relative aux prestations audio-visuelles reconnaissant l'importance d'une protection adéquate desdites prestations et tablant sur la tenue d'une session extraordinaire dans les trois mois.

Après ceci, un certain nombre de sessions extraordinaires aussi bien qu'ordinaires eurent lieu sans aboutir à quelque conclusion que ce soit jusqu'à l'année 2000, où une nouvelle Conférence Diplomatique était convoquée. Malgré moult préparatifs, la question principale demeura la même : l'industrie audiovisuelle et le gouvernement états-unien exigeaient une présomption obligatoire de transfert des droits. Un certain nombre de propositions ont été présentées pour arriver à un compromis, mais l'article 12 – tristement célèbre – demeurait un obstacle incontournable. Les organisations d'artistes-interprètes, l'Union Européenne (UE) et d'autres gouvernements refusèrent d'adopter un traité qui enlevait des droits aux interprètes alors qu'il devait leur en accorder ; 19 articles ont été approuvés, mais l'article portant sur le transfert a signé l'échec de la Conférence.

Il y avait toujours du travail à faire. La solution portant sur l'article 12 a été élaborée par un cercle plutôt restreint et devait être acceptée par la majorité des États membres. De plus, l'ordre du jour de l'OMPI avait changé depuis la Conférence 2000 et focalisait désor-

mais sur le programme du Développement. Cette question relative à l'accès à la culture et à l'information dans les pays en développement soulevait des débats quant aux exceptions et limitations des droits d'auteur ainsi que des discussions relatives aux mesures de protection technologiques.

Ces questions n'étaient toujours pas résolues quand la Conférence Diplomatique a été convoquée à Beijing et ceci a suscité d'autres préoccupations en lien avec le Traité dans certains pays. Quoique les négociations soient une matière propre aux États membres, la présence des organisations d'artistes-interprètes : FIA, AEPO-ARTIS (l'organisation regroupant les sociétés de gestion collective européennes) et, non la moindre, la société espagnole AISGE, a semblé utile pour convaincre des pays de différents continents que semblables préoccupations ne devraient pas bloquer la voie à un traité.

Finalement, le 26 juin 2012, le Traité a été adopté, après deux décennies de discussions et des déceptions. Le fait que le consensus soit exigé signifie que le Traité n'est pas aussi parfait que les artistes-interprètes l'auraient souhaité, mais il s'agit néanmoins d'un gigantesque pas vers l'avant.

2. DROITS ACCORDÉS PAR LE TRAITÉ DE BEIJING

Le principe fondateur de la protection des droits de propriété intellectuelle est de procurer aux créateurs des outils pour obtenir une part équitable du revenu provenant de l'utilisation de leurs œuvres et prestations. Dans les pays où une telle protection existe, les producteurs et les éditeurs doivent négocier les conditions d'utilisation, ce qui donne aux artistes l'occasion de négocier, individuellement ou collectivement, des conditions d'utilisation leur garantissant un revenu.

Le Traité de Beijing, pris dans son ensemble, octroie des droits aux artistes-interprètes audiovisuels semblables à ceux accordés aux auteurs dans les traités internationaux. Ces droits sont tant moraux qu'économiques.

Les droits moraux incluent deux éléments : le droit à être identifié comme interprète et le droit de s'opposer à toute altération, mutilation, ou autre modification de sa prestation qui serait préjudiciable à sa réputation. Contrairement aux droits économiques, les droits moraux ne peuvent pas être cédés au producteur.

Le droit à être mentionné en tant qu'interprète est, bien sûr, important pour la carrière individuelle de l'artiste-interprète et l'approbation de ce droit, au niveau international, peut résoudre des problèmes dans de nombreux pays. Le droit de s'opposer à toutes utilisations préjudiciables de sa prestation est devenu extrêmement important dans l'environnement numérique puisque la technologie rend facile la manipulation d'une prestation et la distribution de la prestation modifiée sur Internet. Ce point a été fondamental pour la Guilde des Acteurs de cinéma (SAG – Screen Actors Guild) car, à ce jour, les interprètes états-uniens devaient compter uniquement sur le bon vouloir des producteurs pour s'opposer à de telles manipulations de leurs prestations. Puisque ce nouveau droit ne peut être transféré, les artistes-interprètes des États-Unis pourront entreprendre des poursuites judiciaires, indépendamment du producteur.

Les droits économiques conférés par le Traité consistent en un certain nombre de droits spécifiques et sont les droits nécessaires pour l'utilisation d'une production audiovisuelle.

La Convention de Rome avait donné à l'artiste-interprète le droit de fixation, qui lui permet de s'opposer à l'enregistrement de toute prestation. Cependant, ce traité n'est pas ratifié par tous les pays, ce qui peut occasionner des problèmes pour les artistes-interprètes. Un exemple pourrait être l'enregistrement non autorisé d'une prestation au théâtre, qui serait distribuée sur Internet.

