

NUMERIQUE ET DROITS D'AUTEUR

Par Anne-Laure Brochet, Lucie Linant de Bellefonds, Martin Le Guerer, Antoine Alison,
Anne Lestienne, Christophe Scalbert, Maud Garnier.

Étudiants de Sciences Po Paris

Étude réalisée sous la direction de Jean-Marc Vernier

Responsable des études, L'Exception

2003

Introduction	5
1^{ère} Partie - La révolution numérique : de nouveaux enjeux.....	8
I) Le numérique bouleverse le droit d'auteur	8
A) Des implications du numérique sur le droit d'auteur	8
(1) Le droit patrimonial : vers une confusion du droit de reproduction et du droit de représentation	9
(2) Les exceptions aux droits patrimoniaux	10
(a) L'exception de copie privée	11
(b) Le droit de citation	11
(3) Le droit moral : des risques d'atteintes plus limités	12
(4) Le problème de la contrefaçon	13
(a) La territorialité	13
(b) La responsabilité des différents acteurs de l'Internet	14
B) Le cinéma face au numérique : la diffusion de films sur Internet.....	16
(1) D'importants enjeux économiques pour le secteur cinématographique.....	16
(2) Les problèmes juridiques soulevés par la diffusion de films en ligne.	18
(a) Le droit d'auteur rend complexe la mise en ligne de films et d'œuvres du patrimoine.	18
i) Certains aspects du droit d'auteur peuvent être un obstacle à la diffusion de films sur Internet.....	18
ii) Quelques exemples concrets de mise en ligne du patrimoine.....	20
(b) Des questions juridiques restent à éclaircir pour la mise en ligne de films récents.	21
i) L'adaptation de la chaîne des contrats	22
ii) Le maintien des clauses d'exclusivité.....	23
II) Le piratage rend obsolète le cadre juridique actuel	25
A) Le cas très particulier des logiciels.....	25
(1) La spécificité du logiciel parmi les œuvres multimédia.....	25
(a) Du multimédia	25
(b) Le cas du logiciel.....	25
(i) La notion de " logiciel "	26
(ii) Les droits de l'auteur salarié	26
(iii) Les droits d'exploitation de l'auteur	26
(iv) Les droits de l'utilisateur	26
(2) La lutte contre le piratage des éditeurs de logiciels	27
(a) L'arsenal législatif	27
(b) Les objectifs des acteurs économiques dans leur lutte contre le piratage	28
(i) Légal	28
(ii) Economique	28
B) Le piratage en musique laisse à augurer le pire pour le cinéma	30
(1) Formes et fonctionnement du piratage	31
(a) Le format MP3	31
(b) Le mode de perception et de règlement du droit d'auteur	31
(c) Le cas Napster	32
(d) Les logiciels de téléchargement	33
(2) Des conséquences financières prévisibles sur les ventes.....	34
(a) La copie privée	34
(b) Les CD en perte de vitesse	35

(c) L'industrie cinématographique déstabilisée	36
--	----

Seconde partie - Les perspectives d'adaptation du droit d'auteur aux mutations de la technologie numérique..... 39

I) Comparaison transatlantique : l'état des législations américaine et européenne	39
A) L'adaptation du système de <i>copyright</i> aux enjeux numériques.....	40
(1) Les grands principes du système américain de <i>copyright</i> et leur évolution.....	40
(a) Une évolution du <i>copyright</i> par le droit international sur le droit d'auteur	40
(b) Gestion des droits sur l'œuvre et leur attribution à une personne morale	42
(2) L'adaptation législative américaine, au travers du « <i>Digital Millenium Copyright Act</i> » 42	
(a) La confirmation des droits exclusifs des titulaires.....	43
(b) Les exceptions : le régime particulier du « fair use »	44
(c) Les mesures techniques de protection.....	46
(d) La responsabilité des intermédiaires techniques.....	47
B) La prise de conscience des nouveaux enjeux du droit d'auteur au plan européen	48
(1) Historique de la législation européenne du droit d'auteur	50
(a) Etat des lieux de la législation harmonisant les droits nationaux	50
(b) Derniers développements : la directive sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.....	51
(c) Evolution sous-jacente du droit communautaire : vers une transformation des droits d'auteur en un simple droit à rémunération ?	52
(2) La gestion collective des droits d'auteur en Europe : dimension européenne de la politique de numérisation	54
(a) La gestion collective des droits d'auteur et droits voisins en Europe.....	54
(i) La gestion collective est plus développée en Europe qu'aux Etats-Unis.	54
(ii) L'obligation de gestion collective s'étend en Europe. Etude comparée UE-US	55
(b) Des programmes européens visent à une gestion des droits d'auteur à l'échelle communautaire.....	56
(i) La dimension européenne de la politique de numérisation.....	56
(ii) Une piste à suivre ? Les programmes européens de gestion des droits et de numérisation du patrimoine non cinématographique	57
(3) Perspective comparatiste entre les récentes législations européenne et américaine.....	57
II) Pistes pour l'avenir	60
A) La technologie au secours du droit d'auteur.	60
(1) Les différents procédés de protection technique déjà utilisés	60
(a) Les dispositifs techniques pour limiter l'accès et l'utilisation des œuvres	60
(b) L'identification des œuvres	61
(c) Le dépôt numérique des œuvres	62
(2) La DRM protège les droits d'auteur mais menace ceux des utilisateurs.	62
(a) Les différents projets de DRMS	62
(b) La DRM permet une gestion efficace du droit d'auteur	64
(c) La DRM : une menace pour les libertés individuelles de l'utilisateur	64
(3) Mesures techniques et "abus de droit d'auteur"	64
(a) La protection juridique des mesures techniques	65
(b) Le système des exceptions est menacé par cette triple protection	65

B) Le renouveau du droit d'auteur	67
(1) Les fondements du droit d'auteur ne doivent pas être remis en cause	67
(a) La constitution d'un droit patrimonial unique : le droit de communication au public ⁶⁸	
(b) Certains aménagements sont susceptibles de faciliter la mise en ligne de films français protégés par le droit d'auteur.	68
(i) Les films antérieurs à l'avènement d'Internet	69
(ii) Les films postérieurs à la création d'Internet.	69
(iii) Faudra-t-il revoir le droit des cessions dans le cadre des contrats de travail? ⁷⁰	
(iv) Le développement des exceptions : jusqu'où ?	71
(2) La gestion des droits	71
(a) Une licence légale ?	71
(b) La gestion collective	72
(3) Renforcer la lutte contre le piratage	72
(a) Des questions essentielles demeurent en suspens	72
(b) Des moyens sont proposés pour combler le manque à gagner des ayants droits	72
(c) La solution canadienne	73
(4) Une réforme du droit vraiment nécessaire ? : la thèse de Joëlle Farchy	74
Conclusion	76
Bibliographie	81

Introduction

La condamnation de *Napster*¹, le désormais célèbre logiciel de diffusion de musique en ligne, en 2001, par un tribunal américain qui, sanction suprême au pays de la libre entreprise, oblige le site à fermer, provoque l'émoi de millions de consommateurs. Perçue comme une injustice, cette sanction représente pourtant surtout une stricte application du droit, et plus particulièrement du respect du droit d'auteur dans le domaine du numérique. De la mort de *Napster* aux récents procès impliquant des associations de consommateurs contre les représentants des ayants droits, à propos des protections anticopies des CD², la période récente semble marquer un retour en force du règne du droit d'auteur sur le terrain autrefois libertaire du numérique.

Le droit d'auteur a pour vocation principale, en assurant la protection de l'œuvre, de favoriser la production culturelle. Il correspond à l'un des piliers de la civilisation occidentale et de son organisation socio-économique : la propriété, en opérant une extension de celle-ci dans le domaine de l'immatériel, de la création culturelle et artistique. Cette finalité correspond à la fonction rémunératoire, assurée par le biais de l'aspect patrimonial du droit d'auteur.

Pourtant, celui-ci contient également une autre dimension, toute aussi fondamentale, qui prend pour finalité la protection. Celle-ci vise essentiellement à garantir l'intégrité de l'œuvre, à savoir que celle-ci ne sera pas violée ou dénaturée par ceux qui y ont accès. Cette protection de l'œuvre traduit également une certaine perception de l'auteur et de son statut au sein du corps social, par le biais des prérogatives qui lui sont octroyées. Ainsi, comme tout système juridique, la législation sur le droit d'auteur est révélatrice des valeurs reconnues et protégées au sein d'une société.

Par ailleurs, et en contrepartie, l'utilité sociale de l'œuvre consiste en sa diffusion auprès du plus large public. L'accès à la culture semble même intuitivement correspondre à une extension des droits et libertés démocratiques.

Aussi s'agit-il de percevoir la législation sur le droit d'auteur comme un véritable point d'équilibre entre des intérêts divergents : ceux des auteurs d'un côté et ceux du public de l'autre.

Les technologies numériques favorisent la diffusion en réseau, entre autres données, d'œuvres dématérialisées. Elles permettent avec une grande facilité de les transmettre, de les reproduire,

¹ Voir annexes

² Stéphane FOUCARD, *les attaques contre la protection anticopie des CD relancent le débat sur la réforme du droit d'auteur*, in *Le Monde*, édition du 31/05/03

de les diffuser... bref, d'accéder à une certaine maîtrise sur ces œuvres. Cette mainmise sur des œuvres par les internautes tend à perturber le droit de reproduction et le droit de représentation de l'œuvre qui permettaient, initialement, la rémunération de l'auteur, tout comme la reconnaissance du droit moral que l'auteur est censé détenir sur son œuvre. Cette révolution numérique, bouleversant les modes de reproduction, de diffusion et donc de consommation de l'ensemble de la production culturelle et artistique, est particulièrement marquante pour ce qui concerne les œuvres cinématographiques, dans la mesure où l'ensemble des étapes de leur développement et de leur exploitation en est modifié.

Ainsi, par exemple, la diffusion de films sur le réseau tend à priver les auteurs de leur droit de représentation en décourageant les spectateurs de se rendre au cinéma, puisqu'ils peuvent télécharger l'œuvre. Le droit de reproduction est également atteint puisque ce téléchargement peut s'obtenir gratuitement, sans rémunération des auteurs. Enfin, la possibilité de modifier le film en ne téléchargeant, par exemple, que certains extraits porte atteinte à l'intégrité de l'œuvre, garantie par le droit moral.

L'usage de ces technologies s'est développé selon un mode non-marchand d'accès à l'information. Aussi, ces technologies contribuent-elles à la circulation gratuite de contenus habituellement protégés par le droit d'auteur. Concrètement, des copies rapides et fidèles à la source peuvent être effectuées à partir de supports ou de fichiers disponibles sur un réseau numérique que les copieurs stockent sur leur disque dur et/ou gravent sur CD.

Dans ce contexte, les producteurs de contenus culturels, mais aussi de logiciels mettent en avant les risques de pertes financières associés au copiage massif. Selon eux, la copie privée, actuellement autorisée pour la vidéo, doit être interdite pour tout type de contenu et assimilée juridiquement à de la piraterie³.

Ainsi, les technologies numériques, par leur développement considérable, semblent avoir contribué à déplacer, voire à déstabiliser, le fragile équilibre sur lequel reposait, jusqu'à présent, la législation sur le droit d'auteur.

Reflétant la contradiction entre les intérêts de l'auteur et ceux du public, le débat actuel sur le droit d'auteur et le numérique illustre l'un des enjeux posés par le développement d'un nouveau médium de diffusion artistique et culturel.

Les termes de ce débat sont rendus plus complexes par la nature même des technologies numériques. En effet, celles-ci sont fondées sur les techniques nouvelles rendant la

³ Joëlle FARCHY et Fabrice ROCHELANDET, *La copie privée numérique : un danger pour la diffusion commerciale des œuvres culturelles ?*, in *Réseaux*, 2001, n° 107.

qualification juridique délicate. De surcroît et dans le cas particulier de l'œuvre cinématographique, cette complexité est accentuée par son statut d'œuvre de collaboration rassemblant plusieurs auteurs détenteurs de droits sur celle-ci. Surtout, le réseau ignore les frontières des juridictions nationales, ce qui pose inévitablement le problème de la portée des législations nationales, ainsi de celui de la coopération internationale.

La législation sur le droit d'auteur doit-elle être modifiée, en tenant compte des mutations profondes qu'entraîne le développement des technologies numériques ? Celles-ci modifient-elles substantiellement l'œuvre, par delà son mode de création, de diffusion, de gestion, au point que le cadre de la législation actuelle soit devenu obsolète ? Ou, au contraire est-il possible que cette législation, par le biais qu'une application stricte par les tribunaux, s'applique de plein droit au domaine des technologies numériques ? Enfin, ne s'agit-il pas de conserver la structure de la législation sur le droit d'auteur et de modifier certains aspects spécifiques dont l'application est rendue improbable par l'avènement de l'ère numérique ?

1^{ère} Partie - La révolution numérique : de nouveaux enjeux

Comme nous l'avons déjà évoqué en introduction, le numérique se heurte à la logique du droit d'auteur. Il s'agit d'examiner quelles règles juridiques précises sont susceptibles d'être remises en cause par ces nouvelles technologies et quelles implications, cela peut avoir pour le cinéma. Il semble également que la contrefaçon tire une nouvelle vigueur des procédés facilitant la manipulation et la circulation des œuvres, particulièrement à travers le phénomène du piratage, qui s'est fortement développé dans les domaines des logiciels et de la musique, et dans une moindre mesure dans celui du cinéma.

I) Le numérique bouleverse le droit d'auteur

Le numérique, en créant de nouveaux procédés de consultation et de circulation des œuvres, remet en cause l'environnement dans lequel se sont développées les règles juridiques de protection des auteurs. Cette modification remet-elle en cause la pertinence de ces dernières ? Cette question peut être examinée de manière générale et sous l'angle particulier des changements occasionnés dans le cinéma.

A) Des implications du numérique sur le droit d'auteur

Le Droit dans son ensemble est-il encore adapté aux bouleversements du numérique ? Depuis les années 1990, le développement très rapide du numérique et de l'Internet a fait naître de nombreuses interrogations chez des juristes de toutes spécialités.

Certains concepts traditionnels du droit de la preuve, du droit des contrats ou du droit international privé ont été sérieusement mis à l'épreuve. Mais nulle part la réflexion n'a été aussi importante et nécessaire que dans le domaine du droit d'auteur. Historiquement, le droit d'auteur s'est développé autour de la notion de support. Or, le numérique, parce qu'il repose sur la dématérialisation des supports, ne peut que bouleverser le droit d'auteur. Aujourd'hui, le numérique est bien au centre de toute réflexion sur le droit d'auteur.

Il n'y aurait aucune raison pour que le Code de Propriété Intellectuelle (C.P.I.), dans sa rédaction actuelle, issue de la loi de 1957, ne s'applique pas à l'environnement numérique. Contrairement à ce qui est parfois entendu, il n'y a pas de « vide juridique » : le C.P.I protège toutes les œuvres, « quelle que soit leur forme d'expression » (art. L 112-1). La nature du

support, matériel ou « dématérialisé » est sans incidence puisque le droit d'auteur a une vocation générale. Par ailleurs, le numérique n'entraîne pas des bouleversements tels que les notions-clé du droit d'auteur (droit de reproduction, contrefaçon...) ne lui soient inapplicables. Comme le Code n'a pas prévu de statut spécial pour les œuvres numériques, ces dernières ne bénéficient pas d'un régime dérogatoire au droit commun. Pour l'instant, elles sont soumises au régime général du droit d'auteur.

