



MÉMOIRE
de
La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
et de
La Société Civile des Auteurs Multimédia

Présenté dans le cadre de l'examen prévu par
la loi de la *Loi sur le droit d'auteur* au Comité
permanent de l'industrie, des sciences et de la
technologie

LE 2 MAI 2018

INTRODUCTION

Le 13 décembre 2017, le gouvernement fédéral a voté une motion afin de désigner le Comité permanent Industrie, science et technologie de la Chambre des communes aux fins de l'examen parlementaire de la *Loi sur le droit d'auteur*¹ (LDA) en vertu de l'article 92. Le 13 février 2018, le Comité permanent enclenchait son examen parlementaire par la comparution des dirigeants des ministères de l'Industrie et du Patrimoine canadien. Il a ensuite invité les intervenants du secteur à participer à une consultation. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) et la Société Civile des Auteurs Multimédia (SCAM) (collectivement la SACD-SCAM) répondent à cette invitation.

Fondée par Beaumarchais en 1777, la SACD compte aujourd'hui 60 139 auteurs dont 1 421 auteurs canadiens et se consacre à la défense des intérêts matériels et moraux de la profession tout entière. Ni syndicat, ni entreprise commerciale, ni société subventionnée par des fonds publics, la SACD est une société francophone internationale (Paris, Bruxelles, Montréal) qui a été chargée par ses membres, scénaristes, dramaturges, compositeurs, réalisateurs/trices², chorégraphes, metteurs en scène, de négocier, percevoir et répartir leurs redevances.

Le répertoire de la SACD se compose d'œuvres du spectacle vivant, pièces de théâtre, chorégraphies, comédies musicales, numéros et tours de cirque, d'œuvres audiovisuelles, séries, feuilletons, dessins animés, séries web, longs métrages, courts métrages, d'œuvres radiophoniques et de créations interactives.

La SCAM a été créée en 1981 pour administrer le répertoire des œuvres audiovisuelles qui était jusqu'alors géré par la Société des Gens de Lettres (SGDL) fondée en 1838 par un groupe d'écrivains dont Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas père et George Sand. La SCAM compte aujourd'hui 40 567 membres dont 576 auteurs canadiens. Le répertoire de la SCAM se compose principalement d'œuvres audiovisuelles, d'œuvres radiophoniques à caractère documentaire et d'œuvres littéraires.

Voici les recommandations que la SACD-SCAM entend vous présenter dans le mémoire qui suit portant sur la révision de la LDA :

- 1) Ajout d'une définition d'œuvre audiovisuelle et clarification de la titularité
- 2) Extension aux œuvres audiovisuelles du régime de copie pour usage privé
- 3) Contribution du numérique au financement de la culture
- 4) Extension de la protection des œuvres à 70 ans
- 5) Harmonisation des différents régimes collectifs

¹ Loi sur le droit d'auteur, L.R.C. (1985), ch. C-42 (<http://lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/>)

² Dans le texte qui suit, le masculin englobe les deux genres et est utilisé comme terme générique pour alléger le texte et sa compréhension, notamment dans le cas du réalisateur, alors que les autres catégories de membres sont épicènes.

1) Ajout d'une définition d'œuvre audiovisuelle et clarification de la titularité

Œuvre audiovisuelle

Dans son état actuel, la LDA comporte une définition d'œuvre cinématographique³ qui se lit comme suit :

« Y est assimilée toute œuvre exprimée par un procédé analogue à la cinématographie, qu'elle soit accompagnée ou non d'une bande sonore. »

Cette définition correspond à la définition d'œuvres cinématographiques de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques⁴ (Convention de Berne) de 1971.

Cette définition est liée au procédé et aux supports propres à la cinématographie ainsi qu'au support de la bande sonore. D'aucuns pourraient prétendre que les œuvres télévisuelles qui ne sont pas produites avec le même procédé que celui des œuvres cinématographiques ne seraient pas incluses dans cette définition. Dans ce cas, qu'en serait-il des œuvres destinées au web ?

De nos jours, le secteur du cinéma et de la télévision est devenu le secteur de l'audiovisuel, et ce, afin de référer à du contenu plus étendu que la télévision et le cinéma traditionnel en termes d'œuvres, de procédés pour les créer, les produire ou les diffuser et de modes de fixation. De plus, les œuvres audiovisuelles, peuvent maintenant être accompagnées de sons sans que ceux-ci soient fixés sur un support tel qu'une bande sonore.

