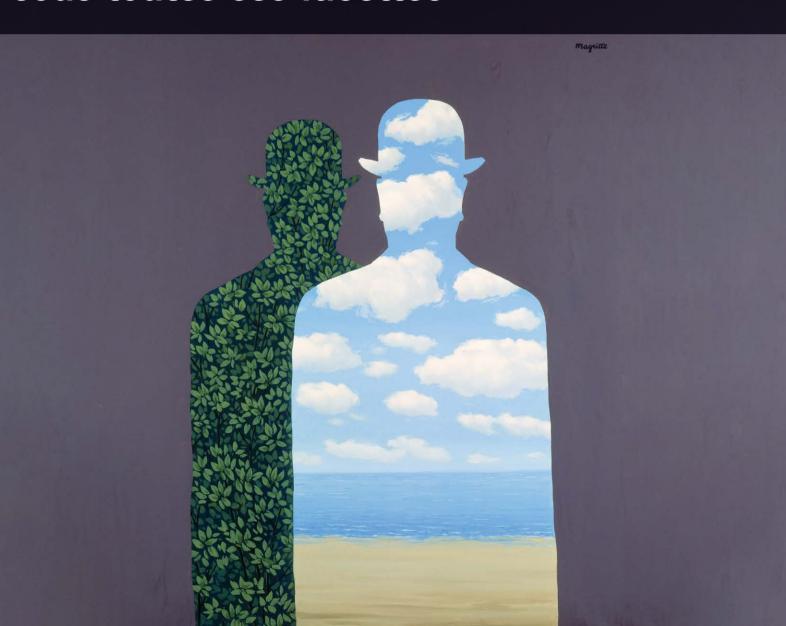
l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

Le droit d'auteur sous toutes ses facettes



SOMMAIRE

ÉDITO (1 - 2)

p.1: Jean-Pierre Saez

Que peut la culture face à la crise de la démocratie ?

FOCUS SUR UNE RENCONTRE (3 - 6)

p.3: Myriam Marzouki

Prendre soin de l'écosystème des arts à Paris

LE DROIT D'AUTEUR SOUS TOUTES SES FACETTES

DOSSIER (7 - 111)

Dossier coordonné par Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

p.9 : Laurent Pfister

Brève histoire du droit d'auteur

p.12 : Claire Giraudin

Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes

p. 16 : Claire Giraudin

Sacem : la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique à l'ère numérique

p.17: Marie-Anne Ferry-Fall, Jean-Noël Tronc L'épopée de la directive droit d'auteur : David et Goliath à l'heure du numérique

p.25: Marie-Anne Ferry-Fall

Adagp : société des Auteurs dans les arts graphiques et plastiques

p.27: Nicolas Mazars

Droit et rémunération des auteurs et des professionnels au niveau européen

p.30: Cristina Campodonico

Scam : société civile des auteurs multimédia

p.31 : Guillaume Hidrot

Vidéaste : un métier en voie de professionnalisation

p.34 : Catherine Morin-Desailly

Pour une régulation de l'écosystème numérique

p.37: Françoise Benhamou

Face au numérique, disruption ou continuité pour le droit d'auteur ?

p.40 : Olivier Japiot Les missions du CSPLA p.41: Jean-Marie Cavada

Sauvegarder nos libertés individuelles et notre diversité culturelle

p.43 : Jean-Michel Bruguière

Internet et droit d'auteur, des points de vue contrastés

p.47: Maïa Bensimon

Le droit des auteurs de livres dans la nouvelle directive européenne

p.48: Marie Sellier

Contrat d'édition dans le secteur du livre : quelles évolutions législatives et contractuelles ?

p.51 : Mathieu Simonet

En 2020, la Société des Gens de Lettres plaide pour la création d'un statut de l'auteur

p.54: Geoffroy Pelletier

La diffusion des œuvres indisponibles et le respect du droit d'auteur

p.57: François Raulin

Le droit d'auteur dans la carrière d'un musicien

p.59 : Pascal Kamina

Le traitement des auteurs dans les systèmes de copyright

p.62 : Pierre-Jean Benghozi, Philippe Chantepie Jeu vidéo : une industrie culturelle du 21° siècle sans droits d'auteur

p.65: Pascal Neveux

Statut des artistes plasticiens : il faut faire bouger les lignes

p.68 : Agnès Tricoire

Le droit de présentation ou droit d'exposition

p.69 : Nathalie Moureau Le droit de suite en débat

p.72 : Miss.Tic.

Les œuvres de street art sont-elles vulnérables ?

p.76 : Jérôme Catz

Street art et droit d'auteur

p.80: Emmanuel Pierrat, Léopold Kruger La protection et la conservation des œuvres chorégraphiques

p.83 : Pauline Léger

Liberté de création et droit d'auteur. Évolutions en matière d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui

p.87: Hervé Le Crosnier

Partage, remix, culture participative

p.91: Julie Groffe-Charrier

Droit d'auteur, domaine public et communs : retour sur un malentendu

p.95 : Lionel Maurel

Culture libre et droit d'auteur : une alternative au pouvoir des GAFAM ?

p.98 : Amélie Favreau

Blockchain et droits des artistes

p. 101 : Olivier Japiot

L'impression 3D : un nouveau défi en matière de propriété intellectuelle

p.104: Alexandra Bensamoun

Ceci est... une œuvre d'art! La question des créations générées par une intelligence artificielle

p. 108 : Agnès Tricoire

Le conflit entre le droit d'auteur et la liberté de création

BIBLIO (112 - 119)

p.112: Françoise Lonardoni

Quelle mobilisation des artistes sous l'ère Trump ?

p.114 : Pierre Estève

L'art écologique, ou l'avènement de « l'anthropocènart »

p.115 : Guy Saez

Exercice comparatif dans les politiques culturelles

p.116: Bruno Cohen

Synthèse sur la révolution numérique

p.118: Lionel Arnaud

De *La Distinction* à *La Différenciation* ? La sociologie française des pratiques culturelles en question

Réalisé en partenariat avec la Sacem Université, ce numéro a associé plusieurs sociétés d'auteurs à son élaboration. Nous tenons ici à remercier les personnes qui y ont contribué : Claire Giraudin (Sacem Université), Nicolas Mazars, Cristina Campodonico (Scam), Johana Hagege, Amélie Guillaumin, Marlène Chalvin (Adagp), Maïa Bensimon (Sgdl).

Jean-Pierre Saez

QUE PEUT LA CULTURE FACE À LA CRISE DE LA DÉMOCRATIE ?

Les politiques culturelles ont toujours cherché à s'inscrire dans une vision démocratique. Les débats qui traversent son histoire en témoignent. Différentes réponses ont été apportées pour tenter de faire coïncider culture et démocratie. Elles se sont incarnées à travers les notions de démocratisation de la culture, démocratie culturelle ou droits culturels. Elles reflètent des controverses internes qui ont toute leur utilité quand elles permettent de mettre en présence l'ensemble des arguments et d'éclairer toute la complexité de la vie culturelle, de l'accès aux œuvres à la reconnaissance des capacités de chacun à être un sujet créatif. Mais une question d'une autre nature et d'une toute autre ampleur se dresse devant nous et hante l'avenir : celle de la crise de la démocratie dans un monde en grande transformation. En quoi la culture, en tant que champ d'action publique, est-elle concernée par le sujet ? Comment préserver les chances d'une libre culture ?

Devant les dangers qui menacent, les incertitudes de l'avenir, la crise de l'idée de progrès, le spectacle des inégalités, les peuples cherchent refuge dans les solutions simplistes, les populismes, les nationalismes, les fanatismes, les hommes providentiels. Ces mouvements sont secondés par l'affaiblissement des régulations économiques dont le symptôme le plus visible consiste dans l'affranchissement des règles de droit commun par les grandes puissances que sont notamment les géants de la communication. Les nouveaux maîtres du plus grand espace culturel du monde détiennent une capacité sidérante de collaborer à un contrôle social et individuel inédit. Le cynisme de quelques gouvernants dévalue la parole politique en général et met d'autant plus en valeur l'essoufflement de la démocratie représentative. Elle-même peine à s'adapter aux nouvelles temporalités de la vie moderne, qui exigent des réponses plus rapides, une prise en compte des expressions qui se font plus instantanées, plus informées aussi singulièrement grâce aux réseaux sociaux, tandis que ces mêmes réseaux colportent également quantité de fausses nouvelles, de pensées tantôt magiques tantôt haineuses qui détériorent le débat public.

La démocratie représente une référence aussi largement revendiquée qu'elle peut être bafouée. De grands élans démocratiques surgissent néanmoins sans cesse ici et là qui prouvent que l'histoire n'est jamais terminée. Sans compter la créativité démocratique de la jeunesse, elle aussi porteuse d'espoir. Certes, nous avons encore le privilège de vivre sous des cieux mieux protégés qu'en maints endroits du monde des effets les plus graves de la crise de la démocratie. Il reste que, dans la période récente, ils gagnent du terrain dans les contrées où la démocratie est censée mieux se porter. Alors que, par certains aspects, la société d'aujourd'hui est plus ouverte et permissive, des actes d'intolérance se manifestent sans vergogne. L'égalité homme - femme se heurte toujours à un plafond de verre. La liberté de création, qui demeure avec la liberté d'expression la pierre de touche la plus sensible de l'effectivité d'une démocratie, est soumise à des remises en cause heureusement éparses mais parfois bien réelles.

Si elle est un régime politique dont les formes n'ont cessé d'évoluer, la démocratie est aussi au sens général du terme une pratique culturelle qu'il convient d'entretenir sans cesse. Espace du dissensus consenti, elle est par là même un acte profondément culturel, fondé sur la reconnaissance du droit de chacun à participer à la définition d'un projet commun.

Comme tous les sujets sociaux, les acteurs culturels ont forcément, en toute humilité cela va de soi, une part à prendre dans ce travail. Il faut entendre toutefois cet avertissement du philosophe George Steiner quand il soutenait, éclairé par l'histoire du siècle précédent, que « La culture ne rend pas plus humain. Elle peut même rendre insensible à la misère de l'homme. » La culture, au sens le plus classique du terme, n'a jamais été une garantie en soi pour former des esprits plus soucieux d'humanité. On peut aussi tirer une autre conclusion de cette sentence : surtout éviter tout entre soi, continuer d'élargir les perspectives démocratiques des politiques culturelles, travailler inlassablement à la construction de situations de partage culturel car celles-ci contribuent à l'échange, au respect de l'Autre, à la communion et à l'irradiation des sensibilités.

Je me souviens de ce jeune Allemand qui avait souhaité participer à un stage artistique¹, sans savoir exactement où il mettait les pieds. Il rejoignait un groupe de jeunes issus de différents pays européens et invités à rejoindre un laboratoire d'autant plus expérimental qu'ils n'avaient pas tous une même langue en commun, pas même l'anglais. Il s'agissait pour eux de fabriquer une œuvre collective entremêlant différents arts vivants sous la conduite bienveillante d'une chorégraphe et d'une metteuse en scène. Outre des Européens, quelques jeunes issus de familles de réfugiés ayant fui différentes zones de guerre ont été invités. Au début du stage, le jeune Allemand exprima toute sa crainte d'une telle ouverture aux autres. Il professait des idées plutôt sombres, contre les migrants en général. Tous les membres du groupe contribuèrent à la construction d'un projet artistique collectif. À la fin de cet atelier d'une semaine, le jeune Berlinois demanda à prendre la parole devant tous ses compagnons de stage. Il voulait leur dire qu'il avait vécu une expérience artistique passionnante. Et aussi qu'il avait rencontré, à travers les jeunes réfugiés, des frères dont il ne soupçonnait pas l'existence. Le travail patient de l'action culturelle peut aussi contrecarrer certaines tendances culturelles rétrogrades à l'œuvre dans la société et susciter ce sentiment de fraternité, c'est-à-dire cette reconnaissance de l'Autre, qui est l'un des socles de la démocratie.

Dans le contexte que nous connaissons, la responsabilité des professionnels de la culture consiste aussi à rechercher le contact avec des mondes sociaux les plus divers, tout particulièrement avec les personnes les plus éloignées du mouvement de la société, familles isolées, jeunes exclus du travail, privés d'horizon et qui se réfugient dans des attitudes de repli. Cependant, ils ne peuvent y parvenir seuls. Il faut d'autres compétences, d'autres énergies pour établir ce commun républicain. C'est là qu'intervient aussi la responsabilité des collectivités publiques et de leurs services. Sans le développement d'une culture et d'une pratique effective de la transversalité, on risque de maintenir chaque monde social dans son univers propre. Cela pose le problème d'une réelle rénovation de la gouvernance des politiques publiques. Dans cette perspective, bon nombre d'exercices dits de démocratie participative ont été mis en œuvre. Parfois, ils nourrissent réellement un projet même si, après l'exercice des idées, le moment de la traduction des propositions en actes concrets requiert un effort d'imagination pratique et un certain sens de l'équilibre pour composer avec toutes les contraintes et les inévitables contradictions. Le problème est que, bien souvent, ils ne sont qu'un instant de palabre assurément intéressant mais sans suite, et donc logiquement très déceptifs. Rénover la gouvernance des politiques publiques, notamment des politiques culturelles, est une nécessité. Respecter les règles du jeu démocratique ne l'est pas moins...

« Les relations humaines ont besoin de démocratie [...] celle-ci consiste en une politique des relations entre les êtres humains », soutient Frédéric Worms. Dans la période de transition actuelle, la culture et l'éducation demeurent les leviers les plus sûrs pour soutenir une telle politique.

Jean-Pierre Saez

Que peut la culture face à la crise de la démocratie?

NOTE

1-Laboratoire d'éducation artistique organisé en partenariat par la Fondation Genshagen et l'Observatoire des politiques culturelles, de 2016 à 2019.

PRENDRE SOIN DE L'ÉCOSYSTÈME DES ARTS À PARIS

Myriam Marzouki

Dialogue avec Jean-Pierre Saez

Les Rencontres culturelles organisées par la Ville de Paris, en octobre 2018, ont associé plus de 900 acteurs œuvrant sur ce territoire et représentant toute la diversité des mondes de l'art et de la culture, toutes les filières, tous les types d'établissements ou de projets. Ces rencontres ont permis de défricher toute une série de sujets (coopérations, création artistique, modèles économiques, éducation artistique et culturelle, patrimoine, droits culturels, etc.) afin d'établir un diagnostic de la situation des arts et de la culture dans l'aire parisienne en relation également avec le Grand Paris, mais aussi dans l'objectif de faire surgir des suggestions, des propositions, des pistes pour l'avenir. La comédienne et metteure en scène Myriam Marzouki était invitée à ouvrir ce temps de réflexion par un discours inaugural que nous restituons ici dans son intégralité¹. Elle évoque les chances et les difficultés de mener une vie d'artiste à Paris et en Île-de-France.

Jean-Pierre Saez – Myriam Marzouki, vous êtes comédienne, metteure en scène, directrice de la Compagnie du Dernier Soir. Avec vos créations, vous avez arpenté le territoire parisien et francilien de mille et une manières: de la Maison de la Poésie à Paris, jusqu'à la Ferme du Buisson à Noisiel, le Théâtre du Fil de l'eau à Pantin et bientôt la MC93 à Bobigny. Votre parcours, votre expérience artistique dans le théâtre et votre réflexion personnelle m'incitent à soumettre trois questionnements généraux.

Dans l'imaginaire collectif, Paris est une fête pour les arts et la culture, à la fois par la densité et la qualité de ses propositions mais également par l'intensité de sa vie artistique et culturelle, le rayonnement de son patrimoine, le charme de ses quartiers. Paris et l'Île-de-France concentrent, selon les filières, de 40 à plus de 50 % des artistes vivant en France. C'est ici que les possibilités de travail, de mise en réseau et de construction de carrière sont les plus importantes. Mais pourquoi se donnent-ils tous rendez-vous ici ? Est-ce à dire que c'est plus facile ? Est-ce à dire que

Paris est aussi une fête pour les artistes ? Je parle spontanément de Paris comme d'un territoire privilégié pour les arts et la culture. Mais de quel territoire parlet-on ? Est-ce Paris, le Grand Paris, l'Île-de-France ? D'après vous, quel est l'espace qui fait sens pour les artistes, les usagers et les participants à la vie culturelle ?

Myriam Marzouki - Paris serait donc « une fête pour les artistes ». De quelle fête parle-t-on ? Parle-t-on de la fête de l'exposition médiatique, de la visibilité professionnelle, de la reconnaissance et de la consécration, ou bien du vivier propice à la recherche et la création, du vivier qui va permettre la lente maturation de l'œuvre ? Paris demeure un territoire exceptionnel où il est important de présenter son travail. Il y a aussi toute une mythologie autour de la nécessaire exploitation parisienne d'un spectacle, comme si un spectacle était mort-né s'il n'était pas diffusé à Paris. On accorde encore beaucoup d'importance à la « première parisienne ». Je pense que cette mythologie a un revers que nous connaissons en tant qu'artistes – si je me réfère au milieu du spectacle vivant et du théâtre dans lequel j'évolue. Ce revers tient au fait que nous sommes de plus en plus nombreux et très souvent en résidence loin de Paris. De plus en plus d'artistes ont des désirs d'aventures artistiques qui se jouent dans une antithèse radicale à Paris. Je pense notamment aux microfestivals qui se développent l'été dans de tout petits villages. Pour la plupart d'entre nous qui vivons et travaillons à Paris, c'est avec évidence que nous répétons à Vanves, à Bagnolet, à Noisiel, à Mantesla-Jolie... C'est ce que j'entends chez mes camarades chorégraphes, artistes, danseurs et metteurs en scène. Cela m'inspire quelques réflexions en termes d'écosystème. Je crois que c'est à partir de ce mot, qui pour moi est plus qu'une image, que nous pouvons penser quelque chose pour le présent et l'avenir. Je crois que nous ne pouvons pas séparer la question de notre travail d'artiste de celle des conditions les plus matérielles de nos existences et de notre travail. L'immense majorité des créateurs a des revenus modestes, voire très faibles. Se loger à Paris est devenu presque impossible.



Travailler est devenu difficile. De plus en plus d'artistes s'éloignent donc de Paris pour aller dans les communes limitrophes, voire plus loin par la suite. Je crois que pour que Paris reste une fête, un terreau fertile, et non une serre climatisée où s'exposent des produits luxueux pour quelques happy few, il est indispensable de maintenir la présence des artistes comme créateurs, mais aussi comme habitants.

Par ailleurs, nous vivons et travaillons bien au-delà des vingt arrondissements parisiens. Un spectacle est le résultat d'un processus qui a associé des temps de travail, des collaborations, des partenariats de production et de diffusion, qui tisse des toiles complexes autour de Paris intramuros, qui inclut parfois Paris mais qui, très souvent, met Paris à distance. La centralité de Paris est en train de se redéployer. Nous avons accompagné ce mouvement. Répéter loin du centre pour venir s'exposer et briller dans le centre est une pratique dépassée, formatée par une histoire que nous devons désormais continuer à écrire.

J'en viens à mon dernier point pour vous répondre, en poursuivant la réflexion à partir de cette notion d'écosystème – qui est devenue davantage qu'une image pour moi. Nous sommes quotidiennement informés, et plus encore depuis cet été qui

a eu une résonance particulière dans nos imaginaires, de nouvelles catastrophiques concernant notre écosystème naturel. Les chiffres sont terrifiants. En quarante ans, en Europe, 80 % des insectes volants ont disparu. En vingt ans, en France, nous avons perdu un tiers des oiseaux. Tout ceci doit nous faire réfléchir aux enjeux artistiques et culturels. Comme toute grande métropole, Paris concentre des institutions magnifiques, de très grandes maisons et un patrimoine exceptionnel. Mais il y a un vent mauvais chargé d'obsessions à la fois pour la rentabilité financière, d'anti-intellectualisme, de culte du divertissement, d'événementiel, de consumérisme effréné, qui peut nous faire perdre de vue cette loi de la nature : les grands ont un besoin vital des petits, et un écosystème ne survit que grâce à la diversité du vivant et à la complémentarité des espèces. Ce qui vaut pour la nature vaut pour la culture. Appauvrissement, raréfaction, disparition, extinction: tout ce lexique pourrait s'appliquer à décrire la transformation de nos écosystèmes culturels si nous ne luttons pas pour empêcher quelques tendances lourdes qui ne sont pas des fatalités. J'ai vu récemment au Louxor une exposition sur le paysage cinématographique du XVIIIe arrondissement parisien. J'ai découvert, avec une très grande stupéfaction que, dans les années 1960, plusieurs dizaines

de cinémas (entre 50 et 60) avaient existé dans ce seul arrondissement. Il n'y en a plus que 4 aujourd'hui. À l'occasion de l'ouverture de la Scala, boulevard de Strasbourg, j'ai découvert qu'il avait existé à Paris des théâtres dont j'ignorais l'existence. C'est le cas par exemple d'un petit théâtre, rue de Lancry, où furent créées Les Chaises de Ionesco. Un autre théâtre, plus grand, le théâtre de l'Ambigu, était le théâtre préféré du mime Marceau. Il avait une acoustique exceptionnelle. Il a été détruit. André Malraux n'a rien fait pour empêcher sa destruction. Ces deux théâtres sont devenus un entrepôt, un bureau, un espace qui appartient à une banque. Ce sont de petits lieux qui ont permis à de grandes œuvres de mûrir. Je pense, par exemple, à l'œuvre théâtrale immense de Joël Pommerat. S'il peut aujourd'hui jouer plusieurs spectacles de son répertoire dans le monde entier, remplir d'immenses salles et être également présent dans le réseau des théâtres privés parisiens, c'est parce qu'au début des années 2000, le théâtre Paris-Villette l'a soutenu et l'a accompagné. Nous, artistes, avons besoin de ces zones refuges, de ces zones de travail, qui sont des zones à défendre. C'est grâce à ces zones que nous pouvons rater, essayer, recommencer, faire mûrir des œuvres. Nous avons en tête ce qui se produit de plus en plus aujourd'hui: l'art peut devenir le simple supplément d'âme de la marchandise. Si nous n'y prêtons pas attention, nous n'aurons plus que des temples magnifiques, mais des temples vides et sans âme. Je pense à cette prophétie d'Andy Warhol qui disait, en 1975, que tous les grands magasins deviendraient un jour des musées, et tous les musées des grands magasins. Nous, artistes, ne voulons pas finir comme les têtes de gondole ou les suppléments d'âme de la marchandise généralisée. La grande histoire de Paris exige de préserver l'art en lui octroyant une place particulière: celle d'élever les individus à une autre position que celle de consommateurs.

Jean-Pierre Saez – Avec la notion d'écosystème que vous interrogez, vous me facilitez la tâche pour introduire



une deuxième question. Les temps changent. Le monde d'aujourd'hui est engagé dans ce que l'on pourrait appeler « une grande transformation ». Celle-ci se manifeste pêle-mêle dans le champ du numérique, sur le plan écologique, à travers le désordre mondial, les phénomènes identitaires ou la question des rapports entre individus et société. Elle se répercute aussi dans nos modèles d'organisation politico-institutionnelle, du plan local à l'Europe et au monde. Ce que l'on appelle « la culture » est une chambre d'écho très parlante de ces mutations et la création artistique s'en saisit également.

Dans les politiques culturelles, l'une des dimensions des changements à l'œuvre concerne l'économie des projets artistiques et culturels. Celle-ci semble s'orienter vers la recherche de nouvelles bases, voire de nouveaux paradigmes. On se demande que faire dans un contexte de raréfaction des ressources publiques pour la culture. On parle de partenariats

public / privé. Ces partenariats, auxquels le champ culturel est de plus en plus incité, peuvent-ils assumer le principe d'intérêt général ? Dans quelles conditions ?

Myriam Marzouki - Est-ce que le partenariat public-privé peut assumer le principe d'intérêt général? Je répondrai sans hésitation que non. Par définition, le principe d'intérêt général est le principe qui sous-tend la chose publique, la République. Les partenariats publicprivé ne sont pas pour autant à exclure. Le plus important est de savoir quelle est la visée et quelle est la pensée. Qui pense, et dans quelle perspective? Ce qui nous manque, c'est une parole politique forte, courageuse, une pensée qui ose aller à contre-courant et qui affirme que la place centrale de l'art dans une société est celle d'un bien commun à partager, et que cela ne se négocie pas. Je continue à croire que l'idée d'un service public de la culture est une grande idée démocratique qui permet l'émancipation de chacun.

Je pense à un entretien récent donné par Robert Abirached, dans lequel il dit qu'il est nécessaire qu'il y ait une « mise à jour des idées du service public », que ces idées sont fondatrices, que « la particularité du service public est de devoir être constamment réajusté ». Cela ne signifie pas que le service public doit être remis en cause dans sa perspective fondamentale. De ce point de vue, la question de l'éducation artistique est absolument essentielle. Même si des fondations privées et des mécènes peuvent être associés concrètement au déploiement de ce projet, c'est seulement à la condition qu'il soit pensé, porté et défendu par un service public de la culture. C'est, évidemment, à l'échelle d'une métropole aussi grande que Paris, une ambition qui doit être portée et défendue. Les écoliers parisiens, les collégiens et les lycéens ont un accès privilégié à l'art grâce à différents dispositifs. Ce genre d'initiatives ne peuvent pas être soutenues par le secteur privé. Elles doivent être pensées par la puissance publique.

Je souhaiterais que nous considérions notre situation au regard de ce qui se passe ailleurs, en évoquant un message qui nous vient d'Athènes, de cette Grèce détruite par ces années de crise. Il s'agit d'un message de Dimitris Alexakis, animateur d'un espace de création artistique dans le quartier déshérité de Kypséli à Athènes. En mars 2017, il a publié un très beau texte qui s'intitule « Fleurs de ruines : lieux de création alternatifs dans la Grèce des mémorandums ». Il décrit les trois espèces qui tentent de survivre ou qui se côtoient dans l'écosystème qu'est devenu Athènes. Il parle tout d'abord de l'État en faillite, la première espèce, en précisant que l'on assiste, en Grèce, à la disparition de toutes les politiques publiques d'aide à la création et à la préservation du patrimoine. La deuxième espèce, ce sont les fondations privées qui montent en puissance, comme dans toute l'Europe. Il compare ces fondations privées aux paquebots éclairés traversant la nuit dans les films de Fellini. La troisième espèce, ce sont tous ces lieux de culture, d'éducation, qui pourvoient aux nécessités vitales : dispensaires, lieux de soins, cantines... Il s'agit d'occupations sauvages ou négociées. Ce sont des associations à but non lucratif qui ne survivent plus que du bénévolat. Dimitris Alexakis les compare à des radeaux en ordre dispersé. Regarder ce qui se passe en Grèce peut nous faire réfléchir à ce que nous avons à faire ici. Bien sûr, nous n'en sommes pas encore là en France ou à Paris, mais nous devons faire en sorte de ne pas laisser face à face des transatlantiques lumineux occupant tout l'océan et des radeaux de fortune qui risqueraient bien de sombrer...

Jean-Pierre Saez – Prenons encore un peu plus de distance et situons-nous à l'échelle du monde. Paris fait partie du premier cercle des métropoles les plus en vue sur le plan artistique et culturel

dans le monde. Ces métropoles se livrent à une compétition symbolique sans merci, dans laquelle leurs atouts artistiques et culturels tiennent lieu d'armes de séduction massives. Quelle différence Paris doit-il faire valoir dans ce contexte? Paris est le modèle type de la ville-monde qui incarne l'esprit des Lumières, la conquête de nouveaux droits. Le peuple de Paris - on peut parler du peuple, ce n'est pas une notion qui doit être privatisée par quelques-uns - en 1789, 1871, 1936 ou 1945, a toujours été aux avant-postes de cette conquête. Dans le contexte de mutation civilisationnelle dans laquelle nous sommes engagés, on voit bien que l'Europe elle-même hésite sur le chemin à prendre pour se projeter dans un destin commun. Comment Paris, en tant que ville-monde, pourrait-elle, notamment par les arts et la culture, incarner une nouvelle promesse, une nouvelle espérance?

Myriam Marzouki - Je crois que cette nouvelle promesse et cette nouvelle espérance doivent être pensées à partir de ce qui pourrait être l'autre tentation. Les villes-monde se livrent à une compétition symbolique, une compétition de prestige qui tend à faire des artistes - en particulier les stars internationales – des « margues » que l'on peut voir circuler un peu partout dans les grandes villes. Cette réflexion m'a été inspirée par une tribune publiée cet été par le directeur du festival de Marseille, Jan Goossens, qui dit des festivals ce que l'on pourrait peut-être dire et craindre également des grandes métropoles. Il observe que, dans les grands festivals européens, la logique semble celle du prestige, de la visibilité, de la recherche exponentielle de spectateurs, de succès artistique, de pages dans les iournaux... Ce sont les buts affichés. Cela pourrait être le but d'une ville-monde que d'être également dans cette logique

de croissance. La question que pose Jan Goossens, que je me pose également en tant qu'artiste, est celle-ci : n'avons-nous pas l'impression d'avoir perdu quelque chose en route? Ce « quelque chose », c'est la vocation initiale des lieux de culture. C'est le contact concret, direct, avec la spécificité de chaque territoire. C'est la diversité des publics qui est toujours à travailler. C'est aussi la défense d'un répertoire singulier pour chaque équipe, chaque lieu, chaque territoire. C'est la construction d'une identité artistique différente. Cette question peut orienter la politique culturelle d'un Paris métropolitain.

le reviens à votre évocation d'un Paris « ville de fête » ou « Ville Lumière ». Oui, nous traversons une époque très sombre, une époque inquiétante à bien des égards. Je me disais, en réfléchissant aux lumières parisiennes, que c'est peut-être dans l'obscurité que nous pouvons distinguer plus facilement la lumière dont nous avons besoin. Je vois deux types de lumières. Les premières sont celles dont nous, artistes et acteurs du secteur culturel, n'avons pas envie pour la suite : ce sont les néons clinquants d'un immense marché de l'art réservé à des amateurs fortunés et à des publics instruits. Et puis, il y a d'autres lumières, qui sont les lucioles de Pasolini, les lucioles des artistes au travail, les petites flammes de tous les lieux de culture, grands et petits, au-delà du périphérique, qui devraient continuer, plus encore aujourd'hui qu'hier, à être ouverts, accueillants, multiples et surtout hospitaliers.

Myriam Marzouki Metteure en scène, directrice artistique de la Compagnie du Dernier soir

Jean-Pierre Saez
Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Prendre soin de l'écosystème des arts à Paris

NOTES

1- Nous remercions Myriam Marzouki et la Ville de Paris (direction des Affaires culturelles) pour leur aimable autorisation de reproduire, dans ce numéro, ce discours inaugural qui est par ailleurs publié dans les Actes des Rencontres.

DOSSIER

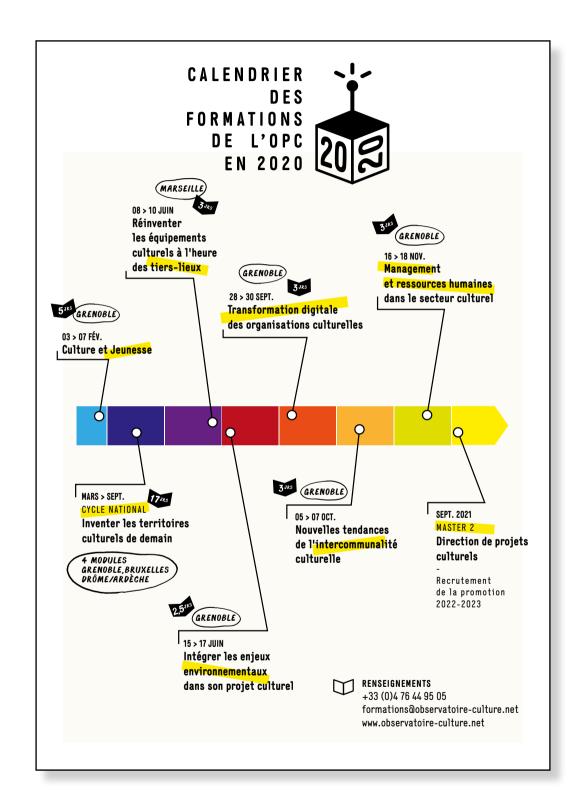
LE DROIT D'AUTEUR SOUS TOUTES SES FACETTES

Un dossier coordonné par Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez

En avril 2019, les sociétés d'auteurs, aux côtés des artistes, gagnaient une bataille au long cours pour la défense du droit d'auteur avec le vote d'une directive, amendée et âprement négociée, au Parlement européen. Quel était l'objet de cette « directive droit d'auteur » ? Au-delà du bras de fer engagé avec les GAFAM, fortement relayé par les médias, les auteurs de ce numéro nous aident à mieux comprendre ce qui était en jeu : veiller à une juste rémunération des auteurs dans le monde numérique et défendre le système français de droit d'auteur bien plus favorable aux auteurs qu'il ne l'est dans les pays de *copyright*.

Qu'est-ce que le droit d'auteur ? Comment s'articule-t-il avec la liberté de création ? À quels défis contemporains est-il confronté ? A-t-il encore du sens dans un régime numérique ? Pourquoi le Parlement européen a-t-il tenté de le réformer ? Ces questions font partie des nombreux sujets abordés dans ce numéro dont l'ambition est d'apporter des clés de compréhension sur le rôle du droit d'auteur quant au statut de l'artiste et la possibilité pour lui de vivre de sa création, mais aussi pour donner à entendre les voix contradictoires qui peuvent s'exprimer. Régulièrement interpellé par les tenants de la culture du libre, le droit d'auteur serait-il l'ennemi de la liberté de création ? C'est un autre débat abordé dans cette livraison de L'Observatoire. Comment, en effet, conjuguer la libre appropriation des contenus sur Internet avec la protection des œuvres et l'usage extensif ou commercial qui peut en être fait au détriment des artistes ?

Enfin, ce numéro s'intéresse aussi aux nouveaux défis auxquels doit répondre et s'adapter le droit d'auteur. Comment sensibiliser et anticiper les risques de contrefaçon entraînés par l'impression 3D ? Comment intégrer au principe de droit d'auteur les œuvres transformatives issues de la culture du remix sur Internet (*mashups, mèmes, fanfictions*) ? Quel statut accorder aux youtubeurs ? Comment concilier droit privé et droit d'auteur pour les œuvres de street art ? Doit-on protéger les créations issues de l'Intelligence artificielle ? etc.



BRÈVE HISTOIRE DU DROIT D'AUTEUR

Laurent Pfister

« Le droit d'auteur est-il anachronique ? »¹. « Le droit d'auteur est-il une parenthèse dans l'histoire ? »². Avec la révolution numérique a été posée la question de la survie du droit d'auteur. Pareille actualité commande de revenir sur son histoire afin de comprendre les étapes, les contextes et les enjeux de sa construction et, ce faisant, d'éclairer les débats d'aujourd'hui.

Qualifié par la loi française de « propriété », le droit d'auteur est composé de deux sortes de droits : les droits d'exploitation qui, de nature patrimoniale, ont pour fonction de garantir pendant une certaine durée les revenus des créations intellectuelles, et le droit moral, inaliénable et perpétuel, qui protège le lien intime qui unit l'œuvre de l'esprit à son auteur. La conquête des droits d'exploitation marque la première étape de l'histoire du droit d'auteur : elle est acquise à la fin du XVIIIe siècle. Après la Révolution française, s'ouvre une seconde étape qui s'étend jusqu'au milieu du XX^e siècle : c'est celle du déploiement du droit d'auteur avec la reconnaissance du droit moral, l'extension des droits à de nouvelles œuvres et de nouveaux modes d'exploitation, l'internationalisation de la protection. Au-delà des transformations qu'a connues le droit d'auteur, son histoire est ponctuée par la recherche d'un équilibre entre les intérêts des auteurs, ceux des exploitants et ceux du public.

"L'histoire du droit d'auteur est ponctuée par la recherche d'un équilibre entre les intérêts des auteurs, ceux des exploitants et ceux du public."

CONQUÊTE DU DROIT D'AUTEUR

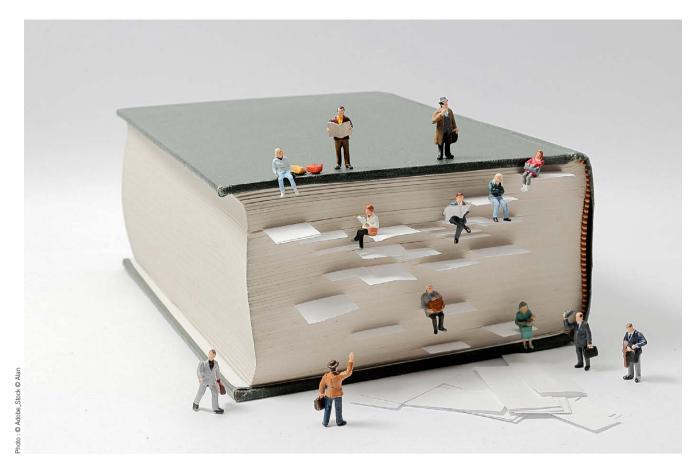
Au XVIe siècle, avec l'essor de l'imprimerie, apparaît pour la première fois en France et ailleurs en Europe un système juridique qui permet de réserver à un seul l'exploitation d'une œuvre de l'esprit. Ce système repose sur des privilèges exclusifs d'imprimer et de vendre des œuvres, concédés par le roi aux sujets qui les sollicitent et protégeant ces derniers contre la concurrence déloyale que leur causent les contrefacons³. Imprimeurs et libraires en obtiennent. Des auteurs -Marot, Ronsard...- en sont aussi gratifiés. Cependant, les auteurs restent en marge de ce système. Leur qualité ne leur donne aucun droit au privilège. Et lorsqu'ils en obtiennent, le monopole corporatif les oblige à les céder aux libraires et imprimeurs. Qui plus est, les privilèges exclusifs sont limités dans leur durée si bien qu'ils demeurent l'exception. Le principe réside dans la « liberté publique » de l'impression⁴, ancêtre du domaine public, principe défendu par l'Université et les magistrats au nom du bien commun et de l'interdiction des monopoles, afin de procurer des livres à prix justes et raisonnables au public.

Il faut attendre le XVIII^e siècle pour qu'un droit exclusif d'exploiter l'œuvre soit légalement reconnu à l'auteur en tant que créateur de l'œuvre. Plusieurs facteurs y contribuent : l'individualisme juridique, avec la théorie du droit naturel de Locke; l'individualisme esthétique, avec

la valorisation de l'originalité ; la volonté de créateurs de vivre de leur plume ; l'essor d'un public lettré⁵...

La première loi qui reconnaît un droit de l'auteur est anglaise : le Statute de la reine Anne en 17106. En France, la reconnaissance légale d'un tel droit intervient un peu plus tard⁷. Elle doit beaucoup aux libraires parisiens. En effet, ceux-ci cherchent à prolonger indéfiniment le monopole éditorial qu'ils se sont forgés. Dans ce but, ils prétendent que le droit d'exploiter une œuvre n'est pas un privilège temporaire qui dépend du roi : c'est un droit naturel et perpétuel de propriété que l'auteur a acquis par son travail intellectuel et qu'il leur a cédé. Cette théorie de la propriété littéraire place l'auteur au centre du système juridique. Elle est défendue par Diderot qui y voit un moyen de professionnaliser l'activité de l'écrivain, mais elle est contestée par Condorcet au nom de la diffusion des Lumières.

La théorie de la propriété littéraire fait progresser la cause des auteurs. En 1777, la monarchie consacre pour la première fois leur droit en leur attribuant, pour les récompenser de leur travail, la propriété perpétuelle de leurs œuvres et du droit de les exploiter. En revanche, elle limite la durée des droits des éditeurs dans le but de préserver un domaine public, gage de l'accès du public aux livres⁸. 1777 est aussi l'année au cours de laquelle Beaumarchais fonde le bureau de législation dramatique, ancêtre de la SACD, afin d'améliorer la condition des auteurs dramatiques⁹.



Avec la Révolution française, les anciennes règles sont remplacées par deux lois, l'une du 13 janvier 1791, l'autre du 19 juillet 1793. Ces deux lois établissent un équilibre entre la propriété des œuvres et la liberté de tous de les reproduire et de les représenter¹⁰.

D'une part, le législateur, par la voix du député Le Chapelier, proclame que « la plus sacrée, la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée de l'écrivain ». À ce titre, les auteurs, compositeurs de musique et peintres se voient reconnaître les droits exclusifs de représentation et de reproduction de leurs œuvres, droits qu'ils peuvent céder moyennant rémunération.

D'autre part, les lois révolutionnaires limitent la durée de la propriété à 5 et 10 ans après la mort de l'auteur. Passé ce délai, les œuvres tombent dans le domaine public. Elles peuvent dès lors être représentées et imprimées librement et gratuitement par tous. À ce titre,

le domaine public garantit à tous la liberté d'exercer une activité théâtrale et l'industrie de l'imprimerie.

Les lois révolutionnaires sont restées en vigueur jusqu'en 1957. Cela n'a pas empêché le droit d'auteur d'évoluer sensiblement à l'époque contemporaine.

DÉPLOIEMENT DU DROIT D'AUTEUR

Jusque dans la seconde moitié du XX^c siècle, le droit d'auteur a connu un remarquable développement, tant au plan national qu'international, au gré des innovations techniques, des transformations culturelles, sociales et économiques.

Au plan national, la nature du droit d'auteur reste vivement discutée, entre partisans de la propriété intellectuelle et ceux du contrat social¹¹. Son évolution est principalement l'œuvre de la jurisprudence et de la doctrine.

L'une et l'autre contribuent à étendre le champ du droit d'auteur à de nouvelles créations, notamment à la photographie puis au cinéma. Cette entreprise les amène à forger une définition juridique de l'œuvre de l'esprit, d'inspiration romantique. Est une œuvre protégée, la forme originale, c'est-à-dire celle qui porte « l'empreinte de la personnalité de son créateur ». Doctrine et jurisprudence s'accordent en revanche pour exclure les idées de la protection : les idées doivent rester de libre parcours afin de préserver la libre création 12.

La maîtrise exercée sur l'œuvre gagne aussi en puissance. C'est dans ce domaine que se manifeste l'une des constructions les plus caractéristiques du droit français, celle du droit moral¹³. Au cours du XIX^e siècle, l'idée s'impose peu à peu que l'œuvre de l'esprit prolonge la personnalité de son créateur : à ce titre, le créateur doit en conserver la maîtrise même lorsqu'il l'a publiée et lorsqu'il a cédé ses droits d'exploitation. Aussi la doctrine plaide-t-elle pour

lui reconnaître un droit inaliénable, attaché à sa personne, opposable à tous, perpétuel : le droit moral. Les juridictions lui donnent corps à partir de la fin du XIX^e siècle en reconnaissant aux créateurs le droit moral de décider souverainement la divulgation de leurs œuvres, celui de faire respecter leur paternité et l'intégrité de leurs œuvres. Par cette construction, le droit d'auteur français tend à se distinguer du *copyright* anglais et américain.

La maîtrise de l'œuvre gagne aussi en puissance avec le renforcement des droits d'exploitation. Les auteurs y contribuent en s'unissant pour défendre leurs intérêts, par exemple dans le cadre de la Sacem. À la suite des revendications de Balzac et d'autres, la durée des droits d'exploitation est prolongée : en vertu d'une loi de 1866, elle passe à 50 ans post mortem auctoris. Ce sont surtout les tribunaux qui accroissent les sources de revenus en étendant les droits patrimoniaux à de multiples modes d'exploitation : traduction, adaptation, concert public, enregistrement phonographique, projection de films ou encore radiodiffusion. Cela étant, ces mêmes tribunaux posent aussi des limites aux droits d'exploitation, telles que la copie privée, les citations, les représentations dans le cercle de famille...

"Doctrine et jurisprudence s'accordent pour exclure les idées de la protection : les idées doivent rester de libre parcours afin de préserver la libre création."

La plupart des solutions dégagées depuis la Révolution française sont codifiées par la grande loi du 11 mars 1957.

Sur le plan international, la protection des œuvres de l'esprit connaît aussi un remarquable déploiement. Au cours du XIX^e siècle, des auteurs de tous pays se plaignent des contrefaçons étrangères et réclament une protection internationale. L'idée fait son chemin¹⁴. En 1878, l'Association Littéraire et Artistique Internationale, fondée par Victor Hugo, plaide pour une convention multilatérale. C'est chose faite en 1886 : dix États signent la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Son ambition est d'étendre la protection et de contribuer à l'uniformisation des législations nationales. Depuis sa signature, la Convention a été révisée à plusieurs reprises et a reçu l'adhésion de très nombreux États.

Depuis plus d'une trentaine d'années, le droit d'auteur fait l'objet de profondes mutations. Elles sont dues aux innovations techniques, à la révolution numérique et à l'essor d'Internet qui ont décuplé la diffusion des œuvres tout en donnant à chacun la possibilité de les reproduire et de les représenter à un coût quasiment nul. La révolution numérique a amplifié des transformations tout aussi déterminantes que sont la massification de la culture, l'essor du consumérisme et des industries culturelles, l'avènement de la société de l'information...

L'adaptation du droit d'auteur à ce nouvel environnement a été entrepris par l'adoption de normes tant nationales qu'européennes et internationales. Cette adaptation exacerbe les antagonismes. Elle témoigne de tensions, persistantes à travers l'Histoire, entre d'une part, la volonté de réserver les œuvres et leurs usages en l'occurrence numériques au profit des auteurs mais aussi des éditeurs et producteurs et, d'autre part, la revendication, teintée d'arrière-pensées mercantiles lorsqu'elle émane des GAFA, de préserver les « libertés numériques ».

Laurent Pfister Professeur à l'Université Panthéon-Assas Institut d'Histoire du Droit

Brève histoire du droit d'auteur

NOTES

- $1\!-$ A. Kerever, in Le droit d'auteur, 1983, vol. 96, n° 12, p. 360 et s.
- 2- R. Chartier, Le Monde, 17 déc. 2005.
- **3** Cf. E. Armstrong, Before copyright. The French Book-Privilege System. 1498-1526, Cambridge, 1990; notre étude: « Les conditions d'octroi des privilèges d'imprimerie en France (1500-1630) », in E. Keller-Rahbé, H. Pommier, D. Régnier-Roux (dir), Privilèges de librairie en France et en Europe. xvf xv1f siècles, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 49 et s.
- **4** Suivant l'expression employée en 1579 par le procureur du roi Barnabé Brisson (Recueil de plaidoyez notables de plusieurs anciens et fameux advocats de la Cour de Parlement... et divers arrêts, Paris, 1644, p. 512).
- 5– R. Chartier, Culture écrite et société. L'ordre des livres [xɪv² xvɪɪr² siècle]), Paris, Albin Michel, 1996, p. 51 et s.
- **6** F. Rideau, *La formation du droit de propriété littéraire en France et en Grande-Bretagne : une convergence oubliée*, Aix-Marseille, PUAM, 2004.
- 7– R. Birn, «The Profits of Ideas. *Privilèges en librairie* in Eighteenth-Century France », *Eighteenth Century Studies*, 1971, n°4, p. 131 et s.
- 8- Réforme reproduite et commentée par F. Rideau : Primary Sources on Copyright (1450-1900) : www.copyrighthistory.org
- 9– S. A. Mc Meekin, From Beaumarchais to Chénier: the droits d'auteur and the fall of the Comédie française, 1777-1791, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

- 10- Par ex. C. Hesse, « Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793 », Representations, 1990, p. 113 et s.; J. Ginsburg, « A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America »: RIDA, 1991, p. 124 et s.
- 11- Cf. notre étude : « La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au xix° siècle », RIDA, 2005, p. 117-209.
- 12- Sur ce sujet, nos travaux : « L'œuvre, une forme originale. Naissance d'une définition juridique ($xviii^e xix^e$ siècles) », in : H. Maurel-Indart (éd.), Le plagiat littéraire, Tours, 2002, p. 245 s. ; « L'œuvre de l'esprit : idées ? Forme ? Construction d'une summa divisio de la propriété littéraire et artistique » in : A. Bensamoun, F. Labathe et A. Tricoire (éd.), L'œuvre de l'esprit en question(s). Un exercice de qualification, Paris, Mare et Martin, 2015, p. 59 et s.
- 13–S. Strömholm, Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave, Stockholm, P.A. Norstedt & Söners Förlag, 1966, t. 1, p. 271 s.; A. Lucas-Schloetter, Droit moral et droits de la personnalité. Étude de droit comparé français et allemand: PUAM, Aix-Marseille, 2002, t. 1.
- 14-S. Ricketson et J. Ginsburg, International Copyright and Neighbouring Rights. The Berne Convention and Beyond, Oxford University Press, 2006, t. I.

LES SOCIÉTÉS D'AUTEURS, DES DESTINS FORGÉS DANS LES LUTTES

Claire Giraudin

Trois juillet 1777. Au 47 rue Vieille du Temple, dans le Marais, 22 auteurs de théâtre sont réunis pour dîner chez Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, à son invitation¹. Au menu, un programme qui n'a pas pris une ride et demeure celui de toutes les sociétés d'auteurs de nos jours : se rassembler pour que les intérêts, notamment financiers, des auteurs soient respectés quand leurs œuvres sont utilisées.

Ces états généraux de l'art dramatique, comme les appelle l'écrivain Chamfort, sont la conséquence de plusieurs années de tracasseries qu'a connues Beaumarchais aux mains des acteurs de la Comédie-Française. Tracasseries qu'il est loin d'être le seul à subir, puisqu'elles touchent alors tous les écrivains de théâtre qui s'en plaignent amèrement depuis des années.

Pour comprendre combien la démarche de rassemblement et d'union menée par Beaumarchais est novatrice², il faut se replacer dans le contexte de l'époque et revenir rapidement sur le statut des auteurs avant la Révolution française.

CORPORATIONS, PRIVILÈGES ET MÉCÈNES

Vivre de son travail, lorsqu'on est auteur, n'a jamais été une sinécure³. Les difficultés tiennent, d'une part, à la nature même – immatérielle – de l'œuvre, et, d'autre part, à l'absence de cadre juridique favorable aux auteurs à l'époque.

Une fois l'œuvre née, il faut la diffuser. Ce qui peut se faire par deux moyens : la copie ou l'impression sur un support physique⁴ ; ou bien la représentation (théâtre, lecture, concert...). Dans les deux cas, l'auteur, simple individu, se trouve face à des corps de métiers bien organisés, soit à l'époque les imprimeurs d'un côté, les acteurs de l'autre. Et il est

bien démuni pour négocier avec ces corporations qui disposent de privilèges (donc de monopoles) et qui se passent de son accord⁵.

Puisque la diffusion ou l'utilisation de leurs œuvres ne leur rapportent en général pas ou peu d'argent, les auteurs doivent trouver d'autres sources de rémunération. S'ils ont la chance d'être nés fortunés, créer devient alors un passe-temps; mais, pour la plupart, ils doivent trouver un mécène qui leur versera une pension. La contrepartie est une dépendance aux puissances temporelles ou spirituelles, ce qui constitue un obstacle à la liberté d'expression. Cette dépendance, on peut la lire dans toutes les dédicaces serviles à souhait des plus grands auteurs à leurs protecteurs⁶.

CONTRE LES ABUS DES COMÉDIENS!

Dans le cas de Beaumarchais et du groupe des vingt-trois, les abus sont le fait des comédiens du Théâtre-Français⁷. Par tradition, comme on vient de le voir, l'auteur d'une pièce comptait fort peu ; celle-ci n'existait que par sa représentation. Les acteurs achetaient donc aux auteurs une pièce⁸, pour un prix fixe et bas⁹, quel que soit son succès futur. Un pourcentage sur les recettes (« le neuvième ») fut mis en place au profit de l'auteur à partir de 1653. Mais

les comédiens du Français, bénéficiant du soutien royal¹⁰ et fort bien organisés, vidèrent peu à peu cette règle de toute substance, par des restrictions aussi nombreuses qu'inventives et une capacité étonnante à éviter toute reddition de comptes aux écrivains.

Lorsque *Le Barbier de Séville* est créé, le 23 février 1775, à la Comédie Française, Beaumarchais connaît bien les méthodes des comédiens de ce théâtre. Étant fortuné, il leur a d'ailleurs cédé ses deux premières pièces gratuitement. Et s'il prend en main la cause de ses confrères, c'est bien pour des questions de principe et d'intérêt général : il n'a pas besoin de ses droits d'auteur pour vivre, mais il est conscient que les auteurs sont depuis trop longtemps spoliés par le système en place.

DU DROIT AUX DROITS : LE DÉVELOPPEMENT DES SOCIÉTÉS D'AUTEURS AU XIXE SIÈCLE

Il faudra encore plus de dix ans de pédagogie, d'agitation, de batailles à Beaumarchais et ses confrères pour faire reconnaitre les droits des auteurs dans les lois révolutionnaires fondatrices de 1791 et 1793.

Si le droit d'auteur a permis aux auteurs de gagner une indépendance réelle face aux pouvoirs religieux et politiques, la gestion collective, mise en place au sein des sociétés d'auteurs tout au long du XIX^e siècle, est l'outil grâce auquel ils se sont affranchis des puissances économiques (directeurs de théâtre, établissements commerciaux, etc.), en créant des instruments communs de négociation et de collecte de leurs droits.

Pour le théâtre et l'opéra, le dîner de 1777 donnera naissance à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)¹¹ en 1829.

Le XIX^e siècle voit progressivement se mettre en place une « société des loisirs »12. Avec la demande accrue de livres, de concerts, de pièces de théâtre, de divertissements culturels divers, les auteurs passent petit à petit du statut de « créateurs pour quelques privilégiés » à celui de « créateurs pour un plus grand nombre »; leurs œuvres sont diffusées à plus grande échelle et touchent un public de plus en plus large. Les auteurs prennent alors conscience qu'ils exercent un métier et qu'ils sont à l'origine d'une chaîne économique importante tant financièrement qu'en termes de diffusion. Aussi faut-il qu'ils soient rémunérés en conséquence.

Publiée dans la Revue de Paris, le 2 novembre 1834, la Lettre aux écrivains français du XIX^e siècle de Balzac sonne la charge et établit clairement le parallèle avec le combat de Beaumarchais : « Aujourd'hui l'écrivain, ne voulant rien devoir qu'à lui-même, est forcé de s'occuper de ses intérêts [...] Jamais il ne fut donc plus nécessaire qu'une voix s'élevât, qu'un homme parlât pour notre città dolente comme autrefois Beaumarchais parla pour les auteurs dramatiques dont il fit consacrer les droits. »

À l'époque, le fléau principal qui touche les romanciers est la publication fréquente, sans autorisation et sans paiement, de leurs œuvres sous forme de feuilleton dans les journaux, notamment en province¹³. Un chapitre publié le lundi dans un journal parisien a de gros risques de se retrouver piraté le mardi dans un journal de province.

1838 : NAISSANCE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES

L'appel de Balzac sonne le réveil. Comme Beaumarchais, il a compris la nécessité d'une défense collective des intérêts des auteurs, dont l'isolement et l'individualisme aggravent la situation. Il joue un rôle déterminant dans la création de la Société des Gens de Lettres (SGDL)¹⁴ mais sa forte personnalité et son activisme lui aliènent rapidement le soutien des autres membres, qui élisent Victor Hugo pour lui succéder.

Le fondateur de la SGDL est un patron de presse, Louis Desnoyers, directeur du journal *Le Siècle*, qui publie de nombreux feuilletons notamment de Dumas. Il réunit chez lui, le 10 décembre 1837, des rédacteurs littéraires de journaux pour leur présenter son projet de constitution d'une société des gens de lettres. Elle sera officiellement fondée en 1838 par 85 écrivains, dont Victor Hugo, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, George Sand...

Le principe de fonctionnement en est simple : les romanciers apportent leurs droits à la Société qui est chargée d'aller négocier en leur nom, auprès des journaux, la publication et le paiement des droits si leurs romans sont utilisés. Dès sa naissance, la SGDL assume aussi un rôle social, en mettant en place un système de pensions, de secours, une aide juridique, des avances sur droit et une protection contre la contrefaçon.

1851 : CRÉATION
DE LA SOCIÉTÉ DES
AUTEURS COMPOSITEURS
ET ÉDITEURS DE MUSIQUE

En 1847, dix ans après les écrivains, ce sont les auteurs et compositeurs de chansons qui vont s'organiser¹⁵. L'occasion n'est pas cette fois un dîner, mais un apéritif.

En mars 1847, Ernest Bourget, compositeur, Victor Parizot et Paul Henrion, tous deux auteurs, boivent une eau sucrée¹⁶ à la terrasse du célèbre café-concert des Ambassadeurs, sur les Champs-Elysées, lorsqu'ils ont la surprise d'entendre l'orchestre jouer l'un des titres que Bourget a co-écrit avec Parizot : *Dîners à Paris*.

Au moment de l'addition, les auteurs, qui n'ont été ni prévenus ni payés pour l'utilisation de cette œuvre, constatent de surcroît que le prix des consommations a été augmenté en raison du concert donc de l'attractivité de leur musique pour le public! Ils refusent de payer et entament une série de procès contre les propriétaires, Mme Varin et M. Morel. Étant impécunieux, ils sont aidés par l'éditeur Jules Colombier, qui assure le paiement des frais de justice. Le tribunal de commerce de la Seine en septembre 1847, puis la Cour de Justice de Paris en avril 1849, donnent raison aux auteurs : non seulement ils doivent être payés mais, en plus, les juges rappellent le principe du droit d'auteur : l'auteur a le droit exclusif de décider de l'utilisation de son œuvre.

Forts de ces succès, les pères fondateurs proposent d'abord à la SACD de gérer le droit des chansons, mais celle-ci refuse¹⁷. Ils décident alors de créer une nouvelle société d'auteur : la Sociétés des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui est officiellement inaugurée sous la seconde République le 28 février 1851¹⁸.

Elle réunit à ses débuts 221 membres (qu'on appelle « sociétaires »), qui sont tous les grands créateurs du moment : Eugène Scribe, Halévy, Adolphe Adam, Offenbach, ainsi que des éditeurs comme Léopold Heugel ou Ernest Meissonnier. Une seule femme figure parmi les fondateurs : Loïsa Puget, compositrice de romances, très célèbre à l'époque.

Les statuts de la Société prévoient « la protection mutuelle de ses membres envers les entrepreneurs de spectacle et établissements publics¹⁹ qui exécutent des œuvres musicales »²⁰.

ET AUJOURD'HUI?

L'organisation et les objectifs des sociétés d'auteurs sont restés les mêmes. Fonctionnant selon les principes des coopératives, elles rassemblent les auteurs, trop faibles individuellement pour pouvoir négocier leurs droits face à des utilisateurs de leurs œuvres, beaucoup plus puissants. Hier les comédiens, aujourd'hui médias ou plateformes Internet utilisent les œuvres... l'asymétrie du lien entre auteurs et diffuseurs de leurs œuvres n'a guère changé²¹.

Du point de vue de leur gouvernance, les sociétés d'auteurs sont aussi restées fidèles à leurs origines. Sociétés privées, elles appartiennent à leurs membres, qui, chaque année, en assemblée générale, élisent un conseil d'administration composé de leurs pairs pour diriger la Société. Celui de la Sacem est ainsi constitué de 6 auteurs, 6 compositeurs, 1 auteur-réalisateur et 6 éditeurs, élus pour trois ans.

Elles ont aussi conservé l'esprit protecteur des organisations professionnelles nées dans un siècle de réformes et de conquêtes sociales, et chacune a mis en place, pour ses auteurs, des systèmes de soutien, qu'il s'agisse de mutuelles spécifiques, d'aide juridique, ou encore d'accompagnement financier comme ce qu'accomplit le Comité du Cœur de la Sacem qui vient en aide aux auteurs en situation de détresse. Elles sont également toujours à la pointe des combats pour défendre et soutenir les droits d'auteur. Si les sociétés de gestion collective sont vitales pour collecter et redistribuer les droits à leurs membres, elles sont aussi essentielles pour les utilisateurs des œuvres. En leur offrant un point d'entrée unique pour négocier et payer les droits, elles simplifient leurs démarches et leur apportent une sécurité juridique. Sans le rôle d'interface joué par la Sacem, par exemple, les 550 000 clients de cette dernière devraient demander directement les autorisations d'utiliser leurs œuvres à ses 170 000 membres... individuellement! Mission impossible²².

ET DEMAIN, QUEL AVENIR POUR LES SOCIÉTÉS D'AUTEURS ?

À l'arrivée d'Internet, quelques Cassandre ont prophétisé la mort du droit d'auteur; et celle des sociétés d'auteurs par extension. Nous assistons à la situation inverse. À l'heure où les utilisations des œuvres. notamment via les canaux numériques, sont de plus en plus atomisées²³, le modèle collectif mis en place au XIX^e siècle, qui a essaimé partout dans le monde, est le seul à permettre un équilibre - certes fragile et toujours combattu - entre auteurs et utilisateurs. C'est également le seul modèle à mettre en place les conditions d'une indépendance réelle des créateurs, menacée hier par les mécènes politiques et, de nos jours, par le poids écrasant des acteurs du numérique.

