

Comité du développement et de la propriété intellectuelle (CDIP)

Douzième session

Genève, 18 – 20 novembre 2013

ÉTUDE EXPLORATOIRE SUR LE RENFORCEMENT ET LE DÉVELOPPEMENT DU SECTEUR DE L'AUDIOVISUEL AU BURKINA FASO ET DANS CERTAINS PAYS AFRICAINS¹

établie par MM. Bertrand Moullier et Benoît Müller, consultants de l'OMPI

1. L'annexe du présent document contient une étude exploratoire sur le renforcement et le développement du secteur de l'audiovisuel au Burkina Faso et dans certains pays africains, réalisée dans le cadre du projet CDIP/9/13 approuvé par le Comité du développement et de la propriété intellectuelle (CDIP) à sa neuvième session tenue en mai 2012.

2. Cette étude a été réalisée par M. Bertrand Moullier, propriétaire de Narval Media (Royaume-Uni), et M. Benoît Müller, avocat au barreau de Genève. Elle présente une évaluation du rôle que joue actuellement la propriété intellectuelle dans le financement, la production et la distribution des œuvres audiovisuelles dans les trois pays bénéficiaires du projet, à savoir le Burkina Faso, le Kenya et le Sénégal.

3. *Le CDIP est invité à prendre note des renseignements contenus dans l'annexe du présent document.*

[L'annexe suit]

¹ Les opinions exprimées dans la présente étude sont celles de l'auteur et ne reflètent pas nécessairement celles du Secrétariat ou des États membres de l'OMPI.

RÉSUMÉ

Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet CDIP/9/13 et elle en constitue le premier résultat. Elle fait une évaluation du rôle que joue actuellement la propriété intellectuelle dans le financement, la production et la distribution des œuvres audiovisuelles dans les trois pays bénéficiaires du projet, une évaluation des transactions fondées sur les droits de propriété intellectuelle relatives au processus de production de films et une évaluation des enjeux, proposant des solutions pour continuer à utiliser efficacement le système de propriété intellectuelle dans ce domaine.

La première partie contient une définition de ce que l'on entend par "norme internationale" dans le cadre des transactions fondées sur le droit d'auteur dans le secteur de l'audiovisuel. Le but de cette démarche dans le cadre de la présente étude est de pouvoir déterminer plus facilement et de manière objective quels sont les domaines prioritaires dans lesquels le projet pourrait contribuer au mieux au développement d'un secteur dynamique du secteur audiovisuel dans les pays concernés.

La deuxième partie présente un aperçu des questions structurelles et de droit d'auteur qui se posent dans le secteur de l'audiovisuel des pays participant au projet (Burkina Faso, Kenya et Sénégal). Une comparaison entre les évaluations réalisées et la norme internationale décrite dans la première partie permettra de recenser les domaines dans lesquels les données d'expérience internationales peuvent contribuer à mettre au point des stratégies et des pratiques adaptées au contexte local et renforcer ainsi au maximum le recours aux transactions fondées sur la propriété intellectuelle et l'infrastructure juridique de base pour développer et renforcer le secteur de l'audiovisuel.

La troisième partie présente des conclusions et recommandations destinées à orienter le Secrétariat et les États membres de l'OMPI dans la définition des mesures à prendre et des objectifs à atteindre dans le cadre du projet pour tirer parti des données d'expérience internationales à l'échelle locale.

PREMIÈRE PARTIE

Comment les industries cinématographiques utilisent l'infrastructure des droits de propriété intellectuelle pour produire, financer et distribuer des œuvres audiovisuelles

1.1. INTRODUCTION

Cette première partie donne un aperçu de l'éventail des méthodes utilisées par les entreprises de production et de distribution audiovisuelles et cinématographiques pour faire usage de l'infrastructure juridique des droits de propriété intellectuelle afin de produire, financer et distribuer des œuvres audiovisuelles dans tous les médias.

Les pratiques peuvent varier d'un pays à l'autre pour ce qui est des détails, en particulier lorsqu'une infrastructure comme la négociation collective nationale est en place pour formaliser et systématiser (jusqu'à un certain point) quelques-unes des transactions fondées sur le droit d'auteur et d'autres lois de la propriété intellectuelle relatives à la production et à l'exploitation de films. Ces cinquante dernières années cependant, au fur et à mesure que le secteur du cinéma est devenu progressivement plus interdépendant à l'échelle mondiale, nous avons été les témoins de l'émergence de ce qui pourrait être appelé de façon fiable une "norme internationale" dans la pratique juridique régissant les transactions cinématographiques fondées sur le droit d'auteur et les droits connexes. Cette norme a été mise au point de manière empirique dans le temps par des entreprises du secteur privé qui travaillent dans le domaine de la production et de la distribution de spectacles cinématographiques professionnels partout dans le monde. Elle existe parce qu'elle semble constituer la série la plus commode et productive de pratiques juridiques disponibles pour maximiser l'efficacité des transactions fondées sur la propriété intellectuelle et protéger la valeur du film en tant qu'avoir économique.

1.2. Les caractéristiques économiques de l'œuvre audiovisuelle

Chaque film et toute autre œuvre audiovisuelle (ci-après dénommée "film") respectant la norme internationale sont en général un ensemble de droits de propriété intellectuelle pour lesquels le producteur (ou son successeur dans la chaîne de titres) doit obtenir les consentements et les autorisations avant de finaliser une transaction avec des distributeurs et/ou des agrégateurs de contenu filmé. La plupart de ces droits sont certes liés au droit d'auteur (comme par exemple les droits de fixation, les droits de reproduction et les droits de synchronisation musicale) mais les cinéastes doivent fréquemment obtenir l'autorisation d'autres types de droits de propriété intellectuelle comme les marques, qui apparaissent intégralement dans un film.

Lorsqu'un film est achevé, sa valeur économique sur le marché international n'est réelle que dans la mesure où l'éventail des droits de propriété intellectuelle qui en font partie a été autorisé, acquis et consolidé dans le producteur et/ou son représentant commercial. La documentation contractuelle prouvant cette consolidation est appelée "chaîne de titres" et elle est essentielle pour tous ceux qui font valoir leur contrôle sur le film afin de produire ces preuves juridiques. Sans elle, le film se désintègre en tant qu'avoir créatif et son exploitation commerciale peut ne pas avoir lieu dans des circonstances normales.

La protection de la valeur d'un film achevé en tant qu'avoir économique au moyen de l'historique des droits est d'autant plus vitale qu'un film est un produit créatif avec un profil particulièrement élevé de risque économique. À cet égard :

- a) Chaque film est un produit prototype. À la différence d'une voiture, d'un landau ou d'une machine à coudre, dont le modèle et la technologie, une fois démontré qu'ils attirent le consommateur, peuvent être reproduits dans chaque nouvelle unité, aucun film ne ressemble jamais complètement à un autre. Cela signifie que le risque économique fait toujours partie intégrante de chaque nouveau produit cinématographique. De grandes entreprises cinématographiques comme Bollywood ou de grands studios d'Hollywood peuvent réussir à atténuer ce risque en créant des "franchises". Ils (p. ex. Dhoom I et Dhoom II de Bollywood et Spiderman, X-men ou Transformers d'Hollywood) sont bien connus du consommateur et fournissent un degré de normalisation mais ces stratégies sont hors de portée de la plupart des entreprises cinématographiques dans les plus petites industries du cinéma nationales;
- b) Le film est un "produit d'expérience", c'est-à-dire un produit que le consommateur ne peut évaluer qu'après l'achat. Cette caractéristique est liée à la nature du film en tant que prototype;
- c) Le film a des coûts fixes et des "coûts non récupérables" très élevés : les coûts de production d'un film ne varient pas en fonction du nombre de personnes qui finiront par le voir; ces coûts sont fixes car ils sont tributaires de ce que le texte requiert pour porter l'histoire à l'écran. Les coûts non récupérables sont les coûts qui peuvent ne pas être amortis si le film est abandonné en cours de production. Le coût du travail du scénariste et/ou du metteur en scène associé au projet dans le cadre de l'élaboration d'un scénario par exemple ne sera pas récupéré. De même, si des plateaux ont été conçus puis abandonnés, il est peu probable qu'ils seront réutilisés pour un autre film car la plupart des plans de production sont à la mesure d'une histoire et d'un style bien précis;
- d) Un film a des coûts de production très élevés : de nos jours, un film de Bollywood coûte en moyenne de 800 000 à 1,6 million de dollars É.-U., quelques-unes des plus grandes productions avec de grandes étoiles du cinéma dépassant la barre des 10 millions de dollars É.-U. Une production latino-américaine coûtera normalement entre 1 et 3 millions de dollars É.-U. tandis que le film moyen tourné dans l'Union européenne coûtera aux environs de 4,5 millions de dollars É.-U., les films de prestige atteignant plus de 30 millions de dollars É.-U. Le film Nollywood à "bas coût" réalisé sur vidéo, dont on a beaucoup parlé, est relativement moins cher. Il coûte de 20 à 25 000 de dollars É.-U. en moyenne; toutefois, compte tenu des conditions sur les marchés nigérian et panafricain, cela représente en matière d'investissement un niveau de risque comparable à celui d'un film indépendant dans d'autres sous-régions économiques du monde;
- e) Chaque film nécessite des dépenses de commercialisation élevées pour le différencier efficacement d'autres films sur le marché, y sensibiliser le public et créer un engouement avant qu'il ne devienne accessible au public. Les énormes coûts moyens de diffusion d'une superproduction d'Hollywood sur le marché nord-américain sont bien documentés (plus de 100 millions de dollars É.-U. pour les films "de prestige" les plus chers) mais les montants plus bas pour les films indépendants dans le reste du monde sont encore très élevés compte tenu du marché potentiel beaucoup plus étroit de la plupart de ces films;
- f) Un film a des bas niveaux de différenciation des prix. Une superproduction de Bollywood tournée à un coût de 10 millions de dollars É.-U. ou plus sera vendue dans les cinémas au même prix du billet qu'un petit film indépendant tourné pour un dixième ou moins de ce budget. Il existe aujourd'hui une tarification supérieure pour les films distribués en 3D et les redevances de télévision sont nettement plus

élevées pour les films à succès que pour d'autres films mais cette différence n'est pas la règle dans le reste de la chaîne de valeur cinématographique (p. ex. la vidéo disque numérique, la vidéo à la demande, etc.).

Ces caractéristiques viennent étayer la conclusion que le film est certes un objet culturel de grande valeur mais aussi un produit économique à risque très élevé. À cet égard, le fait que le tournage d'un film est onéreux quasiment partout dans le monde par rapport à la taille de l'économie locale et que chaque film doit faire l'objet d'une nouvelle campagne de commercialisation originale, sans pour autant garantir qu'il attirera des publics, aggrave les facteurs de risque et invite des stratégies permettant de partager le risque entre divers investisseurs.

1.3. La constellation des sources de financement pour les œuvres audiovisuelles

Les produits cinématographiques et audiovisuels dans les industries du contenu matures ne sont quasiment jamais financés par une source de fonds unique. Bien que quelques films "culturels" à faible budget dans des États riches en subventions comme les pays nordiques de l'Europe puissent parfois financer leurs coûts entièrement sur une aide de l'État, ils sont l'exception plutôt que la règle. Une autre industrie cinématographique qui a un modèle commercial inhabituel est Hollywood où il arrive encore fréquemment de voir les budgets de films financés à 100% par un seul studio, le plus souvent en échange de la propriété et du contrôle du droit d'auteur et de tous les droits d'exploitation dans tous les médias du monde entier. Dans ce modèle inhabituel, le "studio" prend 100% du risque financier en échange de 100% du contrôle financier afin de minimiser le risque et de maximiser les possibilités de récupérer son gros investissement. Toutefois, dans cette industrie à vocation surtout commerciale, le risque considérable en jeu signifie que les studios seront également à l'affût de possibilités d'enlever une partie du risque financier au bilan; ils peuvent le faire en cofinçant les films "vache à lait" les plus chers à effets plein la vue et/ou à casting prestigieux avec un autre studio, normalement en échange d'une part proportionnelle du contrôle sur les droits d'auteur et d'exploitation partout dans le monde. Il n'empêche que, dans cette industrie à vocation surtout commerciale, les studios tendent à cofinancer avec d'autres studios les films "vache à lait" les plus chers à effets plein la vue et/ou à casting prestigieux pour minimiser les risques financiers, obtenant ainsi une part proportionnelle des droits d'auteur et d'exploitation partout dans le monde. Ils peuvent également chercher des partenaires financiers extérieurs ou transférer à un stade précoce quelques-uns des droits d'exploitation à des distributeurs en échange de la part de ces derniers d'engagements contractuels qu'ils achèteront les droits du film achevé.