Selon nous, il est clair que la définition d'œuvre cinématographique dans la LDA ne suffit plus à traduire la réalité de notre secteur.

D'ailleurs, depuis longtemps, les pays membres de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI)⁵ réfèrent à l'audiovisuel plutôt qu'à la cinématographie, malgré que l'œuvre audiovisuelle ne soit pas définie ni dans la Convention de Berne ni dans le Traité sur le droit d'auteur⁶. Déjà en 1996, le Canada participait⁷ à la Conférence diplomatique de l'OMPI sur certaines questions de droit d'auteur et de droits voisins qui s'était tenue à

³ Article 2 LDA

⁴ Paragraphe 2(1) de l'Acte de Paris du 24 juillet 1971 de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (http://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699). La Convention de Berne est entrée en vigueur au Canada en 1928. Elle a subi plusieurs révisions jusqu'à la révision par l'Acte de Paris de 1971, qui est entrée en vigueur au Canada en 1998.

⁵ <http://www.wipo.int/portal/fr/>

⁶ Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) de 1996, signé par le Canada en 1997 mais entré en vigueur en 2014 (http://www.wipo.int/wipolex/fr/treaties/text.jsp?file_id=295159)

⁷ http://www.wipo.int/edocs/mdocs/diplconf/fr/cnrn_dc/cnrn_dc_inf_2.pdf

Genève⁸ à l'issue de laquelle une résolution⁹ avait été prise en vue d'adopter un éventuel traité portant sur les droits voisins en audiovisuel (et non en cinématographie). Et c'est en 2014 que le Traité de Bejiing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles¹⁰ a été adopté.

Nous trouvons intéressant de souligner ici certaines des intentions¹¹ de ce Traité :

« Reconnaissant la nécessité d'instituer de nouvelles règles internationales pour apporter des réponses appropriées aux questions soulevées par l'évolution constatée dans les domaines économique, culturel et technique,

Reconnaissant que l'évolution et la convergence des techniques de l'information et de la communication ont une incidence considérable sur la production et l'utilisation des interprétations ou exécutions audiovisuelles, »

Le Traité de Bejiing se veut donc un instrument international qui a tenu compte de l'évolution des techniques et des technologies, en référant, entre autres, à l'audiovisuel plutôt qu'à la cinématographie. En plus d'y référer, on y retrouve une définition qui se lit comme suit :

« Fixation audiovisuelle : l'incorporation d'une séquence animée d'images, accompagnée ou non de sons ou des représentations de ceux-ci, dans un support qui permette de la percevoir, de la reproduire ou de la communiquer à l'aide d'un dispositif. » [Notre souligné]

La partie soulignée pourrait être une définition de l'œuvre audiovisuelle qui est plus englobante que celle d'œuvre cinématographique et qui est technologiquement neutre.

Bien que le Canada n'ait pas signé ce traité, il a participé aux travaux du Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes de l'OMPI qui ont mené à la signature de ce traité, et, selon la SACD-SCAM, il devrait s'en inspirer.

D'ailleurs, le Code de la propriété intellectuelle de la France prévoit une définition assez similaire¹² :

⁸ http://www.wipo.int/meetings/fr/details.jsp?meeting_id=3010

⁹ http://www.wipo.int/edocs/mdocs/diplconf/fr/cnrn_dc/cnrn_dc_99.html

¹⁰ Traité de Bejiing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles adopté le 24 juin 2012 (http://www.wipo.int/wipolex/fr/treaties/text.jsp?file_id=295842)

¹¹ *Ibid.*, introduction du Traité

¹² Article L112-2 du Code de la propriété intellectuelle (https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?jsessionid=1F0AFF2D7FDB9576A0E53070D13D85D3.tplgfr37s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006161634&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20171103)

« Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code :
[...]

6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles »

Bien que le Royaume-Uni ne s'en tienne qu'à la définition de film¹³, les définitions du *Copyright Act* américain¹⁴ sont plus actuelles et très détaillées :

« Les œuvres audiovisuelles sont des œuvres consistant en une série d'images liées entre elles qui sont intrinsèquement destinées à être montrées grâce à des machines, ou à des appareils tels que des projecteurs, des visionneuses ou du matériel électronique, avec la sonorisation d'accompagnement le cas échéant, indépendamment de la nature des objets matériels, tels que films ou bandes, qui servent de support à ces œuvres.