Cependant, il est évident que le numérique révèle l'inadaptation du droit français actuel aux bouleversements technologiques. Le numérique a révolutionné les techniques de reproduction des œuvres et permet leur accès, grâce au réseau Internet, à un public de plus en plus large. Il permet aussi de modifier les œuvres très facilement ; en cela, il augmente le risque de dénaturation. Enfin, immatériel, il pose d'évidents problèmes de localisation des œuvres, ce qui complique beaucoup la recherche de la législation de droit d'auteur applicable.

Le droit français garantit aux auteurs une protection très forte, leur permettant d'exercer un contrôle très étroit sur l'exploitation de leurs œuvres. Fondé sur une tradition « dualiste », il repose sur un droit patrimonial et un droit moral. Le droit patrimonial constitue un monopole d'exploitation accordé à l'auteur. Il lui permet d'obtenir une rémunération sur les utilisations de son œuvre qu'il a consenties. Quant au droit moral, il permet à l'auteur de fixer les conditions d'exploitation et de défendre l'intégrité de son œuvre.

Ce dispositif est bien plus protecteur que le système anglo-saxon de *copyright*. En effet, ce dernier ignore le droit moral. Au moins en théorie, puisque les tribunaux ont reconnu aux auteurs des prérogatives équivalentes, mais beaucoup moins élaborées qu'en droit français. Enfin, le titulaire des droits en France est l'auteur, personne physique ; alors que dans les pays anglo-saxons, c'est l'entreprise (éditeur, producteur...) qui est investie des droits.

Mais un tel système, généreux pour les auteurs, n'est pas forcément bien adapté au numérique. Il se heurte de plus aux revendications de gratuité des internautes.

(1) Le droit patrimonial : vers une confusion du droit de reproduction et du droit de représentation

Pour que l'œuvre puisse être exploitée, l'auteur doit donner son consentement et doit être rétribué dans des conditions fixées par le C.P.I. Classiquement, le droit patrimonial est divisé

en deux composantes, le droit de représentation et le droit de reproduction, qui correspondent à deux types d'utilisation des œuvres.

La reproduction est la fixation matérielle de l'œuvre « par tous procédés » ; le Code dresse une liste de techniques entrant dans le champ du droit de reproduction (...), mais elle n'a pas vocation à l'exhaustivité. L'art. L 122-3, conçu en des termes généraux, n'exclut bien évidemment pas les œuvres numériques. Concrètement, le droit de reproduction concerne la fixation des œuvres sur des supports tels que le CD-Rom, le DVD... mais aussi, et surtout le téléchargement d'œuvres sur le disque dur d'un ordinateur.

La représentation est définie comme la communication de l'œuvre au public par tout *support*. Or, le numérique se caractérise justement par la « dématérialisation des supports ». C'est pourquoi, la distinction traditionnelle entre droit de reproduction et droit de représentation est rendue de plus en plus floue dans l'univers numérique. Comme le fait remarquer Christine Nguyen, un téléchargement de film équivaut à une reproduction si l'on s'attache au résultat obtenu (fixation du film sur le disque dur). Cependant, si l'on s'intéresse plutôt au procédé technique utilisé (transmission de signes binaires), on peut le qualifier de représentation. La pertinence de cette division est donc remise en cause dans l'environnement numérique. On préfère parfois parler de « droit de communication au public » ou tout simplement de droit de reproduction.

Le numérique pose un problème nouveau dans la mesure où il permet la fixation provisoire d'œuvres ou de données. Le *catching*, par exemple, permet aux intermédiaires de stocker provisoirement des données pour améliorer l'efficacité des réseaux. Comment devrait-on qualifier ces stockages ? Il importe de savoir si ce sont de véritables « reproductions », entrant dans le champ du droit de reproduction. La question n'est toujours pas résolue ; peut-être faudra-t-il créer une nouvelle exception, ainsi que le suggère le Conseil d'Etat.

(2) Les exceptions aux droits patrimoniaux

L'art. L 122-5 du C.P.I. dresse la liste des exceptions applicables aux droits patrimoniaux. Si les conditions d'utilisation d'une œuvre entrent dans le champ des exceptions (copie privée, courte citation...), l'utilisateur n'a pas besoin du consentement de l'auteur et ne lui doit aucune rémunération.

Le développement du numérique oblige à repenser les exceptions. Une pression très forte est actuellement exercée pour étendre au maximum le domaine des exceptions et permettre aux internautes (et aux entreprises) de minimiser leurs coûts. De fait, il est en pratique impossible de se limiter aux exceptions contenues dans l'art. L 122-5. C'est pourquoi la directive du 22 mai 2001, non encore transposée en droit français, a très largement accru le nombre des exceptions.

Les deux exceptions dont l'utilisation est la plus problématique sont l'exception de copie privée et le droit de citation.

Les exceptions doivent toujours s'entendre strictement, selon un adage juridique bien connu, ce qui pose problème dans l'environnement numérique.

(a) L'exception de copie privée

Cette exception vise « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non à une utilisation collective ». Le numérique permet de copier ou de reproduire les œuvres beaucoup plus facilement. L'exception de copie privée contenue dans l'art. L. 122-5 n'autorise pas la copie en général : il permet simplement à un utilisateur privé de réaliser une copie (CD, fichier informatique...) pour son seul usage individuel. C'est pourquoi cette exception ne peut être invoquée qu'avec précaution.

Ainsi, des élèves d'une grande école avaient voulu justifier la mise en réseau d'œuvres musicales sur un réseau Intranet par l'exception de copie privée. Le TGI de Paris a refusé de considérer qu'il s'agissait d'un usage privé⁴.

Par ailleurs, le droit français a établi depuis 1985 une rémunération au titre de la copie privée des « phonogrammes ou vidéogrammes » (art. L 311-1 du C.P.I.). Quid des supports numériques ? Le législateur a dû modifier l'art. L 311-1 du C.P.I. (loi du 17 juillet 2001), pour prendre enfin en compte les « supports d'enregistrement numérique ». Le projet de rémunération assise sur les disques durs des ordinateurs (taxe « Tasca ») a dû être abandonné.

(b) Le droit de citation

L'art. L 122-5 pose les trois conditions d'exercice du droit de citation :

- i. la brièveté : l'appréciation de cette notion est laissée à la discrétion des juges en fonction du cas d'espèce

⁴ TGI Paris (réf.), 14 août 1996, D. 1996, 490, note Pierre-Yves Gautier

- ii. la finalité : la citation n'est licite que si elle faite à des fins pédagogiques, scientifiques, polémiques ou d'information
- iii. la mention du nom de l'auteur ou de la source

Le droit de citation n'est pas limité à la matière littéraire, contrairement à ce qu'a pu affirmer un jugement du TGI de Paris en 1983. Même si, historiquement, il a été conçu pour cette matière, rien dans le texte de l'art. L 122-5 ne permet d'exclure les autres domaines.

C'est pourquoi le droit de citation peut être invoqué en matière audiovisuelle comme en matière numérique. Ainsi, en théorie en tout cas, si les trois conditions de l'art. L 122-5 sont respectées, rien n'interdit à un utilisateur de « citer » un extrait de film. Il devra néanmoins prendre garde de ne pas porter atteinte au droit moral.

L'exercice du droit de citation pour les œuvres numériques est assez complexe. Si l'on reprend les trois conditions de l'art. L 122-5, on se rend compte que deux d'entre elles posent problème. L'interactivité rend difficile l'application du droit de citation. D'une part, quel sens donner à la notion de brièveté quand le numérique abolit toute notion de durée ? D'autre part, la mention du nom ou de la source risque d'être totalement dépourvue d'effet. L'utilisateur, qui a la maîtrise totale de l'application, peut faire en sorte que n'apparaisse ni le nom ni la source.

(3) Le droit moral : des risques d'atteintes plus limités

Dans le système français, le droit moral se subdivise en quatre branches : le droit de divulgation (droit de décider du moment de la première commercialisation), le droit de repentir (droit de retirer l'œuvre, moyennant indemnisation), le droit de paternité (mention du nom) et le droit au respect.

Les trois premières composantes du droit moral ne sont pas fondamentalement bouleversées par l'évolution numérique. Certes, le droit de paternité n'est pas toujours respecté par les différents acteurs. Cependant, les nouvelles techniques de cryptage auront sans doute pour effet d'améliorer le respect de ce droit : elles permettront même d'authentifier les œuvres. Les deux autres droits ne sont pas remis en cause, même si l'exercice du droit de repentir devient encore plus « théorique » dans l'environnement numérique : si l'auteur retire son œuvre du circuit commercial, il aura toutes les difficultés à empêcher la diffusion des nombreuses copies qui auront été faites par les usagers.

Les risques d'atteintes les plus graves au droit moral concernent le droit au respect. La jurisprudence a une conception assez étendue de ce droit : il s'agit du respect de l'intégrité matérielle de l'œuvre, mais aussi du respect de son esprit.

L'auteur peut craindre que la numérisation de son œuvre, c'est-à-dire sa transposition en langage binaire, porte atteinte à l'intégrité de son œuvre et à sa destination. Mais ce n'est pas le problème principal. On pourrait même penser que la qualité exceptionnelle des copies numériques permettrait de limiter les risques de dénaturation.

Mais, dans le même temps, les possibilités d'atteinte à l'intégrité des œuvres ont été démultipliées par la technologie numérique : les images peuvent être retravaillées, retouchées à l'infini. Ces techniques (morphing, compositing...) permettent à des éditeurs de sites de présenter des œuvres sous une forme modifiée, en violation du droit au respect. Suppression, modification de la taille, adjonction, mixage... les œuvres peuvent devenir méconnaissables. Le droit au respect conserve plus que jamais toute sa raison d'être. Néanmoins, les conditions de son application sont rendues beaucoup plus délicates.

De même, la coexistence fréquente des œuvres avec de la publicité pose problème : à la télévision, la publicité coupe l'œuvre mais n'est pas incrustée. La situation est différente sur Internet, où la publicité côtoie directement l'œuvre. Etant donné qu'elle constitue une ressource essentielle pour les sites, sa présence est quasiment obligatoire. Cependant, la question n'est pas entièrement nouvelle, elle peut être résolue par analogie avec les solutions dégagées en matière de télédiffusion.

(4) Le problème de la contrefaçon

Comment sanctionner les atteintes au droit d'auteur dans l'environnement numérique ? La technologie numérique a simplifié et favorisé la reproduction et la transmission d'œuvres numérisées. La densité du réseau numérique rend impossible tout contrôle approfondi. Deux problèmes se posent tout particulièrement : la territorialité et la responsabilité des différents acteurs de l'Internet.

(a) La territorialité

La question de la territorialité est compliquée par l'avènement du numérique. Elle est cependant essentielle pour déterminer le tribunal compétent et surtout le droit applicable. Le

réseau numérique étant par définition immatériel, il tend à ignorer les frontières : la diffusion d'œuvres numériques n'est pas localisable. Par conséquent, il peut être très difficile de savoir quel est le pays d'origine de l'œuvre. En raison du caractère international du réseau, une contrefaçon pourra fréquemment impliquer des acteurs de nationalité différente, agissant dans des pays différents. A quel pays faudra-t-il rattacher cette infraction ?

En matière de droit moral, l'arrêt *John Huston* de 1991 avait considéré que la loi française était une loi de police. Elle devait donc s'appliquer à toutes les œuvres, quelle que soient leur nationalité. Mais il en va différemment en matière de contrefaçon.

Les conflits de loi en matière de délits sont régis par le principe *lex loci delicti* : la loi retenue est celle du lieu du délit. Faut-il retenir la loi du lieu du site qui commet la contrefaçon ou celle du lieu de la connexion ? Cette question, essentielle, n'est pas encore résolue.

(b) La responsabilité des différents acteurs de l'Internet

L'identification des propriétaires des sites n'est pas toujours assurée, leur solvabilité non plus. C'est pourquoi les victimes de contrefaçon pourront être tentés de se retourner contre d'autres acteurs de l'Internet. Pour l'instant, les conditions de mise en œuvre de leur responsabilité ne sont pas encore clairement définies et peuvent toujours évoluer.

Les fournisseurs de contenu peuvent être déclarés responsables, puisqu'ils ont connaissance des contenus que le site diffuse. Mais la responsabilité des fournisseurs d'hébergement est bien moins certaine. Dans la mesure où ils offrent un espace aux créateurs de sites, ils sont censés connaître les contenus diffusés.

La question est controversée. Quelques décisions ont fait peser sur le fournisseur d'hébergement une obligation générale de surveillance et ont, par conséquent, retenu sa responsabilité. Il n'était pas nécessaire de prouver sa faute, puisqu'elle était présumée.

Cependant, depuis, le législateur a légiféré dans un sens contraire (loi du 1er août 2000) : désormais, l'irresponsabilité est la règle. Le fournisseur d'hébergement est responsable dans le seul cas où « saisi par une autorité judiciaire, il n'a pas agi promptement pour empêcher l'accès à ce contenu ». La transposition de la directive du 8 juin 2000 sur le commerce électronique risque une nouvelle fois de modifier les règles de responsabilité, dans un sens favorable aux fournisseurs d'hébergement.

B) Le cinéma face au numérique : la diffusion de films sur Internet

Un des impacts du numérique sur le cinéma se manifeste surtout par le biais d'Internet : une fois que les films sont numérisés, le réseau Internet permet de les rendre accessibles partout dans le monde.

Illustration de la convergence des médias, l'exploitation en ligne des films est un phénomène actuel, qui devrait prendre son plein essor avec le développement de l'Internet à haut débit.

Nous allons envisager ici le cas d'une diffusion qui se veut légale, ce phénomène se distingue du piratage que nous étudierons plus loin.

L'exploitation de films en ligne est un nouvel enjeu économique important pour le secteur cinématographique, le développement de nombreuses initiatives en ce domaine tend à le confirmer. Le droit français peut-il être un obstacle à ce phénomène, serait-il inadapté à ce nouveau mode de diffusion ?

Il semble en fait, que du point de vue de la diffusion négociée de films en ligne, des adaptations juridiques simples soient envisageables, à l'image de celles qui sont intervenues de manière concomitante à l'apparition de nouveaux procédés techniques (télévision, vidéo...).

(1) D'importants enjeux économiques pour le secteur cinématographique

La diffusion de films sur Internet est vraisemblablement appelée à s'insérer à terme, dans la chronologie des médias. Cela pourrait s'avérer extrêmement délicat, tant celle-ci est désormais concentrée sur un laps de temps relativement court : sortie vidéo 6 mois après la sortie en salles, films disponibles sur les chaînes de paiement à la séance 9 mois après la délivrance du visa d'exploitation, un an pour les chaînes cryptées et les chaînes du câble consacrées au cinéma, 3 ans, ramenés à 2 si l'œuvre est coproduite, pour les chaînes hertziennes en clair et les chaînes du câble non spécifiquement consacrées au cinéma. Si un nouvel acteur s'insère dans la chaîne, ceux qui suivent sont automatiquement défavorisés, puisque cela crée une nouvelle occasion de voir le film et les prive donc d'une partie du public (il faut également souligner qu'Internet est un réseau mondial et déborde donc le cadre d'une réglementation nationale). Néanmoins pour l'industrie du cinéma, la diffusion de films sur Internet est une source supplémentaire potentielle de financement, puisque les droits de diffusion devront être négociés.

