

La musique, l'Union européenne et le droit

Il n'y a rien qui soit si utile dans un État, que la musique.

Molière, Le Bourgeois gentilhomme, Acte I, Scène II.

Introduction :

Jusqu'à l'insertion d'un titre spécifique sur la culture, le domaine artistique sera simplement abordé au travers de politiques et de réglementations communes et souvent, il justifiera des exceptions aux principes régissant le marché commun, notamment en matière de libre circulation des marchandises ou en ce qui concerne la propriété intellectuelle. Cette antinomie s'explique très bien. La référence au respect de la diversité signifie que l'identité culturelle européenne est moins considérée comme une richesse commune que comme une menace pour la spécificité culturelle propre à chaque État membre. En ce sens, l'objectif de l'Union n'est pas de créer un véritable espace artistique commun, mais de protéger ce qui existe déjà¹.

Dans le préambule du Traité, la valeur culturelle commune est affirmée comme les premières paroles d'une chanson. L'Union a des muses : elle s'inspire « des héritages culturels, religieux et humanistes de l'Europe, à partir desquels se sont développées les valeurs universelles que constituent les droits inviolables et inaliénables de la personne humaine ». Pourtant, dès l'article 3 TUE, le refrain qui nous est proposé est tout autre : il est en effet précisé que l'Union a pour *objectif* de respecter « la richesse de sa diversité culturelle et linguistique, et veiller à la sauvegarde et au développement du patrimoine culturel européen ». Et l'article 167 du TFUE consacré à la culture enfonce le clou de la diversité comme le fracas d'une cymbale réveille un auditeur assoupi : «1. L'Union contribue à l'épanouissement des cultures des États membres *dans le respect de leur diversité nationale et régionale*, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun». En sourdine, l'article 22 de la Charte des droits fondamentaux reprend le refrain de la diversité, et d'une culture commune affirmée, on passe à une diversité assumée. Car en réalité, l'identité culturelle européenne est moins considérée

¹Il est impossible, selon nous, de ne pas rapprocher cette idée de celle contenue dans l'article 4 § 2 du traité selon laquelle l'Union respecte « l'égalité des États membres devant les traités ainsi que leur identité nationale ».

comme une richesse commune que comme une menace pour le champ culturel propre à chaque État membre.

Ainsi, lorsque que l'Union s'intéresse à la musique, la plupart du temps c'est en réalité du marché qu'elle représente dont il sera question : une étude sur l'économie de la culture réalisée en 2006 pour la Commission européenne avait souligné l'impact économique du secteur musical et son lien avec les enjeux de créativité et d'innovation². En 2011, une autre étude soulignait que l'Union comptait 500 000 auteurs compositeurs et 350 000 artistes interprètes. L'industrie musicale européenne apporte donc une contribution non négligeable à la croissance et à l'emploi ; elle relève des secteurs de la culture et de la création, qui emploient plus de 8 millions de personnes dans l'Union et représentent jusqu'à 4,5 % du PIB européen. La valeur totale du marché de la musique enregistrée dans l'Union européenne s'élève à quelque 6 milliards d'euros par an. Enfin, ce marché compte pour environ un cinquième du marché de la musique dans son ensemble, lequel pèse près de 30 milliards d'euros³. Afin de soutenir ce secteur, de nombreux programmes de soutien ont été mis en place afin de favoriser la création musicale dans les domaines de l'éducation et de la jeunesse, celui de la recherche et des nouvelles technologies.

Ainsi plusieurs éléments de mise en œuvre du marché intérieur impactent directement le secteur musical.

Il s'agit tout d'abord de toutes les dispositions qui peuvent concerner les artistes, autant dans leur liberté de circulation et de séjour que dans l'exercice de leurs activités, et bien entendu leurs conditions d'existence. Les musiciens et leurs œuvres qui en circulant, à toutes les époques, ont fait la richesse du patrimoine culturel des États, voient parfois leurs statuts réglementés par des dispositions de droit de l'Union dans le domaines de la libre circulation des travailleurs salariés ou des prestations de services et ce principe de libre circulation connaît certaines exceptions, notamment en matière de droit d'auteur : pour la musique comme dans d'autres domaines culturels, c'est le droit d'auteur qui va permettre à un artiste de vivre de sa création. Et ces dernières années, le monde de la musique a été particulièrement concerné par ce problème, avec l'avènement du numérique, qui atteste aussi de la fragmentation du droit et des droits dans ce domaine. Comme d'autres biens culturels, la musique est aussi un bien immatériel et s'il a besoin de supports pour être diffusé, on pourrait croire que la diversification de ces derniers *via* le numérique a plutôt favorisé sa circulation. Cela n'est pas aussi évident. Une analyse récente de la circulation des répertoires musicaux (dans seulement six pays de l'Union : France, Allemagne, Pays-Bas, Pologne, Espagne et

² L'économie de la culture en Europe, KEA European Affairs, Commission européenne, Direction générale de l'éducation et de la culture, Bruxelles, novembre 2006.

³ Michel Barnier Commissaire Marché Interne et Services Le droit de l'auteur à l'ère du numérique 12ème édition du MidemNet à Cannes, Cannes, le 22 janvier 2011. Commission Européenne - SPEECH/11/40 22/01/2011

Suède) montre que le nombre d'artistes capables de confirmer leur succès au-delà des frontières nationales est très limité. Le rapport se base sur les données statistiques issues des ondes radios et des téléchargements numériques. Même si les résultats varient selon les genres musicaux, il apparaît que les répertoires des pays du Sud, de l'Est et de l'Europe centrale s'exportent moins bien que ceux des pays d'Europe du Nord. Le rapport pointe aussi certains paradoxes : alors que la langue anglaise est sur-représentée dans les titres les plus diffusés à la radio et pour les téléchargements (dans tous les pays concernés), seuls les artistes originaires des États-Unis sont à même de traverser les frontières à grande échelle. Le Royaume-Uni par exemple ne produit que peu d'artistes qui parviennent à se forger un succès à l'échelle européenne. Dans chaque pays observé, la part des titres en langue nationale n'excède jamais 25%. Enfin, le RnB, le Hip-Hop, la Dance et la Pop sont les genres qui circulent le plus facilement. L'étude donne également des préconisations pour atténuer ces disparités, comme par exemple un soutien plus affirmé à la promotion de la musique *live*, afin qu'elle puisse concurrencer efficacement la radio comme média de masse, ainsi que la création d'un observatoire européen de la musique pour suivre en permanence les évolutions afin d'orienter au mieux les politiques de diffusion⁴.

Plusieurs directives sur l'application des droits de propriété intellectuelle, comme les droits d'auteur et les droits voisins, les marques commerciales, les dessins ou les brevets ont été adoptées dès le début des années 2000. Une directive de 2004 exige que tous les États membres mettent en place des voies de recours et des sanctions effectifs, dissuasifs et proportionnés contre les auteurs des actes de contrefaçon et de piratage, en créant ainsi une égalité de traitement entre les titulaires de droits dans l'Union. Cela signifie que les États membres seront dotés d'une série de mesures, de procédures et de recours similaires, qui permettront aux titulaires de droits de défendre leurs droits de propriété intellectuelle (qu'il s'agisse des droits d'auteur ou des droits voisins, des marques, des brevets, des dessins, etc.)⁵. De même, dans un certain nombre d'arrêts, la Cour a désigné le fournisseur d'accès à Internet comme étant un acteur obligé de toute transmission sur Internet d'une contrefaçon entre l'un de ses clients et un tiers, puisque, en octroyant l'accès au réseau, il rend possible cette transmission⁶.