Les films cinématographiques sont des œuvres audiovisuelles consistant en une série d'images liées entre elles, accompagnées de sons le cas échéant, qui, lorsqu'elles sont projetées successivement, donnent une impression de mouvement. »

Afin d'englober toutes les œuvres audiovisuelles traditionnelles, comme les œuvres télévisuelles, toutes les nouvelles œuvres audiovisuelles, comme les séries web ainsi que toutes futures œuvres audiovisuelles, sans égard à leurs modes de fixation ni au procédé pour les créer, les produire ou les diffuser, la SACD-SCAM recommande l'adoption dans la LDA de la nouvelle définition suivante :

Œuvre audiovisuelle : y sont assimilées les œuvres cinématographiques et toute autre œuvre qui consiste en des séquences animées d'images ou en une série d'images liées, accompagnées ou non de sons.

Titularité des droits

Depuis nombre d'années, la SACD-SCAM ainsi que plusieurs autres intervenants de l'industrie audiovisuelle réclament du gouvernement que la question de la titularité des droits sur une œuvre cinématographique soit clarifiée dans la LDA. Puisque le Convention de Berne prévoit l'autonomie des pays pour établir la titularité des droits¹⁵, plusieurs pays ont depuis longtemps légiféré sur cette question, dont la France, le Royaume-Uni et les États-Unis mais le Canada a, quant à lui, choisi de demeurer silencieux.

¹³ Paragraphe 5B du Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48)
(<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/section/5B>)

¹⁴ Traduction de l'OMPI du U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. § 101
(<http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/fr/us/us001fr.pdf>)

¹⁵ Paragraphe 14^{bis}(2)a) de la Convention de Berne

On prévoit dans la LDA que « l’auteur d’une œuvre est le premier titulaire du droit d’auteur sur cette œuvre »¹⁶. Ainsi, au Canada la détermination de l’identité de l’auteur d’une œuvre cinématographique est une question de faits qui, souvent, ne peut être déterminée que par un tribunal après que l’œuvre soit complétée. Il y a très peu de jurisprudence sur cette question et aucune règle générale ne s’en dégage.

Aucune règle ne se dégage non plus des lois étrangères. Aux États-Unis, l’auteur n’est pas identifié mais on attribue les droits au producteur dès lors qu’il commande une œuvre audiovisuelle ou cinématographique, comme on le verra plus loin, au Royaume-Uni, on prévoit une présomption en faveur du producteur et du réalisateur¹⁷ tandis qu’en France, elle est en faveur du scénariste, du compositeur et du réalisateur¹⁸.

Malgré le flou juridique canadien existant, la qualité d’auteur du scénariste est généralement reconnue. Dans le cadre de la gestion collective des droits, la SACD-SCAM a négocié des licences générales avec tous les télédiffuseurs québécois pour le bénéfice de ses membres scénaristes.

Toutefois, ce flou juridique nuit à ses membres réalisateurs. Lorsque la SACD-SCAM a tenté de négocier des licences générales pour le bénéfice des réalisateurs avec certains utilisateurs d’œuvres audiovisuelles, ceux-ci se sont appuyés sur ce flou juridique pour refuser de négocier. À l’heure actuelle, les réalisateurs ne reçoivent pas toute la rémunération à laquelle ils ont droit pour l’utilisation des œuvres audiovisuelles.

Si on ajoute à cela la multiplication des exploitations numériques et des nouveaux utilisateurs, il nous apparaît très difficile, voire impossible dans certains cas, de conclure des ententes et de percevoir des redevances au nom de nos membres réalisateurs et scénaristes, sans l’introduction d’une définition d’œuvre audiovisuelle dans la LDA et sans la clarification de la titularité.

Le modèle que nous retenons est celui de la France, pour deux motifs. Premièrement parce qu’il s’agit d’une œuvre de collaboration et ensuite, parce que ce modèle convient mieux à notre secteur.