En dehors du système de studio, la plupart des industries cinématographiques s'appuient sur un modèle mosaïque pour le financement du contenu audiovisuel. La mosaïque peut avoir de nombreux éléments qu'il est possible d'incorporer dans différentes catégories. On trouvera ci-dessous les éléments les plus couramment trouvés.

Capitaux privés

Il est possible de mobiliser des capitaux privés dans l'industrie cinématographique en s'adressant à différentes sources. Il arrive peu souvent que la société de production détienne des avoirs en quantité suffisante pour pouvoir consacrer sa propre contribution initiale au coût de production, sous la forme d'un investissement qu'elle pourra récupérer. Les firmes spécialisées dans l'acheminement de capitaux privés dans des entreprises commerciales et industrielles peuvent également être une source de financement. Dans quelques pays, des organismes de financement du secteur public ajoutent leur contribution au budget d'un film non pas sous la forme de "billets de banque" (c'est-à-dire récupérable uniquement une fois que les

contributions au film du secteur privé ont été pleinement récupérées) mais dans des conditions similaires à celles des investisseurs du secteur privé. Dans quelques industries cinématographiques, le rôle joué directement par des entreprises privées ou des particuliers fortunés (d'industries sans rapport) peut être considérable. C'est ainsi que quelques-unes des industries cinématographiques régionales en Inde (p. ex. films en langues tamoule et telugu) ont attiré de gros investissements d'industries locales et ce, malgré les risques élevés de ces investissements.

Dans quelques régions du monde (en particulier l'Europe), les organismes nationaux de radiodiffusion ont non seulement joué un grand rôle dans le financement de films locaux en acquérant au préalable les droits d'émission mais ils y ont également contribué en apportant des fonds additionnels en tant que capitaux récupérables d'autres formes d'exploitation du film achevé. Des entités comme BBC Films au Royaume-Uni ou France 3 Cinéma en France continuent d'utiliser ce modèle.

Les capitaux privés sont très souvent liés aux politiques nationales d'aide de l'État. Lorsqu'il existe des mesures d'abri fiscal pour encourager l'investissement dans la cinématographie, les entreprises privées d'industries sans rapport avec elle sont davantage incitées à investir dans la production de films en raison d'un avantage fiscal immédiat.

Quelques projets de films peuvent avoir accès à des sociétés de capital-investissement qui se spécialisent dans l'industrie cinématographique et qui agissent comme des guichets uniques. Sur un marché spécifique, ces entreprises peuvent fournir par exemple des capitaux et un financement par l'emprunt; elles peuvent également offrir des espèces à n'importe quel crédit d'impôt de l'État dont peut disposer la production. En période de forte croissance économique, quelques-unes de ces entreprises peuvent aussi offrir un "financement de l'impasse". Cette forme de financement constitue une avance (à risque) sur la part de la valeur projetée des droits au film dans les pays où ces droits doivent encore être vendus. Le financement de l'impasse, comme l'indique ce terme, couvre l'écart entre le financement déjà en place (y compris les ventes préalables exécutées) et le budget nécessaire pour faire le film; il tend à être très onéreux à cause des risques élevés en jeu. Cette pratique a été considérable, en particulier pour les films anglo-américains indépendants sans grandes prétentions tournés avec des acteurs très chers mais les conditions sont en général onéreuses pour la production et, du fait de la récession actuelle, cette forme de financement a connu une baisse prononcée.

Dette

Le financement de la dette émane d'institutions de crédit traditionnelles comme des banques du secteur privé et, de temps à autre, de prêteurs spécialisés qui offrent également d'autres types de financement aux producteurs de film (p. ex. capital, "impasse", etc.). Il y a très peu de banques dans le monde qui ont des divisions spécialisées dans les loisirs cinématographiques et, en raison des fortes obligations de garantie, les cinéastes éprouvent souvent des difficultés à y accéder. La plupart des banques offrent uniquement des prêts de trésorerie de durée relativement courte pour combler le fossé temporaire entre le début de production d'un film et l'apport par les divers partenaires de financement de leurs contributions, ce qui peut parfois avoir lieu une fois terminé le tournage. Les emprunts de trésorerie sont en général remboursables avant la fin de la production et ils ne peuvent en effet être obtenus pour la phase de "production préalable".

S'agissant des prêts à la production, les banques prêteront souvent en échange d'une redevance sur le droit d'auteur du film, une transaction qui entraîne le transfert temporaire de la propriété du négatif à la banque.

Les crédits bancaires sont en général récupérables en "première position" à partir du premier dollar de revenu de l'exploitation du film, avant les participants au capital et autres investisseurs.

Participation/paiements différés

Cette forme de financement de films fait partie de la boîte à outils de financement de films indépendants partout dans le monde. Il arrive très souvent qu'un projet budgétisé à un certain niveau éprouve de très sérieuses difficultés pour "clore" son financement. Dans les négociations avec les sources de financement, le ou les producteurs et le metteur en scène peuvent se voir obligés de retirer une partie ou la totalité de leurs honoraires du budget et en amont. Cette pratique réduit le budget à financer sur un investissement initial mais fait souvent courir de sérieux risques à ces participants, le film pouvant en effet ne pas gagner suffisamment d'argent pour qu'ils puissent récupérer leurs reports. Pour en tenir compte, ils peuvent être en mesure de négocier une meilleure place dans la "cascade de recettes" du film. Ils peuvent par exemple obtenir la récupération d'un certain niveau d'honoraires de concert avec les investisseurs dans le film. La possibilité d'obtenir ou non de tels arrangements dépend en grande partie du pouvoir de négociation des intéressés ou de l'entreprise de production elle-même.

Les accords de participation sont aussi fréquents dans le cas des principaux acteurs. Les réalisateurs de films indépendants partout dans le monde hésitent souvent à signer de grandes vedettes en raison de la taille de leurs honoraires. Les réalisateurs de quelques films commercialement et artistiquement ambitieux se retrouvent donc devant un dilemme : d'une part, ils ont des ambitions créatives qui peuvent ne pas être compatibles avec un grand public, la présence de vedettes peut atténuer ce facteur et rendre le projet plus "commercial"; et, d'autre part, la présence de vedettes tend à pousser le budget au-delà de la barre où les investisseurs seraient convaincus de pouvoir couvrir leurs risques, du fait de la nature du projet. Une façon de résoudre ce dilemme consiste à offrir à la vedette la possibilité d'accepter une avance sur salaire moins élevée et plus sur les recettes engendrées plus tard une fois le film achevé. Ce faisant toutefois, les vedettes deviennent les codétenteurs de la propriété intellectuelle du film et, compte tenu de leur pouvoir de négociation, elles sont en mesure d'obtenir une partie importante des recettes du film (et non pas uniquement l'élément différé de leurs salaires mais aussi une récompense additionnelle pour les risques encourus).

Aide de l'État 1 – Financement direct

Pour les raisons mentionnées dans le paragraphe 1 (ci-dessus), le film est un produit public qui est très souvent affecté par un échec commercial, ce qui signifie que le coût pour le réalisateur dépasse en général le montant des recettes que l'on peut raisonnablement en tirer. Dans de nombreux pays de la planète, l'idée d'avoir une industrie locale capable de produire une masse critique de films locaux traduisant la culture locale à l'intention des citoyens locaux est considérée comme un objectif d'intérêt public qui en vaut la peine. Par conséquent, nombre de pays ont adopté des politiques conçues pour pallier en partie le problème de l'échec commercial au moyen de mécanismes de redistribution qui garantissent que les réalisateurs pourront trouver une partie des fonds nécessaires pour la production.

En règle générale, l'aide de l'État revêt deux formes : sélective et automatique. Dans le cas des fonds sélectifs, les projets se font concurrence sur la base de mérites subjectifs qu'évaluent soit des pairs de l'industrie soit des employés de la fonction publique ou un mélange des deux. Cette approche signifie dans la réalité que le fonds public se prononce sur le bien-fondé du projet en fonction d'une série de critères. Ces critères peuvent être strictement culturels (c'est-à-dire l'"avance sur recettes" en France), les choix étant guidés par le sentiment que le projet contribuerait à la vie culturelle et pourrait sinon ne pas être réalisé en faisant appel au marché uniquement. Par ailleurs, ils peuvent être à vocation commerciale, cas dans lequel les décideurs chercheront à déterminer la capacité qu'a le projet de récupérer ses coûts et d'attirer un vaste public. Dans de nombreux cas, les fonds publics travaillent avec une série de critères

mixtes dans le cadre desquels les films sélectionnés sont tenus de répondre à des attentes à la fois culturelles et commerciales, une tâche qui rend parfois la procédure de sélection quelque peu politique.

Les programmes de subvention automatiques récompensent en général les entreprises cinématographiques au prorata de l'argent engendré par les films aux guichets des cinémas. Cette approche existe en France et en Espagne et il y a un programme paneuropéen (programme MEDIA) qui récompense les distributeurs de films de façon similaire.

Aide de l'État 2 – impôt hypothéqué, crédits d'impôt, rabais, etc.

De nombreuses juridictions nationales ont ajusté leur code fiscal pour ainsi permettre aux entreprises du secteur privé et aux particuliers d'abriter les revenus imposables en investissant dans la production de films. Ce sont notamment le Canada, le Brésil, la France, le Royaume-Uni, la Belgique et 42 des États et territoires des États-Unis d'Amérique pour n'en citer que quelques-unes. Le Brésil est un paradigme intéressant pour ce modèle : les entreprises locales remplissant les conditions pour bénéficier de l'allègement fiscal peuvent financer une grande partie de leurs budgets sur des capitaux émanant d'entreprises qui disposent de grandes quantités de recettes imposables (p. ex. Petrobras et Embraer).

Les crédits d'impôt qui sont directement disponibles pour la réalisation de films ne font pas intervenir des investisseurs de tierces parties. Ils sont souvent un choix privilégié des gouvernements qui les considèrent en effet comme moins vulnérables aux distorsions et aux abus en tant que programmes d'abri fiscal. En vertu des systèmes de crédit d'impôt, les producteurs peuvent recevoir un avantage en espèces direct correspondant à l'impôt auquel a renoncé l'organisme budgétaire sur certains types de dépenses éligibles, principalement celles liées aux coûts directs de la production physique.

Aide de l'État et coproduction officielle

Il y a à l'aide de l'État une dimension internationale. Nombre de pays ont conclu des accords ou traités officiels de coproduction bilatérale. Ces accords créent un canevas juridiquement contraignant entre les États souverains qui confèrent effectivement aux coproductions éligibles le statut de nationalité dans les deux pays. Les avantages de la double nationalité est que la production peut alors recevoir une aide de l'État des deux pays, ce qui accroît la mise en commun des capitaux du secteur public (ou crédit d'impôt/garantie) disponibles pour financer le budget du film. L'inconvénient est que les frais de transaction des coproductions (p. ex. frais de justice, conformité administrative, etc.) tendent à être plus élevés que pour la plupart des productions purement nationales. Ils peuvent également quelque peu limiter les options dont disposent les producteurs (emplacements, personnel, postproduction) car les accords ou traités prévoient que les projets établiront un équilibre des dépenses dans chaque pays, plus ou moins proportionnellement à leurs contributions financières respectives. Les coproductions officielles sont néanmoins un facteur positif avéré dans le développement des industries cinématographiques nationales. Elles donnent aux films nationaux à court de liquidités des possibilités additionnelles de financement, de distribution sûre en dehors des frontières nationales et de plus grande coopération internationale.

Parrainage et placement de produits

Partout dans le monde, des marques de grande valeur cherchent à s'associer avec des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, ce qu'elles considèrent comme une occasion d'associer leur produit à des modes de vie et démographies spécifiques. Les productions internationales à

gros budget (comme par exemple la franchise James Bond) ont souvent recours à cette forme de financement et, ces dernières années, quelques grandes entreprises ont même ouvert des divisions de divertissements filmés afin de prendre le contrôle des projets de films créatifs qu'elles souhaitent lier à leur produit (p. ex. Adidas avec la franchise d'action football *Goal!* 1 et 2). Le parrainage et le placement de produits créent aussi très fort des volets de financement cinématographiques dans de nombreux pays en développement qui ont des marchés de consommation de masse émergents.

Prévente de droits

La prévente de droits est un mécanisme par lequel les cinéastes (ou leurs agents de vente désignés) reçoivent d'un distributeur (ou d'un organisme de radiodiffusion, d'une plate-forme VoD, etc.) la promesse d'acquiescer certains droits de distribution du film avant que le film ne soit achevé et livré. Le contrat de prévente, sous réserve qu'il vienne d'un distributeur *bona fide*, peut ensuite être utilisé par les cinéastes pour obtenir un financement bancaire (prêt à la production) afin de compléter le financement du budget du film. Par conséquent, la prévente illustre le rôle stratégique que joue la propriété intellectuelle dans la réalisation des films ainsi que dans leur distribution. La capacité de faire intervenir les distributeurs et/ou les plates-formes de distribution dans le projet au moyen de la prévente de droits conduit toutes les autres formes de financement dans le projet – bien qu'elle soit la dernière sur notre liste, la prévente est en fait la clé du système de financement d'un film. Rares sont les industries cinématographiques qui peuvent prétendre avoir atteint le stade de maturité si elles n'ont pas les structures commerciales et les pratiques de transaction en matière de droit d'auteur qui permettent à quelques-uns des droits d'un projet cinématographique d'être déduits avant la fin de la production du financement de la production.