Les dispositions concernant la concurrence font également partie intégrante des dispositions applicables au secteur musical. C'est ainsi que la Commission européenne a autorisé, en vertu du règlement sur le contrôle des concentrations,

⁴ Emmanuel Legrand, avec Nielsen, Rapport commandé par European Music Office, Dutch Conference et Eurosonic Noordeslag, janvier 2012.

⁵ Directive 2004/48/CE du Parlement européen et du Conseil du 29 avril 2004 relative au respect des droits de propriété intellectuelle, JOUE L 157 du 30 avril 2004.

⁶ Voir, en ce sens, CJUE ordonnance du 19 février 2009, LSG-Gesellschaft zur Wahrnehmung von Leistungsschutzrechten, C-557/07, Rec. p. I-1227.

le projet d'acquisition des activités de musique enregistrée d'EMI par le groupe Universal Music en 2012 par exemple, montrant par-là que les comportements anticoncurrentiels pouvaient aussi émaner des grandes "majors" du disque⁷. De même, les aides étatiques dans le domaine culturel qui, a priori, seraient susceptibles d'être interdites si l'on se réfère à l'interdiction de l'article 107 § 1 TFUE, peuvent être autorisées pour des motifs de protection des impératifs culturels et régionaux, ce qui peut là encore être bénéfique au secteur. De même, les monopoles accordés par les législations étatiques à une société nationale de gestion de droits d'auteur qui applique des tarifs sensiblement plus élevés que ceux pratiqués dans les autres États membres ou des prix excessifs sans rapport raisonnable avec la valeur économique de la prestation fournie sont susceptibles d'être sanctionnés au nom de l'interdiction des abus de position dominante (article 102 TFUE)⁸.

Des implications importantes du droit européen sur la création musicale se trouvent aussi dans des aspects budgétaires de l'Union européenne : ainsi la fiscalité des biens et des services culturels comme la TVA à laquelle sont soumises certaines de ce type d'œuvres (les disques par exemple) ainsi que certains spectacles alimente une partie des finances de l'Union mais permet aussi aux artistes de vivre. D'autres mesures protègent aussi les artistes et leurs œuvres musicales : il s'agira par exemple de celles prises par l'Union en ce qui concerne la lutte contre la contrefaçon.

Le domaine musical bénéficie également de façon transversale des politiques et des programmes de financement de l'Union européenne : cohésion, développement rural, éducation ou encore formation, recherche et développement, et ce, chaque fois que cela peut servir une action de valorisation des ressources régionales et locales ou correspondre à une stratégie de développement économique. La musique fait aussi écho aux objectifs stratégiques de l'Union européenne en termes d'économie et de société de la connaissance, de citoyenneté ou encore d'action extérieure et bien entendu des programmes

⁷ Voir Commission Européenne - IP/12/311 23/03/2012, Bruxelles, le 21 septembre 2012. Universal a notifié son projet de racheter les activités de musique enregistrée d'EMI à la Commission le 17 février 2012. Cette dernière a ouvert une enquête approfondie le 23 mars 2012. Une communication des griefs exposant les problèmes de concurrence relevés par la Commission a été adoptée le 19 juin. L'enquête de la Commission a porté principalement sur les marchés de la musique numérique. Bien que les ventes de CD et d'autres supports physiques de musique continuent de représenter la majorité des ventes dans l'Espace économique européen (EEE), les ventes numériques sont en augmentation et devraient très probablement devancer les ventes de musique sur support physique dans un avenir proche. Dans le domaine de la musique numérique, des services de diffusion en mode continu tels que Spotify et de nouveaux modèles commerciaux (par exemple, les offres musicales associées aux abonnements téléphoniques) sont de plus en plus répandus et concurrencent iTunes et d'autres services de téléchargement. La Commission a évalué l'impact de la concentration sur les marchés nationaux et à l'échelle de l'EEE.

⁸ CJUE, 4ème, 27 févr. 2014, C-351/12, OSA c. Léčebné lázně Mariánské Lázně a.s.

dédiés à la culture⁹. Cependant, la part du budget culture dans les programmes de l'Union européenne ne concerne que 0,4 % du budget environ¹⁰.

Face à l'ensemble de ces problématiques et au regard du droit de l'Union, l'enseignement de la musique n'occupe, l'on s'en doute, qu'une place assez marginale et, si la musique n'est pas une invention européenne, cette question contenue dans un rapport pour l'UNESCO de 1953, mérite d'être de nouveau posée : « Il est certain que la langue latine et le choral grégorien, que la musique et l'éducation musicale ont aidé, au Moyen âge, à l'unité de l'Europe. Le départ était bon. Qu'est-il arrivé ensuite ? »¹¹.

L'Union européenne et l'enseignement de la musique

L'enseignement de la musique aurait donc pu sans doute être un puissant fédérateur, si depuis le 19^{ème} siècle, chaque nation européenne ne s'était efforcée d'affirmer une identité musicale propre, au travers de la politique des écoles nationales¹². Il n'est pas étonnant non plus que l'éducation ait été dans un premier temps totalement absente du projet communautaire et, si elle constitue aujourd'hui une compétence de coordination et d'appui dans les Traités européens, l'enseignement musical en tant que tel n'y est même pas mentionné. Comme bien d'autres domaines issus de ce type de compétences, l'Union met en œuvre depuis des années plusieurs programmes européens pour l'éducation, dans lesquels des projets pour la musique ont eu ou ont encore cours (ERASMUS, COMENIUS, LEONARDO, TEMPUS et le programme Union européenne/États-Unis). Les projets musicaux liés à la formation professionnelle, l'enseignement artistique, l'encadrement des pratiques amateurs ou l'échange de groupes de jeunes, peuvent éventuellement bénéficier de soutiens dans le cadre du programme *Leonardo da Vinci*. Ce dernier concerne le domaine de la formation professionnelle initiale et peut soutenir des projets de formation dans le secteur musical (ex : échanges de formateurs, de stagiaires, réseaux d'organismes de formation) ou encore le programme *Jeunesse pour l'Europe*, qui soutient des échanges de jeunes ou des projets de coopération entre organismes européens intervenant dans le domaine de la jeunesse.

⁹ Michel Barnier, Commissaire Marché intérieur et service: Music creators are the face of a vibrant European cultural scene. You are the creators of our colourful musical landscape. And you are also vital to our international competitiveness, Cannes, le 22 janvier 2011. Commission Européenne - SPEECH/11/40 22/01/2011

¹⁰ Voir Commission européenne, Adoption définitive du Budget rectificatif n° 1 de l'Union européenne pour l'exercice 2014 Draft COM (2014) 78.

¹¹ Dr Eberhard Preussner, « L'éducation musicale en Europe », UNESCO/CUA/ME/16, Bruxelles, 3 juillet 1953, p. 5.