1. Une œuvre de collaboration

La LDA définit l’œuvre créée en collaboration¹⁹ ainsi :

¹⁶ Paragraphe 13(1) de la LDA

¹⁷ Paragraphe 9(2)(ab) du Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48)
(<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/section/9>)

¹⁸ Article L113-7 du Code de la propriété intellectuelle
(https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=37DA4D657EF4F2FC0573C029DCA6EE23.tplgfr37s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006161635&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20171103)

¹⁹ Article 2 de la LDA

« Œuvre exécutée par la collaboration de deux ou plusieurs auteurs, et dans laquelle la part créée par l'un n'est pas distincte de celle créée par l'autre ou les autres. »

Dans la Convention de Berne, il n'y a pas de définition d'œuvre de collaboration mais on y réfère lorsqu'il est question de la durée de protection²⁰ :

« Les dispositions de l'article précédent sont également applicables lorsque le droit d'auteur appartient en commun aux collaborateurs d'une œuvre, sous réserve que les délais consécutifs à la mort de l'auteur soient calculés à partir de la mort du dernier survivant des collaborateurs. »

En France, on définit l'œuvre de collaboration de cette façon²¹ :

« Est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. »

Celle des États-Unis²² est la suivante :

« L'œuvre de collaboration est une œuvre réalisée par deux auteurs ou plus dans l'intention que leurs contributions respectives se fondent dans un ensemble unitaire et en constituent des éléments indissociables ou interdépendants. »

Au Royaume-Uni²³, on la définit de façon semblable à celle du Canada :

« On entend par œuvre de collaboration une œuvre résultant de la collaboration d'au moins deux auteurs, dans laquelle la contribution de chacun est indissociable de celle de l'autre ou des autres auteurs. »

On vient ensuite préciser que dans le cas d'un film, il s'agit d'une œuvre de collaboration à moins que le producteur et le réalisateur ne soit la même personne²⁴.

En France on ne réfère ni à l'intention ni à la non-distinction des apports alors qu'au Royaume-Uni on réfère à la non-distinction. Aux États-Unis, on réfère à l'intention de créer un tout constitué d'éléments indissociables ou interdépendants.

²⁰ Article 7^{bis} de la Convention de Berne

²¹ Article L113-2 du Code de la propriété intellectuelle

²² Version française de l'OMPI du U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. § 101
(<http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/fr/us/us001fr.pdf>)

²³ Paragraphe 10(1) de la version française de l'OMPI du Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48) (http://www.wipo.int/wipolex/fr/text.jsp?file_id=127297)

²⁴ Paragraphe 10(1A) du Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48)
(<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/section/10>)

Le Canada, tout comme le Royaume-Uni, exige plutôt la non-distinction des apports comme condition à rencontrer pour qu'une œuvre soit définie comme étant une œuvre de collaboration. Cette exigence n'est pas en contradiction avec notre recommandation de précision, cependant elle la rend nécessaire afin de clarifier le statut de l'œuvre audiovisuelle, notamment lorsqu'il est question de déterminer la durée de la protection.

Pour ces raisons, la SACD-SCAM recommande qu'il soit précisé dans la nouvelle définition que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre créée en collaboration.

II. Le modèle de la France convient mieux à notre secteur

Nous ne retenons pas l'exemple du Royaume-Uni puisque leur présomption²⁵ et leur durée de protection, comme nous le verrons plus bas, n'identifient pas les mêmes auteurs, ce qui nous semble difficile à justifier au Canada.

Aux États-Unis, les auteurs ne sont pas identifiés dans la loi mais le producteur bénéficie d'une exception de *work made for hire*²⁶ (traduite par l'OMPI comme étant une œuvre créée dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services) qui comporte deux volets : le cas des employés en faveur des employeurs et le cas des auteurs d'œuvres commandées, comme l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle, en faveur des producteurs. Ce dernier volet attribue au producteur les droits du scénariste et du réalisateur (ou autres auteurs, le cas échéant) sur l'œuvre audiovisuelle dès lors qu'un contrat de *work made for hire* est signé entre les parties.

Dans l'industrie audiovisuelle canadienne, on considère que le *work made for hire* peut fonctionner aux États-Unis puisqu'une telle exception existe dans leur loi et puisque la rémunération prévue aux contrats est telle, que les titulaires de droits acceptent de signer ce genre de contrat et de céder tous leurs droits.

Au Canada, il en va autrement, car non seulement on ne retrouve pas ce genre d'exception dans la LDA mais, de surcroît, la rémunération octroyée dans les contrats ne justifie pas que les titulaires de droits cèdent tous leurs droits. La pratique canadienne est plutôt à l'octroi de licences de droits qui prévoient une rémunération en amont et des redevances en aval basées sur la vie économique de l'œuvre audiovisuelle.