La section suivante traite plus en détail de la prévente et du rôle important qu'elle joue dans le financement de nombreux films indépendants.

1.4. Utilisation de l'infrastructure en matière de propriété intellectuelle pour développer, financer et distribuer des œuvres audiovisuelles

1.4.1. Utilisation de la propriété intellectuelle dans le développement créatif d'œuvres audiovisuelles

Une des principales caractéristiques de l'œuvre audiovisuelle produite professionnellement est le temps et les ressources financières nécessaires pour passer de l'idée initiale d'un projet à la première journée du tournage. Dans l'industrie, cette phase du cycle économique et créatif de la production d'un film est appelée "développement". Le développement englobe toutes les tâches qui consistent à transformer une idée et/ou la matière brute (p. ex. un ouvrage littéraire ou factuel, une pièce de théâtre, une œuvre de musique, un film préexistant (droits de remake) un article de magazine, un scénario original, l'histoire de la vie d'une personne, etc.) en une mobilisation d'avoirs créatifs, financiers, techniques et physiques nécessaires pour faire un film ou une œuvre audiovisuelle. Canaliser des ressources dans le développement est un des principaux ingrédients de la compétitivité dans l'industrie cinématographique où il y a un lien empirique entre le soin accordé à cette partie du processus et la capacité du produit final d'attirer un public.

Au cœur du développement pour une entreprise de production cinématographique ou audiovisuelle est la capacité d'obtenir des avoirs créatifs sur une base exclusive. À chaque stade du processus, il est essentiel pour le projet d'avoir des accords de cession, de transfert ou de licence clairement RÉDIGÉS pour chacun de ces avoirs créatifs. Un des problèmes bien

diagnostiqués de la production cinématographique en Afrique est le manque relatif d'une série claire et harmonisée de pratiques juridiques qui permettraient au producteur d'établir sans aucune ambiguïté qu'il a effectivement obtenu les droits nécessaires aux composantes créatives pour entrer dans le film achevé.

Le plus essentiel de ces avoirs créatifs sera la matière brute sous-jacente (c'est-à-dire une œuvre préexistante, très souvent un livre ou un scénario existant). Pour obtenir de tels avoirs, la production est tenue de conclure des accords contractuels avec les propriétaires des œuvres préexistantes de telle sorte que la propriété intellectuelle du projet en résultant puisse relever directement de son contrôle.

Dans le cas des œuvres sous-jacentes – ou préexistantes –, la norme internationale veut que les producteurs prennent une "option" sur elles plutôt que d'acheter les droits dès le tout début du processus de développement. Dans le cas d'une option, les titulaires de la propriété intellectuelle de l'œuvre préexistante accordent aux cinéastes un droit exclusif, à savoir celui d'être les seuls habilités à adapter l'œuvre et à la transformer en une œuvre de divertissement filmé. L'avantage de cette option est qu'elle est une espèce de foyer de transition dans le processus de développement et, en tant que telle, moins chère que l'achat initial des droits. Un contrat d'option aura typiquement une durée initiale de 18 mois, renouvelable par après pour des périodes plus courtes (un an, six mois, etc.). Il représente une adaptation créative de l'infrastructure juridique aux aléas et incertitudes inévitables du processus de développement de l'industrie cinématographique. La plupart des projets n'aboutissent pas à la création de films et bon nombre de projets sont abandonnés assez tôt au stade de leur développement car les cinéastes soit se rendent compte que le matériel n'offre guère le potentiel d'un long métrage soit ne peuvent réconcilier ses ambitions avec ce que le marché peut offrir sous forme de financement en matière de production. Le rapport entre les projets qui entrent dans le processus de développement et ceux qui deviennent des films varie d'un pays à l'autre. À Hollywood, ce rapport serait de un sur 10 pour les studios. L'Europe, avec ses systèmes de subvention de l'État bien établis, peut permettre à une plus grande variété de projets de voir le jour mais le rapport demeure d'environ un sur cinq :]. Une fois que la société de production cinématographique a acquis la certitude (ou est du moins raisonnablement convaincue) que le projet est créativement et financièrement viable, elle devra acquérir l'intégralité des droits au projet des titulaires des droits de l'œuvre préexistante. Dès lors et sous réserve d'arrangements spécifiques dans le contrat de cession ou de transfert, la production peut commencer à transformer les avoirs de développement (un scénario, des projets de dessins de scénographie sur la base de maquettes, etc.) en un film achevé.

Le processus de développement entraîne également la production d'un scénario qui est lui-même une œuvre distincte protégée par le droit d'auteur, que ce soit une œuvre originale directement conçue pour un film ou une œuvre fondée sur une œuvre sous-jacente. Il est essentiel pour une société de production cinématographique qu'elle acquière les compétences rédactionnelles et juridiques nécessaires pour mener à bien ce processus, sans oublier qu'un solide scénario est un des avoirs créatifs les plus puissants dont puisse disposer un producteur lorsque vient le moment de faire financer le projet.

Il y a différentes doctrines juridiques et pratiques concernant l'élaboration du scénario d'un film. Selon la doctrine du "louage" de l'ouvrage (aux États-Unis d'Amérique par exemple), le producteur est le titulaire du droit d'auteur dans le scénario et met en garde le scénariste, dont le travail est rémunéré en tant que service technique, contre l'achat de droits d'auteur. D'autres juridictions peuvent avoir une approche différente. Dans les pays à "droit d'auteur", les droits d'auteur sont en général dévolus au scénariste pour des raisons de présomption légale. Par conséquent, même si elle court le risque financier de payer pour le temps et les compétences du scénariste, la société de production se chargera non seulement de rémunérer le service mais aussi d'obtenir le transfert nécessaire de droits du scénario de la part du scénariste. Cela peut nécessiter deux contrats distincts : un contrat pour le travail de rédaction

du scénario lui-même et un autre pour retirer la cession/le transfert ou la licence de droits au scénariste en tant qu'auteur du scénario, avec la rémunération financière additionnelle qui s'impose.

Dans quelques pays où des structures de négociation collective sont en place, les scénaristes en qualité d'auteurs du scénario utilisé pour faire le film peuvent aussi avoir droit à une part proportionnelle des recettes de l'exploitation commerciale du film achevé (souvent libellée sous la forme d'un pourcentage des recettes nettes, après déduction des coûts de production, des honoraires des distributeurs, etc.).

Les films reposent souvent sur des vies réelles, passées ou présentes. Le recouvrement de droits dans de telles situations peut faire intervenir une série complexe de tâches juridiques : les droits relatifs à une personne en vie ne sont pas liés au droit d'auteur mais il n'en reste pas moins important de veiller à ce que le film ne soit pas vulnérable à une injonction fondée sur les droits à la vie privée d'une personne, le droit à son image, la loi contre la diffamation, etc. La matière brute pour l'information biographique d'une personne peut être une œuvre protégée par le droit d'auteur comme un article de la presse, une biographie publiée, un programme radio, des événements d'actualité ou un documentaire qui nécessitera une autorisation et, le cas échéant, un achat de droits.

Le champ d'application limité de la présente étude ne nous permet pas de traiter plus en détail les complexités juridiques du cycle de développement de l'industrie du cinéma (musique préenregistrée, plans d'exécution fondés sur des œuvres existantes, utilisation d'objets de marque dans le cadre). Le principe fondamental à tous les stades du processus de développement est que – pour terminer avec un avoir créatif commercial et entamer la phase suivante de mobilisation de fonds à la production, la société de production doit faire preuve d'une discipline juridique rigoureuse : elle doit veiller à ce que tous les droits de propriété intellectuelle qui entrent dans le projet soient soit affranchis soit pourront l'être au moins à un stade ultérieur.

1.4.2. Utilisations de la propriété intellectuelle dans le financement de production d'œuvres audiovisuelles

Dans la section 1, nous avons donné un aperçu des principales sources de financement auxquelles ont accès les industries cinématographiques matures. En dehors des deux grands systèmes de studio du monde (États-Unis d'Amérique et Inde), il est très rare que le budget moyen d'un film commercial fondé sur des normes professionnelles soit financé sur une source unique. La plupart des budgets cinématographiques sont financés par une variété de sources, ce qui exige de la société de production une grande ingéniosité d'entreprise.

Une fois que les droits sous-jacents pertinents, les droits d'interprétation, les droits musicaux et autres droits pertinents ont été autorisés, la société de production – ou l'agent qu'elle aura désigné – est en mesure de soumettre le projet aux distributeurs, diffuseurs et/ou autres plates-formes. À ce stade, le producteur a en général une "enveloppe" qui consiste en un scénario (qui peut être ou non une dernière version); il peut également avoir quelques acteurs clés associés au projet (sous réserve de certaines conditions comme la date de démarrage et un accord sur les recettes d'arrière-plan) et, dans quelques cas, un metteur en scène. La société peut également avoir obtenu un financement qui n'est pas fondé sur les droits comme des capitaux privés ou une aide de l'État ou encore une offre de trésorerie escomptée sur la postproduction.

Dans l'écologie du financement des films, le pouvoir qu'a le projet d'attirer des engagements en matière de prévente et de distribution avant la production est non seulement crucial pour obtenir ce financement mais aussi indispensable pour obtenir l'engagement définitif de la plupart des autres sources. Les investisseurs de capitaux par exemple ne s'intéressent d'ordinaire pas à un projet à moins qu'ils n'aient la garantie suffisante que le film sera distribué. En outre rien ne permet de supposer que les droits de distribution seront souscrits une fois que le film a été achevé. Nombre d'industries cinématographiques nationales (comme par exemple la production de films en langues tamoule ou telugu en Inde) sont parsemées de films qui – ayant finalement réussi à être tournés sans aucune prévente de droits de distribution – finissent sur un rayon où ils accumulent de la poussière parce qu'aucun distributeur ne s'est intéressé au produit final. Le budget du film britannique à succès mondial *The King's Speech* a dépassé un peu plus de 12 millions de dollars É.-U. Ce film avait été financé sur des capitaux à un niveau inhabituellement élevé (plus de 60%) bien qu'une partie de ce financement ait été un financement direct de la dette par la société londonienne de financement de films Prescience Film Finance. Une grande partie des capitaux investis dans ce film n'aurait toutefois pas été mobilisée si les producteurs n'avaient pas pu obtenir des préventes de droits de distribution de deux très grandes compagnies dans deux territoires de distribution clés, à savoir Momentum Pictures pour le Royaume-Uni et The Weinstein Company pour l'Amérique du Nord.

1.5. Le rôle clé joué par les transactions de droits dans le financement du film – études de cas

L'étude de cas ci-dessous, à savoir la production 2012 Argentine/Espagne/France *Elefante Blanco* (Éléphant blanc), comprend trois grandes sources de financement : capitaux du secteur public (aide de l'État), honoraires différés (producteurs retirant du budget une partie ou la totalité de leurs honoraires à récupérer de l'exploitation du film achevé) et préventes de droits.

Le film raconte, dans un style socioréaliste courageux les combats quotidiens d'un prêtre urbain engagé à Buenos Aires et sa relation complexe avec un jeune agent de service social qui ne partage pas ses convictions religieuses. Avec en vedette Ricardo Darin, une grande étoile du cinéma latino-américain que le monde a appris à mieux connaître après le succès du film oscarisé *El Secreto de sus Ojos* (Le Secret de leurs yeux), *Elefante Blanco* est dirigé par le fameux metteur en scène argentin Pablo Trapero.