Claire Giraudin

Directrice de la Valorisation du Patrimoine et de Sacem Université

Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes

NOTES

- 1– Ils sont donc 23 en comptant l'hôte.
- 2– Comme le souligne Louis de Loménie, non sans humour, la démarche est aussi novatrice en ce qu'elle implique de rassembler 23 créateurs aux égos très solides, qui ont pour habitude d'être en concurrence les uns avec les autres pour « placer leurs pièces » et n'ont donc guère d'idée de l'intérêt général, in *Beaumarchais, sa vie, ses écrits et son temps, Revue des Deux Mondes*, seconde série de la nouvelle période, volume 2, n°3, 1^{cr} mai 1853. Consulté sur www.jstor.org le 1^{cr} décembre 2019.
- **3–** Voir *La longue marche du droit d'auteur* de Claude Lemesle, chronique dans le Musée Sacem sur https://musee.sacem.fr/index.php/ExhibitionCMS/Chroniques/DroitDAuteur; consulté le $1^{\rm cr}$ décembre 2019.
- **4** Ou un support numérique de nos jours ; la dématérialisation nécessite toujours qu'à un moment l'œuvre, qu'il s'agisse de musique, littérature, art graphique, etc., soit fixée avant d'être diffusée sous forme de flux digitaux.
- 5– Voir notamment *Et si on recommençait par la culture?* de Jean-Noël Tronc, Éditions du Seuil, chapitre II, où l'auteur évoque les combats des héritières de La Fontaine contre des imprimeurs indélicats, ou encore les multiples éditions pirates des œuvres du Tasse qui circulaient en Europe lors de son emprisonnement.
- 6- Ibid, où l'auteur cite une épître dédicatoire de Corneille au Cardinal de Richelieu qui lui versait une pension, mais qui l'avait aussi persécuté pour Le Cid.
- 7- Qui avait le monopole sur les représentations des drames et des comédies.
- 8– Louis de Loménie : *Beaumarchais, sa vie, ses écrits et son temps,* in *Revue des Deux Mondes,* seconde série de la nouvelle période, volume 2, n°3, 1^{er} mai 1853. Consulté sur www.jstor. org le 1^{er} décembre 2019.
- **9** Cette tradition ancestrale revient à notre époque en force, sous la forme du « *buy-out* » pratiqué par les pays de copyright : un paiement forfaitaire unique à l'auteur pour son œuvre, sans aucun intéressement subséquent.
- 10- L'importance des actrices dans le lobbying du Théâtre Français et leur pouvoir de persuasion sur les gentilshommes de la Cour est souligné par Beaumarchais et par de nombreux témoins de l'époque.
- 11- Pour en savoir plus sur « la Dramatique » : www.sacd.fr
- 12- Alain Corbin (dir), *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995. Trois forces historiques sont à l'œuvre : l'industrialisation, qui favorise une rationalisation des usages du temps donc la naissance de « temps libres » identifiés ; l'urbanisation, avec le développement du divertissement de masse comme les cafés-concerts ; la démocratisation

- des loisirs, les classes urbaines populaires (ouvriers et employés) accédant à des pratiques (sport, culture, vacances) auparavant réservée aux élites.
- 13- Autre sujet important pour les romanciers : les éditions pirates de leurs œuvres (en Belgique pour les œuvres francophones, en Amérique du Nord pour les œuvres anglophones).
- **14** Frédéric Pollaud-Dullian, « Balzac et la propriété littéraire » in *L'Année balzacienne*, 2003/1, n°4, p. 197 223, consultable sur www.cairn.info.
- 15 Pour aller plus loin sur le récit de cette naissance, consulter l'exposition en ligne *Genèse d'une société de créateurs et d'éditeurs* sur le Musée Sacem.
- 16- Une consommation peu onéreuse qui en dit long sur l'état des finances des auteurs et compositeurs.
- 17- Jacques Boncompain, De Scribe à Hugo, la condition de l'auteur (1815-1870), Honoré Champion, Paris, 2013.
- 18- La Sacem sera d'abord « Agence centrale pour la perception des droits des auteurs et compositeurs de musique » puis Syndicat, avant de prendre rapidement sa forme définitive de société civile.
- 19- Au sens d'« établissements recevant du public ».
- 20- Le modèle Sacem de société d'auteurs va très vite s'internationaliser. Dès la fin du XIX^c, l'Allemagne ouvre une société d'auteurs de musique, puis ce sera l'Italie au début du XX^c siècle. Actuellement, il existe 232 sociétés de gestion collective présentes dans 120 pays, et qui fonctionnent dans un réseau d'échanges internationaux. Voir www.cisac.org pour plus d'informations.
- 21– L'asymétrie économique se double fréquemment d'un autre genre de puissance : ce sont eux qui décident, par leur programmation, si une œuvre ira ou non jusqu'au public. La aussi, la gestion collective permet l'équilibre des forces en présence, car s'il est possible de se passer pour un théâtre des pièces d'un ou deux auteurs « récalcitrants », il est difficile de monter une saison si tous les auteurs ou la majorité d'entre eux, et notamment les grands noms font preuve de solidarité et s'unissent pour négocier. Et cela s'applique à tous les types de répertoires.
- 22- La gestion collective est donc un moyen efficace de réduire les coûts de transaction dans ce que l'on appelle un marché « de plusieurs à plusieurs ».
- 23- Preuve par les chiffres : en 2005, la Sacem, pour répartir les droits à ses membres, devait traiter environ 5 millions de données de diffusion (listes de diffusion de télévisions, radios, concerts, etc.). En 2018, elle a traité plus de 11 000 milliards de données de diffusion.

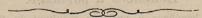
ACTE DE SOCIÉTÉ

DES

Auteurs, Compositeurs et Paiteurs de Musique

Passé à Paris, devant Me HALPHEN, notaire, et son collègue,

LE 31 JANVIER 1851.



ARTICLE PREMIER. — Il est formé entre les comparants et les personnes qui adhéreront aux présentes, une Société civile, conformément au chapitre III, titre IX, livre III du code civil, sous le nom de SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE.

ART. 2. — Le siège de la Société est établi à Paris, à l'Agence centrale, actuellement rue Sainte-Anne, n° 63 (fixé depuis rue de la Victoire, 15) (1).

ART. 3. — La durée de la Société est fixée à cinq ans, à partir du 1er mars 1851, et pourra être prorogée, ainsi qu'il sera dit ci-après (2).

Objet de la Société.

ART. 4. - L'objet de la Société est :

1º La défense mutuelle des Auteurs et des Compositeurs de musique, soit concurremment avec leurs Éditeurs, soit sans le concours de ces derniers, vis-à-vis des entrepreneurs d'établissements publics qui exécutent les œuvres littéraires ou musicales, avec on sans les paroles originales, tels que : théâtres, concerts, cafés chantants et tous autres établissements exploitant les productions littéraires et musicales autres que les pièces de théâtre;

2º La perception des droits des auteurs et des compositeurs, vis-à-vis des susdits établissements, à Paris, dans les départements et à l'étranger, et la mise en commun d'une partie seulement de ces droits, comme il est expliqué plus bas.

Fonds social.

ART. 5. - Le fonds social se compose :

1º D'une retenue d'un 1/2 0/0 que chaque auteur, compositeur et éditeur consent à laisser prélever sur les produits bruts des auditions ou exécutions des œuvres exécutées tant à Paris que dans les départements ;

2º Des bénéfices de toute nature que la Société pourra faire par dons, libéralités ou autrement ;

3º Des dommages-intérêts résultant des condamnations judiciaires au profit des sociétaires ;

4º Des revenus non dépensés, des sommes placées, quand le partage n'en sera pas arrêté.

(1) Et actuellement rue du Faubourg-Montmartre, 17.

⁽²⁾ Elle a été prorogée le 19 décembre 1881 jusqu'au 1er mars 1886.

LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE À L'ÈRE NUMÉRIQUE



LA MUSIQUE, MAIS PAS UNIQUEMENT

La Sacem gère les droits de plus de 170 000 membres, de 164 nationalités, au nom desquels elle négocie des autorisations pour l'utilisation de leurs œuvres auprès de plus de 550 000 utilisateurs. Ces derniers proviennent de secteurs variés : que vous organisiez des concerts ou des festivals, teniez une boîte de nuit, diffusiez de la musique dans votre bar ou votre commerce, ou sur Internet, payiez les droits d'auteur permet à la Sacem de les reverser à celles et ceux qui créent et éditent les œuvres, en France ou dans le monde, grâce a son réseau de sociétés sœurs internationales. C'est ainsi plus de 300 000 personnes qui ont touché des droits en 2018.

Mais, outre les auteurs, compositeurs et éditeurs de l'ensemble des genres musicaux, du jazz au rap en passant par l'électro, la musique pour les films, pubs, animations, ou la chanson, la Sacem – ce qui est moins connu – est aussi la maison d'autres créateurs : les auteurs-réalisateurs audiovisuels (clips, émissions de plateaux), les auteurs de doublage et sous-titrage, les poètes ou encore les humoristes et chroniqueurs. Chaque année, ce sont plus de 4000 nouveaux membres qui rejoignent la Sacem.

INNOVATION ET EXPERTISE NUMÉRIQUE

Si le premier contrat signé par la Sacem avec un site numérique a déjà vingt ans (en 1999, avec la société Mp3France.com), depuis quelques années elle a accéléré sa transformation numérique et son investissement dans les technologies innovantes : dépôt en ligne des œuvres par Internet ouvert en 2014, paiement en ligne des droits pour les clients en 2015, partenariats internationaux pour développer une blockchain d'identification des œuvres en avril 2018, partenariat avec IBM la même année pour mettre en place des outils de répartition des droits Internet plus puissants et rapides, application mobile pour les sociétaires en 2019...

La Sacem développe également une expertise importante sur la monétisation numérique des droits d'auteur en signant de nombreux accords commerciaux, qui couvrent jusqu'à 180 pays, avec les principales plateformes Internet, comme l'accord YouTube en 2013, avec Netflix en 2014, Apple Music en 2015, ou encore Facebook en 2017.

Ce leadership numérique amène des sociétés de plus en plus nombreuses à confier à la Sacem des mandats de négociation de leurs droits sur Internet : outre Universal Music Publishing dont elle gère les droits depuis 2008, se sont ajoutés Warner/ Chappell Music en 2017, PEN Music Group, Music Sales et les éditeurs anglais indépendants d'IMPEL en 2019, et même la SOCAN (société de gestion des droits canadienne) en 2018.

AU PLUS PRÈS DES TERRITOIRES

La Sacem est également un acteur culturel local essentiel. Ses implantations régionales lui permettent de suivre la diffusion du répertoire sur le terrain, et d'opérer un mandat de collecte pour les droits voisins pour les producteurs de disques et les artistes-interprètes.

Elle joue également un rôle important grâce aux subventions d'actions culturelles qu'elle met en place. Ainsi, chaque année, la Sacem participe au financement de plus de 3000 projets artistiques partout en France et dans les territoires ultramarins : elle soutient des festivals de tous répertoires et de toute taille, l'éducation artistique des enfants via notamment son programme La Fabrique à Musique, les résidences d'artistes, de nombreux lieux de création et de diffusion, ou encore les spectacles vivants dans les communes de moins de 5000 habitants avec le programme Ruralisons!

LE RÔLE SOCIAL

Depuis sa fondation, la Sacem joue un important rôle social pour ses membres, ce qui forme même le deuxième objet de la société dont les statuts prévoient cette « action de solidarité, de prévoyance et d'entraide ». Les auteurs peuvent ainsi bénéficier d'une mutuelle, d'un apport financier complémentaire à partir de 65 ans, des services d'une assistante sociale, d'aide à la professionnalisation ou à la formation. Le Comité du Cœur, créé après la Seconde Guerre mondiale, repose sur des dons des auteurs et permet de venir au secours des créateurs en grande détresse. De manière discrète, la Sacem intervient aussi sur des sujets délicats comme le financement des obsèques de certains membres dans le besoin, tradition qui date du décès en 1864 de son fondateur Ernest Bourget. Ce dernier étant mort impécunieux, la Sacem prit en charge les frais de ses funérailles. Une société solidaire, depuis toujours.

Claire Giraudin

Directrice, Sacem Université Musée en ligne et valorisation du patrimoine

L'ÉPOPÉE DE LA DIRECTIVE DROIT D'AUTEUR :

DAVID ET GOLIATH À L'HEURE DU NUMÉRIQUE

Entretien avec Marie-Anne Ferry-Fall et Jean-Noël Tronc Propos recueillis par Lisa Pignot par Jean-Pierre Saez

L'adoption de la directive sur le droit d'auteur par le Parlement européen en mars 2019 est l'aboutissement d'une mobilisation et d'une bataille sans précédent portée par les sociétés d'auteurs aux côtés des artistes. Marie-Anne Ferry Fall (directrice de l'Adagp) et Jean-Noël Tronc (directeur de la Sacem) reviennent dans cet entretien sur le travail de persévérance et de conviction que les sociétés d'auteurs ont dû mener pour que l'Union européenne reconnaisse les droits des créateurs face aux plateformes de partage de contenus culturels, mais aussi sur les enjeux démocratiques et de civilisation en arrière-plan de ce bras de fer contre les GAFA.



Marie-Anne Ferry-Fall directrice générale de l'Adagp



Jean-Noël Tronc directeur général de la Sacem

L'Observatoire – L'Europe a eu beaucoup de mal à entrer dans le débat sur le droit d'auteur et était d'ailleurs très divisée sur le sujet. Est-ce que les artistes n'avaient pas raison de se méfier de cette Europe comme d'une instance capable de défendre leurs droits dans un contexte de transformation accélérée des modes de diffusion et de commercialisation des biens culturels ?

Jean-Noël Tronc - Il me semble que ni les artistes ni les citoyens européens n'ont à se méfier, par principe, de l'Union Européenne, de même qu'il faut se garder de l'idéaliser. Rappelons que l'intervention de l'Union Européenne dans la culture est finalement très récente. Jusqu'au traité de Maastricht, en 1992, la Communauté européenne était dépourvue de toute compétence en matière de culture. L'Union Européenne reste donc fondamentalement déterminée par ce qui était à la base le traité de Rome de 1958 : la volonté de créer un grand marché de libre circulation des marchandises, puis progressivement des services et des travailleurs. Autrement dit, une identité européenne forgée par les seuls échanges économiques, sans aucune disposition en matière de culture et d'éducation.

L'irruption du numérique (en tant que phénomène scientifique, économique, sociologique, culturel et politique) remonte à une vingtaine d'années, guère plus, et c'est à ce moment précis que les Européens ont essayé de poser une évolution de leurs règles, notamment en matière de droit d'auteur et de droits voisins. C'est la fameuse directive européenne de l'an 2001, qui faisait suite à la directive du 8 juin 2000 appelée « directive sur le commerce électronique ». Cette dernière visait à poser certaines règles pour quelque chose dont on ignorait encore l'évolution : l'Internet. Souvenons-nous qu'en 2000, moins de 20 % des citoyens de l'UE utilisaient l'Internet et que le haut débit n'existait pas encore. En revanche, le problème de piraterie des œuvres se posait déjà puisque, dès les années 80, le piratage des disquettes d'ordinateur de jeux vidéo manquait de faire mourir cette industrie culturelle. La directive européenne de 2000 pose plusieurs règles dont une qui vise à créer un statut d'irresponsabilité pour une certaine catégorie d'hébergeurs de contenus (c'est-à-dire les hébergeurs associatifs à but non lucratif que l'on qualifie aujourd'hui d'« Internet libre et ouvert »). Mais personne, à l'époque, n'imaginait qu'il existerait un jour des acteurs de la puissance d'un Google ou d'un Amazon.

Une vingtaine d'années après Maastricht, quand la Commission européenne, débordée par l'échec total de la stratégie de leadership européen sur le numérique (effondrement de notre industrie des télécommunications, effondrement de notre industrie informatique, etc.) s'est retrouvée dans un débat opposant les partisans de la technologie d'un côté et les acteurs de la culture de l'autre, elle s'est laissée embarquer dans une imposture qui a été nourrie dès la Commission Barroso et que reprend le nouveau président de la Commission, Jean-Claude Juncker, dès son investiture

en juillet 2014 : pour construire un grand marché du numérique, il faut briser les barrières – que constitueraient le droit des télécommunications, le droit de la consommation, mais aussi le droit d'auteur. C'est la fameuse phrase du président Juncker, « *let's break the barriers* », par laquelle il annonce sa volonté de briser les barrières nationales en matière de droit d'auteur, considérées comme des freins à la croissance. C'est sur cette base qu'a commencé la bataille autour de la directive droit d'auteur.

Marie-Anne Ferry-Fall – L'Union européenne craignait effectivement de laisser filer le train du numérique. Dans ce match mondial entre l'Amérique du Nord et l'Asie du Sud-Est, il fallait que le continent européen soit à la hauteur des enjeux. Il y a eu une sorte d'hypnose exercée par les géants de la technologie qui a consisté à faire croire à nos décideurs que s'il existait la moindre entrave les concernant alors on laisserait passer le train du numérique.

À l'époque, les secteurs de la culture étaient peu organisés. On avait peu l'habitude de mener en commun des combats de lobbying comme ceux que nous avons menés récemment. Du côté des sociétés d'auteurs, nous avons pris conscience du danger quand nous avons découvert que la Commission Barroso, puis la Commission Juncker, voulaient nous « moderniser ». Nous avons eu le sentiment que nos décideurs n'avaient pas fait un état des lieux rationnel de la situation, mais qu'ils se basaient essentiellement sur des vues de l'esprit à propos du métier d'artiste qui est perçu avant tout comme un hobby, une passion. Comme si les actes de création des auteurs relevaient seulement du génie et non d'un réel travail... Comme si les artistes vivaient de l'air du temps, sans avoir besoin de toucher de droits. Ce sont ces représentations qu'il a fallu déconstruire en réussissant à prouver que les filières artistiques sont des secteurs économiques à part entière et que les artistes ont besoin d'un terreau fertile pour pouvoir créer.

Il fallait aussi convaincre nos décideurs que l'hypertrophie des sociétés technologiques et leur impact sur la diffusion des œuvres fragilisent l'ensemble du secteur de la création. Il a donc fallu exercer un réel contre-pouvoir pour montrer que nous n'étions pas des maréchaux-ferrants assis sur un tas d'or, luttant contre l'arrivée de la voiture, mais que nous étions résolument modernes. C'est toute l'énergie qui a été déployée en 2012 et 2013. C'est sous l'impulsion de Jean-Noël que nous avons compris l'importance de nous rassembler et de démontrer que la culture est un secteur économique et que des régulations d'ordre économique devaient être faites entre les tuyaux numériques et nous.

L'Observatoire – La révision de la directive droit d'auteur par le Parlement a suscité une mobilisation très forte des sociétés d'auteurs, aux côtés des artistes, pour la défense du droit d'auteur et de la création. La bataille n'était pas seulement juridique car elle se voulait aussi une défense de la démocratie. Pouvez-vous nous préciser ce qui était en arrière-plan de cette mobilisation?

J.-N. Tronc - Ainsi que le rappelle Marie-Anne, il faut repartir de la fin de la Commission Barroso. C'est à cette étape, fin décembre 2013, que la Commission lance une consultation publique. Rappelons ce qui s'était passé quelques années plus tôt. En 2012, le traité Acta de lutte contre la contrefaçon avait été rejeté au Parlement européen par plus de 90 %des eurodéputés - ce qui n'était jamais arrivé dans une telle proportion depuis que le Parlement européen a été élu au suffrage universel en 1979. Le contenu de ce traité n'avait pourtant que pour objectif de lutter contre les formes de contrefaçon à visée commerciale. Il ne ciblait pas le comportement des consommateurs (c'était donc un sujet bien moins sensible que le débat qui avait eu lieu en France avec Hadopi !). Il traitait principalement de contrefaçon dans les domaines de l'industrie ou de la santé mais ne visait pas le « piratage individuel ». Or, c'est sur ce dernier aspect qu'avait été menée la campagne de lobbying qui a conduit au

rejet massif de ce traité. Nous avons-là tous les ingrédients de la bataille que nous avons connue par la suite avec la directive droit d'auteur : une manipulation de l'opinion publique par des lobbies extrêmement puissants et une forte demande citoyenne de transparence, de peur que les décideurs se mettent d'accord sans que l'opinion publique puisse donner son avis comme cela s'était passé pour le traité Acta.

Dès le début, nous avons eu affaire à un problème démocratique. Fin 2013, la Commission européenne publie un long questionnaire sur les « limites » supposées du droit d'auteur à l'ère numérique et uniquement rédigé en anglais. Ce qui pose un premier problème démocratique. Les artistes, comme les citoyens, ne sont pas bilingues en anglais juridique. Par ailleurs, imaginez qu'aux États-Unis soit lancée une consultation uniquement en espagnol, ou qu'en France elle se fasse seulement en breton, cela poserait un problème de nature démocratique! Simultanément, la Commission a également lancé une étude auprès de deux experts indépendants (dont nous découvrirons plus tard qu'ils n'ont rien d'indépendant puisque l'un d'entre eux travaille pour un institut financé majoritairement par le lobby des industries numériques à Bruxelles et que l'autre a été recommandé par le Parti pirate).

Le 11 novembre 2014, le Parlement organise un grand débat public sur le droit d'auteur et le numérique auquel je suis invité. Pour défendre le droit d'auteur, nous ne sommes que deux à avoir été conviés, français tous les deux (ce qui est déjà une manière de caricaturer les choses en laissant croire que le droit d'auteur n'est qu'une « marotte française »...). Face à nous, les fameux experts, un Allemand et un Britannique, à qui la Commission a commandé l'étude. Le premier explique, consultation publique à l'appui, que le droit d'auteur ne fonctionne plus, qu'il constitue un obstacle et qu'il est urgent de le réformer. Une analyse fondée sur les milliers d'emails que la Commission européenne a reçus en réponse au questionnaire (emails dont les services de la Commission européenne nous diront



plus tard, très gênés, qu'une bonne partie avait été générée automatiquement par des robots). Le deuxième expert explique que l'Internet est un espace illimité de libre circulation des idées et que c'est toute la dynamique de l'innovation, de la libre circulation de la connaissance, de l'enseignement, qui se trouve mise en cause par le droit d'auteur. Voici donc la première étape de cette bataille qui a commencé de manière parfaitement scandaleuse.

M.-A. Ferry-Fall – J'ajoute aussi le fait qu'en décembre 2014, le Parlement européen a confié un rapport d'initiative parlementaire sur le droit d'auteur à Julia Reda alors que c'était l'unique députée du Parti pirate. C'est comme si on allait demander à un végan de faire un rapport sur la filière viande...! On était tous estomaqués! Le rapport comportait, bien sûr, une demi-page exposant la volonté, main sur le cœur, de préserver le droit d'auteur... avant d'égrainer ensuite une longue liste de propositions allant dans le sens inverse: création d'exceptions aux droits, réduction de la durée des droits, etc.

J.-N. Tronc – Il y a eu ensuite une seconde étape décisive en 2015 grâce à l'étude qu'avait fait réaliser France Créative par EY sur le poids économique de la culture. Nous en présentons la synthèse, en trois langues, au Vice-Président estonien de la Commission, Andrus Ansip; au Commissaire allemand en charge du numérique, Günther Oettinger; et enfin au Commissaire hongrois en charge de la Culture et de l'Éducation, Tibor Navracsics. Cette étude montrait que l'économie de la culture en Europe, qu'elle soit publique ou privée, représente 550 milliards d'euros et 7 millions d'emplois. C'est à partir de là que le combat a changé de nature et que la Commission a changé d'état d'esprit, ainsi que nous l'a confié le Vice-Président Ansip.

À l'automne 2017, la Commission publie son projet de directive et, on peut le dire, c'est une divine surprise! Non pas qu'aient disparu un certain nombre de choses que nous avions combattues depuis le début mais, au moins, étions-nous entrés dans une logique démocratique de compromis.

La Commission entend nos arguments et admet qu'une régulation s'impose face à la position ultra dominante des géants de la technologie. Ce qui aboutit aux célèbres articles 15 et 17, qui rappellent la nécessité de mettre en place une rémunération proportionnelle pour les artistes. C'est une directive de compromis.

Nous entrons alors dans une dernière étape, purement politique et médiatique. Après le rejet de la directive le 5 juillet 2018 (278 députés européens ont voté pour, 318 contre) nous prenons à partie l'opinion publique. Un sondage est réalisé auprès des Européens. Celui-ci révèle que plus des deux tiers des citoyens de l'UE pensent que les géants de la technologie ont davantage de pouvoir que les institutions européennes... Ce qui donne à réfléchir! Aucune entreprise n'a jamais eu de telles parts de marché depuis que le traité de Rome existe. Même à l'époque des monopoles, si on prend l'exemple des entreprises françaises comme la SNCF, Air France ou France Telecom, aucune de ces

entreprises n'a jamais eu, à l'échelle du marché commun, les 80 à 90 % des parts de marché détenues par Google ou par Amazon.

À l'été 2018, rien n'était encore acquis. Et, à cet égard, il faut noter que le Président de la République française a pris un véritable risque personnel en décidant de continuer à se battre pour la directive car, objectivement, c'était faire preuve de beaucoup de volontarisme politique. Pour gagner cette bataille, il nous a fallu littéralement retourner l'opinion publique. Je me suis rendu en Pologne pour un débat public avec le ministre de la Culture polonais, sachant qu'aucun des 51 eurodéputés polonais n'avaient voté en faveur de la directive. Je découvre alors que les équipes de Facebook font pression sur les partis politiques polonais en conditionnant leur soutien financier aux prochaines élections. Nous découvrons également que Google utilise YouTube pour rallier la jeunesse. Ce qui n'est rien d'autre que l'utilisation, par l'un des principaux médias européens, de son pouvoir de média sans aucune régulation. Qu'en serait-il si TF1, Die Zeit ou La Rai avaient diffusé des spots au milieu de leurs journaux télévisés ou de leurs films, chaque minute, disant « votre liberté est en danger! Dites à vos parents de voter contre la directive qui va mettre fin à la liberté sur Internet » ?. Et pourtant, c'est ce qui s'est passé sur YouTube!

Finalement, la directive sur le droit d'auteur est adoptée le 26 mars 2019, par cinq petites voix d'avance, alors qu'une semaine auparavant aucune majorité ne se dessinait... Je pense qu'il faut vraiment avoir en tête ces trois étapes pour comprendre en quoi ce fut une bataille démocratique. Nous étions seuls au début dans ce combat, puis nous nous sommes soutenus les uns les autres : non seulement les secteurs de la culture mais aussi les eurodéputés à qui il faut rendre hommage, tous bords politiques et nationalités confondus, qui ont compris que si nous perdions ce combat, d'autres, plus larges, le seraient ensuite. Que laisse

augurer, par exemple, l'avance de la Chine en matière d'intelligence artificielle avec son système de reconnaissance faciale et la mise en place d'un « crédit social » qui récompense ou pénalise les citoyens? Le cauchemar orwellien du totalitarisme pourrait bien avoir lieu...

M.-A. Ferry-Fall - On l'a beaucoup dit depuis plusieurs années, mais il faut continuer de le faire : les œuvres ne sont pas de « simples marchandises » comme un scooter ou un T-shirt. Elles sont porteuses de sens et de culture, et parfois d'un engagement politique et social. Affaiblir le droit d'auteur, c'est affaiblir les auteurs et prendre le risque qu'ils se résignent à arrêter de créer; ou alors qu'ils continuent de le faire en formatant leurs œuvres pour qu'elles rentrent dans les tuyaux définis par les géants du numérique. C'est un véritable enjeu sociétal de diversité culturelle et de liberté d'expression! Si l'on ne se bat pas pour préserver les droits des créateurs, on glissera peu à peu vers une culture aseptisée, exclusivement conçue pour servir le business model des GAFA.

"Notre position est claire: ceux qui doivent rémunérer les auteurs, ce sont les géants du numérique, pas les particuliers qui publient quelques images sur leur compte."

Le combat sur l'article 15 relatif aux éditeurs de presse en était un exemple assez parlant. Si l'on ne permet pas aux publications de presse de survivre au phagocytage de leurs articles par les multinationales du numérique, c'est la liberté de la presse qui est directement menacée. Avec le risque que le travail journalistique soit progressivement remplacé par des productions « ubérisées » financées par les GAFA.

L'Observatoire – Parmi les points très discutés de cette directive, certains concernaient plus particulièrement les auteurs graphiques et plastiques qui, du fait de la révision d'un certain nombre d'exceptions, risquaient d'être davantage fragilisés. De quoi s'agissait-il?

M.-A. Ferry-Fall – Avant toutes choses, on peut rappeler que, du fait de l'absence de filière industrielle dans les arts visuels, la voix des artistes n'est pas toujours très audible. Ce qui en fait malheureusement des proies faciles, notamment lorsqu'il s'agit, pour le législateur, de céder aux demandes de nouvelles exceptions.

Sur les 21 exceptions prévues à l'article 5 de la directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur, 12 s'appliquent aux arts graphiques et plastiques. Aucun autre répertoire n'a ce douloureux « honneur »...

Notre crainte, à cet égard, concernait l'exception de panorama. C'est l'un des sujets de la directive qui nous a particulièrement préoccupés. L'exception de panorama est une exception au droit d'auteur (qui entraîne que l'utilisation d'une œuvre ne donne lieu ni à autorisation ni à rémunération pour l'artiste qui perd, dès lors, tout contrôle) pour les auteurs d'œuvres situées dans l'espace public, à la fois les bâtiments d'architecture, les sculptures, les fresques, le street art, etc. Certains opposants au droit d'auteur voulaient généraliser l'exception de panorama à toute l'Europe, dans sa version la plus étendue : les auteurs d'œuvres situées dans l'espace public auraient de ce fait été mis à la porte du droit d'auteur et auraient dû se résoudre à voir leurs œuvres exploitées commercialement dans des publicités ou sur des T-shirts sans avoir leur mot à dire.

Bien évidemment, il est normal que tout le monde ait le droit de photographier ces œuvres de l'espace public sans qu'il y ait de droit d'auteur. C'est la fameuse histoire de la Tour Eiffel... En 1986, pour fêter son centenaire, la société d'exploitation de la Tour Eiffel avait commandé un spectacle

son et lumière à un auteur. Le problème est que cette scénographie lumineuse a fait l'objet d'une captation par une société de production événementielle qui en a fait une exploitation commerciale. Ce qui aboutit à un procès. Beaucoup ont retenu de cette histoire qu'on n'avait pas le droit de prendre en photo la Tour Eiffel et la mettre sur Facebook... Lorsqu'en 2015, Axelle Lemaire, qui était à l'époque secrétaire d'État au Numérique, prend en photo la Tour Eiffel et la poste sur Twitter, cela crée l'affolement général. De nombreux tweets circulent pour la prévenir qu'elle s'expose à payer 300 000 euros d'amende et trois ans d'emprisonnement... Ce qui est une totale contre-vérité, car les particuliers peuvent partager librement leurs photos sur les réseaux sociaux sans être assignés en justice par les artistes ou leurs représentants... Mais c'est sur cette base qu'Axelle Lemaire fait part de son intention de créer une exception au droit d'auteur dite « liberté de panorama » dans son futur projet de loi numérique pour rendre libres de droits toutes les images des œuvres situées dans l'espace public.

L'exception de panorama est une logique dangereuse pour l'ensemble du droit d'auteur. Si l'on peut mettre en ligne des œuvres de l'espace public, sans que le droit d'auteur s'applique, alors on peut aussi mettre en ligne la musique d'un concert qu'on a enregistré en direct. Quand Wikipédia réclame de pouvoir illustrer la fiche de Le Corbusier en montrant, sans autorisation ni rémunération, des images de ses bâtiments (ce que faisait par ailleurs l'Encyclopédie Universalis en payant des droits d'auteur), alors la prochaine étape serait d'autoriser la mise en ligne des images du mobilier créé par Le Corbusier car il n'a pas fait que des bâtiments et pour être cohérent, l'argument de pouvoir montrer des œuvres sans droits peut s'appliquer aux peintres, aux auteurs de bande-dessinée, aux œuvres littéraires, aux films, etc. Il y a nécessairement un effet domino...

Fort heureusement, la Commission européenne et les parlementaires ont accepté de dépasser leurs aprioris. Ils ont écouté les auteurs. Tous les amendements relatifs à l'exception de panorama « extensive » (couvrant l'exploitation commerciale) ont été rejetés.

D'autres exceptions étaient envisagées, par exemple pour les œuvres postées par les utilisateurs sur les plateformes numériques. En réalité, ce n'était pas les utilisateurs qui poussaient en ce sens mais les plateformes qui s'enrichissent grâce aux contenus qu'ils postent. Notre position est claire: ceux qui doivent rémunérer les auteurs, ce sont les géants du numérique, pas les particuliers qui publient quelques images sur leur compte. La question sous-jacente est surtout celle de la responsabilité. À qui incombe la responsabilité des contenus diffusés si les plateformes sont considérées uniquement comme de simples hébergeurs ? Si on les retire du jeu, on oppose frontalement les auteurs aux particuliers (qui sont avant tout leurs publics). Un des enjeux de la directive était donc de remettre les plateformes au centre de leurs responsabilités en tant qu'elles diffusent ce que les internautes mettent en ligne.

Nous nous sommes également mobilisés sur la question des licences collectives étendues (article 12) qui est un mécanisme permettant d'appréhender la diffusion massive d'œuvres. Nous parlons ici des moteurs de recherche d'images. Il existe en France, depuis 2016, une loi qui dispose que l'affichage d'œuvres sur un mur d'images telle la possibilité de faire des recherches sur Google images relève d'une activité « banque d'images ». Or, les banques d'images - telles que Getty ou la RMN - paient des droits aux auteurs, alors que Google n'en paie pas. Un moteur de recherche d'images n'a pas du tout les mêmes fonctions qu'un moteur de recherche classique qui, pour répondre à votre requête, vous donne un lien hypertexte qui vous redirige vers un site. Un moteur de recherche d'images répond à votre requête en vous donnant directement l'affichage des œuvres. Si vous cliquez sur ces vignettes, vous pouvez télécharger l'image et récupérer le fichier haute-définition.

À partir de là, vous pouvez en faire ce que vous voulez, en oubliant qu'il y a peut-être des droits d'auteur et qu'il faut solliciter des autorisations. En récupérant directement ce fichier image, vous n'allez pas sur le site d'origine qui les a mis en ligne et qui, pour sa part, vit peut-être de publicité ou paie ses droits d'auteur. Donc, là aussi, il y a maldonne car c'est une économie extrêmement importante qui s'est développée et dont les auteurs ne bénéficient pas.

L'Observatoire – N'est-il pas néanmoins difficile, pour le public non spécialiste du droit d'auteur, de se repérer dans ce qu'il est interdit de faire ou non...? Par exemple, la plupart des musées autorisent aujourd'hui que l'on photographie les œuvres exposées et tout le monde peut mettre des œuvres sur son compte Instagram.

J.-N. Tronc – Le principe de base du droit d'auteur, c'est de rappeler la spécificité de l'auteur. Cette spécificité se traduisant par son droit moral (le droit d'avoir une opinion sur ce que l'on fait de son œuvre) et par son droit patrimonial (le droit d'être rémunéré). J'en reviens à l'exemple du musée que vous évoquez. Je trouve tout à fait justifié qu'un musée, exposant des artistes dont les œuvres ne sont pas encore entrées dans le domaine public, se retrouve dans l'obligation de solliciter leur approbation avant d'autoriser ou d'interdire la prise de photo.

Comme le rappelait très justement Marie-Anne, on a détourné l'attention des décideurs publics et de l'opinion publique du véritable débat : l'argent et le partage de la valeur. La culture est un des atouts que possèdent la France et l'Europe. Elle offre des emplois à la jeunesse (non délocalisables). Elle contribue également, avec l'économie du tourisme et de la restauration, à l'aménagement du territoire. Or, on a vu souvent des enseignants, comme des dirigeants de bibliothèques publiques, dire non au droit d'auteur, oubliant par là même qu'ils ont un revenu payé par la collectivité publique alors que pour d'autres le droit d'auteur

constitue la seule source de revenu. Le London Manifesto, signé par quantité de bibliothèques européennes, il y a quatre ans, défendait une vision hostile au droit d'auteur pour les bibliothèques et les Archives. Mais qu'y avait-il derrière ? Un intérêt financier et commercial, drapé dans la confortable tunique de Nessus du progrès technologique...

Il est important de rappeler que, à l'origine, le droit d'auteur a été créé pour que les artistes n'aient plus besoin de dépendre des mécènes. On est sorti d'une époque pas si lointaine où l'art ne fonctionnait que par la volonté du mécène. Ce qui se joue dans les cinq ou dix prochaines années en Europe c'est, ni plus ni moins, la possibilité de préserver ce modèle ou alors de prendre le risque de revenir à un modèle dans lequel la dépendance se fera moins à l'égard des rois ou des églises mais encore plus qu'au XVIII^e à l'égard du pouvoir économique.

L'Observatoire – L'article 17 (anciennement article 13) vise à protéger les auteurs face à la réutilisation de leurs œuvres sur les plateformes numériques et contraint celles-ci à un certain nombre d'obligations, avec des exceptions (notamment pour Wikipédia). Pourquoi cela a-t-il été perçu comme une opposition de fond entre droit d'auteur et culture du libre ? Quelles étaient, selon vous, les craintes ou les idées reçues au cœur de cette controverse ?

M.-A. Ferry-Fall – Les GAFA ont essayé de faire croire - et ont plutôt bien réussi - que l'article 17 conduirait à détruire la liberté d'expression et à généraliser la censure. Mais les personnes qui ont pris le temps de parcourir le texte ont dû s'arracher les cheveux en essayant de trouver où cela pouvait figurer! Car ce que dit l'article 17, c'est que les plateformes qui tirent profit de la valeur des œuvres doivent rémunérer les artistes. Le retrait des œuvres ne s'impose que lorsque les titulaires de droits ne souhaitent pas la diffusion. Côté image, notre but, en tant que société d'auteurs, est d'assurer que l'exploitation des œuvres sur les plateformes donne lieu à rémunération des auteurs. Ce n'est pas d'empêcher la diffusion des œuvres. C'est un sacré tour de force des GAFA d'avoir réussi à faire passer leur refus de payer les créateurs pour une volonté de censure par les auteurs!

"Le texte est un succès pour l'Internet libre et ouvert puisque l'article 17 ne concerne que les grandes plateformes commerciales de partage de contenus. Les plateformes à but non lucratif telles que Wikipédia [...] ne sont pas concernées."

J.-N. Tronc - Rappelons qu'il y a tout de même eu, à un moment de cette bataille, une prise de conscience stratégique à l'égard des GAFA, lorsque qu'un certain nombre de spécialistes de la technologie, voire même de militants de la technologie, ont déclaré que cette directive était une victoire, et non une défaite, pour un Internet libre et ouvert. En septembre 2018, un des porte-parole de la Quadrature du Net s'est exprimé dans une tribune pour dire que ce n'était pas la directive droit d'auteur qui risquait de mettre en péril un Internet libre et ouvert, mais que c'étaient les plateformes qui enferment l'Internet dans une espèce de monde entièrement propriétaire. Ce sont elles qui désormais s'accaparent les données personnelles des individus, y compris post mortem. Cet épisode a eu peu de visibilité alors que cela a produit des effets de longue traîne. Quinze jours avant que la directive soit adoptée, un certain nombre d'acteurs européens de la technologie (des start-up européennes, des moteurs de recherche tels que Qwant, etc.) ont commencé à prendre la parole. Ils ont pris un risque en brisant la loi du silence.

L'Observatoire – Concrètement, l'article 17 demande aux plateformes numériques de mettre en place des accords de licence avec les titulaires de droits et, faute d'accord, de mettre en place des outils automatisés efficaces de reconnaissance de contenus. Peut-on réellement s'en remettre à un algorithme pour « trier » des contenus ?

M.-A. Ferry-Fall - Petite précision liminaire : l'article 17 n'impose pas la mise en place d'outils automatisés de reconnaissance. Il prévoit que les plateformes qui n'obtiennent pas de licence pour l'utilisation des œuvres doivent fournir « leurs meilleurs efforts (...) pour garantir l'indisponibilité » des œuvres. Le texte offre une grande souplesse, et il y a tout un panel de moyens et de pratiques qui peuvent être mis en œuvre, de manière souple et dynamique, pour atteindre un tel objectif. Les technologies de reconnaissance automatisée des œuvres (fingerprinting) en font partie mais ce ne sont pas les seules envisageables. Celles que nous utilisons aujourd'hui sont très précises. Et toutes les applications nécessaires à leur mise en œuvre sont actuellement développées par nos équipes (projet AIR). Compte tenu de la manière dont nous avons réglé le système, il n'arrive quasiment jamais que nous identifiions à tort une œuvre. Il arrive aussi que nous en laissions passer, puisque notre outil est configuré pour ne signaler que les cas de reconnaissance certains : la priorité est évidemment de ne pas revendiquer des droits sur des œuvres qui n'appartiennent pas à notre répertoire.

En tout état de cause, ces technologies ne sont pas faites pour « bloquer » mais pour identifier. Et l'utilisation première que nous en faisons aujourd'hui, c'est pour assurer une juste répartition des rémunérations aux auteurs dont les œuvres sont diffusées, par exemple sur les sites Internet des musées ou dans des magazines ou publiées dans des ouvrages que nous vérifions sur la base de leur version PDF. Notre intention, c'est de les utiliser de la même manière avec les plateformes en ligne. Et nous



sommes convaincus qu'une majorité de plateformes souhaite également trouver un moyen de concilier la diffusion des œuvres et la rémunération des auteurs.

L'Observatoire – Un des enjeux de l'article 17 est de garantir une rémunération juste et appropriée aux auteurs. C'est également l'objectif visé par l'article 15 concernant le droit voisin des éditeurs de presse. Pour autant, on voit que ce partage de la valeur sur Internet fait encore débat si l'on en juge par les déclarations récentes de Google qui entend trouver des astuces pour ne pas se plier à cette contrepartie financière. Cela signifie-t-il que rien n'est encore acquis ?

M.-A. Ferry-Fall – Notre objectif, en tant que sociétés d'auteurs, c'est que les personnes qui diffusent des œuvres rémunèrent les auteurs pour cela. Dans le cas de Google, il ne faut effectivement pas être dupe.

Google utilise les publications de presse depuis des années, sans autorisation ni rémunération des titulaires de droits, et ses récentes déclarations relèvent du coup de force. Il s'agit de faire céder les éditeurs de presse les plus fragiles pour les obliger à autoriser l'exploitation de leurs contenus sans rémunération. Les services de Google génèrent des rémunérations considérables (qu'elles soient directes ou indirectes) grâce aux œuvres, et il est clair qu'ils devraient reverser aux titulaires de droits une partie de cette valeur. C'est une simple question d'équité, tout le monde peut le comprendre. Il est inadmissible qu'une entité en situation de monopole de fait telle que Google agisse de cette manière.

J.-N. Tronc - Concernant l'article 17, il existe un certain nombre d'exceptions, notamment celle introduite pour les sociétés de petite taille qui permet de désactiver toutes formes de crainte sur les effets de cette mesure par rapport à l'innovation. C'est une crainte que l'on avait beaucoup entendue et qui, toujours dans un esprit de compromis, a trouvé sa réponse. Le texte est un succès pour l'Internet libre et ouvert puisque l'article 17 ne concerne que les grandes plateformes commerciales de partage de contenus. Les plateformes à but non lucratif telles que Wikipédia, les plateformes open source, les fournisseurs de services Internet ou les services de cloud

ne sont pas concernés. Le texte protège les *mèmes* et les Gifs, en garantissant les exceptions au droit d'auteur telles que les citations, les critiques, les caricatures, les parodies. Ensuite, l'article fait aussi progresser le droit des utilisateurs en demandant aux plateformes de justifier le retrait des contenus que les utilisateurs y ont mis. C'est une grande première!

Concernant l'article 15 et les déclarations récentes de Google, cela est effectivement lourd de conséquences. Google n'a pas dit pas qu'il ne respecterait pas la loi, il a tout simplement contourné la directive en modifiant « les règles d'affichage de son service ». De ce fait, s'il n'y a pas d'extraits de presse, cela pose la question de savoir si l'article, tel qu'il a été rédigé, peut produire les effets escomptés (à savoir le paiement de droits voisins aux éditeurs de presse). C'était d'ailleurs une des mises en garde des éditeurs de presse qui avaient alerté les parlementaires sur le détail de ce qu'ils allaient écrire dans cette directive.

Le droit à la rémunération de la presse avait commencé par des initiatives nationales, et l'un des reproches que l'on pourrait faire aux autorités françaises, c'est de ne pas avoir suivi l'exemple allemand en 2013. Si la France avait, comme l'Allemagne, adopté une loi telle que la « Google Lex », la Commission européenne aurait probablement été obligée, cinq ans auparavant, de reconnaître ce droit à rémunération. Nous avons donc perdu cinq ou six ans... et pendant ce tempslà, les parts de marché des sociétés de la technologie n'ont cessé d'augmenter, tandis que la situation de la presse n'a cessé de se dégrader. Ce qui s'est passé en France est très grave au plan démocratique. Avec le fonds de modernisation de la presse payé par Google, on a créé une dépendance économique des acteurs garants de notre démocratie, la presse, à l'égard d'un acteur privé, non européen, Google.

L'Observatoire – Après la directive, comment vont se passer les choses ? Quelles sont les futures étapes ?

M.-A. Ferry-Fall - Il y a beaucoup de choses qui nous attendent. En premier lieu, la transposition en droit français des dispositions de la directive européenne. L'intégration de l'article 17 à notre droit est l'un des gros chantiers. Mais d'autres aspects du texte nous intéressent de près, notamment l'article 12 relatif aux licences collectives étendues, qui constituent une piste intéressante pour rémunérer les auteurs des œuvres diffusées en masse par les moteurs de recherche d'images. De manière générale, il va nous falloir être vigilant pour que les tentatives d'affaiblissement du droit d'auteur constatées à Bruxelles ne resurgissent pas, sous une forme ou une autre, lors des débats au Parlement français.

En second lieu, nous allons également travailler à la mise en œuvre pratique de ces dispositions, en négociant avec les plateformes des licences leur permettant de diffuser des œuvres dans le respect des droits des auteurs. Nous espérons évidemment que ces discussions pourront se dérouler dans un cadre constructif, sans tentative stérile d'intimidation comme celle dont nous venons de parler...

J.-N. Tronc – La France a, pour l'instant, transposé une petite partie de la directive, avec la loi sur la presse promulguée le 18 octobre 2019. Mais, ainsi que je l'évoque dans le 5° chapitre de mon ouvrage consacré à la perte de souveraineté numérique de l'Europe qui fragilise ses industries culturelles, il ne faut plus seulement maintenant traiter les choses au

prisme de la culture mais tout simplement au prisme des principes du traité de Rome qui sont des principes de régulation économique et de concurrence équitable. Car nous avons un véritable problème. Il y a un abus de position dominante de certaines grandes entreprises, qui ont d'ailleurs été condamnées au cours des six dernières années à plusieurs milliards d'euros d'amende qu'elles ne paient pas puisqu'elles donnent lieu à des recours. Pendant ce temps-là, l'abus de position dominante continue de s'accélérer. D'où le signal positif que je vois est le nouveau portefeuille « concurrence et numérique » confié à la commissaire européenne Margrethe Vestager qui révèle qu'il y a un sujet de position dominante et d'épuisement des manières traditionnelles de régler les questions de concurrence à l'heure du numérique. La technologie est, par nature, un objet inerte dont il importe de savoir quel usage politique on en fait. Ce qui est en train de se passer avec les géants de la technologie, sur absolument tous les plans, pose de véritables questions de civilisation. C'est pour cela que le combat que nous avons mené, et gagné, était un beau combat!

Entretien avec Marie-Anne Ferry-Fall
Directrice générale de l'Adagp

et **Jean-Noël Tronc** Directeur général de la Sacem

Propos recueillis par **Lisa Pignot** Rédactrice en chef

et **Jean-Pierre Saez** Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

VIENT DE PARAÎTRE

Jean-Noël Tronc

Et si on recommençait par la culture ?

PLAIDOYER POUR LA SOUVERAINETÉ EUROPÉENNE

SEUIL

Et si on recommençait par la culture? Plaidoyer pour la souveraineté européenne Jean-Noël Tronc, Éditions du Seuil, 2019, 264 p.

Toutes les grandes puissances le comprennent : la politique culturelle est un pilier de la puissance économique, de la cohésion sociale et de l'influence extérieure. Or, l'Union européenne s'est créée à l'écart de la culture. Dans la bataille du droit d'auteur à Bruxelles, le malentendu entre culture et numérique a éloigné beaucoup d'artistes de l'Europe, qui n'a pas su convaincre, malgré ses réalisations.

Pour l'UE, déstabilisée par le reiet des peuples, remettre la culture à la première place lui permettra de redevenir désirable aux yeux des citoyens et d'affirmer son indépendance et son identité. Mais les géants de la technologie, par un lobbying redoutable, veulent faire croire aux citoyens européens que la politique culturelle nuit au développement numérique et technique. Au contraire, ce livre démontre que la souveraineté numérique et le développement des industries culturelles sont les deux faces complémentaires d'une Europe libre et forte. Dans ce témoignage truffé d'anecdotes passionnantes et souvent confidentielles, Jean-Noël Tronc éclaire les liens féconds qui pourraient unir les technologies de l'information et les industries culturelles, au sein d'une stratégie européenne de reconquête. Il est temps de réagir.

ADAGP – SOCIÉTÉ DES AUTEURS DANS LES ARTS GRAPHIQUES ET PLASTIQUES



Créée en 1953, l'ADAGP est la société française de perception et de répartition des droits d'auteur pour les arts visuels.

UNE SOCIÉTÉ CRÉÉE PAR ET POUR LES ARTISTES

Société sans but lucratif, l'ADAGP a été fondée à l'initiative d'artistes et a accueilli rapidement en ses rangs les plus grands créateurs de l'époque (Georges Braque, Bernard Buffet, Marc Chagall, Léonard Foujita, Pierre Soulages, Joan Miró, Zao Wou Ki, etc.) ainsi que de nombreux ayants droit d'auteurs disparus.

Les artistes membres de l'ADAGP sont aujourd'hui issus de tous les horizons des arts visuels : peinture, sculpture, photographie, architecture, design, bande dessinée, manga, illustration, art urbain, création numérique, art vidéo... Grâce à la richesse de ce répertoire, l'ADAGP est la plus importante société d'auteurs des arts visuels au monde : à travers un réseau mondial de 50 sociétés sœurs, elle représente plus de 180 000 auteurs.

L'ADAGP est gérée par les artistes, les adhérents (auteurs, ayants droit, cessionnaires) en sont également les associés : ils en contrôlent la gestion, en élisent les organes dirigeants qui décident des orientations stratégiques de la société.

Des commissions consultatives ont également été mises en place pour les répertoires de la photographie, des arts appliqués, du livre jeunesse, de la bande dessinée mais aussi pour la lutte contre les faux et les contrefaçons.

En prise directe avec les problématiques inhérentes aux domaines des arts visuels qu'elles représentent, ces commissions peuvent ainsi transmettre leurs retours d'expérience sur les questions relatives à la gestion des droits, les actions de communication et l'action culturelle de l'ADAGP à destination de ces différents répertoires.

LE DROIT D'AUTEUR DÉFEND VOTRE TALENT!

L'ADAGP gère l'ensemble des droits patrimoniaux (droit de suite, droit de reproduction et droit de représentation) et droits collectifs reconnus aux auteurs pour tous les modes d'exploitation : livre, presse papier ou en ligne, publicité, produits dérivés, expositions, ventes aux enchères et en galerie, télévision, vidéo à la demande, sites Internet... En adhérant, les artistes-auteurs confient à l'ADAGP le soin de rédiger et de négocier les contrats de cession de droits avec les éditeurs ou les producteurs, d'encadrer l'utilisation des œuvres et de facturer les montants correspondants. Pour certains artistes-auteurs, notamment les photographes d'agence et de presse, les auteurs de bandes dessinées et de mangas, les illustrateurs jeunesse, la gestion de l'ADAGP concerne essentiellement les droits collectifs (rémunération pour la copie privée audiovisuelle et numérique,

la photocopie, la télévision par câble et le droit de prêt des livres dans les bibliothèques), du fait de la présence d'un cessionnaire de droits (éditeur, agence). Ces artistes peuvent également percevoir une rémunération provenant du droit de suite, en cas de revente de leurs dessins ou tirages originaux sur le marché de l'art. Au-delà de la mission fondamentale de perception et de répartition des droits, l'ADAGP déploie ses compétences et son expertise au service de la défense du droit d'auteur et des arts visuels. Siégeant au sein de plusieurs institutions internationales de la propriété intellectuelle, l'ADAGP intervient ainsi régulièrement en France et à l'étranger sur des enjeux actuels tels que le partage de la valeur sur Internet, l'universalité du droit de suite ou le respect du droit d'exposition.

L'ADAGP ENCOURAGE LA SCÈNE CRÉATIVE

Enfin, l'ADAGP mène un ambitieux programme d'action culturelle grâce auquel elle initie et/ou soutient financièrement des projets propres à valoriser les arts visuels et à en assurer la promotion à l'échelle nationale et internationale. Une centaine de manifestations et institutions reçoivent ainsi le soutien de l'ADAGP chaque année.

Plusieurs aides spécifiques permettent d'accompagner les artistes à des moments clés de leur parcours professionnel. Tous les ans, les Révélations encouragent l'émergence des talents dans les domaines des arts plastiques, arts numériques/art vidéo, art urbain, bande dessinée, design, livre d'artiste, livre jeunesse, photographie. Les dix bourses « Collection Monographie », attribuées annuellement, aident au financement du premier ouvrage monographique d'artistes ADAGP, la bourse de résidence de création BD à l'Académie de France à Rome-Villa Médicis et la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême) accompagne les parcours d'auteurs confirmés dans la réalisation d'un projet BD novateur.

Premier dispositif mis en place par l'ADAGP pour soutenir le rayonnement de la scène française à l'international (et complété, depuis, par les bourses Connexion et Étant donnés), @ElaineAlain est un compte Instagram éditorialisé. Il prend ainsi la forme d'un avatar aux regards multiples portés sur les artistes d'une scène pleine de vitalité dans un collage joyeux et l'énergie de la rencontre. Collectionneurs, galeristes, critiques et commissaires internationaux partagent leurs liens avec les artistes par des contenus éditoriaux à la fois critiques et personnels.

Chaque jour, l'ADAGP œuvre pour que les droits des artistes soient reconnus en France et dans le monde entier.

Marie-Anne Ferry-Fall
Directrice générale de l'Adagp



DROIT ET RÉMUNÉRATION

DES AUTEURS ET DES PROFESSIONNELS AU NIVEAU EUROPÉEN

Nicolas Mazars

L'adoption de la directive européenne « sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique »¹ a été une longue épopée. Le lobbying acharné des géants du numérique n'y est pas pour rien, au point que les institutions européennes ont elles-mêmes dénoncé les méthodes employées². Une telle pression de ces grands groupes sur un sujet très confiné pourrait étonner. Le fait est que le droit d'auteur vise directement le nerf de la guerre : les revenus du numérique.

Le droit d'auteur a été conçu historiquement pour permettre à ceux qui sont à l'origine de la création de percevoir une partie des revenus qu'elle génère. Il est un outil de répartition de la richesse. De progrès techniques en progrès techniques, de l'imprimerie à Internet, le législateur a accompagné l'évolution de la dissémination de la création avec le dessein constant de faire revenir une part de la nouvelle valeur engendrée vers les créateurs et les professionnels qui y concourent : éditeurs, producteurs, artistes-interprètes.

La directive de 2019 s'inscrit finalement dans cette fidélité historique du législateur envers la création et le droit d'auteur. Mais il a fallu une évolution de la part des institutions européennes dans la perception du marché numérique, voire une révolution quasi-copernicienne afin de remettre la création et les créateurs en son centre.

DE LA « MODERNISATION » DU DROIT D'AUTEUR AU PARTAGE DE LA VALEUR

Lors de son discours d'investiture au Parlement européen de Strasbourg, le 15 juillet 2014, Jean-Claude Juncker affiche d'entrée de jeu son ambition

de réformer le droit d'auteur3. Cette réforme doit intervenir dans le cadre plus vaste de la construction d'un « marché unique numérique » incluant entre autres la protection des données et les télécommunications. À ce stade, il n'est question ni de rémunération des titulaires des droits, ni à fortiori des auteurs. Il n'est question que de faciliter la circulation des biens culturels. Le droit d'auteur y est perçu comme un obstacle : « nous devrons avoir le courage de briser les barrières nationales en matière [...] de droit d'auteur... », les entreprises de vente en ligne sont empêchées de vendre à cause de « restrictions liées au droit d'auteur »4.

Pour les auteurs européens, ce discours est de très mauvais augure⁵. Cette antienne de la modernisation et de l'impérieuse adaptation de leur droit au numérique leur est bien connue. Elle vient toujours conforter une libéralisation du droit d'auteur. Ceux qui plaident en ce sens ont invariablement pour objectif un affaiblissement de la protection des œuvres avec le risque non négligeable d'un effondrement des investissements dans la création et une diminution de la rémunération des auteurs. Leurs thuriféraires sont les grandes entreprises du numérique, géants de l'Internet et leurs alliés objectifs, libertariens du Net, partis pirates et consorts.

Mais en réalité, en 2014, ce discours libéral-libertaire est obsolète. L'époque pionnière de l'Internet des années 2000 où l'on misait tout sur « la croissance économique des entreprises européennes ainsi que leurs investissements dans l'innovation » est révolue⁶. Dorénavant, les multinationales américaines dominent sans partage le marché du numérique. Ainsi que le constate la revue en ligne Toute l'Europe : « Sur les 10 sites les plus visités au monde en 2014, 9 étaient affiliés à des acteurs américains et pourtant 80 % de leurs utilisateurs ne sont pas localisés sur le continent nord-américain. En outre, les États-Unis représentaient 83 % de la capitalisation boursière des entreprises numériques, contre 2 % en Europe. Seulement 9 des 100 premières sociétés mondiales du numérique avaient par ailleurs leur siège au sein de l'Union européenne. »7

Sauf à accroître encore l'hyper-domination de ces acteurs, l'heure est moins à s'inquiéter des obstacles à la circulation des biens culturels que d'éviter une concentration du revenu du numérique entre leurs mains. L'enjeu fondamental du numérique est désormais celui du partage de la valeur. Et en ce qui concerne la création, le partage de la valeur avec ceux qui la font.



Au regard de la directive européenne « Commerce électronique » de 20008, les grandes plateformes américaines du numérique comme Facebook ou YouTube n'ont qu'une responsabilité juridique limitée au titre du droit d'auteur. En effet, ces plateformes qui hébergent les contenus des utilisateurs ne sont pas tenues de demander une autorisation aux titulaires des droits. Alors que les usages les rendent maintenant incontournables, que les œuvres protégées y sont diffusées massivement, alors que ces plateformes captent de plus en plus de revenus publicitaires aux dépens des journaux, des radios et de la télévision, elles ne sont juridiquement redevables d'aucune rémunération au bénéfice des auteurs et autres ayants droit.

De fait, le 9 juillet 2015, le Parlement européen constate dans sa résolution⁹, « que les œuvres créatives sont l'une des principales sources qui alimentent l'économie numérique et les acteurs du secteur des technologies de l'information tels que les moteurs de recherche, les médias sociaux ou les plateformes de contenus générés par les utilisateurs, mais que la quasi-totalité de la valeur dégagée par les œuvres créatives est transférée à ces intermédiaires numériques, qui refusent de rémunérer les auteurs ou négocient des rémunérations extrêmement faibles » et souligne que toute révision du droit d'auteur « devrait continuer à garantir le principe d'une rémunération équitable des titulaires de droits ».

DU PARTAGE DE LA VALEUR JUSQU'À L'AUTEUR

En 2016, changement de ton. Dans son discours sur l'état de l'Union¹⁰, Jean-Claude Juncker ne parle plus du droit d'auteur comme d'un empêcheur de tourner en rond. Au contraire, il promeut la rémunération des auteurs : « nous devons également donner les moyens d'agir à nos artistes et à nos

créateurs et protéger leurs œuvres ». Cependant, du discours aux actes, il reste du chemin à parcourir. La proposition de directive tant attendue de la Commission européenne déçoit. En guise de partage de la valeur entre les grandes plateformes de l'Internet et les ayants droit, le texte accorde un droit voisin sur les publications de presse aux journaux européens mais ne va guère au-delà.

Le Conseil de l'Union européenne et le Parlement européen vont, eux, plus loin et initient une responsabilité des plateformes au titre du droit d'auteur. Pour la première fois, l'Union européenne revient sur la directive « Commerce électronique » et ouvre une exception qui rend les plateformes comptables du droit d'auteur.

Au demeurant, pour être abouti, le partage de la valeur doit inclure celui qui en est la source : l'auteur. À cet égard, la SAA (Société des Auteurs Audiovisuels) qui représente l'ensemble des sociétés d'auteurs de l'audiovisuel européennes dont la Scam, a constaté que les auteurs européens sont loin de bénéficier pleinement des revenus d'exploitation de leurs œuvres¹¹. En cause : les pratiques contractuelles qui escamotent les chances des auteurs audiovisuels d'obtenir une rémunération juste et proportionnelle. C'est le cas notamment de la pratique dite du « buy out » qui consiste à obtenir de l'auteur une cession de tous ses droits en contrepartie d'une rémunération forfaitaire. Cette pratique dénoncée par les sociétés d'auteurs essaime dans plusieurs pays européens¹². La quasitotalité des rémunérations provenant de l'exploitation des œuvres leur est donc versée par les sociétés d'auteurs dont ils sont membres, bien peu par leurs producteurs. C'est pourquoi, la SAA

milite, depuis 2011, pour l'adoption, au niveau européen, d'un droit inaliénable à rémunération proportionnelle au profit des auteurs de l'audiovisuel et géré par les sociétés d'auteurs.

Il revient au Parlement européen d'ajouter cette pierre à l'édifice. Ce sont, en effet, les députés européens qui vont instituer dans le texte de la directive « le droit de percevoir une rémunération appropriée et proportionnelle » au bénéfice des auteurs et des artistes-interprètes, ainsi que l'obligation faite aux exploitants de rendre compte de l'exploitation des œuvres. Si la gestion de ce droit par les sociétés d'auteurs n'est pas imposée, elle demeure cependant possible. Dans le même esprit, la directive impose également aux États membres un partage des revenus issus du

nouveau droit des éditeurs et agences de presse, avec les journalistes et les autres auteurs des œuvres insérées dans les publications.

Ainsi la directive sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique consacre-telle un « new deal » pour le droit d'auteur à l'ère du numérique. Elle redistribue les cartes du partage de la valeur aujourd'hui en grande partie absorbée par les géants du Net. Elle permet, d'une part, d'aller chercher la valeur là où elle est accaparée et, d'autre part, d'imposer son partage avec les créateurs. C'est une formidable avancée pour le droit d'auteur et pour les auteurs.

Nicolas MazarsDirecteur des affaires juridiques et institutionnelles
de la Scam

Droit et rémunération des auteurs et des professionnels au niveau européen

NOTES

- 1– Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, 17/04/2019 : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=celex:32019L0790.
- 2– V. Delphine Déchaux, « Comment Google et les Gafa ont tissé leurs réseaux d'influence à Bruxelles », in *Challenges*, 12/02/2019 (consultable en ligne sur www.chalenges.fr); Isabelle Szczepanski, « Les institutions européennes s'expriment contre le lobbying de Google », in *Electron Libre*, le 15/12/2019
- 3– Jean-Claude Juncker, « Un nouvel élan pour l'Europe : Mon programme pour l'Emploi, la Croissance, l'Équité et le Changement démocratique », 15/07/2014 (consultable en ligne sur https://ec.europa.eu).
- **4** Communication de la Commission, Stratégie pour un marché unique numérique en Europe (COM/2015/0192), 06/05/2015 : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=CELEX%3A52015DC0192.
- 5– Julie Bertuccelli, réalisatrice et présidente de la Scam, discours d'ouverture de la Rencontre Auteur&Co 2015 « Marché unique ... culture unique ? », 12/03/2015 (disponible en ligne sur www.scam.fr).
- 6- Considérant 2, Directive 2000/31/CE du Parlement européen et du Conseil relative à certains aspects juridiques des services de la société de l'information, et notamment du

- commerce électronique, dans le marché intérieur (« directive sur le commerce électronique »), 08/06/2000: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/HTML/?uri=CE LEX:32000L0031&from=FR.
- 7– Vincent Lequeux, « Le numérique dans l'Union européenne », in *Toute l'Europe*, 15/03/2018 (disponible en ligne sur www.touteleurope.eu).
- 8- Cf. note supra
- 9- Résolution du Parlement européen sur la mise en œuvre de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, 09/07/2015 : http://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2015-0209_FR.html.
- 10- Discours sur l'état de l'Union 2016, « Vers une Europe meilleure Une Europe qui protège, donne les moyens d'agir et défend », 14/09/2016 : https://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-16-3043_fr.htm.
- 11-SAA White Paper 2015 (2nd Edition): http://saa.web10.tentwelve.com/file/86/download.
- 12- Contractual arrangements applicable to creators: law and practice in selected Member States, 2014, CRIDS/KEA: http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/juri/dv/contractualarangements_contractualarangements_en.pdf

Scam*

La Société civile des auteurs multimédia est un organisme de gestion collective (OGC). Créée en 1981 par les auteurs et les autrices pour gérer leurs droits, la Scam est aussi leur porteparole, elle défend leurs intérêts professionnels, matériels et moraux. Elle mène également une action culturelle et sociale. Aujourd'hui, la Scam rassemble plus de 45.000 auteurs et autrices de la télévision, de la radio, du livre, de la presse, de la photographie et du web.