¹² Pierre-Carl Anglais, *L'Union Européenne s'étend-elle à la musique ?* Sur Scène, 8 juin 2009

Il existe aussi *des alliances européennes pour l'apprentissage* qui ont pour but de lutter contre le chômage des jeunes. Ces programmes multiplient les offres d'apprentissage dans l'ensemble de l'Union et améliorent leur qualité, grâce à un large partenariat entre les principales parties prenantes en matière d'emploi et d'éducation. Ils sont susceptibles aussi de concerner le domaine musical, *via* certains métiers liés à la pratique musicale. Ils recensent notamment les programmes d'apprentissage qui obtiennent les meilleurs résultats dans l'Union européenne et veillent à trouver des solutions appropriées pour permettre la meilleure circulation possible des apprentis dans chaque État membre. Les alliances doivent également promouvoir les mesures qui seront financées par le Fonds social européen, prendre des initiatives pour l'emploi des jeunes et Erasmus +, le nouveau programme de l'Union européenne pour l'éducation, la formation et la jeunesse¹³.

Ces différents programmes ne témoignent pas, cependant, d'un engagement réel et spécifique de l'Union en faveur de l'enseignement musical. En effet, aucun de ces programmes n'offre au secteur de la musique la possibilité de soutenir pleinement d'un projet européen combinant des actions éducatives et culturelles et réunissant plusieurs types de partenaires (par exemple un partenariat d'écoles, d'académies de musique, d'ensembles musicaux professionnels, de lieux de concerts et d'orchestres de jeunes).

Bien qu'existe une possibilité, dans plusieurs de ces programmes pour l'éducation, de proposer des projets de partenariats mixtes, bien souvent, la participation d'organismes non éducatifs ne peut être financée, soit à cause d'une réglementation complexe de ces programmes, soit parce que les priorités du programme se concentrent principalement sur des points à forte connotation pédagogique, comme la reconnaissance des diplômes, le développement des cursus et la formation pédagogique¹⁴.

Le droit de l'Union et la diffusion de la musique

D'une façon générale, les artistes et la diffusion de leurs œuvres sont concernés par les articles 45 à 66 TFUE ainsi que par l'ensemble des textes généraux

¹³ Le projet de la Commission de lancer une alliance européenne pour l'apprentissage a été annoncé dans le cadre de son initiative Repenser l'éducation (voir IP/12/1233) et du «paquet emploi jeunes» (voir IP/12/1311 et MEMO/12/938). Lors du Conseil européen des 7 et 8 février 2013 la Commission a été invitée à mettre en place l'alliance dans le cadre des mesures visant à lutter contre le chômage des jeunes. Il s'agit également d'un élément essentiel de la communication de la Commission du 19 juin intitulée *œuvrer ensemble pour les jeunes européens*.

Les conclusions du Conseil européen des 27 et 28 juin font référence à la promotion des apprentissages de haute qualité et à l'apprentissage en milieu professionnel, notamment par l'intermédiaire de l'alliance européenne pour l'apprentissage, en tant qu'élément essentiel de soutien à l'emploi des jeunes.

¹⁴ Voir Recommandation à l'Union Européenne sur le rôle de l'enseignement musical et de la formation musicale professionnelle dans le nouveau programme européenne pour la culture European Forum for Music, éducation and Training.

concernant la libre circulation des personnes. Ils sont ainsi visés par tous les textes ayant pour objet de réglementer l'entrée et le séjour des ressortissants de l'Union en vue d'y exercer une activité économique¹⁵ et la jurisprudence de la Cour dans ce domaine leur est applicable également, quelle que soit la nature de leur activité¹⁶. Ainsi, les artistes qui interviennent dans le domaine musical sont susceptibles de bénéficier de la jurisprudence extensive de la Cour, qui tend à assimiler à un prestataire la personne qui se déplace pour avoir la prestation,¹⁷ de même que celle qui considère qu'une prestation de services peut s'effectuer sans impliquer nécessairement le déplacement du prestataire ou du destinataire (qu'il s'agisse par exemple d'une émission de messages télévisés ou de la distribution de films). Seul l'objet de la prestation, qu'il soit matériel ou non, franchit alors les frontières¹⁸.

Le juge européen a également étendu la possibilité pour les États d'invoquer des exigences impératives fondées sur des objectifs de protection de leur politique culturelle dans le domaine de la libre circulation des personnes et des services. Dans une affaire concernant le monopole de la radiodiffusion en Grèce, la Cour a jugé que les restrictions à la libre prestation de services, pour des raisons d'ordre public, devaient être interprétées à la lumière des principes généraux du droit et, par ce biais, en référence à la Convention européenne des droits de l'homme¹⁹. Elle a donc estimé qu'une politique culturelle pouvait justifier une restriction à la libre prestation de services, en faisant directement allusion à la liberté d'expression garantie par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme, qui figure au nombre des droits fondamentaux ayant vocation à être garantis par l'ordre juridique communautaire²⁰. La Cour a ainsi admis la théorie des exigences impératives dans plusieurs affaires impliquant la création artistique : la propriété intellectuelle, la valorisation des richesses historiques ou la diffusion des connaissances relatives au patrimoine artistique et culturel d'un pays peuvent constituer une raison impérative justifiant une restriction à la libre

¹⁵Directive 2004/38/CE du Parlement européen et du Conseil, du 29 avril 2004, relative au droit des citoyens de l'Union et des membres de leurs familles de circuler et de séjourner librement sur le territoire des États membres, modifiant le règlement (CEE) n° 1612/68 et abrogeant les directives 64/221/CEE, 68/360/CEE, 72/194/CEE, 73/148/CEE, 75/34/CEE, 75/35/CEE, 90/364/CEE, 90/365/CEE et 93/96/CEE (*JOCE* L 158, p. 77, et rectificatifs *JOCE* L 229, p. 35, et *JOCE* 2005, L 197, p. 34).

¹⁶ CJCE, 30 mai 1989, *Pilar Allué et Carmel Mary Coonan contre Università degli studi di Venezia*, Affaire C-33/88, ECLI:EU:C:1989:222

¹⁷ Sur le principe même : CJCE, 31 janv. 1984, *Graziana Luisi et Giuseppe Carbone contre Ministero del Tesoro*, Aff. jointes C-286/82 et C-26/83, ECLI:EU:C:1984:35 ; CJCE, 2 févr. 1989, *Ian William Cowan contre Trésor public*, Aff. C-186/87, ECLI:EU:C:1989:47 ; CJCE, 18 mars 1980, *Coditel/Ciné Vog Films*, Aff. C-62/79, ECLI:EU:C:1980:84 ; CJCE, 18 mars 1980, *Procureur du Roi/Debaeve*, Aff. 52/79, ECLI:EU:C:1980:83.

¹⁸ CJCE, 30 avr. 1974, *Giuseppe Sacchi*, Aff. C-155-73, ECLI:EU:C:1974:40.

¹⁹CJCE, 18 juin 1991, *ERT/DEP*, Aff. C-260/89, ECLI:EU:C:1991:254

²⁰CJCE, 25 juill. 1991, Aff. C-288/89, *Strichting Collectieve Antennevoorziening Gouda, Rec.*, 1991, ECLI:EU:C:1991:323.

prestation des services²¹. La mise en œuvre d'une politique culturelle ayant pour but de sauvegarder la liberté d'expression des différentes composantes d'un État est dans le même cas²². Avant la mise en œuvre de cette jurisprudence, la Cour avait cependant refusé l'invocation de l'article 45 TFUE pour justifier une réglementation nationale touchant à la politique culturelle d'un État. En effet, les dérogations à cet article, dans le domaine de la libre circulation des services, ne concernent que l'ordre public, la sécurité publique et la santé publique, des notions il est vrai, difficilement invocables dans le domaine culturel²³.