Les majors d'Hollywood ont bien compris les enjeux se rattachant à cette nouvelle possibilité de diffusion, en outre elles veulent éviter que le piratage atteigne les mêmes proportions que dans l'industrie musicale, ce qui non seulement les priverait de cette nouvelle manne potentielle mais pourrait en plus empiéter sur les autres (ventes vidéos notamment). C'est pour cette raison que plusieurs sites proposant des films à télécharger contre un paiement (entre 1.99 et 4.99 \$) sont apparus à la fin de l'année 2002.

Cinemanow, dont Microsoft est actionnaire minoritaire, a conclu un accord avec le studio Warner, afin de mettre des films du catalogue de ce dernier à disposition des internautes contre un paiement. Presque simultanément, cinq studios (MGM, Paramount, Sony, Universal et la Warner) s'associaient pour créer leur propre start-up ayant pour objet la diffusion de films sur le net : movielink. Ces industriels se sont engagés à investir près de 100 millions de dollars sur cinq ans. Enfin, en décembre 2002, l'éditeur de logiciels RealNetworks et l'opérateur de chaînes câblées spécialisées dans le cinéma Starz Encore Group ont annoncé leur intention de lancer un service de vidéo à la demande, sur Internet.

Les majors américaines ont évidemment pris toutes leurs précautions : les fichiers seront cryptés afin d'éviter qu'ils puissent être copiés et diffusés gratuitement sur le Net. Le cryptage est également conçu pour s'activer à la fin de la période de location, rendant ainsi impossible de nouvelles projections après la fin de la durée prévue. Les fichiers téléchargés sont stockés sur le disque dur pendant 30 jours, mais une fois que le visionnage a été entamé, le film ne peut être conservé que 24 heures.

Parallèlement aux améliorations menées en matière de cryptage, certaines avancées sont réalisées pour ce qui est de la qualité de la diffusion : Bill Gates a présenté en septembre 2002 la nouvelle version de son logiciel de lecture vidéo Windows media player, permettant d'afficher des vidéos avec une qualité six fois supérieure à celles des DVD et présentant diverses améliorations en termes de compression, ainsi que la quasi disparition de la mise en mémoire tampon qui ralentit la diffusion de vidéos sur Internet.

Si aux Etats Unis, la diffusion de films en ligne a fait de nets progrès - bien que les analystes du cabinet Gartner Group estiment que le succès ne devrait pas être au rendez-vous dès le départ, en raison du temps encore long de téléchargement (entre 45 et 90 minutes) – le phénomène semble également bien se développer en France.

En automne 2000, Pathé a lancé Netcine.com, mais sans grand succès ; de même durant l'édition 2001 du festival de Cannes, 25 producteurs indépendants ont annoncé la naissance du « meilleur du cinéma français », un projet de site de diffusion des films de leur catalogue.

Ces deux projets ont été rachetés par Moviesystem, un distributeur de films en ligne qui réunit les catalogues de 70 sociétés de production, dont Europacorp (la société de Luc Besson).

Le service en ligne, lancé en octobre 2002, conserve le nom de Netciné et fonctionne en partenariat direct avec les fournisseurs d'accès Internet : les internautes commandent un film via Netciné et sont automatiquement redirigés vers leur fournisseur d'accès à Internet, qui gère sur sa propre infrastructure, le téléchargement ou la diffusion en circuit fermé. Movie system en tant qu'opérateur et les ayants droits se partagent ensuite les revenus.

Ce qui semble plutôt simple à réaliser dans ce cas a posé de lourds problèmes juridiques à la société Libera Films.

(2) Les problèmes juridiques soulevés par la diffusion de films en ligne.

(a) Le droit d'auteur rend complexe la mise en ligne de films et d'œuvres du patrimoine.

i) Certains aspects du droit d'auteur peuvent être un obstacle à la diffusion de films sur Internet.

Dans une tribune à Libération (31/08/01), Eric Névé et Stéphane Dottelonde – créateurs de l'entreprise Libera films - soutenaient que le droit d'auteur français est un frein à la mise en ligne de films, et donc l'une des causes de l'échec de leur projet : « *la tâche [la recherche des ayants droits] est titanesque : le cessionnaire des droits doit se retourner vers chacun des auteurs pour obtenir leur accord écrit. Des armées de juristes patients devraient être mobilisées pendant des années pour clarifier le patrimoine cinématographique européen. Dans l'immédiat, la conséquence pratique, c'est l'immense difficulté à diffuser sur l'Internet les films non américains* ».

Il est vrai que les films français appartiennent à leurs différents auteurs (scénariste, réalisateur, compositeur musical...) et « actionnaires » (télévisions, SOFICA, investisseurs étrangers...). Si en principe, le producteur est cessionnaire des droits et donc apte à négocier la diffusion de l'œuvre sur les différents supports et territoires d'exploitation, le problème reste entier pour ce qui est de la diffusion de films sur Internet.

En effet, dans ce cas, étant donné que les contrats - types ne stipulaient pas ce mode de diffusion, le producteur doit obtenir l'accord de tous les ayants droits, car selon l'article L.

131-3 du code de la propriété intellectuelle, tout droit cédé doit faire l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession, le domaine d'exploitation desdits droits devant être précisé, notamment quant au territoire, à la durée et à la destination. Il semble en outre, que la simple diffusion sur Internet doive faire l'objet d'une autorisation : lors d'une procédure de référé, le tribunal de grande instance de Paris a rendu une ordonnance en date du 5 mai 1997 estimant que la numérisation et la diffusion sans autorisation sur le Web de l'œuvre de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, constituait une infraction portant atteinte au droit moral de l'auteur. Les ayants droits estimaient qu'eux seuls pouvaient déterminer le procédé de divulgation de l'œuvre dont ils sont dépositaires et que sa diffusion sur Internet était constitutive d'une atteinte à son intégrité, elle aurait été dénaturée du fait même de son insertion dans le cadre non neutre constitué par une page Web.

Il apparaît donc que seuls sont réputés exister les droits attachés aux supports expressément mentionnés dans le contrat d'origine.

Or, pour les sociétés qui détiennent les droits d'exploitation de ces films, il est parfois bien difficile de retrouver chaque personne concernée (metteur en scène, dialoguiste, musiciens, etc.). Ainsi, au Service des archives du film, rattaché au Centre national de la cinématographie, 30 à 40 % des films sont "orphelins", leur société productrice a disparu et on ne sait pas qui a récupéré les droits ; une procédure judiciaire qui peut durer jusqu'à deux ans est nécessaire pour que le CNC soit désigné comme mandataire de leur exploitation. Pour libérer les droits d'un film, il faut obtenir l'accord des auteurs présumés (réalisateur, adaptateur, scénariste, compositeur(s) de musique, auteur de l'œuvre originale) et des titulaires de droits voisins (comédiens, musiciens et producteur(s)). Si par bonheur ils sont tous adhérents de sociétés de droits, les sociétés à contacter sont : la SACD (ou la SCAM), la SACEM, la SGL, l'ADAMI, la SPEDIDAM, et, le cas échéant, l'ADAGP. Retrouver ces personnes peut donc prendre tellement de temps que ce n'est pas rentable : l'Internet ne rapporte pas encore assez aux détenteurs de droits pour qu'ils puissent amortir de tels frais.

Comme l'évoquait, les dirigeants de Libera Films, ces problèmes ne se posent pas avec la même acuité dans d'autres systèmes. Aux Etats-Unis, les œuvres d'art sont régies par le *copyright* qui permet de transmettre l'intégralité des droits aux producteurs. Ceux-ci deviennent ainsi seuls propriétaires des images, une fois qu'ils ont payé les artistes. La question du numérique a été réglée en 2001, après une menace de grève des syndicats des

auteurs et acteurs : ceux-ci ont obtenu une compensation financière en échange de leur autorisation à tous les types d'exploitation numérique.

En France, la comparaison avec d'autres domaines que le cinéma peut s'avérer très éclairante.

ii) Quelques exemples concrets de mise en ligne du patrimoine

Quelques exemples réussis...

Le projet Gallica de la BNF rassemble plus de 50 000 ouvrages numérisés : Des négociations longues et difficiles ont permis d'établir un accord cadre avec le syndicat des éditeurs, pour une cession des droits de diffusion sur Internet. Beaucoup d'éditeurs ont refusé de contracter, et beaucoup d'autres ont disparu. Aucune solution de ce type n'a pu être mise en œuvre pour les périodiques ; en faisant le choix de les considérer comme des œuvres collectives, la BNF n'a pu mettre en ligne que ceux qui sont parus depuis plus de 70 ans. L'absence de gestion collective rassemblant les auteurs de livres, d'articles et de revues empêche tout règlement de ce problème : pour mettre en ligne une revue de moins de 70 ans, il faut contacter un par un les auteurs de chaque article (ou leurs héritiers) et, si l'éditeur n'existe plus, retrouver la société ou les personnes qui ont hérité de ses droits.

La mise à la disposition du public de documents audiovisuels étant assimilée à une représentation, elle n'est cependant possible qu'avec l'autorisation des ayants droits ; à la BNF, elle ne s'effectue que dans la partie réservée aux chercheurs ; pour pouvoir présenter des documents audiovisuels dans une autre partie des locaux, une négociation spéciale a été nécessaire.

La médiathèque de l'Ircam a presque entièrement numérisé ses collections : livres, partitions, enregistrements de toutes sortes ont ainsi été numérisés. Les locaux de l'Ircam sont néanmoins le seul lieu où leur consultation est possible (sur des postes informatiques) : les mettre en ligne demanderait l'accord des ayants droits. La consultation sur place des documents sonores numérisés n'en a pas moins demandé la conclusion d'un accord avec une société (qui du reste ne représente qu'une partie des interprètes ayant des droits), car leur transmission s'assimile à une représentation.

... et quelques échecs

- Les musées de Basse-Normandie avaient créé un site à partir de leurs collections sans prendre garde aux questions de droits. A la suite de réclamations des ayants droits d'œuvres protégées, et compte tenu de leurs exigences financières, ils ont décidé de fermer le site en totalité.
- Les tentatives de rééditer en cassettes les productions de l'Opéra de Paris à l'époque de Rolf Liebermann, captées et diffusées à l'époque par la télévision publique et conservées aujourd'hui par l'INA, ont toutes échoué en raison du nombre d'ayants droits à contacter. Le transfert des droits à l'INA a pu parfois s'accompagner d'une perte de mémoire sur leur noms ou sur l'étendue de leurs droits.
- Un comédien installé aux Etats-Unis a créé un cours de Français pour adultes sur Internet. Ayant constaté que le français enseigné aux Etats-Unis n'était pas assez proche de la langue orale contemporaine, il a souhaité proposer aux élèves de répéter avec lui en ligne des dialogues extraits d'émissions de télévision, de journaux télévisés, ainsi que d'une quarantaine de films français choisis par lui. Chaque extrait devrait durer environ deux minutes. Pour le moment, son projet ne peut aboutir, car il doit se charger lui-même de contacter les compagnies qui disposent des droits sur les films, puis de négocier avec chacune d'entre elles. Ces démarches nécessitent beaucoup de temps et de ténacité et ne sont pas toujours couronnées de succès : les autorisations ne sont pas nécessairement accordées et il est arrivé que les prix demandés dépassent largement les moyens financiers du site.

Sauf pour les titres les plus récents, la diffusion sur Internet n'a pas été prévue dans les contrats des auteurs et des artistes. Les producteurs américains ne connaissent en général pas ce problème. S'il n'est pas résolu, la quasi totalité du cinéma français pourrait être exclue des réseaux.

(b) Des questions juridiques restent à éclaircir pour la mise en ligne de films récents.

Les questions qui se posent dans ce cas sont différentes, en effet l'accord des ayants droits pour la diffusion sur Internet ne pose plus de problèmes, puisque cette possibilité est désormais connue et qu'elle peut être évoquée au stade du contrat.

Pour autant, l'introduction d'une clause autorisant la diffusion des films sur Internet soulève certaines difficultés.

i) L'adaptation de la chaîne des contrats

La diffusion sur Internet devra désormais être prévue dès le stade du contrat : le producteur doit s'assurer d'acquérir les droits mondiaux d'exploitation en ligne auprès de chacun des co-auteurs de l'œuvre. Si l'un des auteurs décide de réserver le droit d'exploitation par « tout réseau on line ou of line », le producteur ne sera pas en mesure de céder à son tour le film pour une telle diffusion.

On pourrait penser que le mécanisme de la présomption de cession des droits d'auteur de l'article L132-24 du CPI s'enrichit d'un nouveau mode d'exploitation, d'autant plus que l'article L131-6 du CPI permet d'introduire une clause visant les modes d'exploitation non encore connus à ce jour.

Cependant, comme il n'est pas certain que les cocontractants aient envisagé un tel mode de diffusion des films et comme la diffusion sur Internet est un mode d'exploitation à part, compte tenu de sa spécificité (voir affaire Queneau), il est préférable de prévoir cette hypothèse de manière formelle.

L'article L 131-4 du CPI dispose que la contrepartie de la cession *ab initio* au producteur ou postérieurement à tout détenteur des droits de diffusion doit prendre la forme d'une rémunération proportionnelle des auteurs.

Dans le cadre d'Internet, la question de la rémunération peut poser problème : en effet, le réseau est pour le moment synonyme de gratuité, quant aux recettes publicitaires, elles sont encore relativement faibles. Cependant, certains systèmes sont envisageables⁵, selon qu'il s'agisse d'une diffusion gratuite ou payante, c'est-à-dire dans le cadre d'un système de *pay per view*.

Dans le premier cas, c'est-à-dire si le film est diffusé sur un site de manière gratuite, les auteurs peuvent être rémunérés par une participation assise sur les "recettes nettes part producteur", ce qui équivaut à les faire participer au produit de la cession de la dite diffusion. On peut également imaginer que leur rémunération soit assise sur une partie du montant des recettes publicitaires dégagées par le fournisseur de services.

Dans le deuxième cas, dans le cadre d'un site de *pay per view*, une rémunération des auteurs calculée sur le nombre de téléchargements du film est tout à fait envisageable.

Comme le souligne Charles Edouard Renault⁵, on pourrait imaginer que les contrats d'auteurs incluent une mention « recettes exploitation en ligne », aux côtés de « recettes salles ».

Il semble donc que d'un point de vue juridique, les principes posés par le C.P.I. soient compatibles avec l'exploitation de films récents en ligne, ce au prix de légères modifications dans les contrats.

ii) Le maintien des clauses d'exclusivité

Le financement de l'industrie cinématographique passe désormais largement par les contrats de préachat conclus avec les chaînes de télévision : elles peuvent acquérir les droits de diffusion d'un film ou agir en tant que coproductrices par le biais de leur filiale cinéma. Ainsi, il est devenu quasi-impossible de produire un film sans le soutien d'une télévision.

La contrepartie logique du préfinancement est la clause d'exclusivité : la commission européenne l'a rappelé dans sa décision du 15 septembre 1989 sur les achats de films par les stations allemandes de télévision, en indiquant que « *les droits de diffusion à la télévision de longs métrages (...) à travers le monde sont généralement concédés sur une base d'exclusivité pour une version linguistique, une zone de diffusion et une durée données* »⁷.

Cette exclusivité se justifie donc parfaitement, mais elle est susceptible de créer certaines difficultés pour la négociation des droits Internet, car elle se combine avec une situation de dépendance des producteurs vis-à-vis des chaînes de télévision qui les financent.

