

NOTIONS DE PROPRIETE INTELLECTUELLE

La propriété littéraire et artistique peut être définie comme l'ensemble des prérogatives, que la loi reconnaît à l'auteur d'une œuvre de l'esprit. Les prérogatives visent d'une part à protéger la personnalité, dont l'œuvre est l'expression, d'autre part à sauvegarder ses intérêts patrimoniaux. La première partie de cette étude est donc consacrée à l'étude des œuvres protégées. La seconde présente les conventions que l'auteur peut conclure pour porter son œuvre à la connaissance du public.

1^{ère} partie : Etude des œuvres protégées et Régime de protection

Le droit d'auteur est une conquête de la Révolution Française. C'est sur la base des textes de l'époque révolutionnaire que la doctrine et la jurisprudence ont édifié la protection de la propriété littéraire et artistique, consacrée législativement par la loi du 11 mars 1957. L'évolution des techniques de diffusion a conduit à la Loi 85-660 du 3 juillet 1985 étendant largement la protection.

La loi du 1^{er} juillet 1992 a intégré ce texte sans aucune modification de fond dans le code de la propriété intellectuelle. Les dispositions relatives à la propriété littéraire et artistique y occupent la première partie de la partie législative et les livres R 111-1 de la partie réglementaire. Il faut aussi citer la loi du 1^{er} août 2006 (JO. 3 août) relative au droit d'auteur et aux droits voisins, dans la société de l'information (DADVSI). Son domaine dépasse de beaucoup les exigences de la directive communautaire 2001/29/CE que cette loi du 1^{er} août 2006 se proposait de transposer.

En droit communautaire la propriété intellectuelle est régie par voie de directive, comme celle imposant une conception communautaire de la société de l'information (Dir 2001/29/CE. du Parlement européen et du Conseil, 22 mai 2001 : JOCE, L 167, 22 janv.) ou celle relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins (Dir 2006/116/CE du Parlement et du Conseil, 12 déc. 2006).

Il y a également une influence plus diffuse par la mise en oeuvre des principes généraux du droit communautaire. Ainsi la prohibition de toute discrimination en raison de la nationalité (Traité art. 12 al. 1^{er}) s'oppose à ce que la durée de protection accordée par un Etat membre aux œuvres d'un auteur ressortissant d'un autre Etat membre, soit inférieure à celle accordée à ses propres ressortissants. Enfin, on constate une confluence avec d'autres branches du droit, comme le droit de la concurrence : les contrats d'exploitation des droits d'auteur peuvent constituer des ententes prohibées. Par ailleurs, le commerce international des œuvres d'art et la mondialisation des échanges intellectuels renforcent l'importance des solutions apportées aux conflits de lois.

La disparité des législations nationales a conduit à un double mouvement :

- d'une part, les Etats ont été conduits à prendre des mesures défensives. Ainsi, le code de la propriété intellectuelle refuse le bénéfice de la législation française aux œuvres divulguées pour la première fois sur le territoire d'un Etat qui n'assure pas aux œuvres divulguées pour la première fois en France une protection suffisante et efficace (• C.P.I., art. L. 111-4). Toutefois, le droit moral à la paternité et à l'intégrité de l'œuvre est intangible ;
- d'autre part, des conventions internationales ont très tôt posé le principe de l'assimilation de l'auteur d'un pays de l'union pour la protection de la propriété intellectuelle à l'auteur national. Il s'agit principalement de la Convention de Berne de 1886 pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, maintes fois révisée, de la Convention universelle sur le droit d'auteur (Genève 1952 - Paris 1971) et de la Convention instituant l'organisation mondiale de la propriété intellectuelle (Stockholm 1967).

1. Notions générales

Notion de Création originale : L'auteur d'une œuvre de l'esprit *jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création*, d'un droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous. C'est un monopole d'exploitation, pour une durée limitée. La notion fondamentale permettant d'accéder au statut d'œuvre protégée est celle de création. Classiquement cette notion est gouvernée par deux idées :

- 1.1 Il n'y a création que dans la mesure où l'œuvre a un caractère original** L'appréciation de l'originalité relève du pouvoir souverain du juge du fond (• Cass. 1^o civ., 5 janv. 1999, n°96-22.213, n°8 P *Compagnie des courtiers jurés piqueurs de vins de Paris c/DDH Needharn* : Bull. civ. 1, n°10).
- 1.2 La création réside dans la forme et non dans les idées, qui sont de libre appropriation** Ainsi les règles d'un concours, indépendamment de la forme ou de la présentation originale qui ont pu lui être données ou l'organigramme des principaux constructeurs automobiles ne peuvent constituer une œuvre de l'esprit.
- 1.3 Une combinaison originale d'éléments connus peut être protégée** Toutefois, celui à qui il a été révélé l'idée d'une création de forme commettrait une faute en l'exploitant au détriment de celui qui la lui a fournie. L'impossibilité de condamner pour contrefaçon en l'absence de similitude de forme n'empêche pas de

sanctionner le parasitisme consistant à s'approprier le travail d'autrui en faisant ainsi l'économie de recherches antérieures.

Le support corporel de l'oeuvre Le monopole de l'auteur porte sur l'oeuvre elle-même. Ce droit est un bien de nature incorporelle. Il doit être distingué des droits qui s'exercent sur les supports corporels de l'oeuvre : manuscrits, partitions musicales, livres, bobines d'un film, disques, CD, etc. Ces supports servent à porter l'oeuvre à la connaissance du public.

Généralité de la protection Dès lors que la condition d'originalité est remplie, les dispositions légales concernant les droits d'antériorité ont un caractère général et s'appliquent à toutes les oeuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination. Un prospectus publicitaire, un dessin d'enfant, un bleu d'atelier sont protégés. En mentionnant, parmi les oeuvres de l'esprit, les oeuvres des arts appliqués, l'article L. 112-2 du code la propriété intellectuelle consacre la théorie de l'unité de l'art selon laquelle il n'y a pas à distinguer création esthétique et création utilitaire. Mais un parfum n'est pas protégeable. La fragrance d'un parfum procède de la simple mise en oeuvre d'un savoir-faire. ce n'est pas la création d'une forme d'expression.

Naissance du droit d'auteur L'oeuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur (.C. P.I., Art. L 111-2). Aucune formalité n'est nécessaire.

En application de ce principe, l'exécution d'une oeuvre musicale par un compositeur devant plusieurs auditeurs suffit à constituer la preuve de la création.

Compétence juridictionnelle Le Tribunal des conflits a consacré la dualité des compétences judiciaire et administrative, si bien que le juge administratif doit connaître des questions de droit d'auteur lorsqu'elles relèvent par leur nature de l'ordre administratif. Dans le souci de soumettre les litiges de propriété intellectuelle à des juridictions spécialisées, les décrets n° 20 09-1204 et 2009-1205 du 9 octobre 2009 modifiés par le décret n° 2010-1369 du 12 novembre 2010 en réserve la connaissance à neuf tribunaux de grande instance dont la compétence apparaît dans le tableau ci-après :

Sièges	Ressorts des cours d'appel,
Bordeaux	Agen, Bordeaux, Limoges, Pau et Toulouse
Lille	Amiens, Douai, Reims et Rouen
Lyon	Chambéry, Grenoble, Lyon et Riom
Marseille	Aix-en-Provence, Bastia, Montpellier et Nîmes
Nanterre	Versailles
Nancy	Besançon, Colmar (1), Dijon, Metz et Nancy
Paris	Bourges, Paris, Orléans, Nouméa, Papeete, Saints-Denis et les tribunaux supérieurs d'appel de Mamoudou et de Saint-Pierre
Rennes	Angers, Caen, Poitiers et Rennes
Strasbourg	Colmar
Fort-de-France	Basse-Terre et Fort-de-France

2. Les oeuvres protégées

2.1 Oeuvres littéraires Il faut entendre par oeuvres littéraires tous les écrits et toutes les expressions orales de la pensée. De même les traductions, adaptations, anthologies ou recueils d'oeuvres ou de données diverses qui, par le choix et la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles (. C. P.I., art. L 112-3).

2.2 Les titres des oeuvres de l'esprit dès lors qu'ils présentent un caractère original, sont protégés par le droit d'auteur (. C P.I., art. L. 112-4). De plus d'autres régimes de protection peuvent être mis en oeuvre : le droit des marques, celui des dessins et modèles et l'action en concurrence déloyale.

On admettait traditionnellement que peu de titres avaient une originalité suffisante pour accéder à la protection. Mais aujourd'hui la conception extensive de la protection est adoptée par les tribunaux. Les décisions sont

parfois difficiles à interpréter. En outre, l'alinéa 2 de l'article L. 112-4 dispose : « Nul ne peut, même si l'œuvre n'est plus protégée dans les termes des articles L. 123-1 à L. 123-3, utiliser ce titre pour individualiser une œuvre du même genre, dans des conditions susceptibles de provoquer une confusion. »

2.2.1 L'article L. 112-4 : un instrument autonome La jurisprudence le détache de l'alinéa 1^o de l'article L. 112-4 pour en faire un instrument autonome de protection de titres non originaux. L'article L. 112-4, alinéa 2 protège l'œuvre par le titre.

2.2.2 Pas exigence de confusion Le risque de confusion résultant de l'appartenance des deux œuvres à un même genre est suffisant (• *T com. Paris, 10 janv. 1972: Gaz. Pal. 1972, 1, 195*).

2.2.3 notion de genre entendue avec ampleur Une pièce de théâtre et un roman, en dépit de leurs techniques différentes ont été considérés comme appartenant au même genre, en raison de l'identification que le public peut faire entre les deux œuvres. La confusion entre titres similaires relève en effet de l'action en concurrence déloyale.

2.2.4 La protection du titre par le droit des marques Le dépôt de la marque est la condition indispensable à ce type de protection. Sa validité est appréciée selon le droit commun des marques avec cependant une atténuation de l'exigence du caractère distinctif de la dénomination, ceci par application de la Convention d'union de Paris, en son article 6 quinquies, qui permet pour l'appréciation de la validité de la marque de tenir compte de « toutes les circonstances de fait, notamment de la durée d'usage ». L'usage du titre n'est pas une condition d'acquisition du droit sur le titre, sous réserve de la déchéance pour défaut d'exploitation de la marque.

2.2.5 La protection du titre par le droit des dessins et modèles Chaque fois que la présentation matérielle du titre est constituée par un graphisme particulier, l'éditeur peut se placer également sous le régime du livre cinquième du code de la propriété intellectuelle. On pourrait citer comme exemple les canetons encadrant le titre du Canard enchaîné. Ce mode de protection peut alors se cumuler avec celui de la propriété littéraire et artistique, en raison de la théorie de l'unité de l'art. La durée maximale de la protection est de vingt cinq ans (• *C P.I., art. L. 513-1*).

2.2.6 La protection du titre par l'action en concurrence déloyale Le droit sur le titre n'est alors opposable aux tiers que par la publication de l'œuvre. Aucune formalité ne peut suppléer un défaut d'exploitation : ni la déclaration au parquet imposée par la loi du 29 juillet 1881, ni le dépôt légal, administratif ou judiciaire, ni l'inscription au registre public de la cinématographie pour un titre de film, ni la publicité qui peut précéder, accompagner ou suivre ces diverses formalités pour annoncer la prochaine parution du périodique. On voit par comparaison l'intérêt du dépôt de marque.

2.3 Oeuvres dramatiques et musicales La protection légale s'applique aux oeuvres lyriques et musicales, quels qu'en soient le mérite ou la destination. Il en est de même des variations issues d'une composition incorporée ou non au domaine public ou des oeuvres tirées du folklore dès lors que l'auteur lui donne les caractères d'une composition originale, même s'il ne sait pas lire une musique écrite et improvisée à chacune de ses manifestations.

2.4 Œuvres audiovisuelles Les œuvres audiovisuelles sont les oeuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non (C. P.I., art. L. 112-2, 6^o). Les œuvres audiovisuelles sont notamment régies par les articles L. 113-7, L. 121-5. L. 121-6. L. 132-23 à L. 132-30 du même code. Parmi elles, il y a lieu de distinguer les œuvres cinématographiques des œuvres télévisuelles. Il ne faut pas confondre avec elles les produits multimédias que la cour de Paris a défini comme « comportant des textes, sons, images, liés entre eux par des moyens informatiques sur un même support afin d'être diffusées simultanément et de manière interactive ». En effet l'œuvre multimédia d'une part, ne présente pas un défilement linéaire des séquences en ce que l'utilisateur peut intervenir et modifier l'ordre des séquences, et d'autre part, est une succession non pas de séquences animées d'images, mais de séquences fixes qui peuvent contenir des images animées ». La Cour de cassation a rejeté le pourvoi dirigé contre cet arrêt en décidant que les CD Roms en cause ne pouvaient, pour les raisons qui viennent d'être dites, être assimilés à des « productions audiovisuelles ». « C'est l'interactivité qui caractérise le produit multimédia et qui crée l'originalité de son statut ».

