



9.7.2001
DAJ/cf.1
Original: anglais

**Commentaires de l'UER
sur le document de travail des services de la Commission
relatif à certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques
et autres œuvres audiovisuelles
SEC(2001) 619**

C'est avec reconnaissance que l'UER accueille cette possibilité de soumettre par écrit ses réponses aux questions posées dans la 4e partie du document de travail des services de la Commission relatif à certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles.

Définition d'une œuvre européenne

Section 4.1.2

Questions à examiner en rapport avec les définitions/lignes directrices existantes:

- *Les différences existant entre les diverses définitions de la notion d'"œuvre européenne" adoptées au niveau des Etats membres créent-elles des entraves à la production transfrontalière d'œuvres audiovisuelles européennes ainsi qu'à leur circulation?*
- *Tels qu'ils sont appliqués au niveau national, les critères fixés dans la directive "Télévision sans frontières", complétés par les lignes directrices dans le cadre du programme MEDIA, offrent-ils une sécurité juridique suffisante aux opérateurs?*
- *L'adoption d'une définition plus détaillée dans le droit communautaire apporterait-elle une valeur ajoutée?*
- *Dans l'affirmative, quels critères devraient être adoptés (par exemple, aspects "culturels" ou autres éléments tels que les sources de financement et/ou le contrôle des droits)?*
- *Cette définition d'une œuvre européenne devrait-elle être utilisée dans des contextes autres que ceux de la directive "Télévision sans frontières" et du programme MEDIA? (par exemple, application des règles communautaires en matière de concurrence).*

Débattre dans l'abstrait, autrement dit hors contexte (quotas, programmes de soutien, coproductions, etc.) la question de la définition d'une "œuvre européenne" n'est pas chose aisée.

- Quotas

La définition donnée dans l'article 6 de la directive "Télévision sans frontières" est étroitement liée au *système de quotas* dont fait état la directive. Il serait difficile d'envisager une quelconque modification de la définition (qui serait aussi la conséquence d'une définition dite "plus détaillée") sans parler de l'avenir du système européen des quotas comme tel.

Ces questions plus générales sont susceptibles d'être examinées en détail dans le cadre de la révision de la directive "Télévision sans frontières", dont nous venons seulement de voir le début. L'UER a l'intention d'y jouer un rôle actif et en examine en ce moment tous les points pertinents avec ses membres. Toutefois, il nous paraîtrait prématuré d'adopter une position définitive à ce stade, et seulement sur certains aspects, en ce qui concerne le document de travail des services de la Commission relatif aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles. Nous recommanderions plutôt que la Commission attende, pour se pencher sur la définition donnée dans la directive, que le sort des articles 4-6 se dessine avec plus de netteté.

Toutefois, pour éviter tout malentendu, il faut souligner que le quota actuel pour les œuvres européennes ne nous pose pas de problèmes particuliers. (Nos membres vont généralement au-delà des exigences). En revanche, nous avons connaissance de propositions visant à créer des obligations supplémentaires, parfois basées sur des distinctions entre les œuvres européennes "nationales" et "non nationales". Certaines de ces propositions inquiètent les radiodiffuseurs car elles compliqueraient encore davantage le système des quotas, alourdiraient la charge administrative ou grignoteraient l'autonomie des radiodiffuseurs en matière de programmes.

Les difficultés pratiques s'aggraveraient également si la définition de l'"œuvre européenne" devenait trop complexe. En réalité, la définition de l'"œuvre européenne" donnée dans l'article 6 de la directive est déjà fort compliquée. Ceux qui seront chargés d'appliquer la définition aux milliers de programmes diffusés et pas seulement à une poignée de productions nouvelles, pourront-ils vraiment en appliquer intégralement tous les volets (malgré toute la bonne volonté du monde et même en disposant de tout le temps voulu) ? Nous en doutons. Ajouter des critères supplémentaires pourrait aussi être contre-productif. Cela réduirait probablement l'intérêt pratique de la définition et rendrait encore plus incertaine l'application efficace du système de quotas dans son ensemble.

- Programmes de soutien, coproductions

En revanche, s'agissant de l'accès à des *programmes de soutien (subventions) pour les œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles*, une harmonisation des différentes définitions nationales pourrait être avantageuse dans la pratique. Elle pourrait même simplifier l'organisation de coproductions européennes et la combinaison de différents programmes de soutien (nationaux ou européens). Dans un tel contexte, l'application de critères supplémentaires relevant notamment d'aspects culturels pourrait également se justifier. Par contre, nous ne voyons aucune justification à des critères faisant intervenir l'aspect "contrôle des droits", à plus forte raison si cela signifie que le producteur doit conserver ou récupérer certains droits. (Voir également nos commentaires sur les sections 4.2 et 4.4 et sur les "autres questions".)

Cependant, pour des raisons juridiques et pratiques, toute coordination améliorée des critères applicables aux mécanismes de soutien devrait se faire en dehors de la directive "Télévision sans frontières".

Il n'existe aucune possibilité pratique ni nécessité d'appliquer la même définition d'une "œuvre européenne" dans des contextes différents et par rapport à des mesures qui poursuivent des objectifs de politique générale différents (diversité culturelle, pluralisme des médias, concurrence, compétitivité de l'industrie européenne, fonctionnement du marché intérieur, etc.). Il conviendrait donc s'en tenir à la situation présente où l'application de la définition de l'article 6 se limite explicitement au chapitre III de la directive.

Définition de la notion de producteur indépendant

Section 4.2

Questions à examiner:

- *Les différences existant entre les diverses définitions de la notion de "production indépendante" adoptées au niveau des Etats membres créent-elles des entraves à la production transfrontalière d'œuvres audiovisuelles européennes ainsi qu'à leur circulation?*
- *Dans l'affirmative, quels critères devraient être utilisés?*
- *Une telle définition d'un producteur indépendant au niveau européen devrait-elle s'appliquer à la mise en place de la politique de concurrence au niveau communautaire, en particulier par rapport à l'octroi d'aides d'Etat?*

Là encore, il est difficile de discuter la définition comme telle sortie du contexte (système des quotas pour les productions indépendantes, programmes de soutien européens et nationaux, etc.).

La notion de "producteur indépendant" est évidemment au cœur du système de quotas en matière de productions indépendantes, et toute modification de la définition peut affecter le système dans sa globalité. Il serait par conséquent judicieux, avant tout exercice de définition, de clarifier les objectifs de politique générale sous-jacents et d'analyser les nouvelles structures de l'industrie.