Comme le rappelait Jean-Pierre Bailly (président du syndicat des producteurs indépendants), lors des premiers états généraux de la création audiovisuelle du 20 mars 2000 : « *nos sociétés sont fragiles, en situation de totale dépendance vis-à-vis des chaînes qui s'arrogent nos droits de distribution, y compris Internet* »⁸.

Pour le moment, la diffusion de films sur Internet ne peut, pour des raisons économiques, prendre le relais de la diffusion télévisuelle. Les fournisseurs Internet n'ont vraisemblablement pas les moyens de préfinancer les films. En outre, comme il s'agit d'un

⁵ Voir Charles-Edouard Renault, *La diffusion des œuvres cinématographiques sur le Web* in Les petites affiches, N°198, 4 octobre 2000 .

⁶ Ibid

⁷ Décision de la commission du 15 septembre 1989 (IV/31.734, achat de films par les stations allemandes de télévision), JOCE L.284/36 du 3 octobre 1989.

⁸ *Les professionnels de l'audiovisuel pour un service public fort*, les Echos du 21 mars 2000.

réseau mondial, la segmentation territoriale et linguistique se révèle difficile à accomplir, ce qui ne permettrait pas de segmenter la clause d'exclusivité.

Cependant, on pourrait envisager que les producteurs n'acceptent une diffusion du film, qu'une fois que l'exploitation par les modes de diffusion classique soit épuisée, Internet constituant ainsi une sorte de second marché.

Cependant, il n'est pas certain que les chaînes de télévision acceptent de se laisser priver des droits de diffusion Internet : on peut tout à fait imaginer - comme l'évoquait Jean-Pierre Bailly (voir plus haut) – que les chaînes fassent pression sur les producteurs pour obtenir les droits de diffusion Internet en même temps que les droits télévision - ce afin d'enrichir leur catalogue - privant ces derniers d'une source additionnelle de revenus.

Néanmoins, le juge de la concurrence est susceptible de parer à ce risque : il est déjà intervenu en matière de distribution cinématographique afin de rappeler qu'un nécessaire équilibre doit être trouvé entre le diffuseur et l'ayant droit, dans l'intérêt de ce dernier, au besoin en modifiant toute clause d'exclusivité constituant un obstacle au développement régulier de la concurrence (Paris, 1^{ère} chambre, 4 février 1988).

Ainsi, les décisions du conseil de la concurrence⁹ qui ont condamné Canal + à modifier la clause d'exclusivité de ses contrats de préachat de droits de diffusion, qui réservaient les droits de *pay per view* et vidéo afin de s'assurer qu'aucune exploitation n'ait lieu avant la période durant laquelle elle peut mettre en œuvre l'exclusivité de diffusion par abonnement, sont sans doute transposables à une diffusion par le biais d'Internet.

On peut donc supposer que les droits Internet ne seront pas confisqués par les chaînes, les producteurs ayant à leur disposition une arme juridique. Pour autant tous les problèmes liés à la diffusion de films sur Internet sont loin d'être réglés : on peut citer, entre autres, la question de l'achat des droits des films tournés avant que la diffusion sur Internet ne soit envisagée dans les contrats, ou le problème de la segmentation de la clause d'exclusivité pour un réseau mondial.

Cependant, l'aspect le plus préoccupant de la diffusion par Internet reste pour le moment la sécurité de ce mode d'exploitation.

⁹ Cour d'appel de Paris, 15 juin 1999.

II) Le piratage rend obsolète le cadre juridique actuel

A) Le cas très particulier des logiciels

(1) La spécificité du logiciel parmi les œuvres multimédia

(a) Du multimédia

Définir une œuvre multimédia est en soi déjà problématique. Est considéré comme multimédia un produit ou un service intégrant plus d'un médium. C'est aussi la réunion sur un même support géré informatiquement de textes, de graphiques, de sons, d'images fixes et animées.

Pour une étude sur les droits de propriété intellectuelle, la définition à conserver est la réunion sur un même support de données sonores, textuelles, et d'images animées ou non, cet ensemble étant lui-même ordonné et activé grâce à un programme informatique. Ce sont des œuvres pouvant prétendre à la protection par le droit d'auteur car ce sont des créations de forme originale.

(b) Le cas du logiciel

Il existe des qualifications spéciales pour une création multimédia comme le logiciel (depuis le 3 juillet 1985 en droit français, directive du 14 mai 1991).

Le logiciel est une œuvre de l'esprit pour laquelle son auteur bénéficie d'une protection : en France comme dans la plupart des pays, les logiciels sont protégés par le droit d'auteur. La réglementation relative aux logiciels est contenue dans le Code de la Propriété Intellectuelle (C.P.I.), qui comporte certaines dispositions particulières pour les logiciels afin de tenir compte de leurs spécificités par rapport aux autres œuvres de l'esprit.

(i) *La notion de " logiciel "*

Selon l'arrêté du 22 décembre 1981 relatif à l'enrichissement du vocabulaire informatique, le logiciel est défini comme "l'ensemble des programmes, et éventuellement la documentation, relatifs au fonctionnement d'un ensemble de traitements de l'information".

Le Code de la Propriété Intellectuelle précise que cette définition comprend " le matériel de conception préparatoire " (article L.112-2), précisé comme étant " les travaux préparatoires de conception aboutissant au développement d'un programme à condition qu'ils soient de nature à permettre la réalisation d'un programme d'ordinateur à un stade ultérieur ". Cette définition inclut donc le dossier d'analyse et schémas décrivant les traitements à effectuer.

(ii) *Les droits de l'auteur salarié*

Le Code de la Propriété Intellectuelle dispose que les droits patrimoniaux sur les logiciels appartiennent à l'employeur lorsqu'ils sont " créés par un ou plusieurs employés dans l'exercice de leurs fonctions ou d'après les instructions de leur employeur " sauf dispositions contractuelles contraires (article L 113-9).

(iii) *Les droits d'exploitation de l'auteur*

Le Code de la Propriété Intellectuelle précise quels sont les droits d'exploitation spécifiques de l'auteur de logiciel, sans toutefois exclure les droits découlant du régime commun du droit d'auteur. Si l'ensemble de ces droits est énuméré dans l'article L 122-6, on peut remarquer principalement la reconnaissance du droit pour l'auteur de s'opposer :

- à toute reproduction, en tout ou partie de son logiciel.
- à la commercialisation de son logiciel, à titre gratuit ou onéreux.

(iv) *Les droits de l'utilisateur*

Le Code de la Propriété Intellectuelle accorde un certain nombre de droits à l'utilisateur, sous réserve que leur exercice ne porte pas atteinte à l'exploitation normale du logiciel et ne cause pas un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur du logiciel.

Il est permis de corriger les erreurs d'un logiciel, sauf si l'auteur s'est réservé contractuellement ce droit. L'utilisateur a le droit de faire une copie à des fins de sauvegarde

exclusivement, et à la condition qu'une copie de sauvegarde n'ait pas déjà été fournie par l'auteur ; toute copie qui ne correspond pas à une copie de sauvegarde est illicite. L'utilisateur peut étudier le fonctionnement du logiciel afin de déterminer les idées et principes qui en sont à la base. Enfin, l'utilisateur peut décompiler le programme uniquement à des fins d'interopérabilité et sous certaines conditions strictes prévues par la loi. De plus, les informations obtenues grâce à la décompilation ne peuvent pas être utilisées pour créer un logiciel "dont l'expression est substantiellement similaire".

Remarques :

Notons que la jurisprudence a établi que le logiciel, bénéficiant donc d'un régime particulier, peut constituer une œuvre collective au sens du troisième alinéa de l'article L.113-2 du Code de la Propriété Intellectuelle.

Un CD-Rom de jeu vidéo ne peut être qualifié d'œuvre audiovisuelle : la partie audiovisuelle de l'œuvre étant devenue secondaire, elle ne saurait donner sa qualification à l'ensemble de l'entreprise. En revanche la jurisprudence tend à affirmer que le jeu vidéo peut être qualifié de logiciel (arrêt Cour Cass., arrêt "Mortal Kombat"). Ce phénomène est commenté par certains juristes (cf. Christophe Caron) comme un envahissement du logiciel. La cour a affirmé que la programmation informatique d'un jeu vidéo est indissociable de la combinaison des sons et des images formant les différentes phases du jeu. Le résultat est alors une qualification de logiciel pour l'ensemble.

(2) La lutte contre le piratage des éditeurs de logiciels

(a) L'arsenal législatif

Le Code de la Propriété Intellectuelle protège à de nombreuses reprises la propriété intellectuelle liée aux logiciels :

Article L.335-3 "Est (...) un délit de contrefaçon la violation de l'un des droits de l'auteur de logiciel (...)."

Article L.122-4 "Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur (...) est illicite."

Article L.335-2 "La contrefaçon en France (...) est punie de deux ans d'emprisonnement et de 150 000 euros d'amende." Comme le stipule l'article **131-38** du Nouveau Code Pénal, ce montant peut être multiplié par cinq dans le cas d'une personne morale et donc atteindre 750 000 euros.

Le piratage de logiciels peut donc se définir comme étant toute infraction aux lois régissant les droits de la propriété intellectuelle (droits d'auteur) et la protection juridique des programmes d'ordinateur.

(b) Les objectifs des acteurs économiques dans leur lutte contre le piratage

Quelques chiffres sur le taux de piratage des logiciels : 46% des logiciels utilisés par les entreprises sont piratés en France, 95% en Russie, 60% en Espagne.

(i) *Légal*

Vérifier que l'arsenal des lois existant lutte efficacement contre le piratage et favorise la protection des droits de propriété. Les éditeurs de logiciels sont relativement satisfaits de la législation française (qui dans ce secteur a en partie inspiré la législation européenne). Le principal problème est le manque d'application des peines lorsqu'un délit est constaté. Notons que dans le cadre de la future loi Perben un amendement concerne l'allongement des peines de prison pour contrefaçon, les peines pourraient passer de 2 à 4 ans.

(ii) *Economique*

Montrer que le manque à gagner pour l'Etat est colossal. Les rentrées de T.V.A. se trouvent grevées suite aux copies illicites. En outre, les ventes légales, la distribution en magasin ou sur Internet représentent autant d'activités économiques se traduisant par des effets fiscaux profitables à l'Etat.

Face surtout aux manques à gagner colossaux que le piratage représente pour eux, les éditeurs de logiciels se sont regroupés en associations de lobbying pour mettre en commun des moyens pour des opérations de sensibilisation : souligner l'illégalité, l'impact économique du phénomène et la difficulté potentielle de mener des opérations de R&D dans le futur. Le regroupement majeur est constitué par l'association BSA (Business Software Alliance). Il regroupe les éditeurs suivants : Adobe Systems France, Apple France, Autodesk, Bentley Systems France, Itria Finance & Technology, Macromedia, Microsoft France, Progress Software, Staff & Line, Symantec. Cette sensibilisation passe par la publication d'études menées par des cabinets indépendants soulignant l'importance du phénomène : ainsi l'étude d'IDC, rendue publique le 2 avril 2003, affirme qu'une baisse de 10% du taux de copie illégale se traduirait par des recettes fiscales supplémentaires de 6 milliards d'euros en France (25 milliards en Europe occidentale) et une création de 45 000 emplois qualifiés (200 000 en Europe occidentale). Ils tentent de toucher un public aussi large que possible et ont pour cela recours à la publicité : les éditeurs ont ainsi mené une campagne radio en mai 2003 qui énonçait un certain nombre de jugements, assez lourds, rendus contre des entreprises ayant pratiqué le piratage et soulignait la facilité de se mettre en conformité avec la loi.

Les éditeurs mènent également un certain nombre d'actions pragmatiques pour que les utilisateurs respectent la loi. Microsoft a ainsi développé le programme MPA (Microsoft Product Activation) qui permet de vérifier qu'aux logiciels installés correspondent des licences d'utilisation. L'utilisateur télécharge ce produit lui permettant de réaliser un état des lieux de son utilisation.

Outre le cas de la gestion du droit d'auteur sur les logiciels, il semble que la diffusion des œuvres cinématographiques soit soumise aux mêmes dangers de piratage que la musique. Loin d'être un modèle, les difficultés rencontrées par l'industrie musicale depuis plusieurs années pourraient servir d'exemple ... à éviter.

B) Le piratage en musique laisse augurer le pire pour le cinéma

L'industrie de la musique semble à première vue jouir d'une situation financière très enviable. Tout le monde sait jusqu'à quel point la musique est devenue importante dans l'univers des jeunes depuis les années 1960. Au fil des années, au gré des mouvements de fusions et d'acquisitions, cinq entreprises en sont venues à contrôler 80% du marché du disque : Universal Music, Sony, AOL Time Warner, EMI-Virgin et BMG. Il se vend chaque année plus de 4 milliards de disques dans le monde et ce secteur de l'économie a un chiffre d'affaires estimé à 40 milliards d'euros.

Il est possible cependant que ce géant ait des pieds d'argile. La menace vient du fameux format « MP3¹⁰ ». Même s'il n'a été développé que récemment, ce nouvel outil de diffusion par ordinateurs de pièces musicales présente un très grand défi technologique et économique pour l'industrie du disque, qui se plaint de pertes évaluées à plus de 5 milliards d'euros, soit plus de 10% de son chiffre d'affaires. Cette menace est vraiment sérieuse même si, à première vue, on pourrait être tenté de faire un parallèle avec les autres développements technologiques qui historiquement ont fait craindre les pires malheurs aux détenteurs de droits d'auteur, malheurs qui ne se sont jamais véritablement produits. Dans les années 1950, lors de l'apparition de la télévision, on a parlé de la mort imminente des cinémas, qui étaient alors la principale source de divertissement des familles. De même, les plus sombres pronostics ont été faits lors de l'arrivée sur le marché des photocopieuses dans les années 1960 et des magnétoscopes dans les années 1970.

La menace posée par l'échange de fichiers musicaux par Internet a ceci de particulier qu'elle permet de faire très exactement ce que toute loi sur le droit d'auteur cherche à interdire : qu'une personne se procure un seul exemplaire d'une œuvre et rende celle-ci immédiatement accessible à des millions d'amateurs de musique, sans frais aucun peut-être, et sans perte de qualité au cours du processus de reproduction du produit original.

Jusqu'à l'avènement de l'ère Internet, les détenteurs de droits d'auteur contrôlaient la distribution de leurs œuvres du fait que celles-ci étaient incorporées dans un objet tangible. Les divers appareils de reproduction faisaient perdre un certain nombre de ventes, certes, mais rien n'arrivait à remplacer parfaitement l'œuvre originale. Le défi de l'industrie du disque mais également celle du cinéma est donc double. Le premier est juridique. Il s'agit de savoir si elle pourra se servir des lois actuelles sur le droit d'auteur pour faire cesser le piratage à

grande échelle des œuvres musicales et cinématographiques. Le second est d'ordre technique et est relativement plus important. Même si ces industries obtenaient les victoires escomptées devant les tribunaux, il est possible que la technologie permette aux internautes de continuer à télécharger massivement des œuvres musicales et cinématographiques sans être inquiétés juridiquement.

(1) Formes et fonctionnement du piratage

(a) Le format MP3

Le piratage est devenu possible grâce à la mise en place du format MP3, un format de fichier son compressé obtenu par suppression de données. Ce type de compression était déjà très utilisé par les professionnels du son, mais il l'est aussi aujourd'hui par les particuliers. Les lecteurs DVD, les minidisques ou le DCC (format équivalent de compression des données) ont recours à ce type de format. Il est aussi utilisé fréquemment par la plupart des radios.

