

L'ABC du droit d'auteur



Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

UNESCO
Secteur de la culture

L' ABC du droit d'auteur

Publié par l'Organisation des Nations Unies
Pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)
7, place de Fontenoy, F-75352 Paris 07 SP, Paris

Internet : <http://www.unesco.org/culture/copyright>

CLT/CEI/DCE/2010/PI/151REV

Illustrations : Christian Roux

© UNESCO 2010

Ces informations peuvent être utilisées et reproduites sans autorisation et sans frais, exclusivement pour tout usage éducationnel ou autre but non commercial à condition de joindre à toute reproduction la mention UNESCO comme source (© UNESCO).

Remerciements

Cet ouvrage a été rédigé sous la supervision de Petya Totcharova et Emile Glélé, Section de la Diversité des expressions culturelles, UNESCO.

Nous remercions tout particulièrement le Dr Thomas Ramsauer et le professeur Victor Nabhan, pour leur contribution à la rédaction de l'ouvrage et Mme Racki Sy pour son assistance éditoriale.



Table des matières

Le droit d'auteur - hier et aujourd'hui	7
Qu'est-ce que le droit d'auteur ?	8
Comment la protection du droit d'auteur se justifie-t-elle ?	9
Quelles sont les origines du droit d'auteur ?	11
Quand les premières lois sur le droit d'auteur ont-elles vu le jour ?	11
Comment le régime actuel du droit d'auteur s'est-il mis en place ?	12
L'étendue de la protection du droit d'auteur	14
Quelle est la distinction entre une œuvre protégée et une simple idée ?	16
Quand une œuvre a-t-elle droit à la protection du droit d'auteur ? L'exigence d'originalité	17
Le droit d'auteur exige-t-il des formalités ?	18
Faut-il que les œuvres soient fixées sous une forme matérielle pour être protégées ?	19
Les programmes d'ordinateur sont-ils protégés ?	20
Comment les bases de données sont-elles protégées ?	20
Le droit d'auteur peut-il protéger les expressions culturelles traditionnelles (le « folklore ») ?	21
La titularité du droit d'auteur	23
Qui est l' « auteur » ?	25
Qui est le titulaire des droits sur une œuvre réalisée dans le cadre d'un louage de services ?	26
Qui est titulaire du droit d'auteur sur les œuvres anonymes ou pseudonymes ?	26
Qui est titulaire des droits sur une œuvre créée par plusieurs personnes ?	27
Qui est titulaire des droits sur les œuvres cinématographiques ?	28
Les droits moraux des auteurs	30
Comment la reconnaissance des droits moraux s'est-elle développée à l'échelon international ?	32
Quelles sont les caractéristiques principales des droits moraux ?	33
Que représente le droit d'attribution (ou droit de paternité) ?	33
Contre quels actes le droit à l'intégrité protège-t-il ?	34
Quand s'applique le droit de divulgation ?	35
Qu'est-ce que le droit de retrait ?	36
Les droits patrimoniaux des auteurs	37
Qu'est-ce que le droit de reproduction ?	40
Comment opère le droit de distribution ?	41
Quel est l'objet des droits de location et de prêt ?	42
Quels sont les droits de communication au public ?	43
Qu'est-ce que le droit de mise à la disposition du public ?	44
Que représente le droit de suite ?	44
Qu'est-ce que le droit d'adaptation ?	45

Limitations à la protection du droit d'auteur	47
Combien de temps dure la protection du droit d'auteur ?	49
Existe-t-il des règles générales concernant les exceptions aux droits exclusifs ?	49
Quelles exceptions sont prévues en faveur de la liberté d'expression ?	51
Comment assurer l'accès aux connaissances ?	51
Comment les besoins de la justice et de l'administration sont-ils satisfaits ?	52
Quelles exceptions sont faites en faveur de l'usage privé ?	53
Existe-t-il des limitations dans l'environnement numérique ?	54
Transfert de droits: cession, licences et succession	55
Quelles sont les règles fondamentales d'un transfert contractuel de droits ?	57
Que faut-il entendre par transfert de droits par cession ?	58
Comment fonctionne le système de licences ?	58
Existe-t-il des limitations concernant le transfert contractuel de droits ?	59
Existe-t-il des conditions concernant la forme et le contenu des contrats de transfert de droits ?	60
Comment les droits sont-ils transférés après la mort ?	61
Protections des droits voisins (connexes)	62
Comment la protection des droits voisins ou connexes s'est-elle développée ?	64
Quelles sont les caractéristiques des droits voisins ou connexes ?	64
Comment les droits des artistes-interprètes ou exécutants sont-ils protégés ?	65
De quelle protection jouissent les producteurs de phonogrammes ?	67
Comment sont protégés les organismes de radiodiffusion ?	67
Application et respect du droit d'auteur et des droits voisins	70
Quand y a-t-il atteinte au droit d'auteur et aux droits voisins ?	72
Sanctions civiles	73
Sanctions pénales	74
Quel rôle jouent les mesures techniques de protection (MTP) en matière de sanction des droits ?	74
Les défis de l'application du droit dans l'environnement numérique	75
Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins	77
Quelles sont les origines de la gestion collective ?	79
Quels sont les principaux droits administrés collectivement ?	79
Sous quelles formes se présente la gestion collective ?	81
Comment sont organisés les organismes de gestion collective ?	82
Comment la gestion collective est-elle assurée à l'échelon international ?	83
Quels sont les avantages de la gestion collective des droits ?	83
Quels défis les récentes avancées technologiques posent-elles à la gestion collective des droits ?	84

Protection internationale du droit d'auteur et des droits voisins

86

Quelles sont les origines de l'actuel système de protection internationale ?

88

Comment les traités internationaux protègent-ils le droit d'auteur et les droits voisins ?

89

Comment fonctionne la Convention de Berne ?

90

Quel est l'objet de la Convention universelle sur le droit d'auteur ?

91

Quelles dispositions trouve-t-on dans la Convention de Rome ?

92

Quelles sont les incidences de l'Accord sur les ADPIC ?

93

Quel est le rôle des traités de l'OMPI de 1996 ?

94



Le droit d'auteur - hier et aujourd'hui



Introduction

Nous vivons aujourd'hui dans un monde de communication mondiale instantanée. Chacun connaît les progrès que la technologie a accomplis avec une rapidité phénoménale. Les nouvelles techniques d'enregistrement et de transmission des textes et des images sonores et visuelles se sont multipliées. La technologie numérique a créé des capacités prodigieuses de stockage, de diffusion et de récupération des connaissances.

Cette technologie ouvre des perspectives sans précédent à la communication entre les personnes ainsi qu'au développement des industries culturelles et à l'exploitation des œuvres dans le monde entier. Dans le même temps, la possibilité de pirater les œuvres protégées s'est spectaculairement développée. Il n'est donc pas surprenant que dans de nombreux pays, de même qu'à l'échelon international, les lois sur le droit d'auteur et les normes internationales soient régulièrement revues pour relever les défis des nouvelles technologies.

La législation sur le droit d'auteur joue aujourd'hui un rôle plus important que jamais dans le monde moderne. Le présent chapitre introductif vise à donner une idée de ce domaine juridique complexe en examinant ses principes de base et l'évolution des lois sur le droit d'auteur au cours des siècles en réponse aux développements technologiques et aux besoins de la société.

Qu'est-ce que le droit d'auteur ?

Le droit d'auteur est un domaine du droit qui accorde aux auteurs (écrivains, musiciens, artistes et autres créateurs) une protection de leurs œuvres. Cette protection consiste à accorder aux auteurs des droits de propriété (ou d'exploitation) qui tiennent compte de leurs intérêts matériels. Au titre du droit d'auteur, les auteurs ont le droit d'être protégés contre l'utilisation non autorisée de leurs œuvres et ils ont droit à une part éventuelle de tous les gains résultant de leur utilisation par le public.

Toutefois, les lois sur le droit d'auteur peuvent aussi offrir une protection à un autre ensemble d'intérêts de nature plus personnelle, généralement appelés les « droits moraux » des auteurs. Ces droits permettent aux auteurs de se prévaloir de la paternité de leurs œuvres et de revendiquer le respect de leur intégrité.

La protection des intérêts moraux et matériels résultant de toute production scientifique, littéraire ou artistique est aussi reconnue comme un droit de l'homme par la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948) et le Pacte international sur les droits économiques, sociaux et culturels (1966).

Le droit d'auteur fait partie du droit de la propriété intellectuelle (PI), qui protège aussi d'autres objets comme les marques, les brevets, les dessins et modèles, les variétés végétales, les secrets de fabrication, les circuits intégrés et les topographies. Tous les objets qui relèvent de la propriété intellectuelle ont en commun le fait qu'un certain travail intellectuel a été consacré à l'obtention des résultats pour lesquels la protection est accordée.

Pourtant, les lois sur le droit d'auteur ne visent pas seulement à établir des droits individuels au bénéfice des auteurs ; elles tiennent également compte des besoins des utilisateurs et de la société dans son ensemble en matière d'accès aux connaissances et à l'information. Afin d'assurer un juste équilibre entre les intérêts en concurrence, la protection du droit d'auteur est assujettie à un certain nombre d'exceptions et de limitations. L'interaction entre les droits exclusifs, d'une part, et les exceptions et limitations à ces droits, d'autre part, constitue le cadre juridique dans lequel la créativité et la communication peuvent se développer.

Le droit d'auteur
• <i>Rôle central dans la culture et la communication</i>
• <i>Intrinsèquement lié aux progrès technologiques</i>
• <i>Menacé par la piraterie omniprésente dans de nombreux pays</i>

Comment la protection du droit d'auteur se justifie-t-elle ?

Il y a deux principales justifications à la protection juridique accordée par le droit d'auteur. La première est liée aux considérations économiques, tandis que la seconde procède des théories se rattachant au droit naturel. Presque toutes les lois sur le droit d'auteur prennent en compte des éléments relevant de ces deux séries d'arguments, bien que différents pays puissent privilégier les unes ou les autres.

Du point de vue économique, l'octroi d'un droit exclusif garantit que l'auteur bénéficiera d'une rétribution économique pour l'exploitation de l'œuvre pendant une certaine durée et constitue donc une incitation à la créativité.

Selon les justifications fondées sur le droit naturel, d'autre part, chaque personne a un droit naturel de propriété des fruits de son travail. Il est fait valoir que cette règle doit aussi s'appliquer dans le cas des créations intellectuelles.

L'argument économique a particulièrement prévalu dans les pays qui font partie du monde anglo-américain, tandis que la doctrine du droit naturel a exercé une plus grande influence sur le continent européen et dans les pays appartenant à la tradition du droit romain. En conséquence, nous pouvons distinguer deux grandes traditions dans le droit d'auteur : le système de droit d'auteur anglo-américain, ou de common law, et le système d'Europe continentale, ou de droit romain (romano-germanique), des droits des auteurs. Comme peut le suggérer cette terminologie, le premier système tend à mettre l'accent sur la protection de l'œuvre, tandis que le second est plutôt centré sur la personnalité du créateur de l'œuvre. Cette distinction est particulièrement pertinente en ce qui concerne des questions comme les droits moraux ou la possibilité pour une personne morale d'être considérée comme un auteur.

Quelles sont les origines du droit d'auteur ?

Les origines du droit d'auteur sont liées à l'invention en Europe de l'imprimerie (la presse de Gutenberg) au XVe siècle. L'histoire montre cependant qu'il existait une forme de protection des productions créatives même avant le XVe siècle. Dans la Grèce ancienne et à Rome, par exemple, le plagiat était communément condamné comme un acte déshonorant. De plus, les ethnographes soutiennent que dès les

premiers temps historiques, certains droits étaient reconnus en ce qui concerne les œuvres et les marques chez divers peuples. Il faudrait néanmoins attendre plusieurs siècles avant que les intérêts pécuniaires et moraux des auteurs soient formellement reconnus dans les systèmes juridiques.

L'invention de l'imprimerie en Europe marque une date décisive en ce qu'elle a transformé radicalement les conditions de diffusion des œuvres imprimées. Les dirigeants séculiers et le clergé, tant en Angleterre que sur le continent européen, ont vite reconnu la presse à imprimer comme un puissant instrument de pouvoir social et commencé à accorder des privilèges à certains imprimeurs afin de contrôler la distribution des œuvres imprimées. De la fin du XVe siècle au début du XVIIIe, l'histoire de l'imprimerie a été marquée par la publication de divers décrets et ordonnances royaux qui peuvent être considérés comme les précurseurs des lois sur le droit d'auteur d'aujourd'hui.

L'essence du droit d'auteur
• <i>Droit de propriété sur les oeuvres de création</i>
• <i>Protection contre les utilisations non autorisées</i>
• <i>Limitations au bénéfice de la société dans son ensemble</i>

Quand les premières lois sur le droit d'auteur ont-elles vu le jour ?

Dans l'Angleterre du XVIII^e siècle, sous l'influence du philosophe John Locke et d'autres, la notion d'individualisme a vu le jour et le système parlementaire a remplacé la monarchie absolue. Au cours de cette période de mutation, libraires et imprimeurs ont commencé à réclamer une forme de protection du droit d'auteur, invoquant la théorie de la propriété intellectuelle. Le 10 avril 1710 fut adoptée une loi connue sous le nom de Loi de la reine Anne. C'était la première loi sur le droit d'auteur au sens moderne du terme, puisqu'elle reconnaissait pour la première fois l'existence d'un droit individuel des auteurs à une protection, quoique seulement en ce qui concernait leurs livres.

De nouvelles étapes importantes de l'évolution du droit d'auteur furent franchies en France à la fin du XVIII^e siècle. Inspirés par les idéaux révolutionnaires, les décrets de 1791 et 1793 instituèrent le concept de propriété littéraire. Dans le même temps fut consacrée la notion de domaine public, et ainsi deux principes fondamentaux du droit d'auteur moderne étaient établis. L'exemple français fut bientôt suivi par d'autres pays et dès le milieu du XIX^e siècle, de nombreux Etats, dont certains Etats d'Amérique latine, avaient déjà adopté des lois nationales sur le droit d'auteur.

Comment le régime actuel du droit d'auteur s'est-il mis en place ?

Le régime moderne du droit d'auteur et des droits voisins est pour l'essentiel structuré autour d'accords internationaux. Déjà à la fin du XIX^e siècle, un nombre considérable de pays avaient reconnu que la protection des œuvres ne devait pas s'arrêter aux frontières d'un pays. Un certain nombre d'accords bilatéraux furent ainsi signés, en particulier entre les pays européens.

La raison d'être du droit d'auteur

- *Les droits exclusifs comme rétribution économique et incitation à la créativité*
- *Droit naturel/personnel : résultats du travail intellectuel*
- *Distinction entre la tradition anglo-américaine (common law) et la tradition continentale (droit romain (romano-germanique))*

Le premier traité multilatéral sur la protection du droit d'auteur, la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, fut signé en 1886, à l'initiative de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI). Depuis lors, la Convention a été révisée à plusieurs reprises et d'autres traités ont été conclus, comme par exemple la Convention universelle sur le droit d'auteur de 1952 administrée par l'UNESCO, l'Accord sur les droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC) de 1994, qui constitue une Annexe à l'Accord de Marrakech établissant l'Organisation mondiale du commerce (OMC) et, enfin, les traités de l'OMPI de 1996 - le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) et le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) - qui visent à offrir une protection adéquate

aux œuvres dans le nouvel environnement numérique.

Les origines du droit d'auteur
• <i>Dès les premiers temps, certaines formes de protection</i>
• <i>Europe du XVIe siècle : Invention de la presse à imprimer</i>
• <i>Les privilèges des imprimeurs, précurseurs des lois modernes sur le droit d'auteur</i>

Le développement du commerce transfrontières et les innovations technologiques ont suscité de nouvelles initiatives internationales. Les défis que pose au droit d'auteur la société de l'information requièrent une approche de plus en plus mondiale. Les législateurs doivent veiller à ce que la protection du droit d'auteur soit bien assurée et mise en œuvre dans le nouvel environnement numérique, tout en n'entravant pas l'accès licite aux œuvres. C'est ainsi que la société de l'information pourra concrétiser son potentiel culturel et économique.

Les premières lois sur le droit d'auteur
• <i>1710 : Loi de la reine Anne (Angleterre)</i>
• <i>1791 et 1793 : Décrets révolutionnaires (France)</i>
• <i>Dès le milieu du XIXe siècle : exemple suivi par de nombreux pays</i>

Le régime moderne du droit d'auteur
• <i>Marqué par la conclusion d'accords internationaux</i>
• <i>Le commerce transfrontières et les innovations technologiques comme moteur</i>
• <i>La société de l'information requiert une intensification de la coopération mondiale</i>

L'étendue de la protection du droit d'auteur



Introduction

Les conventions internationales, de même que la plupart des lois nationales, mentionnent que le droit d'auteur s'applique aux « œuvres de nature littéraire, scientifique ou artistique ». Mais qu'est-ce qui constitue une œuvre ? En règle générale, une œuvre doit être plus qu'une simple idée et elle doit être originale. Ces deux notions fondamentales du droit d'auteur seront explorées plus avant ci-dessous. Ces dernières années s'est manifestée une tendance à étendre la portée des œuvres protégées, tant au niveau international qu'au plan national. Les récents ajouts comprennent les programmes d'ordinateur et les bases de données. Un dernier cas assez controversé est celui de la protection des expressions culturelles traditionnelles des communautés locales (souvent désignées sous le nom de « folklore »), dont il sera aussi question ci-dessous.

Quelle est la distinction entre une œuvre protégée et une simple idée ?

La distinction entre œuvres protégées et idées est au cœur du droit d'auteur. La protection d'une œuvre donnée s'applique à l'expression des idées qui y sont contenues. Les simples idées qu'on peut trouver dans une œuvre ne peuvent être protégées par le droit d'auteur et elles peuvent être librement utilisées. En conséquence, pour que le droit d'auteur sur une œuvre soit violé, il faut que soit copiée la forme sous laquelle les idées sont exprimées. La simple utilisation des idées qu'on peut trouver dans une œuvre ne constitue pas une atteinte au droit d'auteur.

Par exemple, toute personne a le droit d'écrire un ouvrage expliquant au public comment utiliser une version récente d'un programme d'ordinateur, mais la personne qui a écrit l'ouvrage en question ne peut s'approprier cette idée. En conséquence, l'auteur ne saurait empêcher quiconque de publier un ouvrage sur le même sujet. Cependant, les auteurs qui écriraient ensuite sur le même sujet doivent s'abstenir de faire des copies à partir d'ouvrages publiés ou écrits précédemment ou par d'autres.