Étude de cas 1 : Plan de financement — *Elefante Blanco*

Source de financement	Type	Montant en euros	%
Chaîne généraliste TVE (Espagne)	Prévente de droits d'émission pour l'Espagne	600 000	18,75
ICAA (Espagne)	Capitaux du secteur public (institut cinématographique national)	753 000	23,53
INCAA (Argentine)	Capitaux d'un organisme du secteur public	538 667	16,83
Patagonik Films (Argentine)	Paiement d'une garantie minimum en échange de droits pour l'Amérique latine	700 000	21,87
Full House Film (France)	Coproduiteur tiers français. Contribution financière uniquement (subvention)	250 000	7,81
Wild Bunch (France)	Paiement d'une garantie minimum d'une société internationale de ventes de films en échange de tous les droits au reste du monde en dehors de l'Amérique latine	250 000	7,81
Honoraires différés	Honoraires des producteurs Morena Films et Matanza/Patagonik en tant que coproducteurs du film	108 000	3,37
	Budget	3 200 000	

Dans ce cas particulier, l'aide de l'État a été considérablement amplifiée par le recours à des traités de coproduction officiels qui conféraient automatiquement au film la nationalité espagnole, argentine et française, permettant ainsi aux producteurs de recevoir une subvention dans les trois pays. La stratégie de coproduction permettait par ailleurs au producteur d'obtenir des droits de distribution sur une base de prévente dans les deux pays partenaires coproducteurs majoritaires (Argentine et Espagne). Au total, le choix de la coproduction a donné aux producteurs un budget beaucoup plus élevé qu'ils n'auraient normalement pu mobiliser pour cette histoire, qui se déroule entièrement dans une zone urbaine intérieure de la capitale de l'Argentine. S'il avait été obligé de mobiliser des fonds en Argentine seulement, il est probable que le budget d'*Elefante Blanco* aurait sans doute été inférieur de 50% ou plus à ce qu'il a été, en raison des limitations du marché national qui rendent difficile la viabilité économique des films à budget plus élevé.

Avec un budget de coproduction de 3,2 millions d'euros, les cinéastes savaient qu'ils pouvaient se permettre de fournir de grandes valeurs de production, accroissant ainsi la possibilité pour le film d'être largement distribué à l'échelle internationale, en dehors des deux pays coproducteurs.

Elefante Blanco illustre très clairement le rôle stratégique que jouent les transactions fondées sur le droit d'auteur dans le financement et la production de films. L'élément qu'est la prévente apparie quasiment l'aide de l'État des organismes cinématographiques des pays producteurs et couvre presque la moitié du budget (48,3%). De nombreuses agences de financement subordonnent leur contribution à l'obtention par les entreprises de cinéma de ces préventes afin de s'assurer que leur investissement est dans l'intérêt du public, les consommateurs pouvant voir le film achevé. Dans cet exemple, les préventes ou les paiements de garantie minimum en échange de certains droits ont permis au film d'être l'objet d'une grande distribution dans les territoires de coproduction et ailleurs.

Notre deuxième étude de cas, *Caramel* (Sukkar Banat), a fait pleinement usage des liens culturels et commerciaux entre le Liban et la France, utilisant un capital d'amorçage du secteur public pour lancer le projet et attirer des préventes substantielles de droits pour financer le budget de 1,3 million dollars É.-U.

Dirigé par Nadine Labaki, metteur en scène pour la première fois qui joue également dans le film et en a écrit le scénario grâce à un don au développement des organisateurs du Festival de Cannes, *Caramel* célèbre la résilience et la bonne humeur d'un petit groupe de femmes libanaises dont le monde tourne autour d'un salon de coiffure à Beyrouth. La vitalité de ces femmes est comparée aux troubles constants qui ont affligé le pays pendant des décennies et donne une image plus réconfortante de l'expérience libanaise.

Étude de cas 2 : Plan de financement – *Caramel*

Source	Type	Montant en euros	%
Fond Sud, France	Aide de l'État. Agence française pour les films coproduits avec des pays en développement	100 000	7,69
Agence Francophonie	Aide de l'État. Organisation internationale chargée de promouvoir la langue et la culture françaises	25 000	1,92
Sabban Media	Prévente à un grand distributeur de films des droits de cinéma et vidéo pour le monde arabe	102 200	7,84
ART	Prévente de droits d'émission panarabes à un diffuseur par satellite du Moyen-Orient	393 000	30,23
Roissy Films	Contre les ventes, mandatent tous les droits à tous les territoires en dehors de la France et du Moyen-Orient	300 000	23,07
Bac Films	Prévente à un grand distributeur de films français des droits cinéma et vidéo pour la France	200 000	15,38
ARTE	Prévente (licence) de droits allemands et français d'émission par satellite à la chaîne culturelle publique franco-allemande	150 000	11,53
	Budget	1 300 000	

Dans le cas de *Caramel*, 88% des fonds nécessaires pour financer le budget de 1,3 million de dollars É.-U. provenaient de transactions fondées sur le droit d'auteur comme par exemple des paiements de garantie minimum en échange de certaines catégories de droits, 9,6% seulement provenant de sources d'aide de l'État. *Caramel* est un exemple typique de la manière dont les cinéastes font un usage stratégique de la valeur de la propriété intellectuelle pour mobiliser des fonds et convertir ensuite leurs visions créatives en un produit culturel commercialisable. Une fois terminé le financement, les préventes du projet ont permis au film achevé d'être distribué aux quatre coins du monde arabe dans tous les médias (y compris les diffuseurs panarabes) et en France (cinémas, DVD et télévision), sans oublier l'engagement financier additionnel de la part d'un agent de vente international de négociier des droits de distribution dans d'autres pays.

Comme dans le cas d'*Elefante Blanco*, la structure de financement elle-même de *Caramel* reposait sur une stratégie de distribution internationale ambitieuse. Cette stratégie conjuguée à un accueil critique très positif a permis de faire de ce film un succès mondial. Quelque

130 000 personnes, un chiffre record, sont allées voir au Liban le film qui a recueilli plus de 700 000 dollars É.-U. en salles aux États-Unis d'Amérique (un marché notoirement difficile pour les films en langues étrangères) et s'est également très bien comporté en Europe aussi.

Notre troisième étude de cas, le film sud-africain *Otelo Burning*, combine une aide directe de l'État avec un crédit d'impôt, des capitaux privés et une seule grande prévente. Ce film de l'écrivain/metteur en scène Sara Blecher raconte l'histoire d'Otelo, un jeune garçon d'un faubourg de Durban. Avec ses amis, il découvre les joies du surf – un sport strictement interdit aux noirs pendant les années déplorables du régime d'apartheid. Leur joyeuse transgression par le biais du sport devient une vibrante métaphore des changements lourds de conséquences qui se sont emparés de la société et du système politique sud-africain à l'époque de la libération de Nelson Mandela. Le climat dense du film a lieu ce jour historique.

Étude de cas 3 : Plan de financement – *Otelo Burning*

Source	Type	Montant en dollars É.-U	%
NFVF	Aide de l'État (capitaux). South African National Film & Video Foundation	234 000	18
Réduction d'impôt	Aide de l'État. La réduction s'applique aux dépenses de production locales (35% jusqu'à \$1 million)	325 000	25
ETV ou : [Diffuseur occulte]	Prévente. En échange à perpétuité de tous les droits d'émission panafricains (+ quelques capitaux)	520 000	40
Capitaux privés	Occultes	221 000	17
	Budget	1 300 000	

L'Afrique du Sud se targue d'avoir une série sophistiquée de mécanismes publics à l'appui de la production locale de films. Pour ce film au budget élevé par rapport à la moyenne en Afrique, 43% du financement ont été obtenus sous la forme d'une participation directe au capital de l'agence de l'État (NFVF) et de liquidités additionnelles émanant de la réduction d'impôt. Dix-sept pour cent de fonds supplémentaires venaient d'une source de capitaux privés. Ici aussi, comme dans le cas d'autres exemples, le film n'aurait pas pu être tourné si cela n'avait été pour la capacité des cinéastes d'en prélever des droits au moyen d'un accord unique conclu avec un organisme de radiodiffusion du secteur privé en échange d'une contribution valant 40% du budget.

Le financement d'*Otelo Burning* illustre donc le rôle de plus en plus important que jouent les droits de diffusion dans le financement d'un nombre croissant de films tournés en Afrique. L'infrastructure cinématographique relativement petite et le piratage généralisé sur le marché de la vidéo signifient que rares sont les possibilités qu'ont les producteurs de réaliser des préventes de ces catégories de droits. En revanche, les diffuseurs commerciaux, y compris les diffuseurs nationaux et panafricains par satellite, se targuent souvent d'avoir de bonnes infrastructures, une solide trésorerie et de bonnes normes professionnelles lors de l'acquisition de droits au contenu offerts par des tiers. C'est également un marché très concentré avec des monopoles locaux au niveau national et un nombre relativement petit de plus grands diffuseurs panafricains. Par conséquent, le pouvoir de négociation tend à favoriser les entités qui souvent préachètent des droits africains à perpétuité lorsqu'elles financent une partie relativement petite du budget d'un film.

1.6. Pratiques saines – l'importance de la documentation du droit d'auteur [Chaîne de titres]

La section précédente illustre le rôle fondamental joué par les droits liés au droit d'auteur, non seulement pour la distribution et l'exploitation commerciale d'un film achevé mais aussi en tant qu'instrument juridique pour lever des fonds du secteur de la distribution avant même qu'un film ne soit mis en production et achevé. La capacité d'ajouter la prévente de droits dans un projet à l'arsenal des options de financement est un élément crucial de la norme internationale. Et pour qu'il y ait une prévente, qu'elle soit nationale ou étrangère, un film dépendra d'une solide documentation en matière de droit d'auteur afin de soutenir sa valeur d'enveloppe créative qui peut être convertie en un avoir économique actif précieux. La norme internationale que le présent chapitre ne décrit que d'une manière superficielle suppose qu'une pratique juridique saine dans ce domaine est la condition à remplir au préalable pour obtenir un succès économique. S'il est vrai qu'une bonne documentation en matière de droit d'auteur ne garantit pas qu'un film attirera du public, il n'en reste pas moins que son absence rendra très souvent peu probable le financement et la production de ce film; au minimum, il est peu probable qu'il serait exploité dans le commerce sans obstacles qui peuvent inclure des injonctions non désirées par des titulaires de droits lésés à l'égard d'éléments entrant dans le film (comme par exemple la bande sonore, les interprétations ou exécutions en direct, les marques, le travail sous-jacent, etc.). Pour qu'un film ait une valeur économique quelle qu'elle soit, les droits doivent être incontestablement autorisés.

Notre brève étude dans la deuxième partie du présent rapport des pays qui participent au projet C4AC (Burkina Faso, Kenya et Sénégal) du Plan d'action pour le développement de l'OMPI met en relief un problème commun que de nombreux autres États membres de l'OMPI dans le monde en développement partagent à des degrés divers. Dans ces trois pays, la cohérence et la fiabilité des pratiques de titres en matière de droit d'auteur concernant les œuvres audiovisuelles produites à l'échelle nationale font souvent défaut. Il ne serait certes pas exact de suggérer que l'adoption généralisée de la bonne pratique des titres serait suffisante pour résoudre les problèmes économiques des secteurs audiovisuels en développement de ces pays mais il ne fait aucun doute qu'un critère de qualité élevé dans ce domaine est à la fois une condition préalable à remplir pour obtenir une plus grande croissance (en particulier de ces possibilités d'exportation et de coproduction dans une large mesure encore inexploitées) et un corollaire essentiel.

Une chaîne de titres complète dont attestent des accords et contrats écrits protège la valeur économique potentielle de l'avoir audiovisuel. Un distributeur international qui suit la norme internationale n'envisagerait pas de prendre les droits d'un projet cinématographique ou d'un film achevé – même un très bon film – qui a une chaîne de titres incomplète. S'il n'a pas la preuve que les droits ont été reconnus (à la connaissance du producteur qui vend l'œuvre), le distributeur ne serait pas en mesure de protéger son achat contre le risque d'une éventuelle revendication ultérieure par un titulaire de droits, ce qui peut rendre le film juridiquement inexploitable sur le territoire pour lequel le distributeur aurait acquis les droits du film. Inversement, une bonne pratique dans ce domaine contribue à rendre les bonnes œuvres audiovisuelles plus compétitives par rapport à celles qui ne font pas l'objet d'une certitude juridique.

À son tour, une bonne pratique en matière d'historique des droits peut signifier un plus grand nombre de possibilités d'exploiter l'œuvre audiovisuelle dans tous les segments de la chaîne de valeur, du cinéma et/ou marché DVD aux plates-formes gratuites de télévision et de vidéo sur demande en ligne. Pour quelques films, cela pourrait signifier plus de recettes, ce qui, à son tour, aide la société de production à garantir le coût d'acquisition des droits nécessaires au développement créatif de nouveaux projets, à commander des scénarios originaux et à acheter les droits d'adaptation au cinéma d'un roman, à succès notamment. L'application de critères

professionnels dans la documentation en matière de droit d'auteur est également essentielle pour les sociétés de production si elles veulent obtenir un financement des banques dont les modalités d'évaluation des risques sont très rigoureuses.

Pour relever ce défi passionnant qu'est le développement de leurs secteurs audiovisuels, les pays participant au projet CDIP 9/13 de l'OMPI peuvent espérer engendrer de nouveaux effets vertueux en créant des compétences professionnelles en matière d'utilisation du droit d'auteur et des droits connexes. Certes, les problèmes à résoudre pour permettre à leurs secteurs audiovisuels d'exploiter leur potentiel économique et culturel sont nombreux et un grand nombre d'entre eux ne relève pas de la propriété intellectuelle mais une croissance durable n'est réaliste dans le long terme que si leurs entrepreneurs de l'univers du cinéma se voient donner la possibilité d'être tenus au courant des normes et pratiques juridiques qui priment dans le domaine mondial des spectacles cinématographiques. Loin de favoriser l'uniformité culturelle et créative, cette norme juridique internationale libère les cinéastes et leur donne un plus large éventail de possibilités de transformer leurs visions créatives en actifs de droit d'auteur précieux.