Cette compression Mpeg Layer-3 permet de diminuer d'environ douze fois la taille d'un fichier audio habituel. L'autre principal intérêt est d'atteindre un taux de compression très important sans perte de qualité sonore. Ceci est rendu possible par la suppression de zones dans la bande passante dont les fréquences sont inaudibles pour l'oreille humaine. Après la compression, aucune différence entre le son original d'un CD et le son de ce CD compressé en MP3 n'est audible. La lecture de tels fichiers se fait via l'intermédiaire de logiciels spéciaux qui permettent le décodage ou la décompression de ceux-ci. Lorsque l'on sait que l'Internet à haut débit accélère encore le temps de copie, il est naturel de s'interroger sur l'intérêt de l'artiste à diffuser, ou à accepter la diffusion de ses œuvres sur la Toile.

(b) Le mode de perception et de règlement du droit d'auteur

Le piratage court-circuite les avantages relatifs aux droits d'auteur, avantages gérés dans le cadre d'une œuvre musicale par la SACEM. Cette dernière a pour mission d'intervenir chaque fois qu'il y a représentation ou reproduction d'une œuvre. La répartition des sommes perçues s'effectue dans un premier temps à partir des informations fournies par les membres de la

¹⁰ Pour Motion Picture Experts Group Audio Layer 3 ou Mpeg Layer-3. Principe de compression détaillé en

société lors de la déclaration de leurs œuvres : titre, genre, durée, nom et qualité des ayants droit (auteur, compositeur, arrangeur, éditeur, etc). Dans un second temps, la répartition dépend des programmes des œuvres diffusées ou reproduites remis par les utilisateurs de musique : télévisions, radios, organisateurs de spectacles, producteurs de phonogrammes, etc. Après déductions des frais de gestion et des fonds consacrés à l'action sociale et culturelle, ces droits sont répartis pour les droits de représentation par tiers entre l'auteur, le compositeur et l'éditeur. En ce qui concerne les droits de reproduction, ils sont répartis selon une convention particulière établie entre les ayants droit.

(c) Le cas Napster¹¹

L'avènement de certains logiciels facilitant l'échange de fichiers au format MP3 a fortement contribué à remettre en question ce système. Depuis l'arrivée en 1998 de Napster, ces droits ne sont plus entièrement respectés, permettant à chacun de simplifier grandement la recherche de morceaux de musique et d'en faciliter leur échange, sans passer par les circuits habituels de distribution. Auparavant, il était déjà possible de trouver sur le Web un morceau de musique recherché ; cependant, devant les nombreuses difficultés rencontrées – utiliser un moteur de recherche, essayer des dizaines de sites, éviter les pages inexistantes – beaucoup d'internautes y renonçaient.

Les vicissitudes légales de Napster n'ont nullement découragé les émules qui peuplent désormais le Web. Pour un Napster mis hors de combat, dix nouveaux dispositifs de partage d'œuvres copiées apparaissent sur Internet : Morpheus, Audiogalaxy, Kazaa, Grokster, Freenet, iMesh, BearShare et tant d'autres. Ces nouveaux logiciels d'échange de fichiers souvent inspirés de Napster, proposent bien d'autres fonctionnalités inédites et ne se limitent généralement plus aux morceaux de musique. Le téléchargement d'un film dans son ensemble est dorénavant possible.

page suivante.

¹¹ Pour un complément d'information se reporter à l'annexe « Les procès Napster et Kazaa »

(d) Les logiciels de téléchargement

Il existe trois types de fonctionnement pour ces logiciels. Contrairement à Napster, les plus grands réseaux ont adopté une architecture *peer to peer*¹² ou de « poste à poste », décrétant ainsi le succès total de l'architecture non hiérarchique. Le format le plus répandu est celui d'un logiciel étant à la fois client et serveur avec une liste centralisée des utilisateurs. C'est notamment le cas pour Scour Exchange.

La double fonctionnalité du logiciel permet de télécharger des fichiers tout en rendant ceux de l'internaute accessibles. Cependant pour pouvoir référencer tous les fichiers disponibles sur le réseau, il faut que tous les utilisateurs envoient leur liste de fichiers à un serveur qui fera correspondre les fichiers de chacun à un nom d'utilisateur et ce nom d'utilisateur à une adresse sur Internet – adresse IP – correspondante. Ainsi, lorsque une recherche est effectuée, le serveur affiche la liste des utilisateurs possédant ce fichier. De même, lorsque ce fichier est téléchargé, le serveur de Scour Exchange renvoie l'adresse Internet de l'utilisateur pour que d'autres puissent le télécharger. A aucun moment le fichier en question ne circule par le serveur de Scour Exchange. Le logiciel se contente d'être un intermédiaire entre chaque utilisateur et la vitesse de téléchargement ne dépend que de la qualité de la connexion Internet de l'utilisateur qui télécharge et de celui qui héberge le fichier.

Cette méthode a l'avantage de simplifier au maximum les manipulations à effectuer lors de l'installation du logiciel, le programme sait d'avance quel serveur interroger pour trouver la liste des utilisateurs connectés. En revanche, cette méthode reste très vulnérable : si le serveur ne répond plus, tous les utilisateurs sont bloqués et ne peuvent plus s'échanger de fichiers, rendant le programme inutile. C'est ce qui est arrivé récemment à Scour Exchange dont le serveur principal a été fermé suite aux plaintes déposées par les maisons de disques.

Gnutella fait partie de cette nouvelle génération de logiciels de partage de fichiers. C'est un logiciel libre sans serveur, sans administrateur, et qui permet de télécharger tout type de fichiers. Freenet est encore plus élaboré en matière de Web libertaire. Mis au point par un étudiant irlandais, ce logiciel d'échange de fichiers garantit un anonymat total, alors que Gnutella peut révéler l'identité de l'utilisateur par le biais de son adresse IP. Il semblerait donc, à première vue, que le piratage d'œuvres sur la Toile n'en soit qu'à ses débuts.

Compte tenu de cette architecture particulière, et bien que cet argument manque de crédibilité, il est possible d'affirmer lors de procès que les créateurs de ces dispositifs de piratage ne sont aucunement responsables de l'utilisation faite par les internautes de leurs logiciels d'échange de fichiers. Ainsi, un tribunal néerlandais a blanchi en avril 2002, à la surprise générale, Kazaa dans le procès que lui intentait la Buma/Stemra, version hollandaise de notre SACEM. Il n'empêche, Kazaa, acquitté en grande partie pour des questions de procédures juridiques mal ficelées, a senti passer le vent du boulet.

D'un autre côté, la technologie progresse et il est désormais parfaitement possible de développer des technologies *peer to peer* incluant des systèmes de contrôle de la propriété intellectuelle. Mais ces sociétés savent que de tels garde-fous marqueraient la fin de leur succès. Pourtant, le 17 juin 2002, Audiogalaxy, un réseau *peer to peer* très populaire, a finalement accepté de filtrer les fichiers échangés via ses tuyaux avant même le début d'un procès dont l'issue lui semblait inéluctable. L'année dernière, Aimster, un autre réseau d'envergure, s'est vu sommé par la justice américaine de se donner les moyens d'empêcher ses utilisateurs de violer la loi sur le *copyright*. Sous le coup d'attaques en justice de plus en plus fréquentes, certains disparaîtront mais d'autres suivront, affineront à la fois la technologie et la réponse juridique aux attaques.

(2) Des conséquences financières prévisibles sur les ventes

(a) La copie privée

Ces pratiques mettent en lumière les vides juridiques concernant la copie privée, c'est-à-dire la copie domestique de CD achetés légalement. Certains avancent l'argument que la copie a toujours existé, que ce soit la cassette VHS pour les films ou les cassettes audio pour la musique. Mais la situation n'est pas comparable. Là où avec une cassette analogique on pouvait reproduire une œuvre avec une moyenne ou mauvaise qualité, qui tendait à se détériorer avec le temps, les copies d'aujourd'hui sont parfaites, avec une perte de qualité minimale et une durée de vie conséquente. Internet n'offre pas de duplicata mais des « originaux ». Ces copies parfaites peuvent aisément sortir du cadre privé pour être proposées publiquement dans des réseaux d'échanges décentralisés.

¹² Type de communication où les deux ordinateurs sont sur un pied d'égalité, ils peuvent être tous les deux « client » ou « serveur », voire « client » et « serveur » à la fois.

Pour empêcher ce type de dérive, les grandes majors ont récemment développé de nouveaux CD protégés et incompatibles avec certains lecteurs de DVD, baladeurs et autres autoradios¹³. La copie de leur contenu est également rendue impossible pour n'importe quel graveur. Ce verrouillage concerne à l'heure actuelle environ 400 titres. Cette nouvelle mesure, certes à la hauteur des dangers du piratage, n'en reste pas moins illégale selon plusieurs associations de consommateurs. Alain Bazot, président de l'UFC-Que choisir rappelle à cette occasion que « les utilisateurs sont, pourtant, légalement autorisés à copier - pour un usage strictement privé - les œuvres dont ils se sont portés acquéreurs ». D'autres mesures ont été mises en place auparavant pour mieux amortir le manque à gagner des majors. Les supports numériques vierges comme le CD-Rom, le DVD-Rom et les disques durs sont aujourd'hui taxés afin que le droit à la copie privée n'entrave pas la redistribution des droits d'auteur. Cette redevance a rapporté en 2002, environ 135 millions d'euros. Mais le problème reste entier lorsqu'il s'agit de copies effectuées par ordinateur et mises en libre circulation sur Internet.

(b) Les CD en perte de vitesse

Dès lors, l'industrie musicale a de bonnes raisons de se lamenter : les téléchargements sauvages de morceaux via Internet grèvent les ventes de disques. Cette plainte est de plus en plus confortée par des études, l'une des dernières étant celle menée par le cabinet d'études Forrester Research¹⁴. En janvier 2003, plus de 23 000 personnes, dans sept pays européens (Royaume-Uni, France, Allemagne, Pays-Bas, Italie, Espagne et Belgique), ont répondu à un sondage. Plus de 40% de ceux qui téléchargent fréquemment de la musique ont avoué acheter moins de CD. Ce sondage révèle que 13% des Européens utilisent Internet pour télécharger de la musique. Parmi ces personnes, 38% téléchargent plus de sept morceaux par mois, la limite fixée par Forrester Research pour qualifier un internaute de « consommateur fréquent ». Environ la moitié de cette population a moins de 24 ans et la grande majorité d'entre elle écoute cette musique directement à partir d'un ordinateur. Les deux tiers expliquent également graver les fichiers qu'ils téléchargent, tandis que 7% les transfèrent vers un lecteur MP3. Les seuls consommateurs qui affirment acheter plus de CD sont de véritables passionnés qui

¹³ « Les attaques contre la protection anti-copie des CD relancent le débat sur la réforme du droit d'auteur », Le Monde, 30/05/2003

¹⁴ «Downloads: 13% Of Europe's Music Market In 2007», 2003

reconnaissent télécharger beaucoup en parallèle. Mais cela ne représente que 2% des personnes qui avouent se procurer de la musique par Internet. De toute évidence, ce pourcentage de la population ne parviendra pas à compenser les pertes occasionnées par le comportement des autres pirates.

Au niveau international, les ventes mondiales d'albums CD ont chuté de 5% en 2001. Les Etats-Unis, premier marché mondial avec 40% des ventes totales, enregistraient un net recul de 6,4%. Le Japon et l'Allemagne, particulièrement touchés par le piratage, connaissaient des baisses record de 10,2% et 10,4%. Pour l'année 2002, les chiffres indiquaient une nouvelle chute de plus de 10% des ventes mondiales de CD. Seule la France, portée par une production d'artistes nationaux très dynamique, résiste encore avec des ventes de disques en hausse de 3,3% sur l'année 2002. A l'arrivée, l'Ifpi (The International Federation of the Phonographic Industry) estime aujourd'hui le piratage responsable d'un manque à gagner de 4,3 milliards de dollars.

(c) L'industrie cinématographique déstabilisée

La technologie ne cesse de progresser et de nouveaux programmes de compression numérique facilitent aujourd'hui la mise en ligne et le téléchargement de films. En 1999, le très attendu *Star Wars, épisode 1* fut le premier film à être massivement piraté et téléchargé, alertant l'industrie du cinéma du danger qui se profilait à l'horizon. Malgré les précautions prises par les studios, une copie des plus grandes productions atterrit toujours - parfois avant même la sortie du film - entre les mains d'un pirate qui s'empresse de la diffuser sur Internet. Certains pirates se munissent même d'une caméra numérique et enregistrent le film tranquillement assis dans une salle de cinéma. Exemples parmi tant d'autres, *Le Seigneur des Anneaux - Les deux tours*, *Harry Potter 2* et le dernier James Bond, *Meurs un autre jour*, sont disponibles sur la Toile. Pour compléter le tout, le programme DeCSS, une clef de décryptage disponible sur le Web, permet de passer outre le système anti-copie d'un DVD et de le transférer sur son ordinateur. Selon le cabinet d'études américain Viant, environ 500 000 films étaient téléchargés illégalement chaque jour en 2002 contre 300 000 à la fin de l'année 2001.

L'extension du phénomène est devenue possible grâce à certaines évolutions technologiques : le développement de nouveaux formats de compression vidéo destinés à l'image ou à la vidéo

et parfaitement adaptés au Web sont apparus. Il s'agit tout d'abord du standard vidéo DIV X qui permet de transporter facilement des films sur le Net tout en conservant la qualité des DVD. La qualité est excellente et en termes de place, une demi-heure de films occupe 60 Mo. Basé sur les algorithmes MP3 et MP4, le DIV X est lu par Windows media player si celui-ci est équipé des codecs vidéo adéquats.

Aujourd'hui, la Motion Picture Association of America (MPAA) estime qu'environ un million de films sont quotidiennement téléchargés. Le piratage numérique occasionne à l'industrie américaine du film un manque à gagner annuel de plus de 3 milliards de dollars. Pourtant, avec 1,5 milliard de tickets vendus en 2001, la fréquentation des salles américaines affichait une progression de 5% par rapport à 2000. Qui plus est, un tel nombre d'entrées n'avait pas été atteint aux Etats-Unis depuis 1959. Il n'empêche, les principaux studios s'inquiètent grandement des possibles effets du piratage sur leur chaîne de revenus - sortie en salles, location en vidéoclubs, diffusion à la télévision. Une production hollywoodienne coûte en moyenne 79 millions de dollars, et à peine 1 film sur 5 est rentabilisé avec les seules entrées en salles. Mark Litvak, responsable anti-piratage de la MPAA affirme que si le téléchargement illégal venait à faire chuter trop fortement les locations et les audiences télévisuelles, c'est tout un modèle économique qui s'en trouverait fortement déstabilisé.

Pour contrecarrer ce phénomène, la MPAA a lancé une véritable opération mains propres sur le Web. Depuis environ un an, des milliers de fournisseurs d'accès Internet dans le monde ont été priés de collaborer avec la MPAA pour identifier les pirates qui contribuent à l'échange illégal des films. En outre, la MPAA exerce une forte pression à Washington pour obtenir un durcissement de la législation contre la piraterie. Enfin, elle milite également auprès des fabricants de PC pour qu'ils installent des dispositifs anti-copie pour les fichiers protégés par le *copyright*.