L'étendue de la protection du droit d'auteur
• <i>Le droit d'auteur protège les "œuvres de nature littéraire, scientifique ou artistique"</i>
• <i>Les œuvres doivent être originales et être plus que de simples idées</i>
• <i>Tendance à l'extension de la portée ces dernières années</i>

La distinction entre expressions protégées et idées non protégées a d'importantes conséquences pratiques. Elle signifie que le droit d'auteur n'interdit pas à d'autres personnes d'utiliser les informations divulguées dans l'œuvre d'un auteur. Par exemple, l'auteur d'un manuel d'échecs sera protégé contre la production et la vente par d'autres personnes d'exemplaires de l'ouvrage, mais cette protection n'empêchera aucune personne jouant aux échecs d'appliquer les instructions qui y sont données. De même, le droit d'auteur ne protège pas l'idée qui est à la base de la création de certaines œuvres. Le droit d'auteur sur le célèbre personnage de Mickey, par exemple, ne concerne que les traits spécifiques de ce personnage particulier de dessin animé et ne confère pas d'exclusivité sur l'idée générale de créer des œuvres artistiques ayant pour sujets les souris ou autres animaux parlants. Enfin, ces observations s'appliquent aussi au style ou à la méthode propre à un artiste. Chacun peut peindre dans le style cubiste conçu par Pablo Picasso ou dans le style impressionniste. Ce n'est que si une œuvre matérielle de ces peintres est reproduite qu'il y a atteinte au droit d'auteur. D'autres exemples d'idées qui n'ont pas droit à la protection du droit d'auteur comprennent les théories scientifiques, les concepts de marketing et les algorithmes.

Afin d'illustrer quel type d'œuvres peut bénéficier d'une protection, la plupart des lois sur le droit d'auteur contiennent une liste détaillée, mais généralement non exhaustive, d'exemples. Les catégories énumérées

comprennent habituellement les œuvres du langage (telles que les écrits et les discours), les œuvres musicales (avec ou sans paroles, comme les chansons, les sonates, les musiques de films), les œuvres dramatiques (telles que les pièces, y compris les pantomimes et les chorégraphies), les œuvres des beaux-arts (telles que les peintures, y compris les œuvres d'architecture et des arts appliqués), les œuvres photographiques et cinématographiques, et les illustrations de nature scientifique ou technique (telles que les plans, cartes et croquis). Il est important de noter que ces listes ne sont souvent fournies qu'à titre illustratif et que d'autres types de créations non spécifiquement mentionnés dans la liste peuvent être protégés pourvu qu'ils remplissent les conditions requises, c'est-à-dire qu'ils soient originaux. La question se pose donc de savoir quand une œuvre a droit à la protection du droit d'auteur. Autrement dit, qu'est-ce que l'originalité ?

La dichotomie idée-expression
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le droit d'auteur requiert une expression sous une forme particulière</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pas de protection pour les idées, les informations simples ou le style</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Liste généralement non exhaustive d'exemples</i>

Quand une œuvre a-t-elle droit à la protection du droit d'auteur ? L'exigence d'originalité

Pour avoir droit à la protection du droit d'auteur, une œuvre doit d'abord et avant tout être originale. Il n'y a pas unanimité quant à ce que signifie l'originalité, ni de normes universellement acceptées. Les pays se divisent globalement en deux catégories. Dans les pays de common law, les tribunaux exigent de l'auteur qu'il démontre un certain degré de compétence, de travail et de jugement pour que son œuvre soit considérée comme originale (ce qu'on appelle la « sweat of the brow theory » - théorie de la « sueur du front »). Dans les pays de droit romain, les tribunaux exigent davantage : pour qu'une œuvre soit originale, il faut qu'elle reflète la personnalité de son créateur. La simple preuve de compétence, de travail et de jugement ne suffit pas : il faut aussi que l'auteur démontre de la créativité. Cette différence d'appréciation peut entraîner des résultats différents, vu que les tribunaux de common law peuvent être moins sévères dans leur évaluation de l'originalité. Il se pourrait donc que certaines œuvres qui ne seraient pas considérées comme originales dans les pays de droit romain le soient néanmoins dans les pays de common law si l'auteur a démontré un degré suffisant de compétence, de travail et de jugement.

En dépit des différences qui caractérisent la notion d'originalité, il faut reconnaître que le consensus est beaucoup plus grand en ce qui concerne la question de savoir ce qui n'est pas requis pour bénéficier de la protection du droit d'auteur : autrement dit, la qualité, la nouveauté, le mérite ou la valeur artistique ne sont pas des critères pertinents pour déterminer si une œuvre est ou non originale. Une œuvre peut être sévèrement critiquée pour son contenu et condamnée pour son style par les spécialistes et le public, mais elle n'est pas privée pour autant de la protection du droit d'auteur. Enfin, peu importe à quelle fin une œuvre a été créée, qu'elle soit utilitaire ou purement culturelle : un morceau de musique composé pour une publicité a tout autant droit à la protection qu'une sonate ou une symphonie.

Enfin, il faut noter qu'une œuvre peut être protégée en tant qu'œuvre originale même si elle est fondée sur une œuvre préexistante. Le droit d'auteur protège aussi les « œuvres dérivées » : les traductions, adaptations, arrangements musicaux et autres modifications d'une œuvre littéraire ou artistique jouissent de la même protection que les œuvres originales. Il en est de même des recueils d'œuvres littéraires et artistiques tels que les encyclopédies et les anthologies, pourvu qu'ils remplissent l'exigence d'originalité du fait du choix ou de l'organisation de leur contenu.

Le critère de l'originalité en droit d'auteur
- <i>Les tribunaux doivent interpréter l'exigence centrale d'originalité</i>
- <i>La forme, le but, la qualité, la nouveauté, le mérite artistique ou la valeur commerciale ne sont pas pris en considération</i>
- <i>Les œuvres dérivées sont protégées comme les œuvres originales</i>

Dans le cas des œuvres dérivées comme dans celui des collections, la protection est accordée « sans préjudice du droit d'auteur » sur l'œuvre préexistante ou sur l'œuvre faisant partie du recueil. Cela veut dire que l'auteur d'une traduction doit obtenir de l'auteur de l'œuvre à traduire l'autorisation de procéder à cette traduction. De même, l'auteur d'une anthologie de poèmes doit obtenir des différents auteurs l'autorisation de publier les poèmes choisis.

Le droit d'auteur exige-t-il des formalités ?

De nos jours, il est presque universellement admis que la protection des droits des auteurs découle automatiquement de l'acte de création et ne dépend pas de l'accomplissement de formalités telles que

l'enregistrement ou le dépôt de l'œuvre. A cet égard, le droit d'auteur diffère considérablement de la plupart des formes de protection de la propriété industrielle comme les brevets ou les marques, qui requièrent généralement un acte d'enregistrement.

L'absence de formalités est prévue par plusieurs conventions internationales. Aujourd'hui, un petit nombre de pays seulement n'est pas signataire d'au moins une de ces conventions. Le symbole bien connu © a été introduit par la Convention universelle sur le droit d'auteur (UCC) de 1952 administrée par l'UNESCO afin de disposer d'une forme imposée simple de mention du droit d'auteur : ce symbole, accompagné du nom du titulaire du droit d'auteur et de l'année de la première publication, qui figure sur tous les exemplaires d'une œuvre protégée par le droit d'auteur, garantit sa protection dans tous les pays parties à l'UCC, y compris ceux qui subordonnent la protection à l'accomplissement de formalités.

Bien que l'enregistrement obligatoire ait maintenant été supprimé presque partout, beaucoup de lois nationales permettent un enregistrement volontaire des œuvres par l'administration nationale du droit d'auteur ou un organe similaire. Cet enregistrement peut servir de preuve prima facie utile dans les différends juridiques.

Absence de formalités dans le droit d'auteur
• <i>Absence de formalités consacrée dans les conventions internationales</i>
• <i>Symbole © introduit par la Convention universelle sur le droit d'auteur (1952)</i>
• <i>L'enregistrement volontaire peut servir de commencement de preuve (preuve prima facie)</i>

Faut-il que les œuvres soient fixées sous une forme matérielle pour être protégées ?

La question de savoir si une œuvre doit être fixée sous une forme matérielle pour être protégée n'a pas de réponse uniforme. Généralement, les pays de common law prescrivent que pour jouir de la protection, l'œuvre doit être fixée sous une forme matérielle (elle peut par exemple être écrite sur un morceau de papier, ou enregistrée sur une cassette, un CD, un DVD, ou stockée sur une disquette ou sur le disque dur d'un ordinateur), alors que les pays de droit romain n'imposent pas cette condition. Les instruments internationaux autorisent les deux possibilités.

Le fait qu'une œuvre doit ou non être fixée pour jouir de la protection a d'importantes conséquences pratiques, surtout en ce qui concerne les œuvres d'improvisation telles que la musique, les discours ou les chorégraphies. Si la fixation est requise, ces œuvres ne peuvent pas être protégées avant d'avoir été enregistrées ou transcrites. En revanche, dans un pays qui n'exige pas de fixation, le droit d'auteur est protégé dès que l'œuvre est créée, c'est-à-dire dès que la musique ou la danse improvisée est exécutée ou le discours prononcé.

L'exigence de fixation dans le droit d'auteur
• <i>Inclut les applications aussi bien que les systèmes d'exploitation</i>
• <i>S'applique au code source comme au code objet</i>
• <i>Forme matérielle (stocké/écrit) sans importance</i>

Les programmes d'ordinateur sont-ils protégés ?

En conformité avec les récentes modifications du droit international, la plupart des pays reconnaissent aujourd'hui les programmes d'ordinateur comme susceptibles de jouir de la protection du droit d'auteur. Les programmes d'ordinateur sont généralement protégés quel que soit le langage dans lequel ils sont écrits, code source ou code objet. On entend généralement par programme d'ordinateur une série d'instructions utilisées directement ou indirectement dans un système de traitement de l'information et cette expression peut inclure à la fois les programmes d'application et les systèmes d'exploitation. Pour qu'un programme d'ordinateur soit protégé, peu importe sous quelle forme il se matérialise ; il peut être écrit sur du papier ou stocké dans un CD ou dans la mémoire d'un ordinateur.

Comment les bases de données sont-elles protégées ?

L'expression « base de données » désigne un ensemble de données d'information sélectionnées en fonction de certains principes constants, systématiquement organisées et stockées dans la mémoire d'un système informatique auquel ont accès un certain nombre d'utilisateurs. Les bases de données peuvent généralement être protégées de deux façons.

Tout d'abord, une base de données peut avoir droit à la protection en tant que création intellectuelle originale du fait du choix ou de la disposition des informations qu'elle contient. Si ce choix est original, il est protégé de ce fait. Dans ce cas, la base de données est considérée comme originale et en conséquence soumise pour l'essentiel aux règles générales du droit d'auteur. L'objet de la protection est ici la structure spécifique de la base de données, c'est-à-dire l'« architecture » que lui donne l'auteur, et non les données ou le matériel lui-même. Les tiers peuvent donc utiliser les mêmes données ou des données similaires, mais ils ne doivent pas adopter le mode d'organisation des données adopté par la base de données originale, ni le même choix.

De plus, un certain nombre de pays ont introduit un droit distinct sui generis (à savoir un droit indépendant qui protège les bases de données hors du champ d'application du droit d'auteur) au bénéfice des fabricants

de base de données contre l'extraction ou la réutilisation des contenus eux-mêmes. Contrairement à la protection des bases de données originales, cette forme de protection peut être obtenue que la structure ou la sélection soit en soi originale ou non. L'élément décisif, ici, est plutôt l'investissement de temps, d'argent et de travail pour collecter les données ou autres matériels.

Protection des bases de données	
•	<i>Bases de données « originales » : protégées en tant que compilations en raison de leur structure</i>
•	<i>Protection sui generis du contenu des bases de données non originales</i>
•	<i>L'enregistrement volontaire peut servir de commencement de preuve (preuve prima facie)</i>

Le droit d'auteur peut-il protéger les expressions culturelles traditionnelles (le « folklore ») ?

Les expressions culturelles traditionnelles (parfois désignées sous le nom de « folklore ») telles que les musiques, les récits et les motifs artistiques traditionnels des communautés locales se sont développées dans le cadre des lois et des coutumes vernaculaires depuis des générations. Elles constituent souvent un élément important de la culture dont elles émanent et sont en même temps liées à la promotion de la diversité culturelle et de la créativité humaine. Aujourd'hui, nombre de communautés locales et autochtones sont préoccupées par l'exploitation commerciale croissante de leur patrimoine n'accordant pas le respect requis à leurs propres intérêts culturels et économiques.

Le caractère collectif et anonyme de ces expressions pose des problèmes particuliers à l'application des droits de propriété intellectuelle existants, y compris le droit d'auteur. Bien que certaines expressions contemporaines puissent assurément satisfaire au critère d'originalité, le droit d'auteur, en tant que droit foncièrement individuel récompensant la créativité personnelle par un monopole limité dans le temps, risque de ne pas constituer dans tous les cas le cadre approprié de protection.

L'UNESCO, de même qu'un certain nombre d'autres organismes internationaux, s'efforce depuis plus de vingt ans d'explorer de nouvelles formes de protection qui soient plus spécifiques, plus opérationnelles et plus pratiques, et qui puissent en définitive recueillir un large consensus international. Les activités de l'UNESCO comprennent l'élaboration des Dispositions types de législation nationale sur la protection des expressions du folklore contre leur exploitation illicite et autres actions dommageables en 1982 (avec l'OMPI), ainsi que l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en 2003. Le Comité

intergouvernemental de la propriété intellectuelle relative aux ressources génétiques, aux savoirs traditionnels et au folklore de l'OMPI, qui s'est réuni pour la première fois en 2001, discute actuellement des approches et cadres possibles pour la protection des savoirs traditionnels et des expressions culturelles traditionnelles.

Expressions culturelles traditionnelles et folklore
• <i>Font partie de la culture dont elles émanent</i>
• <i>Caractère impersonnel/collectif en contradiction avec les droits de propriété individuels</i>
• <i>Nouvelles formes de protection explorées</i>

La titularité du droit d'auteur



Introduction

Il n'est généralement pas contesté que le droit d'auteur sur une œuvre appartient initialement à la personne qui l'a créée, à savoir l'auteur. Il y a cependant des exceptions à cette règle, qui seront expliquées ci-dessous.

Il convient de faire observer que la titularité du droit d'auteur peut être transférée, que ce soit par voie de succession après décès ou par des accords contractuels.



Qui est l' « auteur » ?

Dans le cas le plus simple et le plus fréquent, l'auteur est la personne physique qui a créé l'œuvre. Les approches adoptées par les lois nationales sur le droit d'auteur diffèrent cependant en ce qui concerne la définition de la qualité d'auteur lorsque des tiers sont en cause.

De nombreuses lois, surtout dans les pays de common law, appliquent des critères assez larges qui permettent d'attribuer la titularité initiale du droit d'auteur à d'autres personnes que le créateur. Par exemple, le droit d'auteur peut, dès la première manifestation de la création de l'œuvre, appartenir à une personne morale ou entité juridique, qui est réputée être l'« auteur » en vertu d'une fiction juridique. Cela est particulièrement important dans le cas des œuvres réalisées dans le cadre d'un louage de services (voir question suivante).

Titularité du droit d'auteur
• <i>Titularité initiale généralement conférée aux auteurs</i>
• <i>Certaines exceptions dans des cas particuliers</i>
• <i>Droit d'auteur transférable après décès ou par contrat</i>

En revanche, la tradition de droit romain attribue généralement la qualité d'auteur à la personne qui a créé l'œuvre. Cela veut dire, du moins lorsque ce principe est strictement respecté, que seuls les êtres humains peuvent être les titulaires initiaux du droit d'auteur sur les œuvres littéraires et artistiques. Contrairement à ce qui se passe dans les pays de common law, les entités juridiques ne peuvent avoir la qualité d'auteurs vu qu'elles n'ont pas la capacité de créer des œuvres. Les entités juridiques devront donc acquérir ensuite les droits sur l'œuvre par la conclusion de contrats.

Qui est l' « auteur » ?
- <i>Au premier chef, la personne qui a créé l'oeuvre</i>
- <i>Common law : les tiers peuvent avoir la qualité d'auteurs (ex : personnes morales ou entités juridiques)</i>
- <i>Tradition de droit romain : pas d'auteur autre que le créateur</i>

Qui est le titulaire des droits sur une œuvre réalisée dans le cadre d'un louage de services ?

Selon la tradition juridique de common law, lorsqu'un employé produit une œuvre dans le cadre normal de son emploi, l'employeur est considéré comme le titulaire initial du droit d'auteur sur l'œuvre et donc considéré comme l'auteur, sauf accord exprès en sens contraire. La justification de cette règle tient au fait que l'employeur est celui qui prend les décisions et les initiatives, qui paie l'œuvre et sa production. L'employeur doit donc bénéficier de tous les avantages économiques résultant de l'œuvre.

Dans les pays où les lois sur le droit d'auteur attribuent exclusivement la qualité d'auteurs aux personnes physiques, l'approche est différente : les droits sont conférés initialement à l'employé et l'employeur (qu'il s'agisse d'une personne physique ou d'une entité juridique, telle une société) qui a engagé l'employé peut ensuite acquérir les droits sur une œuvre par voie de contrat.

Œuvres produites dans le cadre d'un contrat de travail
- <i>S'applique aux œuvres créées dans le cadre d'un contrat de travail</i>
- <i>Common law : droit d'auteur attribué initialement à l'employeur et non à l'employé</i>
- <i>Droit romain : l'employeur peut acquérir les droits par voie de contrat</i>

Qui est titulaire du droit d'auteur sur les œuvres anonymes ou pseudonymes ?

Les lois sur le droit d'auteur reconnaissent généralement qu'il y a des cas où une personne peut désirer publier une œuvre sans divulguer son nom (œuvre anonyme) ou la publier sous un nom d'emprunt (œuvre pseudonyme). Dans la plupart des pays, c'est l'éditeur qui exerce le droit d'auteur sur ces œuvres pour le compte de l'auteur, sauf dans le cas de pseudonymes transparents qui ne permettent aucun doute quant à l'identité des auteurs et sont donc assimilables aux noms réels de ceux-ci (par exemple George Sand ou Molière).