DEUXIÈME PARTIE

ÉVALUATION DU RÔLE DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DANS LE FINANCEMENT, LA PRODUCTION ET LA DISTRIBUTION DES ŒUVRES AUDIOVISUELLES AU BURKINA FASO, AU KENYA ET AU SÉNÉGAL

2.1. Méthodologie et avertissement

Nous avons effectué une recherche documentaire sur le droit d'auteur dans les secteurs audiovisuels du Burkina Faso, du Kenya et du Sénégal et nous avons envoyé un questionnaire à plusieurs des principales parties prenantes, fonctionnaires de l'État et spécialistes de l'audiovisuel, que nous avons également interviewés.

Compte tenu des délais très courts et du peu de données pertinentes disponibles, nos conclusions sont essentiellement empiriques et ne prétendent être ni exhaustives ni définitives; en tant que tel, le présent rapport devra être complété ou corrigé selon que de besoin.

Nous avons axé notre recherche sur les réalités pratiques dans les trois pays ciblés et notre analyse sur les problèmes soulevés par l'utilisation et la gestion du droit d'auteur (à savoir le droit d'auteur et les droits connexes) afin de renforcer et de développer ces secteurs audiovisuels.

2.2. Principales conclusions

- a) Le droit d'auteur ne joue qu'un rôle marginal dans le financement et l'exploitation des œuvres audiovisuelles produites au Burkina Faso, au Kenya et au Sénégal.
- b) Les contrats de coproduction et d'exploitation conclus avec les producteurs et distributeurs étrangers reposent sur le droit d'auteur mais ne sont pas toujours bien compris.
- c) Les parties prenantes audiovisuelles dans les pays étudiés ont une connaissance limitée du droit d'auteur et n'ont pas accès à une formation, des ressources et des avis juridiques spécialisés.
- d) Une utilisation plus efficace du droit d'auteur offre de réelles possibilités mais est fondée sur des changements structurels du secteur correspondants et de nouvelles possibilités commerciales.
- e) En présence d'une nouvelle génération talentueuse et motivée de cinéastes et dans la foulée de nouvelles possibilités de distribution sur l'Internet comme de la volonté politique de renforcer la production et la disponibilité de contenus audiovisuels africains, le moment est peut-être venu de réexaminer les pratiques et d'envisager une utilisation stratégique du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel.

2.3. Burkina Faso

2.3.1. *Situation actuelle du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel*

D'après le Bureau burkinabé du Droit d'Auteur (BBDA), il n'est pas facile de se procurer des données statistiques sur le secteur audiovisuel au Burkina Faso et sur son utilisation du droit d'auteur. Plusieurs parties prenantes ont préconisé la création de ces données à l'appui du renforcement du secteur et pour permettre l'évaluation des politiques dans le temps. Des projets sont en cours au niveau sous-régional pour mettre au point une méthodologie permettant de créer ces données. Entre-temps, le BBDA met à disposition quelques données, à savoir sur la collecte des taxes et la distribution de la rémunération pour les droits gérés collectivement, qui peuvent être obtenus gratuitement selon une procédure spécialisée.

Le Burkina Faso est le pays natal de quelques-uns des cinéastes les plus connus et légendaires de l'Afrique comme Gaston Kaboré, Idrissa Ouédraogo, Pierre Yaméogo et Dani Kouaté. La plupart des productions sont considérées comme du *cinéma d'auteur*, lequel se caractérise par des scénarios s'inspirant de traditions culturelles et de réalités sociales contemporaines, une photographie esthétique et de longs cycles de production reposant sur des fonds publics. Plus récemment, on a vu apparaître une jeune génération qui utilise des techniques numériques pour produire plus vite et plus à un coût plus bas, une génération qui, selon des producteurs avérés est pleine de talent mais a encore un long chemin à parcourir pour remplir des critères de qualité commercialement acceptables.

Ouagadougou accueille non seulement une des écoles du cinéma les mieux connues d'Afrique mais aussi le festival biennuel du film FESPACO, la réunion la plus importante du secteur audiovisuel panafricain se tenant depuis la fin des années 60, dont la vingt-troisième édition a eu lieu du 23 février au 2 mars 2013. Dans le cadre de ce festival, des tentatives ont été faites pour organiser un marché du film africain en vue de faciliter les coproductions, les accords de distribution et autres transactions permettant d'exploiter les œuvres audiovisuelles africaines. Ouagadougou durant le festival FESPACO est le point de rencontre inévitable du cinéma africain. Producteurs, distributeurs, mécènes, autres professionnels et responsables se réunissent et concluent parfois des transactions mais un marché du cinéma africain structuré et dynamique comparable à de grands marchés internationaux du cinéma n'a pas encore vu complètement le jour et le nombre d'affaires concrètes n'est pas encore suffisant pour soutenir un marché panafricain. Des initiatives visant à développer et structurer le marché du cinéma africain sont en cours.

Pour la plupart des parties prenantes du secteur audiovisuel, le droit d'auteur est encore perçu comme une notion trop abstraite, avec des attentes en matière de recettes irréalistes de la part de la société de gestion collective appelée *Bureau Burkinabe du Droit d'Auteur (BBDA)*, qu'il n'est pas possible de satisfaire. Le recours de ce secteur au financement de l'État et de sources étrangères et, dans quelques cas, à des coproductions avec des Européens a dans une large mesure empêché le développement de pratiques de gestion d'entreprise du droit d'auteur comme les préventes ou l'exploitation de droits d'auteur au moyen de la concession de licences pour différents droits de distribution de plate-forme et territoriale. Conscients de la situation, les pouvoirs publics et les parties prenantes structurent actuellement le marché audiovisuel, notamment la création du Centre national de la Cinématographie, afin d'aider davantage les parties prenantes à lever des fonds ainsi qu'à produire et exploiter des œuvres audiovisuelles.

Dans quelques cas, les contrats passés avec des contributeurs aux œuvres audiovisuelles comme les artistes interprètes sont des contrats verbaux plutôt qu'écrits, ce qui fait planer des doutes sur la chaîne de titres nécessaire pour leur exploitation. De nombreux contrats

confèrent la plupart des droits d'exploitation à un producteur ou distributeur étranger et ne génèrent pas un financement fondé sur le droit d'auteur pour la production ou des recettes d'exploitation. La plupart des œuvres ne sont pas pleinement distribuées et exploitées. Comme devait le dire Baba Hama, ministre de la culture du Burkina Faso, à la conférence de lancement tenue le 26 février 2013 au festival du film FESPACO à Ouagadougou, le but du projet qui est de faciliter une évaluation ciblée et pratique de l'utilisation du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel vient à point nommé et répond à la vision panafricaine d'un secteur audiovisuel réellement émergent et financièrement viable.

2.3.2. Protection du droit d'auteur pour les œuvres audiovisuelles en vertu de la législation nationale

Le Burkina Faso a fait partie de la première vague de pays africains qui ont adhéré à la Convention de Berne (1963) ainsi qu'aux Traités Internet de l'OMPI, au Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) et au Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) (depuis 1999). Le Burkina Faso a signé le Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles.

Les œuvres audiovisuelles, les interprétations et exécutions et les vidéogrammes sont spécifiquement protégés par la loi du Burkina Faso sur le droit d'auteur intitulée *Loi n° 032-99/AN du 22 décembre 1999 portant protection de la propriété littéraire et artistique* (articles 5, 71 et 77). Cette loi relève du droit civil et de la conception et tradition du *droit d'auteur*. Les auteurs jouissent de droits moraux (articles 9 à 15) et de droits patrimoniaux exclusifs (articles 16 à 20), y compris un droit de communication au public qui couvre également la mise à disposition sur l'Internet, sous réserve d'exceptions (article 21).

La titularité du droit d'auteur d'une œuvre audiovisuelle dépend des relations entre ses créateurs, de la présence ou non d'un producteur et/ou d'un contrat de louage d'ouvrage, allant de l'auteur en commun (articles 27 et 33) au producteur ou à l'éditeur dans le cas d'une œuvre collective ou d'une création audiovisuelle dirigée par le producteur (articles 28 et 59) ou à l'employeur (article 30).

La durée de protection est de 70 ans après la mort du dernier auteur survivant (article 34), de 70 ans après la publication en cas d'œuvre collective (article 35) et de 70 ans après fixation pour les interprétations ou exécutions et les vidéogrammes (article 85).

La loi sur le droit d'auteur contient plusieurs dispositions sur les contrats, y compris les transactions en matière de droit d'auteur, notamment des principes généraux comme les contrats par écrit (article 42) et les justes conditions (article 45), les dispositions sur les contrats d'édition (articles 47 à 56), les contrats de représentation (articles 57 à 58) et les contrats de production audiovisuelle (articles 57 à 67).

Le *Bureau Burkinabe du Droit d'Auteur* (BBDA), qui est le seul organisme du pays chargé de la gestion collective du droit d'auteur, administre les licences statutaires de radiodiffusion et de communication au public de vidéogrammes publiés dans le commerce (article 79) et la copie privée des œuvres audiovisuelles (article 82). Les expressions du patrimoine culturel sont protégées par la loi sur le droit d'auteur et la création d'œuvres dérivées par des étrangers est soumise à l'autorisation du BBDA et au paiement d'une redevance à celui-ci (articles 92 et 93). Les titulaires de droits peuvent volontairement attribuer d'autres droits d'auteur au BBDA à des fins d'administration (articles 95 et 96) dans le cadre d'un programme de distribution structuré et transparent mais très complexe².

² Arrêté du 20 mars 2000 portant règlement de répartition des droits

La loi sur le droit d'auteur prévoit des procédures et sanctions civiles (articles 98 à 105), des procédures et sanctions pénales (articles 106 à 111), y compris la protection de mesures techniques (article 108) et de mesures à la frontière (articles 112 à 116).

2.3.3. Le droit d'auteur dans le contexte du marché

La plupart des droits audiovisuels par loi et en vigueur sont concédés collectivement sous licence par l'intermédiaire du BBDA et ils n'engendrent que des recettes limitées, qui représentent 3% à peine du total des recettes provenant de la gestion collective des droits d'auteur au Burkina Faso. La plupart des parties prenantes à l'exception des coproducteurs étrangers ignorent les possibilités de mobilisation de fonds et d'exploitation commerciale appuyées par des transactions en matière de droit d'auteur et ne les exploitent pas.

Ouagadougou est l'une des rares villes africaines qui a encore plusieurs salles de cinéma en exploitation bien que, comme ailleurs sur le continent, leur nombre diminue, une poignée seulement restant à Ouagadougou et à Bobo-Dioulasso. Les parties prenantes comme les pouvoirs publics participent à des initiatives pour préserver et développer le parc de salles. Les productions autochtones et autres productions africaines tendent à attirer un public plus nombreux que les films européens, américains ou indiens. Un certain nombre de parties prenantes ont toutefois signalé que la distribution pourrait être optimisée et que, pour avoir un marché de salles de cinéma dynamique, il faut investir davantage dans la production de films, ce qui a pour résultat un plus grand nombre de sorties. Les droits des spectacles cinématographiques sont gérés collectivement par le BBDA et ils n'engendrent guère de recettes. Les producteurs et les distributeurs s'adressent par conséquent aux mécènes et utilisent la publicité comme autres sources de financement.

Les marchés de distribution pour DVD et VCD de productions nationales souffrent du piratage et n'existent guère si ce n'est pour quelques vidéoclubs dans de grandes villes qui ne rapportent pas grand-chose que ce soit des recettes des ventes ou des droits de location gérés collectivement par le BBDA. Plusieurs tentatives faites pour commercialiser un film en copies DVD ou VCD ont échoué après l'apparition de versions piratées peu après la diffusion des disques authentiques pour moins d'un euro, ce qui cannibalise le marché. La détermination constante des pouvoirs publics de combattre le problème du piratage donnera, on l'espère, ses fruits mais exigera des efforts concertés avec les pays voisins pour empêcher l'importation de disques piratés et remplir d'autres conditions essentielles pour le développement d'un marché légal.