Si cette jurisprudence n'est pas appuyée par des exemples touchant à l'industrie musicale, les solutions qu'elle dégage seraient totalement applicables dans ce domaine. Les artistes sont en effet aussi impliqués dans des éléments clés du fonctionnement du Marché intérieur, comme le respect des droits de propriété intellectuelle qui touche directement la diffusion musicale et par conséquent leurs moyens d'existence.

Il a bien fallu aussi ces dernières années, que les artistes qui font partie du domaine musical s'adapte au nouvel environnement créé par l'essor du numérique. Il n'est pas facile de permettre à l'utilisateur final d'avoir accès à un choix de plus en plus vaste d'offres légales tout en favorisant l'émergence de nouveaux modèles d'activité économique, tout en préservant les droits d'auteurs et en luttant contre les offres illicites et le piratage. En matière de diffusion musicale, l'enjeu économique est à la hauteur de ces difficultés juridiques : un règlement n° 608/2013 du Parlement européen et du Conseil du 12 juin 2013, abrogeant le premier texte adopté en la matière (le Règlement n° 1383/2003) est entré en vigueur le 1er janvier 2014, et il est applicable à toutes les marchandises en provenance de pays tiers²⁴. La directive sur l'application des droits de propriété intellectuelle, comme les droits d'auteur et les droits voisins, les marques commerciales, les dessins ou les brevets qui a été adoptée en avril 2004 constitue également un puissant vecteur d'unification et de protection du marché de l'art, même si elle ne protège pas que la propriété littéraire et artistique. Ce

²¹ CJCE, 26 févr. 1991, *Commission / France*, Aff. C-154/89, ECLI:EU:C:1991:76 ; CJCE, 3 févr. 1993, *Vereniging Veronica Omroep Organisatie c/ Commissariaat voor de Media* (arrêt dit « Veronica »), Aff. C-148/91, ECLI:EU:C:1993:45.

²² CJCE, 25 juill. 1991, *Stichting Collectieve Antennevoorziening Gouda et a./Commissariaat voor de Media*, Aff. C-288/89, ECLI:EU:C:1991:323.

²³La jurisprudence de la Cour dans ce domaine est particulièrement restrictive, la Cour a estimé par exemple que « la poursuite d'une politique culturelle ne figure pas parmi les justifications énoncées à l'article 56, une réglementation qui favorise la distribution des films nationaux, quel que soit leur contenu ou leur qualité, ne poursuit qu'un objectif de nature purement économique, qui ne constitue pas une raison d'ordre public au sens dudit article ». Voy. CJCE, 4 mai 1993, *Federación de Distribuidores Cinematográficos / État espagnol*, Aff. C-17/92, *Rec.*, 1993, ECLI:EU:C:1993:172

²⁴ Règlement 608/2013 du Parlement européen et du Conseil, du 12 juin 2013 concernant le contrôle, par les autorités douanières, du respect des droits de propriété intellectuelle et abrogeant le règlement (CE) 1383/2003 du Conseil, JOUE L 181/15 du 29 juin 2013. Voy. également le Règlement d'exécution 1352/2013 de la Commission du 4 décembre 2013 établissant les formulaires prévus par le règlement (UE) n° 608/2013 du Parlement européen et du Conseil concernant le contrôle, par les autorités douanières, du respect des droits de propriété intellectuelle, JOUE L 341 du 18 déc. 2013.

texte exige que tous les États membres mettent en place des moyens de recours et des sanctions effectifs, dissuasifs et proportionnés contre les auteurs des actes de contrefaçon et de piratage, en créant ainsi une égalité de traitement entre les titulaires de droits.

Le cadre européen en matière de droit d'auteur

Après une première directive, le cadre européen en matière de droit d'auteur a été fixé par une directive de 2001 qui a pour objet la protection juridique du droit d'auteur et des droits voisins dans le cadre du marché intérieur, avec une importance particulière accordée à la société de l'information²⁵. La directive aborde trois domaines principaux : le droit de reproduction, le droit de communication et le droit de distribution. En matière musicale, les États membres doivent donc prévoir le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, pour les auteurs, de leurs œuvres originales et de leurs copies; pour les artistes interprètes ou exécutants, des fixations de leurs exécutions; pour les producteurs de phonogrammes, de leurs phonogrammes; pour les organismes de radiodiffusion, des fixations de leurs émissions par fil ou sans fil, y compris par câble ou par satellite. Les États membres prévoient pour les auteurs le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute communication au public de leurs œuvres, y compris la mise à disposition du public de ces œuvres de manière que chaque membre du public puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement. Il en est de même en ce qui concerne le droit à la mise à disposition du public des objets protégés de manière que chaque membre du public puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement. La directive harmonise également, au bénéfice des auteurs, le droit exclusif de distribution au public de l'original de leurs œuvres ou de leurs copies. Ce droit de distribution est épuisé en cas de première vente ou premier autre transfert de propriété dans l'Union européenne de cet objet par le titulaire du droit ou avec son consentement. Il existe aussi une exception obligatoire au droit de reproduction pour certains actes de reproduction provisoires, faisant partie intégrante d'un procédé technique dont le but est de permettre l'utilisation licite ou une transmission dans un réseau entre tiers par un intermédiaire d'une œuvre ou d'un objet protégé et n'ayant pas de signification économique indépendante. En outre, la

²⁵Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, *JOCE* L 167 du 22 juin 2001, p. 10). *Adde* Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive Services de médias audiovisuels), *JOUE* L 95 du 15 avr. 2010.

directive prévoit d'autres exceptions non obligatoires aux droits de reproduction ou de communication. Dans ces cas, elles sont accordées au niveau national par l'État membre concerné. Dans un arrêt du 11 septembre 2014, la Cour a jugé que l'article 5, paragraphe 3 et 2 de la directive 2001/29 ne s'opposait pas à ce qu'un État membre accorde aux bibliothèques accessibles au public le droit de numériser les œuvres faisant partie de leurs collections, si cet acte de reproduction est destiné à la mise à disposition des usagers de ces œuvres, au moyen de terminaux spécialisés, dans les locaux de ces établissements (en l'occurrence une bibliothèque). De même, la Cour a précisé que l'article 5 ne couvrirait pas des actes tels que l'impression d'œuvres sur papier ou leur stockage sur une clé USB, effectués par des usagers à partir de terminaux spécialisés installés dans des bibliothèques accessibles au public, visées à cette disposition. Ces actes peuvent cependant selon la Cour être autorisés au titre de la législation nationale transposant les exceptions ou les limitations prévues à l'article 5²⁶. Cette jurisprudence qui concerne des ouvrages de bibliothèque est bien évidemment transposable aux disques.

Les œuvres orphelines : la directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012²⁷.

Le droit de l'Union a également mis en place un cadre juridique facilitant la numérisation des œuvres protégées par le droit d'auteur et dont le titulaire des droits n'a pu être identifié²⁸. Ces œuvres dites orphelines concernent le plus souvent des livres, mais il peut aussi s'agir des enregistrements dont les propriétaires ne peuvent être identifiés ou localisés. Faisant écho à la mise en place en novembre 2008 de la bibliothèque numérique Europeana,²⁹ chargée de faciliter l'accès au patrimoine culturel européen, cette directive permet de faciliter la circulation dans l'Union européenne de ces œuvres. L'article premier du texte autorise l'utilisation des œuvres orphelines par des établissements culturels d'États membres tels que les bibliothèques, les musées accessibles au public, les établissements d'enseignement, les archives, les institutions dépositaires du patrimoine culturel ou les organismes de radiodiffusion de service public, en vue d'atteindre les objectifs liés à leur mission d'intérêt public.