Le droit de reproduction est le droit de contrôler les copies d'un enregistrement, qu'elles soient tangibles ou sous forme de copies numériques à télécharger. Avec le droit de distribution, qui concerne seulement les copies tangibles, ces droits sont nécessaires pour la vente de DVDs ou la reproduction aux fins de radiodiffusion et ils permettent aux interprètes de négocier une part des revenus générés pour de telles utilisations. Il en va de même pour le droit de location.

Contrairement aux droits mentionnés ci-dessus, le droit de mise à disposition est un nouveau droit dans la législation internationale sur le droit d'auteur. Ce droit a été introduit en 1996, par les *Traités Internet*, destinés aux auteurs et aux artistes-interprètes de phonogrammes et il a pour but de fournir une protection dans l'environnement Internet. Ce droit donne à l'interprète le droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation d'une prestation par la mise à la disposition du public à la demande et permet ainsi aux artistes-interprètes de négocier une rétribution pour toute distribution

numérique sur Internet, que ce soit par téléchargement ou web-diffusion.

Finalement, on accorde aux artistes-interprètes audiovisuels un droit de radiodiffusion et de communication au public. En réalité, peu de pays incluent ce droit dans leur législation sur le droit d'auteur et il va au-delà de la protection offerte aux prestations phonographiques, qui sont assujetties aux licences obligatoires. Pour les mêmes raisons, le Traité permet aux parties contractantes d'émettre des réserves pour limiter ce droit. Ceci pourrait être en limitant le droit à certaines utilisations, ou d'autres façons, ou en ne mettant pas du tout en œuvre ce droit. Évidemment, les organisations d'artistes-interprètes doivent œuvrer pour la meilleure mise en œuvre possible.

3. ARTICLE 12 : TRANSFERT DE DROITS

Malgré quelques imperfections, les droits mentionnés ci-dessus sont un grand accomplissement pour les artistes-interprètes. Cependant, la mise en œuvre par les parties contractantes sera décisive pour la valeur que pourront en tirer les artistes-interprètes et, à cet égard, la question du transfert des droits sera d'une importance capitale.

Le principal paragraphe de l'article 12 mentionne ce dont un gouvernement pourrait finalement convenir : légiférer sur les transferts sera laissé aux soins des parties. Une partie contractante pourra prévoir, dans sa loi nationale, qu'une fois qu'un artiste-interprète a autorisé que l'on fixe sa prestation, les droits exclusifs seront la propriété de, ou seront exercés par, ou seront transférés au producteur, sous réserve de toutes stipulations contraires. Cela signifie que le système des États-Unis, où les droits sont dévolus au producteur, peut rester inchangé. De même, l'on pourrait supposer que les pays accordant des droits exclusifs sans aucune présomption de transfert n'intégreront pas de telles dispositions.

La question est de savoir comment les pays qui intégreront des droits exclusifs conformément au Traité vont s'occuper de la question du transfert de droits. Une présomption de transfert affaiblira invariablement les artistes interprètes et il semble vraisemblable qu'un nombre important de pays adopteront cette position. À cet égard, un autre paragraphe de l'article 12 est très important. Il est à l'effet qu'indépendamment du transfert de droits, les lois nationales ou les conventions collectives peuvent permettre à l'artiste inter-

prête de percevoir des redevances ou de la rémunération équitable pour toute utilisation de la prestation. Cette disposition a été élaborée pendant des consultations entre des gouvernements clés, des producteurs et les organisations d'artistes-interprètes, FIA, FIM et AEPO-ARTIS, en juin 2011. L'on doit considérer ceci comme une concession très importante envers les artistes-interprètes. Elle permet l'introduction d'un système de rémunération, qui pourrait être la seule (ou la meilleure) façon de bénéficier des nouveaux droits.

4. QU'ARRIVERA-T-IL MAINTENANT ?

Même s'il est très important pour les acteurs d'avoir la protection conférée par le droit d'auteur à l'échelle internationale, le Traité en soi ne change rien. Un processus long et difficile est en aval.

Tout d'abord, le Traité n'entrera pas en vigueur avant qu'il n'ait été ratifié par 30 États membres de l'OMPI, ce qui pourrait prendre quelques années. Les syndicats et les sociétés de gestion d'artistes-interprètes feront de leur mieux pour encourager les gouvernements à procéder rapidement à une ratification mais un certain nombre de difficultés devront être abordées. À titre d'exemple, l'Union européenne, qui pourrait permettre 27 ratifications, devra s'entendre sur le droit de radiodiffusion et de communication au public. Ce droit n'est toujours pas harmonisé dans la législation de droit d'auteur de l'Union européenne et les États membres de l'Union européenne ont des réglementations variées en la matière (certains ayant des droits exclusifs tandis que d'autres ont des droits à rémunération).

La question de la présomption de transfert de droits (l'article 12 dans le Traité) divise également les pays de l'Union européenne. Certains n'ont pas de telle présomption (sauf en ce qui a trait au droit de location harmonisé), tandis que d'autres ont des présomptions légales sur tous les droits audiovisuels. Dans d'autres parties du monde, des préoccupations semblables existeront et, en outre, quelques pays hésiteront à ratifier le traité en raison de l'incertitude relative à la clause de Traitement national ou parce que les gouvernements sont fortement influencés par les intérêts des producteurs.