Clarifier les *objectifs de politique générale* est important non seulement pour évaluer l'efficacité du système des quotas et justifier celui-ci aux yeux des radiodiffuseurs et des tiers, mais aussi pour l'adapter à l'environnement de demain. Il faut que des objectifs potentiellement contraires tels que la diversité culturelle et la compétitivité de l'industrie européenne fassent l'objet d'un bon équilibre et que de nouveaux objectifs tels que le pluralisme des médias et la neutralité technologique soient pris en compte.

- Nouvelles structures industrielles

Parallèlement, il faut tenir compte du *nouvel environnement médiatique* caractérisé par la convergence, l'intégration verticale, la concentration et l'émergence de puissants groupes de médias. Depuis l'adoption de la directive, la production audiovisuelle européenne connaît d'incessants bouleversements et particulièrement une intégration horizontale et verticale. Cela signifie qu'un petit nombre de groupes de médias se sont développés pour exercer leur activité non seulement sur plusieurs marchés européens (et au-delà) mais aussi à divers maillons de la chaîne de valeurs audiovisuelle parmi lesquels on citera la production, la distribution et la transmission. Normalement, leurs activités s'étendent à la fois à la télévision traditionnelle et aux nouveaux médias électroniques. En outre, les nouveaux arrivants tels que les sociétés de télécommunications, de câblodistribution ou d'informatique ont acquis et continuent de prendre des participations dans les sociétés de production audiovisuelle et de radiodiffusion.

C'est ainsi qu'est né un nouvel équilibre des pouvoirs et que s'est dessinée une structure industrielle beaucoup plus complexe dans le secteur de la production audiovisuelle et de la distribution. *Les sociétés de production et les organismes de radiodiffusion font de plus en plus partie ou dépendent de tels groupes de médias. Par conséquent, la définition de la notion de "producteur indépendant" ne peut plus simplement se focaliser sur le rapport producteur/radiodiffuseur.* Pas plus qu'elle ne peut ignorer que bien des maisons de production, même si elles n'appartiennent pas directement à un organisme de radiodiffusion, sont liées à des groupes de médias qui ont des intérêts dans divers maillons de la chaîne de valeurs audiovisuelle, y compris la radiodiffusion et les nouveaux médias audiovisuels. En même temps, les "radiodiffuseurs indépendants", c'est-à-dire des radiodiffuseurs tels que les services publics de radiodiffusion n'appartenant pas à des groupes de médias, ont de plus en plus de peine à rivaliser avec de tels groupes, l'accès aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles n'étant pas le moindre de leurs écueils.

Il serait intéressant d'examiner les raisons de ce phénomène de concentration. Quelques-unes des sociétés de production les plus florissantes en Europe ont, semble-t-il, choisi de s'unir à de grands médias ou groupes de communication pour se ménager l'accès à des ressources supplémentaires et espérer ainsi une croissance plus rapide et une expansion européenne et mondiale (résultat principalement obtenu par l'acquisition de producteurs indépendants). Endemol, aux Pays-Bas, et Pearson, au Royaume-Uni, en sont des exemples bien connus. Il est aussi arrivé que des sociétés de production ou des intermédiaires aient échoué dans leur stratégie d'expansion trop ambitieuse et aient dû leur salut à de puissants groupes de médias qui les ont prises sous leur aile. Le cas d'EM.TV en Allemagne est bien connu à cet égard.

Cette tendance aux rachats et aux alliances stratégiques avec des fournisseurs de contenus audiovisuels semble correspondre à la logique d'expansion des grands groupes de médias ou de communication dans d'autres secteurs du "contenu de premier choix" (musique et sport).

- **De la difficulté d'adapter la définition de la notion de producteur indépendant**

Quelles que soient les raisons de cette concentration, celle-ci place le régulateur devant un *dilemme* évident:

- Lorsque les maisons de production associées à un groupe à intégration verticale sont malgré tout considérées comme des "producteurs indépendants", on constate qu'un système mis au point pour aider le secteur de la production indépendante à se développer

aide en fait simplement les plus grands groupes de médias à prospérer et à grandir, au détriment des sociétés qui sont réellement indépendantes. (Cela ne concernerait pas seulement les sociétés de production mais aussi les "radiodiffuseurs indépendants", car les services publics de radiodiffusion et d'autres n'appartenant pas à des groupes de médias devraient engager les sociétés de production de ces groupes de médias, voire les subventionner si des limites étaient fixées à la rétention des droits par les radiodiffuseurs - voir nos commentaires ci-après à propos des "autres questions".)

- Si, en revanche, on devait exclure de la définition du "producteur indépendant" les maisons de production liées à un groupe de médias quel qu'il soit (ce qui pourrait difficilement se faire dans la pratique, étant donné le manque de transparence), cela pourrait, à terme, rendre compliquée la tâche des radiodiffuseurs de certains Etats membres à satisfaire les quotas de production indépendante.

Actuellement, les définitions européennes ne considèrent pas cette problématique.

L'article 5 de la directive "définit" incidemment les "producteurs indépendants" comme des "producteurs indépendants d'organismes de radiodiffusion télévisuelle", se focalisant par conséquent exclusivement sur le rapport radiodiffuseur/producteur, dans une approche unidirectionnelle. Dans les lignes directrices qu'elle proposait en 1993 pour le contrôle de l'application de la directive "Télévision sans frontières", la Commission européenne admettait de toute évidence que cette approche était trop étroite mais sa tentative pour régler la problématique des "producteurs ayant des intérêts dans la radiodiffusion"¹ reste encore bien loin des réalités d'aujourd'hui et de la configuration des groupes de médias.

Bien que le corps de la directive ne contienne aucune définition détaillée de la notion d'indépendance, le considérant 31 de la directive modifiée en 1997 indique que les Etats membres, lorsqu'ils adoptent une telle définition, "devraient prendre dûment en considération des critères tels que la propriété de la société de production, la quantité de programmes fournis au même organisme de radiodiffusion et la détention de droits secondaires". Bien que l'effet cumulatif des deux premiers critères mentionnés ci-dessus puisse être un indice, il importe de bien se rendre compte que le troisième, la *détention de "droits secondaires"*, n'a pas de lien direct avec l'indépendance d'un producteur. Resterait en outre la question, pratiquement insoluble, de savoir ce que sont en réalité ces "droits secondaires", aujourd'hui et demain. Toute mesure ou critère contraignant qui limiterait la détention des droits par les radiodiffuseurs s'agissant d'œuvres qu'ils ont eux-mêmes commandées et financées irait à l'encontre des objectifs qui sous-tendent la directive. (Voir, ci-après, nos commentaires sur les "autres questions").