Pourtant, il faut bien préciser que dans ces cas, l'éditeur n'est pas le véritable titulaire du droit d'auteur mais est seulement fondé à protéger les droits de l'auteur et à en assurer le respect en vertu d'une fiction juridique selon laquelle il est présumé représenter l'auteur. Une fois que l'auteur a divulgué sa véritable identité, cette

présomption n'est plus valable. A partir de ce moment, l'éditeur s'efface et les droits sont exercés exclusivement par l'auteur, à moins que celui-ci ne les cède à un tiers.

Droit d'auteur sur les œuvres anonymes et pseudonymes
- <i>Présomption légale en faveur des éditeurs</i>
- <i>Valable jusqu'à ce que l'auteur révèle son identité</i>

Qui est titulaire des droits sur une œuvre créée par plusieurs personnes ?

Deux ou plusieurs personnes peuvent collaborer à la création d'une œuvre de différentes manières. La titularité du droit d'auteur sur ces œuvres obéit à différentes règles qui sont fonction du degré de la contribution individuelle au regard du résultat final.

Lorsque les contributions sont faites dans l'intention de les fondre dans une unité indissociable ou interdépendante, on parle d' « œuvres de collaboration » (ou « œuvres conjointes »). Tel est le cas, par exemple, quand deux auteurs unissent leurs efforts pour écrire ensemble un livre. Toutefois, si le livre est écrit par un auteur et qu'un autre contribue à la rédaction d'un chapitre particulier et est crédité de sa contribution, il ne s'agit pas d'une œuvre conjointe parce que les contributions ne sont pas indissociables ou interdépendantes.

Dans le cas des œuvres de collaboration, les contributeurs sont considérés comme des coauteurs qui sont conjointement titulaires des droits sur leur création. En tant que titulaires conjoints, ils doivent généralement exercer leurs droits ensemble. La règle essentielle est que les coauteurs ne peuvent refuser sans raison de donner leur accord à l'exploitation de l'œuvre. Sauf stipulation contractuelle contraire, les profits sont répartis également.

Il faut distinguer les œuvres conjointes des « œuvres composites ». Cette dernière expression est utilisée si deux ou plusieurs œuvres préexistantes sont incorporées dans une nouvelle création sans perdre leur caractère individuel. Par exemple, lorsqu'une musique est écrite sur des paroles préexistantes, et qu'il y a donc création d'une chanson, la musique comme les paroles peuvent être utilisées séparément de la chanson, sans affecter les droits sur la nouvelle œuvre « composite ». Dans ce cas, alors que les droits sur cette nouvelle œuvre (la chanson) sont détenus conjointement, le droit d'auteur sur les contributions individuelles (la musique et les paroles) continue en règle générale d'appartenir à leurs créateurs respectifs, sous réserve

des arrangements contractuels spécifiques qui peuvent avoir été conclus.

Enfin, une « œuvre collective » ne fait qu'assembler plusieurs contributions sans constituer une œuvre conjointe. Parmi les exemples d'œuvres collectives, on peut citer les périodiques, les anthologies et les encyclopédies, ainsi que les bases de données, dans une certaine mesure. Bien que dans ce cas les contributions soient distinctes et discernables, elles sont souvent fournies à l'initiative d'une personne qui planifie, organise, coordonne, prépare et publie la collection (souvent appelé « éditeur »). Il est donc généralement admis que, sans préjudice du droit d'auteur sur les œuvres individuelles, il existe un droit d'auteur distinct sur le tout, qui est généralement attribué à cette personne ou entité juridique.

Oeuvres créées par plusieurs personnes		
Oeuvres conjointes	Oeuvres composites	Oeuvres collectives
Contributions fondues dans une unité indissociable ou interdépendante <ul style="list-style-type: none"> • <i>Droit d'auteur conjoint de tous les contributeurs sur la nouvelle oeuvre</i> 	Oeuvres préexistantes incorporées dans une nouvelle création <ul style="list-style-type: none"> • <i>Les droits d'auteur sur les oeuvres préexistantes restent distincts</i> • <i>Droit d'auteur conjoint de tous les contributeurs sur la nouvelle œuvre</i> 	Assemblent simplement plusieurs contributions <ul style="list-style-type: none"> • <i>Les droits d'auteur sur les contributions restent distincts</i> • <i>Droit d'auteur du maître d'oeuvre sur la collection</i>

Qui est titulaire des droits sur les œuvres cinématographiques ?

La multiplicité des contributeurs à la production d'un film pose des problèmes particuliers aux lois sur le droit d'auteur. Selon la tradition juridique à laquelle elles se rattachent, les lois nationales apportent deux solutions fondamentales à la question de la titularité du droit d'auteur sur les œuvres cinématographiques.

Dans les pays qui adhèrent à la tradition juridique romain, le droit d'auteur sur un film appartient généralement aux personnes physiques qui ont contribué à la création de l'œuvre. Cependant, les modèles peuvent varier considérablement d'un pays à l'autre. Dans certains cas, les films sont considérés comme les œuvres conjointes d'un certain nombre de coauteurs (tels que le réalisateur, le scénariste, le compositeur) qui sont

conjointement titulaires du droit d'auteur sur l'ensemble de l'œuvre. D'autres pays considèrent uniquement le réalisateur comme l'auteur du film et accordent, selon les règles applicables aux œuvres composites, un droit d'auteur distinct sur chacune des autres contributions créatives. Dans un cas comme dans l'autre, le producteur doit conclure des arrangements contractuels avec chaque titulaire de droits avant que l'exploitation commerciale du film puisse commencer.

En revanche, les lois sur le droit d'auteur qui suivent la tradition de la common law considèrent généralement le producteur d'un film comme le seul titulaire du droit d'auteur, et les contributeurs individuels ne jouissent fondamentalement d'aucun droit. Même lorsque certains droits sont conférés aux principaux collaborateurs (comme les droits que la législation du Royaume-Uni sur le droit d'auteur accorde au réalisateur), ils sont d'ordinaire très limités et leur application est assujettie à un certain nombre de conditions. La raison d'être de cette approche est qu'il s'agit de faciliter l'entrée du film sur le marché en évitant des négociations laborieuses avec de multiples titulaires de droits.

Titularité des droits sur les oeuvres cinématographiques

- Lois de tradition romaine : films considérés comme des oeuvres composites, pluralité des titulaires de droits

- Approche des pays de tradition de common law : le producteur est généralement le titulaire exclusif des droits

Les droits moraux des auteurs



Introduction

En tant que création de l'esprit, l'œuvre reflète la personnalité de son auteur. En dehors des considérations économiques, l'auteur peut donc avoir dans l'œuvre des intérêts qui ne sont pas strictement financiers ou monétaires, tels que le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre ou de

Droits moraux les plus importants
• <i>Droit d'attribution ou droit de paternité</i>
• <i>Droit à l'intégrité ou droit au respect de l'œuvre</i>
• <i>Droit de divulgation</i>
• <i>Droit de retrait ou droit de repentir</i>

s'opposer aux utilisations de cette œuvre préjudiciables à son honneur ou à sa réputation. Les prérogatives de ce type sont désignées sous le nom de droits moraux de l'auteur, par opposition à ses droits économiques.

En partie en vertu des traités internationaux, la plupart des lois nationales sur le droit d'auteur ont aujourd'hui adopté la notion de droits moraux, encore que la portée et l'application de ces droits soient très variables d'un pays à un autre. Le droit

Les droits moraux des auteurs
• <i>Concernent les intérêts non financiers de l'auteur</i>
• <i>Reconnus dans la plupart des pays de différentes façons</i>
• <i>Reconnaissance requise par le droit international</i>

international requiert la reconnaissance de deux types de droits moraux : le droit d'attribution (ou le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre) et le droit à l'intégrité. Cependant, nombre de législations nationales accordent aussi à l'auteur d'autres droits moraux, comme le droit de choisir si l'œuvre doit ou non être publiée, généralement appelé droit de divulgation, et le droit de retrait.

Comment la reconnaissance des droits moraux s'est-elle développée à l'échelon international ?

A l'origine, les droits moraux sont à relier aux théories qui fondent le droit d'auteur sur le droit naturel et les droits personnels. Il n'est donc pas surprenant que ces droits soient mis en relief dans les pays où la tradition de droit romain est dominante. A partir de là, il convient de noter que les droits moraux ont été reconnus d'abord en France durant la première moitié du XIXe siècle sous l'expression « droit moral », ce qui explique l'origine de l'expression actuelle de «

droits moraux ». En revanche, les droits moraux sont moins bien considérés dans les pays de common law où, traditionnellement, l'accent est mis sur les investissements que représente l'œuvre.

La révision de 1928 de la Convention de Berne (l' « Acte de Rome ») a été une étape décisive vers la reconnaissance internationale des droits moraux car elle a introduit l'obligation pour les Etats contractants d'assurer la protection du droit d'attribution et du droit à l'intégrité. Aujourd'hui, ces droits sont consacrés par le célèbre article 6bis de la Convention de Berne. Les instruments internationaux ultérieurs, tels les traités de l'OMPI de 1996, comprennent aussi des dispositions relatives aux droits moraux.

En termes pratiques, cette exigence de la Convention de Berne signifie qu'au moment où ils adhèrent à la Convention, tous les pays, y compris ceux qui se rattachent à la tradition de common law, doivent avoir prévu de protéger les droits moraux dans leurs lois internes. Cependant, comme la Convention laisse aux Etats contractants le

soin de déterminer comment ils rempliront leurs obligations internationales, certaines législations ont jugé suffisant de protéger ces droits essentiellement sur la base d'autres dispositions que celles relatives au droit d'auteur, comme par exemple le droit de la responsabilité délictuelle ou celui des contrats.

Développement de la reconnaissance internationale

- *Initialement caractéristique des systèmes de droit romain*

- *Art. 6bis de la Convention de Berne / Traités de l'OMPI de 1996*

- *Mise en œuvre possible en dehors du droit d'auteur*

Caractéristiques principales des droits moraux

- *Existent indépendamment des droits patrimoniaux*

- *Généralement inaliénables*

- *Durent au moins aussi longtemps que les droits patrimoniaux*

Quelles sont les caractéristiques principales des droits moraux ?

Les droits moraux sont par leur nature même liés à la personnalité de leur auteur – ce ne sont pas des droits de propriété. En conséquence, les droits moraux appartiennent aux auteurs même s'ils ont cédé leurs droits patrimoniaux à quelqu'un d'autre. De plus, et contrairement aux droits patrimoniaux, les droits moraux sont inaliénables. Les auteurs ne peuvent céder leurs droits moraux à quelqu'un d'autre, alors qu'ils peuvent vendre leurs droits patrimoniaux. Par exemple, un auteur peut avoir cédé à un éditeur le droit de reproduire et de distribuer son roman, mais cela n'a pas d'incidence sur le destin des droits moraux, qui continuent d'appartenir à l'auteur, lequel peut donc revendiquer la paternité du roman. De plus, l'éditeur ne peut pas supprimer son nom en tant qu'auteur de l'œuvre ou le remplacer par un autre. Cependant, certains pays, en particulier ceux qui adhèrent au système de common law, autorisent la renonciation aux droits moraux sous certaines conditions.

Quelle doit être la durée de la protection des droits moraux ? Cette question est traditionnellement source de controverse. Alors que les pays de common law, en règle générale, tendent à stipuler que les droits moraux cessent d'être protégés à la mort de l'auteur, la tradition de droit romain considère généralement les droits moraux comme perpétuels : dans ce cas, les droits en question peuvent être exercés après la mort de l'auteur par ses héritiers ou, comme le prévoient certaines lois nationales, par certains organismes publics ou privés dans l'intérêt du patrimoine culturel du pays. La Convention de Berne contient un compromis selon lequel les droits accordés au titre de l'article 6bis sont maintenus au moins jusqu'à l'extinction des droits patrimoniaux. Aujourd'hui, de nombreux Etats parties ont adopté cette règle et prévoient la même durée de protection pour les droits moraux et pour les droits patrimoniaux. En vertu des normes internationales, la durée de la protection des droits patrimoniaux est de 50 ans à compter de la mort de l'auteur, mais certains pays prévoient une durée de 70 ans.

Que représente le droit d'attribution (ou droit de paternité) ?

Le droit d'attribution est l'un des droits moraux que prévoit l'article 6bis de la Convention de Berne. Il est souvent appelé droit de « paternité », ce qui fait allusion au lien de parenté spirituelle entre l'œuvre et son créateur, bien que cette terminologie puisse aujourd'hui paraître datée.

En vertu du droit d'attribution, les auteurs ont le pouvoir exclusif de décider d'associer ou non leur nom à l'œuvre et de déterminer quand l'œuvre sera publiée ou mise d'une autre manière à la disposition du public. C'est donc le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre, ainsi que le droit de rester dans l'anonymat. L'auteur peut aussi utiliser un nom d'emprunt (un pseudonyme), comme l'auteur d' « Alice au pays des merveilles », né Charles Lutwige Dodgson mais connu sous le nom de Lewis Carroll, ou bien se servir d'un acronyme (comme le célèbre « AD » du peintre allemand du début du XVIe siècle Albrecht Dürer). A cette prérogative

est associée l'obligation pour les utilisateurs de donner acte de la source et du nom de l'auteur quand ils citent ou mentionnent d'une autre manière une œuvre.

Le droit de l'auteur d'être reconnu en tant que tel doit être distingué du droit de s'opposer à toute attribution illicite de paternité, comme par exemple lorsque la signature d'un artiste célèbre est imitée sur une peinture qui n'est pas son œuvre. La possibilité de défendre son nom contre son usurpation par des tiers ne relève pas à strictement parler de la catégorie des droits moraux de l'auteur mais fait plutôt partie de la catégorie générale des droits de la personnalité qui appartiennent à tous les individus, qu'ils soient auteurs ou non.

Le droit d'attribution ou droit de paternité
• <i>Droit de revendiquer la paternité d'une oeuvre</i>
• <i>Différent du droit de s'opposer à une attribution illicite</i>

Contre quels actes le droit à l'intégrité protège-t-il ?

Le droit à l'intégrité permet à l'auteur d'empêcher toute déformation, mutilation ou autre action dépréciative commise en rapport avec l'œuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation. Cette prérogative prend acte du fait que la personnalité de l'auteur est intimement liée à l'œuvre. Ce droit est donc aussi souvent appelé « droit au respect ».

Le droit à l'intégrité protège contre les modifications non autorisées (un éditeur ne peut, par exemple, supprimer des chapitres d'une œuvre narrative), ainsi que contre l'utilisation de l'œuvre dans un contexte dégradant (comme l'utilisation d'une œuvre musicale dans un film pornographique). Avec les progrès de la technologie numérique, les auteurs sont confrontés à de nouveaux types de menaces contre l'intégrité de leurs œuvres, vu qu'il devient de plus en plus facile de manipuler et de modifier leur contenu à volonté.

Pourtant, tout écart par rapport à la conception initiale de l'auteur ne doit pas forcément être considéré comme une atteinte au droit à l'intégrité. Le problème est particulièrement délicat dans le cas des adaptations. Par exemple, lorsqu'un roman fait l'objet d'une adaptation cinématographique, la nouvelle forme d'expression rend inévitables certains changements. L'article 6bis de la Convention de Berne est assez souple à cet égard, en ce qu'il permet d'apporter à une œuvre certaines modifications, pourvu qu'elles ne soient pas préjudiciables à l'honneur ou à la réputation de l'auteur. Nombre de législations nationales ont donc subordonné le droit à l'intégrité à un équilibre entre les intérêts légitimes de toutes les parties concernées.

Le droit à l'intégrité ou droit au respect de l'oeuvre

- *Droit d'empêcher les utilisations dépréciatives de l'oeuvre*
- *Tient compte à la fois du contenu et du contexte*
- *Exercice du droit souvent subordonné à l'équilibre des intérêts*

Quand s'applique le droit de divulgation ?

En vertu du droit de divulgation, il appartient à l'auteur de décider si son oeuvre doit être communiquée au public pour la première fois et, dans l'affirmative, sous quelle forme et à quelles conditions. Cette prérogative couvre la révélation du contenu de l'oeuvre ainsi que la publication d'une description. Dans certains pays, le droit de divulgation peut aller jusqu'à permettre à un auteur d'empêcher la divulgation de l'oeuvre au public si, pour des raisons personnelles, il n'en est pas satisfait, et ce en dépit de l'existence d'un accord contractuel qu'il peut avoir conclu. Par exemple, dans une affaire jugée en France à la fin du XIXe siècle, le célèbre peintre James McNeill Whistler fut autorisé à ne pas livrer à celui qui l'avait commandé un portrait dont il n'était pas satisfait.

Il importe de noter que porter l'oeuvre à la connaissance d'autres personnes ne constitue pas en soi une divulgation. Celle-ci nécessite une divulgation au-delà du cercle privé – famille et amis - de l'auteur. Par exemple, la représentation d'une pièce à l'occasion d'une réunion familiale privée ne constitue pas une divulgation, contrairement à la représentation de la même pièce par une troupe théâtrale locale, quel que soit le nombre des spectateurs.

Le droit de divulgation n'est pas prévu par la Convention de Berne et est reconnu principalement dans des pays appartenant à la tradition de droit romain.

Le droit de divulgation

- *Concerne le fait de porter l'oeuvre à la connaissance du public*
- *L'oeuvre peut ne pas être divulguée malgré l'existence d'un contrat*
- *Requiert la divulgation au-delà du cercle privé*

Qu'est-ce que le droit de retrait ?

Il peut arriver que les idées ou opinions de l'auteur sur les questions exposées dans l'œuvre changent et que l'œuvre ne reflète plus ses vues intellectuelles ou artistiques. Si ce changement intervient après que l'œuvre a été légalement portée à la connaissance du public, l'auteur ne peut recourir au droit de divulgation pour empêcher sa distribution. Toutefois, certaines lois sur le droit d'auteur accordent à l'auteur le droit de retirer son œuvre de la circulation.

Etant donné que le retrait affecte les intérêts de ceux qui ont déjà acquis le droit d'utiliser l'œuvre (par exemple l'éditeur, qui a le droit de produire et de distribuer les exemplaires de l'œuvre), le droit de retrait est normalement soumis à une série de conditions. Ces conditions sont conçues pour tenir compte des intérêts légitimes des personnes qui ont conclu des arrangements contractuels avec l'auteur. Celles-ci ont généralement le droit d'être indemnisées des pertes qu'elles ont subies. De plus, certaines lois prévoient que les contractants initiaux jouiront d'une priorité concernant la conclusion d'un nouveau contrat au cas où l'auteur déciderait de reprendre l'exploitation de l'œuvre.