UN RÉPERTOIRE

Les auteurs et autrices de la Scam proviennent de divers horizons. Ce sont les documentaristes, les journalistes, les vidéastes, les traducteurs, les auteurs de radio, les écrivains, les photographes et illustrateurs. Tous auteurs et autrices d'œuvres du réel : documentaires, reportages, magazines, essais, articles de presse...

UN ORGANISME DE GESTION COLLECTIVE

La Scam est présente, au même titre que les autres sociétés d'auteurs comme la Sacem (auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), dans le monde de la propriété intellectuelle et plus particulièrement du droit d'auteur. À l'instar des autres sociétés, elle rémunère les créateurs et créatrices pour l'exploitation de leurs œuvres. La Scam gère les droits patrimoniaux de ses membres : le droit de représentation et le droit de reproduction. Dès lors que les œuvres, conçues par ses membres, sont reproduites ou représentées, une autorisation doit être délivrée par elle. La Scam a ainsi conclu des contrats autorisant l'exploitation des œuvres qui font partie de son répertoire avec les télédiffuseurs, radios, podcasts, éditeurs de DVD, fournisseurs d'accès à Internet, sites Internet de vidéos à la demande, plateformes de partage de vidéos... En contrepartie de ces autorisations, elle perçoit une rémunération qu'elle reverse à ses membres dont les créations sont diffusées sur l'un de ces médias. Elle gère aussi les rémunérations perçues au titre de la copie privée et de la reprographie. Conformément à la législation, 75 % de ces sommes sont versées aux auteurs et 25 % à des actions culturelles.

La Scam facilite les recherches et les négociations de droits en permettant aux exploitants et aux diffuseurs de s'adresser à un interlocuteur unique. Elle leur apporte une sécurité juridique et une jouissance paisible des œuvres qu'ils diffusent. Grâce à leurs sociétés de gestion collective les auteurs et les autrices perçoivent régulièrement leurs droits et ont une meilleure connaissance des différentes exploitations de leurs œuvres.

UNE SOCIÉTÉ DE SERVICES, ACTRICE CULTURELLE ET SOCIALE

La Scam est aussi une actrice culturelle. Elle délivre, chaque année, des aides à la création aux auteurs. Elle remet des prix à leurs œuvres : Les Étoiles de la Scam récompensent les 30 meilleurs documentaires de l'année, le prix Marguerite Yourcenar est remis à un écrivain ou une écrivaine pour l'ensemble de son œuvre, etc. La Scam soutient des festivals et des manifestations culturelles : Fipadoc, Mois du film documentaire, Marathon des mots, Étonnants Voyageurs, etc.

La société mène des actions sociales. Elle participe à la formation professionnelle continue des auteurs. Elle accorde des aides sociales et une assistance. Elle initie de façon constante ses membres à leurs droits dans tous les domaines. Elle les conseille dans la négociation de leurs contrats.

UNE SOCIÉTÉ ENGAGÉE

La Scam mène une action institutionnelle et professionnelle Elle défend les intérêts de ses membres auprès des pouvoirs publics. À l'occasion de l'adoption de lois, règlements, elle rencontre les décideurs publics, parlementaires, représentants du gouvernement. Elle participe activement aux concertations professionnelles dans les domaines qui intéressent ses membres et négocie des accords professionnels avec les représentants des producteurs audiovisuels ou éditeurs de livres. Elle siège dans diverses instances dont le CSPLA (Conseil supérieur de la propriété intellectuelle et artistique).

La Scam est membre de plusieurs organismes européens et internationaux

CISAC (Confédération internationale des sociétés d'auteurs et de compositeurs), FERA (Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel), GESAC (Groupement européen des sociétés d'auteurs et de compositeurs), SAA (Société des auteurs de l'audiovisuel).

Elle s'est particulièrement engagée au sein de ces groupements pour la défense du droit d'auteur, notamment dans le cadre de l'adoption de la dernière directive européenne qui a permis une évolution et une meilleure protection des œuvres et des auteurs.

Cristina Campodonico
Adjointe à la direction de la Communication, Scam

VIDÉASTE : UN MÉTIER EN VOIE DE PROFESSIONNALISATION

Guillaume Hidrot

Aujourd'hui, des milliards de personnes se cultivent et se divertissent quotidiennement en regardant des vidéos postées en ligne sur des plateformes en libre accès. Principalement sur la plateforme YouTube mais également sur Dailymotion, Facebook, Vimeo ainsi que sur de nombreuses applications dédiées aux mobiles. En une dizaine d'années, le phénomène est devenu tel qu'une structuration des contenus et du métier exercé par les jeunes professionnels qui les conçoivent et les produisent est devenu indispensable.

Deux changements ont été déterminants dans la professionnalisation des créateurs : le dispositif « CNC Talent » et l'accès aux droits d'auteur pour les vidéastes (appelés plus communément des « youtubers »). En effet, le dispositif du CNC, qui permet d'obtenir des aides à la création pour un projet ou une chaîne, a apporté une légitimité aux vidéos du Web en tant qu'objets culturels au même titre que les autres œuvres audiovisuelles. L'accès aux droits d'auteur va de pair avec cette nouvelle légitimité et confère enfin un véritable statut aux créateurs du Web.

Certes, il reste de nombreuses questions concernant le statut économique et social des vidéastes qui sont tout autant auteurs que producteurs de leurs contenus. Néanmoins, cette reconnaissance pose une pierre structurante pour aider à la professionnalisation de ces nouveaux artistes.

POURQUOI UNE GUILDE DES VIDÉASTES ?

La Guilde des vidéastes a été créée en se basant sur les préoccupations communes et partagées par les vidéastes, les producteurs de contenus vidéo et bon nombre d'acteurs de la création de contenus audiovisuels sur le Web. Tout cela a démarré en 2017, lors d'un rassemblement de vidéastes à Avignon dans le cadre de rencontres professionnelles organisées par le festival Frames. L'année est déterminante car elle voit arriver à la fois le dispositif « CNC Talent » ainsi que les droits d'auteur pour les créateurs du Web. Une cinquantaine de vidéastes de tous horizons, rassemblés autour des principaux acteurs de la professions (CNC, SACD, SCAM, YouTube, Dailymotion, etc.) entament alors une réflexion collective sur leur métier et sur les limites du cadre professionnel dans lequel toutes et tous évoluent depuis plusieurs années.

Les premiers constats sont rapidement unanimes : être vidéaste n'est pas vraiment un métier mais plutôt l'agrégation de plusieurs métiers allant de l'écriture à la production, jusqu'à la promotion de cette création. Il en ressort une singularité vis-à-vis de la filière audiovisuelle traditionnelle, généralement organisée avec les auteurs d'un côté et les producteurs de l'autre.

La différenciation avec les autres métiers de la filière audiovisuelle s'accentue lorsque l'on considère qu'une majorité de vidéastes est constituée de créatrices et créateurs indépendants, à la fois maîtres de leurs contenus et de la manière de les produire, mais également impliqués dans l'exécution des autres tâches qui incombent à leur réalisation. Ils sont à la fois entrepreneurs, donc chef.fe.s d'entreprises et, dans le même temps, salariés de leur propre entreprise. Ce contexte de création singulier venant interroger la conception traditionnelle du cadre social dans lequel évolue péniblement leur activité.

Parmi ces difficultés, on retrouve notamment l'éloignement avec la réalité de production que propose la convention collective de la production audiovisuelle. En effet, celle-ci est difficilement applicable dans de nombreux cas, notamment si l'on prend en compte les modestes capacités financières disponibles pour la production web par rapport à la filière traditionnelle. Sans un ajustement de ce cadre social, les productions web doivent souvent chercher des solutions issues d'autres cadres juridiques sans quoi les projets ne pourraient être mis en œuvre.

En outre, le métier de vidéaste n'étant encore que peu reconnu comme tel, les créateurs n'ont souvent que peu d'accompagnement dans leur professionnalisation. À la différence, d'autres secteurs d'activités mieux identifiés, un jeune créateur d'entreprise peut être épaulé par la CCI, la CMA ou encore le pôle emploi de sa région dans la structuration de sa professionnalisation. Pour les vidéastes, il y a encore une longue



route avant d'obtenir une reconnaissance de leur activité et, donc, en pratique, les mêmes droits que tout créateur d'activité. Cela demanderait notamment une meilleure compréhension de leur métier par tous les acteurs du développement économique sur tous les territoires.

Heureusement, ce travail a commencé avec le CNC et notamment grâce aux sociétés perceptrices de droits d'auteur qui ont permis aux vidéastes l'ouverture de droits sociaux vis-à-vis de leurs œuvres, leur permettant ainsi de défendre plus légitimement leur activité en tant qu'artiste-auteur.

Par ailleurs, avec la diffusion des vidéos sur des plateformes en ligne accessibles gratuitement, la filière audiovisuelle voit naître cette nouvelle branche spécifique de la création dont les modèles socio-économiques et le contexte de production sont tels que cela nécessiterait de la penser comme un ensemble à part.

On a donc affaire à un nouveau contexte de production qui implique des problématiques inédites qu'il s'agit de traiter avec des méthodes et des outils juridiques adaptés. Les technologies de production audiovisuelle ayant énormément progressé ces dernières années, elles ont permis à des personnes seules de s'équiper plus facilement pour la prise de vue, le montage, etc. Il n'en fallait pas plus pour provoquer la déconcentration de la production audiovisuelle, historiquement centralisée en région Île-de-France. Ce qui est un avantage en termes d'indépendance mais qui comporte aussi un risque d'isolement entre des individus partageant les mêmes problématiques professionnelles.

Force est de constater que cet isolement pose trois grandes difficultés : les vidéastes ne peuvent échanger entre eux, et donc s'entraider ; ils ne peuvent faire valoir leur activité comme faisant partie intégrante des politiques de développement économique local portées par les régions ; et ils peinent à faire entendre leurs besoins aux grands acteurs de ce secteur d'activité au niveau national.

C'est à partir de ces différents constats, synthétisés après plus de 18 mois de concertation, avec plus de 150 acteurs de création web (vidéastes, producteur. rice.s, sociétés d'auteurs plateformes de diffusion, etc.), que la Guilde des vidéastes a bâti ses fondations.

L'association Guilde des vidéastes a été officiellement créée le 22 février 2019, avec pour objectif d'accompagner, représenter et défendre les métiers de la création audiovisuelle diffusée sur Internet.

Accompagner: permettre aux vidéastes d'accéder aux informations pratiques en lien avec leurs activités, que ce soit en matière de droit social ou de droit d'auteur afin de gagner du temps sur la partie administrative et se consacrer à leur cœur de métier: la création.

Représenter: c'est bien connu, l'union fait la force! L'isolement des vidéastes ne leur permet pas facilement de rentrer en dialogue avec les institutions publiques et privées qui entourent leur activité. La Guilde, en tant que médiateur, entend fluidifier les relations avec ces grandes institutions et faire avancer les choses pour l'ensemble du secteur.

Défendre: dans un secteur d'activité par essence « très jeune », les vidéastes se retrouvent souvent en position de fragilité au plan juridique. De plus, ils n'ont pas toujours la capacité financière d'avoir accès aux services de juristes et/ou avocats pour régler des situations complexes. En mutualisant les ressources, la Guilde souhaite aider les vidéastes à faire valoir leurs droits et à se défendre le cas échéant.

UN OBSERVATOIRE ET CENTRE RESSOURCE DE LA WEBCRÉATION

Les nombreuses problématiques évoquées précédemment impliquent une structuration cohérente et adaptée aux besoins des vidéastes. En tant qu'organisation professionnelle, la Guilde souhaite leur permettre d'être informé.e.s, en étant au plus près de leurs préoccupations, de faciliter le lien avec tous les acteurs du secteur d'activité et de travailler à une prise de recul permanente sur l'activité et son évolution.

Tout d'abord, la Guilde des vidéastes se veut un centre ressource pour les créatrices et créateurs, où la veille partagée et le retour d'expérience constituent une ressource documentaire dédiée à la création de contenus audiovisuels diffusés sur Internet. Cette ressource sera alimentée par des informations de terrain (rencontres, témoignages, sondages, etc.), dont nous assurerons la synthèse puis la mise à disposition via nos différents lieux de présence et canaux en cours de développement (salons professionnels, outils web, podcasts, vidéos, fiches pédagogiques, etc.).

La Guilde des vidéastes se veut également un outil de médiation pour une filière en pleine évolution. En effet, l'instauration de rituels d'échanges permanents avec les différents acteurs publics et privés de ce jeune secteur d'activité permettra une meilleure circulation des informations auprès des vidéastes en premier lieu mais également auprès des différentes institutions concernées de près ou de loin par l'activité de création de vidéos du Web (le CNC, les sociétés d'auteurs, les plateformes de diffusion et de financement participatif).

L'objectivation de ces sujets complexes repose aujourd'hui principalement sur des informations plutôt empiriques, basées en grande partie sur des retours d'expérience logiquement empreints de subjectivité. Si cela constitue une bonne base de réflexion pour identifier les principales problématiques, cela peut également susciter un certain nombre d'idées reçues en décalage avec la réalité. Afin d'avancer avec plus de précision, la Guilde des vidéastes a créé une commission scientifique dont la mission est de travailler avec des universités et notamment des laboratoires scientifiques (en sciences humaines, droit, économie, etc.) afin d'élaborer conjointement un **observatoire de la webcréation**.

Cet ensemble de fonctions/outils devant constituer, à terme, une force de dialogue inédite permettant aux vidéastes et à l'ensemble des acteurs de construire ensemble cette nouvelle filière.

La structuration professionnelle des vidéastes a encore un long chemin devant elle. Les bases nécessaires à la reconnaissance de ces artistes ont été établies, il reste maintenant à répondre aux questions qui se posent tant dans la filière audiovisuelle qu'en ce qui concerne le statut des artistes-créateurs aujourd'hui. Les prochaines années seront consacrées à ce travail passionnant, lié à cette émergence. Le fait que tous les acteurs aient aujourd'hui ouvert le dialogue présage de décisions importantes auxquelles il faudra apporter une attention particulière et déterminée.

Guillaume HidrotDirecteur Général de la Guilde des vidéastes

POUR UNE RÉGULATION DE L'ÉCOSYSTÈME NUMÉRIQUE

Entretien avec **Catherine Morin-Desailly**Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Formation des citoyens au numérique, mise en place d'une stratégie européenne capable d'influer sur la gouvernance mondiale de l'Internet, défense du droit d'auteur et des droits voisins des éditeurs de presse : voici autant de sujets dont la sénatrice Catherine Morin-Desailly, présidente de la Commission de la Culture, de l'Éducation et de la Communication, s'est emparée à travers de nombreux rapports sur les enjeux du numérique pour la France et l'Union européenne. Elle en retrace les enjeux dans cet entretien.



Catherine
Morin-Desailly
Présidente de la
Commission de
la Culture, de
l'Éducation et de la
Communication
Sénatrice de la SeineMaritime

L'Observatoire – Qu'est-ce qui a motivé, en mai 2018, la création d'une commission mixte (Assemblée nationale et Sénat) dédiée aux droits et libertés numériques ?

Catherine Morin-Desailly - Cette commission mixte avait pour objectif d'évaluer si les libertés numériques devaient être inscrites dans la Constitution, au même titre que la défense de l'environnement. Nous sommes partis du principe qu'on ne touche que d'une main tremblante à ce texte fondateur qu'est la Constitution, et qu'il suffisait d'adjoindre une simple charte sur ce sujet spécifique, car si le numérique bouleverse nos modes de vie et nos usages, la Constitution fait déjà référence aux principes de souveraineté, de liberté, d'égalité qui nous sont chers, ils sont universels et ont vocation, à travers le temps, à s'appliquer à tous les sujets. On peut écrire beaucoup de choses dans des chartes mais il est primordial d'agir, construire une stratégie volontariste et prendre les dispositions législatives et règlementaires en faveur d'une vraie régulation. Là-dessus, nous sommes restés trop longtemps passifs ces dernières années, à défaut d'une vision stratégique et coordonnée tant au niveau de nos ministères qu'à celui des différentes directions générales à Bruxelles.

J'ai beaucoup plaidé en faveur de la montée en « compétence numérique » de tous, dans le cadre d'un rapport1 consacré à l'éducation numérique, parce que je pense que c'est la première pierre à l'édifice. Si les citoyens ne sont pas suffisamment formés et informés sur les sujets numériques - la digitalisation du monde est inéluctable - alors ils seront réduits à être de simples consommateurs, sans pouvoir bénéficier des mutations en cours ni comprendre et donc maîtriser le monde dans lequel ils vivent. Devant cette urgence et suite à ces travaux, j'ai écrit au Président de la République pour lui demander de faire en sorte que l'année 2020 soit celle d'une « montée en compétence numérique de tous », hélas! je n'ai pas eu de réponse.

Alors, certes, nous pouvons joindre une charte à la Constitution, en proclamant, par exemple, que l'Internet doit être neutre et ouvert – ce qui existe déjà dans les textes internationaux – mais le véritable sujet, selon moi, est de rendre cette intention effective, et de savoir comment nous prenons les dispositions nécessaires, tant au niveau français qu'européen, pour que cela advienne.

L'Observatoire – Comment le Sénat s'empare-t-il de la question des droits et libertés numériques ?

C. M.-D. - Le Sénat s'est intéressé de longue date à la révolution numérique, puis à ce qu'on appelle la transition digitale et il a effectué de nombreux travaux sur le sujet. Notre commission de la culture, de l'éducation et de la communication qui est aussi celle de la recherche, s'intéresse à ces nouvelles technologies, aux nouveaux usages et bouleversements qu'elles entraînent. Nous nous y sommes d'autant plus intéressés que celles-ci ont renversé les modèles économiques, l'économie de la création et cela a notamment commencé par la musique. M'étant investie tout autant au sein de la commission des affaires européennes du Sénat dont j'étais membre, j'ai eu l'occasion de réaliser un rapport² en 2013 dont l'objet était de décrypter ce nouvel écosystème et de mesurer l'ensemble des défis à relever : défis juridiques (en particulier celui du droit d'auteur et celui de la protection des données), défis fiscal et économique, défi industriel et défi culturel. Ce rapport établissait un diagnostic et formulait des propositions pour construire et garantir notre souveraineté culturelle. Car si nous n'y prenons pas garde, c'est bien notre diversité culturelle qui est menacée dans un monde qui risque de s'homogénéiser en une culture mondialement anglo-saxonne. Ce premier rapport pointait du doigt à la fois les forces et les faiblesses de l'Europe

"Le vrai sujet est structurel : quel rôle, quelle place et quelle responsabilité ont ces plateformes dans l'écosystème numérique ?"

face à cette révolution numérique, les risques et les périls, en même temps qu'il formulait des préconisations.

La défense du droit d'auteur est au cœur des préoccupations de notre commission. Nous avons eu à transposer un certain nombre de directives ces dernières années et pour cela nous travaillons avec la commission des affaires européennes du Sénat. À la question des droits d'auteur s'est ajoutée celle des droits voisins dans le cadre de la réforme de la distribution de la presse qui pose nécessairement la question d'une régulation de la presse numérique : comment veiller à ce que les éditeurs de presse recouvrent aussi leur juste part de la valeur ajoutée de ce qu'ils mettent à disposition sur Internet ? Comment assurer également la transparence, mais surtout la neutralité de l'exposition des contenus et des titres ? Pourquoi tel contenu plutôt qu'un autre? Pourquoi celui-ci est-il priorisé de manière différente d'un autre?

Grâce à une forte mobilisation de nos ministres de la Culture, des sociétés d'auteurs, des autorités de régulation et des parlementaires européens et nationaux nous avons bien avancé sur certains sujets : il y a eu l'adoption du règlement général de la protection des données (RGPD), l'adoption de la directive services de médias audiovisuels (SMA) qui fixe un quota obligatoire d'œuvres d'expression française ainsi qu'un investissement des plateformes dans la création et enfin la directive européenne sur les droits d'auteur et les droits voisins.

En 2015, suite aux révélations d'Edward Snowden sur la manipulation des données des Européens et de l'espionnage de

masse, j'ai commis un deuxième rapport³ dans le cadre d'une mission commune d'information de notre assemblée. Je me suis intéressée à la façon dont l'Europe peut influer sur la gouvernance mondiale de l'Internet, en portant un modèle de civilisation qui lui est propre. Je considère qu'il faut à présent aller beaucoup plus loin et disposer d'une stratégie véritablement globale et offensive. Dans ce cadre, il convient de régler la question des plateformes et de leur statut. Du fait de la directive e-commerce votée dans les années 2000, ces plateformes n'ont ni redevabilité, ni responsabilité. Si bien qu'elles peuvent faire ce qu'elles veulent. On les laisse s'autoréguler. Prises la main dans le sac, quand elles pillent nos données personnelles, elles nous promettent, la main sur le cœur, de ne plus recommencer... On peut en douter! Le vrai sujet est structurel : quel rôle, quelle place et quelle responsabilité ont ces plateformes dans l'écosystème numérique ? Elles se sont constituées en oligopoles et sont devenues des intermédiateurs quasi obligatoires (Google représente 97 % de la recherche sur Internet!) et tout le monde doit passer par ces plateformes pour avoir accès au nouveau monde économique. Or, hélas les règles de concurrence européennes actuelles continuent de protéger Google qui, avec son moteur de comparaison de prix, favorise ses sites plutôt que d'autres ou bien telle entreprise connexe plutôt que telle autre. En l'absence de mesures conservatoires pouvant être prises, nos entreprises européennes sont alors les victimes permanentes d'un abus de position dominante. Il est plus que jamais impératif de réformer ce droit de la concurrence au niveau européen pour créer des conditions du marché

loyales et équitables pour tous. Encore une fois, cela passe par une stratégie globale et offensive, également porteuse d'une véritable politique industrielle afin de trouver notre juste place dans cet écosystème numérique et être à même de garantir non seulement la survie de notre propre économie, mais aussi de notre modèle culturel, de nos industries culturelles, nos artistes, nos auteurs et notre création.

L'Observatoire – Avez-vous le sentiment que l'Europe a conscience aujourd'hui de devoir travailler beaucoup plus en convergence autour de cette problématique du droit d'auteur pour défendre ses intérêts à l'échelle mondiale ?

C. M.-D. - Les pays européens sont inégalement sensibles au sujet, mais je garde espoir... Les chantiers que j'évoquais précédemment (RGPD, directive européenne droits d'auteur et droits voisins, etc.) montrent que nous sommes parvenus, non sans mal, à un résultat grâce à la mobilisation de la société civile et des professionnels face au monstrueux lobbying outre-Atlantique. Ce lobbying n'est d'ailleurs pas terminé, alors que la transposition de la directive dans les différents pays risque de prendre un certain temps. Nous ne sommes qu'au début d'un long processus. Tout le monde a pu lire dans la presse la réaction de Google qui refuse, ni plus ni moins, ce qui a été décidé par le législateur! Il va donc nous falloir trouver des partenariats en Europe pour porter ce que doit être cette transposition de la directive, mais surtout pour faire valoir à la nouvelle Commission européenne que nous sommes vraiment à la croisée des chemins. Tim Berners-Lee, le fondateur du Web, a d'ailleurs reconnu lui-même, en novembre dernier, suite à

l'affaire Cambridge-Analytica, qu'il était grand temps que l'Internet soit régulé... On sait que les GAFAM contournent les législations fiscales nationales depuis des années et qu'ils sapent les moyens de l'action publique des pays européens en ne partageant pas la valeur ajoutée de tout ce qu'ils aspirent. Ils ont également manipulé les données personnelles des citoyens et des entreprises. Ils exercent un abus permanent de position dominante sur le marché européen. Mais le plus grave, et qui fait enfin réagir, c'est qu'ils portent en eux un risque potentiel et désormais avéré de dérive démocratique comme on l'a constaté avec la manipulation des élections américaines, très certainement la manipulation des élections pour le Brexit et enfin avec les tentatives de Steve Bannon lors de nos dernières élections européennes... Tout cela montre qu'il est plus que temps d'agir et qu'il faut sortir de cette complaisance un peu naïve dont nous nous sommes rendus coupables. Nous devons mettre en œuvre une régulation qui permette de promouvoir un écosystème numérique

vertueux et donc durable. C'est le sens des propositions de résolution européenne que j'ai fait adopter à l'unanimité du Sénat ces dernières années⁴.

"Tout le monde a pu lire dans la presse la réaction de Google qui refuse, ni plus ni moins, ce qui a été décidé par le législateur!"

L'Europe est prise en étau entre, d'un côté, le modèle des plateformes américaines, les GAFAM, et, de l'autre côté, le modèle chinois avec les BATX. Avec son « crédit social » qui note à chaque instant de sa vie le citoyen, et le contrôle par quelques-uns des nouvelles technologies, le modèle chinois n'est guère enviable! Il faut donc, plus que jamais, que l'Europe promeuve un modèle fondé sur les valeurs de liberté et de dignité humaine qui sont les siennes.

L'Observatoire – Vous avez activement participé à l'introduction des droits culturels dans les lois NOTRe et LCAP, diriez-vous que le droit d'auteur relève également de cette catégorie de droit?

C. M.-D. – Oui, parce que le droit d'auteur est la reconnaissance de ce qu'est l'artiste et de la valeur de sa création. Les droits culturels sont la reconnaissance de tout un chacun dans son humanité, dans sa dignité, dans ce qu'il a de particulier. Reconnaître les droits d'auteur, c'est reconnaître à l'artiste le droit de créer et de vivre de sa création. C'est, selon moi, un droit culturel fondamental.

Entretien avec **Catherine Morin-Desailly**Présidente de la Commission de la Culture,
de l'Éducation et de la Communication
Sénatrice de la Seine-Maritime

Propos recueillis par **Lisa Pignot** Rédactrice en chef

et **Jean-Pierre Saez** Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Pour une régulation de l'écosystème numérique

- 4- « Prendre en main notre destin numérique : l'urgence de la formation », rapport d'information de Catherine Morin-Desailly, fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication, n° 607 (2017-2018) 27 juin 2018. https://www.senat.fr/notice-rapport/2017/r17-607-notice.html
- 2- « L'Union européenne, colonie du monde numérique ? », rapport d'information de Catherine Morin-Desailly, fait au nom de la commission des affaires européennes, n° 443 (2012-2013) 20 mars 2013. https://www.senat.fr/notice-rapport/2012/r12-443-notice.html
- 3- « L'Europe au secours de l'Internet : démocratiser la gouvernance de l'Internet en s'appuyant sur une ambition politique et industrielle européenne », Rapport d'information de Catherine Morin-Desailly, fait au nom de la MCI sur la gouvernance mondiale de l'Internet, n° 696, tome I (2013-2014) 8 juillet 2014. https://www.senat.fr/notice-rapport/2013/r13-696-1-notice.html
- 4– Catherine Morin-Desailly est l'auteure de propositions de résolution européenne sur la responsabilisation partielle des hébergeurs (2018), la mise en œuvre des règles de concurrence (2017), pour une stratégie européenne du numérique globale, offensive et ambitieuse et sur la nécessaire réforme de la gouvernance de l'Internet (2014).

FACE AU NUMÉRIQUE, DISRUPTION OU CONTINUITÉ POUR LE DROIT D'AUTEUR ?

Françoise Benhamou

La disruption numérique affecte nos modèles sociaux et nos modèles économiques, nos modes de pensée et nos relations interpersonnelles. Pourtant, le numérique ne constitue pas un changement majeur en matière de droits d'auteur, du moins du point de vue de leurs fondements. Les racines philosophiques et les raisons d'être économiques de ce droit sont encore plus fondées qu'autrefois.

On pourrait reprendre aujourd'hui, tels quels, les mots prononcés par Le Chapelier en 1791, devant la toute nouvelle Assemblée nationale : « La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage fruit de la pensée d'un écrivain. » De même, au plan économique, la volonté d'inciter le créateur à créer en mettant en place les conditions nécessaires à sa rémunération, et, ce faisant, à la rémunération de tous les acteurs qui sont partie prenante de la chaîne de valeur, est plus forte que jamais.

Il apparaît néanmoins que l'édifice du droit d'auteur, patiemment élaboré et négocié au fil des siècles, commence à se fissurer. On voit se heurter d'un côté les tenants d'un droit d'auteur renforcé dans son champ d'application comme dans sa durée et, d'un autre côté, un ensemble hétéroclite et un peu surprenant, qui associe les géants de l'Internet et tout un courant libertaire, militant pour un accès libre et gratuit à toutes les formes de création au format numérique.

On abordera ici quatre questions: jusqu'à quel point les fondamentaux du droit d'auteur conservent-ils leur pertinence? Le débat sur la durée de ce droit est-il dépassé ou encore d'actualité? Le champ du droit d'auteur est-il destiné à s'étendre encore? Ses modalités d'application sont-elles fragilisées? Nous conclurons sur ce qui nous apparaît comme le non-dit du droit d'auteur: la question cruciale de la rémunération des auteurs dans un monde numérique.

DES FONDAMENTAUX QUI CONSERVENT TOUTE LEUR PERTINENCE

L'économiste voit dans le droit d'auteur une réponse juridique à la possibilité qu'un individu s'approprie un bien informationnel, sans qu'il ait contribué à la production de celui-ci. Tel un « passager clandestin », en l'absence de la protection que constitue le droit d'auteur, un individu pourrait commercialiser la copie d'un texte, d'une musique, d'un film, sans avoir contribué à

sa création ni à sa production (Landes et Posner, 1989). Le droit d'auteur permet donc à l'auteur (ou à ses ayants droit) de s'assurer la propriété de ses créations et de lui en conférer le monopole de commercialisation. Il est de surcroit la condition de la remontée de la valeur sur toute la chaîne de production.

Le numérique renforce cet argument : il facilite la possibilité de l'appropriation sans coût, qui risque de priver l'auteur de la juste rémunération de ses créations. En effet, avec le numérique, la copie des œuvres peut être parfaite, duplicable à volonté. En l'absence de droit d'auteur, l'éditeur et le producteur peineraient à amortir leurs coûts.

Ce constat renvoie toutefois à deux questions: d'une part, celle de la diffusion et de l'accès, dont tout un courant de pensée suggère qu'il est bridé par le droit d'auteur et, d'autre part, celle de la durée de ce droit, variable clé qui délimite le champ des œuvres sous droit et celui des œuvres du domaine public.

LES TEMPS DU DROIT D'AUTEUR. UN DÉBAT DÉPASSÉ OU ENCORE D'ACTUALITÉ ?

Pour l'économiste, le droit d'auteur incite le créateur ou l'auteur à innover. Mais cette fonction d'incitation doit être

"La durée actuelle du droit d'auteur (70 années après la mort de l'auteur) peut sembler exorbitante à l'heure du numérique."

bornée dans le temps, car la protection réduit l'ampleur de la diffusion de l'œuvre. La préoccupation était déjà présente chez les philosophes des Lumières, lorsque Diderot défendait, dans la Lettre sur le Commerce des livres (1763), la légitimité de la propriété de l'auteur sur son œuvre comme un droit inaliénable, tandis que Condorcet et Sieyès arguaient qu'une propriété littéraire sans limite serait injuste, car elle instituerait durablement un monopole sur des idées qui sont partie prenante du bien commun et utiles au progrès de l'humanité. Afin de concilier protection et diffusion, Sieyès suggérait un droit d'une durée maximale de dix années après la mort de l'auteur. Cette durée ne cessera de s'étendre, et l'on retrouvera le même débat lors de l'adoption, aux États-Unis, du Sonny Bono Copyright Term Extension Act, en 19982. Dix-sept économistes, dont plusieurs lauréats du prix Nobel, démontraient dans un texte très argumenté que l'extension de la durée du copyright ne créait pas d'incitations à la création, mais correspondait seulement à l'attribution de rentes.

La durée actuelle du droit d'auteur (70 années après la mort de l'auteur) peut sembler exorbitante à l'heure du numérique. Pour un auteur écrivant un livre à 40 ans et mourant à 90 ans, ce sont 120 années de droit d'auteur qui se profilent devant lui. Est-ce bien raisonnable ? On notera pourtant que la tendance à l'allongement demeure

d'actualité. La loi de 1985 a institué des droits voisins pour les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle. Sa durée fut alors fixée à 50 ans², mais elle passa à 70 ans, trente années plus tard, en 2015.

UN CHAMP DESTINÉ À S'ÉTENDRE ?

Le numérique pose des questions nouvelles, notamment du côté de la presse. Alors que la diffusion de la presse quotidienne décline depuis plus de 15 ans déjà, le numérique semble lui porter un coup presque fatal, sauf à inventer de nouveaux modèles économiques. Parmi les questions posées, certaines ont trait aux droits voisins. En effet, des plateformes proposent des extraits d'articles, accompagnés d'un lien vers le journal. Elles tirent profit de l'information produite par d'autres grâce à des publicités, tandis que les journaux qui ont financé la production de cette information se retrouvent dans l'impossibilité de la monétiser: en effet, ces extraits suffisent en nombre de cas à satisfaire la curiosité du lecteur, qui ne se rend pas sur le site de l'éditeur de presse.

En 2019, le Parlement européen adopte un texte qui crée un droit voisin pour la presse, invitée à négocier collectivement une rémunération avec les grandes plateformes comme Google et Facebook. Le texte européen est

rapidement transposé en droit français, mais Google annonce que si les éditeurs demandent à être payés, leurs articles ne seront plus référencés qu'avec un titre et une URL à cliquer, sans aucun extrait de texte. Ce référencement a minima risque d'accentuer la baisse de l'audience des journaux, Google étant un fort pourvoyeur de trafic du fait de l'écrasante part de marché du moteur de recherche³. Google précise que les éditeurs de presse pourront lui demander de continuer à afficher des extraits, de la taille qu'ils souhaitent... mais sans être payés. À l'heure où nous écrivons, ce bras de fer est loin d'être résolu, et certains médias envisagent un recours devant l'Autorité de la concurrence pour abus de position dominante.

Quelle qu'en soit l'issue, cette bataille montre que le droit d'auteur, ou son extension sous forme de droits voisins, si grande soit sa légitimité, est aussi un moyen de tenter, dans une situation de grande difficulté économique, de générer des revenus pour les producteurs. Se mêlent en quelque sorte la volonté de faire reconnaître un droit, de financer un service ou un produit, et de récupérer une rente ou un revenu. Rien ne permet d'avancer en revanche que ces éventuels revenus permettront aux auteurs de mieux vivre4... Et l'on peut craindre que la volonté de s'en prendre à Google soit le corollaire de l'incapacité à s'organiser au niveau européen pour créer une plateforme d'information à la mesure des besoins.

"Dans la tension qui se joue entre accès et protection, l'attrait d'un accès immédiat à l'infinie diversité de la production prend le pas sur le souci de respecter la propriété littéraire et artistique."

DES MODALITÉS D'APPLICATION FRAGILISÉES

Le débat avec Google illustre une des facettes des difficultés à appliquer le droit d'auteur. Ce n'est pas le seul aspect des combats qui affectent cette application. D'une part, le numérique, facilite les possibilités de piratage. D'autre part, il rend la légitimité du droit d'auteur plus floue. Le consommateur peut oublier que c'est l'avenir de la création et de la diversité culturelle qui dépend de la

reconnaissance et la juste application du droit d'auteur. Dans la tension qui se joue entre accès et protection, l'attrait d'un accès immédiat à l'infinie diversité de la production prend le pas sur le souci de respecter la propriété littéraire et artistique.

En France, le débat sur le devenir de l'autorité administrative indépendante en charge de la lutte contre le piratage, l'Hadopi, a occupé le devant de la scène et, sans doute, mis excessivement l'accent sur la responsabilité des pratiques illicites dans la crise de l'industrie musicale et ce, au détriment d'une réflexion sur les évolutions et les révolutions technologiques et managériales qu'elles impliquent. L'application du droit d'auteur apparait plus que jamais comme l'objet d'un combat qui ne doit pas occulter le fait que les pratiques de consommation se transforment et qu'il est vain de voir, dans tout consommateur, un pirate en puissance.

CONCLUSION. DES QUESTIONS EN SUSPENS

Derrière le droit d'auteur, se dessine l'épineuse question de la rémunération des auteurs, dont on sait à quel point elle est dérisoire pour nombre d'entre eux. Si le streaming a permis de donner une nouvelle vie à l'industrie musicale qui voit enfin ses revenus s'accroître, les artistes et les interprètes reçoivent des revenus infimes⁵ et, pour ceux qui ne sont pas enclins à donner des concerts, se retrouvent dans des situations de précarité extrême.

Aux États-Unis comme en Europe, les rémunérations moyennes des auteurs sont nettement insuffisantes et en baisse, et le droit d'auteur ne suffit pas à la défense de leurs intérêts. La bataille pour la juste rémunération des auteurs ne se résume pas à la défense du droit d'auteur qui en est une condition nécessaire, mais non suffisante.

Françoise Benhamou
Professeur d'économie à l'université Paris 13

BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Benhamou, F. (2019), « New challenges of intellectual property rights protection in Europe », *Economia della cultura*, 2, 173-186.
- Landes, W.M. and R. A. Posner (1989), « An Economic Analysis of Copyright Law », *Journal of Legal Studies*, 38, 325-363.

Face au numérique, disruption ou continuité pour le droit d'auteur?

¹⁻ La loi avait étendu la durée des droits d'auteur sur les œuvres créées à compter du 1^{er} janvier 1978 à 70 ans après la mort de l'auteur.

^{2–} À partir de la première fixation du phonogramme ou du vidéogramme (pour les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes), ou de la première communication au public des programmes (pour les entreprises de communication audiovisuelle).

³⁻ Supérieure à 90 % en France en 2018, selon le Journal du Net.

⁴⁻ Pour plus de détails, cf. Benhamou, 2019.

^{5–} Pour un abonnement à 9,99 € par mois, les artistes touchent 0,46 €, à répartir entre tous ceux qui ont été écoutés dans le mois. Source : ADAMI (https://www.adami.fr/wpcontent/uploads/2019/07/streaming-adami.pdf).

LES MISSIONS DU CSPLA

Le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) est un organe consultatif placé auprès du ministre de la Culture. Il rassemble une centaine de représentants des acteurs concernés par le droit d'auteur. Il produit plusieurs rapports chaque année destinés à éclairer les pouvoirs publics et les professionnels intéressés par les grandes évolutions technologiques, économiques et sociales susceptibles d'avoir un impact sur le droit d'auteur.

Le CSPLA est une instance consultative chargée de conseiller le ministre de la Culture en matière de propriété littéraire et artistique. Il a été créé par l'arrêté interministériel du 10 juillet 2000, sur la recommandation du député Patrick Bloche dans son rapport « Le désir de France », remis au Premier ministre en décembre 1999.

Il est composé d'une centaine de membres, représentant les différentes catégories de titulaires de droits d'auteur et droits voisins (auteurs, artistes, éditeurs, producteurs, radiodiffuseurs, etc.), dans les différents domaines concernés : musique, cinéma, audiovisuel, livre, presse, arts graphiques et plastiques, jeux vidéo, logiciels, etc.)¹. Il rassemble également des personnalités qualifiées ainsi que des représentants de consommateurs et utilisateurs, des fournisseurs d'accès à Internet et des administrations intéressées. Il est présidé par Olivier Japiot, conseiller d'État. La vice-présidente est Anne-Élisabeth Crédeville, conseiller doyen honoraire à la Cour de cassation. Son président désigne un membre du collège de la Haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet (Hadopi)².

Le Conseil se réunit en séance plénière deux fois par an pour débattre de l'actualité de la propriété littéraire et artistique, en particulier les nouveaux textes nationaux, européens et internationaux, ainsi que les évolutions jurisprudentielles. Surtout, il se fait présenter les rapports préparés par les personnalités qualifiées destinés à apporter des éclairages précieux au ministère de la Culture et aux professionnels du secteur.

Le Conseil produit chaque année au moins trois ou quatre rapports, jusqu'à cinq en 2019. Ceux-ci explorent l'impact sur le droit d'auteur des évolutions juridiques, économiques, sociales et surtout technologiques. C'est ainsi que le CSPLA a, par exemple, travaillé dès 2005 sur la distribution des œuvres sur Internet et sur les mesures techniques de protection ; en 2012, sur l'informatique en nuage (cloud computing) ; en 2014, sur l'exploration de données (text and

data mining); en 2016, sur l'impression 3D; et en 2017, sur les « blockchains ». Il va publier, fin 2019, un rapport sur l'intelligence artificielle et, l'été prochain, un rapport sur la réalité virtuelle.

Le Conseil est également présent sur les sujets juridiques au cœur de la réflexion de l'Union européenne, comme l'illustrent ses études sur le régime de responsabilité des plateformes numériques (deux rapports, en 2008 et 2015), l'article 13 de la future directive (en 2017) et le droit voisin des éditeurs de presse (en 2016 et 2018). Il contribue également à faciliter la transposition en droit français des textes européens. À ce titre, il a notamment organisé en 2019 une mission sur les droits voisins des éditeurs de presse et une mission, conjointe avec l'Hadopi et le CNC, sur les outils de reconnaissance automatique des œuvres sur les plateformes en ligne.

Il étudie aussi certaines problématiques sociétales telles que l'articulation du droit d'auteur avec les libertés individuelles (en 2004) et le « domaine commun informationnel » (en 2015). L'ensemble de ses rapports sont disponibles sur le site du ministère de la Culture³.

Enfin, pour aider à la résolution des différends relatifs à l'application de la législation en matière de propriété littéraire et artistique sur des sujets qui mettent en cause les intérêts collectifs des professions, le Conseil peut proposer au ministre de la Culture la désignation d'une personnalité qualifiée chargée d'exercer une fonction de conciliation.

Ces travaux sont souvent pionniers dans leur domaine au niveau européen et mondial, d'autant plus qu'il n'existe pas véritablement d'instance équivalente au CSPLA dans les autres pays.

Le Conseil s'ouvre à des partenariats vers d'autres institutions, telles que l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), la Commission européenne, l'INPI, l'Hadopi, le Conseil national du numérique (CNNum), le CNC, etc. Les modalités en sont variées, l'une d'entre elles étant l'étude conjointe mentionnée plus haut avec l'Hadopi et le CNC.

Le CSPLA veut ainsi constituer à la fois un observatoire et une force de proposition pour assurer la protection et le développement de nos auteurs et de nos artistes ainsi que de nos industries culturelles au bénéfice d'un plus large public.

> Olivier Japiot Président du CSPLA

Les missions du CSPLA

NOTES

- 1– https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Fonctionnement/Composition
- 2- Article L. 331-16 du Code de la propriété intellectuelle.
- 3- https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique

SAUVEGARDER NOS LIBERTÉS INDIVIDUELLES ET NOTRE DIVERSITÉ CULTURELLE

Entretien avec **Jean-Marie Cavada**Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

L'eurodéputé Jean-Marie Cavada a été à la pointe du combat pour défendre le droit d'auteur et de la presse à l'ère du numérique et exiger des géants de l'Internet une meilleure rémunération des contenus qu'ils diffusent. Il nous rappelle ici en quoi, avec le texte adopté par le Parlement, l'Europe va dans le sens d'une régulation juste et moderne pour que le progrès du numérique ne se fasse pas au détriment de la création, et en quoi cette directive réaffirme aussi les principes fondamentaux de diversité et d'exception culturelle qui font la richesse de l'Europe.



Jean-Marie Cavada Ancien député européen, rapporteur fictif de la directive copyright pour l'Alliance des libéraux et des démocrates pour l'Europe (ADLE)

L'Observatoire – En tant que parlementaire, vous avez joué un rôle majeur dans l'obtention du vote par le Parlement européen en faveur de la directive sur le droit d'auteur. Pouvez-vous nous rappeler quelles étaient les lignes principales de votre plaidoyer?

Jean-Marie Cavada – Depuis dix ans, la croissance des contenus culturels en ligne a démultiplié leur importance ainsi que celle des services qui y donnent accès. Les intermédiaires, de par leur influence et leur caractère dominant, sont devenus le principal portail d'accès aux contenus gratuits en ligne. C'était donc une évidence pour moi et une nécessité que de m'inscrire dans le sens de la proposition de la Commission en faveur de cette « directive copyright », dans la mesure où le progrès du numérique ne doit pas se faire au détriment du secteur de la création et des industries culturelles.

L'Observatoire – Ce texte réaffirme quelques principes fondamentaux de diversité et d'exception culturelle. Quels sont les éléments les plus emblématiques de la directive par rapport à ces questions? **J.-M. C.** – Cette directive vise à ce que le droit d'auteur continue à être posé comme une règle fondamentale, même dans l'univers numérique.

Trois articles sont essentiels pour la mise en œuvre du droit d'auteur :

- La création d'un droit voisin pour les éditeurs de presse (article 15) qui ouvre la possibilité pour les éditeurs de presse de recevoir une rémunération lors de l'utilisation de leurs contenus édités par les agrégateurs de presse. Aujourd'hui, des articles de presse sont pillés par ces grands groupes qui accroissent ainsi leur audience, collectent des recettes publicitaires et ne rétrocèdent aucune rémunération aux journaux. Ce droit n'affecte pas les utilisations privées et non commerciales des publications par les utilisateurs, ne couvre pas les hyperliens et n'interdit pas les snippets [encarts dans lesquels apparaissent des informations provenant d'une page web et répondant à une requête faite par un internaute, NDLR].
- La prise en compte du transfert de la valeur (*value gap*). Cet article (article 17) vise uniquement les plateformes qui jouent un rôle actif dans l'organisation et la

promotion des contenus protégés, c'est-àdire celles qui optimisent le contenu publié par un utilisateur. Cet article comprend des exceptions comme les encyclopédies en ligne (Wikipédia), les services de cloud (Dropbox) et les développeurs de logiciels libres ou encore les espaces de marché en ligne (leboncoin) dont l'activité est la vente de biens physiques. Il n'impose pas de filtrage généralisé, mais prévoit que les plateformes visées doivent coopérer avec les titulaires de droits pour mettre en place, à leur demande, des mesures techniques visant la suppression des contenus contrevenant au droit d'auteur. Enfin, il faut noter que la liberté d'expression des utilisateurs n'est pas impactée. Ils pourront continuer à partager les contenus à usage non commercial.

La création du principe de rémunération juste et proportionnée des auteurs et interprètes (article 18). Cet article est très important puisqu'il assure dorénavant aux auteurs et interprètes un droit à être payés pour l'utilisation directe ou indirecte de leurs œuvres en ligne selon l'importance de leur contribution à l'œuvre. En harmonisant, au niveau européen, l'attribution de cette compensation, la

directive établit donc un concept clair et équitable qui permettra aux auteurs et interprètes, en tenant compte des spécificités de chaque secteur, d'être associés au succès d'une œuvre.

L'Observatoire – Comment situez-vous l'intérêt de cette directive par rapport à la Convention Unesco de 2005 sur la protection de la diversité des expressions culturelles ?

J.-M. C. - Ce sont deux textes qui ne sont pas comparables. La Convention de l'Unesco ne fait aucunement référence à l'environnement numérique, et c'est là toute la différence. En revanche, ces textes ont tous deux un intérêt capital pour l'ensemble des secteurs de la culture. L'Unesco pose un principe de diversité culturelle, elle a atteint son objectif. Mais n'oublions pas que, même si la nécessité de défendre et de promouvoir la diversité culturelle paraît acquise aujourd'hui, elle nécessite toutefois une vigilance de tous les instants, y compris au sein de nombreux pays qui ont ratifié la Convention Unesco, puisqu'elle va de pair avec la liberté d'expression et le respect de l'être humain.

L'Observatoire – Comme toute directive, ce texte laisse libres les États membres de l'Union européenne des moyens pratiques à utiliser pour transposer ces principes impératifs dans leur droit national. Certains pays européens se sont montrés plus rétifs que d'autres à l'égard de cette directive. Cela peut-il donner lieu à des transpositions édulcorées ?

J.-M. C. – Sans doute certains États membres y pensent-ils... mais c'est le risque encouru avec une directive moins contraignante qu'un règlement. Les pays réticents vont avoir une marge de manœuvre réduite car ils se trouvent face à un texte qui donne un cadre qu'il faudra respecter. Par ailleurs, la Commission a un rôle à jouer pour s'assurer que la transposition soit non seulement faite dans les délais impartis, sous peine d'amende, mais qu'elle soit également fidèle à l'esprit du texte. Tout cela n'échappe pas aux États membres... Je ne suis pas trop inquiet.

L'Observatoire – On évoque souvent les algorithmes de recommandation culturelle comme de véritables menaces pour la diversité culturelle. Quelle est votre opinion sur le sujet ?

J.-M. C. – Ces algorithmes de recommandation se glissent plus ou moins discrètement dans nos vies numériques... Qu'on le veuille ou non, c'est un système très insidieux et qui s'impose à tous les utilisateurs. Ils constituent une véritable entrave à nos libertés, de choix, d'opinions et influencent évidemment notre quotidien. En ce sens, oui, c'est une menace pour la diversité culturelle et le risque est d'aller vers une pensée unique de la culture : il faudra désormais être culturellement correct...

"Ces algorithmes de recommandation se glissent plus ou moins discrètement dans nos vies numériques... Qu'on le veuille ou non, c'est un système très insidieux."

L'Observatoire – Vous nous mettez en garde vis-à-vis de l'envahissement des industries numériques dans notre vie et par rapport au respect de nos libertés privées. L'Europe est elle suffisamment armée face à ce danger ? Comment doit-elle s'engager dans les années à venir par rapport à ces risques ?

J.-M. C. – Ce nouvel environnement numérique a complètement transformé nos comportements, c'est pourquoi il est évident que l'ère numérique bouleverse non seulement nos modes de vie et notre conception de la réalité, mais qu'elle a aussi un impact sur nos pratiques culturelles. Les capacités de stockage et d'agrégation de données va ouvrir la porte à une révolution dite « numérique ». Le traçage généralisé des personnes existe déjà et les révélations des lanceurs d'alerte nous confortent tous les jours sur la mise en danger de nos démocraties et de nos libertés.

le viens de créer un Institut des droits humains du numérique qui va s'intéresser à toutes ces questions gérées à travers l'intelligence artificielle. J'ai également signé récemment une tribune, avec quelques amis, juristes et professeurs à la Sorbonne, pour « une déclaration des droits et libertés fondamentaux numériques ». Il s'agit d'établir un cadre éthique et juridique applicable à ces évolutions. La société que dessine cette nouvelle génération de libertés et droits fondamentaux doit reposer sur une vision du monde repensée pour continuer à protéger nos valeurs et nos libertés intellectuelles, culturelles, nos opinions, notre vie privée, notre démocratie.

Il faut donc s'engager, pour profiter des opportunités qu'offre ce nouveau monde sans renoncer à nos acquis.

Entretien avec Jean-Marie Cavada

Ancien député européen, rapporteur fictif de la directive copyright pour l'Alliance des libéraux et des démocrates pour l'Europe (ADLE)

> Propos recueillis par **Lisa Pignot** Rédactrice en chef

> > et **Jean-Pierre Saez**

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

INTERNET ET DROIT D'AUTEUR, DES POINTS DE VUE CONTRASTÉS

Jean-Michel Bruguière

Le juriste qui s'intéresse à l'économie numérique, ou plus généralement aux nouvelles technologies de l'information, ne cesse de construire et de reconstruire le droit (ici le droit d'auteur) qui a vocation à l'encadrer. Il ne fait pas de doute, en effet, que l'économie numérique a profondément déconstruit mais aussi enrichi le droit de la propriété littéraire et artistique¹. L'occasion nous est donc donnée par *L'Observatoire* de revenir sur cette relation agitée du droit privatif et de l'Internet au travers du parti-pris de ses rédacteurs : « le bilan est contrasté ».

ÉCONOMIE NUMÉRIQUE ET DROIT D'AUTEUR

Le bilan est contrasté mais de quoi parle-t-on exactement? Et pourquoi ce bilan est-il contrasté ? Sans refaire l'histoire de l'Internet que nous envisagerons plutôt sous l'angle de l'économie numérique², nous devons rappeler que les questions posées par cette économie, au droit en général, et au droit d'auteur en particulier (celui-ci englobant dans notre contribution les droits dits voisins), datent de plus de vingt ans. 1996 représente ici le tournant de l'Internet grand public³. C'est à partir de cette année que les offres grand public de fourniture d'accès au réseau sont apparues. C'est également cette année-là qu'un grand nombre de questions juridiques ont été abordées pour la première fois devant les tribunaux français, et plus précisément devant le juge des référés, traditionnellement considéré comme le

"Le droit d'auteur a toujours su s'adapter aux innovations et l'économie numérique n'échappe pas à cette évolution." juge de l'urgence et de l'évidence, qui s'est alors improvisé comme le seul et unique « juge de l'Internet ».

Dès 1996, ont été prononcées les premières condamnations en matière de contrefaçon de droit d'auteur à la suite, par exemple, de la numérisation et de la mise en ligne des paroles de chansons de Jacques Brel et Michel Sardou par des étudiants utilisant les moyens informatiques de leur école⁴. Dans les années 2000, vont être adoptés les premiers grands textes internationaux et européens du droit d'auteur et des droits voisins confrontés à l'économie numérique. C'est ainsi que le Traité de l'OMPI de 1996 qui plonge le droit d'auteur dans l'économie numérique va être « transposé » au niveau de l'Union européenne en 2001 dans la fameuse directive 2001/29, puis un peu partout dans le monde (en 1998 avec le DCMA aux Etats Unis⁵ ou en 2006 en France). Le mouvement ne s'est pas arrêté là puisque, en avril 2019, la directive sur le droit d'auteur dans le marché numérique⁶ a apporté de nouvelles modifications en consacrant, par exemple, le droit voisin des éditeurs de presse ou des exceptions de data mining⁷. Et le juge n'est pas en reste comme en témoigne la jurisprudence chaotique, de la Cour de justice ou de la Cour de cassation, relative aux hyperliens8.

LE DROIT D'AUTEUR, AIGUILLON DE L'ÉCONOMIE NUMÉRIQUE

Le bilan de ces vingt années est-il si contrasté ? On pourrait de prime abord en douter. Le droit d'auteur a toujours su s'adapter aux innovations et l'économie numérique n'échappe pas à cette évolution. Quelques exemples volontairement disparates permettent de s'en convaincre.

Le droit d'auteur a accompagné le mouvement de dématérialisation induit par l'économie numérique. C'est ainsi que la Cour de justice, dans un arrêt du 10 novembre 20169, a appliqué au prêt numérique les dispositions de la directive 2006/115/CE relatives au prêt public en bibliothèque. Cette solution est à mettre en relation avec l'arrêt du 3 juillet 2012¹⁰ ayant jugé, à propos de la revente de licences de programmes d'ordinateurs, que « le mode de transmission en ligne est l'équivalent fonctionnel de la remise d'un support matériel » admettant ainsi le jeu de l'épuisement du droit du titulaire. Le droit d'auteur ne se contente pas d'accompagner les évolutions de dématérialisation induites par l'économie numérique, il condamne les pratiques qui portent atteinte aux droits des titulaires. Un jugement du Tribunal de grande instance de Paris a ainsi souligné que « le mode de diffusion en streaming ne permet qu'une visualisation de mauvaise qualité du fait notamment d'un cadre très réduit, inadapté pour un film de long-métrage et de l'effet saccadé que l'unité du film est par ailleurs troublé par un découpage en deux parties ; que l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre est donc constituée »¹¹.

Le droit privatif sait aussi tirer parti des techniques offertes par l'économie numérique pour lutter contre la contrefaçon lorsqu'il s'agit, par exemple, de s'appuyer sur les tatouages numériques des œuvres pour identifier les actes de piratage. Le bilan peut donc paraître tout à fait positif. L'on ne peut toutefois s'arrêter à pareille conclusion.

L'ÉCONOMIE NUMÉRIQUE TRUBLION DU DROIT D'AUTEUR

L'économie numérique a suscité l'apparition d'œuvres dites « transformatives » (par exemple les fanfictions) que le droit d'auteur a du mal à appréhender. Les exceptions au droit privatif sont souvent malmenées dans l'environnement numérique. Doit-on dès lors consacrer un statut pour des œuvres collaboratives¹² ? En matière de contrat, le législateur est intervenu pour encadrer les contrats d'édition du livre numérique. Toutefois ces réformes sont souvent décevantes, appréhendant un objet déjà dépassé, le livre homothétique¹³, ou confortant le droit d'éditeurs rétifs à l'idée d'un véritable développement du livre numérique.

Le bilan, quand l'on envisage les choses dans leur globalité, est effectivement contrasté. Nous nous efforcerons de le démontrer en expliquant en quoi notre droit d'auteur a échoué à sanctionner la captation de la valeur. Le droit privatif est depuis longtemps mobilisé afin de lutter contre ce qu'il est convenu d'appeler la captation de la valeur. Pour dire les choses simplement, cette notion désigne l'action par laquelle un opérateur (une

plateforme ou service de communication au public en ligne) s'approprie la valeur économique attachée à un contenu qui est produit par un autre (un éditeur de presse, un producteur audiovisuel...). L'échec de notre droit repose ici sur un mauvais timing. Le droit d'auteur est intervenu, en effet, soit trop tard, soit trop tôt, pour condamner la captation de la valeur. La responsabilité des intermédiaires fut tardive, la consécration du droit voisin de l'éditeur de presse, beaucoup trop précoce.

CAPTATION DE VALEUR, UNE SOLLICITATION TARDIVE DU DROIT DE LA RESPONSABILITÉ

La directive sur le droit d'auteur dans le marché numérique comporte aujourd'hui une disposition particulière sur la responsabilité des plateformes, l'article 17. Le législateur a donc pris conscience du fait que la matière du droit d'auteur nécessitait des règles particulières¹⁴. Il aura tout de même fallu plus de vingt ans pour en arriver à cette solution, ce qui a amené un auteur à souligner que « le respect du droit d'auteur nuirait au commerce électronique »¹⁵!

"L'économie numérique a suscité l'apparition d'œuvres dites « transformatives » (par exemple les *fanfictions*) que le droit d'auteur a du mal à appréhender."

Les plateformes du web 2.0 ne sont pas, comme cela a été relevé, des « prestataires techniques mais des diffuseurs, au même titre que le sont les chaînes de télévision »¹⁶. À la différence de celles-ci, toutefois, les plateformes qui sont l'objet de l'article 17 de la Directive,

ne consacrent pas une part importante de leur chiffre d'affaires à la production de nouvelles œuvres (financement du secteur culturel). Elles sont encore très rares à conclure des accords avec les organismes de gestion collective comme le font les entreprises de communication audiovisuelle (chaines de radios, chaines de télévision...). Cette situation ne s'explique pas par le fait, comme le pense naïvement le grand public, « qu'il n'y est question que de vidéos personnelles représentant des jeux de chatons ou les premiers pas de bébé »¹⁷ mais par le système de responsabilité atténuée de l'article 14 de la Directive 2000/31/CE (directive « Commerce Électronique »).

La directive sur le droit d'auteur dans le marché numérique modifie en profondeur ce régime de « responsabilité atténuée » 18. Sans rentrer dans le détail de cet article 17, soulignons en quoi consiste le changement de paradigme de la responsabilité des plateformes. Celui-ci se résume simplement en trois propositions (voir l'article 17.1 & 1 et & 3). Tout d'abord, les plateformes réalisent un acte de communication publique des œuvres qui sont mises en ligne. Ensuite, en raison de cette communication publique, une autorisation des titulaires de droit est nécessaire. Enfin, pour les plateformes visées dans la Directive (et elles seules), l'article 14 § 1 de la Directive 2000/31/ CE (la responsabilité dite « atténuée » vue plus haut) n'est plus invocable.

À partir de là, l'article 17 repose sur un principe de responsabilité qui supporte quelques exceptions que nous n'aborderons pas¹⁹. Selon l'article 17. 1 § 1), les fournisseurs doivent obtenir un accord avec les titulaires de droits. Cet accord s'accompagne d'un devoir de transparence et de loyauté afin de rendre la rémunération la plus juste possible. En l'absence d'accord avec les titulaires de droits (après tout, ces derniers ne sont pas tenus de délivrer une autorisation), les plateformes doivent empêcher (art. 17.4) la mise à disposition des œuvres contrefaisantes. Plus précisément le texte dispose que : « Si aucune autorisation

n'est accordée, les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne sont responsables des actes non autorisés de communication au public, y compris la mise à la disposition du public, d'œuvres protégées par le droit d'auteur et d'autres objets protégés, à moins qu'ils ne démontrent que : a) ils ont fourni leurs meilleurs efforts pour obtenir une autorisation; et b) ils ont fourni leurs meilleurs efforts, conformément aux normes élevées du secteur en matière de diligence professionnelle, pour garantir l'indisponibilité d'œuvres et d'autres objets protégés spécifiques pour lesquels les titulaires de droits ont fourni aux fournisseurs de services les informations pertinentes et nécessaires ; et en tout état de cause c) ils ont agi promptement, dès réception d'une notification suffisamment motivée de la part des titulaires de droits, pour bloquer l'accès aux œuvres et autres objets protégés faisant l'objet de la notification ou pour les retirer de leurs sites internet, et ont fourni leurs meilleurs efforts pour empêcher qu'ils soient téléversés dans le futur, conformément au point b) ».

Les plateformes doivent donc montrer qu'elles ont fait leur meilleur effort pour obtenir une autorisation. La formule évoque, dans le droit français, le modèle de l'obligation de moyens. Il faut tout faire pour parvenir à un accord (ce qui nécessitera de préserver des preuves de ces diligences) sans garantir un résultat. Cette obligation de moyens porte également sur la mise en place de mesures techniques (tatouage numérique par exemple) destinées à rendre indisponibles les contenus des tiers. Dans cette entreprise, la collaboration des titulaires de droits est plus que souhaitable. Cette coopération, dont on trouve de nombreuses illustrations dans les contrats informatiques, fera naître des usages qui seront pris en compte par le juge en cas de litige. Le temps de la conclusion de ces accords, ou de l'émergence de ces usages, pouvant être un peu long, la Directive impose toujours aux plateformes d'agir afin de retirer des contenus qui ont été notifiés. En

somme, nous en revenons au régime antérieur mais avec ici une différence de taille : le fournisseur du service doit encore faire ses « meilleurs efforts pour empêcher » que les contenus « soient téléversés dans le futur ». Ceci représente clairement l'abandon de la jurisprudence de la Cour de cassation du 12 juillet 2012 en vertu de laquelle l'hébergeur ne peut voir sa responsabilité engagée pour la réapparition de contenus déjà notifiés (principe dit du « take down, stay down »). Pour autant, il ne s'agit pas de revenir sur le principe selon lequel les intermédiaires techniques n'ont aucune obligation générale de surveillance du réseau. La Directive le précise bien dans son article 17.8 : « L'application du présent article ne donne lieu à aucune obligation générale de surveillance ». La directive Commerce Électronique, contrairement à ce que l'on a souvent écrit, n'a jamais empêché une surveillance ciblée. Nous devons donc considérer que le risque de la contrefaçon pèse désormais sur les plateformes et non sur les titulaires de droit. Un heureux changement de perspective qu'il conviendra d'apprécier dans l'avenir mais qui a été très long à se dessiner pour le grand bonheur, on l'aura compris, de nos plateformes 2.0.