La considérable marge de manœuvre que l'actuelle directive laisse aux Etats membres s'explique également par la nécessité de tenir compte des différences de situations nationales. En fait, selon notamment la grandeur du marché et la ou les langues parlées, la structure du secteur de la production indépendante est très variable d'un Etat membre à l'autre. Dans certains marchés, les producteurs nationaux n'ont peut-être, dans leur spécialité, qu'un seul radiodiffuseur pour qui travailler (à part les clients qu'ils peuvent avoir hors radiodiffusion).

¹ "Un producteur ayant des intérêts dans la radiodiffusion est considéré comme un producteur indépendant uniquement si ses intérêts dans la radiodiffusion ne représentent pas sa principale activité". (Traduction de l'UER)

En conclusion, il est improbable que les défis liés aux quotas de production indépendante en Europe puissent être relevés par une simple définition différente ou plus détaillée à l'échelle européenne.

Protection du patrimoine et exploitation des œuvres audiovisuelles

Dépôt légal d'œuvres audiovisuelles

Section 4.3.1

Questions:

- *Une intervention de nature réglementaire ou la promotion de l'autorégulation (ou corégulation) est-elle nécessaire afin d'améliorer la préservation du patrimoine audiovisuel dans l'Union européenne?*
- *L'adoption d'une approche communautaire par opposition à une approche nationale ou internationale apporterait-elle une valeur ajoutée (par exemple, en termes de faisabilité et/ou de sécurité juridique)?*
- *Cette exigence devrait-elle être obligatoire ou volontaire et liée à certaines mesures incitatives (par exemple, mécanismes de soutien, authentification des droits, etc.)?*
- *Quels types d'œuvres audiovisuelles cette exigence devrait-elle couvrir et pour quelles raisons (par exemple, œuvres cinématographiques uniquement, fictions audiovisuelles uniquement, etc.)?*

Préserver, restaurer et tenir à disposition le matériel audiovisuel à des fins culturelles, éducatives ou de recherche sont autant d'activités coûteuses. Aussi, une condition *sine qua non* de toute intervention réglementaire (ou coréglementaire), au niveau européen ou national, pour une meilleure sauvegarde du patrimoine audiovisuel dans les Etats membres est-elle d'assurer un financement public adéquat aux organismes chargés de ces tâches.

Il faut bien admettre également qu'étant donné l'énorme quantité de productions télévisuelles et la nature éphémère de maintes d'entre elles, il serait pratiquement impossible d'inclure *toutes* les productions TV dans un cadre de préservation quel qu'il soit. Même si on ne préservait qu'un choix de productions sélectionnées, comment faire pour définir les *critères objectifs* d'une telle sélection? La réponse n'est pas évidente! Cela signifie que pour des raisons pratiques et de définition, il ne serait pas judicieux d'englober les productions télévisuelles dans un mécanisme de dépôt obligatoire quel qu'il soit.

De surcroît, la suggestion faite à la page 12 du document de travail, selon laquelle "toutes les œuvres audiovisuelles seront préservées en vue d'une utilisation future" paraît floue ou du moins incomplète, car cette utilisation future dépendra de la détention du droit d'auteur et/ou des droits voisins pertinents.

La plupart des aspects mentionnés plus haut sont reconnus dans le projet de Convention du Conseil de l'Europe pour la protection du patrimoine audiovisuel, y compris dans le projet de Protocole pour la protection des productions télévisuelles. Cette Convention adopte ainsi une *approche différente* à l'égard des productions télévisuelles par rapport aux productions cinématographiques, et fait état des obligations des Etats contractants en vertu des traités internationaux sur la protection des droits d'auteur et voisins.

Par conséquent, si une intervention réglementaire pour préserver les productions télévisuelles est jugée nécessaire, le cadre le plus approprié et notamment tout mécanisme de dépôt devrait avoir un caractère facultatif et s'inscrire en marge d'importants mécanismes de soutien financier, avec les mesures incitatives nécessaires à une participation active des radiodiffuseurs ou producteurs.

Création d'un système d'enregistrement

Section 4.3.2

Questions:

- *Le système actuel d'obligations en matière d'enregistrement en Europe entrave-t-il l'exploitation et la circulation des productions européennes?*
- *Une approche communautaire par opposition à une approche nationale ou internationale (par exemple, en termes de faisabilité et/ou de sécurité juridique, de transparence, de protection des ayants droit) apporterait-elle une valeur ajoutée?*
- *Quels types d'informations devraient-ils être inclus dans le registre national/européen, pour quels types d'œuvres audiovisuelles et pour quels motifs?*
- *Certains systèmes de normalisation (par exemple l'ISAN) devraient-ils être recommandés/imposés?*
- *Quels seraient les avantages/désavantages de la création d'un registre européen ou d'un réseau de registres nationaux interconnectés?*
- *Qui serait responsable de l'enregistrement (par exemple, le producteur, le distributeur, etc.)?*
- *Comment un registre européen/réseau de registres nationaux serait-il financé et comment les informations seraient-elles mises à jour/rendues accessibles?*

- Buts et faisabilité des systèmes d'enregistrement

A propos des systèmes d'enregistrement, il faut être conscient que de tels systèmes peuvent avoir des *objectifs différents*. Par conséquent, les conditions propres notamment à la gestion et à l'organisation, au type et à la quantité d'informations, aux possibilités de consultation publique de ces registres, peuvent accuser de grandes variations.

- Par exemple, les registres de films doivent être différenciés des "registres de *titres*" dans le domaine des productions télévisuelles. Une minorité de pays ont mis en place de tels registres (*facultatifs*) afin de faciliter la tâche des producteurs TV qui doivent trouver un titre original pour leurs futures productions (et éviter de choisir des titres identiques ou semblables à ceux qui existent déjà).
- En outre, les *systèmes* d'enregistrement sont différents de simples *numéros* d'enregistrement. Des numéros d'enregistrement (qui peuvent être constitués en base de données) sont utilisables comme outil d'identification *technique* et peuvent être associés à un certain système d'enregistrement, mais ils ne sont pas destinés, comme tels, à véhiculer une quelconque information (si ce n'est l'identification) et ils ne peuvent pas être "consultés" par le public.

- A cet égard, il importe aussi de faire la différence entre la simple identification des œuvres audiovisuelles et les problèmes beaucoup plus complexes de la gestion des droits, et à plus forte raison les questions de détention des droits qui se règlent indépendamment de tout système d'enregistrement.