2.5 Œuvres figuratives Ce sont les œuvres de dessin, peinture, architecture, sculpture, gravure, lithographie, illustrations, cartes géographiques, plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, aux sciences et à l'architecture. Cette diversité appelle des distinctions. Pour les œuvres de peinture et de sculpture, il n'y a création que pour autant qu'il y a exécution personnelle de l'œuvre. Un surmoulage, dépourvu d'originalité par nature, ne peut être protégé. Ce sont des arts manuels. Cette notion a été prise en compte pour accorder la protection à des copies d'œuvres d'art visant l'article L. 112-3 du code de propriété intellectuelle, relatif aux adaptations, traductions et arrangements.

L'énumération légale n'est pas limitative. La protection a été reconnue à « l'empaquetage » du Pont-Neuf par Christo (. CA Paris, 13 mars 1986, Gaz, Pal. 1986, I, 238, note Pli, Berlin).

2.6 L'architecture fait partie des œuvres protégées par la propriété artistique

Elle pose des problèmes spécifiques quant à :

- son originalité : pas de droit d'auteur pour l'architecte dont les plans sont dépourvus d'apport créatif personnel ;
- aux conséquences de la violation des droits d'auteur: dommages-intérêts accordés à l'architecte qui a perçu des honoraires pour la construction d'une tour et dont les plans sont utilisés pour construire un autre immeuble;
- au conflit avec les photographes qui peuvent contrefaire l'œuvre architecturale en la reproduisant sans autorisation.

2.7 Œuvres photographiques Tardivement venues au nombre des arts, elles ne cessent de poser des problèmes :

- refus de protection de droit d'auteur aux photographies dépourvues d'originalité ;
- la superposition de droits : ceux du photographe, ceux de la personne photographiée ou du propriétaire de l'objet photographié et ceux du titulaire du droit d'auteur sur une oeuvre reproduite par la photo ;
- l'autorisation de la personne, sujet de la prise de vue, peut être nécessaire d'abord pour réaliser la photo et ensuite pour la publier ;
- le propriétaire d'un bien dispose-t-il d'un droit exclusif sur l'image de ce bien. L'assemblée plénière de la Cour de cassation lui a refusé cette exclusivité mais lui accorde de s'opposer à l'utilisation de la photographie si elle lui cause un trouble anormal. L'organisateur d'une manifestation sportive est propriétaire des droits d'exploitation de l'image de cette manifestation notamment par diffusion de clichés photographiques réalisés à cette occasion;
- le titulaire des droits sur une œuvre protégée peut évidemment s'opposer à la photographie de cette œuvre. Une exception existe quand l'oeuvre protégée n'est reproduite ou représentée que de façon accessoire.

2.8 Créations des industries saisonnières de la mode Elles sont d'une grande importance économique pour les industries de l'habillement et de la parure. L'analyse des ressemblances entre modèles concurrents doit y être particulièrement poussée pour sanctionner les contrefaçons nonobstant les tendances de la mode et la fonctionnalité des vêtements ou des chaussures. Ainsi, la Cour de cassation censure les arrêts dont les motifs sont impropres à établir que la combinaison d'éléments antérieurement connus, n'exprime pas la personnalité de l'auteur de cette combinaison.

3. Les droits de l'auteur

3.1. Le droit patrimonial : un monopole d'exploitation Le droit patrimonial de l'auteur consiste dans le droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire (• C.P.I., art. L 123-1). Il comprend essentiellement le droit de reproduction et le droit de représentation, mais aussi toute autre modalité d'exploitation. En conséquence, toute représentation, toute reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sans qu'il soit besoin d'établir la mauvaise foi du contrefacteur (• C.P.I., art. L 335-2 et L. 335-3). Il en est de même pour la traduction, l'adaptation, la transformation, l'arrangement ou la reproduction par un art ou un procédé quelconque (C.P.I., art. L 122-4).

3.1.1 La durée du monopole : pendant la vie et au delà de la mort de l'auteur Le monopole dure la vie de l'auteur et les 70 ans suivant l'année civile de sa mort (celle du dernier vivant des collaborateurs pour les oeuvres de collaboration) (• C.P.I., art. L 123-1). Des prorogations pour fait de guerre ont été instituées (6 ans et 83 jours pour la première guerre mondiale, 8 ans et 119 jours pour la seconde) alors que la durée de la protection n'était que de 50 ans. L'augmentation à 70 ans absorbe ces prorogations sauf dans les cas où une période de protection plus longue avait commencé à courir au 1^{er} juillet 1995 .

3.1.2 Œuvres pseudonymes ou collectives Pour les oeuvres pseudonymes ou collectives la durée est de 70 ans, à compter du 1^{er} janvier de l'année suivant la publication. Mais si l'auteur d'une oeuvre anonyme ou pseudonyme se fait connaître, la protection est accordée pour la durée légale *post mortem*. Dans le cas de publication échelonnée d'une œuvre collective, pseudonyme ou anonyme, le délai court à compter du 1^{er} janvier de l'année qui suit la date à laquelle chaque élément a été publié (• C.P.I., art. 1_ 123-3).

3.1.3 Œuvres posthumes Pour les œuvres posthumes, la durée du droit exclusif court à compter de la date de publication de l'œuvre. Mais si la divulgation intervient plus de soixante-dix ans après la mort de l'auteur, la durée du monopole est de vingt-cinq ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de la publication (• C.P.I. art. L 123-4, al. 1).

3.1.4 Cumul de droits Une difficulté particulière existe en raison du cumul de droits sur les œuvres artistiques susceptibles d'être également protégées par le droit des dessins et modèles. Le dépôt à ce titre n'est que déclaratif de droit. Est-il possible de prolonger la protection du droit d'auteur par un dépôt de dessins et modèles effectué avant l'expiration du monopole de la propriété artistique ? La question est controversée. La négative paraît mieux fondée.

3.1.5 Le droit de reproduction La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés permettant de la communiquer au public d'une manière indirecte. Autrefois, seule l'imprimerie opérait la reproduction. Aujourd'hui, toutes les techniques visées à l'article L. 122-3 du CPI peuvent l'effectuer (pour la projection sur un écran dans une salle de Karaoké. C'est notamment le cas de la numérisation. En conséquence, toute mise à disposition des personnes connectées au réseau Internet d'une œuvre protégée constitue une reproduction illicite si elle n'a pas été autorisée par l'auteur de l'œuvre, sans que l'opérateur de la reproduction puisse invoquer un usage privé, ou une autre exception au droit patrimonial.

La reprographie : La reprographie s'entend de « la reproduction sous forme de copie sur papier ou support assimilé par une technique photographique ou d'effet équivalent permettant une lecture directe » (*• C.P.I., art. L. 122-10*).

La photocopie constitue une contrefaçon dès lors qu'elle n'est pas destinée à l'usage privé du copiste. Un atelier de reproduction qui laisse faire sur ses appareils des photocopies en un ou plusieurs exemplaires est considérée comme un copiste agissant dans le cadre d'une activité commerciale et est donc contrefacteur.

L'article L. 122-10 dispose que la publication d'une œuvre emporte cession du droit de reproduction par reprographie à une société de perception et de répartition des droits d'auteur régie par les articles L. 321-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

3.1.6 Le droit de représentation ou d'exécution publique

La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, notamment par récitation publique, exécution lyrique ou présentation ou projection publiques, transmission dans un lieu public, télédiffusion que la loi définit comme tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature (*• C.P.I. art L. 122-2*).

L'émission d'une œuvre vers un satellite est assimilée à une représentation. Le droit de représentation d'une œuvre télédiffusée par satellite est régi par le code de la propriété intellectuelle dès lors que :

- l'œuvre est émise vers le satellite à partir du territoire national (*• C.P.I., art. L. 122-2-1*)
- l'œuvre est émise à partir du territoire d'un État non membre de l'Union européenne qui n'assure pas un niveau de protection équivalent à celui du code de la propriété intellectuelle, si la liaison montante vers le satellite est effectuée à partir d'une station située sur le territoire national
- l'émission est réalisée à la demande, pour le compte ou sous le contrôle d'une entreprise de communication ayant son principal établissement sur le territoire national, même si la liaison montante n'est pas effectuée à partir d'une station située dans un État membre de l'Union européenne (*• C.P.I., art. L. 122-2-2*).

3.1.7 Le droit de suite

Le droit de suite permet à son titulaire de percevoir une fraction du prix des ventes successives de l'œuvre. Une nouvelle organisation de ce droit dans l'article L. 122-8 du code de la propriété intellectuelle résulte de la loi du 1er août 2006. Le taux dégressif, de 4 % à 0,50 % est fixé par le décret du 9 mai 2007. Il est à la charge du vendeur. La responsabilité de son paiement incombe au professionnel intervenant dans la vente. Il faut en étudier l'objet, la nature, les bénéficiaires.

Le droit de suite porte sur les œuvres originales, créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité. En raison de l'article 14 ter de la Convention de Berne, il faut comprendre aussi les manuscrits originaux des écrivains et des compositeurs.

Le droit de suite est un élément inaliénable du droit d'auteur, qui s'exerce pendant toute la durée du monopole et se transmet dans l'ordre de la dévolution successorale.

3.2. - Les exceptions au droit patrimonial

3.2.1 Les exceptions traditionnelles

Les représentations privées et gratuites dans le cercle de famille (C.P.I., art. L. 122-5,1°) • L'intimité de ces représentations en rend le contrôle impossible et justifie cette exception au droit des auteurs. La difficulté est de savoir quand il y a communication au public. Elle s'est posée traditionnellement pour la diffusion de programmes télévisés ou radiodiffusés dans les chambres d'hôtel, mais plus récemment dans un cabinet dentaire.

Les copies ou reproductions à usage privé (C.P.I., art. L. 122-5, 2°) Elles sont permises pour autant qu'elles ne donnent lieu à aucune utilisation collective et ne portent ni sur un logiciel (sauf la copie de sauvegarde), ni sur une base de données électronique. Mais l'exception de copie privée doit satisfaire au test en trois étapes.

La Cour de cassation a jugé clairement, à la lumière de la directive du 22 mai 2001 qu'elle ne doit pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre, appréciée depuis le contexte de l'environnement numérique. Les juges du fond ont par ailleurs rappelé que la copie privée n'était pas constitutive d'un droit.

Le droit de citation (C.P.I., art. L. 122-5, 3°, a) Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire une citation courte si celle-ci est faite dans une œuvre de caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information, avec mention du nom de l'auteur et de la source (C.P.I., art. L. 122-5).

Le droit de citation n'est pas limité à un genre quelconque et s'applique aussi bien au droit de représentation qu'à celui de *reproduction*. Mais ce droit doit toujours être interprété de façon restrictive. Le fait de découper une œuvre littéraire en de multiples fragments et de la numériser en totalité sur le réseau Internet n'est pas justifié par l'exception de courte citation puisque, d'une part, il n'entraîne pas l'insertion des passages cités dans une autre œuvre à des fins critiques, théoriques, pédagogiques, d'autre part, il ne correspond pas à une courte citation puisqu'il suffit de rapprocher tous les fragments pour reconstituer l'œuvre.

Les revues de presse (C.P.I., art. L. 122-5, 3°, b) Ont été assimilés aux revues de presse les résumés signalétiques d'articles de journaux.

La reproduction ou la diffusion, même intégrales, des discours publics (C.P.I., art. L. 122-5, 3°, c) Cette reproduction peut avoir lieu dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires, académiques, les réunions politiques, les cérémonies officielles, mais seulement pour les besoins de l'actualité et sans que cela fasse tomber dans le domaine public les œuvres prononcées dans les circonstances énoncées ci-dessus.

Les reproductions d'œuvres d'art plastiques ou graphiques pour les seuls besoins des catalogues des ventes judiciaires (C.P.I., art. L. 122-5, 3° d) Cette exception résulte d'une longue querelle jurisprudentielle entre artistes et commissaires-priseurs. L'Assemblée plénière de la Cour de cassation avait décidé que la reproduction d'une œuvre ne pouvait bénéficier du droit de citation. Les lois n°97-283 du 27 mars 1997 et n° 2000-642 du 10 juillet 2000 ont brisé cette jurisprudence en légitimant la reproduction photographique des œuvres faisant l'objet de ventes judiciaires.

La parodie, le pastiche et la caricature (C.P.I., art. L. 122-5, 4°) L'auteur ne peut interdire la parodie, le pastiche et la caricature mais il ne doit pas y avoir de confusion avec l'œuvre, qui ne doit pas être dénigrée, ni privée de son public.

B/ Les exceptions introduites par la loi du 1^{er} août 2006

Les actes nécessaires à l'accès au contenu d'une base de données (C.P.I., art. L. 122-5, 5°) Ils sont admis mais seulement pour les besoins et dans les limites de l'utilisation prévue par le contrat.