Afin de respecter le fonctionnement du marché canadien, la SACD-SCAM considère qu'il faut impérativement reconnaître dans la LDA la titularité des droits des scénaristes et des réalisateurs sur les œuvres audiovisuelles.

²⁵ Paragraphe 9(2)(ab) du Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48) (<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/section/9>)

²⁶ U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. § 101 (<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/101>)

Une présomption canadienne en faveur du scénariste et du réalisateur viendrait reconnaître la titularité générale de leurs droits sur les œuvres audiovisuelles, ainsi que consolider la capacité de la SACD-SCAM à négocier des licences générales avec les utilisateurs, tant les traditionnels que les nouveaux, au nom de ses membres réalisateurs et scénaristes.

La SACD-SCAM recommande donc d'ajouter la clarification suivante à la définition d'œuvre audiovisuelle proposée plus haut :

Œuvre audiovisuelle : y sont assimilées les œuvres cinématographiques et toute autre œuvre qui consiste en des séquences animées d'images ou en une série d'images liées, accompagnées ou non de sons.

Une œuvre audiovisuelle est une œuvre créée en collaboration et sont réputés coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, le scénariste et le réalisateur.

Toutefois, la SACD-SCAM ne s'opposerait pas à ce que cette présomption s'applique également au compositeur.

2) *Extension aux œuvres audiovisuelles du régime de copie pour usage privé*²⁷

En 1997, malgré les demandes du secteur à l'effet que ce régime vise également les œuvres audiovisuelles, le gouvernement a instauré un nouveau régime d'exception pour la copie pour usage privé mais uniquement pour la musique. Essentiellement, ce régime prévoyait et prévoit toujours le versement d'une redevance sur les supports audio vierges vendus au Canada en contrepartie d'une autorisation générale à faire des copies d'œuvres musicales pour utilisation personnelle, sans avoir à demander l'autorisation des ayants droit. À ce jour, le régime n'a pas évolué pour tenir compte des habitudes de consommation et seules les cassettes audio et les différents types de CD sont assujettis à la redevance. Vu le déclin de l'utilisation de ces supports par les consommateurs, les redevances qui en découlent diminuent chaque année de façon dramatique et il en va de même pour l'efficacité du régime.

En 2012, plutôt que de permettre au régime d'évoluer, une nouvelle exception a été introduite dans la LDA, soit celle pour la reproduction à des fins privées. Cette exception venait légaliser toute reproduction d'œuvre faite à des fins privées, sous certaines conditions, mais sans prévoir de compensation pour les ayants droit.

Le gouvernement avait alors choisi de protéger les consommateurs au détriment des titulaires de droits. Il semble que le Canada n'aurait pas respecté ses engagements

²⁷ Partie VIII, articles 79 à 88 de la LDA

internationaux puisque cette nouvelle exception ne rencontre pas les exigences du test en trois étapes de la Convention de Berne qui prévoit que les limitations ou restrictions aux droits exclusifs des auteurs doivent être assortis de conditions visant à circonscrire leur application à certains cas spéciaux où il n'est pas porté atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni causé de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur²⁸.

En 2018, les consommateurs copient le contenu culturel, dont les œuvres audiovisuelles, tout le temps et partout. La SACD-SCAM estime que les auteurs d'œuvres audiovisuelles auraient dû, depuis l'avènement du régime pour la musique, bénéficier de redevances de copie privée et ils doivent en bénéficier maintenant plus que jamais, surtout dans le contexte actuel de sous-financement de la culture et de la multiplication des exceptions dans la LDA.

La SACD-SCAM demande au gouvernement de donner un second souffle au régime de la copie pour usage privée et de prévoir une compensation pour les ayants droit du secteur audiovisuel.

Pour ce faire, le gouvernement doit retirer l'exception de 2012 ou en ajuster les termes, doit revoir l'ensemble du régime de copie pour usage privé afin que les œuvres audiovisuelles y soient visées et que des redevances soient exigibles sur les supports et appareils utilisés par les consommateurs pour reproduire des œuvres audiovisuelles. Et finalement, le gouvernement pourrait même se prévaloir de son pouvoir réglementaire²⁹ afin de définir la liste des supports ou appareils vierges³⁰ pour lesquels une redevance doit être perçue et prévoir qu'au moins les cartes mémoires et les disques durs y figurent.