Tout système européen d'enregistrement devrait pleinement tenir compte de tout système préexistant d'enregistrement au niveau national, et aurait sans doute besoin d'un financement additionnel.

En ce qui concerne l'utilité des systèmes d'enregistrement des œuvres audiovisuelles, lorsqu'ils existent, on peut s'interroger: les inconvénients de ces systèmes ne pèsent-ils pas plus lourd dans la balance que les avantages présumés? Des cas observés à ce jour (on songe au Registre international du film mis en place sous les auspices de l'OMPI) démontrent clairement comment des registres de films comportant des informations permanentes (présumées exactes jusqu'à preuve du contraire) sur la propriété et les autorisations peuvent eux-mêmes servir à *entraver* l'exploitation et la circulation des productions, parce que les informations qu'ils contiennent sont peut-être obsolètes, inexactes, ou prêtes à confusion.

On peut donc conclure que l'absence actuellement de tout système d'enregistrement international, européen ou national pour les productions TV n'est pas une entrave à l'exploitation ou à la circulation de ces productions dans l'Union européenne; l'introduction de tout système d'enregistrement de ce genre ne semble pas apporter une valeur ajoutée significative à cet égard.

- Numéros d'enregistrement et autres métadonnées

On relèvera utilement que le "*numéro d'enregistrement*" éventuel d'une œuvre audiovisuelle ne représente qu'un des nombreux éléments formant l'"information numérisée" relative à une telle œuvre, dont la vocation est de faciliter le processus de production et de distribution². Ces éléments sont généralement appelés "*métadonnées*". Une autre catégorie est le "système de classification du contenu". A certains égards, les deux sont analogues aux données qu'utilisent les bibliothèques pour l'archivage des œuvres imprimées. Généralement parlant, les métadonnées peuvent également être des informations sur les droits, indiquant quand et où l'œuvre a été réalisée, etc. Les métadonnées peuvent servir non seulement à aider le producteur à réaliser le programme mais aussi aux téléspectateurs pour rechercher et obtenir le programme une fois archivé.

Il est clair que l'Europe (et le monde entier) aurait intérêt à ce qu'il y ait des systèmes de métadonnées familiers et bien conçus, tant pour la production que pour la distribution des œuvres audiovisuelles. Les métadonnées sont également jugées utiles pour la classification numérisée et l'organisation des archives.

L'ISO est sur le point d'approuver un système spécifique de numérotation pour faire enregistrer (*à titre facultatif*) les œuvres audiovisuelles (ISAN). Le jugeant inadapté aux médias de radiodiffusion, les radiodiffuseurs d'Amérique du Nord mettent au point un système d'extensions³ pour le rendre fonctionnel. Les radiodiffuseurs d'Europe se préoccupent

² On parle parfois aussi de "Digital Asset Management (DAM)".

³ Actuellement désigné par le sigle IVID (International Version Identifier) ou V-ISAN, comme numéro attribué à une version spécifique d'une œuvre audiovisuelle.

en ce moment de savoir si ce système conviendrait aux besoins spécifiques de l'industrie télévisuelle. Ils ont déjà noté que pour finir, étant donné la manière dont les choses évoluent, ils devront peut-être payer un droit d'enregistrement à l'ISO et à un organisme américain (la SMPTE) chaque fois qu'ils voudront faire enregistrer un programme européen: sombre perspective connaissant l'abondance de la production télévisuelle de l'Europe!

Les Européens auraient peut-être intérêt à s'intéresser plus activement à l'ISAN et à encourager le développement d'un réseau d'enregistrement par numérotation à plus large distribution pour les médias, afin d'assurer l'interopérabilité des numéros d'enregistrement des médias et de réduire les coûts d'enregistrement pour les ramener pratiquement à zéro dans le cas du réalisateur de programmes européen.

L'UER met au point un système complet de métadonnées pour la production et la distribution de programmes (encore que ce système ne comprenne pas encore de numéro d'enregistrement désignant le contenu) et évalue des méthodes d'occultation des numéros d'enregistrement dans les programmes par une technique connue sous le nom de "watermarking", ou tatouage. Le projet mondial TV Anytime développe quant à lui des métadonnées pour la livraison de contenus audiovisuels dans les foyers.

Par conséquent, en l'état actuel des connaissances techniques, tout système d'identification des films, productions TV ou autres œuvres audiovisuelles devrait être *volontaire*; en outre, il plaira peut-être à la Communauté européenne d'envisager d'appuyer au niveau européen le système de métadonnées de production développé par l'UER et de s'inspirer des travaux de l'UER sur le tatouage.

Base de données sur les titulaires de droits

Section 4.3.3

Questions:

- *Existe-t-il un manque de transparence en matière de propriété des droits, qui contribue à la fragmentation du marché européen? Ceci affecterait-il la compétitivité du secteur audiovisuel européen et le développement de la diversité culturelle dans l'Union européenne et sa promotion dans d'autres régions du monde?*
- *Une approche européenne par opposition à une approche nationale ou internationale (par exemple, en termes de faisabilité et/ou de sécurité juridique) apporterait-elle une valeur ajoutée?*
- *La création d'une base de données sur les titulaires de droits, avec possibilité de négocier les droits (une sorte de "maison de courtage") contribuerait-elle à promouvoir l'exploitation et la circulation des œuvres audiovisuelles en Europe?*

Dans la pratique, l'exploitation et la circulation des œuvres audiovisuelles dans l'Union européenne sont organisées par les producteurs de ces œuvres, qui utilisent leurs propres bases de données, nonobstant tout arrangement pour la rémunération de ceux qui ont contribué aux œuvres.

La propriété des droits d'exploitation afférents à des œuvres audiovisuelles est déterminée par la législation (droit d'auteur) applicable et par d'éventuels accords basés sur cette législation. On ne manquera pas de noter que de sensibles différences dans les dispositions pertinentes (droit des contrats en matière de droit d'auteur) ont de sérieuses répercussions sur la compétitivité des producteurs de l'audiovisuel d'un pays par rapport à la situation des mêmes producteurs dans un autre pays, et cela non seulement en Europe mais dans d'autres régions du monde productrices de films. En réalité, toutefois, la fragmentation réelle du marché intérieur européen s'agissant des œuvres audiovisuelles est aussi et souvent essentiellement la conséquence des "modèles commerciaux" actuels auxquels adhèrent les détenteurs des droits d'exploitation.