À proprement parler, un autre problème est que certains gouvernements n'ont aucune expérience en matière de protection de la propriété intellectuelle. À la session finale de la Conférence Diplomatique, quelques délégués ont exprimé l'opinion que le Traité serait un outil important dans le combat contre la piraterie, un problème que le Traité n'aborde pas ; il semble donc évident que des

conseils quant au Traité sont nécessaires. L'OMPI, qui a joué un rôle très important dans l'élaboration du Traité, devrait offrir de l'aide aux gouvernements et aux organisations d'artistes-interprètes quant à l'intention, le contenu et la mise en œuvre possible du Traité. L'adoption par consensus à Beijing exprime la vue de la communauté mondiale : les artistes-interprètes audiovisuels ont besoin de protection pour promouvoir une production culturelle durable et diversifiée et, par conséquent, le Traité devrait être ratifié et mis en œuvre pour parvenir à cette fin.

Une fois le Traité ratifié, la prochaine étape sera la mise en œuvre dans la législation nationale. Bien que l'existence du Traité et la reconnaissance internationale des droits des artistes-interprètes audiovisuels exercent une pression sur les gouvernements, le processus est complexe puisque la simple acceptation de la formulation dans le Traité ne garantira pas en soi que les artistes-interprètes profiteront de cette nouvelle protection internationale. L'expérience démontre que même une protection complète ne saura bénéficier aux artistes-interprètes si elle n'est pas accompagnée d'une infrastructure suffisante mise en place. Dans nombre de pays de l'Union européenne, des artistes-interprètes audiovisuels ne reçoivent qu'un paiement unique pour leur participation dans des films ou des productions de télévision, compte tenu du fait que leurs droits exclusifs sont transférés au producteur par une présomption légale ou en raison du faible pouvoir individuel de négociation de l'artiste-interprète pour la conclusion du contrat.

Par conséquent, les artistes-interprètes de chaque pays doivent réfléchir à la meilleure solution possible, en prenant en considération les relations avec les producteurs et les diffuseurs (leur volonté de négocier, la force des syndicats, la solidarité entre les artistes-interprètes et aussi la force économique de l'industrie), aussi bien que l'intérêt potentiel d'un gouvernement à soutenir un environnement culturel durable. De tels éléments doivent être analysés avant de recommander un mode spécifique de mise en œuvre nationale du Traité.

Dans un grand nombre de pays, principalement dans ceux d'expression anglaise et dans la zone de l'Europe du Nord, il sera plutôt simple de mettre en œuvre les droits exclusifs, puisqu'une longue tradition de négociation collective existe. Dans ces pays, des syndicats forts existent et sauront comment tirer avantage des droits exclusifs, au bénéfice des membres. Mais même dans ces pays, il pourrait être digne d'intérêt de considérer l'introduction de droits à

rémunération dans certaines sphères. À titre d'exemple, les membres européens de la FIA ont décidé de soutenir l'introduction d'un droit à rémunération équitable pour l'utilisation en ligne transfrontalière des prestations audiovisuelles.

Cependant, presque partout dans le monde, les syndicats d'artistes-interprètes sont soit faibles ou ils doivent faire face à des producteurs hostiles (voire les deux) et ils éprouveront des difficultés à créer un climat propice de négociation qui pourrait mener à des bénéfices pour les artistes-interprètes. Dans de tels cas, il peut être préférable de chercher à introduire des systèmes de rémunération basés sur des licences légales. Plusieurs de ces pays connaissent le système de rémunération équitable pour la radiodiffusion et la communication au public de phonogrammes, lequel prive l'artiste-interprète du droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation tout en forçant les utilisateurs à payer des redevances pour l'utilisation qu'ils font des phonogrammes. Il pourrait être plus facile de convaincre les gouvernements d'étendre de tels systèmes au secteur de l'audiovisuel, que d'établir un environnement favorable à la négociation collective.

Finalement, dans quelques pays, il n'existe aucune protection ni aucun savoir en matière de gestion des droits des artistes-interprètes. Les artistes-interprètes des pays en question auront grand besoin de l'aide de la communauté internationale.

Tandis que l'OMPI peut être utile dans une optique de compréhension du Traité et des façons de le mettre en œuvre dans la législation nationale, le combat principal est laissé à d'autres parties : établir des accords permettant aux acteurs et aux autres artistes-interprètes de recevoir une rémunération récurrente pour l'utilisation de leur prestation sera l'affaire des organisations internationales d'artistes-interprètes, plus particulièrement de la FIA et d'AEPO-ARTIS, la première étant expérimentée dans la négociation d'ententes collectives alors que la seconde est versée en matière de gestion de la rémunération équitable.

Puisque les ententes collectives sont essentielles dans la gestion des droits exclusifs des artistes-interprètes du secteur audiovisuel, l'Organisation internationale du travail devrait également considérer comme un de ses devoirs d'offrir de l'aide aux artistes-interprètes du monde entier afin de contribuer à la concrétisation de la vision de la communauté mondiale : permettre finalement aux artistes-interprètes de tirer profit de leur contribution à la création de la culture mondiale.