Le piratage porte évidemment atteinte aux droits d'auteur. Aux droits patrimoniaux tout d'abord : le droit de reproduction est, par essence, contourné, ainsi que le droit de représentation puisque ces deux opérations sont effectuées sans l'autorisation des ayants droit ; en outre, aucune rémunération n'est possible. On peut noter que la diffusion de films sur Internet n'entre pas dans le champ d'une représentation dans le cercle de famille et ce même si les utilisateurs d'Internet ne sauraient constituer un public, puisqu'ils ne prennent pas

connaissance de l'œuvre. De même, l'exception de la copie privée n'est pas compatible avec l'usage largement public d'une œuvre sur Internet.

Les droits moraux sont également touchés : le droit au nom et le droit de retrait s'avèrent concrètement impossibles à exercer. Il existe en outre, un risque d'atteinte à l'intégrité de l'œuvre (elle peut être modifiée ou amputée au moment de la mise sur le réseau), d'autant que la jurisprudence estime que la simple divulgation de l'œuvre sur Internet constitue en elle-même une atteinte à son intégrité¹⁵.

¹⁵ voir IA2, ordonnance du TGI du 5 mai 1997 relative à l'œuvre de Raymond Queneau.

Seconde partie - Les perspectives d'adaptation du droit d'auteur aux mutations de la technologie numérique

Face à l'ensemble des modifications liées au développement rapide des technologies numériques, les législateurs ont été contraints d'adopter des textes de façon assez réactive afin de préciser certains aspects. Ces adaptations législatives ont eu lieu, à la fois en Europe et aux Etats-Unis. Pourtant, celles-ci peuvent sembler insuffisantes ou insatisfaisantes sur certains points. Le respect du droit d'auteur passe par l'innovation technique permettant la protection et le contrôle des œuvres ainsi que par des mesures de droit adaptées à cette situation nouvelle.

I) Comparaison transatlantique : l'état des législations américaine et européenne

Les récentes adaptations législatives américaine et européenne signifient à quel point les technologies numériques bouleversent l'ensemble du secteur de la création intellectuelle. En effet, les deux « modèles » : *copyright* ou droit d'auteur, se targuent chacun de leur capacité d'évolution, au rythme des modifications technologiques. Telle est la philosophie même qui fonde le système de droit anglo-saxon, par nature empirique, et dont la législation émerge de la pratique et de ses besoins, entérinant les décisions de justice retenues. D'autre part, le système de droit continental connaît, en terme de droit d'auteur, une certaine pérennité, grâce à l'universalité des principes qui le sous-tend. Ainsi, en France, par exemple, la législation sur le droit d'auteur a su s'adapter aux évolutions technologiques non envisagées au temps de la rédaction des textes : les lois de 1791 et 1793 régissent le droit d'auteur en France pendant près de cent soixante-dix ans avec une souplesse qui permet d'étendre les droits exclusifs des auteurs à la radiodiffusion. Pourtant, force est de constater que les supports numériques ne permettent pas une telle extension et que la réforme des législations existantes s'impose.

Ainsi, les Etats-Unis comme l'Europe doivent faire face à la nécessité d'adapter à l'environnement numérique les textes législatifs réglementant l'exploitation des œuvres. Les Etats-Unis ont adopté un texte en 1998 : le « *Digital Millenium Copyright Act* » qui est venu

amender le « *Copyright Act* » précédent. L'Union européenne a également adopté une directive « sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information » le 22 mai 2001. Celle-ci sera prochainement transposée en droit positif français, le ministre de la Culture ayant annoncé qu'un projet de loi serait présenté au parlement à la fin du second semestre 2003.

A) L'adaptation du système de *copyright* aux enjeux numériques

Le système juridique américain s'adapte au rythme des évolutions jurisprudentielles. Celles-ci intègrent les changements culturels, sociaux, économiques, etc., et tendent ainsi à adapter le droit à la réalité socio-économique. Tel est le fondement philosophique du système juridique anglo-saxon, largement empiriste et intuitif, fonctionnant par voie inductive (partant du fait d'espèce pour parvenir aux principes généraux). Ce système reflète les évolutions sociales et technologiques, s'adaptant avec une certaine souplesse. Ainsi, les changements liés à l'avènement du numérique contribuent à modifier la législation américaine, plus particulièrement celle qui concerne le droit d'auteur, à savoir le *copyright*. Aussi, convient-il de voir les principes généraux et fondamentaux du système de *copyright*, puis leurs adaptations à l'ère du numérique.

(1) Les grands principes du système américain de *copyright* et leur évolution

Si le *copyright* est souvent compris comme radicalement différent de la conception de droit romano-germanique de droit d'auteur, c'est finalement davantage par les techniques contractuelles de gestion de ceux-ci que par ses fondements socio-culturels, par nature évolutifs.

(a) Une évolution du *copyright* par le droit international sur le droit d'auteur

La législation sur le droit d'auteur ou le *copyright* cristallise généralement un équilibre entre deux groupes d'intérêts distincts : d'un côté l'auteur ou le détenteur des droits sur l'œuvre, d'un autre, le public, ou les consommateurs de produits culturels. Cette législation reflète

ainsi un compromis effectué entre les différents intérêts¹⁶. Une des distinctions fondamentales entre les deux systèmes : germano-romain et anglo-saxon, tient au point de cet équilibre. Le droit d'auteur, focalisé sur la personne de l'auteur, tend à minimiser l'intérêt de la communauté, notamment sous l'aspect de la diffusion et de la communication des œuvres ; alors que dans le système de *copyright*, l'intérêt du public revêt une importance fondamentale¹⁷. Le *copyright* est institué constitutionnellement aux Etats-Unis, dans le souci de protéger l'intérêt commun. Ainsi, la section 8 de l'article premier de la Constitution américaine investit le Congrès du pouvoir « de promouvoir le progrès de la science et des arts utiles, en assurant pour un temps limité, aux auteurs et inventeurs, un droit exclusif sur leurs écrits et découvertes respectifs ».

Le système de *copyright* est réputé s'attacher davantage à l'exploitation de l'œuvre qu'à la protection de son auteur¹⁸. Il est ainsi le révélateur d'une certaine conception culturelle et philosophique. Visant une adaptation aux réalités économiques, en concernant prioritairement l'investisseur, il serait davantage orienté vers la diffusion que la création¹⁹. Pourtant, il semble qu'il faille nuancer de telles conceptions générales²⁰, notamment face aux évolutions législatives qu'a connu le *copyright*. En effet, si dans sa forme brute, le *copyright* ne reconnaît pas de prérogatives d'ordre moral à l'auteur et nécessite différentes formalités²¹ afin que l'œuvre ne tombe pas dans le domaine public, ces spécificités ont été largement remises en cause par la ratification par les Etats-Unis en 1989 de la Convention de Berne²². En effet, cette convention affirme un droit moral de l'auteur au travers du droit à la paternité et du droit au respect de l'œuvre, et impose, d'autre part, la reconnaissance du droit d'auteur sans formalité préalable. Cette convention, dont le contrôle du respect incombe à l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), a contribué, comme d'autres traités de l'OMPI à estomper les différences fondamentales entre *copyright* et droit d'auteur.

¹⁶ Joëlle Farchy, *Le droit d'auteur est-il soluble dans l'économie numérique ?*, in Réseaux, numéro 110, Hermès science publication, 2002.

¹⁷ Xavier Linant de Bellefonds, *Droits d'auteur et droits voisins*, Dalloz, Cours, Paris, 2002.

¹⁸ Xavier Linant de Bellefonds, *idem*.

¹⁹ Gabriel de Broglie (rapport du groupe de travail de l'Académie des sciences morales et politiques, présidé par), *Le droit d'auteur et l'internet*, PUF, Cahier des sciences morales et politiques, Paris, 2001.

²⁰ Joëlle Farchy, *Le droit d'auteur est-il soluble dans l'économie numérique ?*, in Réseaux, numéro 110, Hermès science publication, 2002.

²¹ Eléments tels que : le dépôt et l'enregistrement de l'œuvre auprès du Copyright office ; une mention de réserve : mesure de publicité de la protection, par le biais d'une notice © qui peut être complétée par une qualification, par exemple : « Reproduction autorisée, moyennant mention de la source », etc.

²² Convention internationale fondamentale établie en 1886, « pour la protection des œuvres littéraires et artistiques » visant une certaine harmonisation de la législation sur le droit d'auteur. Elle fut complétée par d'autres conventions (notamment celle de Paris du 24 juillet 1971).

(b) Gestion des droits sur l'œuvre et leur attribution à une personne morale

Pourtant, ce n'est pas sur ces aspects formels et subjectifs que le système de *copyright* affirme une certaine originalité, mais davantage pour ce qui concerne la gestion des droits sur les œuvres. La législation sur le *copyright* laisse ainsi demeurer une grande liberté contractuelle, particulièrement pour ce qui concerne les contrats d'exploitation. Ainsi, l'usage de licences non volontaires obligeant l'auteur à ne pas s'opposer à l'exploitation de ses œuvres contre le versement d'une redevance est fréquent. Le principe de cette licence non volontaire, ou licence obligatoire, en anglais « *compulsory licencing right* », est le suivant : l'utilisation est permise à condition que l'on compense le propriétaire du droit d'auteur, mais sans qu'il soit nécessaire d'obtenir son autorisation. Ces aspect traduit bien la primauté du droit patrimonial sur la défense des droits de l'auteur sur l'intégrité de son œuvre.

D'autre part, alors que le titulaire de droit d'auteur est une personne physique, auteur ou créateur, une personne morale peut être investie de *copyright*, de façon initiale. Cette possible titularité des droits pour une personne morale découle de la technique du « *work made for hire* » (dont le principe est posé à la section 101 du titre 17 de l'USC²³), c'est-à-dire les œuvres créées dans le cadre de liens contractuels, qui autorise un transfert automatique des droits à l'employeur. Ce principe organise ainsi une cession globale des œuvres futures, impossible notamment en droit français.

Comme nous venons de le voir, la législation américaine, en matière de *copyright*, permet d'attribuer les droits exclusifs à l'entreprise qui se charge d'exploiter les œuvres plutôt qu'à la personne physique du créateur. La législation est donc largement influencée par les grandes entreprises de l'industrie culturelle, dont les intérêts consistent à la mise en œuvre des droits qu'elles détiennent²⁴. Cette caractéristique du processus législatif américain, fortement empreint de l'influence des *majors* de l'industrie culturelle, se répercute dans la législation récente sur le droit d'auteur face au numérique.

(2) L'adaptation législative américaine, au travers du « *Digital Millenium Copyright Act* »

²³ Codification de la loi américaine (USC : United States Code), réalisée par "the Office of the Law Revision Counsel of the U.S. House of Representative"

²⁴ Stéphanie Beghe et Laurent Cohen-Tanugi, *Droit d'auteur et copyright face aux technologies numériques : comparaisons transatlantiques*, in Légipresse, n°178, janvier-février 2001.

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » correspond à la fois à une adaptation aux enjeux liés aux nouvelles technologies et à un texte visant à intégrer en droit américain les obligations imposés par les traités OMPI du 20 décembre 1996²⁵. Les traités de l'OMPI s'établissent selon deux axes fondamentaux : d'une part, définir des normes fondamentales, convenues à l'échelon international, de la protection de la propriété intellectuelle dans chaque pays et, d'autre part, à regrouper les instruments de cette protection dans un système mondial de protection qui permet de garantir les effets juridiques dans l'ensemble des Etats parties. Les deux traités de 1996 portent : l'un « sur le droit d'auteur », l'autre « sur les représentations et exécutions d'œuvres et les phonogrammes ». Leur contenu traite notamment des droits exclusifs de communication au public, de distribution et de location commerciale, les clarifications portant sur les reproductions numériques, ainsi que les dispositions contre le piratage.

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » vient ainsi amender le précédent « *Copyright Act* » de 1976, codifié au titre 17 de l'USC, en intégrant les exigences des nouvelles technologies en terme d'exploitation des œuvres. Celui-ci introduit deux sortes d'éléments particuliers : d'une part, les mesures techniques destinées à protéger les œuvres et donc à permettre l'exercice des droits exclusifs des auteurs dans l'environnement numérique et, d'autre part il établit la responsabilité des intermédiaires de la société de l'information en matière de contrefaçon.

Le « *Copyright Term Extention Act* », autrement baptisé « *Sonny Bono* », du nom du chanteur congressiste, initiateur du projet, ou encore « *Mickey Mouse* », de par l'intérêt particulier de *Walt Disney Co* dans l'affaire²⁶, a également été adopté en 1998. Celui-ci étend la durée de protection du droit d'auteur à 70 années après le décès de l'auteur, s'alignant ainsi sur le durée de protection européenne. Il est significatif de noter que ce « *Sony Bono Copyright Term Extension Act* » établissant un approfondissement du rapprochement de la législation américaine sur le droit d'auteur vers le droit européen, ait été adopté concomitamment au « *Digital Millenium Copyright Act* ».

(a) La confirmation des droits exclusifs des titulaires

²⁵ Traités de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (institution spécialisée de l'Organisation des Nations Unies ayant pour mandat de promouvoir la protection de la propriété intellectuelle dans le monde entier), adoptés à Genève, puis ratifiés par les pays membres.

²⁶ Alain- Robert Nadeau, avocat et docteur en droit constitutionnel, « *Mickey Mouse, droit d'auteur et retenue judiciaire* », in *Le Journal du Barreau*, 1^{er} Mars 2003.

Le précédent « *Copyright Act* » reconnaît aux auteurs le droit d'autoriser ou d'interdire les actes de reproduction, d'adaptation, de distribution et de représentation, d'exécution ou de présentation publiques de leurs œuvres (17 USC – 106). Ces droits ont été confirmés dans le cadre de l'exploitation numérique, par les tribunaux américains. La jurisprudence a ainsi considéré que la diffusion numérique correspondait à une distribution d'un « exemplaire » de l'œuvre au sens de la loi et que le téléchargement d'une copie d'une œuvre représente une reproduction de l'œuvre, au sens du droit d'auteur américain. De plus la simple communication en ligne d'une œuvre constitue une représentation publique, nonobstant les conditions particulières en terme de public, de lieu et de temps. Cette définition des droits exclusifs est relativement proche de celle adoptée en Europe.

(b) Les exceptions : le régime particulier du « fair use »

L'Europe et les Etats-Unis ont traditionnellement adopté des approches radicalement différentes en matière d'exceptions aux droits exclusifs des auteurs. Les législations européennes disposent de listes exhaustives d'exceptions. D'autre part, les Etats-Unis s'en remettent à la doctrine du « *fair use* » (ou « usage équitable ») qui s'incarne dans un système beaucoup plus souple, laissant une large marge d'appréciation au juge. Il s'agit ainsi de déterminer au cas par cas, pour chaque usage d'une œuvre protégée, s'il peut y avoir soustraction à la soumission aux droits exclusifs du titulaire du *copyright* ou non. L'appréciation du juge anglo-saxon se fonde pour ce qui concerne le *fair use*, sur quatre critères :

- la finalité de l'usage, notamment : a-t-il un caractère commercial ou est-il sans but lucratif ?
- la nature de l'œuvre protégée,
- les proportions dans lesquelles celle-ci a été reprise,
- les conséquences sur le marché de l'usage de l'œuvre, ou encore la valeur de l'œuvre protégée.