Une étude de l'OMPI pour 2016³¹ a établi que, parmi les pays disposant d'un régime de copie privée, près de 80 % possèdent un régime qui vise les œuvres audiovisuelles et s'applique non seulement aux supports, mais également aux cartes mémoires et aux appareils. Ainsi, nous suivrions l'exemple de la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne³², pour ne mentionner que ceux-là.

3) Contribution du numérique au financement de la culture

À l'heure actuelle, dans le secteur de l'audiovisuel, les distributeurs de radiodiffusion (câblodistributeurs, satellites...) doivent contribuer à la création du contenu audiovisuel,

²⁸ Voir par exemple le paragraphe 9(2) de la Convention de Berne

²⁹ Article 87(b) de la LDA

³⁰ Article 79 de la LDA – voir le fonctionnement dans la définition de « support audio vierge »

³¹ WIPO - International Survey on Private Copying – Law and Practice 2016

(<http://www.wipo.int/publications/en/details.jsp?id=4183>)

³² L'Espagne vient de réintroduire son régime de copie privée : <http://www.saa-authors.eu/en/news/412-saa-welcomes-reintroduction-of-private-copying-levies-in-spain>

qu'il soit traditionnel ou numérique, sur la base de leurs revenus d'abonnement. Or, ces revenus déclinent alors que la consommation numérique du contenu audiovisuel augmente à une vitesse inouïe. Malgré la contribution supplémentaire au Fonds des Médias du Canada annoncée dans le budget du 27 février dernier, le financement de la culture n'est plus en phase avec les habitudes de consommation.

Il est donc impératif et urgent que tous les intermédiaires du numérique soient appelés à contribuer au financement non seulement du contenu audiovisuel, mais de tout le contenu culturel puisque, à l'instar des distributeurs de radiodiffusion, ils le transportent à leurs abonnés ou leur donnent accès à celui-ci et ils en tirent profit. Tout comme les distributeurs traditionnels de radiodiffusion, leur contribution devrait correspondre à un pourcentage de leurs revenus.

Parmi les intermédiaires du numérique, on retrouve, bien sûr, les fournisseurs de services Internet mais également les fournisseurs de services de mobilité, les fournisseurs d'hébergement et de stockage de données, notamment dans le « nuage », les fournisseurs de moteurs de recherche, comme Google, dont les services servent en grande partie à la recherche de contenu culturel et enfin les réseaux sociaux, qui sont devenus des plateformes d'échange de contenu culturel entre leurs membres.

Nous avons souvent entendu ces intermédiaires du numérique prétendre que le contenu n'a aucune valeur et que seules les données qui entourent le contenu et sa consommation en ont. Or, sans contenu culturel, il n'y a pas de consommation ni de données disponibles. En fait, nous ne verrions pas d'inconvénient à ce que les contributions des intermédiaires du numérique soient justifiées par leur utilisation des données entourant le contenu culturel, pourvu qu'ils contribuent et que ces contributions soient utilisées pour financer la culture.

Comme le système de financement actuel a fait ses preuves, nous recommandons que les fonds récoltés à partir de ces contributions soient attribués aux organismes qui soutiennent déjà financièrement la culture (ex : Fonds des médias du Canada, Téléfilm Canada, Conseil des arts et des lettres du Canada, Fonds du livre...) et cette attribution pourrait se faire au prorata de leur budget, par exemple.

De plus, encore à l'heure actuelle, l'offre électronique étrangère de contenu culturel est favorisée par rapport à l'offre nationale. En effet, le commerce électronique étranger offrant des contenus culturels, comme Netflix ou iTunes, n'est pas assujéti à la taxe de vente canadienne, et ce, même s'ils font affaire avec des Canadiens. Dans le cadre du dernier budget, le Ministre Morneau a souligné l'importance du principe de l'équité fiscale et a annoncé que le gouvernement entreprendra des démarches avec d'autres pays pour trouver des solutions fiscales au commerce électronique. Afin d'être équitable à l'égard de l'offre canadienne et afin de suivre l'évolution des habitudes de consommation du contenu culturel, nous demandons au gouvernement qu'il impose la taxe de vente canadienne, soit

la taxe sur les produits et services (TPS), au commerce électronique étranger et qu'il attribue une partie des sommes ainsi récoltées, au financement de la culture.