²⁶ CJUE, 4ème ch., 11 sept. 2014, C-117/13, Technische Universität Darmstadt c. Eugen Ulmer KG

²⁷ Directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines, JOUE du 27.10.2012 L 299/5

²⁸ Directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines, JO du 27.10.2012 L 299/5

²⁹ <http://www.europeana.eu>

L'article 4 prévoit un principe de reconnaissance mutuelle de la qualification d'œuvre orpheline³⁰. Désormais, des institutions culturelles désignées pourront donc les numériser et les mettre en ligne, après avoir effectué une recherche diligente, mais infructueuse, de leurs auteurs. Cette autorisation d'exploitation est soumise à de strictes conditions³¹.

La directive subordonne l'autorisation de numérisation à l'entreprise d'une recherche « diligente » des auteurs de l'œuvre. Cette recherche préalable à l'exploitation doit être effectuée de bonne foi en consultant obligatoirement les ressources appropriées pour le type d'œuvre en question, en addition des sources que chaque pays choisira d'imposer par la suite.

L'article 6 prévoit aussi un système de compensation, dans l'hypothèse où le titulaire du droit se manifeste postérieurement à la qualification. Le niveau et les conditions de cette compensation seront fixés par les États membres en tenant compte de l'usage non commercial que les institutions bénéficiaires auront fait de cette œuvre. Il est à noter que l'utilisation commerciale des œuvres orphelines n'est cependant pas interdite, mais doit uniquement permettre de couvrir les frais de numérisation.

La durée de la protection

Une directive du 12 décembre 2006 (2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil), modifiée en 2011 et relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins a synthétisé des textes antérieurs et a allongé la durée de protection des droits d'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique à 70 ans³². Ainsi, la durée de protection d'une composition musicale qui comporte des paroles prend fin 70 ans après la mort du dernier survivant, qu'il soit l'auteur des paroles ou le compositeur de la composition musicale. Les droits des artistes interprètes ou exécutants expirent 50 ans après la date de l'exécution. Toutefois, si une fixation de l'exécution fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication au public dans ce délai, les droits expirent 50 ans après ces faits (si l'exécution a été fixée par un moyen autre qu'un phonogramme), ou 70 ans (si

³⁰ Voir Rapport du groupe d'experts de haut niveau sur les bibliothèques numériques à la Commission européenne, « Les bibliothèques numériques : recommandations et défis pour le futur », décembre 2009.

³¹ L'article 1 de la directive autorise l'utilisation des œuvres orphelines par des établissements culturels d'États membres tels que les bibliothèques, les musées accessibles au public, les établissements d'enseignement, les archives, les institutions dépositaires du patrimoine culturel ou les organismes de radiodiffusion de service public en vue d'atteindre les objectifs liés à leur mission d'intérêt public.

³² Directive 2011/77/UE du Parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2011 modifiant la directive 2006/116/CE relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins, JOUE L 265 du 11.10.2011, p. 1-5

l'exécution a été fixé dans un phonogramme) à compter de la date du premier de ces faits. En ce qui concerne les droits voisins, les droits des producteurs de phonogrammes expirent 50 ans après la fixation. Toutefois, si le phonogramme a fait l'objet d'une publication licite ou, en l'absence d'une telle publication, d'une communication licite au public pendant cette période, les droits expirent 70 ans après la date de la première publication ou communication au public. Enfin, 50 ans après la publication licite du phonogramme, si le producteur de phonogramme ne vend pas des exemplaires de celui-ci en quantité suffisante, l'artiste interprète a la possibilité de résilier le contrat par lequel il a cédé ses droits sur la fixation de son exécution au producteur.

Le transfert et la cession

Lorsqu'un contrat de transfert ou de cession donne à l'artiste interprète ou exécutant le droit de revendiquer une rémunération non récurrente, l'artiste a le droit d'obtenir une rémunération annuelle supplémentaire de la part du producteur de phonogrammes pour chaque année complète suivant la cinquantième année après que le phonogramme a fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public. Le montant global qu'un producteur de phonogrammes doit réserver au paiement de la rémunération annuelle supplémentaire correspond à 20 % des recettes que le producteur de phonogrammes a perçues, au cours de l'année précédant celle du paiement de cette rémunération.

Le délai de protection commence à courir simultanément dans tous les États membres. Il est calculé à partir du 1er janvier de l'année qui suit le fait générateur. Les œuvres doivent aussi bénéficier d'une protection dans les États tiers. Si l'œuvre est originaire d'un pays tiers et que l'auteur n'est pas un ressortissant de l'Union européenne, la protection accordée dans les États membres se terminera à la date d'échéance de la protection dans le pays d'origine, sans que celle-ci ne puisse être étendue au-delà de la durée prévue dans l'Union.

L'épineux problème de la gestion des droits

Pour diffuser des contenus protégés par le droit d'auteur et les droits voisins, en ce qui concerne la musique enregistrée, ainsi que des services connexes, il est nécessaire d'obtenir une licence de droits auprès des différents titulaires du droit d'auteur et de droits voisins (tels que les auteurs, artistes interprètes ou exécutants, producteurs et éditeurs). Il appartient normalement au titulaire de

droits de choisir entre la gestion individuelle ou collective de ses droits, à moins que les États membres n'en disposent autrement, conformément au droit de l'Union et aux obligations internationales de l'Union et de ses États membres. Cette gestion du droit d'auteur et des droits voisins comprend l'octroi de licences aux utilisateurs, le contrôle financier des utilisateurs, le contrôle de l'utilisation des droits, le respect du droit d'auteur et des droits voisins, la perception des revenus provenant de l'exploitation des droits et leur distribution aux titulaires de droits. Les organismes de gestion collective permettent donc aux titulaires de droits d'être rémunérés pour des utilisations qu'ils ne seraient pas en mesure de contrôler ou de faire respecter eux-mêmes, y compris sur les marchés étrangers. Cependant, les règles nationales régissant le fonctionnement des organismes de gestion collective différaient sensiblement d'un État membre à l'autre, notamment en ce qui concernait les titulaires de droits. Dans un certain nombre de cas, cela a posé des difficultés, en particulier, pour les titulaires de droits non nationaux, en termes de gestion financière des revenus perçus. En outre, l'industrie musicale a profondément changé au cours des deux dernières décennies et, à l'ère du numérique, de nouvelles perspectives apparaissent tant de l'initiative des créateurs que de celle des éditeurs de musique, ou encore des consommateurs. En effet, des problèmes apparus dans le fonctionnement des organismes de gestion collective conduisaient à une mauvaise exploitation des droits d'auteurs et des droits voisins dans le marché intérieur, au détriment des membres de ces organismes, des titulaires de droits et des utilisateurs. Il était devenu urgent que la législation s'adapte à cette mutation.