Le droit de retrait

- *L'auteur peut retirer l'œuvre si ses idées changent*
- *Soumis à des conditions destinées à protéger les tiers*

Les droits patrimoniaux des auteurs



Introduction

Contrairement aux droits moraux, les droits patrimoniaux permettent aux auteurs de vivre de leurs œuvres de création. Dans la plupart des cas, les musiciens, artistes et autres créateurs n'exercent pas personnellement leurs droits patrimoniaux mais s'en remettent à des partenaires professionnels comme les éditeurs de livres ou les producteurs d'enregistrements pour mettre leurs œuvres sur le marché.

Les droits patrimoniaux sont généralement des droits exclusifs.

Sur le plan pratique, cela a deux conséquences majeures. En

premier lieu, il appartient aux titulaires de droits d'autoriser les tiers à accomplir un acte qui relève de leurs droits. En conséquence, quiconque désire utiliser une œuvre protégée selon une modalité couverte par les droits patrimoniaux de l'auteur (par exemple en publiant un roman ou en enregistrant une chanson) doit demander l'autorisation du titulaire des droits à cet effet. Ce dernier peut ainsi déterminer les conditions de l'utilisation, y compris la rémunération.

En second lieu, l'auteur a aussi le droit de refuser son autorisation à celui qui voudrait utiliser l'œuvre (droit de refus). En pareil cas, si les utilisateurs ne cessent pas leur activité (en représentant en public une pièce pour laquelle l'autorisation a été refusée), ils peuvent être poursuivis pour atteinte au droit d'auteur.

Il convient de mentionner que les droits patrimoniaux n'ont pas toujours un caractère exclusif. Dans



certains cas, les législations nationales ainsi que les traités internationaux autorisent les utilisations d'une œuvre dans certaines situations, sans qu'il soit besoin de demander et d'obtenir l'autorisation du titulaire du droit d'auteur, à condition néanmoins que l'utilisateur verse une rémunération afin de rétribuer l'auteur pour l'utilisation de l'œuvre. Si et quand de telles situations se produisent, les droits des auteurs se limitent à un droit à rémunération et n'ont plus de

caractère exclusif. Le droit de prêt public et le droit de suite sont deux exemples de droits à rémunération.

Les droits patrimoniaux sont traditionnellement accordés sous la forme d'une série de prérogatives individuelles qui correspondent aux différentes modalités selon lesquelles une œuvre peut être portée à la connaissance du public. Chaque prérogative peut être exercée isolément. Par exemple, un auteur dramatique qui cède à un éditeur le droit de publier sa pièce sous forme de livre ne consent pas de ce fait à la représentation publique de sa pièce.

Conformément à plusieurs conventions internationales, la plupart des pays reconnaissent aujourd'hui un certain catalogue standard de droits patrimoniaux, qui s'est constamment enrichi avec l'évolution de moyens de reproduction et de communication de plus en plus efficaces.

Droits patrimoniaux
• <i>Droits exclusifs et droits à rémunération</i>
• <i>Généralement un ensemble de prérogatives correspondant à différentes utilisations</i>
• <i>Normes minimales garanties par les traités internationaux</i>

Droits patrimoniaux les plus importants
• <i>Droit de reproduction</i>
• <i>Droit de distribution</i>
• <i>Droits de location et de prêt</i>
• <i>Droits de communication au public (y compris le droit de mise à disposition)</i>
• <i>Droit de suite ou droit de revente</i>
• <i>Droit d'adaptation (y compris de traduction)</i>

Qu'est-ce que le droit de reproduction ?

La prérogative de l'auteur d'autoriser ou d'interdire la fabrication d'exemplaires de l'œuvre (droit de reproduction) peut être considérée comme le droit patrimonial le plus fondamental, vu que le contrôle de la reproduction est le fondement juridique de toute une série d'utilisations commerciales ultérieures.

Conformément au droit international, la reproduction doit être interprétée largement, couvrant tous les modes possibles de copie d'une œuvre, déjà connus ou encore à découvrir. Les exemples habituels comprennent l'impression ou la photocopie de livres ou d'articles ainsi que l'enregistrement de musique et de films.

Les récents progrès accomplis dans le domaine de la technologie numérique ont suscité un large consensus, consacré par les accords internationaux, selon lequel le stockage d'une œuvre sous forme numérique à l'aide d'un support électronique constitue aussi une reproduction au regard du droit d'auteur, même si le résultat n'est pas visible. Une seule exception a été faite en ce qui concerne les actes temporaires ou éphémères de reproduction (par exemple « l'antémémorisation ou caching ») dont le seul but est de permettre une transmission sur un réseau et qui n'ont pas d'importance économique en eux-mêmes.

Le droit de reproduction
• <i>Droit d'autoriser la fabrication de copies</i>
• <i>Couvre tous les modes connus ou encore à découvrir</i>
• <i>Comprend le stockage sous forme numérique (sauf les actes éphémères)</i>

Comment opère le droit de distribution ?

La distribution signifie la mise en circulation de copies matérielles d'une œuvre protégée. Alors que certains pays le considèrent comme un élément du droit de reproduction, de récents instruments internationaux comme le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) de 1996 ont expressément reconnu le droit de distribution comme une prérogative distincte, qui peut être exercée ou cédée indépendamment. Il ne faut pas confondre le droit patrimonial de distribution avec le droit moral de l'auteur de décider de la divulgation ou de la première

publication de son œuvre.

Le droit de distribution est soumis à une limitation importante en faveur de la libre circulation des biens qui est habituellement désignée sous le nom de principe d'épuisement : lorsqu'un exemplaire particulier d'une œuvre a été distribué pour la première fois avec le consentement du titulaire du droit d'auteur, l'acquéreur de cet exemplaire peut en disposer, par exemple en le donnant ou même en le revendant, sans demander une nouvelle autorisation à l'auteur. Il appartient à la législation nationale de déterminer si l'effet de l'épuisement sera limité au territoire national où l'exemplaire en question a été mis sur le marché ou aura une portée plus large : des blocs commerciaux comme l'Union européenne ou l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA) appliquent par exemple un épuisement régional. L'épuisement mondial est une autre possibilité pour laquelle peuvent opter les législations nationales vu que les instruments internationaux ne contiennent pas de restrictions à cet égard.

Le droit de distribution
• <i>Droit de diffuser des copies matérielles</i>
• <i>Soumis à l'épuisement national, régional ou mondial</i>

Quel est l'objet des droits de location et de prêt ?

La location et le prêt d'exemplaires d'une œuvre sont en un sens similaires à la vente de ces exemplaires : du point de vue du droit d'auteur, les deux actes opèrent comme des formes de distribution. Toutefois, nous avons vu que la première vente d'un exemplaire entraîne généralement l'épuisement du droit de distribution. Le titulaire du droit d'auteur n'a donc pas de pouvoir sur les utilisations ultérieures de l'œuvre et ne peut pas tirer profit des activités qui interviennent après la vente, comme la location ou le prêt de l'œuvre. De plus, quand des exemplaires sont empruntés ou loués au lieu d'être achetés, il peut en résulter une diminution du volume des ventes et donc des recettes du titulaire du droit d'auteur. D'autre part, l'emprunt ou la location d'un exemplaire n'est peut-être que le premier acte qui précède sa copie dans le cadre privé. Au lieu d'acheter un programme d'ordinateur ou un CD, on peut le louer pour une petite somme d'argent, en faire une copie chez soi – procédure facile et peu coûteuse – et ainsi éviter d'acheter le produit.

Afin de réduire le préjudice causé aux titulaires de droit d'auteur par ces pratiques, la plupart des pays ont introduit des droits de location, conformément aux dispositions du Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur de 1996, au moins en ce qui concerne les œuvres cinématographiques, les enregistrements sonores et les

programmes d'ordinateur, c'est-à-dire les domaines dans lesquels les titulaires de droits ont le plus souffert des activités de location. On entend par location la mise à disposition de l'original ou d'une copie de l'œuvre aux fins de prêt sur une base commerciale, par exemple dans une boutique de location vidéo. Ce droit a un caractère exclusif et les titulaires de droits l'ont parfois exercé en refusant d'autoriser des activités de location qui étaient préjudiciables à leurs intérêts économiques (c'est par exemple généralement le cas de la location de programmes d'ordinateur).

Dans certains pays, un droit de prêt a aussi été introduit. Le prêt est consenti sur une base non commerciale, par exemple dans les bibliothèques publiques. Alors que les droits de location sont des droits vraiment exclusifs, le droit de prêt ne donne généralement à l'auteur que le droit à une rémunération équitable et il est habituellement exercé par le biais d'un système de gestion collective des droits ou des subventions publiques.

Droits de location et de prêt
• <i>Concernent les utilisations successives par des utilisateurs multiples</i>
• <i>Location: sur une base commerciale</i>
• <i>Prêt: sur une base non commerciale</i>

Quels sont les droits de communication au public ?

La notion de « communication au public » comprend un large éventail d'activités visant à mettre l'œuvre à la disposition du plus grand nombre (un nombre indéfini de personnes). Conformément au droit international, une distinction est traditionnellement établie entre la représentation publique d'une œuvre et différentes formes de transmission à distance.

Le droit de représentation publique s'entend de la présentation ou de l'exécution d'œuvres hors du cercle familial et des relations sociales les plus proches de l'auteur. Ce droit ne s'applique pas seulement aux concerts en direct, aux représentations de pièces de théâtre et à la projection de films dans les salles de cinéma. La musique de fond qu'on peut entendre dans les bars et les boutiques (soit en direct soit enregistrée) est également une forme de représentation publique. En fait, les droits concernant ces dernières utilisations sont souvent désignés sous le nom de « petits droits »

Les droits de communication au public
• <i>Droit de présentation et d'exécution publique (y compris les petits droits)</i>
• <i>Droit de radiodiffusion</i>
• <i>Droits de transmission à distance par d'autres moyens</i>

(par opposition aux « grands droits » de représentation d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales comme les pièces de théâtre et les opéras). Les « petits droits » représentent aujourd'hui une source considérable de recettes dans le secteur musical. Ces droits sont généralement gérés par des sociétés de gestion collective, qui collectent les redevances et les répartissent entre les titulaires de droits.

Les droits concernant la transmission à distance des œuvres ont été constamment étendus depuis les origines. Ils couvrent aujourd'hui la transmission sans fil (radio, télévision, satellite) et par fil (par câble (cable-cast), par exemple) et aussi – depuis peu seulement – la mise à disposition d'œuvres en ligne (voir ci-dessous).

Il convient de noter que chaque fois qu'une représentation, une émission de radiodiffusion ou autre transmission est ensuite mise à la disposition d'un auditoire dans un espace public, c'est-à-dire hors du cercle familial, un nouvel acte de communication au public intervient (habituellement désigné sous le nom d' « utilisation secondaire »). Cet acte requiert lui aussi le consentement du titulaire du droit d'auteur. Plusieurs utilisations secondaires ultérieures peuvent intervenir lorsque, par exemple, un concert (représentation publique) est diffusé à la télévision, sur un appareil allumé dans un pub.

Qu'est-ce que le droit de mise à la disposition du public ?

Aujourd'hui, conformément au droit international, la plupart des pays se sont engagés à accorder aux auteurs le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la mise à la disposition du public de leurs œuvres de telle manière que les membres du public puissent y avoir accès de l'endroit et au moment qu'ils choisissent individuellement. Comme indiqué ci-dessus, cette prérogative est conçue comme un élément du droit plus large de communication au public appartenant à l'auteur.

Le principal exemple de « mise à disposition » est celui des œuvres proposées sur l'Internet. Cependant, le droit de mise à disposition va au-delà de l'état actuel de la technologie et vise à couvrir toutes les situations possibles impliquant l'accès aux œuvres au moment et à l'endroit choisis individuellement par les membres du public qui pourraient se présenter à l'avenir.

Le droit de mise à disposition

- *Concerne l'accès aux œuvres d'un endroit et à un moment choisis individuellement*
- *Ne dépend pas de la technologie et des situations qui pourront se présenter à l'avenir*

Que représente le droit de suite ?

Le droit de suite également appelé droit de revente, a été adopté par un nombre croissant de pays afin de garantir aux auteurs d'œuvres graphiques ou plastiques (par exemple les peintures et les sculptures) une part du produit de la revente de leurs œuvres dans les ventes aux enchères et en galerie. L'artiste perçoit un certain pourcentage du prix de revente qui lui est versé par la maison de vente aux enchères ou par le marchand, mais il n'a généralement pas le pouvoir d'interdire la transaction. Le droit de revente constitue donc un droit à rémunération et non un droit exclusif.

Contrairement aux auteurs d'œuvres littéraires ou musicales, les artistes visuels ne peuvent profiter des droits patrimoniaux traditionnels de reproduction et de communication au public que dans des cas exceptionnels. Souvent, surtout au début de leur carrière, ils sont contraints de céder leurs œuvres à bas prix pour vivre. Le droit de suite joue donc un rôle compensatoire dans la mesure où il permet à l'artiste de participer à une augmentation ultérieure de la valeur des œuvres vendues.

Le droit de suite ou droit de revente
<ul style="list-style-type: none">• <i>Donne aux artistes visuels un droit à une part du prix de revente de leurs oeuvres</i>
<ul style="list-style-type: none">• <i>Droit à rémunération plutôt que droit exclusif</i>

Qu'est-ce que le droit d'adaptation ?

Faire une adaptation signifie modifier une œuvre existante pour produire une nouvelle œuvre, généralement appelée « œuvre dérivée ». Il peut s'agir par exemple de la transformation d'un roman en scénario ou en pièce de théâtre, ou de la modification de l'organisation d'un programme d'ordinateur ou d'une base de données. Un cas particulier d'adaptation est la traduction, qui dans certaines législations fait l'objet d'un droit distinct. Le droit d'adaptation permet au titulaire du droit d'auteur d'autoriser ou d'interdire la création et l'utilisation des œuvres dérivées.

La simple utilisation comme source d'inspiration, et quel qu'en soit le degré, des idées d'autrui ne constitue cependant pas automatiquement une atteinte au droit d'auteur. Chacun est libre de tirer son inspiration d'œuvres existantes, et la plupart des romans policiers, des comédies romantiques ou des westerns, par exemple, sont fondés sur des schémas plus ou moins semblables. Pour qu'on puisse parler d'adaptation, il faut que l'œuvre dérivée intègre une certaine portion de l'œuvre protégée sous une certaine forme, ce qui

n'est pas toujours facile à déterminer.

Il convient de mentionner que l'auteur de l'adaptation a son propre droit d'auteur sur l'œuvre dérivée, si celle-ci satisfait aux critères de protection. En pareil cas, l'utilisation de l'œuvre dérivée par les tiers requiert le consentement des deux titulaires de droits.

Les droits de communication au public

- *Droit exclusif d'autoriser la production d' « œuvres dérivées » (y compris les traductions)*
- *Adaptation distincte de la libre utilisation d'idées comme source d'inspiration*
- *L'auteur de l'adaptation a son propre droit d'auteur sur l'œuvre dérivée*

Limitations à la protection du droit d'auteur



Introduction

Les lois sur le droit d'auteur doivent prendre en considération les intérêts des auteurs et des créateurs ainsi que les besoins de la société d'accéder aux connaissances et aux informations. Afin d'établir un équilibre entre les uns et les autres, le droit d'auteur est soumis à deux types de limitations.

D'une part, il y a une limitation de la durée de la protection du droit d'auteur : les œuvres ne sont protégées que pendant une certaine période. Lorsque le délai de protection expire, elles tombent dans le domaine public et peuvent donc être librement utilisées par quiconque.

Limitations à la protection du droit d'auteur

- *La protection expire au terme d'un certain délai*
- *Exceptions pour certaines utilisations légitimes*
- *Licences non volontaires*

D'autre part, durant la période de protection, les droits des auteurs de contrôler l'exploitation économique (l'utilisation) de leurs œuvres peuvent être restreints par des exceptions et des limitations prescrites par les lois nationales qui autorisent certaines utilisations à des fins déterminées par le législateur, et pouvant généralement être faites sans compensation financière. On confond parfois l'utilisation autorisée des œuvres avec le système dit des « licences non volontaires ». Dans certains cas, les lois nationales peuvent, conformément à la norme internationale, remplacer certains droits exclusifs des auteurs par un tel système de licences non volontaires : cela veut dire, dans la pratique, que les titulaires de droits ne peuvent refuser aux tiers l'autorisation d'utiliser l'œuvre, mais ils conservent le droit de recevoir une rémunération et d'en négocier le montant. On peut trouver des exemples types de licences non volontaires dans le domaine de la radiodiffusion.

Combien de temps dure la protection du droit d'auteur ?

Le droit d'auteur est destiné à assurer aux auteurs leur vie durant, et dans une certaine mesure à leurs héritiers et successeurs, la jouissance exclusive du fruit de leur travail créatif. Cependant, au bout d'un certain délai après la mort de l'auteur, l'intérêt public que revêt le libre accès aux œuvres intellectuelles prévaut, et en conséquence les droits des auteurs, ou du moins leurs droits patrimoniaux, expirent. Une œuvre qui n'est plus protégée par le droit d'auteur est dite appartenir au domaine public.

Avec l'augmentation de l'espérance de vie, la durée de la protection a constamment été prolongée. Les récentes conventions internationales prévoient une protection durant la vie de l'auteur et un minimum de 50 ans après sa mort. De nombreux pays, notamment les Etats-Unis d'Amérique et les Etats membres de l'Union européenne, ont adopté une durée de protection qui comprend la vie de l'auteur et 70 ans après sa mort.

Il convient de noter que dans certains pays, la durée de protection prescrite par la loi s'applique également aux droits patrimoniaux et aux droits moraux, tandis que dans d'autres la protection des droits moraux cesse après la mort de l'auteur (comme le permet la Convention de Berne). Dans un troisième groupe de pays, appartenant pour la plupart à la tradition de droit romain, il n'y a pas de limite de durée pour la protection des droits moraux : dans ce cas, on parle de droit moral perpétuel. Après la mort de l'auteur, le droit de s'opposer aux utilisations dépréciatives de l'œuvre est exercé par les héritiers ou par une autorité publique.

Durée de la protection
• <i>Selon le droit international : au moins 50 ans après la mort de l'auteur</i>
• <i>Dans certains pays, pas de limite de durée pour les droits moraux</i>

Existe-t-il des règles générales concernant les exceptions aux droits exclusifs ?