La reproduction provisoire à caractère transitoire ou accessoire (C.P.I., art. L. 122-5, 6°) Elle doit faire partie intégrante et essentielle d'un procédé technique et avoir pour unique objet l'utilisation licite de l'œuvre ou sa transmission par réseau faisant appel à un intermédiaire. Elle ne doit pas avoir de valeur économique propre et ne peut porter sur les logiciels et les bases de données.

La reproduction ou la représentation au profit des handicapés (C.P.I., art. L. 122-5, 7°) Il s'agit de la consultation personnelle par des personnes handicapées, dans la mesure requise par leur handicap, assurée par des personnes morales et des établissements, agréés par l'autorité administrative.

La reproduction effectuée à des fins de conservation (C.P.I., art. L. 122-5, 8°) Cette exception joue en faveur des bibliothèques accessibles au public, des musées ou des services d'archives. Ces entités ne doivent en tirer aucun avantage économique ou commercial.

La reproduction ou la représentation accessoire d'une œuvre graphique, plastique ou architecturale dans un but d'information immédiate (C.P.I., art. L. 122-5, 9°) Cette disposition a été précédée d'une jurisprudence équilibrée : lorsque le journaliste, notamment de la presse télévisée ne peut matériellement, dans la présentation d'un livre, occulter la photographie ou le dessin figurant sur la couverture de l'ouvrage, l'auteur de l'œuvre graphique ou photographique ne peut s'en plaindre (Cass. 1^{ère} civ., 12 juin 2001, n°99-10.284, n°1011 FS - P + B. Mais la caméra ne peut s'attarder sur ce qui est indissociable de l'information et doit rester accessoire sans devenir un sujet (• Cass. 1^o civ.; 12 déc. 2000. Bull. civ. I. n°320 condamne pour contrefaçon le film publicitaire qui montre de façon délibérée et répétée des chaises de Mallet-Stevens).

La licéité des exceptions au droit d'auteur est soumise à trois conditions cumulatives

L'article 5.5 de la directive du 22 mai 2001, en harmonie avec l'article 9.2 de la Convention de Berne, indique aux États membres que les exceptions et limitations au droit d'auteur ne sont applicables que dans certains cas spéciaux qui **ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre** ou d'un autre objet protégé, ni ne causent **un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit**. Ces conditions sont cumulatives et ont donné naissance à l'expression de « test en trois étapes » que doit franchir celui qui se prévaut d'une exception.

Ces dispositions ont été vivement critiquées dans un recours au Conseil constitutionnel. Mais celui-ci leur a reconnu une portée générale, s'imposant à toutes exceptions et limitations aux droits exclusifs des auteurs et titulaires (le droit voisin (Cons. Const., déc. du 27 juill. 2006. n°2006-540).

Les textes précités étaient à l'adresse des États. Comme cela a été montré par M. E. Lapone Legeais, la France ayant dressé une liste exhaustive des exceptions, répertoriées ci-dessus, il ne subsiste que deux points à révéler par le juge : **l'exception doit pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit.**

3.3. Le droit moral : c'est l'ensemble des prérogatives extrapatrimoniales attachées à la qualité d'auteur.

C'est un droit de la personnalité perpétuel, inaliénable et imprescriptible (C.P.I. art. L. 121-2) La Cour de cassation pose en principe que l'inaliénabilité du droit au respect de l'œuvre, principe d'ordre public, s'oppose à ce que l'auteur abandonne au cessionnaire, de façon préalable l'appréciation exclusive des utilisations, diffusion, adaptation, adjonction et changement auxquels il plairait à ce dernier de procéder. L'application du droit moral est impérative.

En conséquence, doit être déclarée nulle la transaction par laquelle un compositeur déclare qu'une musique est intégralement l'œuvre d'un autre alors qu'il y avait inséré des thèmes personnels. La violation de ce droit peut entraîner les condamnations pénales de la contrefaçon.

Exercice du droit moral post mortem Après la mort de l'auteur, le droit moral demeure un instrument de sauvegarde de sa personnalité. Le légataire universel a vocation à recevoir l'universalité héréditaire, et, en particulier, à devenir titulaire, même en présence d'héritiers réservataires, du droit moral de l'auteur.

Les dépositaires, à défaut de choix par le défunt, sont ses descendants et son conjoint ni divorcé, ni séparé de corps, ni remarié, même s'ils renoncent à la succession, et ses héritiers ab intestat ou légataires universels à condition de recueillir effectivement la succession (C.P.I., art. L. 121-2). sans qu'il y ait à prendre en considération l'existence ou le défaut de relations entre l'auteur défunt et les titulaires successifs du droit moral.

Les dévolutions successorales successives permettent, sans limitation de durée, l'exercice du droit moral. En cas de dévolution du droit moral indivisément entre plusieurs héritiers, chacun d'eux est recevable à agir soit en justice contre quiconque y porte atteinte, dès lors qu'une telle action entre dans la catégorie des actes conservatoires que tout indivisaire peut accepter seul en application de l'article 815-2 du Code civil.

En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit moral de l'auteur décédé, les tribunaux peuvent, sur la demande de toute personne intéressée, ordonner toute mesure propre à faire respecter la volonté du défunt. La spécificité du droit moral justifie en effet que soit recherché quelles sont les volontés de l'artiste au regard de l'éventuelle désignation d'un titulaire du droit moral. L'intérêt du public semble aussi inspirer certaines décisions.

Pour les œuvres posthumes, le conflit, après expiration de la durée normale du monopole d'exploitation entre le propriétaire du manuscrit et celui d'une copie a été tranché en faveur du premier.

3.3.1 Le droit de divulgation C'est le premier attribut du droit moral, puisque par la divulgation l'auteur accepte de révéler son œuvre au public. Il faut donc reconnaître à l'auteur une faculté discrétionnaire de divulgation.

Le conflit avec des tiers Il convient de signaler tout d'abord que l'auteur est seul juge de l'achèvement de son œuvre même si elle lui a été commandée par un client qui en exige la livraison en l'état.

On ne saurait cependant, dans le cas de l'aliénation librement consentie d'une œuvre des arts figuratifs, accepter que l'auteur exproprie l'acquéreur de la propriété de l'objet corporel constitué par l'œuvre. Ensuite, lorsque l'auteur de la commande d'une œuvre architecturale s'est engagé à réaliser l'œuvre élaborée en maquette, il ne peut refuser de la mener à terme, s'il en a commencé l'exécution, car sinon ce serait déformer l'œuvre.

3.3.2 Les difficultés entre créateurs

Concernant les difficultés entre créateurs, la loi les envisage pour les œuvres de collaboration et pour les œuvres audiovisuelles où si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution, ou se trouve dans l'impossibilité de le faire, il ne peut s'opposer à l'utilisation de la partie de sa contribution déjà réalisée (• C.P.I., art. L 121.6).

Dans les situations décrites ci-dessus se révèle la prérogative négative du droit de divulgation (ne pas communiquer l'œuvre au public), mais il existe aussi une prérogative positive de ce droit exiger du cocontractant qui s'y est engagé la publication de l'œuvre ou à défaut une compensation pécuniaire.

3.3.3 Le droit de repentir C'est le corollaire du droit de divulgation : l'auteur peut mettre fin à l'exploitation des œuvres qu'il jugerait indignes de son talent, nonobstant la cession de son droit d'exploitation (C.P.I., art. L. 121-4). L'exercice du droit de repentir doit s'accompagner de l'indemnisation du préjudice causé au cocontractant et le détournement de l'article L. 121-4 fait obstacle à l'application de ce texte dont l'exercice devient abusif si l'auteur poursuit seulement des satisfactions financières. En matière d'œuvre audiovisuelle, l'article L. 121-5 exclut le droit de repentir en disposant que le droit moral ne peut s'exercer que sur l'œuvre achevée.

3.3.4 Le droit au respect de l'œuvre Le droit moral de l'auteur lui donne la faculté de veiller à ce que son œuvre, après sa divulgation au public, ne soit pas dénaturée ou mutilée. Il a en conséquence le droit de s'opposer à toute altération de son œuvre.

3.3.5 L'inaliénabilité du droit au respect de l'œuvre, principe d'ordre public, s'oppose à ce que l'artiste abandonne au cessionnaire, de façon préalable et générale, l'appréciation exclusive des utilisations, diffusion, adaptation, retrait, adjonction et changement qu'il déciderait de réaliser.

En cas de conflit entre les droits du propriétaire immobilier désireux d'apporter des modifications à un bâtiment et les droits de l'architecte soucieux de l'intangibilité de son œuvre, il appartient aux tribunaux d'apprécier les altérations légitimes que le propriétaire peut y apporter.

Des problèmes se sont posés pour les atteintes portées aux œuvres cinématographiques par coloriage de films noir et blanc. Quant au coloriage d'un film en noir et blanc, la Cour de cassation, en cassant dans l'affaire Huston, l'arrêt de la cour de Paris du 6 juillet 1989 a sanctionné le procédé en déclarant que les règles relatives au droit moral sont des lois d'application impérative.

C'est encore une atteinte au droit moral que d'utiliser comme sonnerie de téléphone portable des extraits de mélodies de chansons originales.

3.3.6 Le droit à la paternité de l'œuvre Il permet à l'auteur de faire reconnaître l'œuvre comme sa création, et par conséquent d'exiger la mention de son nom sur l'œuvre et tous documents la mentionnant. Ainsi, la violation du droit moral de l'auteur, par suppression de son nom lors de la communication de l'œuvre au public, est pénalement punissable. Mais cette prérogative s'accompagne de la liberté de l'auteur de ne pas révéler son nom et de divulguer l'œuvre sous un pseudonyme ou anonymement. La cession complète des droits patrimoniaux conserve à l'auteur la faculté d'interdire toute diffusion de son œuvre faite sans indication de son nom.

L'œuvre pseudonyme L'article L. 113-6 du code de propriété intellectuelle règle l'exercice des droits sur l'œuvre pseudonyme ou anonyme. En cas de contestation de paternité d'une œuvre pseudonyme, la qualité d'auteur se prouve par tous moyens. En cas de divorce, la femme, qui a acquis une notoriété artistique sous le nom du mari, peut continuer à en user. Le compositeur qui a présenté l'une de ses œuvres comme une orchestration d'une œuvre de Mozart, et qui attend quarante six ans pour rétablir la vérité, ne peut se plaindre pour le passé de la diffusion de disques conformes à ses indications initiales.

L'œuvre anonyme Une clause d'anonymat n'emporte aucune renonciation aux prérogatives du droit moral de l'auteur.

3.4. Les titulaires des droits d'auteur

3.4.1 L'influence d'un contrat de louage d'ouvrage ou de louage de services

Le conflit du droit d'auteur et des droits contractuels L'article L. 111-1 du code de la propriété intellectuelle dispose que l'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation et la jouissance du droit en dehors des exceptions prévues par le code de la propriété intellectuelle. Mais, en droit du travail, les produits de l'activité du salarié appartiennent à son employeur et dans le domaine des brevets d'invention, les inventions faites par les salariés dans l'accomplissement des tâches auxquelles ils sont préposés sont la propriété de l'employeur.

De même, l'article L. 113-9 modifié par la loi n°94-361 du 10 mai 1994 (*JO, 11 mai*) concernant la protection juridique des programmes d'ordinateur décide que le logiciel créé dans le cadre d'un contrat de travail appartient à l'employeur.

3.4.2 Œuvre conçue dans le cadre d'un louage d'ouvrage L'existence d'un contrat de louage d'ouvrage n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit de propriété intellectuelle de l'auteur et la cession des droits de celui-ci ne peut résulter que d'une convention. La convention transmet le plus souvent la propriété de l'objet corporel constitué par l'œuvre (ex.: tableau, sculpture) à celui qui en a passé commande. C'est pourquoi le louage d'ouvrage est souvent dénommé contrat de commande dans le domaine des arts figuratifs.

Dans le cas des œuvres de commande utilisées pour la publicité, l'article L. 132-31 organise, sauf clause contraire, la cession au producteur des droits d'exploitation de l'œuvre. Mais cette cession n'emporte pas celle de l'objet matériel, par exemple des clichés photographiques originaux.

Ce n'est pas apprécier le mérite de l'œuvre que de refuser à une agence de publicité la rémunération convenue pour un film publicitaire réalisé sans le soin que l'agence devait y apporter.

3.4.3 Œuvre conçue dans le cadre d'un louage de services L'auteur d'une œuvre conçue en exécution d'un contrat de travail peut transmettre à son employeur la totalité des droits d'exploitation de l'œuvre, sans que son consentement puisse être considéré comme vicié du seul fait de sa situation de salarié. Mais l'auteur salarié ne transmet pas à son employeur, du seul fait de la première publication, le droit de reproduction pour de nouvelles publications ou une cession à un tiers et ceci, même si l'œuvre est une œuvre de collaboration publiée sous le nom de deux auteurs salariés.