Le système d'exceptions au *copyright* : le *fair use*, semble ainsi mieux à même de s'adapter à de nouvelles conditions technologiques et à de nouveaux modes d'exploitation des œuvres, tels que le numérique. Les textes législatifs se contentent donc d'ajouts précis. Ainsi, le « *Sony Bono Copyright Term Extension Act* » aménage certaines exceptions au droit d'auteur, dans les cas de diffusion publique d'œuvres musicales par certains établissements commerciaux de petite taille (« *fairness in music licensing* »). Avant même la législation de

1998, les Etats-Unis avaient adopté en 1992 le « *Audio Home Recording Act* » visant la réglementation de la copie privée numérique d'enregistrement sonores. Celui-ci établit des mesures au bénéfice des titulaires de droits :

le perception d'une rémunération sur les appareils et supports d'enregistrement audionumérique,

l'obligation pour les appareils d'enregistrement audionumérique d'intégrer un système de contrôle technique empêchant la réalisation de copies multiples de l'œuvre à partir de la première copie effectuée par l'utilisateur.

Ces dispositions ont été invoquées par la *Recording Industry Association of America*, devant les tribunaux américains, afin de faire interdire la commercialisation d'un dispositif qui n'intégrait pas le système de protection technique imposé par la loi. Sans interdire la commercialisation du dispositif en question, les juges ont imposé au fabricant de s'acquitter de la rémunération équitable prévue par la loi de 1992²⁷.

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » est assez succinct sur la question de la mise en œuvre des exceptions aux droits exclusifs des auteurs. Une exception est cependant prévue, en faveur des bibliothèques sans but lucratif. Pourtant, le texte ne prévoit pas de restrictions à l'établissement de systèmes de protection qui empêcheraient des utilisations susceptibles de bénéficier d'une exception.

En plus des exceptions, certains principes du droit anglo-saxon viennent limiter les droits des auteurs. La théorie de l'épuisement des droits, connue en droit américain sous le nom de « *first sale doctrine* », stipule que les droits du titulaire d'un *copyright* sur un exemplaire de son œuvres'épuisent au delà de sa première mise sur le marché, de sorte qu'il ne bénéficie plus d'un droit à rémunération sur les ventes ultérieures de cet exemplaire (17 USC – 109). Ce droit, également pratiqué en droit européen, s'applique à l'échelle nationale. Pourtant, les réseaux numériques concourent à la formation de nouveaux modes de transmission des œuvres. Ainsi, la solution retenue par la directive européenne est la non application de ce principe, considérant que la théorie de l'épuisement des droits ne doit s'appliquer qu'aux biens et non aux services. Or, la directive définit les transmissions sur le réseau comme des services en ligne. A l'inverse, la mise à disposition d'une œuvre par transmission numérique constitue, en droit américain, la distribution d'un exemplaire de l'œuvre. Pourtant, le principe de « *first sale doctrine* » n'est pas appliqué car la jurisprudence considère qu'au cours d'une

transmission numérique, le titulaire rend l'exemplaire accessible à d'autres utilisateurs, tout en le conservant. Ainsi, la « *first sale doctrine* » ne viendrait pas limiter les droits ultérieurs du titulaire dans ce cas.

(c) Les mesures techniques de protection

L'avènement des technologies numériques, s'il offre de nouvelles perspectives d'exploitation des biens culturels, contribue également à rendre l'exercice du droit d'auteur plus délicat. Les réseaux informatiques et les technologies numériques offrent une capacité très importante tant dans la réalisation que dans la diffusion de copies d'œuvres protégées.

Dans un tel contexte, des moyens sont développés pour garantir aux titulaires de droits, la possibilité d'un exercice effectif de leurs prérogatives. Il s'agit essentiellement de mesures techniques permettant, d'une part, l'identification des œuvres circulant sur le réseau, ainsi que, d'autre part, le contrôle de l'utilisation qui est faite de ces œuvres. Cependant l'efficacité de telles mesures techniques est tributaire de l'institution d'un régime juridique ayant pour vocation de prévenir leur neutralisation. C'est dans cette perspective que s'inscrit le traité de l'OMPI du 20 décembre 1996, sur le droit d'auteur, ratifié à la fois par l'Union européenne et par les Etats-Unis. Celui-ci impose aux Etats parties l'adoption de dispositions visant à sanctionner les violations faites aux droits des titulaires de *copyright*.

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » intègre ces obligations dans la législation américaine en établissant un système complexe reposant sur la distinction de trois violations :

la neutralisation des mesures techniques permettant de contrôler l'accès à un exemplaire ou une copie d'une œuvre protégée,

la fabrication et la commercialisation des dispositifs ayant pour vocation cette neutralisation, la fabrication et la commercialisation de dispositifs permettant de neutraliser les systèmes techniques de protection des droits reconnus en vertu du *copyright* (17 USC – 1201).

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » opère ainsi une distinction entre les mesures techniques destinées à protéger les prérogatives reconnues aux auteurs (à savoir, celles qui empêchent l'utilisateur ayant obtenu l'accès à une œuvre d'en faire un usage en dehors du champ de l'autorisation du titulaire des droits) et les mesures techniques protégeant l'accès à un exemplaire ou à une copie de l'œuvre. Sur ce dernier point, le « *Digital Millenium Copyright Act* » semble bouleverser le système américain traditionnel de la législation du

²⁷ Recording Industry Association of America vs. Diamond Multimedia Systems, Inc. C.D. Cal 1998

copyright, puisque en incriminant la neutralisation des mesures techniques permettant de contrôler l'accès à un exemplaire ou à une copie d'une œuvre, il contribue à étendre les prérogatives des titulaires de *copyright*. La loi leur offre ainsi concrètement la possibilité de contrôler l'utilisation qui est faite de chaque exemplaire de leurs œuvres, y compris une fois qu'une copie a été licitement acquise par l'utilisateur. Les prérogatives traditionnellement accordées par le *copyright* couvrent uniquement les actes de reproduction, d'adaptation, de distribution et de représentation publique. En dehors de ces actes, l'acquéreur d'une copie de l'œuvre est libre d'y accéder et de l'utiliser librement, de la prêter à un autre utilisateur, d'en réaliser des copies à usage privé ou encore de représenter l'œuvre dans le cadre du cercle de famille. De plus, les prérogatives du titulaire de droits sur les utilisations ultérieures des copies de son œuvre sont en outre limitées par la « *first sale doctrine* ».

Les dispositions introduites par le « *Digital Millenium Copyright Act* » modifient ainsi substantiellement les conditions d'exploitation des œuvres par les titulaires de *copyright*. Celui-ci sera en mesure de tirer des revenus, non plus seulement de la distribution initiale des copies de son œuvre, mais également de chacun des accès à un exemplaire de l'œuvre par les utilisateurs. Sur ces bases d'exploitation, on peut imaginer la commercialisation d'œuvres musicales dont le nombre d'écoutes serait limité, par exemple. Le titulaire de droits sera en mesure de fragmenter son offre en fonction du nombre d'utilisations que chaque acquéreur souhaite faire.

Selon Stéphanie Beghe et Laurent Cohen- Tanugi²⁸, l'évolution récente de la théorie du *copyright* américain semble aller dans le sens d'une plus grande reconnaissance aux auteurs du droit de contrôler l'accès non plus seulement à l'œuvre elle-même, « mais aussi à chacun des exemplaires de celle-ci ».

(d) La responsabilité des intermédiaires techniques

Cette responsabilité concerne généralement l'ensemble des responsabilités auxquelles sont exposés les divers intervenants qui opèrent la transmission de contenus, protégés ou non, sur les réseaux numériques. Cette question dépasse donc le cadre de la protection du droit d'auteur.

Le « *Digital Millenium Copyright Act* » introduit des systèmes de responsabilité des intermédiaires des réseaux numériques. Le système repose sur une division quadripartite :

- les activités de simple transport et de fourniture d'accès aux réseaux,
- le stockage des informations, par la réalisation de caches destinés à améliorer l'accès aux informations contenues sur les réseaux,
- la fourniture de services d'hébergement,
- la fourniture d'outils de recherche d'information et de référencement.

Certaines dispositions permettent aux intermédiaires de s'exonérer de leur responsabilité du fait des contenus qu'ils transmettent, sous réserve du respect de certaines conditions attestant qu'ils ne se sont pas immiscés dans la sélection de ces contenus et qu'ils ont conservé une certaine neutralité dans l'opération de transmission des contenus (17 USC – 512). D'autre part, pour ce qui concerne les services d'hébergement et de référencement, les conditions d'exonération de leur responsabilité sont plus sévères, dans la mesure où le texte impose une condition supplémentaire d'absence d'avantage financier retiré de la transmission du contenu mis en cause.

Enfin, pour ce qui concerne plus directement la protection du droit d'auteur, les intermédiaires sont tenus, à la suite de la demande d'un titulaire de *copyright*, d'interdire l'accès aux contenus protégés, conformément à la procédure de « *notice and take down* ». La demande du titulaire des droits doit être une notification alléguant que le contenu est transmis en violation de ses droits. Cette disposition de la loi américaine de 1998 permet ainsi aux titulaires de *copyright* d'agir directement auprès des intermédiaires techniques, lorsqu'ils ont connaissance d'une violation de leurs droits.

B) La prise de conscience des nouveaux enjeux du droit d'auteur au plan européen

Les principales directives communautaires relatives au droit d'auteur, adoptées entre 1991 et 2001, ont permis de rapprocher le droit existant des Etats Membres, par exemple, quant au critère de protection, à l'étendue des droits consacrés, à la durée de protection, tout en organisant un régime de protection unifié pour certaines œuvres, à l'instar des logiciels et bases de données, ou pour certaines techniques de transmission comme le satellite et le câble.

Principales directives européennes sur le droit d'auteur²⁹

²⁸ Stéphanie Beghe et Laurent Cohen-Tanugi, *Droit d'auteur et copyright face aux technologies numériques : comparaisons transatlantiques*, in Légipresse, n°178, janvier-février 2001.

²⁹ www.culture.gouv.fr

Directive 2001/29/CE sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information

Directive 96/9 protection juridique des bases de données

Règlement 3295/94 sur marchandises de contrefaçon et marchandises pirates

Directive 93/83 radiodiffusion par satellite et retransmission par câble.

Directive 93/98 harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins

Directive 91/250 protection juridique des programmes d'ordinateur.

(1) Historique de la législation européenne du droit d'auteur

(a) Etat des lieux de la législation harmonisant les droits nationaux

- Historique et fondements de l'action communautaire

Dès 27 juillet 1995, un Livre Vert³⁰ sur le droit d'auteur et les droits voisins fait état de la prise de conscience de la Commission quant aux dangers liés au développement de la Société de l'Information. Ce document, qui jette les fondements de l'action de la Communauté en la matière, a pour objectif de mettre en perspective un certain nombre de questions concernant le droit d'auteur et les droits voisins dans le contexte du développement de la Société de l'Information, en vue notamment de déterminer les mesures législatives nécessaires.

L'importance du développement de la Société de l'Information pour la Communauté européenne y est soulignée et, plus précisément, comment le développement de celle-ci s'inscrit dans le cadre juridique du Marché intérieur. La réussite du processus lié au développement de la Société de l'Information implique que l'essor des nouveaux services et produits s'inscrive dans un cadre réglementaire cohérent aux niveaux national, communautaire et international. L'adaptation des régimes juridiques relatifs à la propriété intellectuelle sera donc nécessitée par l'apparition de ces nouveaux enjeux. Comme les nouveaux services et produits vont soit faire appel à des œuvres préexistantes, soit conduire à la création d'œuvres nouvelles, le Livre Vert tient déjà compte du fait que les œuvres existantes devront fréquemment être réaménagées avant d'être transmises dans un environnement numérique. « Ces efforts ne pourront se réaliser et se justifier que si, dans cet environnement numérique, la protection conférée par le droit d'auteur et les droits voisins aux œuvres et prestations est suffisante ». Or une fois que le service sera mis en réseau, il deviendra très difficile, sans une protection adéquate, d'assurer que l'œuvre ou la prestation ne soit pas copiée, transformée ou exploitée à l'insu et au détriment des ayants droit. Ainsi « la difficulté de contrôle de l'utilisation de l'œuvre », tout comme « les possibilités de délocalisation des opérateurs économiques qui s'ensuivent », rendent nécessaire, dans quelques domaines, « une plus grande harmonisation de la protection par le droit d'auteur et les droits voisins ».

Lors de la rédaction du Livre Vert, un certain degré d'harmonisation avait déjà été réalisé au niveau communautaire, grâce à l'adoption de quatre directives relatives au droit d'auteur et

aux droits voisins, plaçant la Communauté loin devant ses partenaires commerciaux l'élaboration d'un cadre juridique pouvant servir de socle au développement des services de la Société de l'Information.

(b) Derniers développements : la directive sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information

Le 27 janvier 1998, la Commission présentait une nouvelle proposition de directive du Parlement européen et du Conseil sur *l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information*. Cette proposition visait d'une part à adapter la législation communautaire concernant les droits d'auteur et les droits voisins au développement de la société d'information, et d'autre part à transposer les principales obligations internationales découlant des deux Traités sur le droit d'auteur et les droits voisins, adoptés dans le cadre de l'Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle (OMPI) en décembre 1996, au niveau communautaire. Elle déboucha sur l'adoption de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil, du 22 mai 2001, sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information³¹

Contenu de la directive

La directive aborde trois domaines principaux : le droit de reproduction, le droit de communication et le droit de distribution.

L'article 2 de la directive définit les actes de reproduction comme « les actes couverts par [un] droit exclusif de reproduction, comprenant toute reproduction [...] sous quelque forme que ce soit : pour les auteurs, de leurs œuvres originales et de leurs copies [...] ; pour les producteurs de phonogrammes, de leurs phonogrammes ; pour les producteurs des premières fixations de films, de l'original et des copies de leurs films [...]».

Concernant le droit de communication, l'article 3 prévoit pour les auteurs un droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute communication au public de leurs œuvres, y compris la mise à disposition du public de leurs œuvres de manière à ce que chaque membre du public puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

³⁰ www.europa.eu.int

³¹ www.europa.eu.int; www.senat.fr

La directive harmonise enfin, au bénéfice des auteurs, le droit exclusif de distribution au public de l'original de leurs œuvres ou de leurs copies. L'article relatif à ce sujet prévoit que ce droit de distribution est épuisé en cas de première vente ou autre transfert de propriété dans la Communauté de cet objet par le titulaire du droit ou avec son consentement.

Exceptions et limitations

La directive prévoit un certain nombre d'exceptions aux droits de reproduction et de communication (dans son article 5). Une exception obligatoire au droit de reproduction est, tout d'abord, instaurée pour certains actes de reproduction provisoires faisant partie intégrante d'un procédé technique dont le but est de permettre l'utilisation licite ou une transmission dans un réseau entre tiers par un intermédiaire d'une œuvre ou d'un objet protégé et n'ayant pas de signification économique indépendante. La directive prévoit également des exceptions non obligatoires aux droits de reproduction ou de communication. Dans ces cas, ces dérogations devront être introduites, au plan national, dans la législation de l'État membre concerné. Ainsi les exemptions et limitations relatives aux droits de reproduction et de communication sont facultatives et concernent notamment le domaine "public". Pour trois de ces exceptions – la reprographie, l'usage privé et les émissions faites par des institutions sociales – une compensation équitable doit être prévue pour les titulaires. Les dispositions de cette directive doivent être transposées en droit interne au plus tard le 22 décembre 2004. Un projet de loi de transposition, annoncé par Jean-Jacques Aillagon le 8 octobre 2002 au Sénat, devait être présenté au Parlement début 2003.

(c) Evolution sous-jacente du droit communautaire : vers une transformation des droits d'auteur en un simple droit à rémunération ?