Toutes les lois sur le droit d'auteur prévoient des exceptions et des limitations en faveur de certains groupes d'utilisateurs ou du public en général. Les intérêts légitimes reconnus par les législations nationales et la jurisprudence qui justifient l'existence d'exceptions peuvent être réparties en quatre grandes catégories : la promotion de la liberté d'expression, l'accès aux connaissances, les buts afférents à la justice et à l'intérêt public, enfin l'utilisation privée ou personnelle. Pourtant, il ne faut pas oublier que la notion d' «intérêt légitime» peut considérablement varier d'un pays à un autre. Ce qui peut être autorisé à titre d'exception dans un pays n'est donc pas forcément permis dans un autre.

Les limitations prévues dans les lois nationales et la forme de chaque limitation particulière sont généralement déterminées par l'évaluation de la mesure dans laquelle il est nécessaire et souhaitable que la société utilise une œuvre, en conformité avec la politique nationale et les traditions du pays. Les résultats de ce processus d'évaluation varient beaucoup d'un pays à l'autre : alors que certains pays (principalement ceux qui adhèrent à la tradition de droit romain) ont adopté un ensemble très restrictif de limitations à la protection du droit d'auteur, d'autres prévoient dans leur législation des dispositions comparativement larges permettant de procéder à des actes sans autorisation préalable du titulaire des droits. Le concept flexible de « fair use » (usage loyal ou utilisation équitable) aux Etats-Unis et le concept plus restrictif de « fair dealing » (acte loyal ou traitement équitable) au Royaume-Uni, au Canada et en Australie, sont des exemples de cette dernière approche. Il convient de noter ici que les exceptions et limitations n'ont pas été harmonisées à l'échelon international et que toutes les exceptions prévues par la Convention de Berne à l'exception d'une seule sont facultatives : autrement dit, les législateurs nationaux peuvent décider de les adopter ou de les écarter.

Cependant, le «triple test» ou « test en trois étapes » a fini par être considéré comme le critère international des exceptions aux droits exclusifs. Initialement introduit par la Convention de Berne en tant qu'ensemble de critères d'évaluation de toute exception au droit de reproduction, il a maintenant été adopté par les instruments internationaux les plus récents (l'Accord sur les ADPIC et les Traités de l'OMPI de 1996) et sert de base à l'évaluation de toutes les exceptions et limitations aux droits exclusifs des auteurs. Selon ce test, les exceptions et limitations aux droits exclusifs doivent être restreintes (1) à certains cas spéciaux (2) où il n'est pas porté atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre (3) ni causé de préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire des droits.

Règles générales applicables aux exceptions
• <i>Fondamentalement quatre catégories d'intérêts légitimes</i>
• <i>Concept et règles varient d'un pays à un autre</i>
• <i>Exceptions strictement définies contre concepts plus larges</i>
• <i>Test en trois étapes</i>

Quelles exceptions sont prévues en faveur de la liberté d'expression ?

La liberté d'expression consiste essentiellement en la possibilité de rechercher, de collecter et de diffuser des informations. Ces activités sont une condition essentielle de la formation des opinions et des valeurs dans une société démocratique. Reconnue comme un droit de l'homme par la Déclaration universelle des droits de l'homme, la liberté d'expression est la raison d'être d'un certain nombre d'exceptions à la protection du droit d'auteur. Ces exceptions permettent aux membres de la société qui désirent utiliser une œuvre protégée par le droit d'auteur pour transmettre leur propre message, ou qui voudraient simplement utiliser les informations et les idées contenues dans une telle œuvre, d'en faire certaines utilisations sans demander le consentement du titulaire des droits.

Le droit de citer des œuvres à des fins de critique et de reportage, ainsi que le droit de reproduire une œuvre à des fins de parodie revêtent une importance particulière parmi les limitations admises dans les lois sur le droit d'auteur pour protéger la liberté d'expression des utilisateurs et promouvoir la libre circulation de l'information. De fait, le droit de citation est la seule exception obligatoire prévue par la Convention de Berne, qui autorise à citer les œuvres déjà publiées à condition que les citations soient conformes aux bons usages et dans la mesure justifiée par le but à atteindre. La Convention ne contient pas d'indications spécifiques quant à la longueur permise de la citation, mais certaines législations nationales prescrivent des chiffres précis à cet égard. Enfin, en règle générale, le nom de l'auteur et la source de la citation doivent être indiqués dans la citation ou la reproduction de manière appropriée.

Liberté d'expression
• <i>Garantie par la libre circulation de l'information</i>
• <i>Importance particulière du droit de citation</i>

Comment assurer l'accès aux connaissances ?

Certaines limitations reconnues en faveur des écoles, universités, bibliothèques publiques et institutions similaires visent à encourager la diffusion des connaissances et des informations parmi les membres de la société en général. Ces limitations reflètent l'idée que la société dans son ensemble sera plus bénéficiaire si l'on permet certaines utilisations spécifiques, dans des conditions soigneusement prescrites, sans le consentement du titulaire des droits, que si l'on respecte strictement le contrôle exercé par les titulaires de

droits sur leurs œuvres protégées.

Le plus souvent, ces limitations couvrent des actes comme la reproduction aux fins de préservation et de remplacement d'exemplaires d'œuvres perdus ou endommagés (dans le cas des bibliothèques), ainsi que la reproduction d'exemplaires d'œuvres protégées à des fins d'enseignement. L'utilisation des œuvres « à titre d'illustrations » (c'est la formulation employée dans la Convention de Berne) peut inclure l'utilisation non seulement de matériels imprimés mais aussi d'émissions de radiodiffusion ou d'enregistrements sonores et audiovisuels. Généralement, ces limitations ne peuvent être invoquées que par les institutions qui n'ont pas de but lucratif et sont financées sur fonds publics. Les lois nationales présentent des variations considérables en ce qui concerne le contenu et la forme de ces limitations. Un certain nombre de lois internes prévoient aussi le paiement d'une rémunération équitable aux titulaires des droits pour certaines des libres utilisations susmentionnées.

Parmi les limitations prévues dans les législations nationales qui visent à encourager la diffusion des connaissances et des informations, de nombreux pays ont récemment commencé à adopter des dispositions spécifiques en faveur des personnes handicapées.

Accès aux connaissances
• <i>Exceptions en faveur des institutions éducatives</i>
• <i>Généralement applicables seulement aux utilisations dépourvues de but lucratif</i>
• <i>Dispositions spécifiques au bénéfice des personnes handicapées</i>

Comment les besoins de la justice et de l'administration sont-ils satisfaits ?

Les besoins de la justice, de l'application de la loi et du fonctionnement des pouvoirs publics ont universellement été reconnus par les lois sur le droit d'auteur. En général, les textes officiels tels que les décisions de justice et les décisions des organes administratifs sont exclus du champ de la protection. Certaines lois ne protègent pas les discours prononcés à l'occasion de procès, de sessions parlementaires ou d'autres manifestations publiques. Enfin, dans la plupart des pays, les œuvres protégées peuvent être produites devant les tribunaux et dans d'autres contextes juridiques à des fins de fourniture de preuves sans l'autorisation du titulaire des droits.

Justice et administration
• <i>Textes officiels souvent exclus de la protection</i>
• <i>Libre utilisation des matériels protégés devant les tribunaux</i>

Quelles exceptions sont faites en faveur de l'usage privé ?

Un certain nombre de lois disposent qu'une œuvre peut être reproduite par l'utilisateur pour son usage personnel ou pour un cercle limité de membres de sa famille et d'amis. Pour bénéficier de cette exception, l'œuvre copiée doit en règle générale avoir déjà été rendue publique et l'utilisation ne doit pas avoir de but lucratif. Afin de rémunérer les titulaires de droits, les dispositions relatives à la copie privée sont ordinairement (mais pas toujours) accompagnées de dispositifs de rémunération fondés sur une taxe : ces dispositifs visent à dédommager au moins partiellement les titulaires de droits qui peuvent subir du fait de la copie privée un préjudice considérable, par exemple en cas de photocopie d'œuvres imprimées ou d'enregistrement privé de films et de musique. Des taxes sont généralement perçues sur la vente des appareils de reproduction, tels que les machines à photocopier ou les appareils d'enregistrement, ainsi que sur les supports sonores ou vidéo vierges, et administrées par les organismes de gestion collective, souvent sur une base obligatoire.

Avec l'émergence des technologies numériques, la reproduction de contenus protégés devient de plus en plus facile et bon marché. Cela a suscité de vifs débats sur la question de la copie privée ces dernières années.

Copie privée
• <i>Permise dans un certain nombre de pays</i>
• <i>Généralement assujettie à une rémunération fondée sur une taxe</i>

Cela a suscité de vifs débats sur la question de la copie privée ces dernières années.

Existe-t-il des limitations dans l'environnement numérique ?

L'environnement numérique, l'utilisation de plus en plus fréquente des œuvres sur les réseaux numériques et le recours à des mesures techniques de protection (MTP) et à des systèmes de gestion des droits numériques qui visent à faire obstacle à la copie illicite des œuvres protégées, ont suscité un débat animé sur la question de savoir si ces mesures limitent ou non la possibilité d'exercer les libres utilisations légitimes autorisées par les lois nationales sur le droit d'auteur, ainsi que sur les solutions possibles pour apaiser ces tensions. La jurisprudence varie selon les pays et le débat se poursuit : il n'y a pas de solution universellement admise et

Limitations dans l'environnement numérique
<ul style="list-style-type: none">• <i>Préoccupation des titulaires de droits devant l'amélioration de la qualité des copies numériques</i>
<ul style="list-style-type: none">• <i>MTP et application des limitations</i>
<ul style="list-style-type: none">• <i>Application soumise aux dispositions législatives internes et à l'appréciation des tribunaux nationaux</i>

il appartient aux législateurs et aux tribunaux nationaux de déterminer au cas par cas si les critères généraux du triple test sont remplis.

Transfert de droits: cession, licences et succession



Introduction

Afin de mettre leurs œuvres sur le marché, les auteurs s'en remettent généralement à des partenaires professionnels tels que les maisons d'édition, les sociétés d'enregistrement ou les producteurs de films. A cette fin, ils concluent habituellement des contrats aux termes desquels certains droits sont transférés ou concédés au partenaire professionnel contre le paiement d'une rémunération. En pareil cas, on parle de transfert contractuel de droits ou de transfert *inter vivos* (durant la vie de l'auteur). Le droit d'auteur peut aussi être transféré après la mort de l'auteur. On parle alors de « transfert des droits *mortis causa* ».

Transfert de droits

- *Transfert contractuel inter vivos (durant la vie de l'auteur)*
- *Transfert mortis causa (après la mort de l'auteur)*

Quelles sont les règles fondamentales d'un transfert contractuel de droits ?

Le transfert contractuel de droits ne concerne que les droits patrimoniaux de l'auteur. Les droits moraux sont en principe inaliénables étant donné qu'ils sont considérés comme directement liés à l'auteur en tant que tel.

De plus, il est important de garder à l'esprit que la titularité du droit d'auteur sur une œuvre est distincte de la propriété de l'objet matériel dans lequel l'œuvre peut être incorporée (biens personnels). Ainsi, une personne qui achète un tableau n'acquiert généralement aucune des prérogatives relevant du droit d'auteur, telles que le droit de reproduire l'œuvre sur des cartes postales ou de l'inclure dans un catalogue. Si le propriétaire du tableau désire accomplir l'un quelconque de ces actes, il doit demander l'autorisation de l'auteur et conclure un accord de transfert de droits.

Il existe deux principaux modes de transfert des droits : par voie de cession ou par la concession d'une licence. Le choix entre les deux modes dépend d'un certain nombre de facteurs, dont la nature de l'œuvre et les lois du pays dans lequel le transfert doit intervenir. Ces options seront examinées de plus près ci-dessous.

Enfin, il importe de faire observer que les droits patrimoniaux sont traditionnellement accordés sous la forme d'un ensemble de prérogatives individuelles qui correspondent aux différentes modalités selon lesquelles une œuvre peut atteindre son public. Chaque prérogative peut être exercée et donc cédée ou concédée par voie de licence séparément. Par exemple, l'auteur d'une pièce de théâtre qui cède à un éditeur le droit de la publier sous forme de livre ne consent pas par là à sa représentation publique. De même, l'auteur d'un roman écrit en anglais peut céder ou concéder par voie de licence à un éditeur le droit de le publier et de le distribuer. Cependant, l'auteur peut aussi conclure des accords avec d'autres éditeurs qui souhaitent publier une traduction du roman dans une langue étrangère (à moins que le droit de traduction n'ait déjà été cédé ou concédé par licence à l'éditeur initial). L'auteur peut enfin signer un contrat avec un producteur de films pour le droit d'adaptation du roman.

Transfert contractuel de droits
• <i>Ne concerne que les droits patrimoniaux ; les droits moraux sont inaliénables</i>
• <i>Transfert de droits indépendant de la propriété de l'objet matériel</i>
• <i>Deux principaux modes de transfert de droits : cession ou concession d'une licence</i>
• <i>Chaque droit peut être transféré ou concédé par licence séparément</i>

Que faut-il entendre par transfert de droits par cession ?

La conséquence juridique du transfert de droits par voie de cession est que le cessionnaire devient le nouveau titulaire du droit d'auteur et peut agir en son propre nom, y compris en justice contre les tiers qui porteraient atteinte aux droits sur l'œuvre. La cession peut concerner le droit d'auteur dans sa totalité ou être limitée à une ou plusieurs prérogatives spécifiques.

Le transfert de droits par cession est typique des pays de common law, qui permettent de céder le droit d'auteur en tant que tel, en totalité ou en partie, à des tiers. La tradition de droit romain, en revanche, considère le droit d'auteur comme un bien immatériel exclusif puisque l'œuvre émane de la personnalité de l'auteur. En conséquence, les lois sur le droit d'auteur qui s'inspirent de cette tradition ne permettent généralement pas la cession des droits, que ce soit en totalité ou en partie. En pareil cas, la concession de licences reste le seul mode valide de transfert contractuel de droits.

Transfert de droits par cession
• <i>Le cessionnaire devient le titulaire des droits</i>
• <i>Cession totale ou partielle possible</i>
• <i>Typique de la tradition de common law</i>

Comment fonctionne le système de licences ?

Contrairement au transfert par voie de cession, une licence est un accord par lequel le titulaire du droit d'auteur conserve la titularité des droits mais permet à un tiers d'accomplir certains actes couverts par ses droits patrimoniaux, généralement dans un but spécifique et pour une durée déterminée. Par exemple, l'auteur d'un roman peut accorder une licence à un éditeur afin que celui-ci produise et distribue des exemplaires imprimés et, en même temps, accorder une licence à une autre personne pour qu'elle écrive un scénario fondé sur ce roman.

Une licence peut être accordée sur la base de l'exclusivité ou non. Une licence non exclusive autorise simplement le bénéficiaire de la licence à utiliser l'œuvre d'une manière déterminée en concurrence avec le titulaire du droit d'auteur et, éventuellement, en concurrence avec d'autres bénéficiaires de licences. Un exemple type est celui de l'octroi d'une licence pour le droit de représentation publique d'œuvres musicales non dramatiques à des bars, des discothèques et lieux publics similaires où la musique est jouée.

Une licence exclusive, quant à elle, signifie que le bénéficiaire de la licence peut utiliser l'œuvre dans le but en question à l'exclusion de toutes autres personnes, y compris le titulaire du droit d'auteur lui-même. Pendant la période pour laquelle elle est accordée, la licence exclusive a un effet comparable à celui d'un transfert de droits par cession.

L'octroi de licences de droits

- *Le titulaire des droits en conserve la titularité*
- *Autorisation pour une utilisation spécifique*
- *Licences simples contre licences exclusives*

Existe-t-il des limitations concernant le transfert contractuel de droits ?

Les transferts de droits sont contractuels et le principe de la liberté contractuelle leur est donc applicable. Pourtant, nombre de lois sur le droit d'auteur, en particulier dans les pays appartenant à la tradition de droit romain, prévoient certaines restrictions afin de protéger les auteurs, qui généralement ont un moins grand pouvoir de négociation que leurs partenaires commerciaux.

Par exemple, s'agissant des transferts partiels, beaucoup de lois prévoient une interprétation assez stricte des dispositions contractuelles, selon laquelle le cessionnaire n'acquiert que les droits spécifiquement mentionnés dans le contrat. Les droits qui n'ont pas été transférés expressément continuent d'appartenir à l'auteur. Cela veut dire que lorsque l'auteur d'une œuvre dramatique transfère à un éditeur le droit de la publier sous forme de livre, les autres prérogatives comme le droit d'autoriser sa représentation sur scène ne sont pas affectées.

D'autres limitations peuvent concerner le transfert de droits pour des types d'utilisations qui n'existent pas, ou qui n'auraient pas pu être prévues lors de la signature du contrat. L'idée à la base de ces limitations est de faire en sorte que l'auteur ne renonce pas sans le vouloir à des avantages qui pourraient par la suite devenir une source précieuse de recettes. Un exemple serait celui des nouvelles utilisations numériques d'œuvres telles que la diffusion de textes et d'autres contenus via l'Internet. Un éditeur de livres qui aurait par exemple acquis tous les droits de communication d'une œuvre au public, mais à une époque où l'exploitation d'œuvres via l'Internet n'existait pas encore, pourrait devoir, dans certains pays, renégocier avec l'auteur concernant les nouvelles utilisations. Il existe aussi des limitations en ce qui concerne l'aptitude de l'auteur à transférer des droits sur des œuvres futures.

Les mesures de protection peuvent enfin viser à assurer à l'auteur une rémunération proportionnelle aux recettes produites par l'exploitation de son œuvre. Certaines lois cherchent à obtenir ce résultat en réservant à l'auteur un pourcentage minimum des recettes, tandis que d'autres autorisent l'auteur à exiger une révision de la rémunération convenue si celle-ci s'avère clairement disproportionnée par rapport aux recettes tirées

de l'exploitation de l'œuvre.

Limitations concernant le transfert de droits
• <i>Protection de l'auteur en tant que contractant généralement le plus faible</i>
• <i>Règles concernant l'étendue du transfert</i>
• <i>Règles concernant la proportionnalité de la rémunération</i>

Existe-t-il des conditions concernant la forme et le contenu des contrats de transfert de droits ?

Bien qu'il n'y ait pas de règle internationale contraignante concernant la forme que doivent revêtir les contrats de transfert de droits, la plupart des lois nationales choisissent la forme écrite, tant pour les accords de cession que pour les accords de licence, particulièrement en ce qui concerne des types spécifiques de contrats (le contrat d'édition est l'exemple le plus caractéristique).