Les modes nouveaux de transmission de la pensée (minitel, internet) suscitent des difficultés, notamment entre les entreprises de presse et leurs journalistes. La loi HADOPI a inséré dans le code de la propriété intellectuelle une section nouvelle (• C.P.I., art. L 132-35 et s.). Elle met en place de nouveaux concepts, notamment celui de « titre de presse » entendu comme l'organe de presse à l'élaboration duquel le journaliste a contribué et l'ensemble des déclinaisons du titre quels qu'en soient le support, les modes de diffusion et de consultation. Le titre de presse peut utiliser, dans ses diverses éditions (papier ou électronique) sans nouvelle rémunération, l'œuvre du journaliste dans ses diverses éditions. Il en va différemment pour l'utilisation hors « d'une famille cohérente de presse », terme à définir par accord collectif d'entreprise.

3.4.4 Les droits d'auteur des agents publics La loi du 1^{er} août 2006 apporte de sensibles restrictions au droit d'auteur des agents publics, de l'Etat, des collectivités territoriales, des établissements publics à caractère administratif, des autorités administratives indépendantes dotées de la personnalité morale ou de la Banque de France :

- le droit de divulguer des œuvres créées dans l'exercice des fonctions ou sur instructions s'exerce selon les règles de fonctionnement de la personne publique ,
- le droit au respect de l'œuvre s'efface devant l'autorité hiérarchique, sauf atteinte à l'honneur et la réputation de l'agent;
- le droit de repentir est soumis à autorisation hiérarchique (• C.P.I., art. L. 121-7)
- le droit d'exploitation est cédé, de plein droit, à l'Etat, dès la création, dans la mesure strictement nécessaire à l'accomplissement d'une mission (le service public (C.P.I., art. L. 131-3-1).

3.5. Les œuvres plurales

On appelle œuvres plurales celles dont la réalisation a nécessité le travail créateur de plusieurs personnes ; on distingue les œuvres de collaboration, les œuvres collectives et les œuvres dérivées, et il convient de faire une place à part à l'œuvre cinématographique.

3.5.1 L'œuvre de collaboration C'est l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques (• C.P.I., art. L 113-2). Elle est donc créée par des coauteurs travaillant de concert et sur un plan

d'égalité. Tel n'est pas le cas lorsque l'ouvrage pris dans son ensemble ne résulte pas d'un travail créatif concerté et conduit en commun par plusieurs auteurs.

Il a été jugé dans le même sens que le décorateur-costumier d'une œuvre lyrique n'est pas coauteur de cette œuvre, son apport n'étant qu'accessoire de l'œuvre de collaboration constituée par les paroles et la musique.

Le travail commun peut aboutir soit à une œuvre indivisible où les apports de chacun sont fondus et indiscernables (on peut citer en ce sens les œuvres des frères Goncourt), soit à une œuvre divisible où les apports des collaborateurs relèvent de genres différents (ex. : livret et partition d'un opéra). Mais l'égalité et l'intimité de la collaboration font que les droits patrimoniaux sur l'œuvre ne s'éteignent que soixante-dix ans après la mort du dernier vivant des collaborateurs (* C.P.I., art. L 123-2).

L'œuvre de collaboration est la propriété commune des coauteurs qui doivent exercer leurs droits d'un commun accord sans que l'on ait à considérer l'importance ou le mérite de leurs apports respectifs. Le coauteur qui prend l'initiative d'agir en justice pour la défense de ses droits patrimoniaux est tenu, à peine d'irrecevabilité de sa demande, de mettre en cause ses coauteurs qu'il agisse au civil ou au pénal. Toutefois, lorsque l'apport de chacun des coauteurs relève de genres différents, chacun peut, sauf convention contraire, exploiter séparément sa contribution personnelle, à la condition de ne pas porter préjudice à l'exploitation de l'œuvre commune (. C.P.I., art. L. 113-3). C'est là d'ailleurs un principe commun à toutes les œuvres plurales divisibles.

3.5.2 L'œuvre collective L'article L. 113-1 3° du code de la propriété intellectuelle la définit comme « l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie, et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.

La notion d'œuvre collective était dégagée par la doctrine et la jurisprudence bien avant 1957 et on présente le journal comme le type même de l'œuvre collective, mais cette notion demeure difficile à saisir. On admettait depuis 1957 qu'elle se distingue de l'œuvre de collaboration par la soumission de l'activité créatrice de chaque participant à la personne qui conçoit la structure de l'œuvre et en conduit la réalisation. Il a été ainsi jugé que la reconnaissance de droits indivis sur l'ensemble d'une œuvre exclut le caractère d'œuvre collective.

Mais la Cour de cassation a décidé que la communauté d'inspiration et le concert entre les membres de l'équipe n'excluent pas nécessairement la notion d'œuvre collective. C'est la rapprocher de l'œuvre de collaboration. Plus fermement encore, elle a censuré une décision de cour d'appel qui avait affirmé que la participation à une œuvre collective entraîne nécessairement un certain degré de subordination. Pour la Cour de cassation, **l'auteur d'une contribution à une œuvre collective demeure investi du droit moral de l'auteur au respect de son œuvre.**

Mais il ne faut pas penser que toute œuvre multimédia est une œuvre collective. Il faut rechercher, pour chaque œuvre, **qui a eu le rôle d'initiateur et qui a eu la maîtrise de la création.** La mise en œuvre purement technique nécessaire à la matérialisation de l'œuvre est exclue de la protection du droit d'auteur qui ne protège que la création.

Régime de l'œuvre collective et extension aux autres œuvres L'article L. 113-5 du code de propriété intellectuelle pose la règle selon laquelle « l'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée. Cette personne est investie des droits de l'auteur ». Ce n'est pas l'expression de cessions de la part des contributeurs à la personne sous le nom de laquelle l'œuvre est publiée, mais d'une titularité initiale des droits. « La personne qui divulgue l'œuvre est son premier maître ».

Cette disposition doit être examinée au regard des droits des participants à l'œuvre collective à l'encontre de la personne sous le nom de laquelle l'œuvre est divulguée et au regard des tiers :

- tout contributeur à l'œuvre collective est en droit de faire valoir les prérogatives du droit moral, en particulier le droit au nom et chacun des participants conserve, sauf convention contraire, le droit d'exploiter séparément sa contribution personnelle, si elle est isolable de l'ensemble, à condition de ne pas porter préjudice à la diffusion de l'œuvre collective ;
- qu'en l'absence de revendication du ou des auteurs, l'exploitation de l'œuvre par une personne morale sous son nom fait présumer, à l'égard des tiers recherchés pour contrefaçon, que cette personne est titulaire sur l'œuvre, qu'elle soit ou non collective, du droit de propriété incorporelle de l'auteur. Cet arrêt étend à toute œuvre, dans le but de lutter contre les contrefacteurs, une règle posée par le code de propriété intellectuelle pour les seules œuvres collectives.

3.5.3 L'œuvre composite ou œuvre dérivée, c'est « l'œuvre à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière (. C.P.I. art. L 113-2) (par exemple, les traductions, les arrangements musicaux, ou encore l'association nouvelle d'un bracelet d'ornement se suffisant à lui-même et d'un boîtier de montre).

L'œuvre dérivée est la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante (. C.P.I., art. L 113-4). Lui seul peut autoriser l'incorporation de son œuvre dans une œuvre nouvelle (. C.P.I., art. L 121-2) et il conserve le droit discrétionnaire de s'opposer à l'exploitation de l'œuvre dérivée au-delà du terme consenti lors de la cession des droits d'adaptation.

Quand l'œuvre préexistante est représentée seule, son auteur est seul bénéficiaire des droits sur cette représentation. Si l'auteur de l'œuvre incorporée est rémunéré par une participation aux bénéfices tirés de l'exploitation de l'œuvre dérivée, cette participation doit cesser quand l'œuvre incorporée tombe dans le domaine public.

3.5.4 L'oeuvre audiovisuelle : œuvre de coauteurs Elle suscite des problèmes complexes en raison du nombre des personnes mises en jeu. Il y a au surplus de multiples intérêts attachés à la distinction des films cinématographiques et des films de télévision, comme il y a lieu de distinguer le phonogramme « première fixation d'une séquence de sons » (• C.P.I., art. L. 213-1) et le vidéogramme « première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non » (• C.P.I., art. L 215-1).

Elle ne peut jamais être une œuvre collective. Ceux qui contribuent à la réalisation de l'œuvre sont des coauteurs.

L'article L. 113-7 du code de propriété intellectuelle établit une liste de personnes présumées coauteurs: le scénariste, l'adaptateur, le dialoguiste, le compositeur des œuvres musicales spécialement créées, le réalisateur, et leur assimile les auteurs de l'œuvre préexistante, si le film est tiré d'une œuvre (roman par exemple) ou d'un scénario encore protégés. La présomption ainsi posée n'est pas irréfragable, ni exclusive. Mais elle n'est pas renversée par le fait que le producteur conserve un droit de regard sur les activités du scénariste. L'exercice des droits des auteurs est réglementé. Au cours de la période d'élaboration de l'œuvre, le droit moral de chacun est neutralisé : si l'un des auteurs refuse d'achever sa contribution, ou se trouve dans l'impossibilité de le faire, il ne peut s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée ; mais il aura pour cette contribution la qualité d'auteur et la jouissance des droits qui en découlent (• C.P.I., art. L 121-6).

3.5.5 L'oeuvre radiophonique Ses auteurs sont la ou les personnes physiques qui en assurent la création intellectuelle (• C.P.I., art. L 113-8).

3.6. L'influence du droit de la famille

3.6.1 L'influence du mariage D'après l'article L. 121-9 du code de la propriété intellectuelle, Le droit de divulguer l'oeuvre, de fixer les conditions de son exploitation et d'en défendre l'intégrité, sous tous les régimes matrimoniaux, reste propre à l'époux auteur. En revanche, les produits pécuniaires provenant de l'exploitation d'une œuvre de l'esprit ou de la cession totale ou partielle du droit d'exploitation, sont soumis aux règles applicables aux meubles, suivant le régime adopté, et uniquement s'ils ont été acquis pendant le mariage. L'application de ces principes soulève souvent, en pratique, de grandes difficultés.

3.6.2 L'influence du droit successoral Après le décès de l'auteur, les droits pécuniaires appartiennent à ses héritiers et légataires pendant une durée de soixante-dix ans, mais le droit moral leur est conservé sans limitation de durée. En conséquence, le droit d'exploiter l'œuvre et d'en tirer un profit pécuniaire doit être compris dans la masse partageable et obéit aux règles du droit des successions.

Toutefois, le conjoint survivant, ni divorcé, ni remarié, et contre lequel il n'existe pas de jugement de séparation de corps, bénéficie de l'usufruit du droit d'exploitation si l'auteur n'en a pas disposé ; cet usufruit existe quel que soit le régime matrimonial et indépendamment des droits d'usufruit sur les autres biens de la succession que le conjoint survivant tient de l'article 767 du code civil. Néanmoins, si l'auteur laisse des héritiers réservataires, cet usufruit est réduit pour permettre de reconstituer leur réserve conformément aux règles des articles 913 et 915 du code civil.

L'article L. 121-3 du code de propriété intellectuelle permet à tout intéressé, et expressément au ministre de la culture, de saisir le tribunal de grande instance « en cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit de divulgation de la part des représentants de l'auteur décédé ». Il vise l'exercice d'un seul attribut du droit moral, le droit de divulgation. Cet article peut être utile pour éviter que des héritiers insouciants laissent dans l'ombre des œuvres admirables ou au contraire publient des pages informes.

En outre, l'article L. 122-9 du même code envisage l'abus notoire dans l'usage ou le non-usage des droits

d'exploitation si bien qu'il est possible d'intervenir dans l'exercice des droits patrimoniaux relatifs aux œuvres des auteurs décédés. Mais du moins s'agit-il d'une simple faculté de saisir le tribunal qui usera avec mesure des pouvoirs qui lui sont conférés, et après la garantie d'un débat contradictoire.

3.7. La protection des artistes-interprètes par les droits voisins

Création jurisprudentielle Les acteurs, récitants, exécutants ne sont pas des créateurs. Ils ne font qu'interpréter les œuvres d'autrui et ne font pas un véritable apport au patrimoine de l'humanité. Mais ils ont été suffisamment puissants pour se faire reconnaître peu à peu le droit d'exiger que leur prestation ne reçoive pas d'autre utilisation que celles autorisées par eux.

Consécration légale Elle est due à la loi du 3 juillet 1985, insérée à l'article L. 211-1 du code de la propriété intellectuelle qui autorise des analyses divergentes de la nature des droits voisins. L'artiste interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes. Mais il ne suffit pas de paraître dans un film pour devenir artiste interprète : celui qui est filmé dans l'exercice de son activité professionnelle n'est pas un artiste interprète.