La licence statutaire pour la radiodiffusion et autres communications au public de vidéogrammes (article 79) ne crée guère de possibilités commerciales d'exploitation des œuvres audiovisuelles à la télévision nationale et sur l'Internet. Comme c'est le cas dans d'autres pays africains francophones, les organismes de radiodiffusion versent au BBDA une redevance annuelle en échange de l'autorisation d'émettre n'importe quel contenu protégé par le droit d'auteur qu'ils choisissent. La diffusion de contenu audiovisuel du Burkina Faso sur des chaînes de télévision africaines est rare mais les producteurs sont de plus en plus à la recherche de telles possibilités et préconisent une action concertée pour renégocier les pratiques de concession de licences de ces organismes. Les sites de distribution sur l'Internet de contenu audiovisuel panafricain font leur apparition, légaux comme illégaux, mais ils se trouvent dans d'autres pays et ne sont encore guère disponibles au Burkina Faso, la connexion à l'Internet n'étant pas en mesure de soutenir le téléchargement ou la diffusion en flux continu du contenu audiovisuel, une situation qui peut changer rapidement. De nombreux titulaires de droits ont également attribué volontairement leurs droits de communication en ligne au public à la gestion collective du BBDA mais ils n'ont à ce jour reçu aucune rémunération.

Devant la pénétration rapide des magnétoscopes numériques et des ordinateurs dans les foyers du Burkina Faso, le BBDA est parmi les premiers organismes de gestion collective du continent à percevoir la rémunération de la copie privée dont l'objet est de rémunérer les titulaires de droits audiovisuels. Toutefois, le volume de la rémunération demeure symbolique.

Les potentiels de financement inexploités, les possibilités d'exploitation insuffisantes, le piratage et le manque de connaissances du droit d'auteur dans les secteurs de la production et de la finance, qui sont tous des facteurs de dissuasion de la production et de la distribution audiovisuelles, avaient déjà été identifiés à un colloque au festival FESPACO en 2011 pour être de nouveau abordés et faire l'objet d'un engagement politique de développer les possibilités de distribution et de financement pour le cinéma africain au colloque FESPACO 2013 *Cinéma africain et politiques publiques en Afrique* (voir la déclaration finale adoptée sous la direction des ministres du Burkina Faso, du Gabon et du Mali, que le président du Burkina Faso, Son Excellence M. Blaise Compaoré, s'est engagé à transmettre aux chefs d'États africains³).

2.4. Kenya

2.4.1. Situation actuelle du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel

D'après le *Kenya Copyright Board* (KCB), il est difficile d'obtenir des données fiables sur le secteur audiovisuel national car ce secteur se trouve en partie dans l'économie informelle. À la différence de ce qui se passe dans la plupart des pays francophones africains, le secteur audiovisuel du Kenya, y compris les productions à budget modeste de *Riverwood* diffusées sur DVD en cycles de production/ventes de courte durée, est plutôt similaire à *Nollywood* du Nigéria. Plusieurs producteurs avérés réalisent des œuvres qui font l'objet de transactions plus développées en matière de droit d'auteur comme le récent film à succès *Nairobi Half Life*. Les productions sont pour la plupart autofinancées sans le financement du gouvernement kényen et, dans certains cas subventionnées par des fonds européens. Différents organismes de l'État sont chargés d'appuyer le secteur audiovisuel et plusieurs parties prenantes ont préconisé leur rationalisation.

Les contrats conclus entre le producteur et d'autres titulaires de droits sont en général des contrats par écrit, les préventes de droits de distribution et autres possibilités de financement fondées sur le droit d'auteur n'étant que marginalement exploitées. De nombreuses œuvres audiovisuelles et la plupart des transactions ne sont pas inscrites au *Copyright Register*. Les titulaires de droits ne prennent en général conscience de l'importance et de la signification du droit d'auteur qu'en cas de litige. La plupart des parties prenantes n'ont pas connaissance du droit d'auteur et des possibilités et pratiques d'exploitation commerciale connexes.

De récents faits nouveaux comme l'intérêt de plus en plus grand des organismes de radiodiffusion télévisuelle pour le contenu audiovisuel kényen, le marché en expansion de la diaspora et le désir d'accroître le financement et d'améliorer la qualité de la production ont conduit le secteur à prendre conscience de l'importance stratégique du droit d'auteur. Les producteurs en particulier sont devenus conscients de l'importance de faire reconnaître la *chaîne de titres* de tous les droits d'auteur et autres droits par les contributeurs cinématographiques afin de pouvoir exploiter l'œuvre avec des distributeurs locaux et étrangers.

³

<http://www.imagesfrancophones.org/ficheMurmure.php?no=11952>

Le gouvernement kényen est résolu à renforcer et développer son secteur audiovisuel avec pour objectif panafricain de favoriser un plus grand nombre de productions et la distribution de productions africaines et accueille donc avec satisfaction l'objectif du projet qui est de faciliter une utilisation plus efficace du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel. Nombreux sont ceux qui font remarquer que le secteur audiovisuel kényen est très créatif et qu'il a un grand potentiel économique, préconisant l'adoption de mesures immédiates pour mettre en place les fondations et les pratiques en matière de droit d'auteur nécessaires pour concrétiser les possibilités d'exploitation nationales et étrangères.

D'après l'étude commandée en 2009 par l'OMPI sur la contribution économique des industries du droit d'auteur au Kenya, les principales industries du droit d'auteur, dont les œuvres cinématographiques et la vidéo font partie, avaient rapporté 36,94 milliards KSH, soit 2,17% du PIB du Kenya, et employaient 22 799 personnes, soit 1,2% de la main-d'œuvre nationale⁴. Toutefois, comme le révèle également cette étude, la contribution du secteur audiovisuel est sensiblement inférieure à celle d'autres grandes industries du droit d'auteur comme l'édition du livre, un signe du potentiel inexploité car le secteur audiovisuel fait dans une large mesure encore partie de l'économie informelle.

D'après la *Kenya Film Commission* (KFC), le régulateur de l'industrie cinématographique locale, si tous les aspects facilitants de l'industrie étaient en place, le Kenya pourrait engranger plus de 40 milliards KSH par an. Toutefois, avec une très modeste exploitation du secteur, le Kenya a engrangé près de 3,5 milliards KSH en 2007 uniquement sur un petit nombre de longs métrages⁵. La KFC a été créée pour faciliter la projection et le tournage de films kényens. Elle existe pour appuyer les producteurs locaux en leur fournissant les structures nécessaires à la production de films. Elle organise également des ateliers pédagogiques sur la production dont l'objet est d'aider les producteurs de films locaux à renforcer leur capacité de produire des films⁶.

L'étude de l'OMPI en 2009 conclut comme suit :

“Les politiques existantes devraient être renforcées pour rationaliser les activités des industries fondées sur le droit d'auteur et ce, afin de promouvoir la croissance et le développement de ces industries. Des politiques adéquates permettront à l'État de bénéficier de la contribution desdites industries et elles finiront par conduire à une reconnaissance approfondie de leur importance pour l'économie nationale. En outre, il est nécessaire d'adopter une approche proactive pour promouvoir les industries fondées sur le droit d'auteur compte tenu en effet de leur importante contribution à l'économie nationale, notamment en matière d'emploi. Les industries créatives se comportent mieux que l'économie nationale en général”.

2.4.2. Protection du droit d'auteur des œuvres audiovisuelles en vertu de la législation nationale

Le Kenya est devenu membre de la Convention de Berne en 1993 mais il n'a pas encore adhéré aux Traités Internet de l'OMPI, au WCT et au WPPT. Sa loi sur le droit d'auteur protège néanmoins les mesures techniques et les informations sur le régime des droits (article 35.3). Le Kenya a signé le Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles.

⁴ http://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/en/performance/pdf/econ_contribution_cr_ke.pdf

⁵ Voir l'étude de l'OMPI, page 86.

⁶ Idem, page 91.

Le cadre du droit d'auteur du Kenya comprend la loi de 2001 sur le droit d'auteur (*Copyright Act 2001* (KCA)) et les règlements 2011 et 2004 sur le droit d'auteur (*Copyright Regulations 2011 and 2004* (KCR)). La KCA suit la tradition anglo-saxonne en matière de droit d'auteur et, sous la supervision du *Copyright Board*, inclut un membre désigné par les associations cinématographiques enregistrées (article 6.1 d)).

Les œuvres audiovisuelles et les interprétations et exécutions jouissent spécifiquement de la protection du droit d'auteur (articles 2.1 f); 22.1 d); 30). Les droits appartiennent respectivement à l'auteur, au producteur ou à l'employeur (article 31.1 et 32.1) et à l'artiste interprète (article 30.1).

La durée de protection est de 50 ans à l'expiration ou après la publication de l'œuvre (article 23.2) ou après l'interprétation ou l'exécution (article 30.4) et les titulaires de droits jouissent de droits exclusifs sujets à des exceptions statutaires et au titre de l'*acte loyal* (article 26), qui peuvent être cédés et concédés sous licence (article 33).

La loi sur le droit d'auteur contient par ailleurs des sections sur les atteintes au droit d'auteur, l'inspection, le domaine public et l'administration collective du droit d'auteur. Les règlements contiennent des dispositions détaillées sur l'application de la loi, notamment pour ce qui est de l'utilisation du folklore dans une œuvre créative sujette à l'autorisation du KCB et du paiement d'une redevance à celui-ci (article 20 KCR) et des procédures d'inscription des œuvres et des transactions en matière de droit d'auteur au *Copyright Register*.

2.4.3. Le droit d'auteur dans le contexte du marché

Le droit d'auteur n'est pas suffisamment valorisé et exploité comme un avoir dans le secteur audiovisuel. Son lien avec le financement est peu compris et rarement utilisé. Les institutions financières n'ont aucune connaissance et expérience du financement des productions audiovisuelles. Le droit d'auteur fait partie de l'enseignement du cinéma dans deux universités kényennes. Les pouvoirs publics financent également l'organisation d'un festival annuel du cinéma, une autre possibilité encore de mieux faire comprendre et de favoriser une utilisation stratégique du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel.

Avec une production en partie anglophone et un vaste diaspora, le secteur audiovisuel kényen a commencé à se rendre compte du potentiel qu'offrent les marchés mondiaux mais il est encore à la recherche des meilleures possibilités d'exploiter le potentiel de la distribution par DVD/VCD, par la télévision et par l'Internet. Toutefois, la monétisation des transactions de droit d'auteur doit être appariée au développement de possibilités commerciales correspondantes, en particulier une diffusion plus et mieux valorisée du contenu africain et l'accroissement des possibilités cinématographiques sur le continent. La forte pénétration de dispositifs mobiles offre des possibilités supplémentaires de consommation de contenu audiovisuel, aussi bien légales qu'illégales.

Le marché du cinéma existe mais il est en baisse. Sans recettes suffisantes pour être rentables, de nombreuses salles de cinéma sont converties en lieux de culte. La plupart des productions nationales ne possèdent pas les ressources financières nécessaires pour commercialiser les films, ce qui se solde par un nombre très modeste de clients et des périodes de projection trop courtes pour faire des bénéfices. Plusieurs parties prenantes ont préconisé que soit fait un effort concerté pour stimuler la demande et les possibilités qu'ont les salles de cinéma d'accroître leurs recettes.

Le piratage mine le marché du DVD/VCD ainsi que les possibilités de projection en salle. Comme dans le cas d'autres pays, les pouvoirs publics et les parties prenantes se trouvent face au dilemme de la poule et de l'œuf, à savoir qu'il n'est pas possible d'éradiquer le piratage à

moins qu'il n'y ait un marché légal et qu'un marché légal ne peut se développer lorsque les copies piratées sont monnaie courante, très bon marché et faciles à acheter. Les hologrammes imposés par le *Film Classification Board* sur les disques en vente seraient faciles à obtenir sans aucune licence pour distribuer les œuvres et d'aucuns ont suggéré d'améliorer le système en limitant la distribution des hologrammes au producteur et en faisant un effort concerté pour mieux organiser le marché légal de la distribution en vue d'accroître le volume des ventes à des prix plus bas.

Les diffuseurs nationaux ayant eu tendance à préférer le contenu étranger populaire, les œuvres kényennes n'ont guère eu de possibilités de concession de licences à la télévision. La récente flambée de films d'action kényens populaires, coproduits et préfinancés qu'ils sont parfois par un diffuseur panafricain ainsi que le passage imminent à la télévision numérique modifient le panorama et peuvent offrir de nouvelles opportunités aux chaînes comme au contenu africain.

La consommation en ligne de films pénètre progressivement le marché kényen et ce, au fur et à mesure que la connexion Internet à large bande devient disponible. Les sites Web étrangers de paiement à la séance s'intéressent de plus en plus au contenu kényen mais l'accès en ligne illégal aux œuvres kényennes se développe tout aussi rapidement et menace le potentiel d'exploitation de ces œuvres. Le secteur est parfaitement conscient de l'importance de mettre au point des modèles commerciaux clairs pour tirer parti du potentiel en ligne. L'élaboration de stratégies d'exploitation numérique des droits dans le secteur audiovisuel est quelque peu limitée par une communication incertaine au public mettant à disposition les droits disponibles selon le droit kényen et le Kenya n'ayant pas adhéré aux Traités Internet de l'OMPI. En l'absence d'un marché en ligne national prévisible et du traitement et de la protection des œuvres nationales à l'étranger, le secteur audiovisuel risque de rester dans une situation de désavantage concurrentiel sur le marché mondial et exposé à la transformation déloyale des possibilités commerciales manquées, dans le pays comme à l'étranger.