Il est improbable que la création d'autres bases de données sur les titulaires de droits ou de toute "maison de courtage" européenne modifierait ces modèles commerciaux. En fait, les sociétés de gestion collective ont déjà (ou du moins devraient-elles l'avoir), dans le domaine des droits d'auteur et voisins, un réseau de cette sorte de bases de données pour leurs propres membres mais elles continuent, uniquement sur une base nationale, à appliquer leurs systèmes de licences.

Exploitation des droits

Section 4.3.4

Questions à examiner en matière d'identification des titulaires de droits:

- *Existe-t-il, dans certains cas, des difficultés à identifier les titulaires de droits qui créent des obstacles à l'exploitation des œuvres audiovisuelles?*
- *Une approche européenne (par opposition à une approche nationale ou internationale) apporterait-elle une valeur ajoutée?*
- *Quels seraient les moyens les plus efficaces d'atteindre ces objectifs (en prenant en compte les avantages/désavantages des différentes options, par exemple: négociations avec les sociétés de gestion, création d'un fonds, etc.)?*
- *Comment l'évaluation des rémunérations serait-elle effectuée, et par qui?*

- Nécessité d'une approche européenne pour surmonter les obstacles

Si l'on excepte les œuvres musicales préexistantes et les phonogrammes du commerce, la procédure normale dans les opérations télévisuelles au quotidien est la formule des arrangements contractuels *directs et individuels* avec ceux qui ont contribué au programme. Cela signifie que la simple identification des ayants droits dans le cas des productions télévisuelles plus récentes et en particulier nouvelles n'est pas un problème.

Toutefois, l'expérience de la radiodiffusion européenne et notamment des radiodiffuseurs qui ont commencé à produire des programmes de télévision il y a plusieurs décennies montre que pour exploiter *leurs propres productions en archives*, en particulier dans le cas d'une exploitation dans les nouveaux médias, les producteurs de télévision sont le plus souvent dans l'impossibilité pratique d'identifier chaque contributeur ou ses héritiers, voire de retrouver sa trace et de négocier avec lui individuellement.

A supposer même que l'on puisse réussir à identifier tous les ayants droit, la somme de travail administratif pour le *règlement* des droits nécessaires serait dans la plupart des cas *hors de proportion* avec les avantages escomptés, et donc financièrement prohibitive. De plus, même si d'anciens contrats laissent supposer que telle ou telle exploitation est autorisée, une rémunération fixée en son temps pour une réutilisation au bénéfice de toute une audience nationale (lorsque la population n'avait qu'une alternative: écouter l'unique chaîne existante ou éteindre son poste) sera normalement bien trop élevée si l'on songe à l'audience fragmentée que se partagent les nombreuses chaînes de programmes qui existent de nos jours.

A l'un des obstacles, à savoir l'*identification* des ayants droit, les bases de données de sociétés de gestion collective ne sauraient remédier. Les contrats directs et individuels sont la norme et il se trouve qu'habituellement les ayants droit (exception faite du domaine musical) n'ont pas transféré leurs droits à une société de gestion collective. Seul le producteur de télévision tient un registre de ceux qui ont participé ou contribué à sa propre production.

En ce qui concerne le *règlement* des droits (pour tout ce qui n'est pas de la musique), la coopération avec les sociétés de gestion collective est une solution possible qui a été envisagée. Toutefois, il ne peut s'agir simplement d'un accord contractuel entre les radiodiffuseurs et les sociétés de gestion lorsque les ayants droit concernés n'ont pas transféré leurs droits à de telles sociétés. Il faut aussi réaliser que les sociétés de gestion ne connaissent normalement pas les personnes qui ont contribué à une production TV (et ne peuvent donc pas redistribuer l'argent collecté aux bénéficiaires en titre). En outre, ce n'est en réalité pas partout que l'on trouve ces sociétés pour chaque catégorie d'ayants droit concernés. Enfin, même lorsqu'elles existent, ces sociétés ne sont pas forcément mandatées pour autoriser tous les nouveaux genres d'utilisation multimédia en question.

Que faire, dans ces conditions, pour surmonter les présents obstacles à l'utilisation de ces œuvres audiovisuelles tant sur les territoires nationaux respectifs qu'à l'échelle européenne? Si chaque Etat membre pouvait mettre en place un mécanisme juridique simplifié permettant aux radiodiffuseurs d'exploiter leurs propres productions en archives (sous réserve, évidemment, du versement d'une rémunération équitable et appropriée aux ayants droit qui ont contribué à la production), ceci apporterait déjà une grande valeur ajoutée et une aide considérable à la distribution et à la circulation de telles productions. Toutefois, pour ne pas fausser le jeu de la concurrence, il faut un cadre réglementaire européen garantissant *que les radiodiffuseurs de tous les Etats membres aient d'égales possibilités d'exploiter leurs propres productions en archives*.

- Différentes options au sein du cadre réglementaire

Si l'on devait juger, en dépit des sérieuses faiblesses mentionnées ci-dessus, que la "solution des sociétés de gestion" est la plus appropriée, cela ne pourrait se concrétiser que par une loi stipulant que les droits spécifiques (à définir) sur les productions d'archives (à définir) peuvent uniquement être administrés par des sociétés de gestion ou de semblables organes représentatifs pour la négociation des droits, sauf si le producteur est le détenteur primaire de tels droits.

Une autre solution pourrait être l'extension obligatoire des accords collectifs, mécanisme réglementaire qui semble avoir donné des résultats positifs, en particulier dans les pays nordiques.

Est-il besoin de dire que tout cadre de ce genre devrait être accompagné de strictes obligations de *transparence* pour les sociétés de gestion en ce qui concerne, par exemple, le "répertoire" qu'elles représentent (c'est-à-dire la catégorie et le nombre d'ayants droit) et la nature des droits détenus.

Enfin, l'essentiel à retenir dans tout cela est que lorsque le règlement des droits n'est pas possible, ou que l'effort n'en vaut pas la peine, le public n'est pas le seul à en pâtir (puisque'il est privé du plaisir d'accéder à son patrimoine audiovisuel); c'est un coup dur aussi pour les ayants droit car il suffit *qu'un seul* ayant droit (parmi un cercle de contributeurs qui peut s'avérer très large) ne puisse être identifié ou refuse un accord pour qu'aucun ne touche une rémunération.