Les difficultés liées aux rémunérations compensatoires dans les États membres

La majorité des pays européens ont introduit dans leur législation la pratique de la copie privée. Dans ces pays (France, Belgique, Pays-Bas, Espagne...), il est possible de reproduire pour un usage privé un film ou un disque sans demander l'autorisation des artistes ni des producteurs. En contrepartie de ce manque à gagner, ces derniers reçoivent de la part de leur société de gestion une rémunération compensatoire appelée « copie privée ». Elle provient de la vente des appareils et supports numériques qui permet de réaliser les reproductions. Une petite partie du prix de vente de ces appareils est reversée à une société de gestion en charge de sa collecte par les importateurs nationaux des supports numériques (par exemple Copie France en France, Auvibel en Belgique, ou encore Stichting de ThuisKopie aux Pays-Bas). Le montant de ces redevances est déterminé collégialement (avec parfois beaucoup de difficulté) par les auteurs, artistes, producteurs, éditeurs et industriels qui importent les appareils et supports. En s'affiliant à leur société de gestion, elle-même membre de la société

en charge de la collecte des redevances pour copie privée, ces acteurs vont recevoir la partie qui leur est dûe afin de les indemniser du préjudice subi. Ainsi, les ayants droits ne peuvent empêcher de réaliser des copies personnelles de leurs œuvres, y compris pour les reproductions - par exemple iPod- de chansons achetées légalement sur iTunes, dans la mesure où ils perçoivent une compensation. Le problème pour les artistes est de savoir si ces sommes compensent effectivement les ayants droits, compte tenu des nombreuses possibilités de reproduction qui peuvent être effectuées à partir de fichiers illégalement téléchargés *via* des sources illicites telles que les réseaux de peer-to-peer.

La jurisprudence de la Cour relative au téléchargement illégal

Interrogée dans le cadre d'un litige initié par des importateurs d'appareils et supports numériques, la Cour de Justice de l'Union Européenne vient de rendre une importante décision à ce sujet et sa réponse est claire: les copies illicites ne sont pas prises en compte dans ce système de compensation. Ainsi, une législation nationale ne peut pas permettre les reproductions illicites des œuvres et des prestations sous prétexte que les redevances pour copie privée compensent les ayants droits pour les reproductions des œuvres ou prestations obtenues par le public de manière illicite. Les artistes devront donc chercher une autre compensation financière pour les reproductions illicites de leurs œuvres. Autrement dit, ils devront passer par des procédures judiciaires à l'encontre des contrefacteurs ou des exploitants des sites illégaux et, en ce qui concerne les États, en favorisant les mesures de filtrage et de blocage de sites illégaux³³. Cette question du blocage des sites est au cœur de la protection des droits d'auteurs et c'est en cela que le raisonnement de la Cour est intéressant. Elle considère en effet qu'un fournisseur d'accès à Internet qui permet à ses clients d'accéder à des objets protégés mis à la disposition du public sur Internet par un tiers, est un intermédiaire, dont les services sont utilisés pour porter atteinte à un droit d'auteur ou à un droit voisin au sens de l'article 8, paragraphe 3, de la directive 2001/29, et ce sans qu'il soit nécessaire qu'il existe un lien contractuel entre le fournisseur d'accès à Internet et la personne ayant commis l'atteinte à un droit d'auteur ou à un droit voisin. Dans l'arrêt SABAM la Cour avait déjà jugé qu'un système de filtrage de contenus porterait atteinte à la liberté d'entreprendre du fournisseur d'accès Internet, car il supposerait la mise en place d'un système coûteux, complexe et permanent afin de prévenir toute atteinte aux droits de

³³ CJUE 10 avril 2014 aff. C-435/12 ACI Adam BV e.a. / Stichting de ThuisKopie, Stichting Onderhandeligen ThuisKopie vergoeding. Commenté par IPNews.be Site belge d'actualités en propriété intellectuelle et plus spécifiquement en droit d'auteur.

propriété intellectuelle³⁴. Elle admet en revanche que le juge national puisse enjoindre aux intermédiaires de mettre fin aux atteintes déjà portées.³⁵ En effet, si la directive 2001/29 exige que les États prennent des mesures non seulement pour faire cesser les atteintes portées au droit d'auteur ou aux droits voisins, mais également pour les prévenir³⁶, ces mesures doivent cependant être proportionnées aux objectifs de la directive et au respect des droits fondamentaux. Lorsque plusieurs droits fondamentaux sont en conflit, la Cour a indiqué qu'il incombe aux États membres, lors de la transposition d'une directive, de veiller à se fonder sur une interprétation de celle-ci qui permette d'assurer un juste équilibre entre les droits fondamentaux applicables, protégés par l'ordre juridique de l'Union. Lors de la mise en œuvre des mesures de transposition du texte, il faut non seulement que les autorités et les juridictions des États membres interprètent le droit national d'une manière conforme à la directive, mais aussi qu'ils veillent à ne pas se fonder sur une interprétation qui entrerait en conflit avec des droits fondamentaux ou avec d'autres principes généraux du droit de l'Union, tels que le principe de proportionnalité³⁷. La propriété intellectuelle figurant parmi les droits consacrés par la charte des droits fondamentaux de l'Union, cela autorise les titulaires de droits de propriété intellectuels à saisir un Tribunal afin d'obtenir une injonction à l'encontre des intermédiaires, tels les fournisseurs d'accès à Internet dont les services sont utilisés par des tiers³⁸. Ainsi, dans un arrêt du 27 mars 2014, la Cour a eu à se prononcer sur la compatibilité d'une injonction de cette nature à l'encontre d'un fournisseur d'accès à Internet autorisant ses clients à mettre en ligne des objets protégés sans l'accord des titulaires de droits avec les droits fondamentaux reconnus par le droit de l'Union³⁹. Conformément à la jurisprudence précitée, la Cour indiquera que les fournisseurs d'accès ne doivent pas priver inutilement les utilisateurs d'internet de la possibilité d'accéder licitement aux informations disponibles et que les mesures prises doivent être suffisamment efficaces pour assurer une protection effective du droit de propriété intellectuelle. Ainsi, les fournisseurs d'accès à Internet sont au cœur du dispositif de gestion des pratiques de streaming. Si le droit d'auteur ne prévaut pas forcément contre la liberté d'échanger et la protection des données à caractère personnel, les deux doivent pouvoir cohabiter sur Internet : si le filtrage systématique et en amont n'est pas autorisé, la Cour n'exclut pas la possibilité d'un filtrage a posteriori, une

³⁴ CJUE 16 février 2012, SABAM, C-360/10

³⁵ CJUE 12 juillet 2011, L'Oréal e.a, C-324/09

³⁶ CJUE 24 novembre 2011, Scarlet Extended, C-70/10, Rec. p. I-11959, CJUE 16 février 2012, SABAM, C-360/10

³⁷ CJUE 29 janvier 2008, Promusicae, C-275/06, Rec. p. I-271. Dans cet arrêt la Cour rappelle que la protection des droits liés à la propriété intellectuelle font partie du droit fondamental de propriété et doit être mise en balance avec celle d'autres droits fondamentaux.

³⁸ CJUE 10 avril 2014 aff. C-435/12 ACI Adam BV e.a. / Stichting de ThuisKopie, Stichting Onderhandeligen ThuisKopie vergoeding

³⁹ CJUE (quatrième chambre) 27 mars 2014, aff. C-314/12 UPC Telekabel Wien GmbH contre Constantin Film Verleih GmbH et Wega Filmproduktionsgesellschaft mbH.

fois les sites identifiés. L'arrêt du 10 avril 2014 précité est emblématique de la nécessité d'harmoniser les réglementations nationales sur cette question.