CAPTATION DE VALEUR, UNE CONSÉCRATION PRÉCOCE D'UN NOUVEAU DROIT DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Une part importante des éditeurs de presse réclame, depuis maintenant quelques années, auprès des pouvoirs publics, à un échelon national ou européen, de bénéficier d'un droit voisin qui s'ajouterait aux droits d'auteurs dont ils sont investis par ailleurs sur leurs publications, par l'effet de la loi ou des contrats.

Les moteurs de recherche, notamment, en offrant des services d'agrégation de contenus d'information, capteraient les investissements des éditeurs de presse pour produire ces contenus. Pour les partisans de ce droit voisin, il s'agit donc de soumettre ces services à leur autorisation, et, ce faisant, de mieux répartir la valeur économique.

"Y-a-t-il effectivement, au-delà des slogans, une captation de valeur? Aurait-on pu solliciter un autre outil que celui du droit voisin de l'éditeur de presse?"

Cette défense des investissements de production des éditeurs de presse se fait aujourd'hui (voir les considérants²⁰ 54 et 55 de la Directive) au nom du pluralisme et de la fiabilité des informations. Sans que cela ne soit parfaitement expliqué, l'on comprend, qu'à défaut de lutte contre la captation de valeur des éditeurs de presse, ces derniers vont disparaître (*exit* le pluralisme) laissant la place à des plateformes diffusant des fausses nouvelles...(*exit* la fiabilité de l'information). Présenté ainsi, il est difficile de ne pas rallier la cause de ce nouveau droit voisin²¹...

La France a désormais transposé ce droit, suite à l'adoption de la loi du 24 juillet 2019. Il n'est pas question de présenter ce texte ici mais de revenir rapidement sur sa légitimité et son utilité. Les difficultés économiques du secteur de la presse sont réelles. La véritable question est de savoir si le droit voisin est le bon outil afin de répondre aux difficultés économiques de celle-ci. Y-a-t-il effectivement, au-delà des slogans, une captation de valeur ? Aurait-on pu solliciter un autre outil que celui du droit voisin de l'éditeur de presse ?

Nous n'allons pas répondre ici à toutes ces questions pour nous être déjà très largement prononcé contre la consécration de ce nouveau droit²². Les économistes ont largement discuté la captation de la valeur et nous avons montré en quoi

celle-ci nous semblait discutable. Nous avons, par ailleurs, plusieurs fois démontré que la réponse devait être cherchée du côté du droit d'auteur²³. L'éditeur de presse dispose déjà, par ailleurs, d'outils juridiques particulièrement performants. Nous songeons, par exemple, à la présomption de cession instituée par la loi Hadopi (voir l'article L. 132-36). L'on ne comprend pas plus pourquoi les journalistes auteurs devraient recevoir la moitié des recettes tirées de ce droit voisin des éditeurs de presse. Si ce droit rémunère l'investissement économique de cet opérateur (nous n'avons jamais vraiment saisi quel était le fait générateur de ce droit), l'on ne comprend pas pourquoi celui-ci devait être redistribué aux journalistes qui jouissent déjà de leur droit d'auteur.

Le droit voisin de l'éditeur de presse, abstraction faite de son étrange nature au sein de la galaxie des droits voisins²⁴, est donc un élément perturbateur au sein de la propriété littéraire et artistique. Il eut été préférable d'asseoir les prétentions des éditeurs de presse sur le droit d'auteur, quitte à faire évoluer le droit de communication publique comme cela a été suggéré par le CSPLA²⁵.

Nous voyons ici en définitive que le bilan contrasté de cette confrontation du droit d'auteur à l'économie numérique découle d'une mauvaise utilisation du droit privatif. Une instrumentalisation dommageable de la propriété intellectuelle qui s'ajoute à une sollicitation tardive du droit de la responsabilité.

Le bilan est contrasté et surtout très décevant pour le juriste qui aspire à s'adapter aux transformations sociales et qui se trouve piégé par le lobbying des uns ou des autres²⁶...

Jean-Michel Bruguière

Professeur à l'université Grenoble-Alpes Directeur du CUERPI (CRJ) Avocat Of Counsel, Cabinet Deprez, Guignot & Associés

Internet et droit d'auteur, des points de vue contrastés

NOTES

- 1– Sur les rapports plus fondamentaux du droit et du fait, voir Ch. Atias et D. Linotte « Le mythe de l'adaptation du droit au fait », D. 1977, p. 251.
- 2- Notre droit ne saisit pas l'Internet en général mais plutôt l'économie numérique. La loi vise ainsi à instaurer la « confiance dans l'économie numérique » ou à promouvoir la « république numérique »... Un droit du numérique se dessine peu à peu.
- 3- voir V. Fauchoux, P. Deprez, F. Dumont, J.-M Bruguière, *Droit de l'Internet*, LexisNexis, 2017.
- 4- TGI Paris, ord. réf., 14 août 1996, Brel et Sardou.
- 5- Pub. L. No. 105-304, 112 Stat. 2860 (Oct. 28, 1998).
- **6** Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE
- 7– Selon Wikipédia, le data mining est défini comme : « l'exploration de données, connue aussi sous l'expression de fouille de données, forage de données, prospection de données [...] ou encore extraction de connaissances à partir de données, qui a pour objet l'extraction d'un savoir ou d'une connaissance à partir de grandes quantités de données, par des méthodes automatiques ou semi-automatiques ».
- **8** voir M. Vivant et J.-M Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, Précis Dalloz, 4° éd., 2019, § 564 et s.
- 9– CJÜE, 3° ch., 10 nov. 2016, aff. C-174/15, *D*. 2016. Act. 2334, étude 747, note Alleaume; *Dalloz IP/IT*, p. 42, obs. Dormont; *Propr. intell*. 2017, n° 62, p. 19, obs. Lucas; *CCE* 2017, comm. 3, note Loiseau et comm. 10, note Caron; *RIDA* 2017, n° 253, p. 177, obs. Sirinelli et Bensamoun; *RTD com*. 2017. 79, obs. Pollaud-Dulian; *RTD civ*. 2017. 173 obs. Gautier. 10– CJUE, gde ch., 3 juill. 2012, *UsedSoft c/ Oracle*, aff. C-128/11, *GAPI*, comm. 9, obs. Vivant; *D*. 2012. Act. 1817, obs. Daleau; *Propr. intell*. 2012, n° 44, p. 333, obs. Lucas; *CCE* 2012, comm. 106, note Caron.
- 11-TGI Paris, 13 juill. 2007, *Propr. intell*. 2008, p.116, obs. Bruguière. La condamnation de ce mode de diffusion va être de nouveau envisagée dans l'affaire *Tranquility Bay* mettant en cause *GoogleVidéos* par ce même TGI de Paris le 19 oct. 2007 (inédit).
- 12- M. Vivant et J.-M Bruguière Op. cit. § 421 et s.
- 13- J. Martin, « La protection juridique du livre numérique. Contribution à l'élaboration du régime d'un bien complexe », Thèse Grenoble 2019, CUERPI.
- 14- Il faut rappeler que le la directive européenne de 2000, qui avait mis en place un régime particulier de responsabilité pour les intermédiaires, ne faisait pas de différence selon que l'agissement susceptible d'être poursuivi est une contrefaçon de droit d'auteur, une contrefaçon de marque, relève de la pédopornographie ou de l'incitation à la haine raciale.

- $\it 15-$ E. Treppoz « Premiers regards sur la directive droit d'auteur dans le marché numérique », JCP E 2019, 1343 n°18.
- 16- D. Lefranc, « Contraindre les plateformes ? Le choc des titans », 2 avr. 2017, laropoin.com 17- P. Sirinelli, « Le nouveau régime applicable aux fournisseurs de service de partage de contenus en ligne », D. IP/IT 2019 p. 288.
- 18- Rappelons que la responsabilité des plateformes, sous le régime de l'ancienne directive, ne pouvait être engagée qu'à la condition que celles-ci n'aient pas agi promptement pour retirer des contenus illicites qui auraient été notifiés selon certaines formalités.
- 19– Voir notre commentaire dans la revue *Propriétés intellectuelles*, n°72, 2019, p. 55.
- 20- Les considérants d'une directive européenne ont pour but de motiver de façon concise les dispositions essentielles du dispositif, sans en reproduire ou paraphraser le libellé, NDLR. 21- Sur cette idée d'altération du pluralisme de la presse voir ainsi la position contraire de C. Manara dans le hors-série de *Légipresse*, « La liberté d'expression dans la tourmente numérique », 2019-1, Dalloz, p. 103.
- 22- J.-M. Bruguière, « Quand les éditeurs de presse revendiquent un canada dry des droits voisins », D. 2013. 26, et de manière plus approfondie, Propr. intell. 2013, n° 46, p. 70, obs. Bruguière. J.-M Bruguière et F. Dumont, « Rewarding quality journalism or distorting the Digital Single Market? The case for and against neighbouring rights for press publisher », With the support of the Computer and Communications Industry Association (CCIA), Voir également J.-M. Bruguière, « Le marché numérique européen : enseignements de la Cour de justice et perspectives réglementaires », in J. de Werra (dir.), Droit d'auteur 4.0, Schulthess, 2017.
- 23 Voir nos articles *précités*. Pour aller plus loin, voir E. Rançon « *La protection des contenus de presse numériques contre leur reprise par les agrégateurs d'actualité* », thèse Grenoble, CUERPI, 2018 qui défend la protection par le droit d'auteur en plaidant pour une évolution jurisprudentielle de la CJUE sur la notion de droit de communication au public
- 24- Voir par exemple T. Azzi « Les droits accordés aux éditeurs dans la proposition de directive sur le droit d'auteur dans le marché numérique », Juris-Art, n°47, 2017, p. 26.
- 25 Mission du CSPLA sur le droit de communication au public, P. Sirinelli, J.-A Bénazéraf, A. Bensamoun. 2016.
- **26** J. Lapousterle, L'influence des groupes de pression sur l'élaboration des normes. Illustration à partir du droit de la propriété littéraire et artistique, Dalloz, Nouvelle Bibliothèque de Thèses, 2009.

LE DROIT DES AUTEURS DE LIVRES DANS LA NOUVELLE DIRECTIVE EUROPÉENNE

La directive va permettre l'adoption de textes législatifs français supplémentaires au bénéfice des auteurs, dont les droits évoluent depuis une décennie, mais qui avaient bel et bien besoin de l'affirmation de certains principes pour rééquilibrer les relations entre eux et leurs cocontractants.

L'article 18 ou le retour du principe ancestral « tout travail mérite salaire »

L'article 18 encadre la rémunération des auteurs et assoit définitivement le principe selon lequel un auteur doit pouvoir exiger une rémunération « juste et équitable » (selon la loi française jusqu'à présent) ou « appropriée et proportionnelle » (selon la directive dans l'attente de sa transposition).

Un cessionnaire (l'éditeur) qui obtient une cession de droits d'un auteur à titre gracieux ne pourra pas être mis en cause (la cession gracieuse sera toujours possible), mais celui qui prévoit une cession à titre onéreux ne pourra plus, lui, mettre en difficulté son auteur avec des tarifs indécents.

L'article 19 ou l'obligation de transparence des cessionnaires envers les auteurs

Il ne fait plus de doute qu'avec cette nouvelle disposition légale européenne, la France va pouvoir renforcer son dispositif, déjà avancé, mais pas toujours efficace, sur la reddition des comptes aux auteurs [Un éditeur est tenu, pour chaque livre, de rendre compte à son auteur du calcul de sa rémunération, NDLR]. Celle-ci est en effet encore trop souvent floue et incomplète.

Il sera dorénavant incontournable pour le cessionnaire de communiquer un document efficace : l'auteur doit accéder à une information « actualisée, pertinente et complète », laquelle devra être transmise « régulièrement et au moins une fois par an ».

Voilà donc l'occasion pour la filière et le secteur culturel en général dont la reddition de comptes annuelle est insuffisante, de venir négocier une seconde communication d'informations dans l'année, voire davantage.

Autre renforcement significatif: l'auteur doit savoir si son œuvre a fait l'objet d'une sous-licence (par exemple lorsque l'éditeur principal fait appel à un autre éditeur pour faire une adaptation de l'œuvre d'origine: une traduction, un livre de poche, un beau livre, une BD, une pièce de théâtre, etc.). Il aura donc fallu l'écrire dans la directive (et le droit français de l'édition, qui a déjà quelques dispositions à cet égard, pourra également être renforcé) puisque les auteurs ne savent pas toujours si leurs œuvres ont fait l'objet d'une sous-licence en France ou à l'étranger.

Dorénavant, l'auteur a le droit de savoir à quel sous-licencié, et en contrepartie de quelle rémunération, son œuvre a été cédée. Le texte est clair à cet égard : ces informations devront être transmises aux auteurs. À défaut, l'auteur pourrait se tourner directement vers le sous-licencié pour obtenir des réponses.

L'article 20 ou le mécanisme d'adaptation des contrats en cas de rémunération inappropriée

Par cette disposition, est mise en place la possibilité pour l'auteur d'obtenir une rémunération supplémentaire dès lors que sa rémunération initiale est « exagérément faible », selon les termes de la directive.

À cet égard, pour les rémunérations forfaitaires, la loi française a déjà un dispositif, plutôt vétuste en droit et, à fortiori, inutilisé. Voici l'occasion, grâce à la directive, de le renforcer pour que les auteurs lésés puissent percevoir une rémunération « appropriée et proportionnelle » à la valeur économique des droits.

L'article 21 ou les procédures extra-judiciaires de règlement des conflits : permettre à l'auteur de contourner les tribunaux

La directive permet aux auteurs de contourner les tribunaux dès lors que la problématique relève de la transparence (article 19 ci-dessus) ou de l'adaptation de son contrat (article 20 ci-dessus).

On pourrait s'interroger sur cette limitation : pourquoi ne pas encourager les procédures alternatives de règlement des conflits pour les problématiques relatives à la rémunération « appropriée et proportionnelle » dès lors qu'un auteur n'a pas plus les moyens d'aller en justice sur le fondement de l'article 18 de la directive que sur ceux des articles 19 et 20 ?

Le droit français a déjà mis en place des procédures alternatives au règlement des conflits ; il faudra donc les adapter au secteur culturel. On se réjouira encore plus de cette disposition si la France étend les mécanismes des commissions de conciliation (tel que celui prévu à l'article 6 de l'annexe de l'arrêté du 10 décembre 2014 à propos des litiges entre écrivains et éditeurs) pour éviter aux auteurs, le plus souvent possible, de saisir un juge. On pense également aux compétences du Médiateur du Livre qui pourraient être étendues, voire toute autre instance, tant que la gratuité de saisine par les auteurs reste possible, ou que la répartition des coûts de la procédure est à l'avantage des auteurs, partie faible au contrat.

L'article 22 ou le droit de révocation : permettre à l'auteur de ne maintenir dans son contrat que les droits exploités et récupérer les droits non exploités

Enfin, la fameuse clause dite « *use it or loose it* » : trop longtemps les auteurs ont cédé des droits qui n'étaient pas exploités.

L'usage, si bien ancré dans la pratique, a fini par faire son chemin jusqu'aux contrats d'auteur qui stipulent qu'un cessionnaire ne perd pas les droits qu'il n'exploite pas.

La France avait déjà prévu une telle révocation des droits numériques dès lors que l'éditeur de livres n'exploite pas l'œuvre au format numérique.

Cela sera dès lors également possible pour les autres droits et les autres secteurs culturels.

Maïa Bensimon

Responsable juridique Société des Gens de Lettres (SGDL)

CONTRAT D'ÉDITION DANS LE SECTEUR DU LIVRE :

QUELLES ÉVOLUTIONS LÉGISLATIVES ET CONTRACTUELLES?

Marie Sellier

Les dispositions du Code de la propriété intellectuelle (CPI) relatives au contrat d'édition, qui n'avaient quasiment pas été modifiées depuis 1992, ont connu d'importantes évolutions au cours de ces dernières années.

Dans le prolongement des discussions engagées par la Société des Gens de Lettres (SGDL) avec le Syndicat National de l'Édition (SNE) en 2009, une négociation, placée sous l'égide du ministère de la Culture, s'est ouverte en 2012 entre le Conseil permanent des écrivains (CPE)1 et le SNE, dans le but d'envisager une modernisation du cadre normatif du contrat d'édition afin de tenir compte, d'une part, des évolutions du marché du livre (développement du numérique) et, d'autre part, de la généralisation de certaines pratiques professionnelles au désavantage des auteurs.

Ces négociations ont permis de parvenir à deux accords interprofessionnels importants signés en 2013 et 2017, qui sont venus rééquilibrer les relations entre auteurs et éditeurs et renforcer de manière significative les droits des auteurs.

L'ACCORD DU 21 MARS 2013 RELATIF AU CONTRAT D'ÉDITION À L'ÈRE NUMÉRIQUE

Le développement du livre numérique, qui n'avait pas été prévu par le législateur au moment de la rédaction des dispositions du CPI relatives au contrat d'édition, rendait nécessaire la révision du cadre normatif concernant le contrat d'édition afin de mieux encadrer les conditions d'exploitation des œuvres dans l'univers numérique.

Dans le cadre de ces négociations, le CPE et le SNE sont parvenus à un accord interprofessionnel, signé le 21 mars 2013, dont les termes ont été transposés dans le Code de la propriété intellectuelle par ordonnance du 12 novembre 2014, permettant ainsi d'en étendre l'application à l'ensemble du secteur. La loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine est venue compléter ce dispositif en prévoyant un régime de sanctions en cas de non-respect des obligations faites à l'éditeur.

Ces nouvelles dispositions apportent pour tous les auteurs des avancées majeures que nous détaillons ici.

La notion d'exploitation numérique des œuvres, jusqu'alors absente de la définition du contrat d'édition figurant à l'article L. 132-1 du CPI, a été introduite et mieux définie.

L'établissement d'un contrat d'édition séparé, pour définir les conditions de la cession des droits numériques par l'auteur, a été rendu obligatoire. Ainsi, les conditions économiques de cette cession peuvent être différentes de celles prévues pour l'exploitation au

format imprimé (le montant des droits d'auteur notamment). L'auteur acquiert également la possibilité de céder tout ou partie de ses droits (imprimés et/ou numériques).

L'éditeur a désormais l'obligation de soumettre à l'auteur **un bon à tirer numérique** pour recueillir son accord avant toute diffusion, dans le cas d'un ouvrage numérique comportant des illustrations, des enrichissements ou une quelconque modification de forme ou de contenu par rapport à la version imprimée, laquelle doit elle-même faire l'objet d'un bon à tirer spécifique.

L'éditeur, qui a souhaité se voir céder les droits d'exploitation numérique d'une œuvre, a désormais l'**obligation de procéder à sa diffusion numérique** sous 15 mois à compter de la remise du manuscrit ou dans un délai de 3 ans à compter de la signature du contrat d'édition.

Les dispositions, issues de l'accord de 2013, rappellent et précisent également l'obligation faite à l'éditeur de procéder, pendant toute la durée du contrat, à une **exploitation permanente et suivie de l'œuvre**, et étend cette obligation au format numérique, tout en l'assortissant d'une possibilité pour l'auteur de récupérer ses droits en cas de non-exploitation.



Ces dispositions imposent en outre à l'éditeur l'obligation de fournir à l'auteur, au moins une fois l'an, une reddition de **comptes** assortie du paiement des droits qui lui sont dus, tant pour l'exploitation au format imprimé que numérique, en précisant les informations minimales qui doivent figurer sur ces redditions de compte (pour l'exploitation imprimée : nombre d'exemplaires fabriqués, en stock en début et fin d'exercice, vendus, diffusés hors droits ou détruits, liste des cessions de droits réalisées et montant des redevances correspondantes, etc. Pour l'exploitation numérique : revenus issus de la vente à l'unité et d'autres modes d'exploitation, etc.).

À défaut de publication de l'œuvre au format numérique dans les délais prévus, de respect par l'éditeur de son obligation d'exploitation permanente et suivie, ou de redditions de comptes annuelles assorties du paiement des droits, l'auteur dispose désormais d'une faculté de résilier, de plein droit et sur simple notification à l'éditeur, le contrat d'édition afin de recouvrer ses droits.

Les nouvelles dispositions législatives, issues de l'accord de 2013, réaffirment en outre le principe d'une rémunération obligatoire de l'auteur en contrepartie de l'exploitation de son œuvre, et précisent qu'elle doit, dans le cadre de

l'exploitation numérique, tenir compte de l'ensemble des revenus générés par cette exploitation. Cette rémunération doit être proportionnelle au nombre d'exemplaires vendus pour les ventes à l'unité, aux recettes encaissées par l'éditeur en cas de diffusion gratuite de l'œuvre générant des recettes publicitaires, ou calculée au prorata du nombre de consultations ou de téléchargements constatés en cas de commercialisation de l'œuvre au sein de « bouquets numériques » ou par abonnement.

Elles prévoient également la possibilité pour l'auteur de solliciter un réexamen des conditions économiques de la cession de ses droits numériques, et ce, afin de réévaluer le montant de sa rémunération dans le cas où il estime qu'elle serait non adéquate au regard de l'exploitation effective qui est faite de son œuvre.

Enfin, elles prévoient la mise en place d'une commission de conciliation qui peut être saisie par l'auteur dans le cas où sa demande de réexamen de ses conditions de rémunération n'aurait pas permis d'aboutir à un accord avec l'éditeur. L'auteur garde néanmoins la faculté de saisir le juge, indépendamment de la saisine éventuelle de cette commission.

Ces mesures ont permis de rééquilibrer la relation entre l'auteur et l'éditeur et de renforcer les droits des auteurs face à certaines pratiques qui étaient observées depuis l'apparition du livre numérique, en l'absence d'un cadre normatif adapté à cette nouvelle forme d'exploitation des œuvres.

La possibilité offerte à l'auteur de récupérer automatiquement ses droits, par simple notification à l'éditeur du constat d'un non-respect de ses obligations, évite ainsi aux auteurs d'avoir à engager une procédure judiciaire, souvent longue et coûteuse, pour faire valoir leurs droits.

À l'heure où les technologies de production des livres permettent l'impression d'ouvrages à l'unité et à la demande, le renforcement de l'obligation d'exploitation permanente et suivie pour le livre imprimé permet d'écarter la pratique consistant, pour l'éditeur, à ne réimprimer un titre qu'en cas de réception d'une commande. De même, dans l'univers numérique, l'obligation de produire l'œuvre dans un format numérique accessible et de la commercialiser sur différentes plateformes de vente en ligne garantit à l'auteur que l'œuvre dont il aura cédé les droits sera effectivement exploitée, faute de quoi il se trouvera désormais en droit d'en recouvrer automatiquement ses droits.

Force est toutefois de constater que l'obligation d'une reddition de comptes annuelle détaillée demeure encore non respectée, ou alors de façon lacunaire ou imprécise, par un certain nombre de maisons d'édition.

L'ACCORD DU 29 JUIN 2017 RELATIF AUX PROVISIONS SUR RETOURS ET À LA COMPENSATION INTERTITRES

Face au développement de certaines pratiques ayant cours dans la profession, consistant pour certains éditeurs, d'une part, à retenir sur les droits dus aux auteurs des sommes destinées à provisionner

d'éventuels retours d'ouvrages se trouvant dans les réseaux de vente de livres et, d'autre part, à pratiquer une comptabilité fongible entre les droits dus aux auteurs sur différents titres figurant à leur catalogue, le CPE a sollicité en 2016 la réouverture de la négociation avec le SNE. Ces discussions ont permis de définir certaines règles destinées à mieux encadrer ces pratiques et ont donné lieu à la signature d'un accord entre le CPE et le SNE le 29 juin 2017. Les termes de cet accord attendent désormais d'être intégrés au Code de la propriété intellectuelle par un arrêté d'extension du ministre de la Culture, qui permettra d'étendre son application à l'ensemble de la profession.

La provision sur retours

Il n'est pas rare que les auteurs constatent, sur les redditions de comptes qui leur sont adressées par leurs éditeurs, qu'une partie des droits qui leur sont versés sont amputés de sommes désignées sous le terme de « provisions sur retours », que l'éditeur consigne pour amortir d'éventuels retours d'ouvrages invendus de la part des détaillants.

Ces retenues, pratiquées sur les droits versés aux auteurs, viennent conforter la trésorerie des maisons d'édition et réduisent d'autant les rémunérations des auteurs qui se trouvent ainsi amenés à faire l'avance des sommes provisionnées par les éditeurs dans leurs comptes en prévision d'éventuels retours.

Dans la mesure où il appartient à l'éditeur seul de décider de la quantité des mises en place des ouvrages dans les différents réseaux de vente de livres, il n'apparaît pas équitable de faire supporter par l'auteur la charge des provisions comptables réalisées par l'éditeur pour sécuriser sa stratégie commerciale.

Aussi, l'accord du 29 juin 2017 a permis de mieux encadrer cette pratique en limitant son usage aux trois premières années d'exploitation d'un ouvrage, période durant laquelle l'éditeur peut être amené à effectuer des mises en place généreuses pour assurer le lancement et la visibilité d'un ouvrage. L'accord prévoit également une tolérance en cas de nouvelle mise en place exceptionnelle, due à un événement particulier se rapportant à l'ouvrage : adaptation cinématographique, commémoration, etc.

Passé ce délai de trois ans et sauf remise en place exceptionnelle, l'éditeur n'est plus autorisé à retenir sur les droits versés à l'auteur une quelconque provision sur retours.

La compensation intertitres

Le contrat d'édition prévoit le plus souvent le versement par l'éditeur, au moment de la signature du contrat d'édition, d'un à-valoir qui correspond à une avance faite à l'auteur sur les droits à percevoir à proportion des ventes futures de l'ouvrage.

Certains éditeurs ont mis en place une pratique, dite de « compensation intertitres », consistant à retenir, sur les droits dus à l'auteur au titre des ventes d'un ouvrage, les sommes restant à recouvrer au titre d'un ou de plusieurs à-valoir versés sur un ou plusieurs autres titres publiés par l'auteur chez le même éditeur.

Cette pratique conduit, dans certains cas, à ne verser à l'auteur aucun droit, ou bien des droits amputés, sur certains titres, quand bien même ils connaîtraient un succès commercial important, et reporte sur l'auteur la prise de risque liée à la publication d'un ouvrage, qui incombe à l'éditeur.

L'accord du 29 juin 2017 a permis d'interdire la pratique des compensations intertitres, sauf demande expresse formulée par l'auteur. Celle-ci ne peut donc plus désormais être imposée par l'éditeur et ne peut être mise en place qu'à la condition que l'auteur en ait lui-même fait la demande. Elle doit, dans ce cas, faire l'objet d'un accord entre l'auteur et l'éditeur formalisé dans un contrat indépendant du contrat d'édition.

Cette disposition vient rappeler le principe selon lequel l'exploitation d'une œuvre de l'esprit doit faire l'objet d'un contrat qui lui est propre et génère des droits qui lui sont attachés et qui ne peuvent faire l'objet d'une fongibilité avec des droits issus de l'exploitation d'une autre œuvre.

Dans le prolongement des accords de 2013 et de 2017, et consécutivement à la seconde édition des États Généraux du Livre organisés en juin 2019, le Conseil permanent des écrivains reste pleinement mobilisé et négocie actuellement avec le SNE pour envisager les conditions d'une rémunération minimale de 10 % pour tous les auteurs, du versement d'un à-valoir obligatoire lors de chaque signature d'un contrat d'édition et d'une possibilité de restitution à l'auteur des droits cédés en cas de non exploitation par l'éditeur (droits de traduction, droits audiovisuels...).

Marie Sellier

Autrice et scénariste Présidente de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse de 2007 à 2010 Présidente du Conseil permanent des cerivains de 2012 à 2014 Présidente de la Société des Gens de Lettres de 2014 à 2019

Contrat d'édition dans le secteur du livre : quelles évolutions législatives et contractuelles ?

1- Le Conseil permanent des écrivains réunit dix-sept organisations et sociétés d'auteurs regroupant plusieurs dizaines de milliers d'écrivains, scénaristes, dramaturges et illustrateurs de livres. Le CPE défend le droit d'auteur et les droits des auteurs du livre : www.conseil-permanentdesecrivains.org

EN 2020, LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES PLAIDE POUR LA CRÉATION D'UN STATUT DE L'AUTEUR



Au XIXº siècle, l'économie des écrivains s'est métamorphosée : les romans, qui étaient jusqu'alors réservés à une minuscule élite, sont devenus à la mode, et l'apparition de la presse a permis leur diffusion sous forme de feuilletons dans les journaux. Leur lectorat s'étant étendu, les auteurs pouvaient revendiquer davantage de revenus. On passait d'une « économie princière », avec des pensions versées par des protecteurs, à une « économie commerciale », fondée sur le droit d'auteur.

En 1836, Honoré de Balzac, furieux de ne pas être payé lorsque ses textes étaient repris par certains organes de presse, lança un appel pour que les auteurs créent une forme de syndicat : la Société des Gens de Lettres. Avec de nombreux écrivains (Victor Hugo, Alexandre Dumas, Georges Sand, etc.), il réussit à imposer que les auteurs soient mieux défendus et à les mobiliser sur des enjeux d'intérêt général. Dès l'origine, la Société des Gens de Lettres fédéra les acteurs de la société civile en mettant en place une forme de « mécénat de compétence » : des médecins et des pharmaciens acceptèrent d'intervenir gratuitement pour venir en aide à des auteurs pauvres. En parallèle, elle sut placer les auteurs au cœur de la société tant sur un plan culturel (elle a par exemple commandé l'une des plus célèbres statues de Rodin) que politique (Émile Zola, l'auteur du célèbre « J'accuse ! », a été président de notre « syndicat » pendant plusieurs années).

Depuis presque deux siècles, la Société des Gens de Lettres s'est développée sur ces trois axes : représenter les auteurs pour défendre leurs intérêts, les accompagner au quotidien et les fédérer autour de projets culturels et citoyens. Au cours des dernières décennies, elle a été à l'initiative de la plupart des avancées en faveur des auteurs. Actuellement, elle dispose d'une assistante sociale, de deux juristes, d'un responsable de la formation, d'un service de dépôt de manuscrits; plus d'une dizaine de personnes y travaillent avec passion pour accompagner tous types d'auteurs (écrivains, traducteurs, essayistes, auteurs de livres pratiques, etc.).

Aujourd'hui, nous sommes arrivés à un moment clef de notre histoire : de plus en plus d'études montrent que l'écriture et la lecture ont un impact positif sur la santé et le bien-être ; ces pratiques doivent en conséquence devenir des priorités nationales. À ce titre, nous proposons que chaque lycée en France soit parrainé par un écrivain, lequel pourrait par exemple y animer des ateliers d'écriture. Par ailleurs, beaucoup d'auteurs s'inquiètent, à juste titre, d'être le

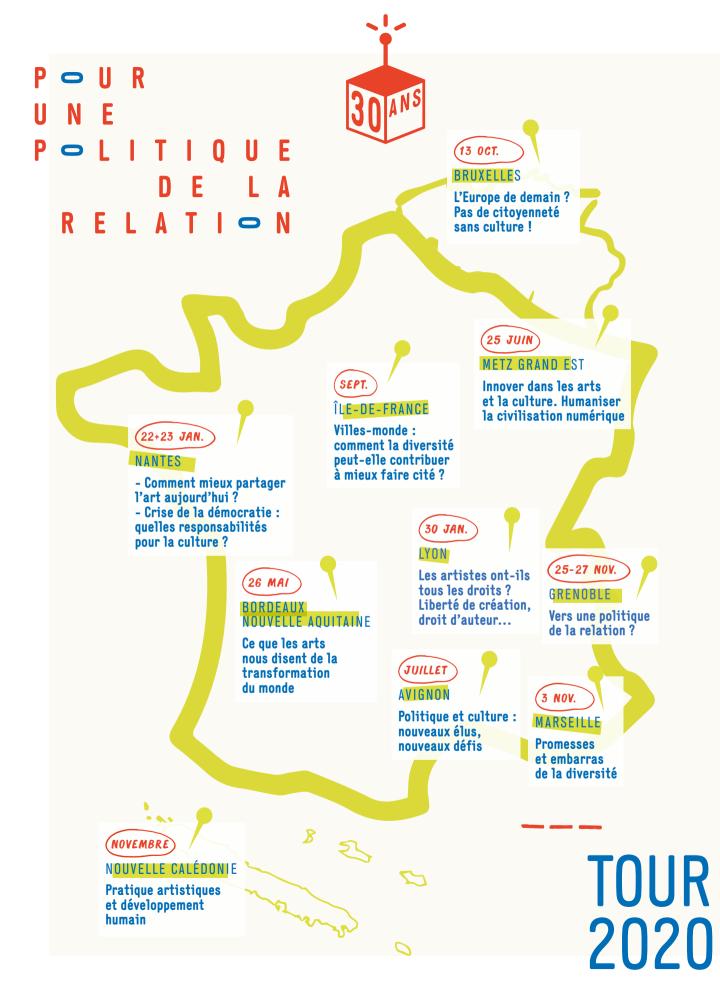
maillon faible de l'économie du livre, alors même qu'ils contribuent de manière significative au développement économique de la France : sans les auteurs, notre PIB serait en effet considérablement amputé. La très grande majorité des écrivains vendent moins de 12 000 livres par an, ce qui correspond à peu près au minimum des ventes à atteindre pour rémunérer un auteur au niveau du seuil de pauvreté. Il paraît donc nécessaire de repenser le statut de l'écrivain comme cela a été fait pour les intermittents du spectacle : il faut entrer dans une nouvelle ère, celle d'une « économie raisonnée » où les auteurs ne seront pas rémunérés uniquement en fonction de critères commerciaux, mais aussi au regard de ce qu'ils apportent collectivement à la société. Dans cet esprit, certaines initiatives, qui ne sont pas encore suffisamment connues des auteurs, doivent bénéficier d'une communication plus étendue : par exemple, le système de certaines « résidences » qui permettent à un auteur de percevoir jusqu'à 2000 € par mois, sans déménager et en consacrant la plus grande partie de son temps à l'écriture.

En 2020, il importe de repenser le statut de l'auteur de manière plus globale, plus pérenne et plus simple sur un plan administratif.

Dans le cadre de la réforme des retraites, par exemple, Emmanuel Macron a annoncé que toutes les personnes ayant eu une « carrière complète » pourront bénéficier d'une retraite minimum de 1 000 euros par mois. Il est important de s'interroger sur la façon dont ce principe sera appliqué de manière concrète : est-ce qu'un poète, qui écrit tous les jours, qui publie tous les ans, qui reçoit des prix littéraires, et qui vend... 200 livres par an, sera considéré comme ayant eu une « carrière complète » ?

Pour inventer ce nouveau statut, il faut appréhender les auteurs dans toute leur diversité : penser à ceux qui vendent beaucoup et à ceux qui vendent peu ; à ceux qui créent une œuvre et à ceux qui n'ont pas cette ambition ; à ceux qui ont une double activité et à ceux qui veulent se consacrer exclusivement à l'écriture. Cela pose des enjeux de pédagogie, de démocratie participative, d'intérêt général et d'efficacité que la Société des Gens de Lettres s'engage à relever, en concertation avec l'ensemble de la chaîne du livre, les pouvoirs publics et toutes les autres associations d'auteurs regroupées au sein du Conseil Permanent des Écrivains.

Mathieu Simonet
Président de la Société des Gens de Lettres (SGDL)



BOBSERVATOIRE DES POLITIQUES CULTURELLES POLITIQUES CULTURELLES

À l'occasion de son trentième anniversaire, l'Observatoire des politiques culturelles organise une série de rencontres publiques en France et en Europe tout au long de l'année 2020. Les formats de ces évènements seront variés, construits avec les partenaires de terrains et toujours animés par la recherche de dialogues entre artistes, chercheurs, élus, experts, acteurs culturels, lycéens ou étudiants, usagers et citoyens. Dans ce sens, plusieurs rendez-vous seront précédés d'ateliers participatifs menés avec des personnes issues de multiples horizons, dans l'objectif de donner à voir et à entendre les paroles les plus diverses.

Le fil conducteur de ce programme : Pour une politique de la relation.

Partenaires

Agence culturelle Grand Est
Arcade-Régie-Région Sud
Association des Scènes nationales
Biennales Internationales du Spectacle (BIS)
Bordeaux Métropole
Cité musicale-Metz
Collectivités d'Île-de-France
Crédit coopératif
Crédit mutuel
Culturelink

Département de la Gironde Département de la Loire-Atlantique

DRAC Auvergne-Rhône-Alpes

DRAC Grand Est

DRAC Nouvelle Aquitaine

Département de l'Isère

Fédération Nationale des arts de la Rue

Festival d'Avignon

Festival international d'arts numériques -

Constellations de Metz

FEDELIMA

FNADAC

FNCC

Fondation européenne de la culture

France Festivals

France urbaine

Grenoble-Alpes Métropole

IDDAC

IFAP Nouvelle Calédonie

La Gazette des communes



La Scène

Livraisons-Festival de la revue en

Auvergne-Rhône-Alpes

MAC Nouvelle Calédonie

MC2

MECA

Metz Métropole

Ministère de la Culture

OARA

Région Auvergne-Rhône-Alpes

Région Grand Est

Région Nouvelle Aquitaine

Régions de France

Région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Réunion des Opéras de France (ROF)

SACEM

Université Grenoble Alpes

Ville de Bordeaux

Ville de Grenoble

Ville de Marseille

Ville de Metz

Ville de Nantes

ZEF - scène nationale de Marseille

ET D'AUTRES PARTENARIATS À VENIR...



LA DIFFUSION DES ŒUVRES INDISPONIBLES

ET LE RESPECT DU DROIT D'AUTEUR

Geoffroy Pelletier

Si toute œuvre de l'esprit, protégée par le droit d'auteur ou entrée dans le domaine public, peut être momentanément ou plus durablement indisponible, les « œuvres indisponibles » dont il est ici question renvoient à des œuvres encore sous droit mais qui ne sont plus disponibles au travers des réseaux classiques de distribution. Ainsi, chaque année, dans le secteur du livre par exemple, de nombreux titres ne font plus, pour de multiples raisons, l'objet d'une diffusion commerciale et d'une publication, sous forme imprimée ou numérique, et deviennent « indisponibles ».

La numérisation de masse des œuvres indisponibles est un enjeu de pérennité de diffusion des œuvres pour les auteurs et d'accès pour le public au patrimoine intellectuel. Elle demeure juridiquement complexe, car l'information préalable des titulaires des droits et le recueil de leur consentement explicite sont extrêmement difficiles à obtenir, sinon impossibles, au regard du nombre d'ayants droit concernés et de l'ancienneté des œuvres. La directive (UE) 2019/790 du 17 avril 2019 prévoit de nouvelles mesures pour tenter d'y répondre.

Dans un premier temps, l'accès aux œuvres indisponibles a été encadré par des exceptions concernant la préservation des collections publiques, prévues par la directive (UE) 2001/29. L'accès à l'œuvre numérisée était réservé à un travail de recherche, à des fins non commerciales, et dans l'enceinte des institutions. Dans le même temps, Google entreprenait de numériser les livres des bibliothèques universitaires américaines, sans aucune autorisation préalable des ayants droit et sans garantie de qualité de la numérisation.

Sous la pression des représentants d'auteurs et d'éditeurs européens, la Commission a publié une recommandation en 2006 « sur la numérisation et l'accessibilité

en ligne du matériel culturel et la conservation numérique ». Elle y invitait les États membres à adopter des solutions juridiques pour les œuvres orphelines et indisponibles. Le résultat de ces travaux a abouti à deux textes : le protocole d'accord de 2011 sur les œuvres indisponibles et la directive (UE) 2012/28 relative aux œuvres orphelines.

La loi française du 1er mars 2012 relative à la numérisation et à l'exploitation numérique des livres indisponibles du XXe siècle, dispositif baptisé ReLIRE, s'est pleinement inscrite dans ce cadre. La Cour de justice de l'Union européenne (CJUE) a cependant jugé, le 16 novembre 2016, qu'une règlementation nationale ne pouvait confier l'exercice des droits numériques des livres indisponibles à un organisme de gestion collective (OGC), quand bien même il serait possible aux auteurs ou à leurs ayants droit de s'opposer à cet exercice ou d'y mettre fin sans conditions. Elle rappelait que, pour être admis, un mécanisme reposant sur le consentement implicite des auteurs devait notamment garantir une information préalable « effective et individualisée » de ceux-ci, l'absence de réponse pouvant alors toutefois valoir consentement.

ARTICLES 8 À 11 : DE
NOUVELLES MESURES
POUR ASSURER UN PLUS
LARGE ACCÈS AUX
ŒUVRES INDISPONIBLES

Au regard de la nouvelle directive, les institutions culturelles pourront désormais disposer de mécanismes juridiques, fondés sur les articles 8 à 11, pour numériser et diffuser, y compris par-delà les frontières, des œuvres sous droit qui sont entrées dans leurs collections à titre permanent et qui sont considérées comme indisponibles dans le commerce. Tous les répertoires d'œuvres sont ici visés : musique, livres, audiovisuel, presse, arts visuels...

a

ŒUVRE ORPHELINE

L'œuvre orpheline est définie comme une œuvre protégée et divulguée, dont les titulaires des droits ne peuvent pas être identifiés ou retrouvés, malgré des recherches diligentes, avérées et sérieuses. Dans ce cadre, un OGC pourra conclure une licence non exclusive à des fins non commerciales avec une institution culturelle, même s'il ne représente pas tous les titulaires de droits, à deux conditions: qu'il soit suffisamment représentatif des ayants droit, des natures d'œuvres et des catégories de droits qui font l'objet de la licence, et qu'il applique une égalité de traitement à l'égard de tous les titulaires de droits, s'agissant des conditions des licences.

En l'absence d'OGC répondant à ces conditions, l'État membre doit prévoir une exception pour la numérisation et l'utilisation de ces œuvres, qui pourra être mise en place par ces mêmes institutions culturelles, à des fins non commerciales.

Aux termes de la directive, l'œuvre, qui doit nécessairement appartenir aux collections permanentes d'une institution du patrimoine culturel, est réputée « indisponible » après des efforts « nécessaires et raisonnables » entrepris pour déterminer si elle est ou non disponible pour le public via les circuits commerciaux habituels. L'État membre a toutefois la liberté de déterminer à qui incombe la responsabilité d'entreprendre cette recherche. De même, une certaine latitude est donnée aux États membres pour fixer la période concernée. La France a ainsi retenu, dans le cadre du dispositif ReLIRE, les livres publiés au XX^e siècle, quand les Allemands l'ont limitée à l'année 1966.

Il convient de signaler que ce dispositif s'applique à toutes les œuvres, y compris celles qui n'ont jamais été commercialisées, ni même publiées. Ceci n'est pas sans poser une question importante de droit moral, s'agissant notamment des œuvres inédites ou posthumes pour lesquelles aucune autorisation de première diffusion n'a même jamais été donnée.

Les utilisations transfrontières sont autorisées dans l'enceinte de l'Union européenne (diffusion de l'œuvre numérisée d'un pays à l'autre), qu'il s'agisse d'un dispositif de licences non exclusives et non commerciales ou d'une exception, sachant toutefois que, dans le premier cas, l'institution culturelle ne pourra faire de demande de licence qu'à un OGC situé dans le pays dans lequel elle est établie.

Des mesures de publicité, permettant d'informer les titulaires de droits du dispositif retenu, devront être mises en œuvre par les États membres (communication via la presse, les réseaux sociaux, les OGC et organisations professionnelles...) pour s'assurer que ceux-ci puissent, s'ils le souhaitent, à tout moment, facilement et de manière effective, exclure leurs œuvres du dispositif, y compris lorsqu'il s'agit d'un régime relevant de l'exception.

Il sera ainsi mis en place un « portail européen », géré par l'Office européen de la propriété intellectuelle, sur lequel l'information devra être disponible six mois avant toute numérisation et diffusion d'une œuvre, des mesures de publicité supplémentaires étant envisageables. Le considérant 41 [Les considérants

d'une directive européenne ont pour but de motiver de façon concise les dispositions essentielles du dispositif, sans en reproduire ou paraphraser le libellé, NDLR] précise toutefois que ces mesures de publicité devront être effectives sans qu'il soit nécessaire d'informer chaque titulaire de droits individuellement.

Si le dispositif ne mentionne explicitement aucune compensation des ayants droit pour l'utilisation de leurs œuvres, le considérant 34 rappelle les règles prévues par la directive (UE) 2014/26 en matière notamment de distribution par les OGC des sommes dues aux titulaires des droits, et le considérant 40 indique que les institutions du patrimoine culturel et les OGC sont libres de déterminer le champ d'application territorial des licences, le montant de la redevance et les utilisations autorisées.

En revanche, dans le cadre d'une exception, aucune règle ne précise l'existence d'une compensation équitable, à la différence du régime des œuvres orphelines.

DISPOSITIF RELIRE

Le Registre des Livres Indisponibles en Réédition Électronique (ReLIRE) résulte de la mise en œuvre de la loi du 1er mars 2012, dont l'objectif était de rendre disponible l'ensemble du patrimoine littéraire français toujours sous droit. Sont concernés les livres publiés pour la première fois avant le 1er janvier 2001 et aujourd'hui indisponibles commercialement sous forme imprimée et numérique. Ce registre a été enrichi de nouveaux titres le 21 mars de chaque année de 2013 à 2016. Sauf opposition des auteurs ou des éditeurs sur ces titres, leurs droits d'exploitations numériques sont exercés par la Sofia, qui a pu ainsi attribuer des licences d'exploitation à des éditeurs jusqu'en 2016.

ARTICLE 12 : LA DIRECTIVE ENCADRE LES PRATIQUES DE GESTION COLLECTIVE EN MATIÈRE D'OCTROI DE LICENCE ÉTENDUE

Le mécanisme de licences collectives étendues visé par l'article 12 de la directive semble présenter de meilleures garanties pour les ayants droit des œuvres : il préserve le contrôle de l'exercice des droits tout en donnant la possibilité de donner une seconde vie aux œuvres, et ceci moyennant rémunération des auteurs.

Le principe des licences collectives étendues consiste, lorsqu'un OGC a conclu un accord, conformément aux mandats donnés par ses adhérents, à l'étendre aux œuvres des titulaires de droits qui ne l'ont pas mandaté, sous réserve de répondre aux critères ci-après. Le contrat de représentation peut ainsi couvrir un nombre potentiellement élevé d'œuvres.

Les conditions à réunir sont toutefois nombreuses :

- l'OGC doit être représentatif. Le considérant 33 apporte toutefois aux États membres une certaine latitude d'appréciation tant pour choisir le type spécifique de mécanisme d'octroi de licences, que pour s'assurer du caractère représentatif des OGC, à condition que les critères retenus reposent sur un nombre significatif de titulaires de droits ayant donné un mandat à l'OGC pour autoriser le type d'utilisation concernée. les droits et les œuvres concernés
- les droits et les œuvres concernés doivent être clairement et limitativement définis. L'égalité de traitement entre les ayants droit doit être assurée, ce qui sous-entend qu'il ne peut y avoir de discrimination entre adhérents et non-adhérents.
- des mesures appropriées de publicité doivent être prises dans un délai raisonnable et préalable à l'utilisation sous licence, afin, notamment, que les titulaires de droits puissent à tout

moment, facilement et de manière effective, sortir du dispositif. Ces mesures de publicité doivent être effectives mais sans, à nouveau, qu'il soit pour autant nécessaire d'informer individuellement chaque titulaire de droits.

En revanche, contrairement aux dispositions des article 8 et 9 qui envisagent une utilisation transfrontière des œuvres indisponibles, le régime de licence collective étendue est limité au seul territoire national. La seule possibilité consisterait donc pour les OGC à obtenir des licences croisées avec leurs sociétés sœurs, mais limitées aux œuvres de leurs adhérents respectifs. Un futur rapport de la Commission au Parlement pourrait toutefois déboucher sur une proposition législative concernant l'effet transfrontière de ces mécanismes nationaux.

Enfin, l'articulation, pour les livres indisponibles notamment, entre l'article 8 et l'article 12, semblerait permise par

le considérant 43 qui précise, dans son second paragraphe, que les « mesures [visées par l'article 8] devraient également s'entendre sans préjudice des mécanismes nationaux relatifs à l'utilisation d'œuvres ou objets indisponibles dans le commerce sur la base de licences conclues entre des OGC et des utilisateurs autres que les institutions du patrimoine culturel ».

Les nouvelles mesures proposées par les articles 8 à 12 de la directive (UE) 2019/790 offrent donc aux États membres la possibilité de rendre à nouveau disponibles et accessibles des œuvres sous droit du patrimoine, en tenant compte des spécificités propres à chaque pays, et sans recourir systématiquement à une nouvelle exception au droit d'auteur.

Geoffroy Pelletier Directeur de la Sofia, Société Française des Intérêts des Auteurs de l'écrit

SOFIA

DEPUIS VINGT ANS AU SERVICE DES AUTEURS ET DES ÉDITEURS DE LIVRES

Créée en 1999, la SOFIA (Société Française des Intérêts des Auteurs de l'écrit) est un organisme de gestion collective, administré à parité par les auteurs et les éditeurs, exerçant dans le domaine exclusif du livre.

Elle est le seul organisme agréé par le ministère de la Culture pour la gestion du droit de prêt en bibliothèque, qui est réparti à parts égales entre auteurs et éditeurs. Elle perçoit également la rémunération pour la copie privée numérique des livres et la redistribue à ses adhérents auteurs et éditeurs. Elle a récemment été agréée pour la gestion des droits numériques des livres indisponibles du XX° siècle.

La SOFIA participe au financement du régime de retraite complémentaire et du dispositif de formation professionnelle des auteurs de livres et soutient, par son action culturelle, les nombreuses initiatives développées sur l'ensemble du territoire en faveur de la création éditoriale, de l'éducation artistique et de la diffusion du livre.

Elle rassemble aujourd'hui 10 000 auteurs et 500 maisons d'édition qui représentent plus de 90 % du secteur du livre en France.

LE DROIT D'AUTEUR DANS LA CARRIÈRE D'UN MUSICIEN

Entretien avec **François Raulin**Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Le pianiste François Raulin est depuis plusieurs années à l'origine de nombreux projets, en tant que compositeur et musicien, notamment au sein du collectif La Forge dédié aux musiques jazz et improvisées. Tour à tour interprète et auteur, il nous livre sa réflexion personnelle sur la question des droits d'auteur et la manière dont il y est confronté. Quelle visibilité peut aujourd'hui avoir un auteur sur la diffusion de ses œuvres sur des supports aussi variés que la radio, le streaming, les manifestations publiques, etc. ? Les revenus qui en découlent sont-ils suffisants pour financer une création ? Dialogue avec François Raulin.

L'Observatoire – Vous êtes musicien, compositeur, et vous développez également un projet artistique au sein du collectif La Forge dédié au jazz et aux musiques improvisées. Comment appréhendez-vous la question des droits d'auteur et des droits voisins dans ces différentes facettes de votre carrière artistique et, plus globalement, dans la construction du statut de l'artiste?

François Raulin – En tant qu'artiste, je suis lié à la Sacem pour les droits musicaux, mais je perçois aussi d'autres droits dérivés provenant de la SACD, de la Spedidam et de l'Adami pour mes activités dans le théâtre, les musiques de film que je compose pour le cinéma ou la télé. Ces sociétés de gestion et de perception de droits apportent une aide très importante à la création, sous forme d'aides aux projets et aux festivals dans lesquels on joue. C'est un soutien indispensable pour La Forge, le collectif d'artistes auquel je suis associé.

Le système de « pot commun » de la Sacem et de redistribution des droits permet à certains artistes de percevoir un revenu permanent. Ce n'est pas mon cas, mais je trouve que c'est un système intéressant, même s'il peut parfois être critiqué. On entend souvent dire que cette répartition profite davantage à ceux qui gagnent déjà beaucoup... En même temps, la Sacem est assez transparente sur la répartition des droits. On sait, de manière très précise et détaillée, à quel endroit notre musique a été jouée, si elle a été diffusée en radio ou en *live*... Les choses ne sont pas organisées de manière aussi performante par la Spedidam ou l'Adami qui donnent peu de détails sur la gestion des droits. Ceci dit, ces trois sociétés proposent des dispositifs d'accompagnement de la création qui sont très précieux pour les artistes.

L'Observatoire – Dans une carrière d'artiste, il y a effectivement ce qui peut relever du droit d'auteur et ce qui peut relever des rémunérations liées à des projets, à des engagements par des structures culturelles. Comment gérezvous cet équilibre-là?

F. R. – Dans ma carrière, les droits d'auteur ont représenté une part non négligeable de mon revenu quand je jouais avec Louis Sclavis et notamment quand je cosignais avec lui. Beaucoup de nos musiques étaient utilisées pour la danse ou pour des films. D'une manière générale, il y a un cercle vertueux qui se met en place : plus on est entendu en étant diffusé à la radio ou à la télé, plus on perçoit de droits. À condition de mener un véritable travail d'édition mais rares sont les artistes qui ont les moyens de consacrer du temps à cette activité.

Pour revenir au droit d'auteur, je pense qu'il est fondamental de défendre le système français, quand on connait son fonctionnement dans d'autres pays tels que les États-Unis. Nous sommes dans un système beaucoup plus juste, notamment grâce à son caractère inaliénable. On ne peut pas vendre ses droits, comme le fit, par exemple, Louis Armstrong, au début de sa carrière, qui s'est dépossédé des siens en vendant ses enregistrements. Du coup, il en a perdu le bénéfice à jamais.

En revanche, il reste un long chemin à parcourir pour aller vers une meilleure redistribution des droits via les plateformes de streaming. En tant que musiciens, on est de plus en plus amené à utiliser des supports dématérialisés alors que le streaming génère des revenus quasi inexistants et que l'industrie du disque est en train de se casser la figure. Je me souviens que Sting avait publié sa « fiche Deezer » et on pouvait clairement constater qu'il ne gagnait quasiment rien par rapport au nombre d'écoute de ses titres! Il est donc assez lamentable que ces plateformes ne redistribuent pas cette valeur et qu'elles ne permettent pas de financer, par exemple, la possibilité d'enregistrer en studio. Or, la production d'un disque coûte très cher. Heureusement qu'à la Forge, pour produire nos disques, nous avons des aides provenant de la Région, de MFA



(Musique Française d'Aujourd'hui), de la Spedidam et de la Sacem... Pour mon prochain disque, en trio avec François Corneloup et Ramón López, j'ai produit seul le master, mais La Forge m'aide pour l'édition et la réalisation physique du CD. Si je devais le faire uniquement sur mes deniers personnels, je serais dans l'incapacité de sortir des disques...

L'Observatoire – Le compositeur/ improvisateur de jazz a-t-il un statut particulier ? Comment est protégée cette création si particulière qu'est l'improvisation ?

F. R. – Oui l'improvisateur possède un statut particulier à la Sacem, qui diffère de celui d'auteur-compositeur. Tout compositeur, membre de la société et bénéficiant de ce statut, peut être rétribué pour l'exploitation d'un enregistrement de son improvisation si le thème choisi appartient au domaine public. Auparavant, la démarche était assez compliquée. Pour le compositeur, il fallait passer un examen. Maintenant, pour

l'impro, il suffit d'envoyer l'enregistrement sonore. Pour tout ce qui est *live*, quand j'ai composé le morceau et que je joue avec deux improvisateurs, je nomme les improvisateurs. Ce qui permet à chacun de percevoir une petite répartition des droits, par concert, sur la totalité des montants. La création génère des droits mais l'œuvre ne peut pas être protégée, puisqu'elle est évanescente et qu'elle n'a pas de support matériel.

L'Observatoire – Si nous faisons un parallèle avec ce qui peut exister aujourd'hui dans l'univers du numérique avec les mashups ou les fanfictions, qui permettent à des amateurs de créer à partir d'une œuvre existante, nous sommes, avec la reprise de standards jazz, dans un registre assez comparable où la créativité s'appuie et se nourrit d'une base existante. Comment voyez-vous ces pratiques numériques ? Êtes-vous partisan de laisser une plus grande souplesse pour que des œuvres puissent faire l'objet d'une réappropriation sur Internet ?

F. R. – On a un problème comparable avec les œuvres des musiciens qu'on aime bien, tels que Duke Ellington ou Stravinsky, et qu'on souhaiterait utiliser pour nos créations. Par exemple, on a fait un disque autour de Satie. Or, la demande de droits a été assez compliquée parce que Satie, qui n'avait pas de descendance, avait légué ses droits à son garagiste. Et quand ce garagiste est mort, plus personne ne savait comment redistribuer les droits issus de ses œuvres - alors qu'on peut facilement imaginer que les Gnossiennes font partie des œuvres les plus jouées et écoutées. J'ai aussi fait une pièce à partir d'une sonate de Dutilleux. On a improvisé à partir de petites séquences en liant les parties appartenant à la sonate Dutilleux. Pour que ce soit faisable, on a trouvé un arrangement avec les ayants droits qui consistait à indiquer très précisément le minutage des parties improvisées et celles de la sonate. Bien entendu, sur les droits du disque, une partie revient à la famille de Dutilleux. En revanche, c'est parfois complètement impossible avec certaines œuvres. Je pense en particulier à une œuvre de Rameau qui n'a pas été représentée ni éditée de son temps et dont les droits appartiennent à une personne qui en a fait son fonds de commerce en intentant des procès à tout-va. Donc, il arrive parfois que les droits d'auteur empêchent de mener à bien certains projets et, dans ces cas-là, il faut pouvoir trouver des arrangements.

Entretien avec **François Raulin**Pianiste et compositeur de jazz
Fondateur du collectif La Forge
Propos recueillis par **Lisa Pignot**Rédactrice en chef
et **Jean-Pierre Saez**Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

LE TRAITEMENT DES AUTEURS

DANS LES SYSTÈMES DE COPYRIGHT

Pascal Kamina

Le copyright, c'est-à-dire la forme de protection des œuvres applicable dans les pays de tradition juridique anglo-américaine, présente de nombreuses différences avec le droit d'auteur. Le traitement des auteurs¹ en est une, et les divergences sur ce point entre les deux systèmes sont une source de tensions, notamment au niveau international et dans le cadre du processus d'harmonisation européenne du droit d'auteur.

Avant d'aborder plus précisément la question, plusieurs remarques doivent être faites.

Tout d'abord, contrairement à une idée trop largement répandue, les lois de copyright sont diverses, notamment dans leur approche des questions relatives à la protection des auteurs. Même si, sur ce point, ces lois sont globalement moins protectrices que la plupart des législations de droit d'auteur, la protection effective des auteurs peut varier dans une mesure importante, selon les pays, et selon les catégories d'œuvres concernées (œuvres audiovisuelles, musicales ou autres). Ensuite, il est important de rappeler qu'audelà des dispositions légales applicables, dans tous les pays, la situation des auteurs, notamment financière, dépend également de pratiques contractuelles ou de la présence d'accords ou de mécanismes collectifs². En conséquence, le traitement des auteurs peut varier assez fortement, d'un pays à l'autre, mais également d'un secteur de la création à un autre.

Il n'en demeure pas moins que ce traitement dépend largement des règles légales applicables. Or dans les pays de *copyright*, celles-ci sont, en général, plus défavorables aux auteurs que dans les pays de droit d'auteur. Plusieurs facteurs propres aux systèmes de *copyright* peuvent expliquer cet état de fait. J'en relèverai deux principaux: tout d'abord, une vision traditionnellement plus économique

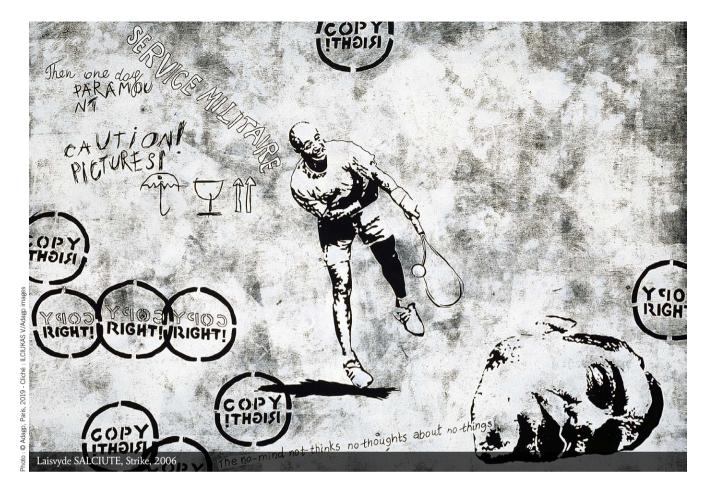
de la matière, sur fond de philosophie utilitariste, qui aboutit d'une part à privilégier l'exploitant (l'investisseur), et parfois l'utilisateur, sur le créateur, et d'autre part à adopter une vision plus restrictive de la protection (droits définis de manière plus étroite, et exceptions plus largement définies); ensuite, l'influence des industries concernées et une certaine difficulté corrélative à faire prévaloir les intérêts des auteurs. Il en résulte des différences dans le traitement des auteurs avec les systèmes de droit d'auteur, qui s'expriment à tous les niveaux de la protection. Les aspects les plus marquants concernent la titularité initiale des droits. la protection du droit moral et les contrats d'auteurs.

TITULARITÉ INITIALE DES DROITS

La plupart des systèmes de *copyright* prévoient des règles qui attribuent la titularité initiale du *copyright*, non pas au créateur, mais à son employeur et parfois même au commanditaire de l'œuvre créée. La solution la plus radicale est celle adoptée aux États-Unis au travers de la doctrine dite du « *work made for hire* », qui attribue à l'employeur, non seulement la titularité initiale du *copyright* sur l'œuvre créée par ses employés, mais également la qualité d'auteur³. Cette solution est également étendue à l'ensemble des contributions à

certaines catégories d'œuvres comme les œuvres audiovisuelles, et aboutit dans ce dernier cas au système du « producteurauteur », dans lequel le producteur, auteur du film au sens de la loi, est détenteur de l'ensemble des droits, non seulement sur l'œuvre audiovisuelle, mais en principe également sur les contributions des coauteurs4. Les autres systèmes de copyright préfèrent accorder à l'employeur (mais en principe pas au commanditaire) les droits sur l'œuvre créée, sans lui donner la qualité d'auteur et ce, sauf clause contraire. Ces différents mécanismes sont beaucoup moins favorables que ceux mis en place dans les systèmes de droit d'auteur. En effet, si on trouve, dans de nombreuses lois de droit d'auteur, des règles qui attribuent aux employeurs des droits d'auteur sur les œuvres créées par leurs employés⁵, les solutions adoptées sont en général plus limitées que celles en vigueur dans les systèmes de copyright. Elles laissent également souvent subsister des droits à rémunération inconnus des systèmes de copyright, et bien sûr un droit moral.

Signalons également que, dans les pays de *copyright*, les règles de titularité initiale décrites ont un effet supplémentaire défavorable aux auteurs, en ce qu'elles font en pratique obstacle ou rendent plus difficile l'institution de mécanismes de gestion collective, et privent ainsi les auteurs des rémunérations correspondantes.



DROITS MORAUX

Traditionnellement, les systèmes de copyright ne prévoient pas de protection du droit moral de l'auteur. On sait que cette protection est prévue au niveau international, sous sa forme « minimale », par l'article 6bis de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Cependant, pendant longtemps, la plupart des pays de copyright n'ont pas transposé cette disposition dans leur loi nationale. La justification généralement avancée était que les droits moraux définis par l'article 6bis faisaient l'objet d'une protection indirecte au travers du droit des contrats et des mécanismes de responsabilité civile existants. L'argument avait du mal à convaincre, compte tenu de la relative ineffectivité des mécanismes évoqués. Il traduisait le plus souvent une défiance (encore vivace) envers toute forme de protection des droits moraux, vus comme autant d'obstacles à l'exploitation des œuvres.