2.5. Sénégal

2.5.1. *Situation actuelle du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel*

D'après la Direction de la cinématographie, on ne dispose pas de données statistiques sur le secteur audiovisuel sénégalais et son utilisation du droit d'auteur. Le secteur audiovisuel sénégalais est l'un des plus talentueux de l'Afrique comme en attestent *Tey* d'Alain Gomis et "La Pirogue" de Moussa Touré lauréats de deux des trois principaux prix FESPACO 2013 et Saul Willians, lauréat du prix du meilleur acteur pour son interprétation dans *Tey*. Il se caractérise par la richesse, la diversité et la créativité de ses talents ainsi que par sa volonté de se réformer et de se restructurer à des fins de viabilité et de croissance. Malheureusement, ce secteur est limité par un manque de possibilités sur le marché national d'exploiter commercialement les œuvres audiovisuelles, ce qui restreint le potentiel et le nombre des producteurs et autres professionnels de l'audiovisuel.

Malgré l'obligation d'inscrire les transactions de droit d'auteur au Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel, on ne possède guère d'informations sur ces transactions. La plupart des titulaires de droits d'auteur audiovisuels ne recevraient d'ailleurs aucune rémunération de l'organisme de gestion collective, à savoir le Bureau sénégalais du Droit d'Auteur (BSDA). Le piratage, la diffusion non autorisée et le manque de professionnalisme dans le secteur audiovisuel sont de sérieux obstacles à une utilisation efficace du droit d'auteur.

Le droit d'auteur ne joue qu'un rôle marginal dans les phases de développement et d'exploitation des films, des documentaires et du contenu télévisé sénégalais. Pour la plupart des œuvres, le metteur en scène agissant en qualité de producteur exécutif conclut normalement des transactions de droit d'auteur "en amont" avec l'auteur de l'œuvre (dans le cas d'une adaptation d'une œuvre littéraire existante), l'auteur du scénario (à moins que le producteur n'en soit lui-même l'auteur), les acteurs et les techniciens. Dans la plupart des cas, ces contrats revêtent la forme d'un louage de services ou d'un transfert de tous les droits contre une somme forfaitaire, avec quelques auteurs et réalisateurs sur la base de redevances. Ces contrats sont en général simples puisque l'exploitation des droits de la plupart des exécutants et des auteurs est sujette à la gestion collective du BSDA.

Le producteur n'exploite que rarement le droit d'auteur "en aval" pour prévaloir des droits de distribution ou lever des fonds à moins que cela ne soit un coproducteur étranger qui attire typiquement la coproduction ou l'appui d'un diffuseur ou mécène étranger, ou dans le cas de coproductions avec un diffuseur local. Les titulaires de droits ne reçoivent généralement pas des recettes de l'exploitation de leurs droits d'auteur et ils n'ont pas les ressources et les solutions pour combattre la distribution et l'exploitation illégales de leurs œuvres.

Par conséquent, les productions audiovisuelles sont essentiellement financées par des capitaux privés, des dons locaux et des dons européens qu'il faut des années pour obtenir, ne créant pas dans la plupart des cas des budgets suffisants pour produire des œuvres modernes capables de faire la concurrence sur le marché mondial et des recettes insuffisantes pour rémunérer une industrie autonome. C'est pourquoi la plupart des titulaires de droits sénégalais qui réussissent travaillent avec un coproducteur étranger et/ou enregistrent leurs œuvres auprès d'un organisme de gestion collective étranger.

Le Gouvernement sénégalais est résolu à appuyer le développement, la professionnalisation et le financement du secteur audiovisuel, notamment en révisant les pratiques en matière de droit d'auteur, en particulier dans les domaines de la gestion collective et de l'environnement numérique.

2.5.2. Protection du droit d'auteur pour les œuvres audiovisuelles en vertu de la législation nationale

Le Sénégal est un membre de longue date de la Convention de Berne (depuis 1962) et un des premiers pays africains qui ont adhéré aux Traités Internet de l'OMPI, au Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) ainsi qu'au Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) (depuis 2002). Le Sénégal a signé le Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles.

La loi sénégalaise sur le droit d'auteur ou *Loi n° 2008-09 du 25 janvier 2008 sur le droit d'auteur et les droits voisins*, a pour objet de mettre en œuvre les traités de l'Internet de l'OMPI ainsi que les obligations de l'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC). Inspirée par la loi française sur le droit d'auteur, elle est une loi du droit civil, conception et tradition du droit d'auteur.

La loi sénégalaise protège spécifiquement les œuvres audiovisuelles (articles 6.5 et 26) et les artistes-interprètes (article 92), dans l'environnement aussi bien traditionnel que numérique (articles 27 à 37 et articles 93 à 94), pour une durée de 70 ans après le décès du dernier auteur survivant (article 52) et de 50 années après la fixation (article 90) respectivement, sous réserve d'exceptions (articles 38 à 46 et 89) ainsi que de mesures techniques de protection (article 125) et d'informations sur le régime des droits (article 126). La loi contient en outre des dispositions relatives aux procédures, à l'application et aux sanctions dont l'objet est de s'acquitter des obligations imposées par les ADPIC (articles 127 à 152).

La loi sénégalaise sur le droit d'auteur contient également des règles propres à certains contrats dont les contrats d'édition (articles 66 à 74), les contrats de représentation (articles 75 à 80) les contrats de production audiovisuelle (articles 81 à 85). Elle prévoit une présomption réfragable de cession de droits au producteur (article 82).

La loi sénégalaise contient une licence statutaire pour la communication au public sur n'importe quelle plate-forme à l'exception de l'Internet de vidéogrammes publiés à des fins de commerce contre paiement d'une rémunération équitable à la société de gestion collective, à savoir le *Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur* (BSDA), comme l'aura déterminé la Commission pour la rémunération équitable (article 100), qui bénéficie aux organismes de radiodiffusion, lesquels eux-mêmes jouissent de droits exclusifs sur leurs programmes (article 101). Les titulaires de droits d'auteurs audiovisuels sont en principe eux aussi habilités à recevoir une rémunération de la licence statutaire pour copie privée (articles 103 et 104) et ils peuvent confier à la société de gestion collective la gestion de leurs autres droits d'auteur (article 112). L'exploitation au Sénégal d'œuvres inspirées du folklore ou dans le domaine public à l'expiration du délai de protection par le droit d'auteur donne lieu à déclaration auprès du BSDA et au paiement d'une redevance dont le taux est fixé par le ministre chargé de la culture (article 157). La loi prévoit la création d'un nouvel organisme de gestion collective selon le droit privé mais le décret nécessaire n'a pas encore été promulgué.

2.5.3. Le droit d'auteur dans le contexte du marché

Les transactions "en aval" de droit d'auteur avec les distributeurs sur différentes plates-formes sont rares mais elles peuvent offrir à l'industrie une véritable possibilité de croissance si les possibilités commerciales correspondantes pour l'exploitation d'œuvres audiovisuelles sur différentes plates-formes de distribution se matérialisent. Les banques n'ont aucune expérience et elles hésitent à financer des projets de production à moins qu'ils ne soient garantis par des biens immobiliers réels. Un atelier de réécriture de scénarios et de compétition organisé par un des principaux producteurs audiovisuels sénégalais de la nouvelle génération, Oumar Sall, lauréat du prix FESPCO 2013 l'*Étalon d'or* avec *Tey* d'Alain Gomis, explore les options de cofinancement avec un distributeur et pourrait être un pas en avant vers le financement préproduction au moyen de la concession de licences en matière de droit d'auteur. Les émetteurs qui prélèvent un rendement financier dans la production de pièces télévisées en échange de droits de distribution représentent une autre tendance nouvelle dans la même direction.

Comme c'est malheureusement le cas partout sur le continent, le nombre de salles de cinéma diminue et il n'y a pas suffisamment de nouveaux films pour soutenir un marché cinématographique rentable. Des œuvres internationales primées comme "La pirogue" de Moussa Touré avec l'intervention de coproducteurs européens sont distribuées dans des cinémas européens; toutefois, la plus grande partie de la production n'apparaît que très rarement sur les grands écrans et n'est quasiment jamais montrée au grand public. Des initiatives comme un festival annuel populaire organisé en plein air à Dakar qui attire plus de 8000 personnes par jour ou le programme gouvernemental intitulé "Une commune, une salle de cinéma" et les plans de construction de cinémas de proximité à bas coût sont prometteurs mais ce n'est que la reconstruction d'une masse critique de salles de cinéma et la diffusion d'un plus grand nombre de films qui créeraient un marché viable. Pour exploiter les possibilités de films étrangers en salle, la qualité technique des œuvres nationales doit correspondre aux normes internationales de l'état de la technique (ce qui est difficile sans un financement adéquat) tandis que les relations du secteur avec les distributeurs doivent être développées et optimisées, notamment dans le domaine de la sensibilisation au droit d'auteur, de la gestion stratégique et du cinéma numérique.

Deux diffuseurs publics et neuf diffuseurs commerciaux sénégalais bénéficient d'une licence statutaire pour l'émission de vidéogrammes publiés (article 100 de la loi sénégalaise sur le droit d'auteur du 28 janvier 2008), se traduisant par le paiement d'une seule taxe annuelle au BSDA pour l'utilisation du répertoire national et étranger placé sous son administration. Par conséquent, les diffuseurs ne sont guère incités à investir dans la production ou l'achat de droits d'émission d'œuvres audiovisuelles nationales, à l'exception de pièces télévisées à faible budget certes mais de plus en plus populaires. Bien que les chaînes de télévision soient tenues de verser au BSDA une rémunération de 4% seulement de leur budget total pour la partie totale du contenu protégé par le droit d'auteur de leurs émissions, quelques-unes ne paient rien. Le passage programmé de la télévision analogique à la télévision numérique changera sans aucun doute le panorama et est étudié par la Commission nationale du numérique, un organisme spécialisé. Certains diffuseurs panafricains avaient l'habitude mais ne le font plus d'acheter à l'avance les droits d'émission de films africains programmés à intervalles réguliers et ce, pour des raisons que ne saisit pas bien le secteur audiovisuel.

Les droits d'exploitation dans le monde d'un nombre considérable de grands titres nationaux ont été vendus pour toujours à des distributeurs étrangers, unique solution typique du metteur en scène/producteur pour mobiliser les fonds nécessaires pour sa prochaine production. La portée et la validité de ces transferts et cessions ne sont pas toujours claires. D'éminents metteurs en scène sénégalais voient leurs œuvres diffusées sur des chaînes nationales et étrangères sans leur autorisation et sans être rémunérés.

Il n'existe guère un marché VCD/DVD licite. Il n'y a à Dakar et dans d'autres grandes villes qu'un très petit nombre de points de vente ou de location, et le répertoire est essentiellement international. Les productions nationales n'ont aucun budget de publicité et elles sont normalement diffusées sous la forme de quelques centaines de copies VCD ou DVD, et transférées principalement de main à main par le producteur à d'autres professionnels ou consommateurs. Seules les pièces comiques populaires produites avec le soutien d'un diffuseur génèrent une demande suffisante. Dans la plupart des cas, des films à succès sont disponibles sous la forme de copies piratées bon marché dans les rues moins d'une semaine après leur diffusion et même dans les magasins qui vendent des copies aussi bien légales qu'illégales. Malgré l'étiquetage de disques authentiques, les autorités chargées de l'application des lois ne sont pas en mesure de combattre efficacement le piratage en l'absence d'autres options légales accessibles. Et pourtant, il est peu probable qu'un marché légal offrant des prix que les clients peuvent se permettre de payer fera une concurrence efficace au piratage. Une tentative faite par le BSDA pour convertir les vendeurs de copies piratées en vendeurs de copies légales portant des tee-shirts du BSDA dans les rues n'a pas reçu le soutien des titulaires de droits. Une fois encore, les cessions générales d'exploitation aux distributeurs étrangers font planer un doute sur les possibilités d'exploitation de quelques-unes des œuvres nationales les plus connues et elles les empêchent.