4) Extension de la protection des œuvres à 70 ans³³

Comme le prévoit la règle générale de la Convention de Berne³⁴ et même s'il s'agit d'une condition minimale, le Canada a choisi de protéger les œuvres pour la durée générale de la vie de l'auteur plus 50 ans après son décès³⁵ et l'a maintenu jusqu'à présent³⁶. Certaines exceptions à la règle générale peuvent s'appliquer selon les cas, notamment lorsqu'il s'agit d'une œuvre créée en collaboration ou d'une œuvre cinématographique, mais ces exceptions ne concernent que l'événement qui est le point de départ du calcul de la durée de protection et non le nombre d'années.

Or, les États-Unis³⁷, la France³⁸ et le Royaume-Uni³⁹, par exemple, ont depuis longtemps légiféré afin de prévoir que la durée générale de la protection d'une œuvre est la vie de l'auteur plus 70 ans après son décès.

Depuis la diffusion numérique sur le web ou sur des applications pour appareils portables et grâce à des initiatives tel qu'Éléphant⁴⁰ de Québec ou la toute nouvelle chaîne Youtube Encore+ du Fonds des médias du Canada⁴¹, les œuvres audiovisuelles sont accessibles au public de plus en plus longtemps et le besoin de les protéger plus longtemps se justifie. Cette justification existe depuis longtemps pour les œuvres créées en vue d'être présentées sur scène, puisqu'il est très courant de présenter des œuvres dont les auteurs sont décédés depuis plus de 50 ans. L'intérêt pour ces œuvres persiste, au contraire de leur protection au Canada.

En s'arrimant aux normes qui prévalent aux États-Unis, en France et au Royaume-Uni, le Canada traiterait les auteurs de ces pays de la même manière dont ils sont traités dans leur pays et surtout, traiterait les auteurs canadiens de la même manière dont ils sont traités lorsque leurs œuvres sont présentées dans ces pays.

Rappelons que le Canada a déjà entamé ce processus en 2015 lorsqu'il a modifié les paragraphes 23(1) et 23(1.1) de la LDA afin de prévoir que les prestations et les

³³ Articles 6 à 12 de la LDA

³⁴ Article 7(1) de la Convention de Berne

³⁵ Article 6 de la LDA

³⁶ À une exception près : les paragraphes 23(1) et 23(1.1) de la LDA dont il est question plus loin

³⁷ U.S. Copyright Act, 17 U.S.C. § 302(a) (<https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/302>)

³⁸ Article L123-7 du Code de la propriété intellectuelle

³⁹ Article 12(2) du Copyright, Designs and Patents Act 1988

(<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/part/I/chapter/I/crossheading/duration-of-copyright>)

⁴⁰ <http://elephantcinema.quebec/> qui est aussi offert sur itunes

⁴¹ <https://www.youtube.com/EncorePlusMedia> en onde depuis le 7 novembre 2017

enregistrements sonores bénéficieraient dorénavant d'une durée de protection étendue à 70 ans.

L'extension de la durée de protection à 70 ans est une question d'équité, qui protégerait mieux les auteurs et permettrait d'augmenter la valeur du droit d'auteur.

Nous enjoignons donc le gouvernement à emboîter le pas aux pays qui nous ont précédés et à continuer sur sa lancée en augmentant la protection générale des auteurs au Canada à 70 ans pour toutes les catégories d'œuvres, incluant les œuvres audiovisuelles.

5) Harmonisation des différents régimes collectifs⁴²

Dans le cadre des consultations sur des options de réforme de la Commission du droit d'auteur du Canada⁴³ (la Commission) qui se sont tenues l'automne dernier, le gouvernement a suggéré dans son document de consultation⁴⁴, une certaine harmonisation des différents régimes collectifs⁴⁵ et il y reportait dans le contexte de l'examen parlementaire de la LDA, toute question liée à la gouvernance des sociétés de gestion collective⁴⁶.

La SACD-SCAM est assujettie au régime général de la LDA qui rend facultatif le dépôt de projet de tarif devant la Commission et qui donne un effet péremptoire aux ententes conclues avec les utilisateurs. Puisqu'elle négocie des ententes avec les utilisateurs, comme le régime général le lui permet et qu'elle n'a pas eu recours à la Commission dans le passé, ni pour un arbitrage ni pour un projet de tarif, elle a choisi de ne pas participer à ces consultations visant la réforme de la Commission.