La plupart des pays de copyright ont désormais introduit dans leur législation une forme de protection du droit moral de l'auteur, limitée en général aux seuls droits prévus par l'article 6bis de la Convention de Berne. Toutefois, cette protection est définie de manière beaucoup plus étroite que dans les systèmes de droit d'auteur. Ainsi, aux États-Unis, la protection légale du droit moral, instituée pour la première fois en 1990 par le Visual Artists Rights Act, ne vise-t-elle que les exemplaires uniques d'œuvres d'art plastique. Les autres systèmes de copyright ont généralement adopté des lois qui concernent toutes les catégories d'œuvres, mais, dans ces pays, de nombreuses exceptions et limites à la protection ont été instituées. La plus importante est la possibilité de renoncer par contrat au droit moral (ou de consentir par avance à certaines atteintes, ce qui revient au même). Cette possibilité vide en pratique la protection de son sens, une « renonciation » au droit moral étant, en pratique, systématiquement exigée de l'auteur.

RÉGIME DES CONTRATS / DROIT À RÉMUNÉRATION

Les systèmes de copyright ne prévoient pas en principe de règles spécifiques en matière de contrats d'auteur, et renvoient sur ce point au droit commun des contrats. Cela signifie que, dans leurs relations avec leurs contractants, les auteurs ne bénéficient pas de l'ensemble des règles contractuelles protectrices établies à leur profit par la loi dans les systèmes de droit d'auteur : interdiction de la cession globale des œuvres futures, règles de formes protectrices, interprétation des contrats favorables aux auteurs. droits à rémunération équitable ou proportionnelle, obligations d'exploitation et de reddition de comptes pour le cessionnaire, etc. L'application des règles du droit commun des contrats dans les pays de copyright (qui est plutôt par nature un droit des contrats commerciaux) peut donc aboutir à des situations qui peuvent

paraître choquantes⁶, notamment lorsque l'auteur n'est pas en position de négocier ses droits au mieux de ses intérêts, ce qui est souvent le cas. En principe, l'auteur qui a conclu un contrat qui lui est particulièrement défavorable ne peut s'en affranchir ou en demander la révision⁷.

Dans certaines industries, comme l'industrie audiovisuelle, les auteurs peuvent espérer une rémunération forfaitaire déterminée en application d'accords ou de barèmes collectifs, et parfois des rémunérations complémentaires forfaitaires liées aux rediffusions ou aux nouvelles exploitations de leurs œuvres (residuals)8. Ils n'ont cependant aucun droit de regard sur l'exploitation qui sera faite de leur œuvre (les accords collectifs ne prévoyant au mieux qu'un droit de consultation), et ne bénéficient pas d'un droit à rémunération équitable ou d'un droit à participer au succès de l'œuvre; parmi eux, seul le compositeur bénéficie d'une rémunération au travers de sociétés de gestion collective.

Certaines lois de *copyright* prévoyaient des mécanismes correcteurs sous la forme principalement de droits à « réversion » ou à « résiliation » des contrats (droit à reprendre possession du copyright cédé après écoulement d'un certain nombre d'années) conférés aux auteurs ou à leurs héritiers. Néanmoins, la plupart des systèmes de copyright ont abandonné cette solution, qui subsiste principalement aux États-Unis et dans quelques autres pays au travers de régimes transitoires. On notera également que, lorsqu'ils existent, ces droits sont très difficiles à mettre en œuvre et restent soumis à des exceptions importantes (notamment dans le cadre d'œuvres « made for hire »).

On le voit bien, du strict point de vue des règles légales, le traitement des auteurs est en général moins favorable dans les pays de *copyright* que dans les pays de droit d'auteur. Le contraste est particulièrement saisissant si on oppose ces lois à la loi française, dont on rappellera qu'elle

propose sans doute les solutions les plus favorables aux auteurs, notamment en matière de titularité initiale, de droit moral et de contrats. Comme indiqué, dans les pays de copyright la pratique peut parfois venir rectifier cette situation, au travers d'accords collectifs négociés par les syndicats. Mais ces accords ne peuvent en pratique reconstituer un mécanisme similaire à celui offert par la loi, notamment en matière de rémunération équitable et de droit moral. Ils peuvent également être contournés9, et n'offrent pas, d'un point de vue économique, la protection et la relative stabilité assurée par les mécanismes de gestion collective reposant sur un apport des droits d'auteur aux sociétés d'auteurs.

Pascal Kamina

Professeur agrégé de droit privé, Université de Franche-Comté, L.L.M., PH.D., Université de Cambridge, avocat au barreau de Paris

Auteur de Droit anglo-américain des propriétés intellectuelles, LGDJ 2017; Film Copyright in the European Union, Cambridge University Press, 2016.

Le traitement des auteurs dans les systèmes de copyright

NOTES

- 1- Le terme « auteur » est pris ici dans le sens de « créateur, personne physique » qui est celui du droit d'auteur. La précision est importante, car comme nous le verrons les lois de copyright utilisent parfois le terme « auteur » pour désigner la personne morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la création d'une œuvre, voire l'employeur dans le cas d'une création salariée.
- 2- On pense à l'importance des Guilds Agreements aux États-Unis qui peuvent prévoir des rémunérations liées à l'exploitation au profit des auteurs concernés.
- 3- Aux termes de la section 201(B) du *Copyright Act US*, « dans le cas d'une œuvre créée dans le cadre d'un contrat de louage d'ouvrage ou de services (*work made for hire*), l'employeur ou toute autre personne pour laquelle l'œuvre a été réalisée est considéré comme l'auteur aux fins du présent titre et, sauf stipulation contraire figurant dans un instrument écrit signé par les parties, détient tous les droits compris dans le *copyright*.»
- **4** Ce mécanisme est corrigé à la marge en pratique par la reconnaissance de droits à « crédit » et de certains autres droits au travers des accords collectifs applicables.
- 5– Au travers de présomptions de cessions (c'est-à-dire de cessions automatiques à l'employeur, même en l'absence de clauses de cession dans le contrat de travail), ou d'autres mécanismes. La loi française ne prévoit que quelques présomptions de cession de ce type, par exemple en matière de logiciels ou de production audiovisuelle (mais dans cette
- dernière hypothèse la présomption a une portée limitée). En dehors de ces hypothèses, la loi affirme au contraire que l'existence d'un contrat de travail n'emporte pas cession à l'employeur des droits sur les œuvres créées par ses employés. À noter qu'en droit français, la qualification d'« œuvre collective » permet d'attribuer à la personne morale qui a pris l'initiative et la responsabilité de la création de certaines œuvres le droit d'auteur sur ces œuvres. Les œuvres audiovisuelles sont exclues de cette catégorie.
- **6** Notamment des auteurs dépossédés de leurs œuvres devenues célèbres pour des sommes forfaitaires très faibles.
- 7– Sauf application de principes généraux du droit des contrats à la portée très limitée. Certaines clauses de rémunération ont ainsi été annulées aux États-Unis et au Royaume-Uni sur le fondement de règles protectrices du consentement en droit commun. Mais cela reste une exception, et une cession de copyright consentie pour un prix dérisoire est en principe valable.
- 8– Encore faut-il que des accords collectifs existent et s'imposent aux producteurs, ce qui n'est pas le cas partout.
- **9** Par exemple, et pour prendre le cas de la production audiovisuelle, par la délocalisation des productions, ou dans certains pays comme le Royaume-Uni, par la possibilité de déroger aux conventions collectives applicables dans les contrats individuels.

JEU VIDÉO : UNE INDUSTRIE CULTURELLE DU 21^E SIÈCLE SANS DROITS D'AUTEUR

Pierre-Jean Benghozi et Philippe Chantepie

La plupart des industries culturelles reposent, peu ou prou, sur une coupure entre production d'un contenu d'une part, consommation de ce contenu d'autre part. C'est autour de ces deux axes que s'organisent la chaîne de valeur, la structure de ces industries, la répartition de la valeur entre les différents contributeurs et, naturellement, la détermination correspondante des droits de propriété intellectuelle.

Même si la filière du jeu vidéo est la dernière-née des industries culturelles, leurs structurations apparaissent, de prime abord, très proches. Mais à y regarder de plus près, les acteurs sont plus nombreux, les types de jeux très divers et difficiles à catégoriser, les écosystèmes plus difficiles à circonscrire, les cycles de vie des jeux très rapides... Ce foisonnement croissant des jeux et des technologies ainsi que l'évolution des architectures industrielles et économiques ont contribué à une dispersion inédite des sources de création de valeur dans cette filière et, par voie de conséquence, à une difficulté d'appréhension des droits y afférents.

LE JEU VIDÉO : UN
« BIEN-SYSTÈME »
COMPLEXE ET UNE
ÉCONOMIE ÉCLATÉE

Complexe, évolutif et hétérogène, le secteur du jeu vidéo est d'emblée construit sur la base d'une organisation plurielle correspondant à des types différents de jeux, de production et d'économie. Les jeux vidéo sont en effet des « biens-système » composés de différentes « briques » aux dynamiques indépendantes. En outre, de manière concomitante à l'évolution des jeux et des équipements, la filière s'est nourrie de la variété des modèles économiques et

des formes de monétisation des services numériques, en épousant les contours d'une mondialisation grandissante. Cette évolution s'est répercutée en cascade sur l'ensemble de la chaîne de valeur de l'industrie : en amont, sur les producteurs, les créateurs, les artistes et personnels de développement ; en aval, sur les plateformes et les circuits de distribution.

Ces mutations de la chaîne de valeur ont donné lieu à plusieurs configurations et modalités d'intégration et d'agrégation des multiples composants élémentaires participant à l'élaboration d'un jeu. Au fil de chacune des étapes de la création d'un jeu, de sa conception jusqu'à son élaboration, puis à la livraison finale, la production d'un jeu mobilise et doit savoir faire travailler ensemble une grande variété de métiers et de compétences : artistiques, organisationnelles, informatiques... La nécessité de collaborer dans le cadre d'équipes par projet suppose, comme pour le cinéma, des modes d'organisation très hiérarchisés et structurés en termes de définition des compétences et de processus de travail.

À des horizons professionnels différents, se joignent des modalités d'emploi tout aussi variées auxquelles s'ajoute le caractère mondialisé des jeux vidéo qui se retrouve dans la composition des équipes comme dans la localisation des studios. La variété des profils pèse sur l'organisation même des tâches et des coopérations établies par projet. En effet, qu'il s'agisse d'artistes, d'informaticiens et de techniciens ou autres contributeurs de tous types, chacun revendique des façons spécifiques de travailler, des modalités différentes de rémunération, des conditions de travail ou statuts particuliers difficiles à coordonner et à inscrire dans les processus fortement structurés et industrialisés associés à la complexité actuelle de la création et de la programmation informatique des jeux.

DES RÉPONSES PAR DES SYSTÈMES DE DROITS VARIÉS

Dans l'histoire du jeu vidéo, l'organisation des acteurs a fait l'objet de plusieurs modifications importantes et la filière du jeu vidéo demeure, dans cette perspective, relativement jeune à l'égard du cadre social conventionnel. Le secteur se trouve éclaté entre l'application de conventions issues du logiciel et d'autres issues de la création ou des autres secteurs qui contribuent à la production, à la diffusion et à l'exploitation des jeux vidéo. En matière de propriété intellectuelle, cette dimension de l'action publique est restée jusque-là plutôt en jachère, le secteur tardant à s'organiser au regard des droits sociaux comme de la propriété intellectuelle.



Au simple plan de la protection de la création, cet objet « multimédia » qu'est le jeu vidéo combine en effet des musiques, des sons, des graphiques animés ou non, des textes, une forme narrative et interactive, des personnages, des voix, des séquences vidéo, etc. S'y associent des développements de programmes et de bases de données. Pareille intrication ne facilite pas la mise en œuvre d'un régime simple et unifié de droit de propriété intellectuelle. La combinaison de contenus, d'interactivité et de technologies dessine nécessairement des configurations particulières tenant à la complexité du jeu vidéo, relevant de multiples cadres juridiques, au titre du droit d'auteur, du droit des affaires, du droit des marques, du droit des brevets et du droit des logiciels.

Dans la pratique, l'industrie a résolu cet obstacle à la fois par des approches pragmatiques et par la mobilisation conjointe d'ordres juridiques différents. La conséquence en est qu'aujourd'hui, en l'absence d'une négociation internationale qui unifierait les droits nationaux, on trouve une hétérogénéité des modes de protection.

RIEN NE PLAIDE POUR RECONNAÎTRE UN DROIT D'AUTEUR

Dans la plupart des pays du monde, le régime juridique des jeux vidéo apparaît d'abord comme un instrument de valorisation de la production plus que comme un outil de protection des différents contributeurs de la création. Les logiques industrielles qui président à la structuration du secteur du jeu vidéo, l'origine géographique des acteurs mondiaux, le marché mondial... rien ne prédisposait à la prise en compte d'un droit d'auteur personnalisé pour le dernier venu et le plus puissant secteur des industries culturelles. Plusieurs raisons d'ordre économique, industriel, financier... mais aussi d'ordre professionnel et social s'accumulent pour contrarier la mise en œuvre d'un régime juridique de propriété littéraire et artistique simple et uniforme. Cette incertitude juridique au plan mondial ne bride pas pour autant le développement du secteur et de sa créativité.

Économiquement et industriellement, le secteur est largement dominé par des acteurs issus du domaine des technologies qui ignorent la propriété littéraire et artistique. Ils sont plutôt familiers du cadre des entreprises qui pratiquent la propriété industrielle des inventions, des brevets, des logiciels, des marques... Certes, le secteur du jeu vidéo s'est aussi inspiré du droit de l'industrie du cinéma, elle aussi marquée par la variété et la diversité des contributeurs. Mais cette inspiration a surtout été celle du droit anglo-saxon : un droit dont le titulaire est l'investisseur et non le créateur qu'il rémunère de façon forfaitaire.

D'une manière ou d'une autre, c'est ainsi aux entreprises du jeu vidéo que revient la titularité de la propriété intellectuelle. Ces droits participent de la constitution de leurs actifs immatériels que sont le catalogue, les marques ou les personnages. Salariés ou non, les contributeurs à la création ne se voient pas reconnaître de droits personnels relatifs à l'acte de création, pas plus qu'ils ne peuvent revendiquer, à ce titre, ce qui est à la source du droit des auteurs, soit

une quelconque originalité de l'œuvre ou l'empreinte de leur personnalité. Fondamentalement, quel que soit le statut social du contributeur – salarié, prestataire... – il demeure dans une logique de commande, à l'instar de ce qui existe dans le domaine de la publicité.

Professionnellement et socialement, les frontières sont aussi délicates à tracer. dans d'autres secteurs comme l'audiovisuel ou le cinéma, entre les titulaires de droits personnels ou non (réalisateurs, scénaristes...) Mais dans ce cas, elles ont été définies et arrêtées par la loi. Dans le secteur du jeu vidéo par contre, ces frontières restent brouillées et indécidables. Dans ce domaine, nativement numérique, la quasi-totalité des actes créateurs relèvent d'emblée d'un codage numérique et du recours à des logiciels musicaux, graphiques, d'animation... Chaque créateur est aussi un développeur et chaque développeur peut aussi parfois se revendiquer créateur.

DES RÉGIMES DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE COHABITENT

Fort de ces situations et des constats que plus de la moitié de la valeur ajoutée du secteur procède de la création, c'est-àdire du travail des créateurs (graphistes, scénaristes, musiciens...), les pouvoirs publics français ont entendu favoriser, au tournant du siècle, la reconnaissance d'un droit d'auteur dans le secteur. Ce mouvement a naturellement été appuyé par des organismes de gestion collective soucieux ne pas manguer cette révolution numérique. L'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) a d'ailleurs exprimé plus tard la même préoccupation en faisant un état des lieux de l'application de la propriété littéraire et artistique dans le secteur, sans doute en vue d'en accroître la portée.

En France, le jeu vidéo est ainsi considéré diversement par la jurisprudence, tantôt comme œuvre collective, tantôt comme logiciel, plus rarement comme

œuvre de collaboration. Mais l'absence le plus souvent de titulaires de droits individuels écarte le secteur de la plupart des débats touchant à l'évolution des droits de propriété littéraire et artistique. D'ailleurs, dans la préparation de la directive 2019/790 du 17 avril 2019, sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique, le jeu vidéo n'est pas pris en compte et n'est affecté qu'à la marge. Les dispositions relatives à la responsabilité des fournisseurs de services de partage de contenus en ligne ne s'appliquent précisément pas aux plateformes collaboratives de production de logiciels open source nécessaires au développement d'outils de création de jeux vidéo. En revanche, en tant qu'œuvre de l'esprit (œuvre collective), les jurisprudences européennes comme françaises (TGI de Paris 17 septembre 2019, UFC - Que choisir / Valve & Valve Corporation) soumettent le jeu vidéo au droit de distribution et à donc à l'épuisement des droits lors de ses reventes. De la sorte, la mise à disposition de jeux vidéo sur des plateformes comme Steam pourrait justifier de préciser qui sont les titulaires de droits et les modes d'exploitation. De même, l'éditeur de jeu ou ses développeurs ne peuvent interdire la revente de jeux selon le principe d'épuisement du droit de distribution qui veut qu'un titulaire de droit ne peut s'opposer à la revente d'un bien, fût-il dématérialisé. Pareille approche ouverte par la Cour de Justice de l'Union européenne (CJUE UsedSoft GmbH, C-128-11, 3 juillet 2012); Microsoft, C 166/15, 12 octobre 2016) fragilise le choix fait jusqu'à présent par le secteur du jeu vidéo peu ouvert à l'application des droits d'auteur.

Mais, au total, le bilan reste mince. De rapport en rapport et en médiations, il résulte qu'en France au moins, un droit de propriété littéraire et artistique peine à s'imposer à côté des régimes les plus répandus que l'OMPI a mis en lumière pour le jeu vidéo. D'un côté, la prédominance du droit du logiciel (aux États-Unis surtout) donne une titularité incontestée à l'éditeur du jeu qui dispose

des techniques d'accès aux outils logiciels nécessaires à l'élaboration des jeux. De l'autre côté, se manifeste un droit plus ou moins proche de celui des œuvres audiovisuelles (au Japon notamment) où la titularité revient au producteur de jeux. La situation en France met aussi en avant le régime des œuvres collectives qui permet de se rapprocher de la situation des productions audiovisuelles dans un régime plus favorable que celui des œuvres de collaboration marqué par des droits identiques de contributeurs uniformes (cas des encyclopédies par exemple).

Aussi, la mise en œuvre de la propriété littéraire et artistique dans le secteur du jeu vidéo apparaît-elle d'autant plus ardue qu'elle se heurte à des obstacles sociaux, économiques ou encore culturels. Il est difficile de définir des modes de rémunérations des auteurs proportionnelles pour des jeux aux formes de monétisation variables et cycles de vie de jeux parfois très courts. De plus, la filière peine à reconnaître un statut d'auteur à des salariés de studios et d'éditeurs qui sont placés dans des structures collectives de création où l'individualité de la création apparait dissoute. D'ailleurs, sauf exceptions connues surtout des spécialistes (Sid Meier, Shigeru Miyamoto, Frédérick Raynal, Warren Spector...), le secteur n'a jamais permis de singulariser ses créateurs et de construire leur notoriété.

Dès lors, non sans paradoxe, la plus puissante des industries culturelles s'est développée sans droit de propriété littéraire et artistique et en l'absence d'une quelconque « exception culturelle », ce qui n'en finit pas de nourrir la question culturelle du jeu vidéo.

Pierre-Jean Benghozi

Directeur de recherche CNRS Professeur à l'École polytechnique et à l'Université de Genève

Philippe Chantepie

Inspecteur général des affaires culturelles au ministère de la Culture. Chercheur associé à la chaire « Innovation et régulation des services numériques » de l'École polytechnique/Telecom Paris-Tech/Orange.

STATUT DES ARTISTES PLASTICIENS:

IL FAUT FAIRE BOUGER LES LIGNES

Entretien avec **Pascal Neveux** Propos recueillis par **Lisa Pignot** et **Jean-Pierre Saez**

Fédération des professionnels de l'art contemporain, le CIPAC réunit des professionnels de structures publiques ou privées ainsi que des réseaux sur l'ensemble du territoire. Attentif aux évolutions du secteur et mobilisé de longue date sur la situation alarmante des plasticiens, le CIPAC mène un travail de fond, aux côtés d'autres organisations, pour améliorer les conditions d'exercice des artistes-auteurs. Comment faire en sorte que la rémunération des artistes ne soit pas la variable d'ajustement dans une économie de production contrainte ? Et comment progresser dans l'application du droit d'exposition ? Entretien avec Pascal Neveux, président du CIPAC.



Pascal Neveux Président du CIPAC - Fédération des professionnels de l'art contemporain

L'Observatoire – La variété des formes que peuvent prendre les créations d'art contemporain (performances, œuvres éphémères, immatérielles...) pose des défis passionnants au droit d'auteur qui s'attache avant tout à l'« œuvre-objet ». À quelles situations concrètes sont confrontés les artistes et les professionnels de l'art en la matière ? Quels sujets, en matière de droit d'auteur, préoccupent le secteur ?

Pascal Neveux - Effectivement, de par la variété des formes que peuvent prendre ses créations, l'art contemporain est un secteur qui réinvente constamment sa façon de travailler avec les artistes. Et les artistes eux-mêmes nous invitent à réinventer complètement nos procédures. Les questions administratives et juridiques auxquelles nous sommes confrontés sont, à chaque fois, des cas particuliers à traiter, même si ces questions concernent tout l'écosystème (écoles d'art, centres d'art, FRAC, etc.). Le droit d'auteur est donc une question récurrente qui n'a jamais vraiment été traitée sur le fond, faute d'un véritable positionnement collectif de la profession pour mener un travail d'envergure sur le sujet. Il y a, certes, une dynamique d'expérimentation qui interroge le Code de la propriété littéraire et artistique ainsi que la définition même

du droit d'auteur. Certaines œuvres, qui entrent dans les collections des FRAC, illustrent le décalage qui peut exister entre des pratiques artistiques contemporaines en évolution constante et des règles de droit dont le caractère est plus figé. Je pense notamment aux œuvres performatives ou immatérielles qui n'entrent pas en cohérence avec la logique patrimoniale classique d'une collection. Ce sont des œuvres parfois éphémères qui doivent être réactivées, éventuellement grâce à une intervention de l'artiste ou en respectant un protocole qu'il aura établi. La question de ce qui constitue matériellement l'œuvre, de sa conservation et de sa documentation sont des sujets auxquels nos structures sont très régulièrement confrontées.

Face à de nouvelles formes difficiles à faire coïncider avec le schéma de l'« œuvre-objet » dont vous parlez, chacun y va donc de l'invention de ses conventions, de ses cessions de droit, etc.

En dehors de ces sujets relatifs aux formes, aux pratiques et à leur confrontation au Code de la propriété intellectuelle, le sujet majeur qui préoccupe le secteur est celui de la rémunération des artistes. Les approches individualistes du secteur – au sens où chacun aborde la question du

droit d'auteur au cas par cas – trouvent peut-être un écho différent aujourd'hui avec les prises de position du ministère de la Culture et la création du Conseil National des Professions des Arts Visuels (CNPAV), avec la mobilisation des organisations professionnelles et syndicales d'artistes-auteurs et de diffuseurs mais aussi grâce aux réflexions engagées depuis des années par ces organisations et, parmi elles, le CIPAC. Cette dynamique collective commence à porter ses fruits.

Le travail est donc en cours, mais il nous oblige à remettre en cause nos usages et nos habitudes en termes de construction de projet. Nous voyons bien que la mise en œuvre de bonnes pratiques pour l'application du droit d'auteur passe par une refonte totale de notre fonctionnement et de la façon dont nous construisons nos projets, dont nous invitons les artistes, les commissaires, les critiques et autres. Ce travail de fond est fastidieux dans un contexte économique de grande fragilité, d'insécurité en termes de crédits, et ce, même si la création des labels Centre d'art contemporain d'intérêt national et Fonds régional d'art contemporain assurent une relative stabilité de l'économie de ces structures dans le temps. Les cahiers des charges de ces deux labels sont



d'ailleurs très rigoureux et très précis sur ces questions-là. La rémunération des artistes plasticiens est une préoccupation centrale pour tous les acteurs de la culture aujourd'hui. Tout le monde vous répondra qu'il est absolument fondamental de rémunérer les artistes pour une exposition. Néanmoins les économies sont tendues et la rémunération des artistes reste trop souvent la variable d'ajustement. Ce qui prouve qu'il faut faire bouger les lignes.

L'Observatoire – Les artistes plasticiens et visuels vivent pour la plupart dans une grande précarité économique et ne tirent que très peu de revenus de leurs droits d'auteur. Faut-il en conclure que le droit de représentation, le droit d'exposition et le droit de suite sont inopérants pour garantir des revenus issus de cette économie de l'art ?

P. N. - Je ne dirais pas que c'est « inopérant » parce que c'est la base sur laquelle nous nous appuyons et que nous essayons de mettre en avant dans nos pratiques. En revanche, comme je le disais précédemment, le contexte est tellement changeant et modulable d'une situation à l'autre que chacun s'arrange un peu avec ces différents droits pour trouver des solutions qui correspondent à l'économie des structures. Nous sommes constamment dans cette variable d'ajustement entre la question des droits et la question de la production. Chacun compose en fonction de ses moyens. Les textes existent, mais ce bagage juridique n'est pas forcément un support permettant aux administrateurs, ou aux personnes en charge de ces problématiques dans les structures d'art contemporain, de poser immédiatement le cadre dans lequel il faut travailler.

L'Observatoire – Avez-vous le sentiment que, dans la dernière décennie, les choses ont évolué plutôt positivement en matière de droit d'exposition? Est-ce que les établissements labellisés par le ministère de la Culture, ont fait évoluer leurs pratiques? N'y a-t-il pas des expériences pilotes, comme aux Rencontres de la photographie d'Arles, qui marquent une avancée?

P. N. – À mon sens, l'avancée est réelle car la prise de conscience est générale. Nous partageons tous le sentiment qu'il existe une grande précarité et qu'il faut parvenir à donner un véritable statut aux artistes, précisément grâce aux questions des droits. Mais la mise en œuvre effective du droit d'exposition dans nos structures reste encore trop peu pratiquée.

Les Rencontres de la photographie d'Arles rémunèrent effectivement les photographes sur la base d'un forfait par exposition. Ceci a fait l'objet de discussions, de prises de parole d'auteurs, de photographes, lors de conférences de presse, car le droit d'exposition ne fait pas forcément l'unanimité. Le débat demeure autour de la question de la production : certains arguent qu'il est préférable de soutenir les artistes en leur donnant les moyens de produire plutôt qu'en cherchant à les rémunérer très modestement grâce aux droits d'auteur dont l'échelle de rémunération est vraiment très basse. On trouve aujourd'hui des chartes de bonnes pratiques élaborées par certains réseaux mais, rapidement, on se heurte au problème des barèmes. Dès que l'on envisage un certain nombre de « valeurs plancher » sur ces droits, on craint que celles-ci deviennent la seule valeur de rémunération des artistes.

L'Observatoire – On considère encore souvent que la diffusion de l'art doit être gratuite au prétexte qu'elle sert la promotion de l'artiste. Qu'en pensezvous ? Les mentalités bougent-elles un peu ?

P. N. – Une distance existe effectivement entre le champ des arts plastiques, où cette dimension payante ne semble culturellement pas aller de soi, et les autres domaines culturels. Cela est sans doute lié à la représentation que nous avons du marché de l'art, en partie à cause des médias qui mettent en avant les affaires de spéculation autour de quelques œuvres d'art. Il est donc assez fréquent d'entendre dire qu'un artiste qui expose ses œuvres n'a pas besoin d'être

"Il est donc assez fréquent d'entendre dire qu'un artiste qui expose ses œuvres n'a pas besoin d'être rémunéré pour cette exposition puisqu'il peut vendre ses œuvres."

rémunéré pour cette exposition puisqu'il peut vendre ses œuvres. Or, la réalité est toute différente... car cette économie vertueuse ne touche que très peu d'artistes aujourd'hui. Il y a même énormément d'artistes qui échappent complètement au marché de l'art, qui ne sont pas présents dans les galeries, qui n'ont aucune visibilité ni sur le premier ou le second marché. Il y a certainement, pour le grand public, une incompréhension entre ces records de vente relayés par les médias et ce qui est dit sur la précarité des artistes, leur absence de statut. Alors qu'on ne se pose pas la question pour l'économie du cinéma ou pour la production d'un opéra...

L'Observatoire – Raymonde Moulin, dans les années 90, rappelait que beaucoup d'entre eux devaient, pour pouvoir vivre, être épaulés financièrement par leur conjoint.e pour pouvoir continuer d'exercer leur métier. Que sait-on de l'économie des artistes contemporains en 2019?

P. N. – Nous manquons clairement de données sur la situation des artistes plasticiens et cela nous empêche d'avoir une vision d'ensemble de cet écosystème.

De mon point de vue, et l'étude que le DEPS s'apprête à publier tend à la même conclusion: la situation des artistes ne s'améliore pas, elle se dégrade. L'économie dans laquelle nous évoluons aujourd'hui nous amène à travailler avec des montages financiers différents, notamment publics/ privés, mais, au final, ce sont les artistes qui sont les plus pénalisés. Quand on considère aussi le nombre d'écoles d'art et de formations qui se sont créées ces vingt dernières années, on prend la mesure du nombre d'étudiants qui arrivent sur le marché du travail chaque année. Il y a une scène artistique quasiment renouvelée régulièrement, de façon naturelle, et on ne peut que s'inquiéter du devenir de ces artistes qui, sans avoir de revenus leur permettant d'exercer leur activité professionnelle, vont avoir de plus en plus de difficultés pour rebondir d'un projet à l'autre et tout simplement pour vivre. C'est d'ailleurs ce qui met en péril la possibilité pour un artiste de participer à une résidence, parce que cela exige que l'artiste laisse temporairement de côté l'activité de soutien qu'il s'est trouvée pour vivre. Cela fait partie des paradoxes qu'il nous faut aujourd'hui remettre en cause et le CIPAC entend bien, dans la perspective de son prochain Congrès en juillet 2020, témoigner d'avancées significatives sur ces sujets fondamentaux et incontournables pour notre secteur professionnel.

> Entretien avec **Pascal Neveux** Président du CIPAC – Fédération des professionnels de l'art contemporain

> > Propos recueillis par **Lisa Pignot** Rédactrice en chef

et **Jean-Pierre Saez**Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

LE DROIT DE PRÉSENTATION OU DROIT D'EXPOSITION

Le droit de présentation publique des œuvres appartient à l'auteur (article L 122-2 du Code de la propriété intellectuelle - CPI). La loi le dit clairement depuis 1957, il n'appartient ni au propriétaire de l'œuvre, qu'il soit un collectionneur ou une institution culturelle privée ou publique (article L 111-3 du CPI), ni aux galeries. Comme tous les droits patrimoniaux, il peut cependant leur être transféré sous forme de licence, à la condition que la transmission soit énoncée clairement et suffisamment précise en termes d'étendue, de durée, de destination, et de lieu (article L 131-3 du CPI).

À défaut d'autorisation précise, toute exposition dans un lieu accessible au public doit requérir l'autorisation de l'auteur, soit directement, soit par l'intermédiaire de sa société de gestion de droits, si l'auteur lui a confié la gestion de ce droit individuel. La jurisprudence est très claire sur la nécessité de l'autorisation de l'auteur pour exposer une œuvre au public depuis les années 2000 (voir notamment Cour de cassation 6 novembre 2002).

L'État, sur ce sujet, est particulièrement en retard et réticent alors qu'il devrait montrer l'exemple. Et à sa suite, la plupart des institutions culturelles, lesquelles partent du principe que la rémunération de l'auteur, contrepartie de l'autorisation, ne s'impose pas ; l'artiste devant se satisfaire de la monstration de ses œuvres comme contribuant à sa notoriété. D'ailleurs, la loi prévoit que le droit de représentation, grand ensemble dont fait partie le droit d'exposition, est transmissible à titre onéreux ou gratuit (article L 122-7 du CPI). Si l'autorisation d'exposer est donnée à titre gratuit, cela doit être dit expressément et par écrit : la gratuité ne se présume pas.

C'est sans compter sur le fait économique que bon nombre d'auteurs d'œuvres d'art plastique ne vivent pas, ou mal, de la vente de leurs œuvres, et que la rémunération de l'exposition de leur travail permettrait de compenser leur précarité, au moins partiellement. La question de la rémunération des expositions n'est donc pas seulement une question individuelle, c'est aussi une question de politique culturelle.

On trouve très facilement des contrats-types proposés par des associations représentant les auteurs¹, ou par le CIPAC². Le problème reste que bon nombre d'institutions culturelles ont une relation distendue avec la chose contractuelle : la pratique du milieu de l'art, privé comme public, relève plus de l'oral que de l'écrit. Entre artistes et personnes qui montrent leur travail, se joue autant d'affect, sinon plus, qu'une relation professionnelle.

Certes, le bénéfice d'être exposé dans un lieu à haute portée symbolique rejaillit sur la cote des œuvres de l'artiste. Sauf que ce bénéfice ne concerne qu'une petite partie des artistes, principalement ceux qui sont en galerie (et qui sont minoritaires) et dont les œuvres rencontrent un marché.

L'un des objectifs imposé par la loi aux institutions culturelles est de soutenir et de promouvoir l'art contemporain (au sens de l'art fait actuellement par les artistes vivants).

Il faut donc saluer l'initiative de l'association des centres d'art d.c.a. qui a adopté, en mars 2019, une « Charte des bonnes pratiques des centres d'art contemporain » : ses 48 membres s'engagent notamment à « l'accompagnement professionnel et la rémunération minimum des artistes ». Une grille de rémunération propose des barèmes minimums pour les artistes : 1 000 euros pour la conception d'une exposition personnelle, et 1000 euros pour la cession de droits sur cette exposition personnelle. Pour la réalisation d'une œuvre pour une exposition collective, 500 euros sont préconisés, et 150 euros pour la cession de droits afférente³.

Ces montants bas sont des minima préconisés mais, si l'on consulte les tarifs de l'ADAGP, l'une des deux sociétés d'auteurs pour les artistes d'art plastique, ils sont potentiellement plus avantageux : tout dépend du nombre d'œuvres exposées. En effet, l'ADAGP suggère de faire rémunérer l'exposition d'une œuvre 10 euros par mois, ou 40 euros quand l'exposant a un but lucratif, avec tarif dégressif selon le nombre d'œuvres⁴. L'autre société d'auteurs du secteur, la SAIF, demande pour ses adhérents des tarifs plus élevés que l'ADAGP : 50 à 77 euros pour un mois, selon que l'exposition est à caractère commercial ou non, avec dégression, proposition d'un tarif basé sur le prix d'entrée pour les expositions personnelles à but lucratif, etc.⁵

On peut se demander si ces propositions multiples, fruit de l'incapacité de la profession à parler d'une seule voix, et celle de l'État à poser des règles claires et à assumer ses responsabilités, sont bien raisonnables, pratiques et compréhensibles.

Agnès Tricoire Avocat au barreau de Paris Docteur en droit

Le droit de présentation ou droit d'exposition

NOTE

- 1- Sur le site de la Fraap : http://fraap.org/article208.html
- $\hbox{\it 2-http://www.cipac.net/ressources/outils-de-travail/modele-de-contrat.html}$
- ${\it 3-http://www.dca-art.com/communique-dca-charte-des-bonnes-pratiques-descentres-dart-contemporain-et-grille-de-remuneration}$
- 4- https://www.adagp.fr/sites/default/files/bareme_adagp.pdf page 50
- 5- https://www.saif.fr/site/assets/files/1403/baremes_2019.pdf

LE DROIT DE SUITE EN DÉBAT

Nathalie Moureau

Au sein des droits d'auteur, le droit de suite est un droit singulier qui a fait couler beaucoup d'encre. Selon la légende, l'idée de ce droit – qui intéresse financièrement les artistes plasticiens à chacune des reventes de leurs œuvres – aurait émergé lors de la vente de *L'Angélus* de Millet en 1889. Le tableau avait alors atteint 553 000 francs alors que l'œuvre avait été cédée initialement pour 1000 francs et que la petite fille de l'artiste vivait alors dans un grand dénuement¹.

En 1893, dans la *Chronique de Paris*, l'avocat Albert Vaunois dénonçait la situation défavorisée des plasticiens au regard de celle des musiciens. C'est, toutefois, avec la loi du 20 mai 1920 que le droit de suite a vu officiellement le jour en France, avant d'être intégré dans la loi sur la propriété littéraire et artistique de 1957. Au plan international, bien que le droit de suite soit mentionné dans l'article 14ter de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, les textes

laissent une vaste marge de manœuvre aux États pour son application et sa reconnaissance reste peu affirmée². Le caractère atypique de ce droit, de la chaîne de valeur et du fonctionnement du marché de l'art ouvrent sur des problématiques spécifiques. Seule la question d'une répartition inégalitaire des revenus parmi les bénéficiaires du droit se rencontre également avec les autres droits d'auteur.

DROIT D'AUTEUR ET DROIT SOCIAL

Indiscutablement, le droit de suite fait l'objet d'une répartition inégalitaire. En 2014, 70 % des artistes qui en étaient bénéficiaires en France percevaient moins de 1000 euros tandis que 5 % touchaient 15 000 euros ou plus. Cette asymétrie se double d'un déséquilibre entre vivants et décédés. On comptait uniquement 2 artistes en vie dans le top 20 de ceux qui avaient reçu (ou leurs héritiers) les

LE DROIT DE SUITE EN FRANCE ET EN EUROPE EN 2019

Le droit de suite est une rémunération dont bénéficient les auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques à chaque acte de revente, au cours duquel intervient un professionnel du marché de l'art. Le montant est calculé en appliquant à la vente hors taxe un barème dégressif:

- 4 % pour la première tranche de 50 000 euros
- 3 % pour la tranche de prix entre 50 000,01 et 200 000 euros
- 1 % pour la tranche entre 200 000,01 et 350 000 euros
- 0,5 % pour la tranche entre350 000,01 et 500 000 euros
- 0,25 % pour la tranche supérieure à 500 000,01

Pour une œuvre adjugée à 170 000 euros, le droit sera ainsi de $(50 000^*4 \%)$ + $(120 000^*3 \%)$ = 5 600 euros.

Note 1 : le montant total du droit est plafonné à 12 500 euros, soit au montant correspondant à une vente de 2 millions d'euros, toute adjudication faite pour un montant supérieur ne donnera lieu qu'au versement d'un droit de 12 500 euros.

Note 2 : sont exonérées du paiement du droit les ventes dont le montant est inférieur à 750 euros, de même que celles qui ont un prix inférieur à 10 000 euros qui sont opérées par un vendeur ayant acquis l'œuvre directement auprès de l'auteur moins de trois ans avant cette vente.

Note 3 : les artistes de l'UE bénéficient du droit de suite lorsque l'une de leurs œuvres est vendue en France mais également les non ressortissants de l'UE si la législation de leur pays reconnait le droit de suite aux auteurs de l'UE (principe de réciprocité).

Note 4 : depuis 2017, les personnes morales et fondations peuvent, en théorie, en France, bénéficier du droit de suite, sous réserve de l'absence d'héritiers réservataires.

Note 5 : du fait de l'harmonisation juridique européenne, les règles ci-dessus sont appliquées par l'ensemble des États de la communauté européenne, certains points sont toutefois laissés à leur discrétion comme le seuil minimal d'application qui ne peut excéder 3000 euros (le seuil belge est de 2000 euros, celui du Royaume-Uni de 1000, et celui de l'Allemagne de 400). Le taux appliqué sur la première tranche diffère également selon les pays (4 % en France, 4 % au Royaume-Uni, 5 % au Danemark).

versements les plus élevés. Au-delà, seul un faible pourcentage de la population des artistes recensés en France (3 %) touche un droit de suite, quel qu'en soit le montant. Si marquants soient-ils, ces résultats ne condamnent en rien le droit de suite qui n'est pas un droit social mais un droit d'auteur dont l'objet consiste avant tout à lier la rémunération des artistes au succès des œuvres. La répartition inégalitaire du droit de suite ne fait, en réalité, que refléter le fonctionnement des marchés culturels soumis à une logique de star-système, sur lesquels les consommations sont concentrées autour de quelques noms, ce qui conduit à une distribution des revenus déséquilibrée, déconnectée de la répartition des talents³. Cette confusion entre droit social et droit d'auteur a toutefois été présente dès les débuts du droit de suite4. Les artistes avaient en effet signé, en 1954, un protocole d'accord avec les galeries en vertu duquel ils renonçaient à leur droit en contrepartie de l'engagement des galeristes à créer une caisse mutuelle des arts, ancêtre de la sécurité sociale des artistes. À l'origine, seules les ventes aux enchères étaient ainsi redevables du droit de suite. L'harmonisation européenne opérée en 2007 a toutefois modifié la situation, le droit de suite étant désormais applicable non seulement aux ventes publiques mais également aux galeries. Cela a donné lieu à un intense lobbying de leur part, à la suite duquel elles ont obtenu une réduction de leur contribution aux cotisations sociales en contrepartie de leur soumission au droit de suite.

UN EFFET DÉPRESSIF SUR LES REVENUS COURANTS ?

Le droit de suite n'a pas, comme nous venons de le rappeler, pour mission de régler la question des inégalités de revenus entre artistes. En revanche, il doit permettre une « juste rémunération » au regard du succès de chacun. Ce but est-il correctement atteint ? Étonnamment, la logique économique voudrait que l'application de ce droit génère, à court terme, des effets négatifs sur les revenus

des artistes. Le raisonnement est le suivant : les acheteurs qui anticipent qu'ils auront à payer un droit de suite lorsqu'ils revendront l'œuvre, vont réduire le montant maximum qu'ils acceptent de payer lors de la première acquisition, afin d'accroitre leurs chances de recouvrir l'argent investi lors d'une revente, leur profit final étant dégrevé du montant du droit de suite. Cet effet dépressif sur les prix initiaux conduit à reporter dans le futur une part de revenu qui pourrait être perçue immédiatement, ce qui peut être préjudiciable aux artistes qui préféreraient disposer de montants plus importants à court terme⁵. En pratique, il n'est pas certain que les acheteurs se comportent de la sorte et effectuent de telles anticipations, ne serait-ce que parce que le marché de la revente ne concerne qu'un nombre réduit d'artistes. C'est d'ailleurs ce que semblent confirmer les travaux empiriques qui ne parviennent pas à valider l'hypothèse d'un effet dépressif du droit de suite sur les prix de la première vente6.

ACHETEUR OU VENDEUR, L'IDENTITÉ DU PAYEUR IMPORTE-T-ELLE ?

S'il n'est pas évident que les primocollectionneurs anticipent les diminutions ultérieures de revenus (effets de myopie), en revanche il est envisageable que l'intégration d'un droit à payer au moment même d'un achat impacte leur comportement. Cet élément n'a pourtant pas été pris en considération par les tribunaux lorsqu'ils ont dû arbitrer l'affaire qui opposait la maison de ventes Christie's aux associations de galeries. À partir de 2008, Christie's a décidé de faire supporter la charge du droit de suite aux acheteurs alors que les textes stipulent qu'elle incombe au vendeur⁷. Après un long combat judiciaire, la Cour de cassation a considéré que le coût du droit de suite pouvait être supporté, en tout ou partie, par une autre personne que le vendeur pour autant que l'arrangement contractuel n'affecte pas les obligations et la responsabilité qui incombent à la

personne redevable envers l'auteur dont les intérêts restent préservés8. Cette décision suppose que le transfert du paiement est neutre au regard du montant versé à l'artiste. Or, ce résultat n'est pas évident. Un rapide calcul permet d'en faire la démonstration. Pour un prix marteau de 50 000 euros HT, lorsque le droit est payé par le vendeur, la base de calcul est 5000 HT, et le droit afférent est de 2000 euros. Lorsque le droit est à la charge de l'acheteur, si ce dernier ne désire pas payer plus de 50 000 euros HT, et qu'il anticipe le droit de suite à payer, sa dernière enchère s'élèvera à 48 077 euros et il ne sera versé à l'artiste que 1 923 euros de droit de suite9. L'artiste pourrait donc se trouver lésé.

LE DROIT DE SUITE CONDUIT-IL À UNE DÉLOCALISATION DES ÉCHANGES ?

N'étant appliqué que dans un nombre limité de pays, le droit de suite pose la question de la délocalisation des échanges vers les zones où il ne serait pas en vigueur¹⁰. La question a été particulièrement prégnante au moment de l'harmonisation du droit de suite en Europe en 2001. Le Royaume-Uni, qui n'appliquait pas jusqu'alors ce droit, a craint pour son attractivité et les Britanniques ont développé d'intenses actions de lobbying pour éviter que Londres ne perde sa place de capitale des ventes aux enchères dans le monde derrière New York. Ils ont obtenu l'autorisation d'intégrer progressivement le droit de suite, qui n'est devenu exigible qu'à dater de 2006 sur les ventes d'œuvres d'artistes vivants et, à partir de 2012, sur les ventes d'œuvres d'artistes décédés depuis moins de 70 ans. Certes, la montée en puissance de la Chine a mis en cause la position de Londres derrière New York, mais pour des questions totalement étrangères au droit de suite. À la suite du l'extension du droit de suite au sein de l'Europe, plusieurs études ont cherché à mesurer les effets concrets de l'introduction du droit de suite sur le marché britannique.

Certaines ont porté sur la première phase d'introduction du droit (2006), d'autres sur les deux périodes (2006 et 2012). Les résultats ne permettent pas de conclure à l'existence d'un effet droit de suite sur la délocalisation des échanges, l'une d'entre elles (Graddy et alii) souligne même que le droit de suite semble avoir dopé le marché anglais. Une autre étude (Mac Andrew) aboutit à des résultats plus pessimistes mais introduit un biais méthodologique en mesurant l'évolution du marché à partir d'une année de référence hautement spéculative au Royaume-Uni¹¹. Il va être intéressant de voir si le Royaume-Uni, qui a toujours été opposé au droit de suite, va profiter de sa sortie de l'Union européenne pour revenir sur l'application du droit ou s'il va considérer, qu'au final, les effets sur les échanges n'auront été que secondaires. Une décision qui - selon où la balance penchera – pourrait aller à l'encontre du combat très actif conduit par la WIPO (World Intellectual Property Organisation) pour étendre l'application du droit de suite au niveau international.

UN DROIT PEU INCITATIF

Contrairement aux autres composantes patrimoniales du droit d'auteur (reproduction, représentation), le droit de suite est inaliénable, c'est-à-dire qu'il ne peut être ni négocié, ni cédé, ni donné. Le taux de la rémunération qui lui est associé est en outre fixé par la loi. Ces clauses cherchent à protéger les artistes plasticiens de rapports de forces qui leur seraient défavorables avec les intermédiaires, mais elles posent toutefois question. La valeur artistique d'une œuvre plastique n'est pas seulement fonction de la production de l'artiste mais dépend aussi très largement de l'investissement et du travail de promotion réalisé par d'autres acteurs. Plus grand est ce travail de légitimation, plus importante sera la valeur économique de l'œuvre, et le droit de suite afférent à une revente. Faire payer le droit de suite aux galeries, et aux acteurs qui contribuent à valoriser les artistes, est à la fois désincitatif, puisqu'il ne permet pas que ces acteurs soient rétribués au

regard de la valeur ajoutée qu'ils ont créée, et inéquitable, car sans le travail opéré par les intermédiaires, la valeur marchande du travail produit par l'artiste ne connaîtrait pas la même évolution. L'inaliénabilité du droit de suite pose un problème d'incitation¹². Notons qu'il en va différemment dans les autres secteurs culturels où non seulement les droits sont cessibles mais, en outre, où des droits voisins ont été introduits afin d'associer producteurs et éditeurs au succès.

À l'heure où la WIPO milite pour qu'un nombre croissant de pays adopte le droit de suite, certaines questions économiques restent en suspens comme celle des incitations et celle de la répartition des bénéfices au sein de la chaîne de valeur. Les débats sont loin d'être clos et le droit de suite risque encore de faire couler un peu d'encre.

Nathalie Moureau

Professeur en sciences économiques Vice-présidente déléguée à la culture Université Paul Valery Montpellier 3

Le droit de suite en débat

NOTES

- 1– Voir Bernard H. (1994), « Les avatars de l'Angélus de Millet », Ethnologie française, 24 (2), 243-253; ainsi que Le voleur illustré, 11 juillet 1889, 440-441 (Gallica).
- 2– Le droit de suite « n'est exigible dans chaque pays de l'Union que si la législation nationale admet cette protection et dans la mesure où le permet la législation du pays où cette protection est réclamée » et « les modalités et les taux de perception sont déterminés par chaque législation nationale », Convention de Berne, 1979.
- **3–** Voir Adler M. (1985), « Stardom and Talent », *The American Economic Review*, 75, (1), 208-212; Rosen S. (1981), « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, 71 (5), 845-858.
- **4** Pour une présentation détaillée de l'histoire du droit de suite et de cette confusion entre droit d'auteur et droit social, voir Marciano A., Moureau N. (2017), « Le droit de suite. Une histoire à suivre », in *Le Comité Professionnel des Galeries d'Art 70 ans d'histoire*, (sous la direction de Verlaine J.), 117-123.
- 5- Voir Filer R. K. (1984), "A theoretical analysis of the economic impact of artists' Resale Royalties Legislation", in *Journal of Cultural Economics*, 8 (1), 1-28.; Karp L. S, Perloff J. (1993), *International Review of law and Economics*, 13, 163 177; Mc Cain (1994), "Bargaining power and artists' resale dividends", *Journal of Cultural Economics*, 18, 101-112; Watt R. (2014), "Copyright in Visual Art Markets", in R. Watt (eds), *Handbook on the Economics of Copyright*, Edward Elgar Publishing, 328 341
- 6- Benhamou F., De Vrièse M. (2008), « Une analyse économique des règlementations sur le marché de l'art. L'effet du droit de suite sur les prix et la localisation des ventes », in Économie appliquée, tome LXI (2), 67-94; Banternghansa C. et Graddy K. (2011), "The impact of the Droit de Suite in the UK: an empirical analysis", in Journal of Cultural Economics, 35 (2), 81-100.
- **7** Article L. 122-8, alinéa 3, du code de la propriété intellectuelle.
- 8- Voir Daleau J. (2018), Dalloz actualité, éditions du 4 décembre 2018.
- 9– S'il n'anticipe pas correctement la charge du droit de suite, en moyenne, le résultat demeurera le même, les erreurs pouvant se produire tant à la hausse qu'à la baisse.
- 10- Voir Ginsburgh V. (2005), "The Economic Consequences of Droit De Suite in the European Union", *Economic Analysis and Policy*, 35 (1-2), 61-71; Stanford J. D. (2003), "Economic analysis of the droit de suite. The artist's resale royalty", *Australian Economic Papers*, 42(4), 386-398
- 11- Graddy K., Horowitz N., Szymanski S. (2008), "A Study into the Effect on the UK Art Market of the Introduction of the Artist's Resale Right", IP Institute Mac Andrew C. (2014), The British Art Market in 2014, Report for the British Art Market Federation; Farchy J., Moureau N., (2016), Présumé coupable, Droit de suite et évolution du marché international de l'art. Presses des Mines.
- 12- Voir Hansmann H. & Santilli M. (2001), "Royalties for Artists versus Royalties for Authors and Composers", in *Journal of Cultural Economics*, 25(4), 259-281.

LES ŒUVRES DE STREET ART SONT-ELLES VULNÉRABLES ?

Entretien avec **Miss.Tic**Propos recueillis par **Lisa Pignot**

Aujourd'hui reconnu artistiquement mais considéré à tort comme relevant du domaine public, le street art est l'objet de nombreux paradoxes. Il est à la lisière de la légalité lorsque les œuvres prennent place sur les murs de propriétés privées, contrevenant ainsi au droit de propriété privée. Mais, en tant qu'œuvre de l'esprit, il jouit de la protection du droit d'auteur. Nombreux sont les artistes qui font désormais prévaloir leurs droits lorsque leurs œuvres sont utilisées sans leur accord comme éléments d'une campagne publicitaire ou politique, illustration d'ouvrages, cartes postales. Miss. Tic est de ceux-là. Poète, plasticienne et figure incontournable du street art, avec ses pochoirs aux épigrammes percutants, elle nous fait part de son expérience.

L'Observatoire – Très tôt dans votre carrière d'artiste, vous avez conjugué le pochoir de rue, l'exposition en galerie, la commande publique. Comment parvient-on à maintenir une activité in situ, où les œuvres sont particulièrement vulnérables, avec une activité s'inscrivant dans le marché de l'art? Je pense, par exemple, à Banksy, dont les pochoirs se font voler parce qu'ils ont acquis de la valeur...

Miss.Tic – Pour moi, ces deux activités sont très différentes et n'ont rien de paradoxal. C'est, au contraire, très enrichissant de conjuguer ces deux activités plastiques. Avant de peindre dans la rue, j'effectue un travail en atelier. Je dessine, je fabrique les pochoirs, j'écris les textes. Ensuite, je décide de peindre des murs ou bien, plus rarement, de répondre à des commandes publiques. Parallèlement à ce travail, je crée des œuvres sur des supports pérennes qui deviennent des œuvres que l'on peut accrocher dans son salon. Je fais donc les deux en parallèle.

Concernant le cas Banksy ou d'autres comme Invader, c'est effectivement inéluctable... Si vous laissez quelque chose qui a de la valeur sur le trottoir, il est évident que des gens vont essayer de se l'accaparer. Ce serait pareil avec une Porsche mal garée, elle ne resterait pas très longtemps non plus...

L'Observatoire – Vous est-il arrivé, en tant qu'artiste, de devoir défendre votre droit d'auteur ?

Miss.Tic – Oui, à plusieurs reprises. Par exemple, des photographes et des éditeurs ont utilisé mes œuvres dans des ouvrages ou dans des article des presse (sans rapport avec le street art). Certains en ont fait des cartes postales, des posters, etc. Chaque fois qu'il y a eu une utilisation commerciale de mes œuvres sans mon accord, j'ai effectivement fait valoir mes droits d'auteur.

Concernant le droit qui revient aux artistes, je pense aussi qu'il faudrait que le droit de suite soit mieux reconnu et mis en œuvre. Depuis que je suis inscrite à la Maison des artistes et à l'ADAGP, chaque gouvernement a voulu supprimer le droit de suite alors que c'est un droit fondamental pour les artistes. Beaucoup d'entre nous ont souvent vendu leurs œuvres lorsque nous n'étions pas très connus et, lorsque nous le devenons, nos œuvres prennent de la valeur. Il me paraît donc normal que les artistes puissent bénéficier du droit de suite

qui, pour l'instant, n'est appliqué que dans les ventes aux enchères (et avec beaucoup de réticences de la part des commissairespriseurs...).

L'Observatoire – Sur Instagram et ailleurs, chacun poste et diffuse des œuvres qu'il a photographiées dans l'espace public. Il existe d'ailleurs un grand nombre de comptes dédiés au street art reposant sur la seule initiative des internautes. Comment appréhendez-vous ce phénomène en tant qu'artiste? Le vivez-vous comme un risque en termes de droit d'auteur ou bien comme une opportunité pour que vos créations soient plus largement diffusées?

Miss. Tic – Je pense que c'est ingérable de toute façon... Tant que ces images circulent en basse définition sur les réseaux sociaux, sous forme de compilation, sur des sites qui répertorient ce qui se fait dans la rue, ou sur des sites personnels où ce sont des gens qui publient ces images, ça ne me dérange pas du tout. En revanche, ça me pose problème quand l'image est associée à une démarche commerciale. Et c'est assez fréquent! Par exemple, une agence immobilière s'est emparée d'un des textes de mes pochoirs « je cherche la vérité et un

appartement » pour faire la promotion de ses biens immobiliers. Quand une agence immobilière, et c'est arrivé plusieurs fois, utilise une reproduction de mon travail pour du marketing ou de la communication, je demande à ce que ce soit retiré de leur compte Instagram ou Facebook.

L'Observatoire – Pour le grand public, il y a une sorte de paradoxe entre le fait que les œuvres de street art soient présentées dans l'espace public et le fait qu'elles soient protégées par le droit d'auteur (à la différence de l'Allemagne, par exemple, qui autorise que les œuvres situées sur la voie publique soient librement reproduites sans l'accord préalable de l'auteur). Comment vous situez-vous par rapport à cette question?

Miss.Tic - Le problème est que l'on continue de considérer les artistes comme au XIX^e siècle. Ils doivent être pauvres et vivre dans une chambre de bonne pour coller à l'image romantique que l'on a de l'artiste. L'argent est tabou quand on fait référence aux peintres, alors qu'il ne l'est pas du tout pour les stars du rock ou les footballeurs... Or, à partir du moment où il y a une utilisation de nos œuvres et que des gens en retirent de l'argent, il est normal qu'il y ait une redistribution de la valeur produite par notre travail. Si les gens ne comprennent pas ça, c'est leur problème. Pourtant, s'ils devaient travailler sans être payés, je ne suis pas certaine qu'ils soient complètement d'accord...

Miss.Tic – L'Allemagne applique effectivement une autre législation qui pose

problème. Me concernant, un éditeur allemand a, par exemple, créé une collection de plusieurs ouvrages où chaque couverture utilise l'une de mes œuvres. Je ne perçois aucun droit et je ne trouve pas ça normal. S'il faisait appel à un illustrateur ou à un graphiste, il serait obligé de le rémunérer. Or, je ne peux rien dire puisque le droit ne s'applique pas de la même façon en Allemagne pour les œuvres situées sur la voie publique.

L'Observatoire – Le street art a encore une autre particularité par rapport aux plasticiens puisque les œuvres sont réalisées sur des murs qui appartiennent souvent à des personnes privées. Il y a une sorte de conflit entre droit privé et droit d'auteur. Comment gérez-vous cette contrainte ?



0: © MISS TIC - Adagp / Paris, 2019

Miss.Tic - Je demande toujours l'autorisation de peindre sur les murs depuis que, suite à un procès en 1999, j'ai été condamnée pour dégradation. J'ai donc changé de stratégie... À l'époque le street art avait moins le vent en poupe et c'était plus compliqué d'obtenir des autorisations. Aujourd'hui, j'ai moins de problèmes pour trouver des murs autorisés. Je fais des repérages et je demande des autorisations pour éviter la répression policière ou la justice. Je ne m'amuse pas à demander à une copropriété d'immeuble où il y aurait trop d'interlocuteurs, je demande à des commerçants qui peuvent décorer leur boutique comme ils l'entendent.

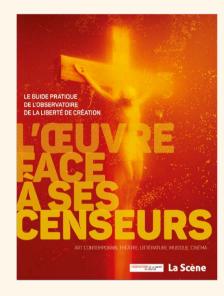
L'Observatoire – Quelle forme prend cette autorisation ? Établissez-vous un contrat avec le commerçant ?

Miss.Tic – Non, c'est une autorisation orale. Je lui demande simplement d'être là quand j'interviens, pour qu'il puisse témoigner que j'ai son accord au cas où il y aurait l'intervention de la police. Ensuite, c'est comme lorsque vous achetez une œuvre d'art pour la mettre dans votre salon. L'œuvre physique vous appartient mais pas la reproduction de cette œuvre. C'est pareil pour un mur. Le propriétaire peut jouir de l'œuvre et, de mon côté, j'autorise le propriétaire à la détruire. Quand il se sera

lassé de l'œuvre ou quand elle sera trop abîmée, je l'autorise à repeindre son mur, parce que, dans la rue, je sais que ce sont des œuvres éphémères. En revanche, il ne peut pas l'utiliser à des fins commerciales.

> Entretien avec **Miss.Tic** Artiste plasticienne et poète d'art urbain Propos recueillis par **Lisa Pignot** Rédactrice en chef

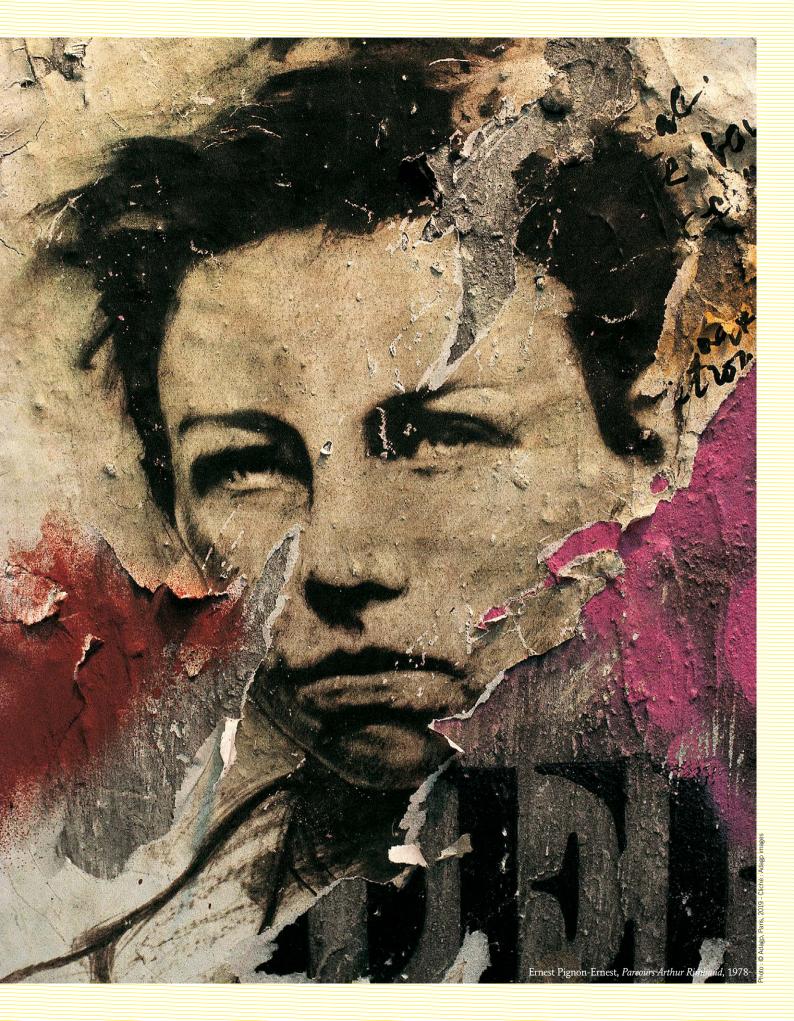
VIENT DE PARAÎTRE



Le guide pratique de l'Observatoire de la liberté de création : l'œuvre face à ses censeurs

Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira (dir.), Éditions La Scène, Observatoire de la liberté de création, 432 pages, ISBN: 978-2-38097-022-7

À la fin du siècle dernier, la France a connu une recrudescence d'attaques contre les œuvres d'art, amenant à la création en 2002 de l'Observatoire de la Liberté de Création sous l'égide de la Ligue des droits de l'Homme. Il regroupe des associations issues de tous les domaines culturels, solidaires face à la censure. Son action et sa réflexion ont pesé sur la jurisprudence et sur la législation, qu'il s'agisse de censure au cinéma ou de la consécration de la liberté de création et de diffusion des œuvres par la loi de 2016. Pour permettre à chacun de lutter efficacement contre la censure, l'Observatoire a analysé l'évolution des modes de censure et des motivations guidant leurs acteurs. 13 fiches résument les cas les plus emblématiques des 20 dernières années. Tous les arts sont touchés : théâtre, littérature, chanson, art contemporain, cinéma... Tous les motifs sont invoqués par les censeurs : blasphème, protection de l'enfance, des femmes, lutte contre le racisme, peur du débat, diffamation... Enfin, deux outils sont destinés à lutter contre la censure : un vadémécum destiné aux artistes, leur rappelant leurs droits et les démarches à entreprendre, l'autre est destiné à ceux qui seraient tentés de censurer, pour qu'ils y renoncent.