3.7.1 Les droits des artistes interprètes

3.7.1.1 Le droit moral

Le droit moral défini par l'article L. 212-2 du code de propriété intellectuelle est comparable à celui reconnu aux auteurs par l'article L. 121-1, mais lui est subordonné. Ainsi l'interprète exécutant peut s'opposer à la diffusion d'une compilation de ses enregistrements, même s'il a consenti contractuellement l'abandon à une maison de disques de l'appréciation des modes d'exploitation de ses interprétations. Mais il n'a pas un droit moral de divulgation sur ses interprétations.

3.7.1.2 Le droit patrimonial

Il réside dans la nécessité de l'autorisation écrite de l'artiste interprète pour la fixation, la reproduction, et la communication de sa prestation (*C.P.I., art. L. 212-4*).

L'autorisation n'est pas nécessaire si la communication est « accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence, d'une œuvre ou d'un document audiovisuel » (*C.P.I., art. L. 212-10*). Elle résulte de plein droit de la signature d'un contrat avec un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle, mais une rémunération distincte doit être fixée pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre (*C. P.I., art. L. 212-4*).

3.7.1.3 Incidence du droit du travail L'artiste interprète bénéficie de la présomption de salariat posée par l'article L. 762-1 du code du travail. Mais sa rémunération ne constitue pas un salaire pour la part relative à la reproduction de sa prestation (*C.P.I., art. L. 212-3 et L. 212-6*).

3.8. Droits des producteurs de phonogrammes Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative ou la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son (*C.P.I., art. L. 213-1*).

Son autorisation est requise pour toute reproduction mise à la disposition ou communication au public autres que celles faisant l'objet (le la licence légale.

3.8.1 Licence légale Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, le producteur et l'artiste interprète ne peuvent s'opposer à sa communication dans un lieu public (hors d'un spectacle), à sa radiodiffusion ou cablodiffusion (*C. P.I., art. L. 214-1*). Mais ces utilisations donnent lieu à rémunération partagée par moitié entre artistes interprètes et producteurs.

3.8.2 Télédiffusion par satellite ou retransmission par câble Ces modes de communication obéissent au code de la propriété intellectuelle dès lors que l'émission vers le satellite est faite à partir du territoire national (*C.P.I. art. L. 122-2-1*) ou de territoire d'un État non membre de la Communauté européenne n'assurant pas un niveau de protection des droits d'auteur équivalent à celui garanti par le code de la propriété intellectuelle (*C.P.I., art. L. 122-2-2*).

3.8.2.1 Durée du droit patrimonial La durée des droits pécuniaires de cinquante ans est calculée à compter du 1^{er} janvier de l'année suivant celle :

- de l'interprétation par les artistes-interprètes
- de la première fixation d'une séquence pour les producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes
- de la première communication au public des programmes d'une entreprise de communication audiovisuelle.

Toutefois si une fixation de l'interprétation d'un phonogramme ou d'un vidéogramme fait l'objet d'une communication au public pendant la période de cinquante ans, telle que définie ci-dessus, les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète ou du producteur de phonogramme ou de vidéogramme n'expirent que cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant cette communication (• *C.P.I., art. L 211-4*).

3.9. Les exceptions aux droits des artistes interprètes et des producteurs L'article L. 211-3 du code de la propriété intellectuelle institue des exceptions aux droits voisins, calquées sur les exceptions étudiées ci-dessus pour les auteurs, avec la même obligation pour ceux qui se prétendent bénéficiaires de ces exceptions de se soumettre au test « en trois étapes ».

3.9.1 La rémunération pour copie privée

Disposition commune aux auteurs et aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes ou vidéogrammes Il s'agit d'une redevance à leur profit sur les supports d'enregistrement utilisables pour le reproducteur à usage privé. Cette redevance est versée par le fabricant ou l'importateur de ces supports. Une loi du 20 décembre 2011 (*L. n°2011-1898, 20 déc. 2011 a*) a modifié les articles L. 311-1, L. 311-4 et L. 311-8 du code de la propriété intellectuelle et créé un nouvel article L. 311-4-1. Cette loi décide essentiellement que :

- la détermination de la redevance pour copie privée ne peut prendre en compte que les copies et reproductions réalisées à partir d'une source licite ;
- l'acquéreur d'un support d'enregistrement est informé lors de l'achat du montant de la redevance ;
- ce montant doit prendre en compte l'usage fait de chaque type de support ;
- la rémunération pour copie privée n'est pas due pour les supports d'enregistrement acquis à des fins professionnelles dont les conditions d'utilisation ne permettent pas de présumer un usage à des fins privées.

Modalités de perception de la rémunération pour copie privée Une commission organisée selon l'article L. 311-5 détermine les types de supports, les taux de rémunération et les modalités de perception de celle-ci. La perception est assurée par des sociétés de perception et répartition de droits (*CPI, art. L. 311-6*).

4. Sanctions des atteintes aux droits d'auteur et droits voisins

4.1 Les mesures techniques de protection Aux mesures judiciaires traditionnelles de protection du droit d'auteur comme des droits voisins, la loi du 1^{er} août 2006 a ajouté un dispositif important par des mesures techniques de protection et la création d'une **Autorité de régulation des mesures techniques**.

De nouveaux articles L. 331-5 à L. 331-22 du code de la propriété intellectuelle introduisent les mesures techniques de protection prévues par la directive définissant toute technologie, dispositif ou composant qui, dans le cadre normal de son fonctionnement, est destiné à empêcher ou limiter, en ce qui concerne les œuvres ou autres objets protégés, les actes non autorisés par le titulaire d'un droit d'auteur ou d'un droit voisin.

Ce même article L. 335-5 du code de la propriété intellectuelle indique que ces mesures techniques sont réputées efficaces lorsqu'une utilisation d'une œuvre autre qu'un logiciel, d'une interprétation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme est contrôlée par les titulaires de droits grâce à l'application d'un code d'accès, d'un procédé de protection tel que le cryptage, le brouillage ou toute autre transformation de l'objet de la protection ou d'un mécanisme de contrôle de la copie qui atteint cet objectif de protection.

Le respect de l'interopérabilité Mais les mesures techniques ne doivent pas avoir pour effet d'empêcher la mise en œuvre effective de l'interopérabilité, dans le respect du droit d'auteur (*C.P.I. art. L. 331-8*).

4.1.1 La communication en ligne et le risque d'atteinte aux droits d'auteur et droits voisins.

Internet est devenu un mode usuel de communication mais il est également un support privilégié des atteintes au droit d'auteur et aux droits voisins. La loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique a réaffirmé la liberté de communication au public par voie électronique sous réserve de la propriété d'autrui (*art. 1^{er}*). Son article 6 affirme que les personnes qui assurent le stockage de signaux, écrits, images, sons, messages de toute nature, ne puissent pas voir leur responsabilité civile engagée du fait du stockage ou de la communication au public de ces données, si elles n'ont pas connaissance du caractère illicite de ces données ou n'agissent pas promptement pour retirer ces données ou en rendre l'accès impossible. La mise en jeu de leur responsabilité suscite un contentieux important notamment pour les œuvres musicales.

4.1.2 La loi du 12 juin 2009 et la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet Cette loi, prise en exécution de la directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001, a essentiellement pour objet pratique de mettre fin au téléchargement illégal d'œuvres musicales.

Elle a créé une nouvelle autorité administrative indépendante qui s'efforce de donner une réponse graduée aux faits délictueux de reproduction illicite. Elle a ajouté l'article L. 336-2 CPI qui permet au président du TGI d'ordonner, en la forme des référés, à la demande du titulaire de droits sur des œuvres protégées, toutes mesures propres à prévenir ou faire cesser toute atteinte à un droit d'auteur ou à un droit voisin, à l'encontre de toute personne susceptible de contribuer à y remédier.

4. 2. La Mise en Œuvre des sanctions

4. 2. 1 La saisie-contrefaçon Pour permettre la preuve des atteintes à la propriété littéraire, l'auteur ou ses ayants droit peut faire saisir par le commissaire de police ou le juge d'instance les exemplaires constituant une reproduction illicite de son œuvre. Le juge d'instance n'est compétent que s'il n'y a pas de commissaire de police compétent dans le lieu de la saisie. La Cour de cassation décide que « la notion de lieu visée par l'article L. 312-1 du code de propriété intellectuelle désigne le ressort de la compétence territoriale du commissaire et non sa résidence administrative de sorte que le commissaire de police affecté à un service régional de police judiciaire est compétent pour réaliser une saisie contrefaçon sur l'ensemble du ressort de ce service ».

La saisie doit être autorisée par ordonnance du président du tribunal de grande instance, statuant sur requête, si elle provoque :

- le retard ou la suspension de représentations publiques annoncées ou en cours,
- la suspension de fabrication en cours,
- le blocage des recettes de toute représentation ou reproduction effectuée en violation des droits de l'auteur,
- si elle porte sur un tableau exposé en vue de la vente.

Dans les 30 jours. Le saisi ou le tiers saisi peut demander au président le cautionnement ou la mainlevée de la saisie, la reprise des représentations ou fabrications sous l'autorité d'un séquestre des fonds en provenant. Le saisissant doit saisir la juridiction compétente au fond dans les 30 jours de la saisie. La demande de nullité d'une saisie contrefaçon est une défense au fond, susceptible d'être proposée en tout état de cause.

4.2.2 Les procédures de référé

L'urgence à agir Elle incite les victimes d'atteintes au droit d'auteur à choisir la procédure de référé pour voir cesser le trouble causé. C'est ainsi qu'ont procédé les demandeurs dans les mises à disposition illicites de leurs œuvres au profit des utilisateurs du réseau Internet. Ils ont généralement obtenu que les défendeurs mettent fin au trouble avant même la décision du juge. Cette cessation ne devrait pas exonérer les défendeurs de dommages-intérêts.

Protection spécifique contre l'utilisation d'un logiciel L'article L. 336-1 du code de la propriété intellectuelle donne pouvoir au président du tribunal de grande instance, statuant en référé, d'ordonner toutes mesures nécessaires à la protection d'un droit de propriété littéraire ou artistique lorsqu'un logiciel est principalement utilisé pour la mise à disposition illicite d'œuvres ou d'objets protégés. C'est une mesure destinée à prévenir le téléchargement illicite.

4.2.3 Les instances au fond

4.2.3.1 La contrefaçon

Définition La contrefaçon est tonte édition, production, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, notamment la photocopie, d'une œuvre de l'esprit, en violation des droits de l'auteur. Il en va de même de la numérisation d'une œuvre pour sa diffusion sur Internet. Enfin, la distribution, même de bonne foi, d'un livre contrefaisant caractérise le délit de contrefaçon.

On admet que l'atteinte au droit moral de l'auteur constitue une contrefaçon aussi bien que le mépris de ses droits patrimoniaux.

La centrale de référencement qui sélectionne des produits contrefaisants apporte une participation essentielle à leur commercialisation et se rend coupable de contrefaçon.

Celui qui met en ligne un site internet en reproduisant, sans autorisation, les créations graphiques et rédactionnelles de personnes sollicitées pour la création de ce site se rend coupable de contrefaçon.

Présomption de mauvaise foi La mauvaise foi des personnes ayant participé à une contrefaçon n'est pas une condition de l'action à leur encontre.

Appréciation de la contrefaçon Le rapprochement des deux ouvrages, de l'auteur et du contrefacteur, permet de condamner ce dernier dès lors qu'apparaissent de nombreuses ressemblances dans l'expression.

Titularité de l'action L'action en contrefaçon n'appartient qu'au titulaire du droit d'auteur. Elle ne suppose pas la preuve d'un préjudice spécial : l'atteinte aux droits de l'auteur est constitutive en soi d'un préjudice.

Pour lutter plus efficacement contre les contrefacteurs qui résistent aux personnes morales en exigeant d'elles la preuve de la qualité de cessionnaire des droits de l'auteur ou celle d'initiateur d'une œuvre collective, la Cour de cassation a étendu à toute œuvre - qu'elle soit, ou non collective, la présomption de titularité des droits sur l'œuvre posée par l'article **1315-1**.

Pour appliquer cette présomption, il faut qu'aucune personne physique ne revendique la qualité d'auteur et que l'œuvre ait été commercialisée sous le nom de la personne morale. A l'inverse, la présomption de titularité des droits ne peut pas jouer si celui qui s'en prévaut ne rapporte pas la preuve d'actes d'exploitation.

L'option ouverte à la victime La victime de la contrefaçon peut, à son gré, exercer l'action civile devant le tribunal correctionnel qui pourra prononcer les peines énoncées ci-dessus, ou saisir les tribunaux civils d'une action en dommages-intérêts.

4.2.3.2 L'action civile

Les dommages-intérêts alloués en réparation des atteintes aux droits d'auteur Outre la confiscation, le préjudice subi par les atteintes au droit patrimonial ou au droit moral, est réparé par des dommages-intérêts. Le préjudice subi par l'auteur ne peut se limiter au profit réalisé par le contrefacteur.