Le contrat prévoit généralement la durée pour laquelle les droits sont accordés, une énumération des droits transférés, le territoire sur lequel l'œuvre peut être utilisée, les redevances à payer, la responsabilité des parties et la procédure de règlement des différends éventuels entre les parties. Dans certains cas, les lois nationales contiennent des présomptions légales qui s'appliquent lorsque les parties omettent d'inclure dans le contrat certains éléments que la loi nationale applicable peut juger indispensables à sa validité. En règle générale, les lois d'Europe continentale peuvent contenir des dispositions qui déterminent la période pour laquelle les droits sont accordés. Ces dispositions ne sont applicables que si les parties ont omis de s'accorder sur cet élément. Autrement dit, ce type de présomption légale remplace, dans certains cas, l'accord qui fait défaut entre les parties.

Conditions formelles
• <i>Contrat habituellement sous forme écrite</i>
• <i>Présomptions légales dans certains cas</i>

Comment les droits sont-ils transférés après la mort ?

Les droits patrimoniaux des auteurs peuvent être transférés après leur mort par testament ou, en vertu de la loi, à leurs ayants droit. Ceux-ci exercent ces droits durant la période de protection de la même manière que l'auteur lui-même.

En ce qui concerne les droits moraux, les règles varient d'un pays à un autre. Dans certains pays de common law, les droits moraux, s'ils sont accordés, expirent avec la mort de l'auteur. Dans les pays où les droits moraux peuvent subsister après la mort de l'auteur, le transfert est assuré par succession, soit en vertu d'un testament soit en vertu de la loi. Cependant, en règle générale, les ayants droit ne sont pas entièrement libres dans l'exercice des droits moraux dont ils ont hérité, puisqu'ils sont tenus de respecter les volontés particulières de l'auteur ou des contraintes juridiques spécifiques.

Certaines lois prévoient qu'en l'absence d'ayants droit désignés ou d'héritiers de l'auteur, la protection des droits moraux est assurée par des organismes gouvernementaux désignés. Cette règle est communément appliquée dans les pays où les droits moraux sont perpétuels.

Transfert des droits après décès

- *Droits patrimoniaux : librement transférables*

- *Droits moraux : plusieurs modèles dans différents pays*

Protections des droits voisins (connexes)



Introduction

On entend communément par droits voisins, aussi appelés « droits connexes », les droits accordés pour protéger les personnes, autres que les auteurs d'œuvres, qui participent à la diffusion des œuvres protégées par le droit d'auteur. A l'échelon international, cette expression est particulièrement utilisée en ce qui concerne les droits des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion. Ces personnes et organismes apportent des compétences créatives, techniques et organisationnelles qui sont essentielles au processus de communication d'une œuvre au public et sont donc considérées comme méritant d'être protégées.

Les lois nationales peuvent aussi inclure sous cet intitulé, par exemple, les droits des éditeurs concernant l'arrangement typographique des éditions qu'ils publient, la protection des photographies et même la protection des bases de données et le droit des dessins et modèles. Conformément à un certain nombre de traités internationaux, la plupart des pays ont maintenant introduit les droits voisins dans leur législation interne. Dans le présent chapitre, l'expression « droits voisins » ou « droits connexes » sera employée pour désigner uniquement les droits qui sont conçus pour protéger les artistes-interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes et les organismes de radiodiffusion.

Droits voisins

- *Protègent les résultats de certaines activités liées principalement à la diffusion des œuvres*

Droits voisins les plus importants

- *Droits des artistes-interprètes et exécutants*
- *Droits des producteurs de phonogrammes*
- *Droits des organismes de radiodiffusion*

Comment la protection des droits voisins ou connexes s'est-elle développée ?

Contrairement à la protection du droit d'auteur, où le droit international a résulté d'évolutions des législations nationales, les normes de protection des droits voisins ont été examinées et adoptées pour la première fois au niveau international, avant d'être progressivement intégrées dans les lois internes. Le premier instrument multilatéral sur les droits voisins a été la Convention de Rome sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion de 1961. L'étape majeure suivante a été l'inclusion des trois catégories de droits voisins dans l'Accord de 1994 sur les ADPIC dans le cadre de la nouvelle Organisation mondiale du commerce (OMC). Enfin, le WPTT de 1996 a cherché à adapter la protection des droits des artistes-interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes aux défis de l'ère numérique.

Le développement de la protection internationale des droits voisins
• <i>La Convention de Rome de 1961</i>
• <i>L'Accord sur les ADPIC de 1994</i>
• <i>Le Traité de l'OMPI de 1996 sur les interprétations et les exécutions et les phonogrammes</i>

Quelles sont les caractéristiques des droits voisins ou connexes ?

L'expression « droits voisins » ou « droits connexes », consacrée par l'usage, s'applique à diverses personnes. Chaque catégorie est protégée pour des raisons différentes. Alors que, par exemple, l'interprétation ou exécution porte la marque de la personnalité de l'artiste-interprète ou exécutant comme l'œuvre reflète la personnalité de son auteur, les activités des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion ont un caractère beaucoup plus technique et organisationnel.

Le terme « voisins » ou « connexes » laisse entendre une certaine parenté avec le droit d'auteur tout en distinguant les droits en question du droit d'auteur. Par exemple, dans le cas d'une chanson, le droit d'auteur appartient à l'auteur des paroles et au compositeur. Les interprètes de la chanson (chanteurs, musiciens), le producteur qui enregistre la chanson sur un CD et l'organisme de radiodiffusion qui transmet un programme

contenant cette chanson auront un droit voisin, chacun en ce qui concerne sa contribution (à savoir l'interprétation, l'enregistrement sonore ou la radiodiffusion).

La terminologie des droits voisins ou connexes reflète la conception européenne de droit romain du droit d'auteur, où l'objet autre que les « œuvres » au sens strict est classé dans des catégories distinctes de droits. Dans les pays de common law, les producteurs d'enregistrements sonores et les organismes de radiodiffusion sont traditionnellement titulaires du « droit d'auteur » sur leurs productions et sur leurs émissions de radiodiffusion.

La protection au titre des droits voisins est similaire au droit d'auteur, bien que les prérogatives accordées aux artistes-interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes et aux organismes de radiodiffusion aient une portée plus limitée. Les droits voisins, en règle générale, sont librement transférables et soumis à des exceptions et limitations comparables à celles qui s'appliquent au droit d'auteur, selon les conventions internationales pertinentes.

Les caractéristiques des droits voisins
• <i>Couvrent des objets hétérogènes</i>
• <i>La terminologie reflète une approche des droits de l'auteur centrée sur la personnalité</i>
• <i>Protection similaire à celle du droit d'auteur bien que plus limitée</i>

Comment les droits des artistes-interprètes ou exécutants sont-ils protégés ?

La Convention de Rome de 1961 définit les artistes-interprètes ou exécutants comme les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui interprètent ou exécutent des œuvres littéraires ou artistiques. En vertu de cette définition, il faut entendre par « œuvres » les créations qui ont droit à la protection du droit d'auteur, indépendamment du fait qu'une telle œuvre soit déjà tombée dans le domaine public au moment de l'exécution. Par exemple, en vertu de cette définition, l'interprète d'une œuvre composée par Beethoven ou Chopin serait protégeable en application de la Convention de Rome. Le WPPT de 1996 a en outre prévu la protection des « expressions du folklore », c'est-à-dire des créations des communautés locales qui se sont développées au fil des générations et qui ne remplissent normalement pas les conditions requises pour être protégées par le droit d'auteur. De nombreuses lois nationales ont adopté une définition encore plus large

englobant aussi les activités des artistes de variétés et de cirque.

De même que le champ d'application, la portée des droits des artistes-interprètes ou exécutants s'est étendue. Alors que les premiers traités ne leur accordaient que « la possibilité de mettre obstacle à certains actes », le WPPT a fait des droits patrimoniaux des artistes-interprètes ou exécutants de véritables droits exclusifs. Il leur a accordé en particulier les droits de reproduction et de distribution, le droit de location et le droit de mise à disposition. Dans le cas des interprétations ou exécutions collectives impliquant un groupe d'artistes (comme un orchestre), la plupart des pays réservent l'exercice de ces droits à un représentant élu.

De plus, vu que l'activité d'un artiste-interprète ou exécutant est dans une certaine mesure de nature personnelle, il y a aujourd'hui un large consensus pour reconnaître que les artistes-interprètes ou exécutants doivent aussi bénéficier de certains droits moraux. Le WPPT leur donne donc le droit d'être identifiés en tant qu'artistes-interprètes ou exécutants et celui de s'opposer à toute déformation ou autre modification de leurs interprétations ou exécutions qui serait préjudiciable à leur réputation.

Enfin, alors que dans la Convention de Rome la durée de la protection est de 20 ans, le WPPT l'étend à 50 ans à compter de la date de la fixation de l'interprétation ou exécution ou, si elle n'a pas été fixée, à compter de l'interprétation ou de l'exécution elle-même.

Protection des droits des artistes-interprètes ou exécutants
• “Artiste-interprète ou exécutant” : <i>généralement une personne qui interprète ou exécute des œuvres ou des expressions du folklore</i>
• <i>Droits de reproduction, de distribution, de location et de mise à disposition</i>
• <i>Droits moraux à l'identification et à l'intégrité</i>
• <i>Durée minimale de la protection : 50 ans en vertu du WPPT</i>

De quelle protection jouissent les producteurs de phonogrammes ?

Dans les conventions, on entend par producteur de phonogrammes la personne physique ou morale à l'initiative et sous la responsabilité de laquelle une interprétation ou exécution ou d'autres sons sont fixés pour la première fois. Ce qui est protégé, c'est la fixation des sons sur un support, généralement appelé « phonogramme ». Les sons enregistrés peuvent être – mais pas nécessairement – des œuvres. En tant que tels, les enregistrements de chants d'oiseaux ou de vagues de l'océan, par exemple, sont donc protégeables.

Contrairement aux artistes-interprètes ou exécutants, les producteurs de phonogrammes jouissent depuis l'origine d'un droit exclusif de reproduction, auquel l'Accord sur les ADPIC a ajouté le droit de location. Enfin, le WPPT a étendu la protection en introduisant le nouveau droit de mise à disposition ainsi que le droit de distribution. Comme dans le cas des artistes-interprètes ou exécutants, la durée minimale de la protection de 50 ans prévue par le WPPT s'applique.

Protection des producteurs de phonogrammes
• <i>'Phonogramme': Fixation de sons de toute nature sur tout support</i>
• <i>Droits de reproduction, de location, de distribution et de mise à disposition</i>
• <i>Durée minimale de la protection : 50 ans</i>

Comment sont protégés les organismes de radiodiffusion ?

En vertu du droit international, l'expression « émission de radiodiffusion » s'entend généralement de la transmission de sons et/ou d'images sans fil. Cependant, les lois nationales peuvent l'interpréter de manière à y inclure aussi la transmission par câble et par d'autres moyens techniques similaires. Un organisme de radiodiffusion est la personne physique ou morale qui prend les décisions concernant la programmation, y compris le jour et l'heure, de l'émission de radiodiffusion. La personne physique ou morale qui ne fait que fournir le matériel technique au moyen duquel sont transmis les signaux (par exemple les exploitants de réseaux) n'est pas considérée comme un organisme de radiodiffusion. Les émissions de radiodiffusion sont protégées en tant que telles, qu'elles contiennent des œuvres au sens strict du droit d'auteur ou d'autres contenus.

La Convention de Rome a donné aux organismes de radiodiffusion le droit d'autoriser ou d'interdire la réémission de leurs émissions ainsi que leur reproduction et leur communication au public, ces deux droits étant soumis à certaines conditions. Ces droits ont été confirmés par l'Accord sur les ADPIC avec de légères modifications. La durée minimale de la protection en vertu de ces deux instruments est de 20 ans à compter de la fin de l'année où l'émission a eu lieu.

Alors que les droits des artistes-interprètes ou exécutants et des producteurs ont été actualisés par le WPPT de 1996, le débat sur l'actualisation de la protection internationale des droits des organismes de radiodiffusion se poursuit. Il y a un consensus général parmi les Etats membres pour reconnaître que les organismes de radiodiffusion devraient être protégés contre l'appropriation illégale de leurs signaux de programme par des tiers, mais certains éléments restent controversés, comme l'inclusion des services Internet (diffusion sur le Web), ainsi que la portée concrète et la durée des droits.

Protection des droits des organismes de radiodiffusion
• <i>Radiodiffusion : transmission de tous sons ou images sans fil</i>
• <i>Droits de réémission, de reproduction et de communication au public.</i>
• <i>Durée minimale de protection: 20 ans</i>
• <i>Débat en cours à l'OMPI sur l'actualisation de la protection</i>

Application et respect du droit d'auteur et des droits voisins



Introduction

En règle générale, toute utilisation d'une œuvre ou autre objet protégé est licite si l'autorisation requise du titulaire du droit d'auteur a été obtenue, sauf dans certains cas prévus par la loi (voir le chapitre sur les exceptions). L'utilisation d'une œuvre ou d'un objet des droits voisins d'une manière qui aurait requis l'autorisation du titulaire des droits sur cette œuvre ou cet objet constituerait une atteinte au droit d'auteur (ou aux droits voisins).

Presque toutes les législations prévoient tout un ensemble de sanctions civiles et de sanctions pénales ou administratives lorsque de telles atteintes sont commises. De plus, afin de prévenir les atteintes, de nombreux pays ont adopté des dispositions juridiques supplémentaires, conformément aux instruments internationaux relatifs au droit d'auteur, qui permettent aux titulaires de droits d'appliquer à leurs œuvres des mesures techniques de protection. Parmi les plus importantes mesures préventives prévues par nombre de lois nationales, figurent les mesures provisoires et les mesures à la frontière prescrites par l'Accord sur les ADPIC « de manière à permettre une action efficace contre tout acte qui porterait atteinte aux droits ».

Quand y a-t-il atteinte au droit d'auteur et aux droits voisins ?

L'atteinte peut prendre la forme d'une violation des prérogatives patrimoniales comme des prérogatives morales des auteurs et autres titulaires de droits. Il est porté atteinte aux droits patrimoniaux lorsqu'un tiers accomplit un des actes qu'ils couvrent sans l'autorisation du titulaire des droits. Des exemples classiques sont la copie non autorisée de contenus protégés comme les CD ou les DVD, la fixation illicite d'interprétations ou d'exécutions et la diffusion de ces produits. Les progrès de la technologie de la reproduction numérique ainsi que l'émergence des réseaux dits « peer-to-peer » (P2P) ont sensiblement contribué à une prolifération généralisée de ces pratiques.

Application et respect des droits
• <i>sanctions civiles</i>
• <i>Sanctions pénales et administratives</i>
• <i>Mesures techniques de protection</i>
• <i>Mesures provisoires et à la frontière</i>

En revanche, l'atteinte aux droits moraux intervient généralement dans des cas où le tiers a acquis les droits d'utiliser une œuvre mais, en l'utilisant, a agi d'une manière contraire aux droits moraux de l'auteur ou de l'artiste-interprète ou exécutant. Par exemple, si l'éditeur d'un livre apporte à un roman des modifications qui n'ont pas été convenues, le droit à l'intégrité est violé. Si, en outre, l'éditeur omet d'indiquer le nom de l'auteur sur la couverture, c'est le droit d'attribution qui est violé.

Enfin, il y a aussi des cas où les deux catégories de droits sont affectées simultanément, l'exemple type étant celui du plagiat. Le plagiat consiste à s'approprier l'œuvre d'autrui et à la faire passer pour la sienne. Il constitue au moins une atteinte au droit moral de l'auteur de revendiquer la paternité de l'œuvre et aux droits patrimoniaux de reproduction et de distribution.

Formes d'atteintes aux droits
• Atteinte aux droits patrimoniaux
• Atteinte aux droits moraux

Sanctions civiles

Les lois sur le droit d'auteur prévoient généralement deux mesures correctives civiles majeures : les injonctions et l'octroi de dommages-intérêts. Une injonction est le moyen le plus efficace de faire cesser immédiatement ou de prévenir les actes de contrefaçon et constitue donc souvent la première mesure corrective demandée dans les affaires d'atteinte au droit d'auteur. Lorsqu'une contrefaçon a été commise ou risque de l'être, le titulaire du droit peut généralement demander à la fois une injonction provisoire et une injonction permanente. Afin de garantir la cessation ou la prévention des actes incriminés, le tribunal peut en outre ordonner la saisie des objets contrefaits, par exemple des copies non autorisées. Une injonction peut être prononcée même lorsque le défendeur a agi de bonne foi, croyant par exemple que l'œuvre ou autre objet protégé en question est déjà tombé dans le domaine public.

L'octroi de dommages-intérêts vise à rétablir les titulaires de droits dans la situation financière qui serait la leur s'il n'y avait pas eu d'atteinte à leurs droits. En principe, il appartient au plaignant de faire la preuve du montant effectif du dommage subi du fait de l'atteinte au droit d'auteur. Cependant, vu que cette preuve risque parfois d'être difficile à établir, nombre de lois sur le droit d'auteur autorisent à calculer le dommage subi sur la base d'une rémunération hypothétique raisonnable en tant que montant minimum. De plus, en cas d'atteinte aux droits moraux, de nombreux pays prévoient une indemnisation financière supplémentaire en réparation du préjudice moral subi par le plaignant. Contrairement à l'injonction, les dommages-intérêts ne peuvent généralement être accordés que lorsque la partie responsable a agi intentionnellement ou au moins fait preuve de négligence.

Sanctions civiles
• <i>Injonction et saisie des objets contrefaits (mauvaise foi non requise)</i>
• <i>Dommages-intérêts</i>
• <i>Indemnisation financière du préjudice moral (dans certains pays)</i>

Sanctions pénales

Outre les sanctions civiles, ceux qui se rendent coupables d'atteintes au droit d'auteur et aux droits voisins peuvent aussi encourir des sanctions pénales en vertu du droit penal. Selon la nature de l'atteinte et les circonstances dans lesquelles elle a été commise, les sanctions peuvent aller d'amendes insignifiantes à des peines de plusieurs années d'emprisonnement. Les sanctions pénales requièrent une atteinte intentionnelle et sont généralement applicables aux cas où l'utilisation illicite a été faite à relativement grande échelle et à des fins commerciales. Conformément aux obligations qui leur incombent en vertu des accords internationaux, en particulier de l'Accord sur les ADPIC de 1994 et des traités de l'OMPI de 1996, de nombreux pays ont sensiblement élargi les possibilités d'imposer des sanctions pénales.