STREET ART ET DROIT D'AUTEUR

Jérôme Catz

Le street art, en tant que nouveau venu dans le champ des arts visuels et du marché de l'art, vient soulever certains points jusqu'alors absents du débat sur les questions de droit d'auteur. Malgré tout, les cas de jurisprudence sont assez rares, parfois à cause de l'anonymat ou de l'illégalité des interventions des artistes.

BREF HISTORIQUE DU STREET ART

Le street art, tel qu'il est défini aujourd'hui¹, est né en 1965 avec les premiers tagueurs new-yorkais et le travail d'artistes comme Ernest Pignon-Ernest ou Gérard Zlotykamien en France. Des deux côtés de l'Atlantique, les artistes intervenaient toujours de manière illégale à leurs débuts, et souvent de façon anonyme. Si la discipline s'est développée incroyablement rapidement à New York, prenant de court les services municipaux de cette ville en ruine à l'époque², il faudra attendre la fin des années 80 pour constater l'existence d'un mouvement international de la pratique du tag et du graffiti, ainsi que les premières ripostes juridiques des municipalités ou des sociétés de transport face aux dégradations commises. Mais c'est à partir de l'an 2000, avec l'arrivée d'Internet, que la pratique et l'intérêt du public pour la discipline se sont manifestés.

J'ai pour ma part ouvert mon premier centre d'art Spacejunk à Grenoble, en 2003, pour y présenter ces arts dits « émergents »³ à l'époque, et je n'ai eu de cesse, depuis, que d'essayer de les rendre intelligibles à tout à chacun, notamment avec la publication de plusieurs ouvrages sur le sujet à partir de 20134. En 2015, je lançais le Street Art Fest Grenoble-Alpes qui connaît aujourd'hui un réel succès avec la réalisation, en cinq ans, de plus de 180 œuvres dans l'espace public et la venue des plus grandes stars de la discipline comme Shepard Fairey en 2019. J'ai donc rencontré la question du droit d'auteur plusieurs fois dans mon histoire personnelle...

STREET ART ET DROIT D'AUTEUR, UNE CONFRONTATION QUI NE DATE PAS D'HIER...

En discutant avec Dominique Aris, cheffe de projet pour la valorisation de l'art dans l'espace public au ministère de la Culture, j'appris que c'était la fresque Le Marché aux Chapeaux du peintre Eduardo Arroyo à Grenoble qui avait été le premier cas d'école pour le ministère... Cette fresque murale, de 9 mètres de haut par 6 de large, avait pris lieu et place dans le cadre d'une opération intitulée « 13 murs peints en France » lancée par Jack Lang en 19825. Dix-huit ans plus tard, Eduardo Arroyo recevait une lettre de Serge Lemoine, alors conservateur du musée de Grenoble, pour lui annoncer la nouvelle de la disparition future de sa fresque, suite à la décision de démolir le mur qui la soutenait. Les quelques échanges qui suivirent avec les différentes parties concernées (Région, architectes et maître d'œuvre) poussèrent E. Arroyo à mandater son assistante, Fabienne Di Rocco, pour gérer les choses avec conviction. C'est au nom de la loi et du droit d'auteur qu'elle réussira à faire valoir les droits de l'artiste. À la destruction imposée de l'œuvre pour pouvoir rénover le groupe scolaire, une compensation sera finalement proposée à l'artiste : la commande d'un portrait de Stendhal pour le lycée, qui trône désormais dans le CDI. L'achat de cette œuvre par la Région, pour presque 120 000 €, montre combien le droit d'auteur de l'artiste aura été pris au sérieux par l'institution.

Même si la résolution de ce litige ne s'est pas faite devant la justice, cette affaire a marqué un tournant décisif. Le ministère de la Culture a pris la mesure du chantier qui s'ouvrait à lui : la prise en compte du droit intrinsèque de ces œuvres de commande qui prennent lieu et place dans l'espace public, et qui imposent au propriétaire du mur l'obligation de conservation et d'entretien de l'œuvre sans limitation de durée... Lequel ne peut plus rénover ou isoler par l'extérieur son bien sans l'assentiment de l'artiste ou de ses ayants droit...

C'est en ayant à l'esprit ce cas qui avait fait grand bruit à Grenoble, que j'ai commencé à mettre en place le festival de street art à Grenoble. L'une de nos premières résolutions fut de créer une convention tripartite qui libère le propriétaire du mur et l'organisateur de la manifestation de cette obligation de conservation et d'entretien ad vitam aeternam de l'œuvre. Et ce, pour parer aux jolis cas de jurisprudence que laisserait présager l'absence d'une convention de ce type entre les artistes, les commanditaires d'œuvres murales et les propriétaires des murs...

Plus récemment, plusieurs cas, où le droit d'auteur des street artistes était convoqué, ont défrayé la chronique. Par exemple, en 2018, l'artiste Revok a déposé plainte contre la marque d'habillement H&M pour avoir placé en arrière-plan d'une campagne publicitaire, sans son autorisation, une de ses œuvres situées dans l'espace public. H&M décida alors de poursuivre



l'artiste au motif qu'il ne détenait aucun droit d'auteur sur une œuvre réalisée illégalement. Or, le droit d'auteur et l'illégalité de l'action de création ne sont pas corrélés, et l'une ne vient pas se substituer à l'autre. La marque finira par abandonner ses poursuites et versera une indemnité confidentielle à l'artiste pour clore l'affaire. Dans ce cas, comme dans d'autres (notamment l'affaire qui a opposé le street artiste espagnol Isaac Cordal à la firme Hyundai), les nombreuses résolutions à l'amiable sont la démonstration même que la loi protège bien les street artistes et que le droit d'auteur leur est acquis, même si l'œuvre a été réalisée illégalement. Charge alors à l'auteur de peser le pour et le contre avant de venir réclamer ses droits d'auteur tout en s'exposant aux sanctions pénales éventuelles dues à son intervention sans autorisation.

STREET ART, ANONYMAT ET DROIT D'AUTEUR...

Si la question du droit d'auteur pour les artistes qui œuvrent légalement ou illégalement à visage découvert n'a plus lieu d'être, une autre question fait aujourd'hui son apparition: celle des auteurs anonymes. On connait les œuvres écrites sous pseudonymes en littérature, et la loi a déjà statué sur ce point⁶. Mais comment faire valoir ses droits tout en conservant son anonymat? Cela ne semble pas possible aujourd'hui. Un artiste doit dévoiler sa véritable identité pour que le droit d'auteur s'applique, à moins d'opter, comme Banksy, pour une autre solution consistant à monter une structure juridique (de type société ou autre, avec un tiers de confiance) pour le représenter. C'est ainsi, que le plus fameux des street artistes, Banksy, a monté un magasin vitrine à Londres en réponse à

l'action d'une marque de cartes postales qui voulait s'approprier la « marque Banksy ». Lors du lancement de cette opération, l'artiste a expliqué sa démarche : « Une entreprise de cartes de vœux conteste la marque commerciale qui est associée à mon art et tente de récupérer la marque de mon nom de façon à pouvoir vendre leurs fausses marchandises Banksy en toute légalité... Je pense qu'ils misent sur l'idée que je ne me présenterai pas devant le tribunal pour me défendre moi-même ». L'artiste n'ayant pas déposé son nom en tant que marque auprès de l'autorité compétente, et ne pouvant pas le faire sans dévoiler sa véritable identité, cette « pirouette juridique » lui a permis de faire exister son nom d'artiste en tant que marque, dans un domaine d'activité et avec une antériorité par rapport à toute entreprise qui serait tentée de commercialiser des produits sous la marque Banksy⁷.



Entre les artistes qui trouvent un terrain d'entente à l'amiable et les anonymes qui ont du mal à sortir de l'ombre pour voir tomber leur anonymat ou risquer des sanctions pénales, les cas qui font jurisprudence se font vraiment attendre...

LES PREMIERS CAS
DE JURISPRUDENCE :
FIVE POINTZ CONTRE
WOLKOFF ET AI WEIWEI
CONTRE VOLKSWAGEN...

Le cas de la friche industrielle 5Pointz à New York est une autre affaire qui mérite d'être citée. Temple de l'art urbain à New York, occupé par des street artistes avec l'autorisation du propriétaire des lieux, 5Pointz était vouée à être reconvertie en complexe immobilier. En 2013, Jerry Wolkoff, le propriétaire de ce bâtiment entièrement graffé, décide de le repeindre en blanc avant la destruction totale du

site. 44 artistes l'attaquèrent en justice pour violation de leur droit moral liée à la destruction des œuvres. Ce qui fut vraiment jugé ici, c'est l'attitude du propriétaire qui avait pris la décision de repeindre le site sans attendre un avis de la Cour, alors que celle-ci avait été saisie par les artistes au nom du Visual Artists Rights Act de 19908. Si le propriétaire a été lourdement sanctionné en première instance pour avoir effacé trop tôt (faisant fi des préconisations de la Cour) des œuvres dont il avait autorisé la réalisation, le jugement est actuellement en appel, puisque le propriétaire, condamné à 6,75 millions de dollars de dommages et intérêts, ne compte pas en rester là... Il n'en demeure pas moins que le droit d'auteur et la notion d'« œuvre de stature reconnue » ont été manifestement retenus par le premier juge.

Ai Weiwei n'est pas un street artiste, mais il s'agit là aussi de l'utilisation, par une marque commerciale, d'une réalisation qui possède toutes les caractéristiques d'une œuvre de street art. Cette installation, intitulée Soleil Levant et exposée sur les fenêtres du musée Charlottenborg à Copenhague, représente des milliers de gilets de sauvetage orange utilisés par des migrants. Dans cette affaire, l'artiste n'a pas cherché de conciliation et a porté directement l'affaire en justice pour utilisation frauduleuse de son œuvre par un concessionnaire Volkswagen qui avait pris en photo, à des fins publicitaires, son nouveau modèle de la gamme Polo devant l'installation. L'artiste a eu gain de cause, en 2019, face à Volkswagen qui fut condamné à lui verser la somme de 230 000 euros. La Cour a en effet estimé que « L'exploitation commerciale de l'œuvre d'Ai Weiwei est en contradiction flagrante avec les considérations et les idées qui sous-tendent l'œuvre », et que « L'utilisation de l'œuvre par SMC (le concessionnaire) constitue en outre une violation des bonnes pratiques marketing énoncées dans la loi sur la publicité.9 »

DROIT D'AUTEUR ET DROIT DE PROPRIÉTÉ

Banksy aura ouvert la porte à quelques questions importantes : le propriétaire d'un mur sur lequel l'artiste a réalisé son œuvre peut-il revendiquer la propriété de l'œuvre ? En effet, la renommée de Banksy et sa cote grandissante sur le marché de l'art¹⁰ sont telles que l'artiste a été confronté à une situation inédite : plusieurs murs, dont certains de plusieurs tonnes, ont été découpés afin de pouvoir transporter son œuvre à l'autre bout du globe. C'est ainsi que, dès 2013, de nombreuses œuvres de Banksy ont été regroupées à Art Basel Miami pour l'exposition Banksy Out of Context, au grand dam de celui-ci. Ces cas d'appropriation, par le propriétaire d'un mur, d'une œuvre dédiée à être dans l'espace public, selon le souhait de l'artiste, ont posé la question de la prévalence entre le droit de propriété et le droit d'auteur. Jusqu'à présent, aucune action en justice n'a été intentée par un artiste pour attaquer le propriétaire d'un mur pour avoir découpé et revendu celui-ci avec l'œuvre qui y figure. Si la question de la prévalence du droit d'auteur sur le droit de propriété venait à être posée devant la Cour, il y a fort à parier que les juges pourraient opter pour deux approches très différentes selon les cas en présence : l'effacement de l'œuvre pour permettre à un propriétaire d'entretenir son bien, ou bien la découpe d'un bout de mur afin de revendre l'œuvre de l'artiste malgré lui. De même que Banksy a trouvé une parade à la revendication

de son nom en tant que marque par un autre, on pourrait imaginer que l'artiste n'intervienne désormais plus que sur des bâtiments appartenant à une collectivité afin de réduire considérablement cette possibilité d'appropriation de son travail par un tiers.

DROIT D'AUTEUR VS DROIT D'AUTEUR... LES ARCHITECTES ENTRENT DANS LA DANSE

Un dernier cas, très récent, a fait son apparition sur la scène du street art en France avec l'affaire de *l'îlot Say* à Paris. Tout récemment réhabilité, cet ensemble immobilier composé de cinq grands bâtiments était convoité par la mairie du 13^e arrondissement, championne parisienne du street art version XXL, pour apposer, au moins sur quelques murs pignons, des œuvres d'artistes internationaux.

L'architecte et la graphiste du projet de réhabilitation de l'ensemble immobilier ont saisi la justice pour faire stopper le projet et « ont obtenu, par une ordonnance de référé du 20 mai 2019, qu'il soit fait interdiction à la RIVP [société qui gère l'ensemble immobilier] de donner suite à un projet qui risquait de dénaturer leur propre œuvre¹¹ ». Ils dénonçaient le fait que les œuvres de street art dénaturaient leur création, pour laquelle le droit d'auteur est bien reconnu par la loi¹². Ce cas de jurisprudence, anticipatoire à la réalisation

d'une œuvre, est un exemple qui avait déjà été contredit le 7 janvier 1992 par la Cour de cassation : « la vocation utilitaire du bâtiment commandé à un architecte interdit à celui-ci de prétendre imposer une intangibilité absolue de son œuvre¹³ ».

Le droit d'auteur d'un architecte et le droit de création d'un artiste semble donc pouvoir cohabiter, comme l'explique Jean-Baptiste Schroeder, avocat au barreau de Paris : « La prééminence traditionnelle du droit d'auteur s'est en effet vue contestée depuis l'arrêt Klasen rendu le 15 mai 2015 : au visa de l'article 10 paragraphe 2 de la Convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, la Cour de cassation a jugé qu'il incombait désormais aux juges de rechercher "de façon concrète [...] un juste équilibre entre les droits en présence"; en l'occurrence, entre le droit d'auteur, d'une part, et la liberté de création, d'autre part. »14

Entre ces nombreux sujets et le droit de panorama, on peut redouter que le street art ne se retrouve au cœur de nombreux débats et controverses. L'important, mais le plus difficile aussi, étant que les problèmes se règlent devant la justice pour faire avancer celle-ci et, avec elle, le droit des artistes.

Jérôme Catz

Fondateur et commissaire d'exposition des centres d'art Spacejunk Directeur du Street Art Fest Grenoble-Alpes Enseignant en Street Art à l'Université Grenoble-Alpes

Street art et droit d'auteur

NOTES

- 1– Toutes les réalisations plastiques dans l'espace public à l'exception de celles revendiquées par l'art contemporain (sculptures, interventions, installations du type colonnes de Buren...).
- 2– Pierre Gras, Le Temps des ports Déclin et renaissance des villes portuaires (1940-2010), Tallandier, 2010, p. 144.
- 3- Street art, Lowbrow et Pop surréalisme
- 4– Jérôme Catz, Street Art, Mode d'Emploi, Flammarion, 2013, 255 p.; J. Catz, Goin, Critères éditions, 2014, 96 p.; J. Catz, Street Art, Le Guide, Flammarion, 2015, 224 p.
- 5- Les peintures murales, TF1, 25 avril 1982, archives INA https://www.ina.fr/video/CAA8200431501
- 6- Article L 123-3 du Code de la propriété intellectuelle.
- $\hbox{\it 7-https://www.legalstart.fr/fiches-pratiques/depot-marque/recherche-anteriorite-marque}$
- 8– Le V.A.R.A. protège les œuvres de « stature reconnues » https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_Artists_Rights_Act
- 9- https://www.huffingtonpost.fr/entry/ai-weiwei-fait-condamner-volkswagen-pour-lutilisation-de-lune-de-ses-oeuvres-sans-son-autorisation_fr_5d2f379ce4b085eda5a55b35

 10- L'œuvre Devolved Parliament de 2009 s'est vendue 11,1 millions d'euros le 3 octobre 2019
- 11- Jean-Baptiste Schroeder, Architecture et street art : une difficile conciliation, Journal Spécial des Sociétés, N°75, 16 octobre 2019, p. 9.
- 12- Article L112-2.
- 13- https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007027431&fastReqId=2080199229&fastPos=1
- 14- Jean-Baptiste Schroeder, Architecture et street art : une difficile conciliation, Journal Spécial des Sociétés, N°75, 16 octobre 2019, p. 10.

LA PROTECTION ET LA CONSERVATION DES ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES

Emmanuel Pierrat, Léopold Kruger

Jean-Georges Noverre l'évoquait déjà en 1760 : la chorégraphie peut être entendue comme « l'art d'écrire la danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures ou de caractères désignés par la dénomination des notes »¹. Cette définition a évolué avec les techniques modernes pour caractériser plus largement l'art de composer, de diriger, d'ordonner des ballets et des danses, mais elle est toujours utile en droit.

La protection intellectuelle aujourd'hui offerte en France aux œuvres chorégraphiques déterminées par un ensemble de pas et de figures, par essence intangibles et fugitives, n'est pas sans poser difficulté, comme en témoigne une décision récente rendue par le Tribunal de grande instance de Paris le 13 mai 2016. Les juges sont venus reconnaître une protection par le droit d'auteur sur neuf chorégraphies, bien qu'étant composées de mouvements simples et communs, en indiquant que « chaque chorégraphie résulte de choix d'une combinaison de ces gestes et d'un rythme propre en harmonie avec la musique sélectionnée pour les accompagner, qui est également à l'origine de l'inspiration de la chorégraphe »2. Cette décision fut confirmée en appel le 13 mars 2018³.

Ainsi, se pose les questions de savoir ce que dit le droit d'auteur à propos de la conservation des œuvres chorégraphiques et quelle est la vie, au regard de la loi, d'un ballet après la disparition de son chorégraphe.

LA PROTECTION DES ŒUVRES CHORÉGRAPHIQUES PAR LE DROIT D'AUTEUR

La grande loi sur le droit d'auteur du 11 mars 1957 ne prévoyait pas une protection explicite pour les œuvres chorégraphiques. Ce n'est qu'au cours des années 1980 qu'une telle protection a été instaurée.

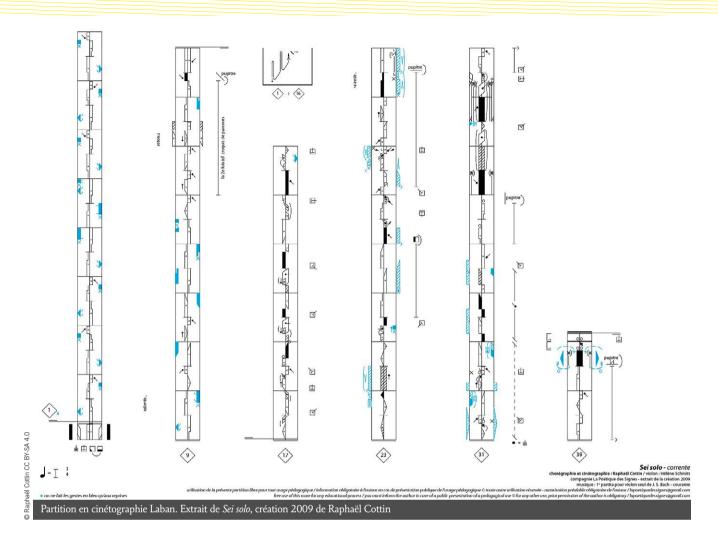
Jusqu'alors, seule la jurisprudence avait permis de protéger la chorégraphie, comme l'illustre la décision du Tribunal civil de la Seine du 11 juillet 1862⁴, première en la matière, qui opposait deux chorégraphes : Jules Perrot et Marius Petipa. Ce dernier était accusé d'avoir repris un pas de danse de Jules Perrot dénommé « Cosmopolitina ». Marius Petipa invoquait pour sa défense que la chorégraphie n'était pas protégeable, contrairement au libretto (livret contenant l'explication des différentes scènes d'un ballet), niant ainsi l'autonomie de la chorégraphie en tant qu'œuvre de l'esprit. Mais le Tribunal, ne retenant pas son argumentation, l'a condamné pour contrefaçon en affirmant que le pas dansé « Cosmopolitina » n'était que la reproduction de celui composé par Jules Perrot, et que ce pas, combinant plusieurs danses, présentait un caractère particulier, qui en faisait une composition artistique distincte. Ainsi, le Tribunal est venu reconnaître à la chorégraphie, entendue comme un enchaînement de mouvements, une protection distincte de celle du libretto.

La décision du Tribunal administratif de Nice en 1966⁵ rendue au bénéfice de Massine, pour le ballet *Le Tricorne* composé par Manuel de Falla est également notable. Comme toute œuvre de collaboration, le ballet est caractérisé par le régime de l'indivision selon lequel chaque coauteur a

des droits personnels et un droit indivis sur l'ensemble. S'agissant des droits indivis, le ballet est la propriété de tous les coauteurs et ne peut être exploité ou modifié sans le consentement de tous. Dans cette affaire, Léonide Massine, chorégraphe, demandait réparation pour le préjudice causé par la suppression de son apport dans un spectacle conçu et organisé avec le compositeur Falla et le librettiste Sierra. En effet, sa chorégraphie s'était vu substituer celle de Françoise Adret. Il a obtenu gain de cause car il y avait eu modification de l'œuvre dans son ensemble sans son accord.

La loi du 3 juillet 1985 a permis de reconnaître au chorégraphe le statut d'auteur et de protéger les œuvres chorégraphiques. Cette protection est aujourd'hui expressément mentionnée à l'article L.112-2 du Code de la propriété intellectuelle, qui dispose que « sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code [...] les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ».

La condition fondamentale de protection de l'œuvre chorégraphique imposée par la loi est la création d'une forme originale, puisque, en droit d'auteur, une œuvre de l'esprit n'est protégeable que si elle se trouve concrétisée formellement et qu'elle est originale.



Dans le domaine précis des œuvres chorégraphiques, la condition de forme exige donc une matérialisation des chorégraphies ainsi qu'une conservation de celles-ci sur un support (dessin, écrit, photographie ou vidéo). Or, cette condition de forme peut poser difficulté en ce sens qu'il n'est pas aisé de fixer matériellement de manière objective le ballet et sa composition, créés par le chorégraphe. Plusieurs moyens peuvent être mis en œuvre pour que ces derniers puissent fixer et déclarer leurs œuvres chorégraphiques : la fixation peut se faire non seulement par dessins, par enregistrement audiovisuel mais aussi par un système de notation chorégraphique établi6.

Si les outils technologiques tels que la photographie ou la vidéo apparaissent aujourd'hui comme les plus accessibles et les plus à même de restituer l'ensemble d'une œuvre chorégraphique (chorégraphie, musique, décors et costumes), pour autant la notation chorégraphique reste encore un moyen privilégié par les professionnels, dans toute l'Europe et surtout en France, depuis les années 1990⁷.

La notation chorégraphique et son évolution

Dès le XV^e siècle, les chorégraphes ont manifesté leur volonté de transcrire une danse à l'écrit, en vue de pérenniser sa création, de permettre sa transmission voire sa réinterprétation ultérieure.

Elle s'incarne dans ce procédé de notation chorégraphique dont l'évolution a donné naissance à de nombreux systèmes d'écriture du mouvement, certains étant désormais très établis. La notation chorégraphique consiste en la retranscription, la représentation du corps humain en son rapport à l'espace, aux

objets, à ses partenaires dans la durée, le rythme, la force, la dynamique, la qualité du mouvement et autres précisions corporelles. La succession du tracé des positions changeantes du corps reproduit le mouvement de la danse. La notation chorégraphique permet la transcription des intentions du chorégraphe sur une partition.

Depuis le XX^e siècle notamment, l'écriture s'attache véritablement à tous les mouvements, et non plus à un code gestuel codifié. La « Labanotation » est l'un de ces systèmes reconnus en matière de danse. Mis au point par Laban en 1928, fondateur de la danse moderne européenne, ce système prend en considération la gravité, s'intéresse à la dynamique du mouvement ainsi qu'au transfert de poids plus qu'aux positions elles-mêmes. Cette notation s'adapte donc très bien aux œuvres contemporaines⁸.

La fonction de notateur chorégraphique

Le notateur chorégraphique est au cœur du processus. En effet, il a pour rôle principal de transcrire la chorégraphie aussi bien dans un but de protection de cette œuvre artistique que dans celui de sa conservation et de sa transmission. Ladite transcription permettra d'assurer également la promotion de la chorégraphie. Le notateur chorégraphique, possédant un don d'observation et une certaine logique, retranscrit fidèlement la chorégraphie qui lui est soumise en accord avec le chorégraphe.

LA DURÉE DE PROTECTION D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE

Après le décès de l'auteur-chorégraphe, la protection des œuvres est assurée par les ayants droit de l'auteur. Il s'agit alors de distinguer la durée du droit patrimonial de celle du droit moral, établies par le législateur. D'une part, selon l'article L.123-1 du Code de la propriété intellectuelle, la durée du droit patrimonial est de soixante-dix ans post mortem. D'autre part, selon l'article L.121-1 du même Code, la durée du droit moral est perpétuelle post mortem auctoris.

Intérêt de la gestion collective pour les droits patrimoniaux de l'auteur-chorégraphe

Les sociétés d'auteurs comme la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) jouent un rôle essentiel dans la conservation des œuvres chorégraphiques, puisqu'elles acceptent de protéger toutes les créations, notamment les œuvres de spectacle vivant.

La SACD est un organisme de gestion collective dont la mission principale est de défendre et de protéger les droits des auteurs, aussi bien à l'échelle nationale qu'à l'échelle européenne. Elle permet alors aux auteurs-chorégraphes qui y adhèrent, non seulement de protéger leurs créations mais aussi de gérer leurs droits patrimoniaux. À cette fin, les auteurs-chorégraphes ou leurs ayants droit, doivent déclarer leurs pièces chorégraphiques à la SACD, en satisfaisant l'exigence d'un support intégrant l'œuvre chorégraphique (les notes et dessins du notateur chorégraphique, un enregistrement audiovisuel ou photographique). Cette déclaration, qui constitue la fiche d'identité d'une œuvre, détaillant ses caractéristiques et la contribution de son auteur, permet à la société de reverser aux auteurs-chorégraphes leurs droits de diffusion liés à ladite œuvre. Elle permet ainsi à la société de savoir quand, par qui et comment une œuvre est exploitée, et donc de suivre les différentes adaptations de l'œuvre chorégraphique dans le temps.

Par ailleurs, une autre possibilité est offerte aux auteurs chorégraphes non-adhérents à la SACD (ou à leurs ayants droit) : le dépôt de création. Il s'agit d'un mécanisme visant à la protéger avant de la faire circuler, ceci en vue de pouvoir prouver son existence à une date précise contre une éventuelle copie. Grâce à ce dépôt de création à la SACD, l'auteur-chorégraphe bénéficiera d'une preuve attestant de l'existence de son œuvre assortie de l'identité de son auteur, à une date déterminée, pour une durée déterminable, par ailleurs renouvelable. Ainsi, la gestion collective des droits patrimoniaux de l'auteur-chorégraphe présente aujourd'hui un intérêt majeur dans un contexte où le progrès technologique et la vidéo ont renforcé le besoin de protection de l'œuvre.

Surveillance des héritiers de l'auteurchorégraphe pour le droit moral

Le droit moral protège les intérêts non-économiques de l'auteur-chorégraphe et permet de sanctionner les atteintes portées à son œuvre chorégraphique. Il lui confère le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Le droit moral étant un droit perpétuel, il subsiste non seulement après le décès de l'auteur, mais aussi après l'extinction des droits patrimoniaux. Les héritiers de l'auteur-chorégraphe pourront donc exercer ce droit, même si l'œuvre est tombée dans le domaine public.

L'auteur chorégraphe est un auteur, son notateur sans doute un autre dérivé, mais là est un autre débat passionnant que le droit n'a pas encore tranché.

Emmanuel Pierrat

Avocat au Barreau de Paris, spécialiste en droit de la propriété intellectuelle Ancien Membre du Conseil National des Barreaux et du Conseil de l'Ordre Cabinet Pierrat & Associés

et Léopold Kruger

Avocat au Barreau de Paris. Cabinet Pierrat & Associés

La protection et la conservation des œuvres chorégraphiques

NOTES

- 1- J.-G. Noverre, Lettres sur la danse et sur les ballets, 1760.
- 2-TGI Paris, 3° ch., 13 mai 2016, n° 14/05221.
- 3- CA Paris, 13 mars 2018, n° 17/10025.
- 4-Trib. Civ. Seine, 11 juillet 1862, Perrot c. Petipa.
- 5- P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 2019 ; Trib. Admin. Nice 6 avril 1966, au bénéfice de Massine, pour le ballet *Le Tricorne* composé par Manuel de Falla
- **6** Site officiel de la SACD www.sacd.fr
- 7– A. Loyer, « La notation chorégraphique : une forme de survivance du passé », in *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création/Re-création, Le sixième numéro, mis à jour le : 08/12/2017.
- **8** P. Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, Larousse, 1999.

LIBERTÉ DE CRÉATION ET DROIT D'AUTEUR

ÉVOLUTIONS EN MATIÈRE D'EMPRUNT CRÉATIF À L'ŒUVRE D'AUTRUI

Pauline Léger

La liberté de création et le droit d'auteur s'articulent l'un à l'autre de plusieurs manières. La liberté de création s'entend d'abord comme la liberté de l'auteur de s'exprimer au travers de son œuvre. Elle a alors pour objet de protéger l'auteur contre toute forme de censure. La liberté de création s'entend aussi comme la liberté des auteurs futurs. Si la loi confère à l'auteur un monopole qui prend la forme d'un droit de propriété sur son œuvre¹, ce monopole est nécessairement limité afin de préserver des espaces de liberté propices à la création future par d'autres auteurs. De manière générale, ces limites revêtent deux aspects.

D'un côté, le droit d'auteur est borné dans le temps. L'œuvre tombe dans le domaine public soixante-dix ans à compter du décès de l'auteur2, ce qui ouvre la voie à une libre utilisation de cette œuvre par autrui, sous réserve du respect du droit moral. La liberté de création prend la place de l'exclusivité. D'un autre côté, le droit d'auteur est circonscrit dans son étendue. Il ne porte que sur les éléments originaux de l'œuvre et jamais sur les idées qui la sous-tendent. Ces idées forment le fonds commun qui est de libre usage par tout un chacun. Concrètement, cela signifie que si le Pont Neuf emballé par Christo en 1985 constitue une œuvre protégée, le droit d'auteur ne s'étend pas à l'idée d'emballer des monuments ou tout autre objet. De sorte que la commercialisation de photographies du pont ainsi recouvert sans l'autorisation de Christo constitue une contrefaçon³, alors que le fait d'emballer de tissu les arbres des Champs-Élysées ne peut donner lieu à une telle condamnation4.

En outre, le législateur a plus particulièrement intégré la liberté de création dans l'organisation interne du droit d'auteur en permettant à un tiers d'emprunter à l'œuvre d'autrui pour créer une nouvelle

œuvre, de deux manières. D'une part, la catégorie légale des œuvres composites, dites aussi œuvres dérivées, consacre l'existence juridique de l'œuvre « à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière ». Il en est ainsi des traductions, des adaptations et des arrangements. L'auteur d'une œuvre composite bénéficie d'un droit autonome sur cette création, c'est-à-dire distinct de celui qui existe déjà sur l'œuvre d'autrui utilisée. Il doit toutefois obtenir l'autorisation de l'auteur de cette œuvre préexistante pour pouvoir l'utiliser car il réalise un acte d'exploitation de celle-ci5. Les conséquences de cette dépendance vis-à-vis de l'auteur de l'œuvre préexistante peuvent s'avérer majeures. Il a, par exemple, été jugé que si l'autorisation d'adapter un roman sous forme de téléfilms avait été limitée par contrat à une période de huit années à compter de la première diffusion desdits téléfilms, l'auteur du roman était en droit d'interdire toute exploitation de ces téléfilms à l'expiration de ce délai6.

D'autre part, certaines exceptions au droit d'auteur ouvrent la possibilité d'emprunter sans autorisation à l'œuvre d'autrui. Dans ces hypothèses, le droit exclusif est paralysé par la loi dans ce

qui constitue en principe son domaine d'application, car certains actes ont été réalisés sur l'œuvre d'autrui par un tiers dans un but particulier⁷. Parmi ces buts figure la préservation de la liberté d'expression sur les œuvres d'autrui qui fonde notamment les exceptions de citation et de parodie. Il est donc possible d'utiliser librement tout ou partie de l'œuvre d'autrui parce que cet usage sert l'expression d'un contenu, à condition de respecter le droit moral de l'auteur.

La liberté de création et le droit d'auteur présentent donc traditionnellement des rapports étroits.

OTIONS

ŒUVRE COMPOSITE

L'œuvre composite est l'œuvre à laquelle est incorporée une œuvre préexistante, sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Il s'agit donc d'une œuvre créée à partir d'une œuvre première, en en reprenant les traits originaux. Il en est ainsi des adaptations, des traductions ou des arrangements musicaux.

Ces rapports sont néanmoins bousculés depuis quelques années dans l'hypothèse particulière de l'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui. Ces évolutions affectent les deux composantes du droit d'auteur que sont le droit moral et les droits patrimoniaux et elles aboutissent à une prise en compte accentuée de la liberté de création par rapport au droit d'auteur.

L'ATTÉNUATION DU DROIT MORAL EN MATIÈRE D'ADAPTATION

La jurisprudence a admis qu'une certaine atteinte au droit moral de l'auteur de l'œuvre préexistante pouvait être réalisée par l'auteur d'une œuvre composite. Le droit moral consacre le lien qui unit l'auteur à son œuvre. Il se compose notamment du droit au respect de l'intégrité de l'œuvre, qui permet à l'auteur d'agir contre toute modification matérielle de son œuvre, ou toute utilisation de celle-ci dans un contexte contraire à son esprit. En principe, l'exercice du droit moral est discrétionnaire, ce qui signifie que l'auteur est le seul à même d'apprécier ce qui constitue une telle atteinte.

Cependant, cette construction diffère lorsqu'il est question de l'adaptation d'une œuvre préexistante par un tiers. La Cour de cassation a reconnu, en 1966⁸, que l'adaptation d'une œuvre suppose toujours une modification de celle-ci causée par sa transposition dans une nouvelle forme d'expression. De sorte que l'auteur d'une adaptation porte nécessairement atteinte à l'œuvre préexistante dont l'adaptation est tirée et doit bénéficier d'une marge de liberté

suffisante afin de mettre en scène ou de transposer l'œuvre première. Aussi, l'atteinte condamnable à l'intégrité de l'œuvre adaptée ne résulte pas de n'importe quelle modification, mais de la preuve d'une dénaturation, c'est-à-dire d'une atteinte manifeste à l'intégrité ou à l'esprit de cette œuvre. Le seuil de l'atteinte est alors bien plus exigeant puisque, en principe, toute altération ou modification est de nature à constituer une atteinte au droit moral de l'auteur. Cette solution a été réitérée en 20179, sur le fondement de l'article 10§2 de la Convention de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales. La Cour de cassation a ainsi rattaché la liberté de création de l'adaptateur à la liberté fondamentale d'expression. Il en ressort une consécration explicite de la liberté de création de l'auteur de l'œuvre composite et l'absence de hiérarchie figée entre la liberté de création et le droit d'auteur. En l'espèce, les héritiers de Georges Bernanos et Francis Poulenc, auteurs respectifs du scénario et de la musique d'un opéra intitulé Dialogues des Carmélites, avaient agi en contrefaçon contre l'Opéra de Munich. Ils soutenaient que la mise en scène de leur opéra par un tiers, représenté en 2010 à Munich, portait atteinte à leur droit moral. Plus précisément, cette atteinte résultait de la modification de la scène finale, cette scène finale conférant tout leur sens aux dialogues la précédant. Dans la version d'origine, l'héroïne, jeune aristocrate entrée au carmel, rejoignait ses sœurs in extremis sur l'échafaud pour mourir en martyrs avec elles et les carmélites étaient alors guillotinées une par une dans la scène finale. Or, dans la mise en scène représentée par l'Opéra de Munich en 2010, l'aristocrate se sacrifie pour sauver

ses sœurs : ces dernières ont décidé de se suicider au gaz et la carmélite les sort une à une de la baraque dans laquelle elles se sont enfermées et y meurt, seule, suite à l'explosion de bonbonnes de gaz. Les juges d'appel avaient caractérisé la dénaturation en raison de la modification de l'apothéose du récit. Pourtant la Cour de cassation a censuré cette décision après avoir constaté que, d'une part, la mise en scène « ne modifiait ni les dialogues, absents dans cette partie des œuvres préexistantes, ni la musique, allant même jusqu'à reprendre, avec les chants religieux, le son du couperet de la guillotine qui scande, dans l'opéra de Francis Poulenc, chaque disparition » et, d'autre part, que la dernière scène « respectait les thèmes de l'espérance, du martyr, de la grâce et du transfert de la grâce et de la communion des saints, chers aux auteurs de l'œuvre première ».

C'est reconnaître que le metteur en scène dispose d'une marge de liberté importante dans l'interprétation réalisée de l'œuvre d'autrui. Il peut ainsi modifier substantiellement l'œuvre dès lors qu'il en respecte l'esprit de manière générale, c'est-à-dire les thèmes essentiels.

Cette décision enjoint également aux juges de vérifier au cas par cas que la mise en œuvre du droit de l'auteur de l'œuvre préexistante, qui commande en principe une condamnation en contrefaçon, ne porte pas une atteinte « disproportionnée » à la liberté de l'auteur de l'œuvre composite. Un tel raisonnement est une transposition du contrôle de proportionnalité traditionnellement réalisé par la Cour européenne des droits de l'Homme.

La Cour de cassation a également adopté ce raisonnement dans une hypothèse mettant en cause la liberté de création de l'auteur d'une œuvre composite et le droit de l'auteur de l'œuvre utilisée dans son versant patrimonial.

"Le droit d'auteur [...] ne porte que sur les éléments originaux de l'œuvre et jamais sur les idées qui la sous-tendent."



Jeff Koons, Fait d'Hiver. Une autre œuvre appartenant à la série Banality qui représentait de nombreuses similitudes avec un visuel publicitaire et qui a fait l'objet d'une condamnation pour contrefaçon.

LA MISE À L'ÉCART DU MONOPOLE DE L'AUTEUR EN MATIÈRE D'ŒUVRE TRANSFORMATRICE ?

La Cour de cassation a ouvert une brèche permettant de déroger au principe selon lequel l'auteur de l'œuvre composite est tenu de requérir l'autorisation préalable de l'auteur de l'œuvre préexistante pour pouvoir recourir à cette œuvre, sur le fondement de la liberté de création¹⁰. Dans ce cas d'espèce, un artiste ayant collé sur l'un de ses tableaux des photographies d'un autre auteur, sans autorisation, avait été condamné en contrefaçon. Or, contre toute attente, la Cour de cassation a enjoint aux juges du fond [juridictions civiles qui ont reçu compétence pour juger

à la fois et des faits et du droit, NDLR] de vérifier si la liberté d'expression artistique pouvait justifier cet usage non autorisé de l'œuvre d'autrui, en dehors du champ des exceptions légales. Elle a ainsi demandé aux juges d'« expliquer de façon concrète en quoi la recherche d'un juste équilibre entre les droits en présence commandait la condamnation [prononcée]». C'est dire qu'une certaine atteinte au droit d'un auteur, dont les œuvres ont été utilisées sans autorisation par un tiers pour créer autre chose, pourrait être admise sur ce fondement.

Pourtant, cette brèche apparaît aujourd'hui assez théorique pour deux raisons. D'abord, la Cour de Justice de l'Union européenne a récemment souligné¹¹ que la liberté fondamentale d'expression ne pouvait

"Le détournement, la recomposition des œuvres d'autrui sont devenus des formes d'expression commune sur l'Internet. Il en est ainsi, par exemple, des *mashups*, des remix ou des *mèmes*."

justifier une dérogation au droit d'auteur en dehors des exceptions limitativement prévues par le droit de l'Union européenne - article 5 de la directive 2001/29. Par ailleurs, les juges du fond ont adopté une approche très restrictive de la décision de la Cour de cassation. Ils soumettent en effet la possibilité de faire prévaloir la liberté de création d'un auteur sur la propriété d'un autre auteur à la preuve que le recours aux œuvres d'autrui par l'auteur de l'œuvre composite était nécessaire à sa nouvelle création. Cela signifie que ces œuvres doivent être pertinentes dans sa démarche artistique et, surtout, qu'elles n'auraient pu être substituées par aucune autre¹².

Or un tel raisonnement ne permet pas d'accueillir les pratiques de création se rattachant au mouvement « appropriationniste » dont se revendiquait Peter Klasen, l'artiste en cause dans la décision de 2015. Ce dernier avait recouru sans autorisation à des photographies publicitaires découpées dans un magazine parce qu'elles représentaient, selon lui, le symbole de la publicité et de la surconsommation. Elles avaient été modifiées et insérées dans un tableau pour créer un contraste conduisant le public à s'interroger sur ces thèmes. L'œuvre d'autrui était alors utilisée à titre d'illustration d'un discours critique. Elle n'était pas nécessaire à ce discours, mais simplement pertinente pour l'illustrer.

Une telle démarche artistique n'est d'ailleurs pas isolée, comme en témoigne notamment la série d'œuvres de Jeff Koons intitulée Banality qui a également donné lieu à condamnation¹³. Dans l'une de ces affaires, Jeff Koons avait réalisé une sculpture de porcelaine à partir d'une photographie de Jean-François Baudret représentant deux enfants nus se tenant par l'épaule. L'artiste soutenait que cette sculpture poursuivait l'objectif de traiter la banalité des objets du quotidien afin de montrer que nous ne devons pas avoir honte de nos goûts mêlant kitch et pop-art. Le tribunal l'a pour autant condamné en contrefaçon, au motif qu'il ne démontrait pas en quoi le recours à cette photographie était nécessaire pour véhiculer son discours.

Au demeurant, ces hypothèses de création se rattachent à un mouvement bien plus vaste. Les pratiques de création qui reposent sur la combinaison inattendue d'images et de sons protégés par le droit d'auteur, sans autorisation, sont aujourd'hui massives, en raison des outils offerts par le numérique. Le détournement, la recomposition des œuvres d'autrui sont devenus des formes d'expression commune sur l'Internet. Il en est ainsi, par exemple, des mashups, des remix ou des mèmes. Ce phénomène d'ampleur est désigné sous le terme d'« œuvres transformatrices »14. Il recouvre l'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui, le plus souvent sans autorisation, en vue de détourner cette œuvre préexistante et de la donner à voir autrement. Et la prolifération de ces pratiques transformatives suscite la réflexion sur le cadre établi. Il est soutenu

que la catégorie des œuvres composites et le régime de droit positif ne sauraient suffire à appréhender la variété des objets issus de ces pratiques de création et que le droit actuel ne prendrait pas suffisamment en compte la liberté de pouvoir réutiliser l'œuvre d'autrui pour créer autre chose.

Il n'est donc pas certain que les décisions précitées soient de nature à clore le débat sur ces formes particulières d'utilisation de l'œuvre d'autrui. Bien au contraire, elles nourrissent la réflexion sur une prise en compte raisonnable des œuvres transformatrices en droit d'auteur ou, autrement dit, sur l'articulation entre la liberté de création et le droit d'auteur.

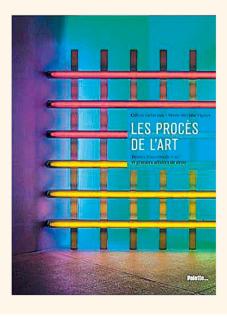
Pauline Léger Maître de conférences en droit privé, Université Paris-Sud, Paris-Saclay

SNOTION

ŒUVRES TRANSFORMATRICES

Les œuvres transformatrices désignent un phénomène qui consiste dans le renouvellement des emprunts créatifs à l'œuvre d'autrui. Ce renouvellement est à la fois quantitatif puisque les technologies offrent le moyen d'emprunter facilement à l'œuvre d'autrui pour créer autre chose, et qualitatif : l'œuvre d'autrui est utilisée pour être détournée, pour être donnée à voir autrement et susciter la réflexion.

À SIGNALER



Les Procès de l'art

Petites Histoires de l'art et grandes affaires de droit

Céline Delavaux, Marie-Hélène Vignes, Éditions Palette, 2013, 352 p.

Loin du secret des ateliers ou de la reconnaissance des musées, quand l'œuvre devient l'héroïne des prétoires, quel regard porte la justice sur le geste artistique, son sens et ses limites ? Si les tribunaux sont les reflets de leur époque, leurs jugements en matière d'art répondent toujours à d'étonnantes questions, qu'il s'agisse de création, de commerce, ou encore de la capacité de l'art à transgresser les normes. Les empaquetages de Christo sont-ils des œuvres protégeables ? Le peintre Whistler pouvait-il refuser de livrer un tableau commandé et déjà payé ? Une jeune femme avait-elle le droit d'embrasser un monochrome de Twombly ? L'art peut-il librement s'emparer des symboles religieux à des fins publicitaires ? Peut-on légitimer l'exposition publique de cadavres humains ? Nourris d'archives inédites, *Les Procès de l'art* parcourent des siècles de création, de Véronèse à Dan Flavin, en passant par Poussin, Renoir ou Magritte. Au fil de ces affaires, les « règles de l'art » qui se dessinent peu à peu, confèrent un statut particulier à l'œuvre et à l'artiste. Qu'est-ce qu'un auteur ? Qu'est-ce qu'une œuvre ? Que sont le faux, l'originalité, l'authenticité ? À ces grandes questions esthétiques et philosophiques, il existe des réponses... juridiques.

Liberté de création et droit d'auteur. Évolutions en matière d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui

NOTES

- 1- Art. L. 111-1 al. 1er C. prop. intell.
- 2- Art. L. 123-1 C. prop. intell.
- **3** Paris, 14°ch. B, 13 mars 1986 : *D.* 1987. Somm. 150, obs. C. Colombet.
- 4-TGI Paris, 3c ch., 26 mai 1987: D. 1988. Somm. 201. obs. C. Colombet.
- 5- Art. L. 113-4 C. prop. intell.
- 6- Cass. 1ère civ., 9 févr. 1994, n° 91-20525.
- 7- Liste des exceptions : art. L. 122-5 C. prop. intell.
- 8- Cass. 1ère civ., 22 nov. 1966, Bull. civ. 1966, I, n° 518.
- **9** Cass. 1^{ère} civ., 22 juin 2017, n° 15-28467 et 16-11759.

- 10- Cass. 1ère civ., 15 mai 2015, n° 13-27391.
- 11- CJUE, Gde ch., 29 juill. 2019, aff. C-516/17, Spiegel Online.
- 12- Versailles, 1ère sect., 16 mars 2018, RG n° 15/06029.
- **13** TGI Paris, 3° ch., 4° sect., 9 mars 2017, RG n° 15/01086; TGI Paris, 3° ch., 1ère sect., 8 nov. 2018, RG 15/02536.
- 14– Rapport du CSPLA sur les « œuvres transformatives », V.-L. Benabou (dir.), F. Langrognet, 2014; P. Léger, La recherche d'un statut de l'œuvre transformatrice. Contribution à l'étude de l'œuvre composite en droit d'auteur, LGDJ, 2018.

PARTAGE, REMIX, CULTURE PARTICIPATIVE

Hervé Le Crosnier

Dès qu'elle est offerte à l'usage du public, une œuvre culturelle devient également un fonds commun, un élément d'une culture partagée. C'est avant tout sur les usages, la façon dont ils sont ou non autorisés et les capacités de reproduction ou de diffusion ultérieures par les usagers/lecteurs que nous devons faire porter notre attention. Un regard qui prend en conscience les droits culturels des populations¹ autant que les droits des créateurs et créatrices à un revenu et au respect de leur travail. Or, cette approche devient un enjeu majeur pour le partage de la culture dès lors que le réseau informatique mondial permet, pour un coût marginal tendant vers zéro, de rediffuser des œuvres, de les utiliser dans la construction d'autres œuvres dites de « remix » ou d'en dériver de nouvelles œuvres par imitation ou détournement.

ON NE CRÉE JAMAIS TOUT SEUL

Créer est un acte à la fois hautement individuel et largement socialisé. Celui ou celle qui crée apporte sa touche individuelle à un ensemble d'éléments culturels pré-existants qui forment un terreau culturel, soit parce que les œuvres de références sont entrées dans le domaine public, soit parce que la création s'appuie sur des formes, des styles, des grammaires littéraires, musicales ou visuelles qui ont été proposées auparavant, et qui constituent un substrat commun pour toutes les créations futures. Une fois la peinture affranchie de la représentation, au travers des explorations multiples, de l'impressionnisme au cubisme et à l'abstraction, toute la peinture ultérieure va être impactée. Tout guitariste de blues apporte sa touche, tout en se basant sur la recherche de cette septième, « la note bleue » dont le diable fit don à Robert Johnson « at the crossroad ». Chaque créateur ou créatrice ajoute sa vision, peut éventuellement pousser vers de nouvelles orientations, mais s'appuie pour cela sur des travaux antérieurs, et sur l'esprit du temps, le zeitgeist, qui aura été faconné par l'ensemble des œuvres créées et des idées diffusées. On ne crée jamais tout seul.

Le double statut de la création culturelle (individuel et socialisé) devrait nous inciter à penser en dehors du cadre de la propriété, à trouver d'autres moyens juridiques de maintenir l'équilibre entre les droits et les revenus de la création et des professions intermédiaires (édition, production, diffusion) d'un côté, et les droits et besoins de la société de l'autre. Cette notion d'équilibre fut un des apports du « Statut d'Anne », première loi sur le droit d'auteur édictée en Angleterre en 1710 et dont l'objectif était « de permettre aux personnes éclairées d'écrire des œuvres utiles ». Il est également au cœur du projet de loi sur le droit d'auteur déposé par Jean Zay en 1936 qui indique dans son préambule : « L'auteur ne doit plus désormais être considéré comme un propriétaire, mais comme un travailleur auguel la société reconnaît des modalités de rémunération exceptionnelle en raison de la qualité spéciale des créations issues de son labeur »². Une situation que, par ailleurs, de nombreux créateurs et créatrices connaissent de facto, quand la majeure partie des revenus issus de leur travail créatif ne vient pas des droits d'auteur, mais bien du droit du travail au travers de la notion d'intermittence du spectacle. Ajoutons également qu'aujourd'hui, compte tenu de la large diffusion des outils de création (notamment les ordinateurs et les réseaux), ce sont de nombreux « amateurs » qui participent de la création. Certains le font sans espérer de revenus, mais avec l'envie de participer à des contenus qui vont au-delà d'euxmêmes, comme la rédaction d'articles dans une encyclopédie coopérative telle Wikipédia, le modding3 des jeux vidéo ou l'explosion des fanfictions. D'autres espèrent convaincre un premier public qui attirera vers eux les intermédiaires commerciaux pour développer leur carrière, à l'image de nombreux auteurs sur la plateforme Wattpad, qui rêvent des succès comme celui de After par Anna Todd⁴ ou ceux des youtubeurs. Les deux pratiques sont légitimes, mais induisent une autre conception de la protection des auteurs que celle qui passe par le filtre de la propriété.

DE NOUVEAUX MODES DE CONSOMMATION DES ŒUVRES

Nous sommes dans une période charnière. Une large partie des usages de culture passe par la consultation en streaming de copies d'œuvres, ce qui réduit les stratégies marketing basées sur l'achat et le suivi d'auteurs et d'autrices, notamment dans le domaine musical. Mais une autre partie recouvre ce qu'Henry Jenkins appelle la

« culture participative », qui utilise les œuvres produites pour recréer de la communauté, des œuvres transformatives, diffusant ainsi (et assurant parfois le succès) des œuvres. Regardons les deux faces de cette nouvelle pièce.

D'un côté, nous assistons à la montée en puissance des géants de l'Internet à l'appétit insatiable, pour lesquels les œuvres culturelles sont un produit d'appel pour que les usagers accentuent leur engagement auprès des plateformes (de YouTube à TikTok ou Instagram). Faire en sorte que l'usage des travaux culturels ou informationnels par ces plateformes conduise à un retour monétaire vers la création et la production est essentiel. Mais cela peut-il et doit-il passer uniquement par une relation individuelle entre l'utilisation de telle ou telle œuvre et les revenus accordés à son auteur ? Dans cette situation, nous retrouvons les difficultés rencontrées par les acteurs professionnels de la musique qui estiment trop faibles les revenus du streaming. Surtout que l'hypothèse d'une découverte sur une plateforme suivie d'un achat reste peu convaincante. Ne peut-on penser à un flux économique socialisé ? L'impôt est évidemment l'une des méthodes possibles, mais ce ne peut être la seule. Les obligations de financement de la culture participent aussi de cette logique comme c'est le cas dans le domaine du cinéma. Mais on peut douter en revanche de l'efficacité des méthodes qui voudraient élargir les droits de propriété traditionnels aux usages basiques de l'Internet.

Il convient également de porter le regard sur les productions dont l'audience ne permet pas de figurer dans les statistiques des plateformes, mais qui restent pourtant majeures dans la défense de la diversité culturelle et de la bibliodiversité. Enfin, n'oublions pas que les règles et lois qui peuvent être décidées en visant tel ou tel acteur majeur ont aussi des conséquences sur les autres acteurs. Changer la nature des liens Internet impacte les blogueurs autant que les moteurs de recherche. Demander un contrôle à priori des téléchargements via des méthodes

automatisées (« Content ID ») a des conséquences sur les nouveaux venus : seules les plateformes mondiales et déjà en place vont être capables d'offrir un tel service, devenant ainsi encore plus monopolistiques... ce qui, tôt ou tard, se retournera contre les créateurs, selon la règle classique des économies de monopole. Édicter une loi qui impose des frais de port pour toute commande de livres envoyés en direct au lecteur n'a pas conduit Amazon à changer sa politique, car la plateforme a les moyens de la contourner.

Enfin, sur les plateformes, nos navigations se conjuguent avec le terme « partager », dont usent et abusent les sites et les médias sociaux. En réalité, nous sommes incités ainsi à « rediffuser » des travaux (vidéos, musique, tweets, articles de presse...), c'est-à-dire à participer à titre individuel, sans vocation économique et sans intérêt autre qu'intellectuel, à la diffusion à nos propres cercles de connaissances, de travaux dont nous aurions pris connaissance et qui nous auraient marqués. Nous ré-éditons ou re-diffusons plus que nous ne partageons (ce qui est en revanche le cas quand un blogueur fait la recension d'une œuvre, mais en général sans être en mesure de diffuser directement l'œuvre qu'il veut faire découvrir). Plutôt que chercher à limiter les actes de partage des individus, ne serait-il pas plus intéressant pour le fonctionnement de la création, de faire participer ces géants économiques à la redistribution?

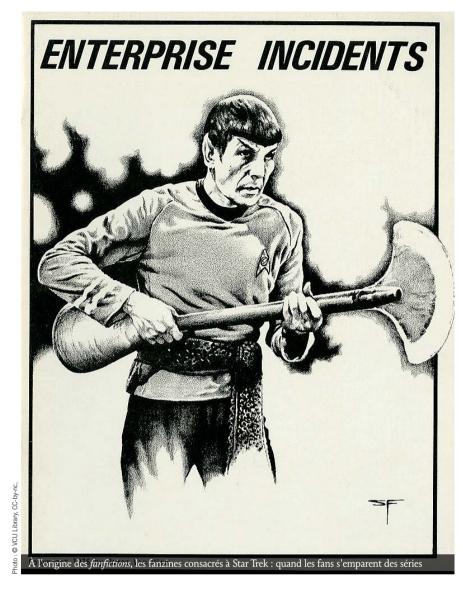
CULTURE PARTICIPATIVE

Regardons maintenant l'autre côté, celui de la culture participative. Ce sont ces pratiques innovantes, qui vont au-delà de la simple réception des œuvres qui constituent la « nouvelle culture numérique ». C'est en ce sens qu'Henry Jenkins parle de « culture participative ». Il explique qu'au lieu de considérer des producteurs et des consommateurs de médias jouant des rôles séparés, nous devons les comprendre comme des participants qui interagissent suivant des règles qui se construisent au fil de l'échange.

La « culture remix » a été popularisée à la fin des années 2000, notamment par Lawrence Lessig, l'inventeur des licences *Creative Commons*⁵. Il définit ainsi une forme d'activité culturelle qui construit des œuvres transformatives en s'appuyant sur les productions culturelles *mainstream*. La culture remix engage celui ou celle qui reçoit une œuvre culturelle. De spectateur (ou lecteur, ou auditeur...) il ou elle va pouvoir devenir un acteur de l'appropriation culturelle. Technique et création ont souvent cheminé ensemble au XX^e siècle, et il en est de même à l'ère du numérique.

Dans une situation où les éléments culturels que l'on reçoit peuvent être samplés, c'est directement avec le matériau brut que l'on peut constituer des remix ou des *mashups*⁶. C'est en même temps une reconnaissance de la

"Sur les plateformes, nos navigations se conjuguent avec le terme « partager », dont usent et abusent les sites et les médias sociaux. En réalité, nous sommes incités ainsi à « rediffuser » des travaux."



place de l'enregistrement dans la culture collective. Comme le rappelle Agnès Gayraud⁷, nous associons l'œuvre non plus à une interprétation donnée, mais à celle qui a constitué l'enregistrement princeps. Le son, les gimmicks, les inflexions, la matière instrumentale ou visuelle importent autant que la succession des notes ou des images que l'on pourrait reproduire sur un autre instrument. C'est donc à partir des samples qui portent en eux cette dynamique propre à l'enregistrement que les remix savent au mieux éveiller des références, les transformer en révérences. Ce phénomène existe dans toutes les nouvelles pratiques qui se diffusent maintenant sur Internet. Les

gifs animés ont une saveur qui vient des films sources utilisés. Les mèmes en sont un parfait résumé qui incitent à ré-utiliser une séquence culturelle en la transformant, tout en créant des communautés qui peuvent devenir actives sur la scène sociale8. Cette appropriation culturelle est-elle néfaste aux créateurs et créatrices ? Il semblerait bien que non, si l'on regarde quelques exemples. La chanson Gangnam style de Psy et sa chorégraphie ont été reproduites, avec l'accord de l'auteur, dans de très nombreuses vidéos... ce qui a permis à l'original de devenir la première vidéo vue plus d'un milliard de fois sur YouTube, assurant son succès commercial. Les fanfictions constituent un mode d'approche qui démocratise l'écriture, sans nuire aux auteurs⁹. Après avoir hésité, J.K. Rowlings a non seulement accepté, mais a surtout adoubé les *fanfictions* écrites à partir d'Harry Potter. Cette décision a transformé le jeune magicien en un phénomène encore plus important que ce qu'il devait à son succès de librairie, notamment au travers de la Harry Potter Alliance, qui a permis à de jeunes gens de s'impliquer dans des activités sociales¹⁰.

La culture participative n'est pas une nouvelle concurrence sur la scène culturelle mais, au contraire, une nouvelle attitude. Pour Henry Jenkins, la culture participative diminue les frontières entre l'expression artistique et l'engagement civique; elle s'appuie sur des outils techniques puissants pour créer et pour partager ses créations avec les autres ; elle est un apprentissage horizontal dans lequel les plus expérimentés aident les novices ; elle accorde de l'importance à la participation de tous, ce qui renforce les liens entre acteurs et crée des communautés qui peuvent mieux s'engager ensuite.

Pour permettre cette culture participative, pour développer l'intérêt de la création, du basculement vers des positions actives, dans une nouvelle forme plus horizontale de partage des savoirs, il convient de réfléchir aux outils juridiques qui vont, d'une part, assurer aux auteurs et autrices professionnels des revenus, un statut social et garantir le respect de leurs œuvres originales, et d'autre part, permettre l'explosion culturelle dont la planète a besoin pour faire face aux défis systémiques et assurer une participation populaire dans tous les domaines. Les licences ouvertes, comme la GPL pour les logiciels, les Creative Commons pour les œuvres culturelles, la licence ODbL pour les données et la cartographie... sont certainement un premier pas en ce sens, qui permet de fluidifier la ré-utilisation des travaux culturels. Mais nous devons certainement aller plus loin pour penser des modèles économiques adaptés aux nouveaux usages culturels.

"La culture participative n'est pas une nouvelle concurrence sur la scène culturelle mais, au contraire, une nouvelle attitude."

Pour cela, il est vraisemblable que nous abandonnerons, tôt ou tard, la notion de « propriété », qui entraîne forcément avec elle tout un imaginaire extensif de contrôle sur chaque usage. Pour que les auteurs et la chaîne de production s'y retrouvent, il convient alors de penser

au-delà de l'usage individualisé des œuvres, avec sa logique de paiement à l'unité ou à l'acte de lecture, nécessaire pour certains usages, mais qui ne couvre pas l'ensemble du spectre. Il s'agit, à côté, d'imaginer de nouvelles formules de paiement socialisées permettant le développement de la culture participative. Plusieurs propositions ont été mises sur la table, depuis les « licences légales » jusqu'aux micro-paiements en utilisant la blockchain. Mais la question centrale n'est pas technique. Ce n'est pas d'ingénierie qu'il s'agit, mais bien d'un débat dans les milieux culturels qui permette de repenser l'activité créatrice dans un nouveau cadre participatif.

C'est, au fond, à une nouvelle conception philosophique de la place des travailleurs culturels dans une société d'amateurs culturels que nous devons œuvrer pour faire émerger de nouvelles solutions juridiques et politiques qui redonneront à la culture toute sa place dans le changement social dont la planète et l'humanité ont très largement besoin.

Hervé Le Crosnier

Hervé Le Crosnier est éditeur chez C&F éditions après avoir enseigné la culture numérique à l'Université de Caen.

Ce texte est placé sous licence Creative Commons CCbySA

Partage, remix, culture participative

NOTE

- 1– Irène Favero, « Culture et biens communs : un enjeu démocratique, travailler les communs par la culture et la culture par les communs », introduction du livre *Neuf essentiels pour penser la culture en commun(s)*, Culture & Démocratie, 2017.
- 2– Hervé Le Crosnier, « Culture publique », In : Pages Publiques, à la recherche des trésors du domaine public, C&F éditions, 2014.
- 3- Le modding consiste à modifier l'apparence des personnages et du décor des jeux vidéo. Activité d'amateurs, le modding permet également de redonner une nouvelle vie aux jeux qui intéressent les producteurs. Plus récemment, il est utilisé par des marques de prêt-à-porter pour leur promotion (« La mode se prend au jeu... vidéo », Catherine Bizet, Le Monde, 4 déc. 2019). On retrouve, en ce domaine, le jeu permanent de va-et-vient entre les industries culturelles et la culture participative portée par des amateurs.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/After_(roman)
- 4- Lawrence Lessig, Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy, Penguin Press, 2008.
- 5– En général, on utilise le terme « remix » pour la musique et « mashup » pour la vidéo. Mais au fond, on devrait traduire tout cela par « collage », ce qui renvoie aux pratiques des arts visuels du début du XX° siècle.