Autres sanctions civiles La confiscation et la destruction de tous les objets contrefaisants sont évidemment ordonnées aussi par les Juridictions civiles. A titre de réparation en nature du tort causé par la contrefaçon, il est fréquent que l'insertion dans la presse du texte du jugement soit ordonnée aux frais du contrefacteur. Cette décision peut même être prise en référé.

4.2.3.3 L'action pénale

Les peines de la contrefaçon Les peines encourues sont l'emprisonnement jusqu'à trois ans et/ou une amende jusqu'à 300.000 €, mais les tribunaux correctionnels peuvent y ajouter la confiscation des recettes produites par la contrefaçon, de tout matériel spécialement installé en vue de la reproduction illicite et de tous les exemplaires et objets contrefaits. Les biens ainsi confisqués sont remis à l'auteur ou à ses ayants droit. Les recettes dont la confiscation est prescrite par les articles L. 335-6 et L. 335-7 du code de la propriété intellectuelle s'entendent du profit retiré de la contrefaçon et non des recettes brutes produites par elle.

Les personnes morales peuvent, conformément à l'article 121-2 du nouveau code pénal, être pénalement responsables des atteintes au droit d'auteur énoncées au chapitre V du titre III du livre 111 du code de la propriété intellectuelle.

On assimile à la contrefaçon le débit, l'importation ou l'exportation d'ouvrages contrefaisants,

La sanction pénale des atteintes aux mesures techniques de protection La mise en place des mesures techniques de protection s'accompagne de mesures pénales renforçant le chapitre V du titre III « Procédures et sanctions » par de nouveaux articles L. 335-3-1, L. 335-3-2 du code de la propriété intellectuelle, qui punissent de 3.750 € d'amende le fait de porter atteinte sciemment à une mesure technique efficace ou à un élément d'information concernant le régime des droits afférents à une œuvre autre qu'un logiciel, et de 6 mois d'emprisonnement ou de 30.000 € d'amende le fait de procurer ou proposer sciemment à autrui des moyens conçus pour porter atteinte à une mesure technique ou supprimer un élément d'information visé par l'article L. 331-22 nouveau, dans le but de porter atteinte à un droit d'auteur. Des peines identiques sont instituées par les articles L. 335-4-1 et L. 335-4-2 du code de la propriété intellectuelle pour des faits identiques à l'encontre de titulaires de droits voisins.

Sévérité accrue de l'usage d'internet D'une façon générale, la loi du 1^{er} août 2006, compte tenu des enjeux économiques considérables appuyés sur les moyens modernes de diffusion des œuvres, a renforcé considérablement l'arsenal répressif. La loi du 12 juin 2009 donne à la Haute autorité Hadopi les moyens d'étudier les modes de délinquance. Il appartient aux organismes représentatifs des auteurs et artistes exécutants d'apporter la conviction de l'opinion publique sur la nécessité de leur protection.

2^{ème} Partie : Régime juridique des contrats d'exploitation

1. Règles générales

1.1 L'influence du droit moral sur la cession des droits patrimoniaux Pour exploiter son œuvre, l'auteur est le plus souvent conduit à conclure des cessions de ses droits patrimoniaux. La prééminence du droit moral, droit inséparable de la personnalité de l'auteur, s'y manifeste. D'abord parce que toute cession des droits patrimoniaux est l'exercice du droit de divulgation et peut être remise en question par le droit de repentir. Mais aussi par l'exigence du consentement personnel de l'auteur, fut-il juridiquement incapable.

1.2 La réglementation de la cession des droits patrimoniaux • La cession des droits de l'auteur peut être consentie à titre gratuit ou à titre onéreux. Elle peut être totale ou partielle. On entend par cession totale la cession du droit de reproduction ou du droit de représentation par tous procédés de communication au public : elle peut être faite pour une durée limitée.

Mais la loi interdit la cession globale des œuvres futures (C.P.I. art. L. 131-1 • Cass. Civ. 5 mars 1968: Gaz. Pal. 1968, 1, 368), sauf exception pour l'édition. Elle assure la sauvegarde des intérêts de l'auteur par le principe d'interprétation stricte de toute cession, comme par ses dispositions relatives à la preuve et à la rémunération de l'auteur. La violation des dispositions protectrices de l'auteur entraîne la nullité du contrat. Cette réglementation spécifique n'évince pas le droit commun. Ainsi, le cédant doit la garantie d'éviction au cessionnaire s'il n'est pas titulaire des droits d'autrui sur l'œuvre cédée.

1.3 Le rôle des usages professionnels L'industrialisation du droit d'auteur, la conscience des intérêts collectifs de certaines catégories de créateurs, la nécessité de traiter rapidement ont entraîné la signature de codes d'usages recueillant les pratiques habituellement admises.

Ces codes ont une valeur supplétive de la volonté des parties, qui sont libres de les écarter. Si tel n'est pas le cas, les tribunaux en font application. Ainsi, la cour de Paris *admet l'engagement* du cédant au bénéfice d'un titulaire de droit de reproduction de photographies d'un éditeur français cédant à une société espagnole le droit de traduction d'un ouvrage, ceci par application du code des usages en matière d'illustration photographique.

Il faut citer aussi le code des usages pour la traduction d'œuvres de littérature générale, et celui de l'édition de littérature générale.

Il importe de ne pas les confondre avec les conventions passées par les organismes d'auteurs qui ont force obligatoire pour les auteurs en vertu du mandat conféré par eux.

1.4 L'interprétation stricte de toute cession de droits d'auteur • Dégagé par la jurisprudence antérieure, ce principe a été consacré par la loi de 1957. Ses principales applications sont les suivantes :

La cession du droit de représentation n'emporte pas celle du droit de reproduction, et réciproquement. Si un contrat comporte cession totale de l'un de ces droits, la portée en est limitée aux modes d'exploitation prévus au contrat (*CP.I., art. L. 122-7*). Ainsi l'autorisation de réciter publiquement un poème n'emporte pas celui de le radiodiffuser ; le droit de fabriquer un modèle de meuble n'entraîne aucun droit d'exploitation de ce modèle. En conséquence, une cession totale du droit, sans autre précision, n'entraîne aucune cession, en dehors du mode d'exploitation prévu par les parties.

De même. une publication de photos dans leur version multimédia est une atteinte aux droits patrimoniaux de l'auteur des photos si ces photographies avaient été cédées pour être reproduites dans une encyclopédie publiée en librairie.

La vente d'une œuvre d'art (objet corporel) n'entraîne aucune transmission du droit d'auteur, droit incorporel (• C.P.I. art. L. 111-3).

Aucune cession tacite des droits d'auteur ne peut exister. Celui qui a toléré l'exploitation de ses œuvres n'est pas lié par cette tolérance et peut en interdire l'exploitation pour l'avenir.

La nécessité de la commercialisation a pour conséquence, souvent, que l'œuvre soit accessible au public : il faut bien que les clients potentiels la voient. Mais le mandat de commercialiser ne confère aucun droit d'exploitation ; le galériste exécute son mandat [sur la nature de ce mandat (•TGI Paris, e ch, 1^{er} se ct, 11 janv. 2011)] en accrochant le tableau dans sa salle d'exposition sans acquiescer de ce fait aucune des prérogatives de l'auteur. De même, le mandat donné à une agence de presse photographique d'exploiter les œuvres d'un photographe peut autoriser l'agence à mémoriser et mettre en lignes ces photographies.

1.5 La preuve des contrats d'exploitation Les contrats de représentation, d'édition, de production audiovisuelle doivent être constatés par écrit ainsi que les autorisations gratuites d'exécution (• C.P.I. art. L 131-2), Le même article renvoie au droit commun de la preuve (Code civil art. 1341 à 1348) pour les autres contrats, pour lesquels cependant l'écrit s'impose le plus souvent en pratique en raison de l'article L. 131-3, étudié au paragraphe suivant.

Mentions nécessaires à la validité de la cession La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée (• C.P.I. art. L. 131-3).

Ainsi la cession de photographies pour une encyclopédie sur papier ne vaut pas pour sa version CDROM, même si cette dernière reproduit à l'identique le contenu du support papier et ne peut être commercialisée indépendamment. De même l'accord d'un artiste sur « le principe de la reproduction de ses œuvres et même la perception de sommes sur certaines ventes de reproductions ne suffit pas à constituer la preuve d'une transmission de ses droits, faute des précisions exigées par l'article L. 131-3.

1.6 Portée de la nullité Ces dispositions sont d'ordre public mais la nullité résultant de leur violation est une nullité relative qui ne peut être invoquée que par l'auteur cédant *en conséquence* :

- un contrefacteur ne peut s'en prévaloir contre le cessionnaire des droits de l'auteur;
- les contrats entre cessionnaires et sous-exploitants n'y sont pas soumis.

1.7 OEuvres de commande pour la publicité Pour les œuvres de commande utilisées pour la publicité, le contrat entre le producteur et l'auteur entraîne, sauf clause contraire, cession au producteur des droits d'exploitation de l'œuvre, dès lors que ce contrat précise la rémunération due pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre, en fonction notamment de la zone géographique, de la durée d'exploitation, de l'importance du tirage et de la nature du support (• C.P.I., art. L 132-31).

1.8 Le principe de la rémunération proportionnelle Sans fixer le quantum de la rémunération de l'auteur, la loi a imposé le principe de la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation (C.P.I. art. L. 131-4).

L'éditeur doit assumer les charges de commercialisation et de promotion et ne peut les faire supporter à l'auteur. C'est une disposition impérative, qui conduit :

- à calculer le pourcentage convenu sur le prix de vente hors taxe au public et non sur les recettes faites par l'éditeur de ses ventes à des distributeurs ou intermédiaires;
- à annuler la clause dite « droit de passe » qui entraîne une réduction sur les droits d'auteur, à raison des exemplaires détruits *ou offerts*

Cependant, des dérogations permettent la rémunération forfaitaire, soit d'une façon générale (• CPI art. 131-4), soit à l'égard des publications de presse et de la première édition de certains ouvrages de librairie (• CPI art, L 132-6) mais la seconde édition est contrefaisante si elle est faite sans l'accord de l'auteur qui suppose alors une rémunération proportionnelle.

Le danger du forfait a conduit le législateur à instituer un correctif à la rémunération forfaitaire par la possibilité d'une révision pour lésion « lorsque l'auteur aura subi un préjudice de plus de sept douzièmes » (• CPI art. L. 131-5 • CA Versailles, 9 juin 1986: Gaz Pal. 1986, 2, 630).

Information sur les mesures techniques de protection Le contrat mentionne la faculté pour le producteur de recourir à des mesures techniques de protection en précisant les objectifs poursuivis et les conditions dans lesquelles l'auteur peut avoir accès aux caractéristiques essentielles de ces mesures.

2. Le contrat d'édition

2.1 Formation du contrat

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion.

Il se distingue donc du contrat dit « à compte d'auteur », qui est le louage d'ouvrage par lequel un éditeur s'engage moyennant une rémunération convenue à fabriquer un certain nombre d'exemplaires et à les diffuser, et aussi du contrat dit « de compte à demi », qui est une société en participation unissant, dans une proportion prévue, l'auteur et l'éditeur.

2.2 Objet du contrat Le contrat d'édition entraîne cession à l'éditeur du monopole d'exploitation. Cette cession peut être faite pour une ou plusieurs éditions.

Par dérogation à l'article L. 131-1, le droit de préférence accordé à l'éditeur pour des oeuvres futures de genre bien déterminé est licite dans la limite de cinq ouvrages par genre, ou dans la limite de la production de l'auteur dans un délai de cinq ans (*• CPI art. L. 132-4*).

2.3 Preuve du contrat Il doit être rédigé par écrit (*• CPI art. L. 131-2 et L. 132-7*). Cette exigence profite à l'auteur : l'éditeur ne peut faire la preuve du contrat que par écrit, mais l'auteur peut faire cette preuve par tous moyens.

La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée. Le contrat doit indiquer le nombre minimum d'exemplaires constituant le premier tirage.

2.4. Les obligations des parties

2.4.1. Les obligations de l'auteur

Permettre à l'éditeur de publier l'oeuvre L'auteur doit mettre l'éditeur en mesure de fabriquer et de diffuser les exemplaires de l'oeuvre. Il doit remettre à l'éditeur, dans le délai prévu au contrat, l'objet de l'édition, dans une forme qui permette sa fabrication. De plus, l'auteur a le droit et le devoir de corriger les épreuves qui lui sont remises par l'éditeur. Cependant, s'il apporte des remaniements profonds à son oeuvre, l'éditeur est fondé à lui réclamer une indemnité.

Assurer à l'éditeur l'exercice paisible du droit cédé L'auteur a le devoir de procurer à son cocontractant la paisible jouissance des droits consentis et il doit s'abstenir de toute concurrence qui irait à l'encontre du contrat. L'article L. 132-8 n'est que l'application du principe général de la garantie d'éviction due par le cédant d'un droit de propriété.