Questions liées aux différents modes d'exploitation du contenu audiovisuel, y compris les droits en ligne

Section 4.4

Questions à examiner en rapport avec les fenêtres d'exploitation et les droits:

- *Le manque d'harmonisation en termes de chronologie des médias crée-t-il des entraves à l'exploitation et à la circulation des œuvres audiovisuelles européennes, compte tenu des mutations économiques et technologiques intervenues dans le secteur (par exemple, possibilités de distribution paneuropéenne offertes par l'exploitation en ligne ou les DVD)?*
- *Quelle valeur ajoutée une intervention de nature réglementaire ou la promotion de l'autoréglementation (coréglementation) apporterait-elle au niveau européen?*
- *Quel serait l'instrument le plus approprié (par exemple, droit communautaire, recommandations, etc.)?*
- *Y a-t-il lieu de considérer les droits par "catégories" (par exemple, catégories liées au type d'œuvre ou au type de distribution - TV, Internet, etc.)?*
- *Est-il nécessaire de mettre en place une réglementation pour l'exploitation des droits?*

En ce qui concerne la chronologie des médias, il est particulièrement important de faire un distinguo entre différentes catégories de productions audiovisuelles (œuvres cinématographiques, films conçus pour la télévision, œuvres audiovisuelles faites pour les nouveaux médias, etc.).

Il est évident que la chronologie des médias dépend énormément du média pour lequel une production audiovisuelle a été conçue et est avant tout destinée. D'autres facteurs sont le genre ou le contenu d'une production, le financement et la répartition convenue pour les droits, les obligations eu égard aux subventions reçues, etc.

Ceci fait qu'il est quasiment impossible de généraliser et de déterminer une fois pour toutes les délais appropriés pour les diverses formes d'exploitation des œuvres audiovisuelles (ce que l'on appelle la chronologie des "fenêtres d'exploitation").

C'est d'autant moins réalisable dans des marchés qui évoluent rapidement et offrent de nouvelles opportunités d'exploitation. Les attentes des consommateurs et les schémas de consommation changent. Il n'y a pas d'ordre fixe entre les différentes formes d'exploitation, que l'on puisse réguler longtemps d'avance. En particulier, une grande incertitude demeure quant à l'étendue et au délai de l'exploitation "à la demande" des œuvres audiovisuelles.

Il existe également de grandes différences entre les Etats membres de l'UE, variations qui sont fonction de facteurs non seulement culturels mais aussi économiques et technologiques tels que le volume de productions nationales et la disponibilité de diverses infrastructures de distribution (cinéma, large bande, etc.). Une autre caractéristique de la situation actuelle est que, pour des raisons surtout économiques, lorsque des films européens sont projetés dans les salles de cinémas dans plusieurs Etats membres, ils y passent rarement en même temps que dans leur "pays d'origine" (et souvent uniquement si cette projection nationale a été un succès).

Par conséquent, même si nous sommes d'accord de préserver le principe de la chronologie des médias au niveau européen, nous ne sommes pas en faveur de toute intervention réglementaire tendant à imposer des délais fixes pour l'exploitation des films. Pour cela, il vaut mieux s'en remettre à des *arrangements contractuels entre les parties concernées*.

En empêchant les radiodiffuseurs de diffuser des œuvres cinématographiques en dehors des périodes convenues avec les ayants droits, l'article 7 de la directive, dans sa version révisée de 1997, reconnaît que les différents modes d'exploitation doivent être déterminés par voie de contrat entre les parties concernées, ce qui permet de tenir compte des circonstances particulières. L'article 7 original s'étant montré trop rigide dans sa tentative de fixer une chronologie des médias spécifique pour les films du cinéma, le libellé actuel donne la priorité au principe de la liberté contractuelle, et c'est cette solution qu'il faudrait retenir.

A la question de savoir s'il est nécessaire de réglementer par des délais l'exploitation des droits par les radiodiffuseurs en ce qui concerne les *productions indépendantes*, le document de travail de la Commission donne lui-même la réponse au point 4.4. Une telle mesure est non seulement inutile mais elle serait contre-productive et compromettrait le jeu de la concurrence si les radiodiffuseurs étaient obligés de céder l'ensemble ou une grande partie des droits sur les œuvres qu'ils ont financées, aux soi-disant producteurs indépendants que contrôlent en réalité les concurrents des radiodiffuseurs. (Voir ci-après nos commentaires sur les "autres questions".)

Cinéma électronique

Section 4.5

Questions en rapport avec le cinéma électronique:

- Est-il nécessaire de prendre des mesures au niveau européen, par exemple en matière de normalisation ou d'autres questions concernant la politique publique?
- Dans l'affirmative, quelles sortes de mesures devraient être envisagées?

Il peut y avoir plusieurs variantes de norme pour le cinéma électronique (souvent aussi appelé cinéma numérique): une norme particulièrement sophistiquée pour le tournage des films (la norme de production), une autre, moins élaborée, pour la distribution des films aux cinémas ou aux ménages (norme de distribution).

L'UIT a été le premier organisme à proposer, il y a quatre ans environ, les paramètres techniques d'une *norme de production* de cinéma électronique (appelée "24p") et il existe une Recommandation de l'UIT à ce propos (elle porte le numéro 709). Il n'empêche que quelques-unes des grandes firmes cinématographiques de Hollywood - Sony Pictures constituant l'exception - argumentent que ce système n'est pas assez bon à long terme pour le tournage de films car il n'y a pas assez de détails dans l'image.

Un débat sur les meilleurs paramètres techniques de la norme de production se poursuit actuellement au sein de l'organisme nord-américain SMPTE (une association commerciale d'ingénieurs de la télévision et du cinéma). Mais il n'est pas exclu que des intérêts commerciaux puissent empêcher la SMPTE de s'entendre sur une norme mondiale unique.

Le débat sur la *norme de distribution* se déroule dans une autre enceinte: un organisme mondial de normalisation: l'ISO. Le travail est confié à un groupe de l'ISO, baptisé MPEG et connu pour son bon score de réussite puisque très bien dirigé. La plupart des informations reçues et des tests effectués dans le groupe MPEG ont pour origine les Etats-Unis.

Quelques membres du Projet DVB en Europe ont suggéré que le Projet s'occupe du cinéma électronique et contribue, par exemple, à adapter le système de transmission par satellite DVB en vue d'une compatibilité avec le cinéma électronique; le Projet DVB examinera sous peu cette possibilité.

On peut donc dire que les travaux sur les normes techniques progressent mais que rien ne garantit qu'ils aboutiront à une norme unique; si l'entente se faisait sur une norme unique, l'apport européen se réduirait à la portion congrue.