- 6- Agnès Gayraud, Dialectique de la pop, La Découverte, 2019.
- 7- An Xiao Mina, Memes to Movements: How the World's Most Viral Media Is Changing Social Protest and Power, Beacon Press, 2019.
- **8** Emmanuelle Debats, *Fanfiction, ce que l'auteur a oublié d'écrire*, documentaire diffusé sur France 4 et produit par La Gaptière. https://youtu.be/TebTzEYQNkY
- 9- « Une génération de jeunes a appris à lire grâce aux livres Harry Potter. Elle a appris à écrire en créant et en partageant de la fanfiction Harry Potter. Et maintenant elle apprend à transformer la société en se lançant dans l'activisme via Harry Potter. La HPA s'est associée à des ONG de à des agences gouvernementales. Elle encourage les jeunes à participer aux débats sur les politiques publiques. L'Alliance a obtenu des succès à petite échelle mais importants, que ce soit l'envoi de livres pour l'Afrique, l'affrètement de vols humanitaires pour Haïti ou la campagne d'inscription sur les listes électorales en faveur du mariage pour tous. De telles victoires transforment les jeunes participants en moteurs de changement. » in Henry Jenkins, Mizuko Ito & danah boyd, Culture participative : une conversation sur la jeunesse, l'éducation et l'action dans un monde connecté, C&F éditions, 2017.

10-

DROIT D'AUTEUR, DOMAINE PUBLIC ET COMMUNS :

RETOUR SUR UN MALENTENDU

Julie Groffe-Charrier

Il est aujourd'hui courant d'opposer le droit d'auteur au domaine public et aux « communs » ; dans cette approche, le premier serait un frein à l'accès à la connaissance, contrairement aux seconds qui faciliteraient la circulation du savoir. Cette lecture doit être combattue : en lieu et place d'une logique d'opposition – voire d'affrontement –, une analyse fondée sur la conjugaison du droit d'auteur, du domaine public et des communs apparaît plus réaliste.

Le droit d'auteur est contesté. Il n'est pas rare qu'il soit aujourd'hui présenté comme un obstacle à l'accès à la culture et à la connaissance, en ce qu'il serait un frein à la libre diffusion du savoir par la protection qu'il accorde aux œuvres de l'esprit ; toujours dans cette approche et à l'opposé, l'œuvre pourrait être « libérée » du droit d'auteur, ce qui permettrait d'assurer la circulation de ce savoir. Cette présentation, partisane et donc intrinsèquement excessive, consiste ainsi à opposer drastiquement le droit d'auteur aux différentes hypothèses de libre utilisation: il peut s'agir du passage de l'œuvre dans le domaine public, mais encore du choix du libre, via par exemple le recours aux licences Creative

Commons. Il peut enfin être question, de manière plus radicale, du domaine public volontaire qui permettrait à l'auteur d'anticiper le passage dans le domaine public en renonçant volontairement à l'ensemble de ses droits. À cet égard, il faut admettre que l'essor des nouvelles techniques numériques et notamment l'apparition du Web ont renforcé cette opposition. L'émergence des « biens communs numériques » a en effet donné un second souffle à l'analyse qui consiste à regarder le droit d'auteur comme l'antagoniste de l'accès libre aux œuvres. La consécration de la libre utilisation des œuvres s'imposerait alors, dans cette perspective, comme la clé permettant d'ouvrir la cellule que représenterait le droit d'auteur.

Or le droit d'auteur n'est pas un carcan, et ne s'oppose pas à la liberté. Il en est au contraire le garant, en ce qu'il récompense l'acte créatif : il est en effet un instrument essentiel d'incitation à la création. Comment alors cette logique d'opposition peut-elle s'épanouir ? Sans doute la raison doit-elle être recherchée dans le fait que la volonté individuelle ne peut pas tout changer, ce qui est parfois mal compris. En effet, le domaine public n'est pas – et ne peut être – un choix. Le titulaire des droits – et au premier titre, le titulaire naturel, c'est-à-dire

l'auteur – n'a pas la faculté de décider du moment du passage dans le domaine public, qu'il s'agisse d'anticiper comme de reporter celui-ci. Néanmoins, si la volonté individuelle ne peut pas tout, elle a la possibilité de s'exprimer, de sorte qu'il demeure parfaitement envisageable de recourir aux licences libres. La logique d'opposition disparaît alors, pour laisser place à une harmonieuse conjugaison du droit d'auteur, du domaine public et des communs.

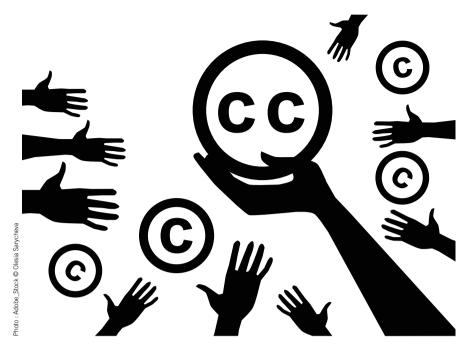
LA RAISON D'ÊTRE DE LA SURVIE DES DROITS PATRIMONIAUX SOIXANTE-DIX ANS POST MORTEM

Le premier enjeu consiste ici à identifier la raison d'être du droit d'auteur et de la survie des droits patrimoniaux pendant une certaine durée suivant la mort de l'auteur. Il faut avant tout rappeler que le droit d'auteur est un droit de propriété (que Le Chapelier définissait même, durant la période révolutionnaire, comme « la plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable et [...] la plus personnelle des propriétés »), d'une nature particulière, dans la mesure où il est temporaire. En effet, les droits

DOMAINE PUBLIC

Le domaine public se compose de l'ensemble des éléments qui ne donnent pas prise à la protection par le droit d'auteur ainsi que des œuvres pour lesquelles les droits patrimoniaux sont éteints (soixante-dix ans après la mort de l'auteur). L'utilisation est alors libre (sous réserve, pour cette dernière catégorie, de respecter le droit moral).

NOTIONS



patrimoniaux sur l'œuvre survivent soixante-dix ans post mortem auctoris, puis s'éteignent : c'est alors que l'œuvre « tombe » dans le domaine public. Ce passage de relais entre la protection assurée par le droit d'auteur et le domaine public traduit l'idée qu'il n'y a pas là opposition, mais conjugaison au fil du temps : d'abord, l'auteur et ses ayants droit sont libres - puisque c'est bien de liberté qu'il s'agit - de percevoir les fruits du travail intellectuel que représente l'œuvre, par la reconnaissance de la faculté d'autoriser ou d'interdire les utilisations; ensuite, à l'écoulement du délai, le public est libre d'utiliser ces œuvres (à condition naturellement de toujours respecter le droit moral, quant à lui perpétuel).

NOTIONS

DROITS PATRIMONIAUX

Le droit d'auteur confère un droit moral, mais également des droits patrimoniaux qui représentent le versant économique des prérogatives de l'auteur. Ainsi par exemple, ces droits permettent d'autoriser ou d'interdire la reproduction ou la représentation de l'œuvre.

Il est loisible de s'interroger sur la raison d'être de cette survie du droit : pourquoi ce dernier ne disparaît-il pas en même temps que l'auteur? Le délai de soixante-dix ans qui doit s'écouler entre la mort de l'auteur et le passage dans le domaine public est en effet régulièrement contesté par les défenseurs d'une « diffusion ouverte » des œuvres. Il est cependant nécessaire afin d'atteindre l'un des objectifs poursuivis par le législateur. Le droit d'auteur est en effet un droit de récompense : l'auteur, par la création qu'il a réalisée et qui vient augmenter le champ du savoir, de la culture et de la connaissance, mérite de se voir reconnaître un certain nombre de prérogatives. Sa création représente une valeur, notamment d'un point de vue patrimonial. Dès lors, sauf à contester la légitimité des vocations successorales, il est naturel de reconnaître que cette valeur, acquise au terme d'un travail intellectuel, puisse se transmettre aux héritiers à la mort de l'auteur. Il convient à cet égard de rappeler un élément essentiel, qui conforte l'analyse d'une conjugaison du droit d'auteur et du domaine public en lieu et place d'une opposition : la propriété incorporelle qui se trouve consacrée par le droit d'auteur est moins pérenne que d'autres formes de propriété - notamment la propriété corporelle -

puisqu'elle est limitée dans le temps. En d'autres termes, cette part du patrimoine transmis aux héritiers ne l'est que de manière temporaire, afin précisément de ménager la coexistence avec le domaine public. Il ne s'agit donc nullement d'une confrontation, mais au contraire, d'une combinaison harmonieuse qui repose sur la prise en compte d'intérêts différents et qui se structure à partir de concessions réciproques : car si l'on insiste parfois volontiers sur le fait que l'intérêt du public serait « bridé » par une durée de protection post mortem importante, repoussant d'autant le moment du passage dans le domaine public, on néglige par là-même très souvent le fait que la propriété sur l'œuvre n'est pas, contrairement à la propriété matérielle, perpétuelle mais qu'elle connaît au contraire un terme extinctif. C'est donc bien le signe que domaine public et droit d'auteur ne s'opposent pas, mais se complètent : la propriété d'une œuvre de l'esprit a une nature particulière, précisément parce que l'intérêt d'un autre que le titulaire du droit (ici le public) est pris en compte pour déterminer la durée du droit et plus exactement pour fixer un terme extinctif à ce droit En effet, c'est parce que le droit d'auteur n'est pas, contrairement aux autres formes de propriété, perpétuel.

L'IMPOSSIBLE CHOIX DU DOMAINE PUBLIC

Parce que le moment du passage dans le domaine public a été fixé afin de créer un équilibre entre les intérêts de l'auteur et de ses ayants droit d'une part et du public d'autre part, il est logique que ce moment soit défini par la loi, et par la loi seulement. En d'autres termes,

OTIONS

PROPRIÉTÉ MATÉRIELLE (OU CORPORELLE)

Renvoie à la propriété d'une chose tangible, qui a une matérialité. Au contraire, une œuvre de l'esprit est une chose incorporelle.

"L'auteur ne peut pas renoncer à l'ensemble de ses droits. Si une telle solution peut étonner, elle permet cependant de protéger l'auteur contre lui-même."

la volonté individuelle (notamment de l'auteur) est sans incidence sur ce point, de sorte qu'il est impossible de repousser ou d'anticiper le domaine public.

En ce qui concerne cette dernière hypothèse, l'exemple de la licence Creative Commons Zero (CC0), dite « universelle », est tout à fait à propos. Il s'agit d'une licence qui prévoit une renonciation pour tous les droits. Cette possibilité n'est pas reconnue par le droit, ce qui implique qu'une telle licence conclue par un auteur pourrait se voir privée d'effet. C'est là une solution heureuse : si l'auteur - ou son ayant droit - peuvent naturellement permettre des utilisations, le cas échéant en ayant recours aux Creative Commons par exemple, ces renonciations ne sauraient être globales et perpétuelles. La protection conférée par le droit d'auteur est en effet d'ordre public, ce qui signifie qu'elle ne peut être écartée par la volonté individuelle. L'un des exemples les plus patents tient au fait que le droit moral, en ce qu'il est inaliénable, ne peut efficacement faire l'objet d'une renonciation. Dans le même ordre d'idée, le droit des contrats d'auteur impose un formalisme ad validitatem, ce qui signifie que le contrat doit respecter des formes imposées à peine de nullité ; or ces formes ne sont pas respectées par la licence CC0.

L'auteur ne peut donc pas renoncer à l'ensemble de ses droits. Si une telle solution peut étonner, elle permet cependant, de manière opportune, de protéger l'auteur contre lui-même; ce dernier peut en effet avoir des regrets

quant à la décision prise, pour toute une série de raisons. Le caractère d'ordre public des dispositions protectrices lui offre ainsi un filet de sécurité, en l'empêchant de renoncer pour toujours à son droit. Ce caractère est par ailleurs imposé par les engagements internationaux auxquels a souscrit l'État français : la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques exige à cet égard notamment une durée minimale de protection en-dessous de laquelle les États signataires ne peuvent descendre. Il n'est donc pas possible de placer l'œuvre dans le domaine public de manière anticipée, pas plus qu'il n'est envisageable de reporter l'entrée dans le domaine public sous le prétexte que la volonté du titulaire des droits s'exprimerait en ce sens.

LE POSSIBLE CHOIX D'UNE UTILISATION PLUS LIBRE

Si le passage dans le domaine public échappe à la volonté individuelle, cette dernière peut néanmoins s'exprimer efficacement et octroyer ainsi une plus grande liberté au public. En effet, il serait absurde d'imposer l'exercice du droit à l'auteur ou à ses ayants droit. Il ne s'agit là que d'une faculté, et donc d'une liberté. En d'autres termes, il est parfaitement envisageable d'opter pour un mode de diffusion plus ouvert. Le concept de licences libres, qui a émergé avec la question logicielle mais qui s'est rapidement épanoui bien au-delà de ces frontières, est aujourd'hui une réalité : les licences Creative Commons déjà envisagées précédemment à propos

de la licence CCO sont l'illustration la plus marquante de ce phénomène. Elles empruntent des formes variées, qui ne laissent pas toutes la même liberté d'action à l'utilisateur. Dès lors qu'elles ne se heurtent pas aux dispositions protectrices d'ordre public, leur efficacité sera reconnue : la volonté exprimée va avoir pour effet de créer des espaces de liberté supplémentaires par rapport à ce que prévoit la loi.

Il est à cet égard utile de rappeler que les sociétés de gestion collective sont elles-mêmes parfaitement au fait de cette réalité et du souhait qui peut être formulé par l'auteur d'opter pour une mise à disposition plus « ouverte ». À titre illustratif, un accord a été conclu dès 2012 (et reconduit sine die en 2015) entre la Sacem et Creative Commons, afin de permettre aux auteurs - membres de la Sacem - d'avoir recours aux licences Creative Commons option non-commerciale (NC). Plus largement, la directive européenne 2014/26/UE du 26 février 2014 relative à la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur prévoit que les titulaires de droits ont le droit d'octroyer des licences en vue d'utilisations non commerciales des droits, des catégories de droits ou des types d'œuvres et autres objets de leur choix. Le choix est donc permis, même s'il faut convenir du fait qu'il demeure finalement peu formulé par les auteurs.

LA CONJUGAISON DU DROIT D'AUTEUR, DU DOMAINE PUBLIC ET DU LIBRE

Il n'y a donc pas lieu de recourir à une logique d'opposition pour présenter le droit d'auteur, le domaine public et le recours aux licences libres ; au contraire, il s'agit là d'une harmonieuse conjugaison qui dessine aussi en creux les limites de la volonté individuelle, au premier titre celle de l'auteur. En effet,

"Domaine public et droit d'auteur ne s'opposent pas, mais se complètent."

le droit d'auteur protège l'auteur en offrant à ce dernier la faculté de décider comment l'œuvre pourra être utilisée pendant le temps de la protection; dès lors, il est naturel que l'auteur puisse, s'il le souhaite, avoir recours à des licences libres et, ce faisant, élargir l'espace de liberté du public. Cependant, cette liberté s'arrête lorsqu'il s'agit de déterminer, plus radicalement, si le droit existe ou n'existe plus : cette décision échappe quant à elle à la volonté individuelle et ce, dans une logique de protection. Schématiquement, cela revient à dire que l'auteur ou le titulaire des droits peut naturellement – renoncer à l'exercice du droit, mais non au droit lui-même. La détermination du moment où l'œuvre bascule dans le domaine public est le pouvoir exclusif du législateur.

La confrontation n'a ainsi pas lieu d'être : le droit d'auteur n'est pas un obstacle à la diffusion du savoir et de la culture

mais en est au contraire le défenseur par la récompense qu'il octroie à celui qui crée. Dans cette perspective, un dialogue serein peut plus aisément débuter : parce que le législateur veille à la protection des intérêts en présence de l'auteur mais aussi du public, certains éléments ne peuvent être changés par la manifestation d'une volonté. La métaphore des vases communicants peut ici être employée : ce qui est accordé au public par l'auteur au surplus de ce que prévoit déjà le législateur vient nécessairement réduire le champ du droit. En d'autres termes, l'augmentation de la liberté du public a pour contrepartie nécessaire la réduction des droits d'auteur. Il est donc opportun que la loi fixe des limites au pouvoir de la volonté individuelle, afin que tous les intérêts demeurent protégés.

Julie Groffe-Charrier Maître de conférences en droit privé (Faculté Jean Monnet, Paris-Sud, Paris-Saclay) Secrétaire générale du Cerdi

CULTURE LIBRE ET DROIT D'AUTEUR:

UNE ALTERNATIVE AU POUVOIR DES GAFAM?

Lionel Maurel

Internet vient de fêter ses 50 ans et le problème omniprésent de l'emprise des GAFAM sur le réseau a jeté une ombre certaine sur cette célébration. Le phénomène de recentralisation et de plateformisation, qui a marqué ces quinze dernières années, assure aujourd'hui aux firmes géantes regroupées derrière l'acronyme GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft) une hégémonie qui paraît extrêmement difficile à contrecarrer. Le pouvoir des GAFAM se heurte néanmoins à deux formes d'opposition : d'un côté, le mouvement de la Culture libre, issu de la mouvance des hackers et des activistes du logiciel libre¹ et, de l'autre, une large coalition d'ayants droit et d'industries culturelles, revendiquant l'application du droit d'auteur dans l'environnement numérique.

Bien que ces deux forces soient chacune en lutte à leur manière contre les GAFAM, elles s'opposent aussi vivement entre elles, comme l'ont montré les polémiques qui ont entouré pendant plusieurs années l'adoption de la nouvelle directive européenne sur le droit d'auteur². Ce texte, finalement approuvé par le Parlement européen en avril 2019, aura cristallisé comme jamais les désaccords entre partisans de la Culture libre et ayants droit, faisant mentir l'adage « les ennemis de mes ennemis sont mes amis ».

Alors que la directive est entrée dans sa phase de transposition dans les différents États de l'Union européenne (la France étant la première à avoir entamé ce processus), plusieurs questions se posent encore. Les dispositions de la directive sont-elles réellement de nature à contrecarrer le pouvoir des GAFAM? À quelles conditions une alternative aux géants du numérique est-elle envisageable? Une réconciliation, voire une alliance, entre Culture libre et ayants droit paraît-elle possible?

LA « DIRECTIVE COPYRIGHT », UN CONTREPOUVOIR AUX GAFAM ?

Le coup de force des ayants droit et des industries culturelles est d'avoir réussi à imposer la thématique du « partage de la valeur » (value gap, en anglais) lors du débat sur la « directive copyright » (directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique). Ces acteurs dénonçaient le fait que les GAFAM tirent une part substantielle de leurs revenus (essentiellement publicitaires) de la circulation non autorisée des œuvres culturelles sur leurs plateformes, sans reverser en retour une part suffisante de leurs profits aux acteurs de la création.

Deux mesures, en particulier, ont été adoptées dans la directive copyright afin de contraindre les plateformes à verser davantage de rémunérations. La première, prévue en faveur des éditeurs de presse, a consisté à créer un nouveau droit voisin leur permettant de revendiquer un paiement pour l'indexation de leurs contenus par les moteurs de recherche, avec en ligne de mire principale le

service Google News. La seconde vise à refondre les règles de responsabilité applicables aux hébergeurs de contenus pour les rendre responsables en cas de mise en ligne par leurs utilisateurs d'œuvres protégées sans autorisation. Pour échapper à l'engagement de cette responsabilité, deux options s'offrent aux intermédiaires : déployer des dispositifs de filtrage automatique afin d'empêcher l'apparition de contenus protégés ou conclure avec les ayants droit des licences prévoyant le versement d'une rémunération. Cette fois, ce sont des plateformes comme YouTube (appartenant à Google) ou Facebook qui sont spécialement visées.

Ces dispositions ont-elles une chance de rééquilibrer le rapport de forces face aux GAFAM ? Il est permis d'en douter sérieusement. La France a rapidement transposé en juin dernier le nouveau droit voisin des éditeurs de presse. Google (imité ensuite par Facebook) a immédiatement répliqué en annonçant qu'il supprimerait de son service Google News les extraits et les images issus des articles de presse référencés³, en laissant, comme la directive l'y autorise, seulement les titres et les liens hypertextes.

Craignant une perte de visibilité (et de revenus publicitaires), une partie significative de la presse française s'est résolue à autoriser Google à reprendre des extraits, renonçant au passage à la rémunération promise par la directive... Certes, une action contentieuse a été engagée pour contester la décision de Google, mais la forme qu'elle a prise semble constituer à elle seule un aveu d'échec : les éditeurs de presse n'ont en effet pas formé leur recours devant les tribunaux pour faire valoir leur propriété intellectuelle, mais devant l'Autorité de la Concurrence pour abus de position dominante.

Le filtrage automatique sera-t-il un moyen plus efficace de lutter contre l'emprise des grandes plateformes ? Là encore, les incertitudes restent fortes. Les grands acteurs comme YouTube ou Facebook ont en effet déjà déployé depuis plusieurs années des systèmes de reconnaissance automatique des œuvres. YouTube a même été la première plateforme à mettre en œuvre volontairement, dès 2007, ce type de dispositif avec ContentID, une solution ayant coûté plus de 100 millions de dollars d'investissement.

Il est donc probable que ni YouTube, ni Facebook n'accepteront de conclure de licences pour rémunérer davantage les ayants droit, car ils sont déjà bien armés pour répondre à la nouvelle obligation de filtrage automatisé des contenus. Paradoxalement, ceux qui souffriront le plus de ces nouvelles règles de responsabilité sont des entreprises de taille intermédiaire⁴, qui n'ont ni les moyens de mettre en œuvre ce type de technologies, ni sans doute des revenus suffisants pour conclure des licences avec les avants droit. Et au final, comme n'ont eu de cesse de le répéter les défenseurs de la Culture libre lors du débat sur la directive, l'obligation de filtrage risque de renforcer encore la position dominante des GAFAM davantage que de permettre de la contester...

À QUELLES CONDITIONS UNE ALTERNATIVE AUX GÉANTS DU NET EST-ELLE ENVISAGEABLE ?

Plutôt que chercher à lutter contre les GAFAM en durcissant les règles de la propriété intellectuelle, les défenseurs de la Culture libre ont, au contraire, cherché à briser cette hégémonie en l'assouplissant. C'est la tactique, d'abord employée contre Microsoft dans le domaine des logiciels, qui a consisté à créer des licences libres pour conférer des autorisations d'usage plutôt que de poser des interdictions, en favorisant l'émergence de « Communs numériques⁵ ». Plus tard, cette démarche s'est étendue à tous les types de créations, qu'il s'agisse d'œuvres de l'esprit, de bases de données ou même d'objets manufacturés.

La Culture libre a aujourd'hui plus de vingt ans d'existence et ce recul rend possible le repérage des facteurs qui permettent d'envisager une alternative aux GAFAM. Tous les projets libres n'ont pas réussi, mais certains sont parvenus à mettre en place des initiatives durables qui ont su préserver leur autonomie. C'est le cas par exemple de l'encyclopédie libre Wikipédia, 5^e site au monde en termes de fréquentation et un des rares espaces en ligne où la publicité et l'exploitation des données personnelles n'ont jamais pris pied. On peut également citer le projet de cartographie libre Open Street Map, qui constitue aujourd'hui la seule alternative réelle à Google Map. Ce qui caractérise ces réalisations, c'est de ne pas uniquement avoir compté sur des contenus sous licence libre, mais d'être en mesure de les héberger sur des infrastructures autonomes dont la maîtrise est juridiquement et techniquement garantie.

D'autres initiatives de la Culture libre n'ont pas réussi à conserver la même autonomie vis-à-vis des GAFAM. C'est le cas, par exemple, du système d'exploitation Linux, dont le développement est aujourd'hui assuré en majorité par des salariés de grandes entreprises du numérique, comme IBM ou CISCO, parmi lesquelles on compte également les GAFAM. Une firme comme Microsoft a bien compris l'enieu crucial lié aux infrastructures, en rachetant en 2018 la plateforme GitHub sur laquelle sont hébergés une bonne part des logiciels libres produits dans le monde. Dans le domaine culturel. le même phénomène existe également, puisque des plateformes propriétaires comme Flickr ou YouTube hébergent aujourd'hui une grande partie des photographies ou des vidéos sous licence libre disponibles sur Internet.

Néanmoins, l'espoir d'arriver à développer des infrastructures autonomes de celles des GAFAM a été relancé ces dernières années, avec l'apparition de ce qu'on appelle le web fédéré ou « Fediverse ». De nouveaux développements technologiques permettent, en effet, de développer des services aussi ergonomiques pour les utilisateurs que des plateformes centralisées, mais en hébergeant les contenus sur de multiples instances réparties sur le web. Le site Mastodon constitue ainsi une alternative, libre et crédible, aux plateformes de réseaux sociaux comme Twitter ou Facebook, tandis que PeerTube offre des services similaires à YouTube, sans présenter les désavantages liés à la centralisation de l'hébergement⁶.

Le problème est que ces alternatives prometteuses n'ont aucune chance de pouvoir prospérer si on leur impose des obligations de filtrage automatisé des contenus, qu'elles seront par définition incapables de supporter. Pour l'instant, la directive copyright ne les menace sans doute pas directement, car le périmètre des plateformes soumises à l'obligation de filtrer a été circonscrit dans le texte aux intermédiaires hébergeant un grand nombre d'œuvres qu'ils organisent à des fins lucratives. Contrairement à ce que l'on a pu dire un peu rapidement à propos de la directive copyright, ce texte

ne vise pas « l'Internet libre et ouvert », mais bien le web des grandes plateformes centralisées et marchandes, qui est devenu le pire ennemi de la liberté et de l'ouverture sur Internet. Néanmoins, une très grande vigilance devra rester de mise lors de la transposition de la directive pour s'assurer que le législateur français conserve bien ces exceptions à l'obligation de filtrage automatisé, qui constituent pour le développement du Fediverse une condition sine qua non.

CULTURE LIBRE ET AYANTS DROIT : ALLIANCE OU DIVERGENCE ?

Une certaine forme de « coexistence pacifique » serait sans doute possible entre Culture libre et ayants droit, à la condition que ces derniers ne poussent pas à l'adoption de textes compromettant l'avenir des alternatives libres qui sont en train d'éclore pour faire contrepoids à la centralisation. Néanmoins, la possibilité d'une alliance paraît compromise par les différences profondes d'objectifs poursuivis par ces deux parties.

Comme nous l'avons dit, le but affiché par les avants droit et les industries culturelles est d'arriver à un nouveau « partage de la valeur » en redirigeant une partie des profits réalisés par les GAFAM vers les acteurs de la création. Il ne s'agit donc pas de contester l'existence des grandes plateformes, ni leur modèle économique, mais de trouver des mécanismes pour les forcer à verser davantage de rémunérations. Les défenseurs de la Culture libre font de leur côté une toute autre analyse : cette « valeur » créée par les GAFAM repose pour eux intrinsèquement sur des fondements illégitimes, à savoir l'exploitation massive des données personnelles des utilisateurs à travers la publicité ciblée, caractérisant une dérive inquiétante vers un « capitalisme de surveillance⁷ » sur lequel les ayants droit cherchent en définitive à se brancher.

C'est la raison pour laquelle des acteurs comme La Quadrature du Net ont lancé, l'an dernier, des actions en justice contre chacun des cinq GAFAM pour violation du RGPD (Règlement Général de Protection des Données) adopté par l'Union européenne⁸. Pour cette association, le modèle économique des GAFAM repose en effet structurellement sur la violation du consentement libre et éclairé des individus. Il ne saurait dès lors s'agir de « partager » une valeur produite à partir d'un fonctionnement illégal et attentatoire aux libertés, mais bien de la tarir à la source.

Cette divergence constitue sans doute un fossé qui restera toujours difficile à combler entre ayants droit et Culture libre. Là où la propriété intellectuelle vise finalement surtout à régler des questions d'exploitation économique, les défenseurs de la Culture libre préfèrent d'autres leviers juridiques, tel le droit à la protection des données personnelles⁹, qui ont le mérite d'élever la lutte contre les GAFAM à des questions de principe au nom de la défense des droits fondamentaux.

Lionel Maurel

Membre fondateur de l'association La Quadrature du Net

Culture libre et droit d'auteur : une alternative au pouvoir des GAFAM?

- 1- Cf. Collectif, « Histoire et culture du Libre », Framabook, 2013 : https://framabook.org/histoiresetculturesdulibre/
- 2- Directive du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique : https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=celex:32019L0790
 3- Google avait déjà procédé de la sorte dans le passé en Allemagne et en Espagne, où ce

droit voisin des éditeurs de presse avait déjà été introduit par des lois nationales.

- **4** Ne sont pas concernés : les petites et micro-entreprises employant moins de 50 personnes et dont le chiffre d'affaires annuel ne dépasse pas 10 millions d'euros, les sites à vocation non commerciale (encyclopédies en ligne comme Wikipédia, sites éducatifs, scientifiques...), les services de cloud à usage privé, les plateformes de logiciels libres, les services de commerce en ligne de produits physiques.
- 5– Cf. « Communs numériques et communs de la connaissance », in *TIC et société*, vol. 12, N°1, 1^{cr} semestre 2018 : https://journals.openedition.org/ticetsociete/2348
- **6** Cf. Alexis Moreau, Rachel Knaebel, « Mastodon, Diaspora, Peertube : des alternatives "libres" » face aux géants du Net et à leur monde orwellien », Bastamag, 11 octobre 2019 : https://www.bastamag.net/Mastodon-Diaspora-PeerTube-Qwantframasoft-logiciels-libres-open-street-map-alternatives-aux-Gafam
- 7- Cf. Shoshana Zuboff, The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for A Human Future at The New Frontier of Power, Public Affairs, 2019.
- 8– En janvier 2019, la CNIL a infligé à Google une amende de 50 millions d'euros, la plus importante jamais prononcée pour violation du droit des données personnelles, suite à une plainte déposée par La Quadrature. Onze autres plaintes sont en cours d'instruction.
- **9–** D'autres terrains juridiques sont importants dans la lutte contre les GAFAM, comme le droit fiscal et le droit de la concurrence. C'est d'ailleurs sur la base des lois anti-trust qu'un débat sur le démantèlement de Facebook s'est engagé aux États-Unis.

BLOCKCHAIN ET DROITS DES ARTISTES

Amélie Favreau

Si vous avez assisté à la super Coupe UEFA 2018 en Estonie ou si vous avez participé au Beltane Fire Festival 2019 à Édimbourg¹, vous avez certainement acheté votre billet sur une application reposant sur une blockchain. Il y a encore deux ans, le terme « blockchain » ou « chaîne de blocs » était considéré comme un mot à la mode, séduisant et médiatique, mais un mot dont on attendait que le « buzz » retombe. La blockchain est aujourd'hui une réalité technologique qui nous environne.

De nombreux projets sont passés de la phase expérimentale à la phase de production. Le protocole qui décrit le fonctionnement d'une blockchain a été rédigé en 2008 par un auteur (ou un groupe d'auteurs) utilisant le pseudonyme Satoshi Nakamoto² pour proposer une alternative au système bancaire traditionnel centralisé considéré comme défaillant. Dès lors, les premières applications reposant sur un protocole blockchain furent financières. Elles sont maintenant variées et impactent, plus ou moins fortement le secteur de la santé, l'industrie, le tourisme, l'assurance, l'énergie, etc. La culture est au premier plan des nouveaux usages déployés sur Blockchain, notamment le domaine musical.

QU'EST-CE QUE LA BLOCKCHAIN ?

Un des débats, aujourd'hui, consiste à savoir s'il est nécessaire de comprendre la blockchain pour en apprécier la variété des usages. Il nous semble qu'en connaître les principales caractéristiques, sans nécessairement entrer dans le cœur de la technique, permet de mesurer ses potentialités.

Une blockchain est une base de données distribuée qui stocke de manière permanente et inaltérable un ensemble de transactions validées par un consensus³. Son fonctionnement nécessite la mise en œuvre de trois univers techniques connus: la cryptographie, les réseaux pairs-à-pairs

et la théorie des jeux. En cela, la blockchain est la combinaison nouvelle de moyens techniques connus. Plus précisément, la blockchain, comme son nom l'indique, est constituée de blocs⁴. Chaque bloc contient quatre éléments. Le premier est un rappel de l'empreinte numérique du bloc précédent (hash et prev-hash). Ainsi, les blocs forment entre eux une chaîne et l'on ne peut pas prélever un bloc sans risquer de « briser » la chaîne. Cet élément rend la blockchain immuable, inaltérable. Le deuxième est lié à la transaction à valider. Cette transaction est « signée » grâce à des clés asymétriques (une clé publique - comme un IBAN et une clé privée - comme un code PIN). Elles fonctionnent comme dans nos courriels: tout le monde peut lire la transaction avec une clé publique (le contenu du message), mais seule une personne peut la « signer » grâce à sa clé privée. Cet élément permet de comprendre que la blockchain est un registre ouvert, transparent et accessible et que les transactions sont sûres. Le troisième est l'ancrage (terme préféré à celui d'horodatage). Il fait référence à l'inscription chronologique d'événements qui permet une traçabilité dans le temps des transactions. En cela, le temps sur la blockchain est relatif, c'est-à-dire qu'il est un intervalle de temps entre deux événements mesurés. Le quatrième et dernier élément est certainement le plus complexe, car il mobilise le réseau pair-à-pair et la théorie des jeux.

L'objectif principal d'une blockchain est d'éviter de dépendre d'une infrastructure centralisée. Pour valider la transaction et s'assurer que le débiteur dispose bien des fonds engagés, on fait intervenir une communauté (« les mineurs ») qui sera en charge d'examiner le registre et de voter avec un consensus majoritaire la validation (ou non) de la transaction. Cette communauté n'est pas préalablement constituée, concertée, elle est distribuée. Il serait alors facile d'introduire dans cette communauté non constituée une majorité de mineurs non digne de confiance pour ancrer sur la blockchain de fausses transactions. Pour éviter ce risque, les mineurs doivent

"Une blockchain est une base de données distribuée qui stocke de manière permanente et inaltérable un ensemble de transactions validées par un consensus."



résoudre un problème cryptographique complexe qui demande une puissance de calcul informatique importante à l'image du travail difficile dans les mines, on comprend pourquoi le terme de « mineur » n'est pas galvaudé. C'est une sorte de « coût de participation » à l'activité de minage (validation des blocs), que l'on appelle preuve de travail « proof of work »5. Le premier à résoudre le problème perçoit une récompense dans la cryptomonnaie native de la blockchain (ex. bitcoin pour la blockchain Bitcoin, éther pour la blockchain Ethereum, etc.). Cette récompense permet d'émettre et de mettre en circulation la cryptomonnaie. Ce dernier élément contribue à l'intégrité de la blockchain. En somme, la blockchain présente les caractéristiques suivantes : elle est immuable, transparente, sûre, traçable et intègre. Et toutes les applications (cas d'usages) déployées à partir de ce protocole bénéficieront de ces caractéristiques techniques.

Au regard de ces éléments techniques, il convient de préciser qu'on ne stocke pas de l'information ou des fichiers sur la blockchain (on utilise un *cloud off-chain*) et qu'il n'existe pas que la blockchain bitcoin, mais plusieurs centaines de blockchain différentes dont les propriétés techniques varient et chacune supporte sa cryptomonnaie native.

QUELQUES CAS D'USAGE DE BLOCKCHAIN DANS LE DOMAINE DE LA MUSIQUE

Nous retiendrons, dans le cadre de cette contribution, deux principales utilités que présente la blockchain dans le domaine musical: pour « désintermédier » et comme outil de financement de la création.

En premier lieu, la blockchain relance la question de l'intermédiation dans l'industrie musicale. La blockchain est un mécanisme de validation des transactions qui ne nécessite pas de tiers de confiance ou d'intermédiaire, grâce au consensus distribué. Sont alors clairement visés par la « désintermédiation » les organismes de gestion collective, telles que des sociétés d'auteurs et d'éditeurs (ex. Sacem, SACD), des sociétés d'artistes interprètes (ex. Spedidam) ou des sociétés de producteurs (ex. SCPP). La gestion collective est un mode d'exploitation du droit d'auteur qui permet aux titulaires des droits de les faire administrer par un organisme tiers qui assure leur rémunération. Certains artistes revendiquent ouvertement la disparition de ces intermédiaires. Les raisons avancées sont notamment les frais élevés de gestion ou l'absence de transparence sur les moyens de collecte et de redistribution des redevances aux créateurs. Plusieurs initiatives mobilisent la blockchain pour automatiser cette gestion à la place des organismes. À l'instar d'Imogen Heap⁶ qui a travaillé avec la plateforme Ujo Music pour la chanson Tiny Human, les

utilisateurs peuvent acheter des licences pour télécharger, diffuser, remixer et synchroniser cette chanson. Spotify a récemment acheté la start-up Mediachain pour développer une solution identique permettant aux artistes de tracer leur production et d'obtenir directement le paiement de redevances. Pour y parvenir techniquement, il faut implémenter, sur certaines blockchains, des smart contracts. Il s'agit de programmes informatiques qui permettent d'exécuter automatiquement des obligations inscrites dans un contrat traditionnel. Ainsi, grâce à ces smart contracts, les droits pourraient être administrés instantanément, avec une répartition claire et fonction de la quantité de travail produite par chaque créateur (artiste interprète, musicien, auteur, compositeur)7 et les revenus distribués instantanément avec des coûts de transaction très faibles (moins de 0.01 US \$)8.

Toutefois, il convient d'avoir une approche réaliste de ces promesses. Techniquement, la collecte à grande échelle des codes ISRC et ISWC s'est toujours soldée par des échecs et reste un défi pour toutes les entreprises de construction de base de données musicale de rang mondial sur la blockchain⁹. Politiquement, les organismes de gestion collective remplissent des fonctions importantes dans la défense des intérêts de leurs membres. Et, la blockchain ne peut pas s'y substituer.

En second lieu, la blockchain est mobilisée par les artistes comme outil de financement participatif de leur création. Jetcoin ou encore l'artiste de musique électronique slovène Gramatik utilisent la blockchain pour permettre à leur public d'investir et de soutenir directement leur création. Un *smart contract* permet de garantir le retour automatique des contributions si le financement n'est pas atteint.

En conclusion, les applications de blockchain sont réelles et prometteuses. Seul le domaine musical a été abordé, mais l'on trouve de telles applications dans l'art, le cinéma, la littérature, etc. Dans la courbe de Gartner sur la maturité des technologies émergentes, la plupart des applications de blockchain sont encore en phase ascendante¹⁰. Il convient donc de rester attentif, encourageant, mais réaliste face aux expérimentations en cours. Ce temps d'exploration doit nécessairement être accompagné d'une démarche axiologique circonscrivant l'impact éthique, social, juridique et économique des nouveaux cas d'usage. Il s'agit d'une condition indispensable pour que la blockchain atteigne sa phase de maturité.

Amélie Favreau

Maître de conférences HDR Université Grenoble-Alpes

Blockchain et droits des artistes

NOTES

- 1– https://fr.uefa.com/insideuefa/about-uefa/news/newsid=2567046.html et https://beltane.org/press-and-media-resources/. Pour le second, la billetterie a été réalisée par la société Citizen Tickets (https://www.citizenticket.co.uk/).
- 2– S. Nakamoto, "A Peer-to-Peer Electronic Cash System", décrivant le protocole bitcoin.
- 3– En droit, dans le domaine de la finance, la blockchain est située dans une catégorie plus large : le Dispositif d'enregistrement électronique partagé (DEEP), défini à l'article R. 211-9-7, est inséré au Code monétaire et financier : « Le dispositif d'enregistrement électronique partagé mentionné à l'article L. 211-3 est conçu et mis en œuvre de façon à garantir l'enregistrement et l'intégrité des inscriptions et à permettre, directement ou indirectement, d'identifier les propriétaires des titres, la nature et le nombre de titres détenus » (Décret n° 2018-1226 du 24 décembre 2018 relatif à l'utilisation d'un dispositif d'enregistrement électronique partagé pour la représentation et la transmission de titres financiers et pour l'émission et la cession de minibons).
- **4** Le choix est ici de présenter la blockchain à partir du protocole Bitcoin, le plus connu.

- 5- Il s'agit d'un mécanisme de validation parmi de nombreux autres.
- **6** G. Howard, "Imogen Heap's Mycelia: An Artists' Approach for a Fair Trade Music Business, Inspired by Blockchain", *Forbes* (17 July 2015).
- 7– A. Wright and P. De Filippi (2015), "Decentralized Blockchain Technology and the Rise of Lex Cryptographia". Disponible sur https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2580664
- **8** M. Finckand V. Moscon. "Copyright Law on Blockchains: Between New Forms of Rights Administration and Digital Rights Management 2.0". *IIC International Review of Intellectual Property and Competition Law* 50, no. 1 (January 2019): 77–108. https://doi.org/10.1007/s40319-018-00776-8., 95.
- **9** Un projet de grande ampleur est en cours d'expérimentation entre la Sacem, ASCAP et PRM for Music, v. https://societe.sacem.fr/actualites/innovation/blockchain--la-sacem-ascap-et-prs-for-music-sallient-pour-une-meilleure-identification-des-oeuvres
- 10- https://cryptonaute.fr/blockchain-transformera-industries-mais-5-10-ans/

L'IMPRESSION 3D:

UN NOUVEAU DÉFI EN MATIÈRE DE PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Olivier Japiot

L'impression 3D se développe progressivement dans l'industrie. Elle demeure en revanche marginale chez les particuliers. Le risque de contrefaçon concerne principalement la propriété industrielle, mais il touche également les œuvres d'art plastique. Même si ce risque demeure réduit aujourd'hui en raison des limites techniques et économiques de l'impression 3D, il convient dès à présent de réfléchir aux moyens de se prémunir du piratage à grande échelle que pourrait permettre, dans quelques années, la généralisation de cette technologie.

L'impression en trois dimensions (dite « 3D »), que les industriels appellent plus volontiers « fabrication additive », consiste à réaliser un objet en ajoutant de la matière (généralement par couches successives) et non en en retirant à partir d'un bloc de matière brute comme dans la plupart des processus de production traditionnels.

Je rappellerai les principales conclusions du rapport que j'ai rédigé en 2016 sur ce sujet, avec mon collègue Bastien Lignereux, pour le compte du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA)¹, ainsi que les suites qui lui ont été données et les pistes de réflexion actuelles.

UNE CONTREFAÇON ENCORE LIMITÉE

Les constats et les analyses effectués il y a trois ans apparaissent toujours pertinents aujourd'hui : la contrefaçon demeure encore limitée.

Nous avions tout d'abord relevé que le développement de l'impression 3D ne semblait pas générer, à ce stade, de violation massive du droit d'auteur, contrairement aux craintes qu'avait pu

faire naître, quelques années auparavant, la mise sur le marché des premières imprimantes 3D destinées au grand public. Le principal risque de contrefaçon au titre de la propriété littéraire et artistique concerne naturellement les œuvres d'art plastique. De fait, un certain nombre d'entre elles se trouvent représentées dans des fichiers au format 3D2 qui sont mis en ligne par des internautes, sans l'autorisation des ayants droit, sur des plateformes de partage de fichiers. Par exemple, les fichiers représentant la sculpture bien connue LOVE de l'artiste américain Robert Indiana sont nombreux sur ces plateformes. Cependant, les impressions en 3D à partir de ces fichiers semblent heureusement rester très limitées en volume.

Les freins à la contrefaçon sont d'ordre technique et économique. Les processus d'impression actuels sont en effet beaucoup moins rapides que les modes de fabrication traditionnels, même sur des machines perfectionnées et donc coûteuses. De plus, les produits sont le plus souvent imprimés dans une matière plastique (généralement monocolore s'agissant des imprimantes des particuliers) qui nécessite un gros travail de finition (polissage, patinage, etc.). Ces inconvénients techniques ont naturellement un impact fort sur le coût de ces impressions 3D, qui apparaît dissuasif au regard de la qualité assez faible du produit.

Ces raisons expliquent que le marché des imprimantes 3D à destination du grand public peine à décoller. Il est d'ailleurs peu probable qu'il se développe avant plusieurs années. On peut même se demander si les particuliers s'équiperont massivement de telles machines à l'avenir, dès lors que, pour être performantes et pouvoir fabriquer

"Cette faible appétence du public pour l'impression 3D présente l'avantage de limiter, en pratique, la contrefaçon."



des pièces métalliques, les imprimantes devront certainement fonctionner à des températures très élevées et produire des émanations toxiques, peu compatibles avec des habitations.

Il apparaît plus probable, comme on le constate déjà aujourd'hui, que le public passe par des intermédiaires professionnels. Deux grandes solutions s'offrent à lui : la première est l'utilisation d'imprimantes mises à sa disposition dans des espaces dédiés, souvent appelés fablabs ou fabshops. Après un essor initial, illustré notamment par l'ouverture d'espaces dans plusieurs bureaux de poste en 2013 et dans une grande surface de bricolage en 2016, on note que l'engouement du public demeure modéré pour cette formule en raison des contraintes techniques et financières mentionnées plus haut. D'ailleurs, dans ces espaces, les utilisateurs, souvent des artistes ou artisans, recourent principalement aux machines-outils traditionnelles (en particulier les appareils de découpe). La seconde solution est la fabrication à distance en envoyant un fichier 3D à une entreprise équipée d'imprimantes

perfectionnées. Il ressort toutefois d'entretiens avec ces sociétés que, toujours pour les mêmes raisons, l'essentiel des commandes provient de professionnels et non de particuliers.

Cette faible appétence du public pour l'impression 3D présente l'avantage de limiter, en pratique, la contrefaçon mais aussi que les particuliers recourent à des intermédiaires professionnels qui sont pleinement soumis aux règles du droit d'auteur sans pouvoir invoquer l'exception de copie privée. Ces règles ne paraissent donc pas nécessiter, à ce stade, de modifications législatives pour faire face au défi de ce nouveau mode de fabrication.

SNOITC

L'EXCEPTION DE COPIE PRIVÉE

Il s'agit du droit pour les particuliers d'effectuer une copie pour leur usage personnel privé à partir d'une source légale (licite).

UNE ANTICIPATION NÉCESSAIRE FACE AUX PROGRÈS TECHNOLOGIQUES

Pour autant, il s'avère important de préparer l'avenir car il est certain, compte tenu de l'intensité de la recherche et du développement dans ce domaine, que de nouvelles technologies plus performantes apparaîtront dans les prochaines années et conduiront à multiplier les impressions 3D, sans doute par l'intermédiaire des professionnels mentionnés précédemment.

Il paraît donc prioritaire de renforcer l'implication de ces professionnels dans le respect du droit d'auteur, en prenant en compte la diversité de leurs statuts :

Les prestataires de scannage et de modélisation 3D : ce sont essentiellement des petites entreprises, dont certaines sont spécialisées dans le domaine artistique. Elles accomplissent des actes de reproduction soumis à l'autorisation des ayants droit de l'œuvre scannée ou modélisée (sauf bien sûr si celle-ci appartient au domaine public). Il ressort des entretiens que nous avons eus avec certaines d'entre elles que leur connaissance du droit d'auteur était souvent très relative.

Les fablabs et fabshops: ce sont également de très petites structures, là encore peu sensibles aux problématiques du droit d'auteur.

Les prestataires d'impression 3D : ce sont des entreprises de plus grande taille, qui pensent se protéger du risque juridique à l'aide de leurs conditions générales de vente en reportant la responsabilité de la contrefaçon sur leur client. Mais ces clauses ne peuvent pas les dispenser de leur devoir de vigilance sur les produits qu'elles impriment. S'il s'agit d'œuvres protégées par le droit d'auteur, elles se rendent coupables du délit de contrefaçon au même titre que leur client.

Les plateformes d'hébergement de fichiers 3D : elles bénéficient du statut d'hébergeur prévu par la directive européenne sur le commerce électronique³ et la loi du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique

et sont ainsi exonérées de responsabilité dès lors qu'elles n'ont pas connaissance du caractère contrefaisant des fichiers ou qu'elles les retirent dès qu'elles ont connaissance de celui-ci (par exemple par un signalement des ayants droit).

Plusieurs voies méritent d'être explorées et certaines ont commencé à l'être.

La première est celle de la **pédagogie**. Dans cet esprit, j'ai élaboré, dans le cadre du CSPLA, avec mon collègue Vincent Ploquin-Duchefdelaville, une « Charte de bonnes pratiques dans le domaine de la fabrication additive et de l'impression 3D appliquées à l'art »4. Ce document a été rédigé avec le soutien de l'ADAGP5 et du groupe Prodways, en étroite concertation avec les parties prenantes : prestataires de modélisation et d'impression 3D, organismes de gestion collective du droit d'auteur, professionnels du marché de l'art et pouvoirs publics. Il est actuellement en cours de signature par les acteurs intéressés et devrait être rendu public d'ici la fin de l'année après sa signature par le ministre de la Culture. Ce type de démarche pourrait utilement être poursuivi en direction des nombreux établissements d'enseignement qui utilisent des imprimantes 3D.

La deuxième voie possible est le développement d'une offre légale de fichiers 3D, à des prix raisonnables, par l'intermédiaire de plateformes dotées d'une bonne ergonomie, à l'image de ce qui existe désormais en matière de musique et de vidéo, afin de décourager le piratage. Ces plateformes pourront, à l'avenir, être soumises aux dispositions de l'article 17 de la récente directive européenne sur le droit d'auteur⁶. Les spécificités du secteur des arts graphiques et plastiques (risques de détournement des fichiers 3D pour produire des faux artistiques, mise à disposition de modèles 3D de mauvaise qualité susceptible de porter atteinte au droit moral de l'auteur) devront toutefois être dûment prises en considération.

La troisième est l'élaboration d'un format de fichier 3D permettant d'assurer sa protection contre les copies non autorisées (ce que ne permet pas

le format historique « STL », le plus couramment utilisé aujourd'hui), idéalement dans le cadre d'une normalisation technique internationale de type ISO. J'ai sensibilisé l'Union de normalisation de la mécanique (UNM) à cette problématique et j'espère que les entreprises concernées s'engageront dans cette voie.

Enfin, il convient d'assurer une veille active sur le développement éventuel de la contrefaçon du fait de la modélisation et de l'impression 3D, en étroite liaison avec les acteurs de la propriété industrielle. Un groupe de travail vient précisément d'être mis en place sur ce sujet, avec le soutien du CSPLA, de l'INPI⁷ et d'autres acteurs professionnels⁸, dans le cadre du Comité national anti-contrefaçon (CNAC)⁹. Il pourra entreprendre des actions de réflexion et de pédagogie très utiles pour l'ensemble du champ de la propriété intellectuelle.

Olivier Japiot Président du CSPLA

L'impression 3D : un nouveau défi en matière de propriété intellectuelle

- ${\it 1-https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Commission-du-CS-PLA-sur-l-impression-3D}$
- 2- Format de type STL ou 3DMF par exemple.
- **3** directive 2000/31/CE du 8 juin 2000.
- **4** https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-sur-l-elaboration-d-une-charte-de-bonnes-pratiques-en-matiere-d-impression-3D
- 5- Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques.
- **6** Directive 2019/790 du 17 avril 2019.
- 7- Institut national de la propriété intellectuelle.
- **8** Notamment l'Union de normalisation de la mécanique (UNM), la Fédération des industries mécaniques (FIM) et le Syndicat des machines et technologies de production (SYMOP).
- 9- Présidé par le sénateur Yung.

CECI EST... UNE ŒUVRE D'ART!

LA QUESTION DES CRÉATIONS GÉNÉRÉES PAR UNE INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

Alexandra Bensamoun

Qu'est-ce qu'une œuvre ? De la reconnaissance de l'art à celle du droit, en passant par celle du marché, l'œuvre oscille entre norme, liberté, transgression, rationalité, sensibilité... Si la définition de ce qui fait œuvre oppose, la question de son origine fait consensus : la création serait l'apanage de l'être humain. Et pourtant ! En octobre 2018, la maison de vente Christie's a vendu aux enchères plus de 400 000 dollars un tableau intitulé *Edmond de Belamy* et présenté comme ayant été généré par une intelligence artificielle. *Daddy'car*, titre produit par Flow Machines de Sony, a été réalisé dans le style des Beatles. Et les progrès en analyse du langage « naturel » ont trouvé diverses applications dans l'édition, conduisant à la génération de textes simples, notamment dans la presse.

L'intelligence artificielle (IA) fascine autant qu'elle effraie. La promesse est celle d'un remplacement – d'une modification ? – de l'humanité. Elle est souvent excessive, car pour l'heure, la science ne maîtrise qu'une intelligence artificielle faible, mono-tâche et non consciente. Aussi, l'être humain en est indissociable. Pour autant, on ne saurait ignorer que des créations culturelles sont produites par des IA.

Doit-on protéger ces créations? Le droit d'auteur est-il alors l'écrin pertinent pour les recevoir, comme semble le suggérer le Parlement européen, qui propose, dans un rapport de 2017, de définir des « critères de "création intellectuelle propre" applicables aux œuvres protégeables par droit d'auteur créées par des ordinateurs ou des robots »¹? Aussi, ces réalisations algorithmiques sont-elles des œuvres de l'esprit? À qui accorder les droits dans cette hypothèse? C'est une partie des enjeux que posent les IA créatives².

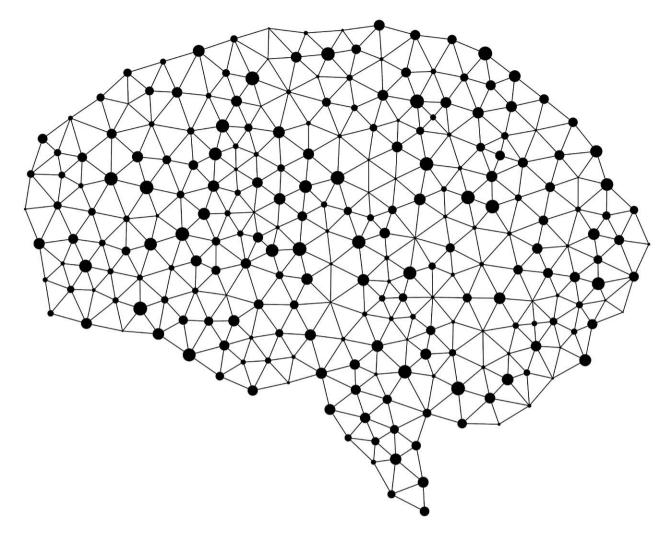
LA QUALIFICATION DES CRÉATIONS GÉNÉRÉES PAR UNE IA

Les créations algorithmiques s'illustrent désormais dans tous les secteurs créatifs. Elles visent une réalité bien précise qui met le droit en difficulté : comment qualifier ces réalisations artistiques qui pourraient, à priori et en considération du résultat, être appréhendées comme des œuvres de l'esprit ?

L'œuvre de l'esprit est l'objet de la protection du droit d'auteur. Notion-cadre, elle n'est pas définie par le législateur dans le Code de la propriété intellectuelle, et ce, à dessein. En effet, cette retenue législative permet de conserver au droit sa plasticité, en déléguant au juge une part du pouvoir normatif. Le juge peut ainsi réaliser l'adaptation de la notion au gré des évolutions techniques et sociales. Pour autant, on sait également que l'œuvre de l'esprit est classiquement appréhendée, en doctrine comme en jurisprudence, comme une création de forme originale, c'est-à-dire qui porte l'empreinte de la

personnalité de son auteur. Doit-on identifier des œuvres de l'esprit dans ces productions artificielles ? Répondre à cette question, c'est mettre en évidence deux obstacles.

Le premier est lié à la création. Impliquant une transformation du réel, elle semble réservée à l'humain. Par ailleurs, on considère parfois en droit d'auteur que la condition implique une conscience, une certaine maîtrise intellectuelle du processus créatif. Ce qui exclut d'ailleurs les déments et les infans3. Or, le robot n'a pas de conscience. Quant au concepteur de l'IA ou à l'utilisateur, ils n'ont, du fait de la nature même du mécanisme qui fonctionne comme une « boîte noire », aucunement conscience du résultat à atteindre. Pour autant, ce critère de conscience de la création n'est pas unanimement admis en doctrine et il n'a pas l'intérêt de la jurisprudence. En effet, qui oserait dénier la qualification d'œuvres aux poèmes composant Les Fleurs du Mal de Baudelaire ou à certains tableaux de Van Gogh, alors que nul n'ignore que leur conscience est altérée (par les drogues, par la folie...)?



Le second écueil découle de la condition d'originalité qui offre, dans une approche traditionnelle, une acception subjective, résumée dans l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Mais de quelle empreinte parle-t-on ici ? Évidemment pas de celle du robot. Sans doute pas non plus de celui qui intervient en amont, dans la conception de l'outil, ou en aval, appuyant sur un bouton pour générer une création. Cependant, outre que le critère d'originalité s'objectivise sous l'influence des nouvelles techniques et aussi du droit européen, ne devrait-on pas évaluer l'originalité de l'œuvre dans l'œuvre et non dans la personne de son créateur? D'autant que la démarche relève nécessairement de l'artifice pour certains types d'œuvres, pourtant protégeables par le droit d'auteur, comme les œuvres anonymes ou encore les œuvres orphelines (qui rapportera alors la preuve de l'originalité ?).

Ainsi, la notion d'œuvre est sans doute suffisamment souple pour recevoir les créations algorithmiques. Reste que la détermination d'un auteur est nécessaire et, partant, celle d'un titulaire de droits.

LES DROITS SUR LES CRÉATIONS GÉNÉRÉES PAR UNE IA

L'acte créatif est éminemment personnel et subjectif. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, en droit français, une personne morale ne peut jamais être qualifiée d'auteur. Seule une personne physique peut endosser cette qualité. L'exigence semble d'ailleurs partagée au niveau international, implicitement dans la Convention de Berne. Aux États-Unis, la fameuse affaire du *selfie* pris par le singe Naruto a laissé des traces.

Désormais, le *Copyright Office* n'autorise l'enregistrement d'une création que si elle a été réalisée par un être humain. Dans ces conditions, qui est l'auteur de la création algorithmique ?

D'évidence, pas le robot. Certains le soutiennent pourtant, militant pour la création d'une « personnalité juridique électronique ». Le Parlement européen a même pu, un temps, l'évoquer, dans une résolution de février 2017⁴. Mais, outre les difficultés éthiques et philosophiques qu'une telle option ne manquerait pas de soulever, l'octroi d'une telle personnalité ne résoudrait aucun des problèmes soulevés dans la mesure où l'autorat ne se réduit pas à l'existence d'une personnalité juridique. La personnalité est prise au sens subjectif du terme et renvoie à une personne physique.

"Le choix d'un statut pour les productions culturelles de l'IA apparaît comme une question presque philosophique qu'il faudra trancher juridiquement."

Dans ce travail de désignation, certains auteurs de doctrine optent pour l'autorat de l'utilisateur de l'IA. Si celui-ci utilise l'IA comme un simple outil de création, c'est incontestable et la technicité de l'instrument ne saurait modifier le raisonnement classique. Notamment, en matière musicale, l'IA est surtout utilisée aujourd'hui pour accompagner la création humaine. Dans ces conditions, l'humain intervient et exprime sa liberté créative, en amont, par la détermination de la base d'entraînement, et, en aval, dans l'étape de « curation », sorte d'éditorialisation qui permet de faire des choix pour aboutir à l'œuvre finale. Mais si, au contraire, il se contente de déclencher la création et peut-être de l'élire (c'est-à-dire de décider que tel résultat est œuvre, par sa seule volonté), aucune trace de sa liberté créative ne pourra être relevée. De fait, un tel choix met à mal les principes qui fondent le droit d'auteur.

D'autres préfèrent alors désigner le concepteur de l'IA, celui qui, en définitive, définit le champ des possibles. Certes créateur indirect, il fixe cependant le cadre de la création artistique. Cette solution, qui pourrait être juridiquement fondée sur le droit commun (notamment par renvoi au mécanisme de l'accession par production⁵, mécanisme de droit des biens permettant au propriétaire d'acquérir les accessoires que produit sa chose et augmentant ainsi l'assiette de la propriété principale), suscite cependant des questions, tant s'agissant de son application – incertaine – que de sa mise en œuvre pratique. Par exemple, comment permettre à l'utilisateur de se servir de l'instrument comme il le souhaite, de modifier éventuellement la réalisation, sans porter atteinte à l'intégrité ? Par ailleurs, comment gérer les productions post mortem, c'est-à-dire les créations générées par l'IA alors que le concepteur de l'IA est mort? Encore, quel serait le point de départ de la protection ?

Ces nombreuses incertitudes suggèrent que la voie d'un droit spécial est sans doute celle à privilégier. On pourrait pour cela s'inspirer par exemple du droit anglais, lequel met en place un régime dérogatoire pour les « œuvres générées par ordinateur », définies comme celles réalisées « dans des circonstances telles qu'il n'y a pas d'auteur humain »⁶. Le Copyright, Designs and Patents Act pose

alors une fiction en vertu de laquelle l'auteur est celui qui a pris les « dispositions nécessaires pour la création de l'œuvre »⁷. Beaucoup considèrent que le bénéficiaire visé est l'utilisateur, encore qu'on puisse légitimement en douter. Dès lors, la mise en place d'un régime spécial ne serait pertinente que si elle permettait de lever les doutes tenant à la titularité. Pour cela, on pourrait tout autant imaginer la création d'un nouveau droit voisin ou d'un droit sui generis, sur le modèle du droit des producteurs de bases de données.

Encore faut-il s'assurer, en amont, que l'option politique est bien celle d'une protection. En effet, le choix d'un statut pour les productions culturelles de l'IA apparaît comme une question presque philosophique qu'il faudra trancher juridiquement. Aussi, le dernier mot reviendra sans doute au législateur. On pourrait d'ailleurs imaginer, comme certains le soutiennent, que la voie élue soit celle d'une non-protection, d'un rattachement au domaine public par exemple⁸. Dans tous les cas, il serait souhaitable que la solution s'impose à une échelle internationale, à minima européenne. Dans cette attente, le règlement contractuel a pris le relais...

Alexandra Bensamoun

Professeur des universités Personnalité qualifiée au CSPLA (ministère de la Culture)

Ceci est... une œuvre d'art! La question des créations générées par une intelligence artificielle

- 1– Rapport du Parlement européen contenant des recommandations à la Commission concernant des règles de droit civil sur la robotique, 27 janv. 2017, 2015/2103(INL), p. 32. 2– Pour une approche globale de l'impact de l'IA dans les industries créatives, v. Rapport de la Mission du CSPLA « IA et culture », prés. A. Bensamoun et J. Farchy, nov.2019: https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-sur-les-en-jeux-juridiques-et-economiques-de-l-intelligence-artificielle-dans-les-secteurs-de-la-creation-culturelle. Et pour une étude transversale en propriété intellectuelle, v. A. Bensamoun, « Intelligence artificielle et propriété intellectuelle », in Droit de l'intelligence artificielle, dir. A. Bensamoun et G. Loiseau, LGDJ-Lextenso, coll. Les Intégrales, 2019, p. 235.
- 3- En droit et en psychanalyse, le terme désigne un enfant en bas âge qui n'est pas encore doué de raison, NDLR.
- 4- Résolution du Parlement européen du 16 févr. 2017 contenant des recommandations à la Commission concernant des règles de droit civil sur la robotique, 2015/2013(INL), § 59 f).
 5- En ce sens également, P.-Y. Gautier, « De la propriété des créations issues de l'intelligence
- artificielle », JCP G 2018, 913. 6- Copyright, Designs and Patents Act (CDPA), 1988, art. 178 (b).
- 7- CDPA, art. 9 (3).
- **8** Militant en ce sens, G. Azzaria, « Intelligence artificielle et droit d'auteur : l'hypothèse d'un domaine public par défaut », *Les Cahiers de PI*, 2018, vol. 30, n° 3, p. 925.