Sanctions pénales
• <i>Amendes et peines d'emprisonnement selon la gravité de l'acte</i>
• <i>Atteinte intentionnelle généralement requise</i>
• <i>Sensiblement aggravées conformément au droit international</i>

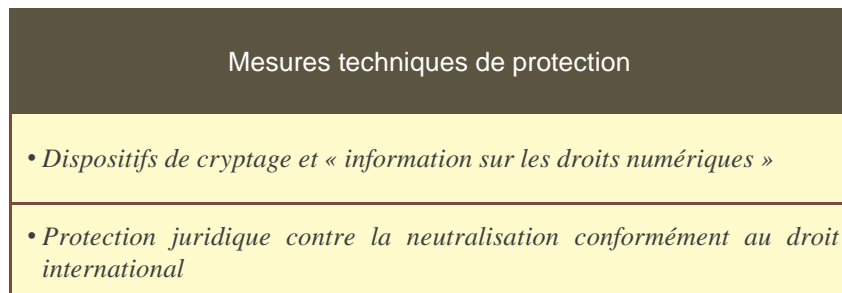
Quel rôle jouent les mesures techniques de protection (MTP) en matière de sanction des droits ?

Si la technologie numérique a beaucoup facilité à la fois l'accès licite et l'accès illicite aux œuvres protégées et donc accru le risque de piraterie, elle a en même temps considérablement amélioré les possibilités de garantir le respect des droits en offrant aux titulaires de droits divers instruments technologiques pour contrôler l'utilisation de leurs œuvres. Les « mesures de protection », comme les mécanismes de cryptage et de contrôle des copies, aident à faire obstacle à la reproduction et à la distribution non autorisées des contenus protégés, tandis que l'« information sur le régime des droits » permet d'identifier de manière permanente le titulaire des droits ou les conditions d'accès à l'œuvre.

Conformément aux obligations découlant des traités de l'OMPI de 1996, de nombreux pays ont adopté un régime de protection juridique qui empêche de contourner ces mesures de protection. Les dispositions pertinentes stipulent que les mesures techniques de protection efficaces, y compris l'information sur le régime des droits, ne peuvent être neutralisées ou contournées d'une autre manière. De plus, la vente et l'utilisation

de dispositifs ou de services principalement destinés à permettre ou faciliter la neutralisation de ces mesures de protection sont déclarées illégales. Outre la responsabilité civile, la protection des MTP est habituellement appuyée par des sanctions pénales et administratives.

Il convient de noter que les MTP sont souvent contestées par les utilisateurs et la société civile, qui font valoir qu'elles font obstacle à certaines utilisations licites des œuvres auxquelles elles sont appliquées. La jurisprudence sur ce point n'est pas unanime et la question continue de faire l'objet de vifs débats.



Les défis de l'application du droit dans l'environnement numérique

La révolution numérique a augmenté les possibilités d'accès aux œuvres pour les internautes et, dans le même temps, a mis au défi les industries créatives qui doivent faire face à de nouvelles formes de piraterie, tels les téléchargements illégaux, mais ne disposent que des mesures traditionnelles dont la majorité est inadaptée à la lutte contre la piraterie en ligne.

Afin de combattre les utilisations non autorisées d'œuvres sur Internet, plusieurs pays, dont la France, la Corée du Sud et Taïwan, ont adopté des législations introduisant un système de « riposte graduée ». Selon ce système, le titulaire d'un accès à Internet suspecté de violation du droit d'auteur par les titulaires de droit, reçoit un message lui enjoignant de mettre un terme à ses agissements via son fournisseur d'accès à Internet. En cas d'atteintes répétées au droit d'auteur, un autre avertissement est envoyé à l'abonné. Enfin, ce dernier encourt la suspension temporaire de son accès à Internet s'il continue de porter atteinte au droit d'auteur. Il est important de mentionner que le système de la « riposte graduée » ne fait pas l'unanimité, le principe d'une suspension de l'accès à Internet étant souvent décrit comme portant atteinte au droit fondamental d'accès à l'information. Les opposants à la « riposte graduée » proposent une solution alternative appelée « Licence globale ». En vertu de ce système, les titulaires d'accès à Internet verseraient une contribution financière mensuelle à leur fournisseur d'accès en échange d'un accès aux œuvres numériques. Les fournisseurs d'accès à Internet seraient ensuite chargés de distribuer les redevances aux titulaires de droits. La question des mesures les plus adaptées à la lutte contre la piraterie en ligne demeure ouverte et fait actuellement l'objet

de discussions aux niveaux national et international.

Enfin, la lutte contre la piraterie en ligne implique également le développement de l'offre légale en ligne de produits culturels. Afin d'encourager les internautes à se tourner vers les offres légales, les gouvernements et les industries créatives prennent donc des mesures visant à élargir l'offre légale en ligne et faciliter l'accès à la création sur Internet.

Les défis de l'application du droit d'auteur dans l'environnement numérique

- *Piraterie du droit d'auteur en ligne (téléchargement illégal)*
- *Discussions relatives à des mesures spécifiques de lutte contre les atteintes en ligne (« Riposte graduée » c. « Licence globale »)*
- *Développement de l'offre légale en ligne de produits culturels*

Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins



Introduction

La gestion collective des droits joue un rôle important dans les cas où les œuvres protégées sont si largement utilisées qu'il devient difficile, sinon impossible, de négocier individuellement les licences. Il se peut que l'auteur ne soit pas en mesure de contrôler toutes les utilisations à tout moment et dans un nombre indéfini de lieux dans le monde. D'autre part, les utilisateurs n'ont pas la possibilité de négocier à l'échelle mondiale avec d'innombrables auteurs et autres titulaires de droits au cas par cas. L'exécution de musique dans diverses émissions de radiodiffusion, ainsi que dans les restaurants, les bars ou les centres commerciaux, n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres.

Le rôle essentiel d'un organisme de gestion collective consiste donc à servir d'intermédiaire entre les titulaires de droits, d'une part, et les utilisateurs, de l'autre. Il administre, généralement à titre fiduciaire, les droits de ses membres et il perçoit et répartit les redevances pour leur compte. Cependant, selon les catégories de droits, il existe diverses formes de gestion collective, qui peuvent parfois inclure des éléments de concession de licences individuelles (c'est le cas par exemple de la gestion collective des droits sur les œuvres dramatiques). Outre l'administration des droits, les organismes de gestion collective peuvent aussi mener diverses autres activités culturelles et sociales.

Gestion collective des droits
• <i>Intervient lorsque les licences individuelles ne sont pas une solution praticable</i>
• <i>Les organismes collectifs agissent pour le compte des titulaires de droits individuels</i>
• <i>Activités culturelles et sociales supplémentaires</i>

Quelles sont les origines de la gestion collective ?

Le point de départ de la gestion collective peut être situé à la fondation du Bureau de législation dramatique à l'initiative du célèbre écrivain français Beaumarchais en 1777. Cet organisme est devenu par la suite la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, qui existe toujours. Le premier véritable organisme de gestion collective fut toutefois la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), créée en 1851. Elle le fut peu après l'incident bien connu à l'occasion duquel les compositeurs Parizot et Henrion, ainsi que le poète Bourget, obtinrent une injonction contre un café-concert parisien accusé d'avoir porté atteinte à leurs droits en exécutant leurs œuvres sans autorisation et sans paiement d'une rémunération.

L'exemple français fut bientôt suivi, d'abord dans d'autres pays européens, puis ailleurs. Il existe aujourd'hui un réseau international de sociétés de perception et de répartition des droits dans plus de 100 pays.

Les origines de la gestion collective des droits
• <i>France du XVIIIe-XIXe siècle : Beaumarchais et autres</i>
• <i>1777: Fondation de la SACD</i>
• <i>1851: Fondation de la SACEM</i>

Quels sont les principaux droits administrés collectivement ?

La gestion collective existe essentiellement dans les domaines où la concession de licences individuelles serait trop coûteuse pour être efficace.

L'exemple classique est celui des droits des compositeurs et paroliers dans le domaine des œuvres musicales,

généralement appelés « petits droits d'interprétation/exécution ». Lorsque les premières sociétés de perception et de répartition des droits ont été créées, cette catégorie de droits ne comprenait que les interprétations/exécutions d'œuvres en présence d'un public, mais elle couvre aujourd'hui presque toutes les formes de communication au public, y compris via l'Internet. Le critère qui permet de faire la distinction entre « grands » et « petits » droits est le type d'œuvre concerné. Généralement, les grands droits concernent l'exécution de toutes les créations dramatico-musicales, comme les opéras ou les ballets, tandis que les petits droits désignent les formes non dramatiques de musique. Seuls les petits droits sont administrés sur une base exclusivement collective. Les grands droits font en général l'objet de licences plus ou moins individuelles, étant donné que les œuvres en question sont utilisées beaucoup moins fréquemment et que leur exécution est plus facile à contrôler.

Directement liés aux droits d'exécution sur les œuvres musicales sont les droits dits « droits mécaniques », qui concernent la reproduction des œuvres sous forme d'enregistrements sonores (qui ne sont plus nécessairement mécaniques de nos jours). Dans de nombreux pays, les droits mécaniques et d'exécution sont administrés par une société unique de perception et de répartition des droits. Une importante particularité de la gestion des droits mécaniques est que les contrats-types sont négociés à l'échelle internationale entre les associations représentant respectivement les sociétés de droits mécaniques et les producteurs de phonogrammes.

Les autres domaines importants d'application de la gestion collective comprennent l'administration des droits relatifs aux formes les plus récentes d'exploitation commerciale telles que la retransmission par câble et la transmission par satellite d'émissions de radiodiffusion, ou la perception des rémunérations fondées sur des taxes dans les pays qui ont adopté de tels systèmes pour garantir aux auteurs une rémunération équitable pour certaines libres utilisations autorisées de leurs œuvres.

Les principaux droits administrés collectivement
• <i>Droits d'exécution des œuvres musicales non dramatiques (« petits droits »)</i>
• <i>Droits de reproduction sur les enregistrements sonores (« droits mécaniques »)</i>
• <i>Droits de transmission par satellite et de retransmission par câble</i>
• <i>Droits à rémunération (p.ex. reproduction reprographique)</i>

Sous quelles formes se présente la gestion collective ?

L'étendue des fonctions remplies par un organisme de gestion collective dépend avant tout de la catégorie et de la nature des droits qu'il administre.

La gestion collective au sens traditionnel s'applique en particulier aux « petits droits ». Dans ce système, les titulaires de droits autorisent une ou plusieurs sociétés de perception et de répartition à administrer leurs droits pour leur compte, sur la base de l'exclusivité, ce qui veut dire que le titulaire des droits, en règle générale, ne peut plus négocier individuellement les conditions. Ce sont les sociétés qui proposent des licences aux utilisateurs potentiels, habituellement sous la forme de licences globales couvrant l'utilisation de toutes les œuvres de leur répertoire. Les redevances négociées et perçues par l'organisme collectif sont ensuite réparties entre ses membres selon des systèmes assez complexes qui visent à tenir compte de l'importance relative des œuvres et des interprétations/exécutions en question.

Toutefois, dans d'autres domaines, un organisme de gestion collectif peut opérer plutôt comme une agence au service du titulaire individuel de droits qui reste plus ou moins directement impliqué dans la fixation des conditions d'utilisation des œuvres en question. On peut trouver un exemple d'une telle gestion collective du type agence dans le domaine des œuvres dramatiques et dramatico-musicales où les sociétés de perception et de répartition des droits négocient un accord général avec les organisations représentant les théâtres en vue de l'exploitation d'œuvres déterminées. Cependant, ces accords ne spécifient que des conditions minimales et la représentation de chaque pièce continue à nécessiter l'autorisation de l'auteur concerné sous la forme d'un contrat négocié individuellement.

Enfin, les « guichets uniques » sont de plus en plus populaires. En vertu de ce concept, une coalition d'organismes de gestion collective indépendants propose des licences couvrant plusieurs autorisations concernant différents groupes de droits. Cette forme centralisée d'octroi des autorisations est particulièrement utile pour ce qui est des œuvres audiovisuelles, des productions multimédia et de toutes les autres œuvres sur lesquelles de multiples titulaires de droits peuvent se prévaloir de droits, comme les réalisateurs ou les scénaristes.

Formes de gestion collective		
Type traditionnel <i>Les organismes collectifs négocient les licences pour le compte des titulaires individuels de droits</i> <i>Pas de licences individuelles</i>	Type d'agence <i>Les organismes collectifs négocient un cadre général</i> <i>Les licences sont accordées individuellement</i>	Guichet unique <i>Une coalition d'organismes collectifs accorde des licences concernant divers droits de différents titulaires de droits sur une oeuvre</i>

Comment sont organisés les organismes de gestion collective ?

Le statut juridique des organismes de gestion collective est très variable d'un pays à l'autre. Les modalités selon lesquelles sont organisés les organismes de gestion collective peuvent aussi être très variables, selon la catégorie de droits que gère l'organisme.

Les premiers organismes de gestion collective étaient des entités privées sans but lucratif établies par les auteurs et parfois les éditeurs (souvent appelés « sociétés d'auteurs » ou « sociétés de perception et de répartition des droits » (SPRD)). En dehors de ce modèle, qui est typique des pays européens et sud-américains, il existe aussi des organismes privés autres que les sociétés d'auteurs, comme par exemple BMI (Broadcast Music, Inc.), aux Etats-Unis, qui a initialement été fondé par les organismes de radiodiffusion. Enfin, dans d'autres régions du monde, en particulier dans les pays en développement, la gestion collective est effectuée par des entités publiques ou semi-publiques conformément à la loi.

Les organismes de gestion collective peuvent différer non seulement par leur statut juridique mais aussi par la forme et le degré de la supervision exercée par les pouvoirs publics, le nombre des catégories de droits qu'ils administrent ou, enfin, le nombre d'organismes de gestion collective par catégorie de droits. Alors que dans beaucoup de pays de tradition de droit romain les organismes de gestion collective ont en pratique un monopole pour la catégorie de droits qu'ils gèrent, dans d'autres pays, comme le Brésil et les Etats-Unis, les règles du droit de la concurrence ne permettent pas de telles situations de monopole.

Il existe aussi des différences en ce qui concerne les modalités selon lesquelles les organismes de gestion collective obtiennent le droit d'agir pour le compte des titulaires individuels de droits. Les auteurs et autres titulaires de droits tendent à devenir membres des organismes collectifs par choix mais certaines lois nationales prévoient une gestion collective obligatoire pour certains types de droits. Un exemple typique de gestion collective obligatoire est la retransmission par câble dans les pays de l'Union européenne.

Diversité de la gestion collective des droits
• <i>Statut juridique : organismes publics ou organismes privés</i>
• <i>Nombre des organisations : monopole ou multiplicité</i>
• <i>Affiliation : facultative ou obligatoire</i>

Comment la gestion collective est-elle assurée à l'échelon international ?

L'activité des organismes de gestion collective se limite traditionnellement au pays dans lequel ils sont créés, conformément au principe de territorialité. Cependant, la plupart des organismes de gestion collective ont conclu des accords de représentation réciproque avec leurs homologues d'autres pays représentant les mêmes catégories de titulaires de droits. En règle générale, une société de gestion collective d'un pays déterminé représente à la fois les titulaires de droits nationaux et les titulaires étrangers. Les utilisateurs potentiels peuvent obtenir des licences pour le répertoire du monde entier ou presque de leur société nationale et, de même, les titulaires de droits perçoivent des redevances pour l'utilisation de leurs œuvres dans le monde entier.

La coopération transfrontières entre organismes de gestion collective est dans une large mesure coordonnée par des organisations faîtières internationales. Parmi elles figurent la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), le Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM) et la Fédération internationale des organismes gérant les droits de reproduction (IFRRO pour son sigle anglais).

Gestion collective internationale des droits
• <i>Accords de représentation réciproque</i>
• <i>Organisations faîtières internationales (p. ex. CISAC, BIEM)</i>

Quels sont les avantages de la gestion collective des droits ?

La gestion collective des droits constitue un mode efficient d'organisation, à l'échelle mondiale, de l'exploitation licite des œuvres dans les domaines où la concession de licences individuelles serait impossible. De plus, il est certainement moins coûteux de partager les dépenses financières afférentes à la négociation, à la supervision et au recouvrement des redevances entre le plus grand nombre possible de parties. En conséquence, la gestion collective élargit sensiblement le choix des œuvres mises à la disposition du public.

En réduisant le nombre des personnes avec lesquelles les utilisateurs doivent négocier les contrats de licence, la gestion collective des droits est plus particulièrement bénéfique dans les domaines où la facilité d'accès aux œuvres protégées est généralement considérée comme souhaitable, comme la transmission d'émissions de radiodiffusion par satellite et la retransmission par câble. En ce qui concerne ces utilisations, la gestion

collective peut être considérée comme une alternative viable à un système de licences non volontaires comme celui que permettent certaines conventions internationales. Enfin, la gestion collective renforce le pouvoir de négociation des auteurs. Alors qu'un individu est généralement dans une position d'infériorité face à de puissantes sociétés utilisatrices comme les sociétés d'enregistrements, les maisons d'édition ou les organismes de radiodiffusion, l'union des auteurs au sein d'une organisation commune leur permet de se placer sur un pied d'égalité avec leurs homologues, leur conférant ainsi une plus grande influence lorsqu'il s'agit de fixer les tarifs des redevances et autres conditions des licences.

Les avantages de la gestion collective des droits
• <i>Facilite l'octroi des licences dans le cas des utilisations impossibles à contrôler individuellement</i>
• <i>Alternative viable aux licences non volontaires</i>
• <i>Renforce le pouvoir de négociation de chaque auteur</i>

Quels défis les récentes avancées technologiques posent-elles à la gestion collective des droits ?

Les conditions de création et d'exploitation des œuvres protégées ont connu des changements importants avec les progrès des technologies numériques, et cela aura sans nul doute une incidence sur l'avenir de la gestion collective des droits.

L'émergence des nouvelles technologies numériques peut d'une part donner naissance à de nouvelles formes d'exercice des droits. On soutient que les mesures de protection technologique et les dispositifs d'information sur le régime des droits numériques permettront bientôt de délivrer des licences sur une base presque totalement individuelle via l'Internet et, de ce fait, finira par priver de son objet la gestion collective. Même si cela se produit dans un proche avenir, il n'est pas improbable que l'accroissement de la liberté de choix des auteurs affectera la position de quasi-monopole des actuels organismes collectifs. D'autre part, la mondialisation en marche de l'économie et du commerce fait que la base territoriale traditionnelle de la gestion collective semble de moins en moins appropriée et différentes instances débattent de systèmes de licences supranationaux.