Outre cette jurisprudence, depuis 2005, la Commission européenne insistait sur la nécessité d'améliorer le fonctionnement des organismes de gestion collective⁴⁰. Elle avait notamment invité les organismes de gestion collective à fournir aux utilisateurs, avant de négocier avec eux, des informations suffisantes sur les tarifs applicables et les répertoires. Elle a également formulé des recommandations en matière de responsabilité, de représentation des titulaires de droits au sein des organes de décision des organismes de gestion collective et de règlement des litiges. Mais ces prescriptions, sans valeur obligatoire n'ont guère été suivies d'effet. La portée des licences octroyées peut ainsi être limitée à un ou plusieurs États. L'appréciation de la territorialité dépendra alors de différents critères, tels que l'adresse de facturation de la carte de crédit du consommateur ou encore la localisation de son adresse IP. La directive adoptée en 2014 tente de trouver des solutions à ces disparités de législation. Les États Membres doivent s'assurer la transposition correcte de ses dispositions dans leurs législations au 10 avril 2016.

La directive 2014/26/UE sur la gestion collective des droits et sur l'octroi de licences multiterritoriales pour les utilisations des œuvres de musique en ligne.

Cette directive sur la gestion collective des droits et sur l'octroi de licences multiterritoriales pour les utilisations des œuvres de musique en ligne a pour objectif d'assurer que les titulaires de droits aient une influence sur la gestion de leurs droits et envisage également un meilleur fonctionnement des organismes de gestion collective sur la base des standards établis au niveau de l'Union. Elle va permettre surtout de moderniser le fonctionnement des organisations de gestion collective qui gèrent les droits d'auteur et droits voisins au nom des titulaires de droits, tels que les auteurs ou les interprètes, dans toute l'Europe. Elle doit également faciliter l'octroi de licences transfrontalières en ce qui concerne le droit d'auteur pour la musique en ligne et contribuer à lutter de façon efficace contre les atteintes aux droits de propriété intellectuelle en ligne. Le texte est ainsi conforme aux objectifs du Digital Agenda for Europe (DAE)⁴¹. La diffusion transfrontière de la musique sera permise grâce à des licences paneuropéennes.

⁴⁰ Recommandation 2005/737/CE de la Commission du 18 mai 2005 relative à la gestion collective transfrontière du droit d'auteur et des droits voisins dans le domaine des services licites de musique en ligne (JO L 276 du 21.10.2005, p. 54).

⁴¹ Le DAE est le plan de stratégie numérique pour l'Europe programmé jusqu'à l'horizon 2020. Il a été lancé en 2010 par la Commission Européenne « pour sortir de la crise et préparer l'économie de l'Union européenne aux défis de la décennie à venir ». <http://ec.europa.eu/digital-agenda/>

Elle devrait constituer l'une des pierres angulaires du marché intérieur numérique et faciliter l'entrée de petits fournisseurs sur le marché européen⁴².

Concrètement, cette nouvelle législation permettra aux consommateurs européens de se voir proposer un plus grand choix de services de musique en ligne. En ce qui les concerne, les sociétés distribuant la musique en ligne devraient obtenir plus facilement des licences par des sociétés de gestion collective européennes. La négociation des droits par les plateformes de musique en ligne s'en trouvera également facilitée. En effet, les sociétés n'auront plus qu'à négocier les droits avec un nombre restreint de sociétés de gestion collective. Par conséquent, elles devraient obtenir des licences plus aisément⁴³. La directive n'affecte pas la possibilité, pour les États membres, de déterminer par la voie législative ou réglementaire, ou par tout autre mécanisme spécifique, une compensation des titulaires de droits pour les exceptions ou les limitations au droit de reproduction prévues par la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil. Ces derniers peuvent faire de même avec la rémunération des titulaires de droits pour les dérogations au droit exclusif de prêts publics prévus par la directive 2006/115/CE du Parlement européen et du Conseil applicables sur leur territoire, ainsi que les conditions applicables à leur perception⁴⁴.

La gestion collective du droit d'auteur et de droits voisins devra impliquer qu'un titulaire de droits puisse choisir librement un organisme de gestion collective pour gérer ses droits, qu'il s'agisse de droits de communication au public ou de droits de reproduction, ou de catégories de droits liées à des formes d'exploitation telles que la radiodiffusion, l'exploitation en salles, ou la reproduction en vue de la distribution en ligne, à condition que l'organisme de gestion collective que le titulaire souhaite choisir gère déjà ces droits ou

⁴² Voir Laurent SYDA Juriste IP/IT *Les licences paneuropéennes : une urgence pour le droit d'auteur*, Linkipit, 17 septembre 2014.

⁴³ Directive 2014/26/UE Du Parlement européen et du Conseil, du 26 février 2014, JOUE L 84/72. Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive Services de médias audiovisuels). JOUE L 95 du 15.4.2010]. Directive 2004/48/CE du Parlement européen et du Conseil du 29 avril 2004 relative au respect des droits de propriété intellectuelle JOUE L 157 du 30.4.2004. Cette directive vise le respect des droits de propriété intellectuelle. En matière de droits d'auteur, un niveau élevé d'harmonisation des sanctions et mesures préventives est prévu par la directive 2001/29/CE. Directive 2003/98/CE du Parlement européen et du Conseil du 17 novembre 2003 concernant la réutilisation des informations du secteur public JOUE L 345 du 31.12.2003. La directive 2003/98/CE établit un cadre fixant les conditions de réutilisation de documents du secteur public. De cette manière, elle vise à garantir des conditions équitables aux éditeurs commerciaux dans le marché intérieur. Toutefois, les organismes du secteur public qui autorisent une telle réutilisation restent les titulaires des droits d'auteur et droits voisins. Ils sont, néanmoins, encouragés à exercer ces droits de façon à faciliter la réutilisation des documents.

⁴⁴ Directive 2006/115/CE du Parlement européen et du Conseil du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle (JO L 376 du 27.12.2006, p. 28). Directive 2006/43/CE du Parlement européen et du Conseil du 17 mai 2006 concernant les contrôles légaux des comptes annuels et des comptes consolidés, modifiant les directives 78/660/CEE et 83/349/CEE du Conseil et abrogeant la directive 84/253/CEE du Conseil (JO L 157 du 9.6.2006, p. 87).

catégories de droits. Les droits, catégories de droits ou types d'œuvres gérés par l'organisme de gestion collective devraient être déterminés par une assemblée générale, s'ils n'ont pas été déjà déterminés dans ses statuts ou prescrits par la loi. Le texte insiste sur la liberté de choix qui doit être laissée au créateur. Ainsi, les titulaires de droits devront avoir la possibilité de retirer facilement la capacité de gestion à un organisme de gestion collective pour gérer ces droits individuellement ou pour en confier ou en transférer la gestion en tout ou en partie à un autre organisme de gestion collective ou une autre entité. Dans les États qui, conformément au droit de l'Union et à leurs obligations internationales, prévoient une obligation de gestion collective des droits, le choix des titulaires de droits sera limité à d'autres organismes de gestion collective⁴⁵.

En ce qui concerne les utilisations non commerciales, les États membres devront s'assurer que les organismes de gestion collective prendront les mesures nécessaires pour que les titulaires de droits puissent exercer le droit d'octroi de licences pour de telles utilisations et leur permettre d'exercer les droits liés à ces choix aussi facilement que possible. Les titulaires de droits qui ont déjà donné leur autorisation à l'organisme de gestion collective peuvent être informés *via* le site internet de l'organisme. L'obligation d'obtenir le consentement des titulaires de droits ne devrait pas non plus empêcher ces derniers d'accepter des modifications de cette autorisation aux conditions inscrites dans le droit national. Les dispositions nationales devront également être conformes aux règles de l'Union européenne relatives à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel⁴⁶.