2.4.2. Les obligations de l'éditeur

Publier l'oeuvre dans la forme et les délais convenus L'éditeur a le devoir de publier l'oeuvre telle que l'auteur la lui a présentée et qu'il l'a agréée ; il ne peut, de son propre mouvement, opérer la moindre coupure, ni aucune adjonction. Si l'éditeur s'est engagé à publier une édition de librairie, il commet une faute en ne réalisant pas cette édition et en cédant les droits à « France-Loisirs » pour une édition « club ». La publicité à laquelle procède l'éditeur doit également respecter l'oeuvre et le voile du pseudonyme de l'auteur. Un an après l'achèvement de la fabrication, l'éditeur est déchargé de l'obligation de restituer le manuscrit, même s'il reconnaît l'avoir perdu.

Assurer à l'oeuvre une exploitation permanente et suivie Aux termes de l'article L. 132-12 du code de propriété intellectuelle, le contrat d'édition entraîne, à la charge de l'éditeur, l'obligation d'assurer à l'oeuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale conforme aux usages de la profession. L'auteur confie à l'éditeur son patrimoine matériel et intellectuel à gérer et à exploiter et son art à protéger, il n'est pas permis à l'éditeur de disposer arbitrairement de ce patrimoine et de le gérer comme s'il en était le seul maître.

Pour un ouvrage artistique à paraître par fascicules, la cour de Paris a décidé que même en cas d'exploitation coûteuse et non rentable, et alors que le contrat ne prévoyait pas le nombre de fascicules à paraître, l'auteur restait seul maître du développement à donner à son oeuvre, et qu'en conséquence l'éditeur ne pourrait arbitrairement limiter le nombre de fascicules.

Egalement pour un ouvrage artistique, la même juridiction estime que malgré les délais nécessités pour la préparation d'un livre de grand luxe, le délai de sept ans ne peut d'aucune façon répondre à l'usage de la profession. En conséquence, la résiliation du contrat a été prononcée sans remboursement des avances sur droit d'auteur. stipulés irrévocables par le contrat.

Rémunérer l'auteur et rendre compte L'éditeur doit la rémunération consentie. L'éditeur est tenu de rendre compte et, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, il doit, au moins une fois l'an, remettre à l'auteur un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice, précisant la date et l'importance des tirages et le nombre d'exemplaires restant en stock.

Enfin, l'éditeur est dans l'obligation de fournir à l'auteur toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes. Dans le cas d'exploitation à l'étranger par des filiales, l'éditeur satisfait à son obligation en

communiquant l'intégralité des relevés des ventes de chaque sous-éditeur et les comptes d'exploitation des œuvres cédées, sans avoir à fournir les comptes sociaux de ses filiales.

2.4.3 La fin du contrat d'édition

Règles générales Le contrat d'édition obéit, sur ce point, aux règles générales des contrats. Si le contrat a été conclu sans détermination de durée, il peut être dénoncé à toute époque par chacune des deux parties, pourvu que cette dénonciation ne soit pas faite de manière à porter préjudice.

Si au contraire, le contrat est à durée déterminée, les droits du cessionnaire s'éteignent de plein droit à l'expiration du délai, sans qu'il soit besoin de mise en demeure. L'éditeur peut toutefois procéder, pendant trois ans après cette expiration, à l'écoulement des exemplaires qui lui restent, moyennant un prix déterminé par les parties, sans que cette faculté interdise à l'auteur de faire procéder à une nouvelle édition.

L'inexécution des obligations de l'éditeur peut entraîner la résiliation du contrat

La mort de l'une des parties La mort de l'éditeur n'a aucune influence sur l'exécution du contrat ; celui-ci liera les héritiers et même l'acheteur du fonds. La mort de l'auteur n'empêche pas davantage la continuation du contrat. Toutefois, si l'œuvre est inachevée, le contrat est résolu pour la partie de l'œuvre qui n'est pas terminée.

Redressement et liquidation judiciaires de l'éditeur Le contrat n'est pas résolu par le redressement judiciaire de l'éditeur qui doit respecter toutes ses obligations si son activité est poursuivie.

En cas de cession de l'entreprise d'édition l'acquéreur est tenu des obligations du cédant. La cessation d'activité permet à l'auteur de demander la résiliation du contrat. Le liquidateur ne peut solder les exemplaires fabriqués que quinze jours après avoir averti l'auteur qui dispose d'un droit de préemption (• CPI, art. L 132-15).

3. Les règles particulières aux autres contrats d'exploitation des œuvres de l'esprit

3.1 Le contrat de représentation

Nature juridique a Le contrat de représentation est celui par lequel l'auteur ou ses ayants droit autorisent une personne physique ou morale à représenter une œuvre à des conditions qu'ils déterminent. Sauf stipulation expresse de droits exclusifs, il ne confère à l'entrepreneur de spectacles aucun monopole d'exploitation.

Obligations des parties L'auteur doit remettre à l'entrepreneur de spectacles un exemplaire de l'œuvre. Il est souvent admis par le contrat à distribuer les rôles et à intervenir dans le choix des décors et des costumes. L'entrepreneur doit monter le spectacle dans le délai convenu, respecter scrupuleusement tous les attributs du droit moral de l'auteur et payer à celui-ci la rémunération convenue. Sinon, il engage sa responsabilité pour le préjudice matériel et moral causé à l'auteur.

Contrat général de représentation La loi entend par contrat général celui par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacle la faculté de représenter pendant la durée du contrat, les œuvres actuelles ou futures constituant son répertoire (• CPI, art. L 132-18).

Retransmission par câble d'une œuvre télédiffusée Seule une société de perception et de répartition des droits peut exercer le droit d'autoriser la retransmission par câble, simultanée, intégrale et sans changement, d'une œuvre télédiffusée à partir d'un État membre de la Communauté (• CPI, art. L 132-20, 1).

3.2 Le contrat d'adaptation

Le contrat d'adaptation C'est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre première autorise un tiers à en tirer une œuvre dérivée. Aujourd'hui l'adaptation est fréquente car, à défaut d'œuvres entièrement nouvelles, le cinéma, la radiodiffusion, la télévision, exploitent des œuvres dérivées.

L'auteur de l'œuvre initiale conserve le droit discrétionnaire de s'opposer à l'exploitation de l'œuvre dérivée au-delà du terme consenti lors de la cession des droits d'adaptation.

En cas de litige entre l'auteur, ou ses ayants droit, et l'adaptateur, la jurisprudence estime que le rôle du juge doit se borner à déterminer si l'œuvre adaptée a respecté l'esprit de l'œuvre initiale, compte tenu des impératifs de l'art dans lequel l'adaptation a été réalisée.

Les cessions de droits d'adaptation audiovisuelle doivent faire l'objet d'un écrit distinct du contrat relatif à l'édition proprement dite (• CPI, art. L. 131-3).

3.3 Le contrat de production audiovisuelle

Nature du contrat de production audiovisuelle Il fait l'objet de la section 3 du chapitre II du titre III du livre 1^{er} du code de la propriété intellectuelle consacré au droit d'auteur.

Ce contrat emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions légales relatives au contrat d'édition, cession au producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, sauf pour la composition musicale avec ou sans paroles. Mais il n'emporte pas cession des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre.

Il doit prévoir la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre qui sont conservés ainsi que les modalités de cette conservation (• CPI., art. L 132-24).

Obligation des parties L'auteur garantit au producteur l'exploitation paisible des droits cédés (• CPI, art. L. 132-26).

Le producteur doit assurer à l'œuvre une exploitation conforme aux usages de la profession (•CPI, art. L 132-27).

L'obligation d'assurer à l'œuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de la profession s'entend pour l'Institut national de l'audiovisuel de permettre une première diffusion, puis de la conserver à la disposition de tous utilisateurs potentiels afin que ceux-ci soient en mesure de provoquer une rediffusion.

L'INA engage donc sa responsabilité en n'assurant pas la disponibilité de l'œuvre.

Le producteur doit verser aux auteurs la rémunération convenue pour chaque mode d'exploitation (• CPI art. L. 132-25) ; l'arrêté du 7 février 2011 a rendu obligatoire un protocole d'accord du 16 décembre 2010 relatif à la transparence dans la filière cinématographique définissant les coûts de réalisation et d'exploitation des longs métrages ;

Le producteur doit rendre compte au moins une fois l'an et fournir sur demande, toutes justifications utiles (• CPI art. L 132-28). L'article L. 132-30 du code de propriété intellectuelle règle la situation née de la sauvegarde la cessation des paiements du producteur. La résiliation, ouverte aux auteurs lorsque l'activité du producteur a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque sa liquidation est prononcée, peut être prononcée en référé.

3.4 Les contrats de distribution

Les contrats de distribution Les œuvres de l'esprit donnent souvent naissance surtout dans le domaine du cinéma à des contrats permettant leur communication au Public.

Ces contrats entre producteurs et distributeurs ou entre distributeurs doivent respecter l'ordre public économique notamment les dispositions régissant le refus de vente et les pratiques discriminatoires.

Importance du droit communautaire de la concurrence La Cour de justice des communautés européennes pose en principe que « si l'article 36 du traité CE permet qu'il soit dérogé à la libre circulation des marchandises en raison des droits reconnus par les législations nationales en matière de protection de la propriété industrielle et commerciale, de telles dérogations ne sont admises que dans la mesure où elles sont justifiées par la sauvegarde des droits qui constituent l'objet spécifique de cette propriété. Or, le droit garanti par la législation d'un Etat membre en matière de propriété industrielle et commerciale a épuisé ses effets lorsqu'un produit a été écoulé licitement, sur le marché d'un autre Etat membre, par le titulaire même du droit ou avec son consentement, (CJCE, 28 avr. 1998, Aff. C200/96, *Aletronomie Musik GmbH c/Musik Point Haukamp GmbH* REC. 1998, 1, 1953),

La Cour de justice des communautés a rappelé que les contrats de distribution de films devaient se soumettre au droit communautaire. En conséquence, les dispositions du Traité de Rome relatives à la libre prestation de services s'opposent à une réglementation nationale réservant l'octroi de licence de doublage de films en provenance de pays tiers aux distributeurs s'engageant à distribuer des films nationaux.

3.5 La numérisation des livres indisponibles du XX^{ème} siècle

Le concept de livre indisponible Le concept de livre indisponible est dû à la loi n° 2012-2117 du 1^{er} mars 2012 créant au livre III du CPI un nouveau chapitre « Dispositions particulières relatives à l'exploitation numérique des livres indisponibles » (. CPI. art. L. 134-1 à L. 134-9).

Ce concept ne vaut que pour ce nouveau chapitre. Il s'applique aux livres ayant fait l'objet d'un dépôt légal en France avant 2001 et ne faisant plus l'objet d'une diffusion commerciale par un éditeur, sous une forme imprimée ou numérique (la vente en boutique ou sur catalogue d'exemplaires d'occasion ne fait pas obstacle à la qualité de livre indisponible).

Accès aux œuvres Le but de la loi du 1^{er} mars 2012 est de donner accès à ces œuvres. La technique retenue est celle de la numérisation.

La mise en œuvre repose sur la constitution d'une base de données, accessible en ligne et gratuitement, gérée par la Bibliothèque nationale de France. L'inscription d'un livre dans cette base de données permet de conférer, à une société de perception et de répartition des droits (SPRD), agréée par le ministre chargé de la culture, le droit d'autoriser la reproduction et la représentation du livre sous une forme numérique, moyennant rémunération, à titre non exclusif et pour une durée limitée de 5 ans, mais renouvelable.

4. Les organismes professionnels d'auteurs

4.1 : Généralités

Définition Ils rassemblent des titulaires de droits patrimoniaux d'auteur et se proposent d'en faciliter l'exploitation, notamment par la perception des redevances de reproduction, d'exécution ou de représentation. La forme juridique des sociétés de perception et de répartition des droits est nécessairement la société civile (*CPI, art. L. 321-1*). Les sociétés d'auteurs sont nées des besoins de la pratique :

- difficultés pour l'auteur isolé d'assurer à ses droits une exploitation convenable en raison de l'impossibilité de déceler toutes les utilisations indues de ses œuvres, du fait de la fugacité de ceux qui les reproduisent (orchestre ambulante, par ex.), du caractère international des modes de diffusion (photographie reproduite dans plusieurs journaux du globe), et de l'impossibilité de constituer une preuve efficace des exploitations non autorisées ;
- infériorité économique de l'auteur par rapport à ses cocontractants.

Répartition des droits La mission fondamentale de ces sociétés est de répartir entre leurs adhérents les sommes collectées. L'action en paiement des droits perçus se prescrit par dix ans à compter de la date de leur perception, ce délai étant suspendu jusqu'à la date de mise en répartition (*CPI art. L. 321-1, al 3*).