A long terme, on peut s'attendre à ce que les signaux de cinéma électronique émis par des satellites soient disponibles dans un premier temps dans les cinémas puis directement dans les foyers. Dans le cadre du processus de convergence, les fonctions de la radiodiffusion et du cinéma électronique se chevaucheront. Pour cette raison, il serait peut-être judicieux de tenter d'assurer un trait d'union technique entre les normes techniques utilisées pour la radiodiffusion télévisuelle et celles du cinéma électronique. En outre, le genre de questions

qui se posent avec le passage de la radio et de la télévision dans l'âge numérique peut aussi émerger avec le passage du cinéma sur pellicule au cinéma électronique. Introduire la nouvelle technologie dans des marchés horizontaux peut faire naître différents avantages pour les différents maillons de la chaîne de valeurs. Les méthodes et leçons apprises dans l'industrie télévisuelle pourraient par conséquent profiter au développement du cinéma électronique, et peut-être inversement.

Les Européens voudront peut-être accentuer leur participation pour faire en sorte que les accords aient davantage de chances de se concrétiser et/ou pour donner une dimension européenne aux normes. Ils souhaiteront peut-être aussi être associés aux travaux pour garantir la compatibilité de la télévision numérique et du cinéma numérique. Dans le passé, les organisations européennes ont contribué avec beaucoup d'efficacité aux travaux de normalisation de l'ISO et de l'UIT, en donnant forme à des projets de collaboration dans le cadre de RACE, ACTS, IST et EUREKA. Certains de ces projets ont été en partie financés par la Commission ou par les Etats membres.

Le cinéma électronique a un impact potentiel considérable. La distribution électronique de films pourrait précipiter de profonds bouleversements dans l'industrie. La distribution cinématographique par satellite toute entière pourrait émaner directement de Hollywood, avec une distribution mondiale simultanée ("sur l'autoroute de l'information, les Etats-Unis sont le voisin immédiat de chacun d'entre nous"). Dans un avenir plus proche, le cinéma électronique accélérera la production et la distribution des films et engendrera des bénéfices plus substantiels.

Jusqu'à présent, les producteurs de films européens ont été lents à admettre le potentiel, ou le futur impact potentiel, du cinéma électronique. L'accès des productions audiovisuelles européennes aux réseaux de distribution électronique - qu'il s'agisse des cinémas ou des consommateurs en bout de chaîne - deviendra une question de première importance. La Commission européenne devrait donc envisager des mesures possibles pour aider au développement de systèmes de distribution (par satellite) électroniques de manière à améliorer la distribution des œuvres audiovisuelles européennes et à promouvoir la diversité culturelle.

Autres mesures de réglementation destinées à améliorer la circulation des films

Questions fiscales

Section 4.6.1

Questions en rapport avec ce type d'initiatives:

- *Y a-t-il lieu de prendre des mesures au niveau européen en ce qui concerne les dispositions fiscales en vigueur dans les Etats membres (en ce qui concerne à la fois les impôts directs et indirects) afin de promouvoir la production et la circulation des œuvres audiovisuelles, notamment des films?*
- *Dans l'affirmative, quelles modifications des dispositions fiscales actuelles pourraient améliorer de façon la plus efficace possible la production et la circulation des œuvres audiovisuelles, notamment des films?*

Des mesures incitatives fiscales sont une manière d'assurer aux productions audiovisuelles le financement nécessaire.

En ce qui concerne la TVA, l'UER est en faveur de l'application de barèmes réduits, voire idéalement d'une taxe zéro pour les produits et services culturels, également dans le secteur audiovisuel. L'harmonisation européenne ne doit pas conduire à une hausse des impôts sur les produits/services audiovisuels. Les services publics de radiodiffusion investissent largement leurs recettes de la redevance dans des productions audiovisuelles européennes et ne devraient pas voir ces recettes réduites par l'introduction de nouvelles mesures fiscales.

Classification

Section 4.6.2

Questions en rapport avec la classification:

- *La coexistence de systèmes de classification non coordonnés à la fois entre les Etats membres et en rapport avec différents types d'exploitation de contenus audiovisuels a-t-elle des effets négatifs sur la production et la circulation des œuvres audiovisuelles européennes?*
- *Y a-t-il lieu de prendre des mesures dans ce domaine au niveau de l'Union européenne, en tenant compte des mutations économiques et technologiques intervenant dans le secteur (par exemple, possibilités de distribution paneuropéenne offertes par une exploitation en ligne ou les DVD)?*
- *Quelle serait la valeur ajoutée d'une intervention de nature réglementaire ou de la promotion de l'autoréglementation (coréglementation) au niveau européen, et quel serait l'instrument le plus approprié?*

A notre connaissance, les systèmes de classification ne sont pas une entrave directe à la radiodiffusion d'œuvres audiovisuelles.

Bien que la situation en matière de classification soit en principe la même pour les productions européennes et non européennes, on peut argumenter que le coût de classifications multiples est d'autant plus important dans le cas d'œuvres audiovisuelles ayant peu de chance de faire recette au-delà des frontières nationales.

Il est difficile d'harmoniser les systèmes de classification des œuvres audiovisuelles à l'échelle européenne car les traditions culturelles et les sensibilités ne sont pas les mêmes partout.

Toutefois, à travers une coopération entre les autorités compétentes et les organes de classification, il devrait être possible de réduire les divergences entre les Etats membres et les différents médias. Ceci pourrait également inclure une sorte de système de reconnaissance mutuelle qui tienne dûment compte des différences qui existent.

Une possibilité qui a été envisagée est le développement au niveau européen de critères descriptifs communs qui donnent une information la plus objective possible sur le contenu (en laissant l'évaluation d'un tel contenu aux Etats membres en fonction de leurs caractéristiques culturelles). Cependant, un certain nombre de questions reste toujours en suspens.

Le rôle des autorités publiques nationales et européennes pourrait être de soutenir le type de coopération décrit plus haut.

Autres questions

Propriété des droits sur les productions TV indépendantes

Le document de travail des services de la Commission fait état des limites possibles aux droits détenus par les radiodiffuseurs pour l'utilisation des œuvres audiovisuelles, et cela dans deux contextes différents: la définition de la notion de producteur indépendant (section 4.2) et la chronologie des différents modes d'exploitation (section 4.4).

A notre avis, savoir comment les droits afférents à des productions de télévision se répartissent entre les radiodiffuseurs qui passent commande et les producteurs indépendants est une question distincte. Nous sommes toutefois conscients de propositions en faveur d'une intervention réglementaire de la part de la Commission européenne afin de limiter les droits d'exploitation acquis par les radiodiffuseurs et de permettre ainsi aux producteurs indépendants d'exploiter eux-mêmes un plus grand nombre de droits (les droits dits "secondaires").