Elle saisit tout de même cette occasion-ci pour formuler quelques commentaires.

De manière globale, la SACD-SCAM est satisfaite du fonctionnement du régime général. La faculté de pouvoir négocier des ententes avec les utilisateurs est le point central de ce régime et doit le demeurer. Son fonctionnement convient à la SACD-SCAM, mais elle n'a pas eu recours à l'arbitrage de la Commission, qui aurait pu être utile dans certains cas, car le processus est long et coûteux en comparaison aux redevances qui en découleraient, même sur plusieurs années. Elle considère que si le gouvernement clarifiait la situation des œuvres

⁴² Dans la partie VII de la LDA : régime obligatoire (articles 67 à 69 LDA), régime général (articles 70.1 à 70.6 LDA) et régime de retransmission (articles 71 à 76 LDA) ainsi que dans la Partie VIII : régime de la copie pour usage privée (articles 80 à 87 LDA)

⁴³ <http://www.ic.gc.ca/eic/site/693.nsf/fra/00160.html>

⁴⁴ [https://www.ic.gc.ca/eic/site/693.nsf/vwapj/2017_Copyright_Board_Discuss_Paper-fra.pdf/\\$file/2017_Copyright_Board_Discuss_Paper-fra.pdf](https://www.ic.gc.ca/eic/site/693.nsf/vwapj/2017_Copyright_Board_Discuss_Paper-fra.pdf/$file/2017_Copyright_Board_Discuss_Paper-fra.pdf)

⁴⁵ *Ibid.*, point 13 à la page 21

⁴⁶ *Ibid.*, page 8

audiovisuelles et de l'identité des auteurs dans la LDA, tel que recommandé plus haut, la majeure partie des difficultés rencontrées par la SACD-SCAM, lors de la négociation d'ententes avec des utilisateurs, serait réglée.

Toutefois, le recours au processus de fixation des redevances⁴⁷ par la Commission, pourrait devenir une option pour la SACD-SCAM, puisqu'il est de plus en plus difficile d'obtenir une valeur juste et équitable pour les redevances lors des négociations ou des renouvellements de licences, à la condition qu'à l'issue de la réforme de la Commission, ce processus soit simplifié, raccourci et beaucoup moins coûteux.

Par ailleurs, une autre des options envisagée par le gouvernement concerne le dépôt des ententes conclues entre les sociétés de gestion et les utilisateurs auprès de la Commission car « le fait de les rendre publiques fournirait une base de référence qui pourraient mener à des négociations fondées davantage sur le libre marché »⁴⁸. La SACD-SCAM soumet au gouvernement que, dans son cas, chaque entente qu'elle signe est confidentielle et que chacune d'elle est faite sur mesure. En effet, chaque utilisateur avec qui elle négocie a ses propres caractéristiques et ses propres besoins et les ententes conclues les reflètent. Nous ne voyons aucun avantage à les rendre publiques, ni pour nous, ni pour les utilisateurs.

Finalement, les sociétés de gestion sont actuellement très peu encadrées par la LDA et leur gouvernance est à la discrétion de chacune d'elles et de leurs membres. La SACD-SCAM considère que rien ne devrait changer, à moins qu'un problème important ne soit soulevé et le cas échéant, elle se réserve le droit de commenter ce problème et les solutions proposées ainsi que de faire ses propres recommandations.

⁴⁷ Paragraphe 70.2(1) de la LDA

⁴⁸ Point 6, page 15 du document de consultation cité à la note 42

CONCLUSION

En conclusion, la SACD-SCAM considère que pour faire évoluer la LDA afin que son application soit plus en harmonie avec la réalité et les besoins du secteur de l'audiovisuel, le gouvernement doit y ajouter une définition d'œuvre audiovisuelle, en clarifier la titularité et augmenter la durée de protection des œuvres à 70 ans après le décès de l'auteur. Il doit également arrimer le financement de la culture aux nouvelles habitudes numériques de consommation et revitaliser le régime de la copie pour usage privé afin qu'il vise les œuvres audiovisuelles et qu'il prévoie des redevances à payer non seulement sur les supports mais également sur les appareils utilisés par les consommateurs pour copier du contenu culturel.

Nous remercions le comité permanent Industrie, science et technologie de la Chambre des communes de nous avoir donné l'opportunité de soumettre nos recommandations et commentaires lors de cet examen de la *Loi sur le droit d'auteur*.