Qualification juridique de leur intervention A l'exception de la SACEM qui reçoit l'apport du droit d'exécution et de représentation de ses membres, les sociétés d'auteurs agissent en qualité de mandataires de leurs adhérents. L'apport des droits d'utilisation d'une œuvre est un acte d'administration et non de disposition. Les actes passés avec les utilisateurs de leur répertoire sont des actes civils (*CPI. Art L. 321-2*)

Reconnaissance légale La loi envisage les organismes professionnels d'auteurs :

- dans la définition du contrat général de représentation, par lequel un organisme professionnel d'auteurs confère à un entrepreneur de spectacle la faculté de représenter, pendant la durée du contrat, les œuvres actuelles ou futures, constituant le répertoire dudit organisme aux conditions déterminées par l'auteur ou ses ayants droit (*C.P.I. art. L. 132-18*). Ce qui constitue une dérogation expresse à la prohibition de la cession globale des œuvres futures, édictées à l'article L. 131-1
- pour leur donner la qualité permettant d'ester en justice pour la défense des intérêts dont ils ont statutairement la charge (*CPI. art. L. 331-1, al, 2*)
- pour donner aux agents assermentés de certains organismes agréés. le pouvoir de constater la matérialité des atteintes au droit des auteurs (*CPI art. L. 331-2*). Le décret du 2 mars 1958 et l'arrêté du 15 avril 1958 ont conféré cette prérogative à plusieurs groupements
- pour conclure toute convention avec les utilisateurs aux fins de gestion du droit de reproduction par reprographie (v. n°26).

Contrôle et dirigisme sur leur gestion En contrepartie de la reconnaissance légale ces sociétés sont contrôlées par :

- le ministre de la culture
- un commissaire aux comptes
- les associés
- la commission permanente de contrôle des sociétés de perception et de répartition des droits

4.2 Les diverses sociétés de gestion de droits

4.2.1 La Société des auteurs-compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) Ses membres lui apportent le droit d'autoriser la représentation et l'exécution publique des œuvres musicales dont ils sont les auteurs ; s'ils sont éditeurs, ils lui apportent les droits patrimoniaux qu'ils ont acquis par contrat. Les auteurs et éditeurs ayant adhéré à la SACEM conservent l'exercice de leurs droits sur l'œuvre et peuvent en demander la protection, notamment par l'action en contrefaçon.

Les revenus provenant de la fraction des recettes effectuées sur les entrepreneurs de spectacles sont partagés entre les associés, déduction faite des frais de gestion et de financement d'œuvres sociales, selon un barème tenant compte de la nature et de la durée de l'œuvre.

La SACEM peut invoquer le privilège établi par l'article L. 131-8 du code de propriété intellectuelle. Un contentieux chronique oppose la SACEM aux exploitants de discothèque. Elle est fondée à consentir une réduction sur son tarif aux adhérents d'associations qui allègent sa tâche de perception des droits d'auteur.

4.2.2 La Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique (SDRM) Elle est associée pour la France au Bureau international de l'édition mécanique (BIEM) et gérée par un conseil d'administration où siègent les représentants d'autres sociétés d'auteurs. Les compositeurs, auteurs ou éditeurs sont seulement ses adhérents, qui doivent appartenir à un organisme professionnel. La SDRM reçoit de ses adhérents le mandat de gérer tous leurs droits de reproductions phonographiques et vidéographiques. Elle le fait en négociant, avec les producteurs et les organismes de radio-télévision, le versement de redevances.

4.2.3 La Société des auteurs et compositeurs dramatiques Elle unit des auteurs et compositeurs dramatiques, connue en pratique sous le nom de « la Dramatique ». Chaque associé lui donne le mandat irrévocable de gérer ses droits de représentation ou de reproduction, mais réserve son droit de consentir à toute utilisation de son œuvre.

4.2.4 La Société des gens de lettres C'est une association reconnue d'utilité publique, à laquelle peut adhérer tout écrivain remplissant les conditions fixées par les statuts. Elle intervient moins pour l'exploitation des œuvres de ses adhérents, en raison de la nature de ces œuvres, que les autres organismes professionnels. Elle est associée à la SDRM et a passé des protocoles d'accord avec les organisations professionnelles de la presse. Elle se préoccupe des intérêts généraux des littérateurs, comme mandataire de la Caisse nationale des lettres. Elle est fondée à intervenir en justice pour éviter que le personnage d'un héros, de roman ne soit accaparé par des tiers. Son rôle de perception et de répartition est aujourd'hui tenu par la Société civile des auteurs multimédia SCAMI.

4.2.5 La société des Auteurs dans les arts graphiques et plastiques (ADAGP) Elle gère pour le compte de ses adhérents tant en France qu'à l'étranger, les droits de reproduction et d'exploitation de leurs œuvres, les droits de représentation audiovisuelle, les droits de suite revenant aux auteurs, lors des ventes publiques.

4.2.6 Le Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC) Le Centre français d'exploitation du droit de copie dit CFC est une société civile à capital variable de perception et de répartition des droits de propriété littéraire, régie par les articles L. 321-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle avant notamment pour objet aux termes de l'article 3 de ses statuts :

- de percevoir les redevances qui seront dues par les personnes physiques ou morales ainsi que par les administrations publiques à l'occasion de la reproduction ou de la représentation ou de l'exploitation à laquelle elles procéderont, par quelque procédé que ce soit ou de l'usage qu'elles feront d'œuvres publiées ; de répartir le produit des redevances entre ses membres, sociétaires ou affiliés, les mandants et les ayants droit ;
- de défendre les intérêts matériels et moraux de ses membres ou de leurs ayants droit. Il a, à ce titre, conclu avec la chambre syndicale des entreprises de reprographie un accord général autorisant les membres de cet organisme à exercer leur activité en contrepartie du versement d'une redevance.

4.2.7 Les Artistes-interprètes de la musique et de la danse Diverses sociétés gèrent la rémunération des artistes due à l'occasion de :

- l'enregistrement d'une œuvre quel qu'en soit le support (phonogramme de commerce, bande originale d'un film ou d'un spectacle) ;
- la diffusion de l'œuvre enregistrée sur les lieux publics ou sur les médias audiovisuels (radios et télévision) ;
- la réutilisation de l'œuvre enregistrée (ex. : sonorisation d'un film, d'un spectacle, d'une publicité ou d'un clip).

4.2.8 La Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse - SPEDIDAM représente les artistes-interprètes (musiciens, choristes, chanteurs, danseurs), dont le nom n'est pas mentionné sur l'étiquette des phonogrammes ou au générique des œuvres audiovisuelles.

4.2.9 La Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens-interprètes - ADAMI représente les artistes dont le nom figure sur l'étiquette des phonogrammes ou au générique des œuvres audiovisuelles.

Ces sociétés répartissent les sommes qu'elles perçoivent directement à l'occasion des enregistrements, et celles qui leur sont versées par les organismes suivants :

- la société pour la rémunération équitable de la communication au public des phonogrammes de commerce - SPRE qui perçoit les redevances dues pour la diffusion des oeuvres enregistrées sur les lieux publics et les médias
- la SORECOP et Kopie France, qui perçoivent les redevances par copie privée des phonogrammes (SORCOP) et des vidéogrammes (Copie France).

NOTIONS DE PROPRIETE INTELLECTUELLE

1^{ère} partie : Etude des œuvres protégées et Régime de protection

1. Notions générales
- 1.1 Il n'y a création que dans la mesure où l'œuvre a un caractère original
- 1.2 La création réside dans la forme et non dans les idées, de libre appropriation
- 1.3 Une combinaison originale d'éléments connus peut être protégée
2. Les œuvres protégées
- 2.1 Œuvres littéraires
- 2.2 Les titres des œuvres de l'esprit
- 2.2.1 L'article L. 112-4 Un instrument autonome
- 2.2.2 pas d'exigence de confusion
- 2.2.3 notion de genre entendue avec ampleur
- 2.2.4 La protection du titre par le droit des marques
- 2.2.5 La protection du titre par le droit des dessins et modèles
- 2.2.6 La protection du titre par l'action en concurrence déloyale
- 2.3 Œuvres dramatiques et musicales
- 2.4 Œuvres audiovisuelles
- 2.5 Œuvres figuratives
- 2.6 L'architecture
- 2.7 Œuvres photographiques
- 2.8 Créations des industries saisonnières de la mode
3. Les droits de l'auteur
- 3.1. Le droit patrimonial : monopole d'exploitation
- 3.1.1 La durée du monopole : pendant la vie et au delà de la mort de l'auteur
- 3.1.2 Œuvres pseudonymes ou collectives
- 3.1.3 Œuvres posthumes
- 3.1.4 Cumul de droits
- 3.1.5 Le droit de reproduction
- 3.1.6 Le droit de représentation ou d'exécution publique
- 3.1.7 Le droit de suite
- 3.2. Les exceptions au droit patrimonial
- 3.2.1 Les exceptions traditionnelles
- 3.3. Le droit moral : ensemble des prérogatives extrapatrimoniales liées à l'auteur
- 3.3.1 Le droit de divulgation
- 3.3.2 Les difficultés entre créateurs
- 3.3.3 Le droit de repentir
- 3.3.4 Le droit au respect de l'œuvre
- 3.3.5 L'inaliénabilité du droit au respect de l'œuvre, principe d'ordre public
- 3.3.6 Le droit à la paternité de l'œuvre
- 3.4. Les titulaires des droits d'auteur
- 3.4.1 L'influence d'un contrat de louage d'ouvrage ou de louage de services
- 3.4.2 Œuvre conçue dans le cadre d'un louage d'ouvrage
- 3.4.3 Œuvre conçue dans le cadre d'un louage de services
- 3.4.4 Les droits d'auteur des agents publics
- 3.5. Les œuvres plurales
- 3.5.1 L'œuvre de collaboration
- 3.5.2 L'œuvre collective
- 3.5.3 L'œuvre composite ou œuvre dérivée
- 3.5.4 L'œuvre audiovisuelle : œuvre de coauteurs.
- 3.5.5 L'œuvre radiophonique
- 3.6. L'influence du droit de la famille
- 3.6.1 L'influence du mariage
- 3.6.2 L'influence du droit successoral
- 3.7. La protection des artistes-interprètes par les droits voisins
- 3.7.1 Les droits des artistes interprètes
- 3.7.1.1 Le droit moral
- 3.7.1.2 Le droit patrimonial
- 3.7.1.3 Incidence du droit du travail
- 3.8. Droits des producteurs de phonogrammes
- 3.8.1 Licence légale
- 3.8.2 Télédiffusion par satellite ou retransmission par câble
- 3.8.2.1 Durée du droit patrimonial

3.9. Les exceptions aux droits des artistes interprètes et des producteurs

3.9.1 La rémunération pour copie privée

4. Sanctions des atteintes aux droits d'auteur et droits voisins

4.1 Les mesures techniques de protection

4.1.1 Communication en ligne et risque d'atteinte aux droits d'auteur et droits voisins

4.1.2 Loi du 12 juin 2009 et la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet

4.2. La Mise en Œuvre des sanctions

4.2.1 La saisie-contrefaçon

4.2.2 Les procédures de référé

4.2.3 Les instances au fond

4.2.3.1 La contrefaçon

4.2.3.2 L'action civile

4.2.3.3 L'action pénale

2^{ème} Partie : Régime juridique des contrats d'exploitation

1. Règles générales

1.1 L'influence du droit moral sur la cession des droits patrimoniaux

1.2 La réglementation de la cession des droits patrimoniaux

1.3 Le rôle des usages professionnels

1.4 L'interprétation stricte de toute cession de droits d'auteur

1.5 La preuve des contrats d'exploitation

1.6 Portée de la nullité

1.7 Œuvres de commande pour la publicité

1.8 Le principe de la rémunération proportionnelle

1.9 Information sur les mesures techniques de protection

2. Le contrat d'édition

2.1 Formation du contrat

2.2 Objet du contrat

2.3 Preuve du contrat Il doit être rédigé par écrit

2.4. Les obligations des parties

2.4.1 Les obligations de l'auteur

2.4.2 Les obligations de l'éditeur

2.4.3 La fin du contrat d'édition

3. Les règles particulières aux autres contrats d'exploitation des œuvres de l'esprit

3.1 Le contrat de représentation

3.2 Le contrat d'adaptation

3.3 Le contrat de production audiovisuelle

3.4 Les contrats de distribution

3.5 La numérisation des livres indisponibles du XX^{ème} siècle

4. Les organismes professionnels d'auteurs

4.1 Généralités

4.2 Les diverses sociétés de gestion de droits

4.2.1 La Société des auteurs-compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)

4.2.2 La Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique (SDRM)

4.2.3 La Société des auteurs et compositeurs dramatiques

4.2.4 La Société des gens de lettres

4.2.5 La société des Auteurs dans les arts graphiques et plastiques (ADAGP)

4.2.6 Le Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC)

4.2.7 Les Artistes-interprètes de la musique et de la danse

4.2.8 La Sté de perception et distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse - SPEDIDAM

4.2.9 La Sté civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens-interprètes - ADAMI