Le visionnage et le téléchargement du contenu audiovisuel ne sont pas encore à la disposition de la plupart des résidents sénégalais. Lorsqu'elles sont disponibles, les connexions à l'Internet sont encore trop lentes et/ou peu fiables. Ceci étant, cette situation peut rapidement évoluer et l'Internet pourrait bientôt devenir pour un public local le principal point d'accès aux œuvres audiovisuelles nationales. Les sites Web et les forums de discussion en ligne qui offrent un accès gratuit illégal au contenu sénégalais audiovisuel se développent rapidement. Dans l'intervalle, des services innovateurs en ligne qui visent en particulier une diaspora en expansion avec des connexions très rapides à l'Internet se développent comme AfricaFilms.tv dont le siège est à Dakar, un site Web de visionnage et de téléchargement licite pour des films de l'Afrique et sur l'Afrique et la diaspora, créé qu'il a été avec un financement initial de la Commission européenne. En outre, le BSDA collecte les taxes et distribue les redevances pour la transmission en ligne au public d'œuvres audiovisuelles. Il a des contrats de licence avec de grandes sociétés multinationales mais la rémunération due aux titulaires de droits audiovisuels est au mieux symbolique sinon même inexistante. Compte tenu de ce qui

précède, il est grand temps de revoir les possibilités qu'ont les parties prenantes audiovisuelles de gérer et protéger de manière stratégique leur distribution et communication sur l'Internet aux droits publics.

Bien que la radiodiffusion et la copie privée des œuvres audiovisuelles soient sujettes à des licences statutaires et autres droits sous réserve de l'affectation volontaire à une gestion collective par le BSDA, la rémunération des titulaires de droits pour cette exploitation de leurs œuvres est rare. La situation des droits connexes à préciser dans les productions audiovisuelles n'est pas claire et incertaine pour les parties prenantes. La restructuration en cours du BSDA donne l'occasion de réexaminer la portée et l'administration des droits audiovisuels, soumis qu'ils sont à une gestion collective obligatoire et facultative, et d'améliorer le système afin de rémunérer de manière adéquate les titulaires de droits.

Au-delà des dossiers et de l'assistance de la Direction de la cinématographie et du BSDA, les mécanismes qui facilitent les transactions de droits audiovisuels comme les contrats types, les conventions industrielles, les négociations collectives, les points de vente des droits audiovisuels ou les initiatives de formation juridique aux transactions de droits ne sont pas suffisamment disponibles ou sont mal adaptés aux besoins du marché. Les conseils juridiques spécialisés ne sont pas facilement disponibles et, dans la plupart des cas, financièrement inabordable. Les coproductions avec des producteurs étrangers ont souvent pour résultat le transfert à l'étranger de la plupart des droits d'exploitation en échange de fonds, une situation qui pourrait évoluer si les fonds nationaux augmentent et si les droits d'auteur sont exploités de manière plus stratégique. De nouvelles tendances et possibilités pour les coproductions panafricaines présupposent également la sensibilisation au droit d'auteur et une gestion stratégique. Le secteur a demandé que le cadre du droit d'auteur devienne pleinement opérationnel ainsi que la création d'un Centre national de la Cinématographie pour fournir un appui additionnel.

TROISIÈME PARTIE

CONCLUSIONS ET RECOMMANDATIONS

Sur la base des enjeux et des possibilités recensés d'utilisation et de gestion du droit d'auteur pour renforcer et développer le secteur audiovisuel au Burkina Faso, au Kenya et au Sénégal, nous recommandons que le Secrétariat de l'OMPI, en consultation avec les coordonnateurs nationaux de projet dans les pays cibles, conçoivent les ateliers, le module de formation en ligne, l'étude de gestion collective et d'autres mesures à prendre et objectifs à atteindre, compte tenu des observations suivantes :

3.1. Recommandations stratégiques générales

- 1) Une utilisation et une gestion plus efficaces du droit d'auteur présupposent des modifications structurelles du marché qui aboutiront à la création de possibilités d'exploitation commerciale. Considérant que le droit d'auteur n'est qu'une pièce du puzzle, une étude stratégique de l'utilisation du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel national et une analyse comparative avec les pratiques et possibilités sur les principaux marchés étrangers peuvent jouer le rôle de catalyseur pour résoudre les problèmes commerciaux sous-jacents et élaborer des stratégies nationales adaptées au contexte local.
- 2) Une plus grande prise de conscience des possibilités d'utilisation stratégique du droit d'auteur pour le financement et l'exploitation d'œuvres audiovisuelles dans un environnement de plus en plus numérique est un ingrédient indispensable pour la création de capacités de production et de financement professionnelles et compétitives ainsi que pour la pleine exploitation du potentiel économique des œuvres audiovisuelles, à l'échelle nationale comme à l'étranger.
- 3) Lorsqu'ils existent, les cadres juridiques pour la protection du droit d'auteur dans l'environnement numérique doivent être rendus pleinement opérationnels; lorsqu'ils n'existent pas, une révision de la législation et la ratification des traités Internet de l'OMPI devraient être sans tarder envisagées car la distribution licite et illicite sur l'Internet change rapidement le marché.
- 4) Le respect et l'application effective du droit d'auteur continuent de se heurter à plusieurs obstacles, y compris la mise en place de chaînes de distribution licites viables capables de desservir une population dans des zones éloignées et à des prix abordables. Toutefois, même si les ventes et les prix de location sont adaptés au pouvoir d'achat local, un marché légal ne peut voir le jour que s'il bénéficie de l'appui d'une application constante des lois contre l'importation et la distribution de copies illicites.
- 5) Étant donné que quelques-uns des premiers sites Web qui donnent accès à des films africains sont illégaux, l'application du droit d'auteur devrait également prendre en compte l'élaboration en consultation avec les parties prenantes de mécanismes appropriés tels que les procédures de notification et de retrait et la coopération avec les pays étrangers où des sites Web illégaux sont hébergés, pour protéger le droit d'auteur audiovisuel sur l'Internet. D'autres formes de piratage numérique comme le passage gratuit point à point d'œuvres audiovisuelles sur les forums de discussion Internet ou les dispositifs mobiles utilisant la technologie Bluetooth doivent également être prises en compte. Les doutes au sujet de l'applicabilité des droits sur les plates-formes de distribution menacent la valeur et le potentiel d'exploitation économique d'une œuvre; s'ils sont systémiques, ces doutes portent sérieusement atteinte au développement durable du secteur dans son ensemble.

- 6) La gestion collective du droit d'auteur dans le secteur audiovisuel devrait être réexaminée et, selon que de besoin, adaptée à l'environnement numérique, aussi bien pour créer de nouvelles opportunités de marché et donner au secteur des droits exclusifs lorsqu'ils peuvent être commercialement exploités que pour réformer les modèles de collecte et de distribution applicables aux licences et droits statutaires volontairement attribués à une gestion collective afin de générer une rémunération adéquate pour les titulaires de droits.
- 7) Le financement de la production audiovisuelle au moyen de la vente préalable de droits de distribution est en grande partie inconnu, y compris des courtiers et des banquiers. Il est probable que les producteurs, distributeurs, organismes de radiodiffusion et experts financiers qui participent au financement de productions audiovisuelles ou qui sont à même de le faire se livreraient à de telles transactions s'ils étaient au courant des pratiques marchandes étrangères et disposaient d'outils pour évaluer les demandes de financement.
- 8) L'exploitation des possibilités panafricaines et étrangères de financement, de production et de distribution pourrait bénéficier d'une plus grande gestion et d'un plus grand appui juridique, tant pour ce qui est des ressources disponibles que de la participation aux marchés cinématographiques internationaux et panafricains. Les pratiques contractuelles devraient être évaluées et améliorées afin de donner aux producteurs les moyens d'exploiter leurs œuvres sur différentes plates-formes et différents marchés.
- 9) En coordination avec les initiatives en cours, une étude des pratiques et la création d'une procédure et méthode permettant de collecter de manière plus systématique des données statistiques sur le secteur audiovisuel et les transactions en matière de droit d'auteur devrait être effectuée pour ainsi optimiser la gestion du droit d'auteur et faciliter une évaluation dans le temps des stratégies et politiques d'utilisation du droit d'auteur dans ce secteur.
- 10) Les motivations et les ambitions du secteur ainsi que l'engagement et le soutien des trois gouvernements constituent des conditions idéales pour faire des formations et des études de cas à la recherche de solutions aux problèmes pratiques que confrontent l'exploitation des œuvres audiovisuelles et l'utilisation efficace du droit d'auteur, en particulier dans les médias numériques. Exposer les professionnels et les responsables du secteur audiovisuel aux pratiques en matière de droit d'auteur sur les principaux marchés étrangers de l'audiovisuel, faire des études de cas contextualisées axées sur la mobilisation de fonds destinés à la production au moyen du droit d'auteur et évaluer les pratiques de gestion collective du droit d'auteur peuvent contribuer à l'élaboration de stratégies marchandes et politiques d'intérêt public adaptées au contexte local et au marché mondial.

3.2. Recommandations spécifiques

Les mesures à prendre et les objectifs à atteindre devraient être conçus pour répondre aux besoins pratiques du secteur de la production audiovisuelle dans les États membres participants, y compris les objectifs suivants :

- a) Au moyen de l'apprentissage de la *bonne pratique en matière de chaîne de titres*, appuyer l'évolution de ces secteurs de production audiovisuelle vers un modèle économique viable, capable d'attirer des investissements internes dans des projets créatifs et de monnayer les films et autres œuvres audiovisuelles en tant qu'avoirs économiques dans le pays et à l'étranger;
- b) Renforcer les compétences du secteur dans le domaine de la *gestion et comptabilité financière*, où elles se croisent avec le droit d'auteur et la chaîne de titres, afin d'aider à renforcer la capacité qu'il a de monnayer des enveloppes créatives en avoirs de droit d'auteur exploitables;

- c) Stimuler la *coopération transfrontière* entre les industries de production audiovisuelle des États membres participants, l'accent étant mis en particulier sur le renforcement des compétences dans le domaine des transactions fondées sur le droit d'auteur pour le codéveloppement, la coproduction et l'exploitation coordonnée de films et d'autres œuvres audiovisuelles;
- d) Renforcer les compétences du secteur dans le domaine de l'*utilisation des transactions fondées sur le droit d'auteur pour vendre et exporter* des œuvres audiovisuelles à des marchés étrangers;
- e) Renforcer les compétences du secteur dans le domaine des *négociations fondées sur la concession de licences et le droit d'auteur* avec les principaux acheteurs dans la chaîne de valeur des droits (p. ex. distributeurs de salles de cinéma, organismes de radiodiffusion, plates-formes Internet VoD);
- f) Aider à favoriser une *relation efficace et intégrée entre les praticiens de l'audiovisuel et les organismes de gestion collective concernés* en tant que liens dans la chaîne de valeur des droits où la gestion collective est la méthode la plus appropriée pour gérer et monnayer les droits sur les œuvres audiovisuelles;

Sur la base des objectifs fondamentaux décrits ci-dessus, les modules ci-après devraient être considérés comme des priorités rédactionnelles pour le projet :

- 1) **Module un** : documentation sur le droit d'auteur/chaîne de titres – une pochette de compétences sur les disciplines d'acquisition de droits dans tous les éléments créatifs qui entrent dans un film achevé/une œuvre audiovisuelle, y compris les accords sur les talents;
- 2) **Module deux** : transactions fondées sur le droit d'auteur et compétences financières/comptables – accent mis sur les compétences financières relatives au financement de la production sur la base des ventes préalables de droits et autres éléments requis; exploration d'accords multipartites de financement de la production, "cascade de recettes", structures de déduction, rôle de l'agent d'encaissement, etc.;
- 3) **Module trois** : utilisation des transactions fondées sur les droits dans les coproductions transfrontières; la manière dont les droits et le droit d'auteur sont scindés en coproductions, exclusivités territoriales, etc.;
- 4) **Module quatre** : vente de droits à l'échelle internationale – le rôle des agents de vente; l'accord de distribution territoriale; les transactions fondées sur les droits avec des plates-formes internationales multiterritoriales, etc.;
- 5) **Module cinq** : les points caractéristiques de la concession de licences d'œuvres audiovisuelles à des organismes de radiodiffusion et autres plates-formes – questions découlant des licences globales ou obligatoires; durée de la licence, transparence en matière de recettes – ce module devrait faire intervenir les responsables de l'acquisition des organismes de radiodiffusion publics et commerciaux nationaux et/ou des plates-formes en ligne;

- 6) **Module six** : le rôle des organismes de gestion collective – compréhension de la chaîne de valeur des droits secondaires et tertiaires; questions relatives à la collecte et à la transparence des données; difficultés de recouvrement des recettes sur les marchés secondaires concernés (p. ex. magasins privés, vidéoclubs, etc.); utilisation de la documentation en matière de droit d’auteur pour revendiquer les recettes d’organismes de gestion collective étrangers, etc.

Ces modules peuvent être combinés en différentes séances de formation et devraient faire usage d’études de cas empruntées à des productions locales et internationales, conçues dans le cadre d’une diversité de normes juridiques, de budgets et de valeurs de production, afin d’illustrer le spectre tout entier de questions pratiques liées à l’utilisation du droit d’auteur et des droits connexes pour assurer la production d’un projet et sa distribution.

[Fin de l’annexe et du document]