En partie en réponse à ces défis et à d'autres, de nouvelles formes de gestion collective, comme les guichets uniques susmentionnés, se sont développées ces dernières années, et il y a une tendance permanente à une intégration plus poussée parmi les organismes collectifs existants. La survie et la viabilité de la gestion collective dépendront dans une large mesure de son aptitude à se montrer efficace et attrayante pour les auteurs comme pour les utilisateurs.

Les défis que doit relever la gestion collective des droits

- *La technologie numérique peut amener de nouvelles formes de gestion*
- *La mondialisation met en question la base territoriale traditionnelle*

Protection internationale du droit d'auteur et des droits voisins



Introduction

Il est possible de jouir des créations de l'esprit en tout lieu et à tout moment, et elles ne sont clairement pas enfermées dans les frontières d'un pays. Pourtant, aucune loi nationale sur le droit d'auteur n'a d'effet hors de son territoire (la « règle de la territorialité »).

En principe, chaque pays est libre de concevoir ses lois sur le droit d'auteur et les droits voisins selon ses propres besoins, objectifs et traditions juridiques. Les législateurs nationaux ont toute latitude pour décider si, et dans quelle mesure, ils souhaitent protéger les œuvres de ressortissants étrangers. A l'origine, les pays importateurs de culture tendaient à accorder une protection minimale aux œuvres étrangères afin d'obtenir des exemplaires à bas prix pour leurs marchés nationaux.

Cependant, avec l'importance croissante prise par les relations commerciales internationales, à partir du milieu du XIXe siècle, les Etats ont de plus en plus entrepris de conclure des traités bilatéraux en vue de la protection réciproque des droits des auteurs. Aujourd'hui, des accords multilatéraux prévoient une certaine harmonisation de la protection du droit d'auteur et des droits voisins dans des pays très divers.

Protection internationale du droit d'auteur et des droits voisins

- *Règle de territorialité*
- *Harmonisation des lois nationales par les traités internationaux*
- *Aujourd'hui, système de conventions multilatérales largement acceptées*

Conventions internationales les plus importantes
Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques de 1886 (dernière révision en 1971)
Convention universelle sur le droit d'auteur de 1952 (dernière révision en 1971)
Convention de Rome sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion de 1961
Accord sur les ADPIC de 1994
Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur de 1996
Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes de 1996

Quelles sont les origines de l'actuel système de protection internationale ?

A l'origine, la protection internationale du droit d'auteur était assurée sur la base d'accords bilatéraux, c'est-à-dire d'accords ne liant que deux pays. Toutefois, ces accords ne donnaient pas de base juridique fiable au commerce transfrontière d'œuvres protégées étant donné leur grande variété et leur portée limitée. Les pays se tournèrent donc peu à peu vers les conventions multilatérales par lesquelles les pays contractent un seul ensemble d'obligations.

On peut trouver les origines de la structure multilatérale actuelle dans un mouvement qui s'est développé en France au cours du XIXe siècle avant même qu'ait été conclu aucun accord bilatéral sur le droit d'auteur. Auteurs et éditeurs demandaient une reconnaissance universelle de leurs droits. Une étape décisive fut la création de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI) au Congrès littéraire de 1878 à Paris, présidé par le grand écrivain français Victor Hugo. En 1882, l'ALAI tint à Rome un congrès qui traita de la protection du droit d'auteur au niveau international.

A la suite d'une proposition de l'Association des éditeurs allemands (Boersenverein der deutschen Buchhändler), quatre réunions se tinrent à Berne entre 1883 et 1886 dans le but d'élaborer un projet de texte en vue d'un traité international. La Convention pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (Convention de Berne) fut adoptée le 9 septembre 1886 et signée par dix pays – Allemagne, Belgique, Espagne, France, Haïti, Italie, Libéria, Royaume-Uni, Suisse et Tunisie. Régulièrement révisée et actualisée, la Convention de

Berne demeure la pierre angulaire de la protection internationale du droit d'auteur, étant donné que la plupart des récents instruments internationaux (comme l'Accord sur les ADPIC et les traités de l'OMPI de 1996) se réfèrent directement ou indirectement à ses dispositions.

Les origines des actuelles conventions multilatérales
• <i>Congrès littéraire de 1878 à Paris, présidé par Victor Hugo</i>
• <i>Fondation de l'ALAI et congrès de 1882 à Rome</i>
• <i>1886 : signature de la Convention de Berne</i>

Comment les traités internationaux protègent-ils le droit d'auteur et les droits voisins ?

Les instruments internationaux ne constituent généralement pas une source de droits directement applicable pour les parties privées. Un traité international impose plutôt aux Etats parties l'obligation d'adapter leur législation interne à ses dispositions. Dans le domaine du droit d'auteur et des droits voisins, les conventions pertinentes établissent un certain niveau de protection dans les Etats contractants en vertu du principe du traitement national et de la garantie d'un certain nombre de normes minimales.

Selon le principe du traitement national, les œuvres ayant pour origine un Etat contractant sont protégées dans tous les autres Etats contractants de la même façon que ces Etats protègent les œuvres ayant pour origine leur propre territoire. Par exemple, un manuel publié pour la première fois dans un Etat contractant A sera protégé dans l'Etat contractant B exactement comme cet Etat B protège un ouvrage scolaire ayant pour origine son propre territoire. Les normes minimales garanties font que la protection accordée par les lois nationales des Etats parties – notamment l'étendue des droits, les exceptions et limitations possibles, ainsi que les conditions de protection – ne soit pas inférieure au niveau convenu dans l'instrument international applicable.

Il y a plusieurs façons possibles pour les législations nationales de mettre en œuvre les prescriptions internationales. Pour déterminer comment le droit d'auteur et les droits voisins sont protégés à l'étranger, il faut donc toujours consulter les lois du pays dans lequel la protection est recherchée.

Traités internationaux sur le droit d'auteur et les droits voisins
• <i>Obligation imposée aux Etats contractants d'adapter les lois internes</i>
• <i>Principe du traitement national</i>
• <i>Garantie de normes minimales</i>

Comment fonctionne la Convention de Berne ?

A la suite de l'adoption de la Convention de Berne en 1886, plusieurs révisions ont eu lieu, la dernière en date en 1971, habituellement appelée l' « Acte de Paris ». Les Etats signataires de la Convention de Berne font partie de l'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques. Depuis 1967, une institution du système des Nations Unies, l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), fait office de Bureau international de l'Union de Berne.

Avec le principe du traitement national et la garantie de certaines normes minimales, décrits ci-dessus comme les caractéristiques fondamentales du système de protection internationale du droit d'auteur, la Convention de Berne a incorporé pour la première fois dans le droit international ce qui est considéré aujourd'hui comme un principe commun : « la jouissance et l'exercice [du droit d'auteur] ne sont subordonnés à aucune formalité ». La convention laisse aux législateurs nationaux le soin de décider si la protection du droit d'auteur doit être subordonnée à sa fixation matérielle. De même, les moyens de recours pour sauvegarder les droits moraux sont réglés par la législation nationale et peuvent donc être prévus en dehors de la législation sur le droit d'auteur, par exemple dans le droit de la responsabilité délictuelle et dans le droit des contrats. La durée minimale de la protection comprend la vie de l'auteur et une période de cinquante ans après sa mort. Il est permis aux Etats contractants de prévoir des exceptions à la protection dans certains cas, comme les fins éducatives et les besoins de la presse, et de remplacer les droits exclusifs par une rémunération équitable dans d'autres cas. La seule exception obligatoire concerne les citations d'œuvres déjà publiées.

Enfin, l'Acte de Paris de 1971 a introduit une Annexe contenant des dispositions spécifiques qui autorisent les licences obligatoires dans les pays en développement, afin de faciliter le transfert des connaissances dans ces pays.

La Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886)

- *Plusieurs révisions, la dernière en date en 1971 (Acte de Paris)*
- *Création de l'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques, administrée par l'OMPI*
- *Références à la Convention dans les traités ultérieurs (p. ex. Accord sur les ADPIC et traités de l'OMPI de 1996)*
- *Normes minimales concernant les droits patrimoniaux et moraux, les exceptions/limitations et les conditions de la protection*

Quel est l'objet de la Convention universelle sur le droit d'auteur ?

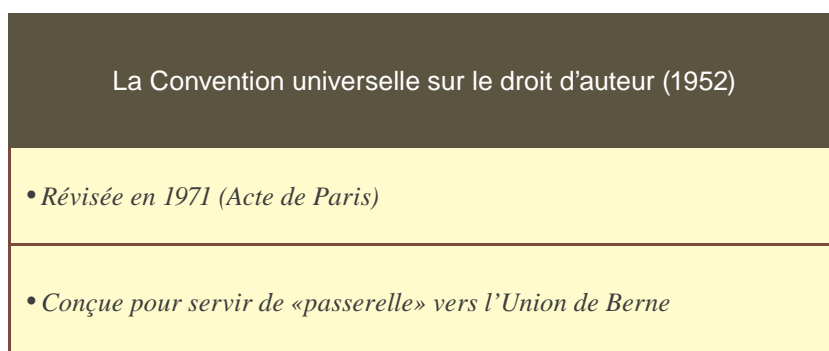
La Convention universelle sur le droit d'auteur (UCC) a été adoptée à la Conférence diplomatique convoquée par l'UNESCO à Genève en 1952. Elle a été révisée à Paris en 1971.

Dans la ligne de tentatives remontant à l'époque de la Société des Nations, l'objectif central de l'UCC était d'assurer des relations multilatérales en matière de droit d'auteur entre les pays de l'Union de Berne et les pays extérieurs à l'Union, qui jugeaient les normes de la Convention de Berne incompatibles avec leurs critères de développement ou leurs traditions juridiques. Parmi les raisons majeures de cette incompatibilité figurait l'absence de reconnaissance des droits moraux, la durée de protection généralement plus courte prévue par leurs lois nationales et l'existence de formalités telles que l'enregistrement des œuvres comme condition de la protection.

La Convention universelle sur le droit d'auteur de 1952 a trouvé une solution à ces problèmes. Elle stipule que les formalités requises par la loi nationale d'un Etat contractant doivent être considérées comme remplies si tous les exemplaires d'une œuvre ayant pour origine un autre Etat contractant portent le symbole © accompagné du nom du titulaire du droit d'auteur et de l'indication de l'année de première publication. Elle fixe la durée minimale de la protection à 25 ans à compter de la date de publication, et généralement pas moins de 25 ans après la mort de l'auteur. Enfin, elle laisse la protection des droits moraux hors du champ d'application de la Convention. Elle spécifie aussi des exceptions particulières susceptibles d'être appliquées aux pays en développement. Ses normes sont libellées sous la forme de principes généraux qui peuvent être interprétés

de différentes façons selon l'identité spécifique et la politique nationale de chaque Etat contractant.

Comme l'a dit l'éminent juriste français André Kerever, l'UCC a créé une structure juridique qui pouvait convenir aux Etats-Unis, à l'URSS, aux pays industrialisés et aux pays en développement. Elle a aussi influencé la convention qui l'avait précédée, à savoir la Convention de Berne. Une coopération fructueuse a conduit à un alignement plus étroit des deux conventions, révisées l'une comme l'autre en 1971. Cette révision a donné une forme concrète au double mouvement initié en 1952 par l'UCC : promotion des droits légaux des créateurs et reconnaissance des besoins spécifiques des pays en développement.



Quelles dispositions trouve-t-on dans la Convention de Rome ?

Les questions concernant la protection internationale des droits voisins ont été abordées officiellement pour la première fois à la Conférence de Rome de 1928 organisée pour la révision de la Convention de Berne. En 1949, trois organisations internationales – les Bureaux internationaux unis pour la protection de la propriété intellectuelle (prédécesseurs de l'OMPI, plus connus sous leur sigle français BIRPI), l'UNESCO et l'Organisation internationale du travail (OIT) – ont décidé de s'occuper de ce sujet. Leurs efforts communs ont conduit à l'adoption de la Convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion à la Conférence diplomatique de Rome en 1961 (ordinairement appelée la « Convention de Rome »). Le traité a été signé par 40 Etats et est entré en vigueur en 1964.

La Convention de Rome a trait à la protection des artistes interprètes (« artistes-interprètes ou exécutants »), des producteurs d'enregistrements (« producteurs de phonogrammes ») et des organismes de radiodiffusion. Elle prévoit une version limitée du traitement national qui ne s'applique qu'aux droits spécifiquement accordés dans le traité. Alors qu'elle accorde aux producteurs de phonogrammes et aux organismes de radiodiffusion des droits exclusifs concernant la reproduction, la distribution et la communication au public sur le modèle des droits des auteurs, les artistes-interprètes ou exécutants ne disposent que de la possibilité de « mettre

obstacle » à divers actes spécifiés. Cette distinction était destinée à permettre à certains pays, principalement de common law, de continuer à protéger les artistes-interprètes ou exécutants sur des bases juridiques différentes. La Convention garantit une durée minimale de protection de 20 ans à compter de la fin de l'année de l'année de l'exécution, de la fixation ou de l'émission, selon le cas. Il est permis aux Etats parties de prévoir certaines exceptions à des fins telles que l'utilisation privée ou le compte rendu d'événements d'actualité.

La Convention de Rome sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (1961)

- *Administrée conjointement par l'OMPI, l'UNESCO et l'OIT*

- *Premier instrument international à traiter des droits voisins*

Quelles sont les incidences de l'Accord sur les ADPIC ?

L'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC) a été signé à Marrakech (Maroc) le 15 avril 1994. Résultant du Cycle de l'Uruguay de négociations commerciales multilatérales, il fait partie des obligations juridiques de l'Organisation mondiale du commerce (OMC), qui a succédé à l'Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (GATT) de 1947.

L'Accord sur les ADPIC relie donc la protection de la propriété intellectuelle aux questions commerciales, notamment en permettant d'utiliser le processus de règlement des différends de l'OMC, qui peut imposer des sanctions commerciales aux membres qui violent l'accord.

En ce qui concerne le droit d'auteur, l'Accord sur les ADPIC impose aux membres de l'OMC de se conformer aux dispositions de fond (à l'exception des obligations relatives aux droits moraux) de la Convention de Berne, qu'il a complétées sur plusieurs points. Il a plus particulièrement étendu la protection aux programmes d'ordinateur et aux compilations de données et introduit un droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la location commerciale de programmes d'ordinateur et d'œuvres cinématographiques.

Dans le domaine des droits voisins, l'Accord sur les ADPIC a institué ses propres dispositions relatives aux droits des artistes-interprètes ou exécutants, aux producteurs de phonogrammes (enregistrements sonores) et aux organismes de radiodiffusion. Par rapport à la Convention de Rome, il a introduit un droit exclusif de location en faveur des artistes-interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes sous certai-

nes conditions, ainsi qu'une durée minimale de protection de 50 ans pour ces deux groupes de titulaires de droits.

En outre, l'Accord sur les ADPIC a étendu l'application du « triple test » (à savoir les critères employés par la Convention de Berne pour autoriser les exceptions au droit de reproduction) à tous les droits patrimoniaux. Il a ainsi établi une sauvegarde supplémentaire pour calibrer les limitations que les pays contractants peuvent imposer aux droits exclusifs.

Afin de « permettre une action efficace contre tout acte qui porterait atteinte aux droits de propriété intellectuelle », l'Accord sur les ADPIC impose aux Etats contractants de prévoir des procédures spécifiées destinées à faire respecter ces droits, y compris « des mesures correctives qui constituent un moyen de dissuasion contre toute atteinte ultérieure ». Les Etats membres doivent prévoir des mesures correctives civiles et pénales, ainsi que des mesures à la frontière.

L'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (1994)

- *Relie la propriété intellectuelle aux questions commerciales dans le cadre de l'Organisation mondiale du commerce*
- *Norme de protection "Berne / Rome plus" (sans les droits moraux)*
- *Obligations spécifiques imposées aux Etats d'instituer des procédures efficaces pour faire respecter les droits*

Quel est le rôle des traités de l'OMPI de 1996 ?

Le 20 décembre 1996, les représentants de quelque 120 pays ont adopté le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) ainsi que le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) lors d'une Conférence diplomatique sur certaines questions de droit d'auteur et de droits voisins. Les traités étaient destinés à donner des réponses aux questions relatives aux effets des nouvelles technologies numériques sur le droit d'auteur et les droits voisins. Le WTC et le WPPT intègrent et actualisent tous les acquis de Berne, de Rome et de l'Accord sur les ADPIC.

Le WCT oblige les Etats contractants à se conformer aux dispositions de fond de l'Acte de Paris de la Convention de Berne. Comme l'Accord sur les ADPIC, il étend la protection aux programmes d'ordinateur et aux ba-

ses de données. A côté d'un droit de location commerciale assorti de conditions, le WCT introduit un nouveau « droit de communication au public » qui englobe la transmission interactive d'œuvres à la demande, par exemple via l'Internet.

Le WPPT reprend les éléments de la Convention de Rome en énonçant des normes minimales de protection des artistes-interprètes ou exécutants et des producteurs d'enregistrements (« producteurs de phonogrammes »), mais introduit aussi des améliorations notables, particulièrement en faveur des artistes-interprètes ou exécutants. Non seulement ceux-ci acquièrent des droits patrimoniaux exclusifs au lieu de la simple possibilité de faire obstacle aux utilisations non autorisées, mais ils se voient aussi accorder le droit d'attribution et le droit à l'intégrité. C'est la première fois que des droits moraux ont été reconnus aux artistes-interprètes ou exécutants dans un accord international. De plus, un droit de location assorti de conditions, ainsi que le nouveau « droit de mise à disposition » du public ont été introduits en faveur des artistes-interprètes ou exécutants comme des producteurs de phonogrammes. Par rapport à la Convention de Rome, la durée minimale de protection a été portée à 50 ans.

Les deux traités de l'OMPI intègrent le triple test tel que formulé par l'Accord sur les ADPIC et obligent les parties à prévoir des mesures efficaces pour assurer le respect des droits qu'ils établissent. Un élément clé à cet égard est l'obligation de faire obstacle à la neutralisation des technologies de cryptage et à la suppression ou modification de toute information relative au régime des droits se présentant sous forme électronique, ce qui représente une nouveauté dans le domaine de la protection internationale du droit d'auteur et des droits voisins.

Le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur Le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (1996)
• <i>Destinés à résoudre les problèmes posés par les nouvelles technologies et les nouveaux moyens de communication</i>
• <i>Introduction du nouveau « droit de mise à la disposition du public »</i>
• <i>Obligation d'interdire la neutralisation des mesures techniques de protection</i>
• <i>Droits moraux en faveur des artistes-interprètes ou exécutants</i>