GRANDS DÉBATS DES BISBIENNALES INTERNATIONALES DU SPECTACLE, NANTES 2020

Deux grands débats exceptionnels proposés par La Scène et l'Observatoire des politiques culturelles qui célèbre ses 30 ans aux BIS.

MERCREDI 22 JANVIER

Comment mieux partager l'art aujourd'hui?

Expériences esthétiques relationnelles, nouveaux modes de création, arts participatifs, art et espace public... De nouvelles interactions entre art, publics et population sont-elles à l'œuvre ? Comment les politiques culturelles intègrent-elles ces évolutions ?

- ▶ Micaela Casalboni, co-directrice artistique, Teatro Dell'Argine (Italie)
- Carole Karamera, actrice, danseuse, musicienne Joris Mathieu, metteur en scène, directeur du Théâtre Nouvelle Génération- CDN de Lyon
- Sylvie Robert, Sénatrice d'Ille et Vilaine
- ▶ Ambra Senatore, directrice du CCN de Nantes
- **Estelle Zhong Mengual**, auteur de *l'Art en commun et de Esthétique de la rencontre*

IEUDI 23 JANVIER

Crise de la démocratie : quelles responsabilités pour la culture ?

Essoufflement de la démocratie représentative, menaces sur la liberté de création, multiplication des possibilités d'expression, succès des populismes, crise des gilets jaunes... Que disent ces tensions de l'état culturel de la société ? Comment dans ce contexte repenser les rapports entre culture et démocratie ? En quoi ces enjeux concernent les acteurs culturels ? Comment les appréhendent-ils ?

- **Aurore Bergé**, députée de la 10° circonscription des Yvelines, membre de la commission des affaires culturelles et éducation
- **D** Christophe Blandin-Estournet, directeur du théâtre de l'Agora (Scène nationale d'Evry)
- ▶ Patrice Papelard, directeur des Ateliers Frappaz
- Natascha Rudolf, metteuse en scène
- Michel Wieviorka, sociologue

OBSERVATOIRE
DES
POLITIQUES
CULTURELLES
DU LOCAL À L'INTERNATIONAL





LE CONFLIT ENTRE LE DROIT D'AUTEUR ET LA LIBERTÉ DE CRÉATION

Agnès Tricoire

En France, un certain nombre d'institutions culturelles, placées sous tutelle du ministère de la Culture ou des régions, ont une mission de service public qui consiste, selon les cas, à contribuer à l'information et à la formation du public, à la diffusion de la création artistique, dans tous les domaines artistiques. L'article 3 de la loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine précise que l'État, à travers ses services centraux et déconcentrés, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics définissent et mettent en œuvre une politique de service public construite en concertation avec les acteurs de la création artistique.

La loi précise que la politique en faveur de la création artistique poursuit, entre autres, les objectifs suivants :

- Soutenir l'existence et le développement de la création artistique sur l'ensemble du territoire, en particulier la création d'œuvres d'expression originale française ainsi que la programmation d'œuvres d'auteurs vivants, et encourager l'émergence, le développement et le renouvellement des talents et de leurs modes d'expression;
- Garantir la diversité de la création et des expressions culturelles, en mobilisant notamment le service public des arts, de la culture et de l'audiovisuel;
- Garantir la liberté de diffusion artistique en développant l'ensemble des moyens qui y concourent.

Cette politique a pour objectif d'« émanciper le public » : elle doit « garantir, dans le respect de l'équité territoriale, l'égal accès des citoyens à la création artistique et favoriser l'accès du public le plus large aux œuvres de la création, dans une perspective d'émancipation individuelle et collective, et mettre en valeur ces œuvres dans l'espace public par des dispositifs de soutien adaptés, dans le respect des droits des auteurs et des artistes »¹. Le respect du droit d'auteur par l'État et ses démembrements est donc au cœur du dispositif légal.

Cette politique a encore comme objectif de « soutenir les artistes, les auteurs, les professionnels, les personnes morales et les établissements de droit public ou de droit privé, bénéficiant ou non d'un label, qui interviennent dans les domaines de la création, de la production, de la diffusion, de l'enseignement artistique et de la recherche, de l'éducation artistique et culturelle, de l'éducation populaire et de la sensibilisation des publics et, à cet effet, s'assurer, dans l'octroi de subventions, du respect des droits sociaux et des droits de propriété intellectuelle des artistes et des auteurs ». Si les institutions culturelles, comme les collectivités territoriales, ont pour mission de vérifier le respect du droit d'auteur, cette vérification n'est pas toujours aisée, je vais y revenir.

Citons encore quelques objectifs fixés par la loi :

▶ Favoriser une juste rémunération des créateurs et un partage équitable de la valeur, notamment par la promotion du droit d'auteur et des droits voisins aux niveaux européen et international; ▶ Entretenir et favoriser le dialogue et la concertation entre l'État, l'ensemble des collectivités publiques concernées, les organisations professionnelles, le secteur associatif, les acteurs du mécénat et l'ensemble des structures culturelles et leurs publics.

Enfin, l'article 3 se conclut par : « dans l'exercice de leurs compétences, l'État, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics veillent au respect de la liberté de programmation artistique ». Ces dispositions protègent à la fois la libre diffusion des œuvres, prévue à l'article 2 de la loi et, par ricochet, la libre création prévue à l'article 1 de la loi. Ces deux libertés étant toutes deux assurées comme un principe par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme.

ILE JUSTE ÉQUILIBRE

Le droit d'auteur fait partie des restrictions potentielles à la liberté d'expression, à la condition, dit l'article 10, d'être une mesure nécessaire, dans une société démocratique, à sa protection. Que signifie cette formule? Dans l'arrêt Handyside2, la Cour de Strasbourg (CEDH) explique que le concept de nécessité exige « un besoin social impérieux » de restreindre la liberté d'information. Et elle lance ce qui deviendra son mantra : « La liberté d'expression constitue l'un des fondements essentiels d'une société démocratique, l'une des conditions primordiales de son progrès et de l'épanouissement de chacun. »

La CEDH affirme l'obligation, pour les États, de ne pas empiéter indûment sur la liberté d'expression non seulement des artistes mais de ceux qui diffusent les œuvres, tout en précisant qu'ils n'échappent pas aux possibilités de limitation prévus par le paragraphe 2 de l'article 10 de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme : « Quiconque se prévaut de sa liberté d'expression assume en effet, selon les propres termes de ce paragraphe, des "devoirs et responsabilités"; leur étendue dépend de sa situation et du procédé utilisé. »

La jurisprudence française a tenu compte de cet équilibre à trouver entre protection du droit d'auteur et liberté d'expression et de création.

Ainsi, dans un conflit entre deux auteurs, l'un d'une photographie de mode publiée en Italie des années auparavant, l'autre d'une œuvre d'art ayant partiellement repris cette photographie sans autorisation, la Cour de cassation, impose au juge du fond³ de rechercher, de façon concrète, un juste équilibre entre les droits en présence, et d'expliquer en quoi ce juste équilibre commande la condamnation qu'il entend prononcer⁴.

La Cour a réaffirmé, le 22 juin 2017⁵, la nécessité de rechercher ce juste équilibre entre la liberté de création d'un metteur en scène d'opéra et le droit moral invoqué par des héritiers sur l'œuvre originale. Les ayants droit de Georges Bernanos et de Francis Poulenc reprochaient à un metteur en scène, Dimitri Tcherniakov, d'avoir modifié la fin de l'opéra *Dialogues des Carmélites* dans sa présentation à l'Opéra de Munich en 2010 où Blanche de la Force sauvait les carmélites, qui n'étaient pas guillotinées.

La Cour d'appel de Versailles a finalement rendu, le 30 novembre 2018, un arrêt favorable à la liberté de création. Pour la Cour, la mise en scène consiste à trouver, sans dénaturer le caractère de l'œuvre adaptée, une expression nouvelle de la substance de l'œuvre et implique donc nécessairement qu'une certaine liberté soit reconnue. Cette liberté de création est d'autant plus grande que, s'agissant d'un opéra, sa mise en scène est nécessaire pour qu'il soit mis au contact du public. L'atteinte à l'œuvre ne peut exister que lorsque la mise en scène dénature l'esprit de l'œuvre initiale, ce qui, pour les juges, n'était pas le cas.

Il n'est pas indifférent de noter que la Cour d'appel de Paris avait, dans cette affaire, interdit de diffusion la captation du spectacle, grave atteinte à la diffusion d'une œuvre s'il en est. Ce qui nous amène à un autre sujet, celui de la responsabilité des diffuseurs de bonne foi.

LIBRE DIFFUSION DES ŒUVRES ET BONNE FOI

Les institutions culturelles (musées, centres d'art, théâtres publics, opéras...), qui tiennent de la loi ou de leurs statuts ces missions de diffusion de la création qui relèvent de la politique culturelle, sont parfois exposées elles-mêmes à diffuser des œuvres qui, sans qu'elles le sachent, entrent potentiellement en conflit avec les droits d'un auteur d'une œuvre préexistante. Dans l'affaire Bernanos, l'autorisation de jouer la pièce avait été obtenue, c'est pourquoi le litige avait lieu sur le terrain du droit moral (incessible et permettant de protéger l'intégrité de l'œuvre).

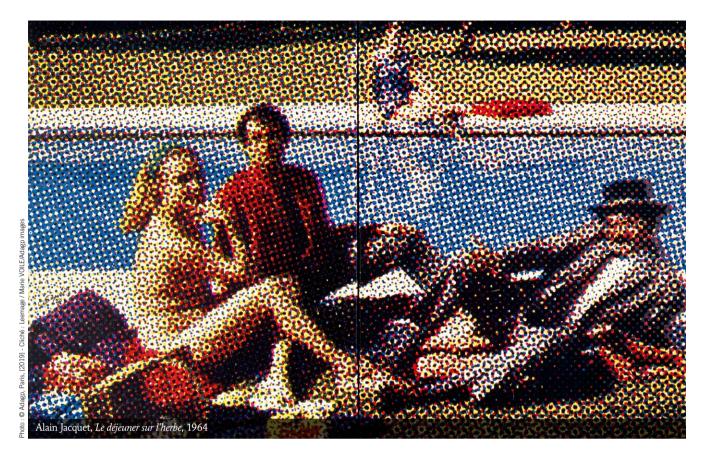
Ce qui va retenir notre attention désormais, c'est le cas d'un auteur d'une œuvre nouvelle qui intègre dans sa création une œuvre préexistante sans autorisation (comme dans l'affaire Klasen). Celle-ci peut avoir été sollicitée et refusée, l'auteur de l'œuvre seconde passant outre. La plupart du temps, l'autorisation n'a même pas été sollicitée, les artistes pensant à tort pouvoir citer une œuvre hors du cadre légal de la citation (mention du nom et de la source de l'auteur de l'œuvre citée), ou s'appropriant délibérément tout ou partie de l'œuvre d'autrui comme référence ou point de départ d'une autre œuvre, plus ou moins transformée.

En bonne logique, ce devoir de diffusion des œuvres, dans le cadre de la mission de service public qui vient d'être redéfinie et précisée par la loi, ne saurait entrainer la responsabilité de ces institutions qu'en cas de faute mal intentionnée de leur part. Or, la jurisprudence considère de façon constante, depuis les années 1990, que la bonne foi est indifférente en matière de contrefaçon. Sur le plan pratique, cela permet de poursuivre pour violation des droits d'auteur non seulement l'auteur de l'œuvre contrefaisante mais aussi son diffuseur, souvent plus solvable que lui. Si l'on peut comprendre ce pragmatisme dans les relations d'affaires, bien qu'il soit tout à fait contestable sur le fond, dans le monde culturel, et en particulier dans le secteur public de la culture, cette logique devrait être écartée.

On peut donner plusieurs arguments juridiques en faveur de la prise en compte de la bonne foi pour exclure la responsabilité du diffuseur.

Quel est l'article qui réprime la contrefaçon? L'article 335-2 du Code de la propriété intellectuelle (CPI). Que dit-il? « Toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon et toute contrefaçon est un délit. » L'article 335-2 du CPI est un texte pénal spécial réprimant un comportement pénal spécial : la contrefaçon. Quand les plaignants décident de poursuivre le contrefacteur devant la juridiction pénale plutôt que devant la juridiction civile (ils ont le choix), la personne poursuivie peut démontrer qu'elle n'avait pas d'intention coupable⁶. Si, selon l'article 121-3 du Code pénal, « Il n'y a point de crime ou de délit sans intention de le commettre », la chambre criminelle de la Cour de cassation permet que la preuve que le délit n'a pas été commis sciemment puisse être apportée.

Cependant, la chambre civile de la Cour de cassation refuse de tenir compte de l'intention quand le plaignant choisit la



voie civile. Dénoncée par la doctrine7, au motif que la présomption d'innocence a aussi un rôle à jouer devant le juge civil, cette disparité de traitement et le fait que la jurisprudence civile écarte la bonne foi en matière de contrefaçon sont contraires à l'article 6 de la Convention de sauvegarde des droits de l'Homme et libertés fondamentales, lequel dispose : « Toute personne a droit à ce que sa cause soit entendue équitablement, publiquement et dans un délai raisonnable, par un tribunal indépendant et impartial, établi par la loi, qui décidera, soit des contestations sur ses droits et obligations de caractère civil, soit du bien-fondé de toute accusation en matière pénale dirigée contre elle ». Celui dont la responsabilité civile est recherchée ne saurait être privé d'un moyen de défense parfaitement légitime. Le choix procédural appartient à la seule victime qui ne peut, ainsi, par son seul choix, décider de priver le justiciable d'un moyen de défense.

Quelle est la nécessité, dans une société démocratique, de condamner un diffuseur, une institution culturelle de surcroît, alors que l'auteur de l'infraction incriminée est lui-même poursuivi ou peut l'être? Selon le professeur Pierre Sirinelli⁸, la condamnation de tiers de bonne foi n'est ni juste ni utile, et la victime de la contrefaçon devrait au moins établir une faute de négligence ou d'imprudence contre les auteurs d'actes qui ne sont pas les contrefacteurs initiaux.

Même cela se discute. La contrefaçon n'est pas une faute fondée sur le droit général de la responsabilité civile. Dès lors, l'article du Code civil qui prévoit que l'on est responsable non seulement pour sa faute mais également pour sa négligence ne paraît pas applicable. La loi spéciale sur la contrefaçon ne le prévoit pas.

UNE NÉGLIGENCE CARACTÉRISÉE ?

Quand la loi spéciale sur la contrefaçon veut punir un tiers qui ignore potentiellement la contrefaçon, elle le dit expressément et en précise les modalités. Concernant la responsabilité du titulaire de l'accès à un service de communication au public en ligne qui sert à des téléchargements illégaux (Article L335-7-1 du CPI), la loi prévoit une semonce de l'Hadopi, et la négligence caractérisée s'apprécie sur la base des faits commis dans l'année qui suit. Pourquoi en irait-il différemment d'une institution culturelle? Pourquoi ne pas prévoir que, comme le parent dont l'enfant télécharge des films ou de la musique illégalement, les musées, les théâtres, les centres d'art, ne puissent être tenus pour responsables que s'ils ont été prévenus qu'ils diffusaient une œuvre portant potentiellement atteinte au droit d'un tiers ? Pourquoi ne pas leur laisser un délai de réaction ?

L'article L615-1 du CPI prévoit en la matière que la contrefaçon de brevet engage la responsabilité civile de ceux qui ne sont pas les auteurs de la contrefaçon initiale sous réserve qu'ils aient agi en connaissance de cause. *Mutatis mutandis*, celui qui n'est pas l'auteur de l'œuvre querellé devrait avoir le droit de démontrer qu'il n'avait aucune connaissance du caractère potentiellement contrefaisant de l'œuvre qu'il diffuse, et

n'être condamné que s'il a persisté après avoir été dûment informé. Dans ce cas, il a pris sciemment des risques.

Que le tiers cesse de diffuser une œuvre arguée de contrefaçon, tout le monde est d'accord, il doit obtempérer face à la réclamation d'un titulaire de droit. Mais au nom de quoi engager sa responsabilité et sur quoi fonder son obligation à réparer un préjudice qu'il n'a pas causé? C'est l'auteur de la contrefaçon qui est responsable du choix de l'œuvre utilisée sans droits, et le dissimule au diffuseur. Quelle est la nécessité, alors, dans une société démocratique, de condamner l'institution culturelle?

Ce que la juridiction doit prendre en compte, c'est le but de la diffusion. Il n'en va pas de même quand elle doit juger un distributeur qui souhaite à tout prix faire de l'argent en fermant les yeux sur l'origine douteuse d'une marchandise, et quand elle juge un établissement public culturel dont la mission est de diffuser l'art de son temps.

Les institutions culturelles françaises ne doivent pas se comporter en pré-censeurs des œuvres (et selon quels critères ? comment identifier les emprunts ?), pas plus qu'elles ne doivent être prises au piège

dans un conflit qui oppose deux auteurs. Au rythme où vont les choses, il en va de leur mission. Or, il faut souligner que, dans le paysage européen, la France fait figure d'exception. Que ce soient les lois belge, anglaise ou allemande, donc des systèmes législatifs très différents, toutes exigent, pour condamner un contrefacteur, que soit constatée une faute, qui va de l'intention délibérée à la grave négligence. La loi belge parle d'« atteinte délibérée, méchante et frauduleuse ». Les lois anglaise et allemande permettent que l'on demande au contrefacteur de bonne foi de cesser les actes de contrefaçon; mais il ne peut être condamné à compenser le préjudice souffert par la victime de la contrefaçon que s'il a agi intentionnellement ou par négligence.

En l'espèce, de quelle négligence pourrait-il s'agir ? De diffuser l'œuvre qui copie à l'évidence une œuvre connue et indentifiable. Hors de ce cas, appliquer un système de prudence ou de précaution reviendrait à instaurer un contrôle impossible.

Pour sortir de ce dilemme, un double chemin est possible. D'une part, les institutions culturelles doivent conclure des contrats avec les artistes avec des clauses de garanties les mettant à l'abri de toutes poursuites. Mais on sait que ces clauses n'empêchent pas les victimes de contrefaçon de poursuivre les diffuseurs. Cette voie ne permet que d'assurer le diffuseur qu'il pourra répercuter ses condamnations sur l'auteur. Elle est souvent plus symbolique qu'effective : si l'on fait un parallèle avec le monde de l'édition, on sait que les éditeurs, qui ont systématiquement des clauses de garantie dans leur contrat, les font rarement jouer contre leurs auteurs et préfèrent prendre les coups judiciaires, quitte à être plus vigilants sur le manuscrit suivant. L'autre voie serait un changement jurisprudentiel, ou une modification de la loi française qui viendrait interdire de condamner un tiers de bonne foi et obligerait, pour retenir son imprudence ou sa négligence, qu'il ait été prévenu en bonne et due forme que l'œuvre qu'il diffuse pose problème, avec un délai raisonnable pour qu'il puisse évaluer la demande et décider s'il y donne suite ou non, cette fois en toute responsabilité.

Alors, verrait-on de meilleures pratiques s'instaurer et les plaignants arrêter de prendre les institutions culturelles en otage.

Agnès Tricoire
Avocat au barreau de Paris
Docteur en droit

Le conflit entre le droit d'auteur et la liberté de création

NOTES

- 1- Article 3 de la loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.
- **2** 12 janvier 1976.
- 3- Tribunal et cour d'appel, la cour de cassation étant le juge du droit.
- 4- Cour de cassation, 1 ère civ., 15 mai 2015, n° 13-27391 : Peter Klasen c/ Alix Malka.
- 5- Cour de cassation, 1 erc civ., 27 juin 2017, n° 15-28467 16-11759 : Dialogue des Carmélites.
- 6- Cour de cassation chambre criminelle 26 novembre 2013, N° 12-88370.
- 7– Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF 2015 n° 763.
- **8** Revue *Propriété Intellectuelle*, octobre 2001, n° 1, p 71.

QUELLE MOBILISATION DES ARTISTES SOUS L'ÈRE TRUMP?

Art et contestation aux États-Unis, Violaine Roussel (coord.), Paris, PUF/Vie des idées, 2019, 96 p., ISBN: 978-2130800828, 9,50 €.

Passé le moment du « collective trauma » qui suit l'élection de Donald Trump, les milieux artistiques américains cherchent à répondre aux menaces pesant sur la culture en inventant des formes de mobilisation adaptées à la nouvelle situation. À travers trois catégories artistiques différentes : la musique, le théâtre et la statuaire publique, Violaine Roussel entend analyser les formes de mobilisation qui se sont créées et essaie d'en évaluer la spécificité.

Deux politologues françaises, Christine Cadot et Bleuwenn Lechaux et un sociologue américain, Ron Eyerman, apportent une matière riche aux questions posées par l'auteure : les mobilisations d'artistes se sont-elles modifiées avec l'ère Trump ? Quels risques encourent les artistes engagés, à titre personnel ou collectif ?

Enfin, les formes de légitimité politique sont-elles en train de se transformer ? Cette dernière interrogation pose la question de la communication et des réseaux sociaux, qui sont les vecteurs de la contestation mais aussi ceux du système Trump. Ancien professionnel du divertissement, il connaît les codes du spectacle, et en a usé pour convertir sa notoriété en capital politique.

Ron Eyerman détaille la contestation musicale anti-Trump : côté pop-rock, la méthode consiste à reprendre un morceau connu qui devient un hymne (de Bob Dylan, Franz Ferdinand, Billy Bragg...), à actualiser des chants de révolte traditionnels, ou encore à créer des chansons à partir des phrases du président. Des stars s'engagent (Madonna, Beyoncé, Bruce Springsteen) et la musique permet de réagir immédiatement à des événements politiques et à des tweets. Sans surprise, le rap et le hip-hop proposent de nombreuses musiques et performances anti-Trump à l'inverse de la country, liée aux valeurs conservatrices, qui a produit peu de contestation en dehors de Judy Klass et Tom Songs. Ce chapitre, fourmillant d'exemples, dévoile peu de formes nouvelles. L'auteure souligne les propriétés mobilisatrices de la musique (pouvoir émotionnel, capacité à souder) et montre la diffusion intensifiée par les réseaux sociaux et la télévision.

Bleuwenn Lechaux étudie les actions performatives à partir d'une enquête riche et subtile sur les actions peu spectaculaires menées par des collectifs à partir de 2017. La forme et le fond sont reconsidérés par les acteurs, ainsi que les lieux de diffusion, face à l'ampleur de la menace politique. Le désespoir ressenti unanimement teinte les actions d'un esprit de deuil. Les lieux investis sont symboliques (comme

le « privately owned public space » de la Trump tower de New-York) mais le statut des espaces publics nécessite de prévenir tout motif de fermeture en n'enfreignant pas les règles. Cette dialectique entre contrainte, risque et désir de radicalité est fort bien décrite, et les formes de rituels pratiqués (reprise de performance historique, invitation publique à écrire, silence protestataire...) touchent un public clairsemé en misant sur une diffusion via les réseaux sociaux. Ce dessaisissement des savoir-faire artistiques et des routines militantes est un des points marquants de ces actions « tamisées », qui complètent avec finesse les manifestations de forte ampleur, telles que la Women's march de 2017.

BREVE

INNOVATION CULTURELLE ET TRANSFORMATION DES VILLES

Sous la direction de Biljana Mickov et Fabrice Thuriot, L'Harmattan, 2019, 270 p., ISBN : 978-2-343-16797-8

Composé de textes théoriques et d'exemples puisés en Europe et au Québec, ce livre se veut à la fois un manuel stratégique et pratique tout en proposant de clarifier un certain nombre de concepts au sujet de la transformation culturelle des villes. Cet ouvrage réaffirme l'importance des politiques culturelles dans la transformation des espaces urbains et en expose les principes fondateurs. Il traite également des tensions et contradictions qui traversent ces espaces urbains et qui ont fait émerger de nouveaux acteurs culturels, auparavant marginalisés et invisibles.

Partant des modèles classiques (équipements culturels structurants, manifestations festives emblématiques), l'ouvrage en montre les limites. Il détaille un certain nombre d'exemples témoignant d'une évolution sensible de l'apparition et de la gouvernance des projets culturels urbains : organisation de structures en réseau, mobilisation conjointe de citoyens et d'élus, nouveaux modèles d'espaces créatifs partagés, rôle des bibliothèques dans la vie des communautés locales.

Le dernier chapitre distille une passionnante saga de politique culturelle, liant l'histoire à sa transmission à travers la statuaire publique. Les monuments symboliques montrent les valeurs dominantes portées par le pouvoir au moment de leur érection, mais leur réception évolue avec le temps. Christine Cadot relate deux conflits survenus en Virginie après l'élection de Trump, qui montrent le rôle de support de ces statues en fonction de l'actualité.

Édifiées au fil du XX^c siècle à la gloire des Confédérés, ces sculptures cristallisent une vague de protestations en 2017 qui entraîne plusieurs réponses : le Maire de Charlottesville décide de supprimer une de ces statues suite à une pétition, provoquant l'ire de l'autre partie de la population. À Richmond, l'édile apporte une autre réponse : ajout de statues figurant des personnalités noires et de plaques explicatives devant les statues ségrégationnistes. Ces controverses sont commentées par Trump dans des tweets s'appuyant sur la défense de l'esthétique néoclassique (rhétorique conservatrice) et sur les apprentissages de l'histoire. L'article met en relation les périodes de commande des statues mémorielles (commémorations, dates anniversaires) et les décalages avec les mouvements *Civil rights* puis *Black lives matter*.

Une analyse des plans d'aménagement urbains montre également la symbolique des emplacements et leur glissement lors des expulsions dues à la gentrification, et un tour d'horizon mondial explore les actions de déboulonnage de statues devenues des icônes de la mobilisation.

Cette présidence insensée a-t-elle contribué à la formation de nouveaux registres de mobilisation artistique et citoyenne ? L'ouvrage signale en tout cas des mobilisations éminemment instructives.

Françoise Lonardoni

Historienne d'art, responsable du service culturel au Musée d'art contemporain de Lyon

BRÈVES

CULTURES ET RURALITÉS : LE LABORATOIRE DES POSSIBLES

Collectif, Toulouse, L'Attribut, Agence culturelle régionale Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant, 2019, 184 p., ISBN: 978-2916002644, 16 €.

La diversité des réflexions et les témoignages de cet ouvrage collectif nous aident à mieux appréhender une mosaïque de territoires en mutation. Le livre s'intéresse particulièrement aux espaces d'innovation ruraux, champs d'expérimentation et de construction de nouveaux modes de relation, où la culture contribue au développement et à la spécificité des territoires. L'ouvrage offre des exemples concrets et inspirants d'initiatives locales (projets de territoires, engagements d'acteurs locaux, travaux d'artistes en lien avec les territoires...) et des outils d'ingénierie et d'aménagement culturel. Dans cette perspective, les politiques culturelles accompagnent les transitions, elles aident les acteurs à bâtir un projet singulier porteur de sens et moteur d'une démocratie délibérative associant débats, décision et action.

LES PROJETS CULTURELS DE TERRITOIRE

Emmanuel Négrier, Philippe Teillet, Grenoble, PUG, 2019, 156 p., ISBN: 978-2706142666, 19 €.

Les politologues Emmanuel Négrier et Philippe Teillet proposent un ouvrage de synthèse particulièrement éclairant sur la notion de projet culturel de territoire. Ils le définissent comme un projet formalisé de manière négociée, organisant une action collective multipartite et multiscalaire, combinant des enjeux culturels, artistiques et territoriaux dans la perspective de la construction d'un bien commun. Ils détaillent par ailleurs ce qu'ils considèrent être les quatre étapes pour mener à bien un PCT : le diagnostic, l'élaboration des contenus, la mise en œuvre et l'évaluation. Ainsi les auteurs alternent-ils réflexion théorique et illustration empirique, et l'ouvrage fait office de guide pratique en direction des élus et professionnels sur la conception et l'écriture d'un PCT, dans une langue précise et claire. Ce qui en fait un incontournable pour tout acteur travaillant sur les politiques culturelles territoriales.

L'ART ÉCOLOGIQUE, OU L'AVÈNEMENT DE « L'ANTHROPOCÈNART »

Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène, *Paul Ardenne*, Bruxelles, Le Bord de l'Eau, 2018, 285 p., ISBN: 978-2356876010, 27 €.

Dans son livre, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Paul Ardenne interroge la place de l'art à l'époque du désastre environnemental. Alors que la survie de l'espèce humaine sur la Planète est scientifiquement questionnée, que peut l'art? Comment certains artistes deviennent des artivistes (art + activisme), transformant radicalement leurs pratiques dans le but de mettre les humains du XXI^e siècle devant leurs responsabilités? C'est l'objet de cet ouvrage publié en 2018 et postfacé par Bernard Stiegler.

Né en 1956, Paul Ardenne est à la fois historien, critique et historien d'art contemporain, commissaire d'exposition et écrivain. Agrégé d'histoire et docteur en histoire de l'art, il enseigne également à l'université de Picardie à Amiens. Différentes approches complémentaires que l'on retrouve dans cet essai qui, s'il ne prétend pas de l'aveu même de son auteur à une « somme », décrypte magistralement l'évolution rapide – quelques dizaines d'années – d'un art vivant et adaptatif, qualifié d'écologique.

Le livre est structuré en trois parties chronologiques détaillant l'évolution des approches artistiques, à partir d'exemples. La première s'intitule « Prendre un bain de nature ». En partant des prémices des années 60-70, sur fond de contre-culture, de retour à la terre par le mouvement hippie et de naissance des partis politiques dits verts, Paul Ardenne montre comment les œuvres « proto-écologiques » n'abordent finalement les questions environnementales que de biais. Il présente les postures quasi démiurgiques de la figure de l'artiste protecteur, comme Gina Pane dans les années 70, la mise en scène du « care » (le soin : de soi, de l'autre, de la terre), ou les actions à grande échelle au sein même de la nature, instrumentalisée et réduite à l'état de décor à la gloire de l'artiste et de son œuvre (Valley Curtain de Christo). Cet art abstrait et spéculatif flirte avec une volonté d'appropriation et une soif de confiscation. Paradoxalement, tout le contraire d'un art écologique. Si certaines de ces installations monumentales sont éphémères, d'autres à grands coups de bulldozer stigmatisent durablement le paysage. Une œuvre comme Asphalt Rundown (Robert Smithson) n'est finalement « qu'un acte de souillure et rien de plus » nous dit l'auteur qui, à de nombreuses occasions, prend position. À juste titre, tour à tour avec humour ou fermeté.

La seconde partie, « Vers l'éco-création » montre comment une véritable conscience écologique a infusé les esprits et la scène médiatique. Les liens entre productivisme aveugle, énergies fossiles, croissance infinie dans un monde fini et consommation à outrance poussent des artistes à s'engager radicalement et pragmatiquement. Un art en phase avec son temps est à naître.

Encore lui faut-il s'inventer. Si dépeindre l'Apocalypse est un acte jubilatoire qui a produit quantité d'œuvres marquantes dans le cinéma (*Soleil Vert, docteur Folamour*), la photo, la BD, le jeu vidéo, mais aussi la peinture, de la tenture d'Angers aux visions d'un Jérôme Bosch ou d'un Bruegel, comment aborder la sidérante menace environnementale ? Face à la solastalgie, doit-on se résigner à l'impossibilité d'une représentation plasticienne de la fin du monde ? À l'artiste de dépasser l'exploitation ou la célébration de la nature. Face à l'effondrement, à lui de s'engager et de riposter. Khvay Samnang lorsqu'il se fait homme caoutchouc, et Nobuo Sekine avec *Phase-Terre Mère* lorsqu'il creuse puis rebouche le sol, veulent en finir avec la longue histoire de domination de l'homme sur l'environnement, légitimée par Dieu lui-même dans la bible via son injonction : « Tu règneras sur les terres et les mers ».

Dans la troisième partie, « Pas à pas vers l'art utile », il s'agit de reconstruire la maison Terre. Prôner l'éthique comme esthétique. L'artiste assumant sa responsabilité citoyenne entre en résistance. Il passe de l'artificiel au concret. Son œuvre devient militante. L'art se fait recycleur. Il s'engage par humanisme, pour le bien commun et devient force de proposition. Le public est invité à des gestes de solidarité. Le spectateur se métamorphose en spect-acteur. Moins tourné vers la production d'une œuvre formelle, l'artiste recueille, documente, sème et récolte dans une démarche globale, systémique et informée. En l'espace de deux générations, l'écriture artistique s'en trouve régénérée. Une œuvre écophage, gaspilleuse en précieuses ressources, telle Ice Watch d'Olafur Eliasson, est associée au fake et au greenwashing. Après la religion, l'individualisme, le formalisme et le consumérisme, l'écologie devient le carburant de l'art. L'écosophe et poétesse Nathalie Blanc parle d'écoplastie. Paul Ardenne propose quant à lui un autre néologisme, plus global, l'anthropocènart.

> Pierre Estève Anthropocènartiste et compositeur www.pierreesteve.com

EXERCICE COMPARATIF DANS LES POLITIQUES CULTURELLES

Culture, médias, pouvoirs aux États-Unis et en Europe occidentale de 1945 à 1991, *Philippe Poirrier (dir.),* Textes et documents, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, 2019, 302 p., EAN13: 9782364412965, 15 € et **Public Culture, Cultural Identity, Cultural Policy: Comparative Perspectives,** *Kevin Mulcahy,* Palgrave MacMillan, 2017, 201 p., ISBN: 978-1-137-43543-9, 58 €.

Voici deux ouvrages récents, réunis ici pour leur dimension comparative affichée, qui se trouvent dans une situation paradoxale car ils présentent des proximités et des différences inattendues. Le champ culturel envisagé par le politiste américain Kevin Mulcahy, admirateur déclaré de l'expérience française des politiques culturelles, est celui de la « culture publique », une expression peu courante en français qui signifie à peu près la haute culture financée par les autorités publiques dans un pays, les États-Unis, où l'essentiel de la consommation culturelle repose sur l'offre des industries.

Philippe Poirrier, historien français des politiques culturelles, rassemble des textes produits pour l'essentiel dans la veine de l'analyse américaine des *cultural studies*. Il choisit de s'intéresser essentiellement à des formes de culture populaire hors institution mais « portées par le marché ». Bien entendu, ce contraste mené à front renversé, ne peut être total et des chevauchements sont possibles mais il y a une certaine ironie à voir ces auteurs aller là où on ne les attendait pas forcément.

Kevin Mulcahy dresse un état des lieux comparatif de différents systèmes de politique culturelle, dont le dénominateur commun serait de défendre une conception de la culture comme bien commun face à la puissance économique et à la séduction des industries culturelles de marché. Les modèles qui entrent dans sa typologie sont à vrai dire assez disparates. On retiendra surtout que les modèles américains et français font face aux mêmes dilemmes : trouver de nouvelles ressources financières pour continuer d'exister et sauvegarder une « identité nationale » dans un monde multiculturel. Cette dernière question conduit Kevin Mulcahy à interroger les formes post-coloniales des politiques culturelles ainsi que certaines affirmations ou rémanences des régionalismes culturels, comme par exemple la culture cajun de Louisiane. Dans ces trois situations, la dimension de la tradition est au centre de la définition d'une politique culturelle. La tradition est convoquée comme patrimoine à préserver ou comme ressource pour (ré)inventer un récit identitaire doté d'une plus ou moins forte authenticité. Quant au problème du financement, il semble que l'avantage soit au modèle américain de « patronage » puisque à travers la défiscalisation de la philanthropie, nombre d'institutions trouvent un équilibre. Les initiatives locales des associations sont ainsi soutenues même lorsque les subventions publiques fléchissent. Les raisons que les donateurs donnent à leur geste varient tellement (ostentation, altruisme, esprit civique, capital social, etc.), que l'on peut espérer échapper à une forme d'hégémonie des valeurs des donateurs. On rejoint ici la thèse bien connue du pluralisme démocratique américain face au « colbertisme » étatiste français.

« L'heure est à la diffusion massive d'une culture du visible et de l'audible » nous avertit Philippe Poirrier. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, l'industrie audiovisuelle produit en série des contenus culturels de divertissement à destination des masses. L'énorme variété de la matière (culture plus médias) conduit l'auteur à opérer des choix qui donnent finalement une allure très disparate au livre. Les textes choisis sont plutôt courts et donc nombreux (42!) ; ils abordent des sujets aussi éloignés les uns des autres que, par exemple, Raymond Aron et les ciné-clubs ou Bob Dylan et le Livre de poche, ou encore les festivals de musique populaire et « l'effet Soljenitsyne ». Ces choix et rapprochements surprenants nous disent pourtant beaucoup de la complexité culturelle des univers américains et européens. Contrairement à l'insistance de Kevin Mulcahy sur le rapport entre patrimoine, tradition et identité, les textes réunis par Philippe Poirrier et consacrés aux États-Unis n'abordent que marginalement le rôle du patrimoine, alors que le sujet est davantage développé pour la France. La visée comparative du livre ne résulte pas d'un choix de textes qui prétendraient à être représentatifs. Cependant, ils sont suffisamment suggestifs pour que le lecteur puisse cerner différentes modalités d'inscription de la culture populaire des deux côtés de l'Atlantique. Les textes sont donc présentés comme des énigmes à déchiffrer, d'où la volonté pédagogique qui anime l'ouvrage. En effet, chaque court texte est suivi d'une bibliographie et souvent d'un dossier documentaire qui invite le lecteur à aller plus loin. On voit tout ce que les étudiants — et les esprits curieux — peuvent tirer de ce qui transparaît dans ce kaléidoscope.

Guy Saez
Directeur de recherche émérite CNRS -PACTE, Université Grenoble Alpes

SYNTHÈSE SUR LA RÉVOLUTION NUMÉRIQUE

Culture numérique, Dominique Cardon, Paris, Presses de Sciences Po, Les Petites humanités, 2019, 300 p., 978-2724623659, 19 €.

Véritable synthèse des recherches qu'il mène depuis une vingtaine d'années, le nouvel ouvrage de Dominique Cardon traite de sujets essentiels pour qui veut découvrir, étudier et partager l'histoire, la technologie, les usages et les enjeux politiques de la révolution numérique qu'il compare d'ailleurs « ...à l'invention de l'imprimerie, car la révolution digitale est avant tout d'ordre cognitif ».

Construit autour de 6 chapitres, l'ouvrage est une belle introduction à la culture numérique et aborde les sujets liés à la généalogie d'Internet, au Web, à la culture participative et aux réseaux sociaux, à l'espace public numérique, à l'économie des plateformes, et enfin au big data et aux algorithmes.

Chacun de ces sujets est traité de manière claire et pédagogique et permet d'approfondir les questions que nous nous posons sur le numérique, voire de tordre le cou à nos aprioris. Mobilisant de nombreux savoirs associés à cette transformation digitale – tels que l'informatique, les théories de l'information ou les approches en sciences sociales –, l'auteur invite à une approche globale des conditions d'émergence et de développement de cette révolution majeure. Disposé en fin de chapitre, un encadré permet d'approfondir les sujets traités à partir de multiples ressources (à lire, à voir, à écouter). Le document constitue un guide efficace pour aller plus loin sans se perdre.

Dominique Cardon poursuit son exploration des mondes numériques. Dans ce nouvel opus, il pose d'emblée la question de l'apprentissage au numérique en mettant en tension deux postures : pour comprendre le numérique, beaucoup pensent qu'il faudrait savoir coder alors que d'autres soutiennent qu'il faudrait au contraire savoir décoder. Et l'auteur de souligner que ce sont là deux attitudes en réalité à encourager car le numérique, comme ensemble de pratiques interactives, exige de comprendre en faisant et de faire en comprenant, tant il est vrai que si nous construisons le numérique, le numérique en retour nous construit.

Analysant le développement de nos sociétés et la place qu'occupe le numérique dans le débat qui fait s'opposer vision euphorique ou catastrophique de l'avenir, l'auteur prend ses distances avec un déterminisme technologique simpliste et invite à suivre trois axes qui structurent sa pensée: l'augmentation du pouvoir des individus par le numérique, l'apparition de formes collectives nouvelles et, enfin, la redistribution du pouvoir et de la valeur. Il s'agit, à travers cet ensemble, de mieux comprendre les enjeux de cette révolution globale.

Le 1^{er} chapitre traite de l'histoire de l'informatique et du numérique et en particulier de la naissance d'Internet en ce qu'il est avant tout le résultat d'une construction entre communautés différentes (ingénieurs, hippies ou militaires) constituées autour d'attentes et de pratiques diverses (conception, usages ou contrôle). Dominique Cardon précise que cette situation va nourrir le développement d'une philosophie libertaire associée à Internet et expliquer, pour une part, les tensions envers les autorités désireuses de contrôler le Web – gouvernements, tribunaux, entreprises.

Il prolonge en cela le travail de Fred Turner sur l'articulation entre les idéaux de la contre-culture et l'esprit contemporain de la Silicon Valley¹.

Au chapitre 2, évoquant le Web comme bien commun, Dominique Cardon montre notamment comment l'invention du lien hypertexte et le développement non centralisé d'Internet vont modifier en profondeur le rapport à la contribution de chaque internaute et, au-delà, l'auto-organisation des

BRÈVE

LE PROJET DÉMOS

Genèse, acteurs, enjeux, Gilles Delabarre, Paris, Philharmonie de Paris, 2019, 272 p., ISBN: 979-1094642214, 16,90 €.

Mis en place en 2010 par la Cité de la musique - Philharmonie de Paris, Démos est un dispositif d'apprentissage de la musique par l'orchestre qui allie une approche pédagogique novatrice fondée sur le collectif, à un ensemble d'actions sociales et culturelles. Fortement soutenu par l'État, Démos s'est progressivement déployé en partenariat avec les collectivités locales pour atteindre aujourd'hui 30 orchestres répartis sur le territoire national. Cet ouvrage fait le point sur les questionnements abordés par ce programme expérimental depuis sa création, en donnant la parole aux chercheurs, experts, partenaires et acteurs qui l'accompagnent au jour le jour.

communautés autour de la culture du partage et des logiciels libres. Wikipédia étant en quelque sorte la figure emblématique de cette construction. L'auteur prolonge, au 3° chapitre, la réflexion sur la place et le rôle des réseaux sociaux en mettant en évidence les formes, les dynamiques organisationnelles et les débats économiques et politiques qui structurent et agitent l'espace public : pratiques créatives, régulation des droits d'expression pour aborder au chapitre suivant les différentes formes de démocratie à l'aune du numérique et l'évolution du rôle des médias traditionnels face à une recomposition complète du paysage informationnel.

Aux deux derniers chapitres, après avoir exploré les dimensions historiques, sociologiques et politiques de la transition numérique, l'auteur aborde cette révolution comme l'instrument d'une profonde réorganisation des marchés et de l'économie, pointant la difficulté de clarifier le rôle des plateformes, entre celles qui redistribuent la valeur accumulée et celles qui accaparent la valeur produite par les internautes. Sont ainsi traitées les questions relatives à l'économie de la confiance, l'ouverture des données, la (dé)régulation du travail numérique, etc. Abordant enfin le big data et les algorithmes, Dominique Cardon y traite du pouvoir considérable des GAFA et plus globalement de la question de l'agrégation et de la valorisation des données qui, à partir de quatre critères précédemment définis² détermineraient la valeur des informations : la popularité, l'autorité, la réputation et la capacité, facilitant, en cela, la prédiction des comportements des futurs consommateurs mais aussi le développement d'une société de la surveillance numérique dont nous mesurons tous les risques et les enjeux de société.

Bruno Cohen

Directeur de la fondation humanisme numérique

BRÉVES

CONTRE LE THÉÂTRE POLITIQUE

Olivier Neveux, Paris, La fabrique éditions, 2019, 216 p., 978-2358721738, 14 €.

Avec un titre volontairement provocateur. Olivier Neveux nous invite à repenser la dialectique théâtre-politique. Contrairement à ce que pourrait laisser supposer la formule « contre le théâtre politique », l'ouvrage n'est pas un réquisitoire contre la dimension politique du théâtre, mais plutôt la critique d'une posture conformiste qui voudrait énoncer le théâtre comme politique par impératif normatif. Il faut alors interroger notre rapport au théâtre et, pour ce faire, décrypter plusieurs pièces contemporaines (Joël Pommerat, Thomas Ostermeier, les Chiens de Navarre, Milo Rau, Maguy Marin, etc.) et détailler quelques esthétiques, à l'instar du théâtre documentaire ou des courants « réalistes ». En multipliant les exemples, se dessine au fil des pages l'espace du politique à l'intérieur de la création, c'est-à-dire un théâtre s'autorisant à sortir du consensus, la politique appelant du conflit et du désaccord. Si la naissance de la tragédie et de la démocratie sont apparues quasi simultanément à Athènes au Ve siècle avant notre ère, le désintérêt des politiques pour le théâtre et la crise de son capital symbolique peuvent se percevoir comme des signes plus généraux d'un malaise démocratique qui nous invite à un focus sur les possibles rencontres entretenues aujourd'hui entre le théâtre et la politique. Telle est en tout cas la proposition d'Olivier Neveux.

« CRÉATION ARTISTIQUE ET TERRITOIRE »

Revue *ESPACES tourisme et loisirs*, n°347, Calvi, Éditions ESPACES, 2019, 144 p., 85 €.

Composé d'une douzaine d'articles et d'interviews, ce dossier d'*Espaces tourisme & loisirs* interroge l'articulation entre création artistique et territoire. Une première partie présente diverses facettes de la création artistique dans l'espace public, à partir d'exemples d'installations artistiques et d'initiatives d'art contextuel. Une seconde partie prend appui sur des expériences de centres d'art et d'autres lieux qui croisent création et diffusion, dans une dynamique d'ancrage au territoire. Comment la création peut-elle accompagner les mutations de la ville, alimenter notre rapport à l'urbanisme, au tourisme ? Comment peut-elle contribuer à révéler et valoriser le territoire, ses paysages, ses patrimoines... ? C'est l'un des intérêts de ce dossier de proposer une approche en termes de développement territorial, d'attractivité et de tourisme.

Synthèse sur la révolution numérique

NOTES

- 1- Fred Turner, Aux sources de l'utopie numérique. De la contre-culture à la cyberculture, Stewart Brand, un homme d'influence, Caen, C&F Éditions, 2012.
- 2- Dominique Cardon, À quoi rêvent les algorithmes ? Nos vies à l'heure du big data, Paris, Seuil. 2015.

DE *LA DISTINCTION* À *LA DIFFÉRENCIATION* ? LA SOCIOLOGIE FRANÇAISE DES PRATIQUES CULTURELLES EN QUESTION

Hervé Glevarec, La Différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles, Le Bord de l'Eau, Lormont, 2019, 385 pages.

« Distinction », « capital culturel », « légitimité culturelle »... autant de concepts qui ont envahi le vocabulaire des sociologues, mais aussi des militants et des professionnels de la culture, pour décrire les inégalités culturelles, au point de devenir des sortes de « mots de passe » dont le sens n'est, en fait, plus véritablement maîtrisé, ni même toujours compris. Au-delà de la critique des usages profanes de ce vocabulaire savant, c'est à une analyse en règle du cadre conceptuel élaboré par Pierre Bourdieu que se livre Hervé Glevarec dans ce recueil de treize textes publiés entre 2005 et 2019.

Directeur de recherche au CNRS au sein de l'équipe du Laboratoire Communication et Politique (IRISSO, Université Paris Dauphine), Hervé Glevarec travaille depuis de nombreuses années sur les pratiques culturelles des Français, et plus particulièrement la musique, la radio ou encore les séries télé. Un intérêt qui l'a conduit à s'interroger très tôt sur l'hétérogénéisation croissante des goûts en différents univers sociaux. Ainsi, cet ouvrage rassemble dans un même volume une série de réflexions qu'il problématise autour d'une thèse centrale : celle d'un « tournant culturel » qui affecterait actuellement les pratiques culturelles et leur légitimité, et qui se caractériserait par des phénomènes de différenciation, véritable contre-point au modèle de La Distinction élaboré à la fin des années 1970. Conceptualisée par Pierre Bourdieu comme une domination symbolique homologue des positions sociales, H. Glevarec rappelle ainsi que la « recherche de distinction » ne peut pas être assimilée à de simples mécanismes de différenciation, comme le défendent certains auteurs, au risque non seulement de trahir l'approche bourdieusienne, de lui faire dire ce qu'elle ne dit pas, mais aussi, voire surtout, de faire perdre à la notion sa valeur sociologique. Telle qu'envisagée par P. Bourdieu, la « Distinction » est une domination, qui s'exerce via la culture et plus largement la consommation. Elle traduit un rapport social de hiérarchisation et de positionnement de classes ou entre les individus, là où la théorie de la « Différenciation » entend prendre en compte un jugement de connaisseur.

Dénouer reconnaissance sociale et légitimité culturelle

L'ouvrage est organisé en 3 parties. Dans un premier temps, l'auteur rend compte d'une série de transformations culturelles, en particulier la place majoritaire prise par les anciens genres dits « populaires » dans le portefeuille des goûts des catégories diplômées. Pour H. Glevarec, cette évolution marque la dissociation de la légitimité culturelle (de type artistique, esthétique) et de la légitimité sociale (indexée à la hiérarchie sociale). Il faut donc faire subir un « quart de tour » aux

« tableaux de la légitimité » pour les lire désormais non plus comme un empilement hiérarchique de genres et de sous-genres qui, comme dans le modèle proposé par Bernard Lahire en 2004, vont de la plus faible à la plus forte légitimité culturelle, mais comme une coexistence de genres culturels qui deviennent culturellement et socialement incommensurables. Au modèle de la « colonne », autrement dit d'une hiérarchie linéaire des genres dans un domaine culturel, H. Glevarec substitue une « tablature », où les goûts sont représentés sous forme d'« archipels » plus ou moins extensifs (en termes d'omnivorité) ou intensif (en termes d'amateurisme dans un genre). Dans ce modèle, non seulement les goûts ne sont pas caractérisés par le manque ou la négativité, mais ils sont envisagés comme des stratégies identitaires et statutaires, avec leur logique propre.

La seconde partie de l'ouvrage s'intéresse au principe de structuration des pratiques et des goûts culturels. Au-delà des variables liées à la hiérarchisation et à la position sociale, il s'agit de rendre compte des goûts dont l'existence est étroitement liée à des variables dites « secondaires » tels que la génération, l'âge, le genre, voire l'affiliation religieuse... Rejoignant les analyses d'Olivier Donnat lorsqu'il soulignait, au début des années 1990, que « la société française apparaît aujourd'hui comme la somme de trois générations – celle de l'avant-guerre, celle des baby-boomers et de celle de la démocratisation scolaire et de la banalisation de l'audiovisuel », H. Glevarec insiste plus particulièrement sur la variable générationnelle, en mettant en avant l'argument de la fréquentation plutôt que de la socialisation pour rendre compte des goûts, relativisant ainsi le rôle de la famille et, surtout, celui de l'école. En ce sens, les individus auraient d'abord les goûts de leur génération.

Même résumé à gros traits, le modèle proposé par H. Glevarec se révèle particulièrement décapant, et c'est l'objet de la dernière partie de l'ouvrage que de réexaminer en profondeur les catégories d'analyse généralement mobilisées par la sociologie française pour étudier les pratiques culturelles. L'auteur y défend ainsi une position « réaliste », fondée sur la connaissance concrète des acteurs, contre la volonté de « classer » et de reconstruire les catégories d'appréciation dans un sens stratégique. Mais son analyse ne vise pas seulement à discuter des postures épistémiques : il s'agit de contester le discours de l'échec de la démocratisation culturelle, en pointant ses contradictions.

De la légitimité à la reconnaissance culturelle ?

La place nous manque ici pour discuter en détails les thèses de l'auteur. Notons néanmoins que si la critique du « distinctivisme » et du « légitimisme », et notamment de la connivence que ces analyses ont fini par entretenir avec la culture et les goûts dominants, nous semble particulièrement fondée, elle ne doit pas évacuer toute lecture des pratiques culturelles en termes de domination. Car en remettant en cause le modèle élaboré dans La Distinction, H. Glevarec entend rompre également avec le « holisme de la légitimité culturelle » au profit d'une sociologie de la signification identitaire des pratiques culturelles, dégagée de toute hiérarchisation. Selon lui, un nouveau « régime de la justice culturelle » aurait fait passer nos sociétés d'une définition légitime de la culture à la reconnaissance égale de toutes les cultures, comme en témoignerait la diffusion, via l'Unesco, du critère de « diversité culturelle » dans le champ culturel français. Outre qu'il faudrait préciser de quelle « diversité culturelle » il s'agit, dans un pays peu enclin par exemple à reconnaître l'idée même de minorité culturelle, les analyses rassemblées dans cet ouvrage s'intéressent peu à la manière dont les institutions opérationnalisent concrètement cette supposée reconnaissance culturelle. Or, si la culture légitime classique est sans nul doute concurrencée par l'extension des industries culturelles et de la culture du divertissement, il nous semble que la capacité persistante des élites culturelles à orienter, si ce n'est à définir, le « bon goût » ne doit pas être sous-estimée. Au-delà des contenus et des genres, et au-delà surtout des appréciations statistiques, c'est dans les façons de consommer et de recevoir les biens culturels, de les discuter et de les mettre à distance, que se jouent aussi les phénomènes de domination, comme l'ont montré des auteurs aussi divers que Lawrence Levine ou Norbert Elias. Dit autrement, si les mêmes biens culturels peuvent être partagés par des catégories sociales concurrentes, et si le souci de justice culturelle ne permet sans doute plus de légitimer des différences de valeurs absolues entre les cultures, il reste encore des façons légitimes de les vivre et de les consommer qui ne relèvent pas forcément de la « Distinction », mais qui n'en restent pas moins guidées par des logiques d'anoblissement et donc de hiérarchisation culturelle. Et le fait que ces hiérarchisations puissent être vécues de façon autonome ne contredit pas l'influence et le poids d'une appréciation esthétique valorisée et diffusée par les milieux sociaux les plus établis.

C'est sans doute ici que se dessinent aujourd'hui les contours et les critères de l'universel, comme en témoignent par exemple les blocages qui se jouent en France autour de la reconnaissance des droits culturels des populations ethniquement et racialement minorisées, dont l'expression publique reste encore perçue comme *culturellement* illégitime. Loin d'affaiblir la thèse de la « Différenciation » défendue par H. Glevarec, ces quelques objections prouvent leur caractère extrêmement stimulant, dans la mesure où les analyses livrées dans cet ouvrage obligent à questionner et à préciser de façon salutaire des approches et des concepts qui se sont parfois mués en véritable doxa sociologique.

Lionel Arnaud

Professeur des Universités en sociologie (LaSSP/Université Toulouse 3)

BRÉVES.

NOUVEAUX FINANCEMENTS CULTURELS: SOYONS CRÉATIFS!

Mécénat, fonds de dotation, partenariats, crowdfounding... *Christine Goby*, Nantes, La Scène, 2019, 160 p., 978-2-917812-89-1, 29 €.

Comment s'y retrouver dans les méandres du mécénat participatif? Alimenté par de nombreux témoignages, cet ouvrage synthétique sur les financements privés en France se veut un outil pratique pour les acteurs culturels. Il propose des clés pour structurer une recherche de fonds dans les domaines du mécénat, des fonds de dotation, des partenariats et du financement participatif et pour élaborer une stratégie de mécénat en phase avec des projets artistiques. Comment maitriser l'environnement juridique et fiscal, identifier des pistes de financement et solliciter des partenaires pertinents? Ce livre traite du mécénat avec pragmatisme, le décrivant comme l'opportunité d'inventer à plusieurs mains et renouer un lien avec la société civile.

LA FABRIQUE TERRITORIALE DE L'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

François Pouthier, Christophe Miqueu (dir.), Sarrant, Éditions La Librairie des territoires, 2019, 119 p., ISBN: 979-10-90369-18-4, 15 D.

Ce livre collectif est le résultat d'un travail de cinq ans construit avec les acteurs de l'éducation artistique et culturelle qui, en Nouvelle-Aquitaine, ont parié sur les contrats de territoire pour ancrer leur engagement commun.

L'Observatoire des politiques culturelles (OPC) est un organisme national, conventionné avec le Ministère de la Culture et de la Communication. Il bénéficie également du soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, du Conseil départemental de l'Isère, de la Ville de Grenoble et de Sciences Po Grenoble. Son projet se situe à l'articulation des enjeux artistiques et culturels et des politiques publiques territoriales, du local à l'international. Il accompagne les services de l'État, les collectivités territoriales – élus, responsables de services et d'équipements –, les acteurs artistiques et culturels et leurs réseaux dans la réflexion sur les politiques culturelles territoriales et leur mise en œuvre. Son positionnement singulier entre le monde de la recherche, de l'art et de la culture et des collectivités publiques lui permet d'être un interlocuteur pertinent pour éclairer la réflexion, suivre et impulser les innovations et le développement de l'action publique. À la fois force de proposition et d'analyse, l'OPC a acquis depuis sa création, en 1989, une expérience significative des politiques territoriales en Europe comme en région.

l'Observatoire

LA REVUE DES POLITIQUES CULTURELLES

1, rue du Vieux-Temple 38 000 Grenoble Tél. : +33 (0)4 76 44 33 26

Courriel: contact@observatoire-culture.net Site: www.observatoire-culture.net Président de l'association: Jean-Louis Bonnin Directeur de la publication: Jean-Pierre Saez Rédactrice en chef: Lisa Pignot Secrétariat: Hélène Monin, Samia Hamouda,

Sylviane Merenchole

Comité de rédaction: Pascale Ancel / Françoise
Benhamou / Luis Bonet / Marie-Christine
Bordeaux / Biserka Cvjeticanin / Aurélie
Doulmet / Vincent Guillon / Cécile Martin /
Guy Saez / Philippe Teillet / Thomas Vasseur /

Emmanuel Wallon.

Iconographie de couverture : René Magritte, La belle société, 1965 © Photothèque R. Magritte / Adagp Images, Paris, 2019.

Conception graphique : pixelis-corporate.fr Relecture et mise en page : Cnossos Secrétariat de rédaction : Lisa Pignot, Aurélie Doulmet

Ont collaboré à ce numéro :

Lionel Arnaud, Pierre-Jean Benghozi, Françoise Benhamou, Alexandra Bensamoun, Maïa Bensimon, Jean-Michel Bruguière, Cristina Campodonico, Jérôme Catz, Jean-Marie Cavada, Philippe Chantepie, Bruno Cohen, Élise Colin-Madan, Aurélie Doulmet, Pierre Estève, Amélie Favreau, Marie-Anne Ferry-Fall, Claire Giraudin, Julie Groffe-Charrier, Vincent Guillon, Guillaume Hidrot, Olivier Japiot, Alice-Anne Jeandel, Pascal Kamina, Léopold Kruger, Pauline Léger, Hervé Le Crosnier, Françoise Lonardoni, Cécile Martin, Myriam Marzouki, Lionel Maurel, Nicolas Mazars, Miss. Tic, Hélène Monin, Catherine Morin-Desailly, Nathalie Moureau, Pascal Neveux, Geoffroy Pelletier, Samuel Périgois, Laurent Pfister, Emmanuel Pierrat, Lisa Pignot, François Raulin, Guy Saez, Jean-Pierre Saez, Marie Sellier, Mathieu Simonet, Agnès Tricoire, Jean-Noël Tronc, Thomas Vasseur.

Fabrication: Imprimerie Courand & Associés

Tél.: 04 78 32 23 19

N°ISSN: 1165-2675 (imprimé) N°ISSN: 2553-615X (en ligne) Dépôt légal, 1er trimestre 2020

ÉDITO

Jean-Pierre Saez

Que peut la culture face à la crise de la démocratie ?

FOCUS

Myriam Marzouki Prendre soin de l'écosystème des arts à Paris

DOSSIER

Laurent Pfister

Brève histoire du droit d'auteur

Claire Giraudin Les sociétés d'auteurs, des destins forgés dans les luttes

Claire Giraudin

Sacem : la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique à l'ère numérique

Marie-Anne Ferry-Fall, Jean-Noël Tronc

L'épopée de la directive droit d'auteur : David et Goliath à l'heure du numérique

Marie-Anne Ferry-Fall

Adagp : société des Auteurs dans les arts graphiques et plastiques

Nicolas Mazars

Droit et rémunération des auteurs et des professionnels au niveau européen

Cristina Campodonico
Scam : société civile des auteurs multimédia

Guillaume Hidrot

Vidéaste : un métier en voie de professionnalisation

Catherine Morin-Desailly Pour une régulation de l'écosystème numérique Françoise Benhamou

Face au numérique, disruption ou continuité pour le droit d'auteur?

Olivier Japiot Les missions du CSPLA

Jean-Marie Cavada
Sauvegarder nos libertés
individuelles et notre
diversité culturelle

Jean-Michel Bruguière Internet et droit d'auteur, des points de vue contrastés

Maïa Bensimon

Le droit des auteurs de livres dans la nouvelle directive européenne

Marie Sellier

Contrat d'édition dans le secteur du livre : quelles évolutions législatives et contractuelles ?

Mathieu Simonet

En 2020, la Société des Gens de Lettres plaide pour la création d'un statut de l'auteur

Geoffroy Pelletier

La diffusion des œuvres indisponibles et le respect du droit d'auteur François Raulin

Le droit d'auteur dans la carrière d'un musicien

Pascal Kamina

Le traitement des auteurs dans les systèmes de copyright

Pierre-Jean Benghozi, Philippe Chantepie

Jeu vidéo : une industrie culturelle du 21º siècle sans droits d'auteur

Pascal Neveux

Statut des artistes plasticiens : il faut faire bouger les lignes

Agnès Tricoire

Le droit de présentation ou droit d'exposition

Nathalie Moureau

Le droit de suite en débat

Miss Tic

Les œuvres de street art sontelles vulnérables ?

Jérôme Catz

Street art et droit d'auteur

Emmanuel Pierrat, Léopold Kruger

La protection et la conservation des œuvres chorégraphiques

Pauline Léger

Liberté de création et droit d'auteur. Évolutions en matière d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui

Hervé Le Crosnier

Partage, remix, culture participative

Julie Groffe-Charrier

Droit d'auteur, domaine public et communs : retour sur un malentendu

Lionel Maurel

Culture libre et droit d'auteur : une alternative au pouvoir des GAFAM ?

Amélie Favreau

Blockchain et droits des artistes

Olivier Japiot

L'impression 3D : un nouveau défi en matière de propriété intellectuelle

Alexandra Bensamoun

Ceci est... une œuvre d'art ! La question des créations générées par une intelligence artificielle

Agnès Tricoire

Le conflit entre le droit d'auteur et la liberté de création

19€

Nº 55 HIVER 2020

Observatoire des politiques culturelles 1, rue du Vieux Temple, 38000 Grenoble contact@observatoire-culture.net Tél. +33 (0)4 76 44 33 26 www.observatoire-culture.net