Les rapports entre les radiodiffuseurs et les producteurs indépendants sont complexes. Les négociations nationales s'appuient sur les paramètres prévalant dans chaque pays spécifique et sur les circonstances d'une production individuelle. On ne peut donc pas discuter valablement, dans le contexte présent, la question de la détention des droits sur des productions indépendantes. Toutefois, trois points fondamentaux sont à souligner:

- *Les radiodiffuseurs doivent atteindre leur audience par le biais de services complémentaires*

Dans le passé, lorsque les radiodiffuseurs avaient rarement plus d'une chaîne de télévision, les possibilités de rediffusions étaient limitées étant donné la large audience de ces chaînes. Mais aujourd'hui, le paysage médiatique n'est plus du tout ce qu'il était. Que peut bien signifier la notion de "droits secondaires"? Même cela, il est impossible de le préciser.

A présent, avec la prolifération de chaînes et de nouveaux débouchés médiatiques, et la fragmentation de l'audience qui en découle, l'activité commerciale des radiodiffuseurs tourne essentiellement autour d'utilisations *multiples*. Les radiodiffuseurs doivent être autorisés à acheter les droits dont ils ont besoin pour parvenir à leurs audiences. En même temps, ces utilisations multiples leur sont de plus en plus nécessaires pour amortir leurs coûts de production.

Les membres de l'UER sont généralement à même d'exploiter les droits dans le contexte de plateformes multiples, aussi bien simultanément que consécutivement. En revanche, il y a des producteurs indépendants qui veulent retenir leurs droits sur les nouveaux médias non pas pour une utilisation immédiate mais pour les garder en réserve, dans l'espoir qu'ils prendront un jour de la valeur.

Les radiodiffuseurs qui commandent et financent des productions de télévision indépendantes en optimisent l'exploitation en les proposant sur leurs chaînes principales et thématiques et, le cas échéant, dans des services complémentaires à la demande. Chaque membre du public peut ainsi choisir l'instant et le moyen qui lui convient le mieux pour les regarder. Le service en ligne a également l'avantage particulier de permettre aux radiodiffuseurs d'offrir des services

coordonnés TV/Internet aujourd'hui largement utilisés, où les images ou les informations complétant la production présentée sur la chaîne de télévision sont également disponibles via l'Internet. Aussi, les radiodiffuseurs ont-ils besoin des droits leur permettant d'offrir de tels services complémentaires.

- *Contributions financières respectives*

Il ne faut pas non plus oublier qu'en réalité, les radiodiffuseurs sont les principaux bailleurs de fonds, souvent même les seuls, pour les nouvelles productions audiovisuelles. Dans ces conditions, il n'est que juste - et commercialement parlant c'est tout à fait dans l'ordre des choses - que les "droits suivent les risques" et que l'on accorde des droits d'exploitation aux radiodiffuseurs pour les récompenser de leur engagement financier et des risques qu'ils ont pris. Les radiodiffuseurs ne peuvent être rendus responsables de cette situation: ils seraient ravis qu'un financement plus substantiel émane d'autres sources.

De telles réalités économiques ne peuvent pas simplement être modifiées par une intervention réglementaire, ou par de nouvelles définitions, car cela générerait l'évolution naturelle du marché. Les rapports entre producteurs indépendants et radiodiffuseurs sont bien plus complexes. La répartition des droits se règle le mieux par des négociations contractuelles entre toutes les parties concernées. On peut ainsi tenir compte des apports financiers respectifs et des risques pris par chacun, et prévoir les chances de différentes formes d'exploitation, celles-ci variant évidemment en fonction de la nature d'une production. Pour prendre un exemple, les droits de merchandising dans des séries d'animation ou les droits de formatage pour les jeux télévisés peuvent avoir une valeur économique bien supérieure à celle de simples diffusions télévisuelles, mais les deux types de droits sont fonction du succès commercial de ces dernières.

Dans la mesure où les producteurs indépendants apportent leur écot et prennent le risque d'une production, il est tout à fait normal que certains droits leurs reviennent. Il arrive même de plus en plus souvent que les producteurs indépendants participent au financement de productions et aient par conséquent leur part des droits. Il convient également de noter que dans bien des cas où les radiodiffuseurs assurent l'entièreté du financement d'une production, les producteurs bénéficient de mesures incitatives telles qu'une participation aux bénéfices ou aux taxes de succès. En outre, les radiodiffuseurs ont fait de gros efforts pour rendre leurs départements et filiales de "ventes" plus efficaces et assurer une exploitation optimale des catalogues de productions télévisuelles.

- *Distorsion de la concurrence*

Ce n'est pas en restreignant l'accès des radiodiffuseurs aux droits que l'on améliorera la structure de l'industrie dans son ensemble. Toute réversion obligatoire des droits aux producteurs indépendants - sans tenir compte des véritables circonstances du financement de la production - priverait les radiodiffuseurs du fruit de leur investissement et fausserait la concurrence entre les radiodiffuseurs et les autres utilisateurs et fournisseurs de contenus. Avec de telles restrictions, l'investissement des radiodiffuseurs dans des productions indépendantes risquerait de se muer en aide aux producteurs indépendants. Des limitations apportées aux droits des radiodiffuseurs auraient un effet de distorsion encore plus prononcé dans les cas où les sociétés de production "indépendantes" sont liées à des groupes de médias.

Toute intervention réglementaire aurait probablement peu d'impact sur les groupes de médias intégrés; à l'intérieur d'un même groupe, tous les membres de cette famille de médias auront un accès privilégié aux droits, quel que soit celui qui les détient en réalité. Par ailleurs, toute intervention réglementaire pourrait lourdement pénaliser les radiodiffuseurs indépendants qui "font cavalier seul": ceux-ci pourraient avoir encore plus de difficulté à se procurer le matériel de programme. Dès lors que les droits sur leurs propres productions ne seraient plus entre leurs mains, ceux-ci risqueraient d'être perdus à tout jamais (souvent envolés vers ces groupes de médias).

La position de l'UER est donc la suivante: toute intervention au niveau européen tendant à limiter les droits que détiennent les radiodiffuseurs serait injustifiée et n'irait pas dans le sens des objectifs de la politique audiovisuelle de l'Europe. Dans la grande majorité des Etats membres de l'Union européenne, de telles restrictions n'ont pas cours et s'il fallait harmoniser dans ce domaine (or nous n'en voyons pas la nécessité), l'objectif devrait être d'abolir les restrictions nationales spécifiques plutôt que de les étendre à toute l'Union européenne.