L'action de l'Union européenne en faveur de la création musicale

Rares sont les programmes culturels qui financent uniquement la création musicale, cependant celle-ci peut trouver des soutiens financiers au travers de la mise en œuvre d'un certain nombre d'actions.

Tout d'abord, une enveloppe globale de 400 millions d'euros, répartie sur sept ans (2014/2020), est proposée au titre du Programme culture de l'Union européenne et vise à renforcer la diffusion d'œuvres culturelles, y compris musicales, ainsi que la mobilité des personnes travaillant dans le secteur de la culture à travers l'Europe.

⁴⁵ « Gestion collective des droits d'auteur et concession de licences multiterritoriales de droits pour la musique en ligne », communiqué de presse, Conseil de l'Union européenne, Bruxelles, 2 décembre 2013.

⁴⁶ Règlement (CE) no 45/2001 du Parlement européen et du Conseil du 18 décembre 2000 relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel par les institutions et organes communautaires et à la libre circulation de ces données (JO L 8 du 12.1.2001, p. 1).

Depuis plus de vingt-cinq ans, le titre de capitale européenne de la culture peut permettre aussi à des villes d'Europe de profiter d'une nouvelle dynamique, d'adopter de nouveaux comportements culturels, de développer leur patrimoine culturel, d'aider les jeunes créateurs et de faire participer leurs habitants à l'évènement et à leur propre avenir culturel. Le secteur de la musique est également concerné par ce type de manifestations.

En janvier 2014, la Commission a donné le coup d'envoi de son nouveau programme de financement des secteurs de la culture et de la création, intitulé «Europe créative», qui offre un certain nombre de possibilités de financement en direction du secteur musical.

Le programme Europe Créative

Il vise à renforcer la compétitivité internationale de ces secteurs et à promouvoir la diversité culturelle. Ce nouveau programme a été doté d'un budget total de 1,46 milliard d'euros pour la période 2014-2020, ce qui représente une augmentation de 9 % par rapport aux niveaux de financement actuels. La plupart de ces programmes ne sont pas spécifiquement orientés vers le secteur musical, mais il peut cependant en bénéficier. Pour soutenir les partenariats public-privé dans le domaine culturel, les actions de parrainage et même les financements collectifs, des garanties de prêt sont par exemple disponibles à travers les instruments européens actuels (programme MEDIA ou programme-cadre pour la compétitivité et l'innovation [CIP]) et futurs (programmes COSME ou Europe créative). Ils devraient, pour la période 2014-2020, être plus facilement accessibles. Comme une grande partie des emplois créés par les industries culturelles et créatives sont occupés par des jeunes, les universités et autres centres de formation doivent aussi adapter leur offre de formation et encourager l'esprit d'entrepreneuriat chez les jeunes. Les "alliances de connaissances" ou de "compétences sectorielles" ou encore les plateformes d'échanges pour les professionnels, mais aussi des synergies entre les centres de formation et de recherche, et les entreprises seront encouragées dans le cadre du programme Europe créative.

Enfin, du strict point de vue de la culture musicale, l'Union a mis en place un programme spécifique afin de permettre aux artistes qui ont souvent du mal à se faire connaître dans les autres États membres, de vendre de nombreux albums à l'étranger. Il s'agit des European Border Breakers Awards (EBBA), récompensant

les meilleurs jeunes talents de la musique pop européenne qui connaissent un succès commercial au-delà de leurs frontières nationales⁴⁷.

Les European Border Breakers Awards (EBBA)

Les EBBA, qui ont lieu pour la onzième année, sont financés par le programme «Culture» de l'Union européenne et organisés par Eurosonic Noorderslag, en partenariat avec l'Union européenne de radiotélévision (EBU). Ils bénéficient du soutien de la Fondation Buma Cultuur, du SNN (Union des provinces du nord des Pays-Bas), du ministère néerlandais de l'Éducation, de la Culture et de la Science, de la province et de la ville de Groningue, et du Bureau européen de la musique.

Pour pouvoir prétendre à ce prix, les artistes doivent avoir connu le succès à l'étranger, avec la sortie de leur premier album en Europe. Les gagnants sont sélectionnés par Nielsen Music Control, société spécialisée dans l'analyse du marché musical, sur la base des ventes d'albums et de la fréquence de diffusion des artistes, et aussi en fonction des votes recueillis par les stations de radio de l'Union européenne de radiotélévision ainsi que dans le cadre des festivals de musique soutenant le Programme européen d'échange de talents. Les gagnants reçoivent leur prix lors d'une cérémonie qui se déroule à l'occasion du festival Eurosonic Noorderslag à Groningue (Pays-Bas). Eurosonic Noorderslag est la plus grande manifestation musicale en Europe. Accueillant concerts et conférences, elle vise à encourager la musique européenne. Elle organise en outre le programme européen d'échange de talents (ETEP), qui contribue à garantir que les nouveaux talents en vogue en Europe soient mis à l'affiche lors des grands festivals de musique européenne.

La cérémonie, au cours de laquelle se produiront l'ensemble ou la plupart des artistes récompensés, est diffusée en direct *via* Youtube et retransmise par la chaîne nationale de télévision néerlandaise (NTR) ainsi que par d'autres chaînes de télévision et stations de radio européennes. L'un des lauréats se verra

⁴⁷ Les lauréats 2014 sont les suivants : GuGabriel (Autriche), Lukas Graham (Danemark) Woodkid (France), Zedd (Allemagne), Asgeir (Islande), Kodaline (Irlande) Jacco Gardner (Pays-Bas) Envy (Norvège) Icona Pop (Suède) Disclosure (Royaume-Uni). Klangkarussell (Austria) et pour 2015 : Melanie De Biasio (Belgique), MØ (Danemark), Indila (France), Milky Chance (Allemagne), Hozier (Irlande), The Common Linnets (pays Bas), Todd Terje (Norvège), Tove Lo (Suède), John Newman (Royaume Uni)

remettre le prix du public, décerné sur la base des votes exprimés entre le 1er novembre et le 20 décembre sur le site web de l'EBBA. De même, des programmes financés par l'Union au titre de la cohésion économique sociale et territoriale sont susceptibles d'apporter un soutien à la création musicale. Depuis 2007, le Fonds européen de développement régional (FEDER) a alloué 3 milliards d'euros à la protection et la préservation du patrimoine culturel, 2,2 milliards d'euros au développement des infrastructures culturelles et 775 millions d'euros au soutien des services culturels. Une partie de ces fonds sert notamment à cofinancer les festivals de musique à travers l'Europe.

Au terme de cette brève étude sur la musique, l'Union européenne et le droit un bilan mitigé se dégage, qui laisse entrevoir une approche paradoxale des rapports entre l'art et le marché intérieur. Deux logiques s'affrontent en effet, d'une part celle afférentes aux règles du marché qui pourrait tendre à l'unification, de l'autre celle procédant du fait que la musique fait partie d'un domaine plus vaste, celui de la culture, que les États considèrent comme une réserve quasi inaliénable de leur souveraineté. Ainsi, corroborant l'idée selon laquelle l'Union est bien un laboratoire du droit, les règles qui régissent le marché intérieur n'ont pas conduit à faire de la musique et de la création musicale un élément fédérateur de ce marché. Cependant, rattrapé par la double nature de l'économie – facteur à la fois de contrainte et de libération des hommes – la création musicale a marqué de son empreinte certains aspects de la mise en œuvre et du fonctionnement du marché intérieur.