Au plan international, les Traités OMPI constituent l'essentiel du cadre juridique relatif au droit d'auteur. Or ce sont surtout les mesures techniques de protection que ces traités tendent à considérer comme une nouvelle chance pour la protection des droits. « L'usage des mesures techniques de protection est vital pour la création des nouveaux modèles économiques. Il permet aux ayants droit d'exercer leurs droits exclusifs, et aux utilisateurs de bénéficier des

exceptions qui leur sont accordées par la loi »³². Pour ce qui est de la protection juridique du droit d'auteur, il est considéré que celui-ci est basé sur le principe de l'exclusivité : il est fondamental que les auteurs conservent la faculté d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de leurs œuvres selon des modalités conclues librement. Le principe d'exclusivité est toutefois sérieusement remis en question en Europe continentale. Sous la pression des sociétés de gestion, la tentation est énorme d'abandonner le caractère d'exclusivité du droit d'auteur au profit d'un système de rémunération basé sur une licence non volontaire (pour la copie privée) - couplé à des redevances sur les appareils et supports permettant la copie. Maintenir la possibilité d'interdire l'accès aux œuvres se révèle de plus en plus impopulaire.

Au plan européen, deux années se sont écoulées entre la première et la deuxième lecture au Parlement européen de la directive « sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information ». Issu de compromis entre les Etats membres représentés au Conseil, le texte final fixe une liste d'une vingtaine d'exceptions aux droits des auteurs. Il a ainsi été fortement décrié par ceux-ci au motif que le texte, faisant la part belle aux utilisateurs d'œuvres, intermédiaires et consommateurs finaux, constituait une atteinte à leurs droits et à leur capacité de se développer sur les nouveaux médias.

Selon l'Association Internationale Des Auteurs de l'Audiovisuel (AIDAA), moins qu'une attaque directe des systèmes de protection, la position commune entretient l'idée que le droit d'auteur pourrait être un obstacle à la circulation des œuvres et que de nombreuses et larges exceptions pour toutes sortes d'intérêts très variés sont nécessaires.

Ainsi, après de nombreux débats, le Parlement européen a restreint le champ de l'exception pour copie privée aux reproductions effectuées sur tout support « par une personne physique pour un usage privé » et à des fins non « directement ou indirectement » commerciales. Le débat a essentiellement porté sur la notion d'usage privé dans le contexte particulier du développement de services d'échanges de fichiers à grande échelle sur Internet (type Napster). Mais des initiatives visant à limiter strictement la notion d'usage privé au seul usage du copiste ont échoué, en faveur d'une définition large de l'usage privé.

La notion de *compensation équitable* pour certaines exceptions, inconnue dans la plupart des régimes juridiques nationaux, est un compromis entre les nombreux Etats membres qui prévoient une véritable *rémunération équitable* et les rares Etats qui n'ont pas mis en place de tels mécanismes notamment pour la copie privée (Royaume-Uni, Irlande et Luxembourg).

³² Francisco Mingorance, Business Software Alliance, Director Public Policy Europe: *Nouveaux modèles économiques et mesures de protection technologiques: vers une transformation des droits exclusifs en un simple droit à rémunération?* (Séminaire Traités OMPI)

Cette condition est impérative pour certaines exceptions facultatives, et les Etats peuvent l'imposer également lors de la transposition d'exceptions pour lesquelles elle n'est pas exigée dans la directive. Pour les auteurs, au regard de la notion générale de rémunération équitable, la notion de *compensation équitable* est extrêmement faible. Elle l'est d'autant plus que certains Etats, hostiles à cette notion, ont cherché à restreindre au maximum la possibilité pour une telle compensation de s'adapter à l'environnement numérique. Le paragraphe 5 de l'article 5 de la directive prévoit enfin pour tout type d'exception un « test du préjudice économique ». Ce paragraphe vient rappeler que les exceptions et limitations prévues ne sont applicables que dans certains cas spéciaux et ne doivent pas porter atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ni causer de préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire de droit.

(2) La gestion collective des droits d'auteur en Europe : dimension européenne de la politique de numérisation

(a) La gestion collective des droits d'auteur et droits voisins en Europe³³

Le champ de la gestion collective, plus développé en Europe qu'aux Etats-Unis, s'étend. Face à la problématique de l'articulation entre les mesures techniques qui pourraient être appliquées à des œuvres et l'exercice d'exceptions aux droits prévues dans les législations nationales, le Conseil de l'UE a introduit, pour certaines exceptions prévues par la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins (reprographie, bibliothèques, enregistrements éphémères des radiodiffuseurs, institutions sociales, enseignement et recherche, handicapés et sécurité publique), un *mécanisme d'intervention* des autorités des Etats membres à défaut de mesures volontaires prises par les titulaires de droits.

Pour la copie privée, le mécanisme d'intervention des Etats membres est très encadré et ne peut être mis en œuvre si la copie privée a déjà été rendue possible « dans la mesure nécessaire pour bénéficier de l'exception et sans empêcher les titulaires de droits d'adopter des mesures adéquates en ce qui concerne le nombre de reproductions ».

(i) *La gestion collective est plus développée en Europe qu'aux Etats-Unis.*

Il convient de rappeler que la transposition en droit américain des traités OMPI dans le cadre du *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA) du 28 octobre 1998 n'aborde nullement cet aspect de la mise en œuvre des exceptions lorsque des mesures techniques sont appliquées par les titulaires de droits. Hormis une exemption en faveur des bibliothèques sans but lucratif, le DMCA ne prévoit aucune limitation à la mise en œuvre par les titulaires de droits de mesures techniques de protection des œuvres.

En revanche, dans la plupart des pays européens, les droits d'exécution publique et de diffusion des œuvres musicales, le droit de reproduction, y compris le droit de copie privée, le droit de radiodiffusion, le droit de suite, les droits de location et de prêt, de retransmission par câble sont gérés, aux termes de la loi, collectivement par des organismes d'ayants droit. On peut cependant constater quelques différences d'un pays à l'autre. Les principales résident dans le droit de suite, qui n'est pas appliqué dans tous les pays européens : l'Italie, les Pays-Bas et le Royaume-Uni ne l'ont pas encore institué ou pas encore mis en œuvre. Par ailleurs, la loi anglaise ne reconnaît pas encore le droit de copie privée. En Allemagne, l'obligation de gestion collective se double, dans presque tous les cas, d'une présomption légale de compétence au profit de l'organisme gestionnaire. Ce dernier n'est donc pas tenu de prouver aux utilisateurs qu'il gère les droits d'un auteur donné car la loi le présume. Les utilisateurs ne peuvent s'opposer à cette présomption que s'ils prouvent que le droit en question n'a pas été transféré. Par ailleurs, la gestion collective peut, en vertu d'un accord collectif élargi, être imposée au titulaire d'un droit. Ainsi, la loi danoise prévoit qu'un utilisateur peut, dans certains cas, se prévaloir du fait qu'un accord a été conclu entre une association d'utilisateurs et un organisme représentant « *une part importante des auteurs danois d'un certain type d'œuvre* » pour exploiter légitimement les œuvres de cette catégorie, même si leurs auteurs se sont pas représentés par l'organisme. L'obligation de gestion collective des droits de reprographie s'est imposée de cette manière.

(ii) *L'obligation de gestion collective s'étend en Europe. Etude comparée UE-US*

En Europe, la multiplication des cas de gestion collective résulte principalement de la transposition des directives européennes. Le Royaume-Uni constitue le meilleur exemple à cet égard. Jusqu'à la transposition de la directive sur la radiodiffusion par satellite et la retransmission par câble et de celle sur le droit de location de prêt et sur certains droits

³³ www.senat.fr: *La gestion collective des droits d'auteurs et des droits voisins*

voisins, il n'existait aucune obligation de gestion collective comme on l'entend habituellement, c'est-à-dire par un organisme représentant les ayants droit. De même, avant la transposition de ces deux directives, la législation espagnole n'avait créé qu'une obligation de gestion collective : elle concernait le droit à rémunération pour la copie privée.

Aux Etats-Unis, en revanche, il n'existe aucune obligation de gestion collective par des organismes d'ayants droit. La gestion collective par des organismes d'ayants droit est purement facultative. Cependant, le code fédéral a créé des obligations de gestion collective administrative en confiant au *Copyright Office*, placé sous l'autorité de la bibliothèque du Congrès, le soin de gérer les redevances établies par certains régimes de licence obligatoire. Aux Etats-Unis, la gestion collective se pratique essentiellement dans le domaine musical et pour les droits relatifs à l'exécution publique, à la diffusion et à la reproduction mécanique des œuvres musicales. Elle est également très développée pour la reprographie.

(b) Des programmes européens visent à une gestion des droits d'auteur à l'échelle communautaire³⁴

(i) *La dimension européenne de la politique de numérisation*

L'entrée dans la société de l'information est devenu le thème d'une politique communautaire. En juin 2000, le Conseil européen de Feira, adoptait le plan d'action " eEurope 2002 ", dont un des points prévoit de stimuler le développement et l'utilisation de contenus numériques européens sur les réseaux mondiaux. Dans ce cadre était prévu la création d'un mécanisme de coordination des programmes de numérisation appliqués dans les États membres.

La France joue un rôle actif dans la coopération qui s'est mise en place, dont les principaux thèmes sont la coordination et la comparaison des politiques nationales de numérisation, l'échange d'expériences et de bonnes pratiques, la définition de normes et de méthodes propres à garantir l'interopérabilité et la formation. Ce réseau agit donc avant tout sur un plan technique, qui est tout à fait essentiel. Cela laisse ouvertes les questions liées à l'usage et à la diffusion des biens culturels numérisés, notamment la gratuité. Les initiatives que la France prendra en la matière serviront d'autant plus de référence aux autres pays.

³⁴ Bruno Ory-Lavollée : *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle*, rapport au MCC de janvier 2002.

(ii) *Une piste à suivre ? Les programmes européens de gestion des droits et de numérisation du patrimoine non cinématographique*

EMII-DCF : Institut européen d'information des musées, financé par la Commission européenne au sein du 5^{ème} programme cadre de recherche et de développement (sciences et technologies de l'information). EMI-DCF permettra de fournir un cadre méthodologique commun aux chercheurs européens sur les nouvelles technologies appliquées au patrimoine culturel pour la constitution et la diffusion de données numérisées de types différents : son, vidéo, texte, image en définissant des modèles adaptés aux nouvelles formes de contenus culturels numériques.

MINERVA : le projet MINERVA consiste à créer un réseau entre les ministères des États membres pour discuter, coordonner et harmoniser les activités de numérisation des contenus culturels et scientifiques, créer une plate-forme commune d'information, produire des guides et des recommandations concernant la numérisation, l'utilisation des métadonnées, les conditions d'interopérabilité des systèmes nationaux, les dispositifs juridiques nécessaires et les critères d'accessibilité des sites web.

Le projet européen CRISATEL a débuté en septembre 2001 pour une durée de trois ans. C'est le douzième projet européen auquel participe le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (CRRMF) depuis 1990. 300 000 images et 8000 fiches d'œuvres d'art sont à numériser. Le projet CRISATEL vise à acquérir et à diffuser en cinq langues des connaissances scientifiques produites à partir d'examens et d'analyses réalisées par la numérisation des peintures grâce au développement de technologies numériques très avancées.

(3) Perspective comparatiste entre les récentes législations européenne et américaine

En établissant une comparaison entre les deux textes que nous avons vus : américain et européen, Stéphanie Beghe et Laurent Cohen-Tanugi³⁵, avocats aux Barreaux de Paris et de New York, évoquent le paradoxe suivant : la protection des titulaires des droits qui résulte des adaptations apportées par ces textes législatifs semble « autrement plus aboutie et plus

³⁵ Stéphanie Beghe et Laurent Cohen-Tanugi, *Droit d'auteur et copyright face aux technologies numériques : comparaisons transatlantiques*, in Légipresse, n°178, janvier-février 2001.

contraignante au royaume de la nouvelle économie que sur le continent de l'auteur-roi ». Les réformes s'appuient fondamentalement sur les moyens de la mise en œuvre effective de la protection du droit d'auteur. Elles ne cherchent ainsi pas à redéfinir les droits en tant que tel. Au contraire, ces législations s'établissent sur des fondements juridiques déjà établis et qui diffèrent fortement entre l'Europe et les États-Unis. En terme d'influence législative et d'action de lobbying, on peut noter une certaine différence entre les États-Unis et l'Europe.

- La législation américaine, en matière de copyright, permet d'attribuer les droits exclusifs à l'entreprise qui se charge d'exploiter les œuvres plutôt qu'à la personne physique du créateur. Celle-ci est donc largement influencée par les grandes entreprises de l'industrie culturelle, dont les intérêts consistent à la mise en œuvre des droits qu'elles détiennent.
- A l'inverse, la législation européenne demeure fondée sur une conception centralisée sur la personne physique, créateur de l'œuvre et, par principe, titulaire initial des droits exclusifs. En terme de lobbying, la législation européenne semble opérer un équilibre entre les sociétés collectives, représentant les auteurs et, d'autre part, les entreprises du secteur culturel ayant vocation à devenir cessionnaires des droits des auteurs. Il en découle une législation « qui s'attache d'avantage à renforcer les droits exclusifs dans leur principe qu'à s'attarder à leur mise en œuvre »(S. Beghe et L. Cohen-Tanugi).

Pourtant, on peut noter également et d'autre part une certaine « américanisation » du droit d'auteur européen. Gabriel de Broglie, dans son rapport³⁶, évoque ainsi une certaine influence du copyright sur la législation communautaire. Le droit d'auteur, traditionnellement considéré sous son aspect dual : droit moral et droit patrimonial, connaît une certaine accentuation de sa composante patrimoniale, au détriment de la protection absolue de l'intégrité de l'œuvre, sous le contrôle total de son auteur et créateur. Le préambule de la directive européenne établit que « les règles actuelles en matière de droit d'auteur et de droits voisins devront être adaptées et complétées ». Cette adaptation législative est justifiée de la façon suivante : « pour tenir dûment compte des réalités économiques telles que l'apparition de nouvelles formes d'exploitations. » Ainsi, la directive se pose comme une pragmatique élaboration à visée prioritairement économique. Effectivement, la législation communautaire telle qu'elle est exprimée au travers de la directive du 22 mai 2001 tend à répondre

³⁶ Gabriel de Broglie (rapport du groupe de travail de l'Académie des sciences morales et politiques, présidé par Gabriel de Broglie), *Le droit d'auteur et l'Internet*, PUF, Cahier des sciences morales et politiques, Paris, 2001.

prioritairement aux problèmes soulevés par la rémunération des auteurs d'œuvres numérisées et diffusées sur Internet.

II) Pistes pour l'avenir

A) La technologie au secours du droit d'auteur.

Si la technologie numérique menace le droit d'auteur des artistes-interprètes, cette même technologie peut également remédier à l'insécurité de la diffusion des prestations sur les réseaux et la copie illicite.

(1) Les différents procédés de protection technique déjà utilisés

La protection des œuvres était jusqu'à nos jours essentiellement morale et juridique. Des techniques et systèmes numériques permettent depuis quelques années d'envisager une protection physique des documents audiovisuels ou multimédias, et des droits d'auteur qui y sont attachés.

Les diverses solutions de protection peuvent modifier le contenu distribué (a) ou situer en amont de la distribution par le référencement (b) ou le dépôt numérique (c).

(a) Les dispositifs techniques pour limiter l'accès et l'utilisation des œuvres

- *Les dispositifs techniques les plus anciens* et sans doute les plus répandus à l'heure actuelle consistent en une protection de l'œuvre par les caractéristiques techniques du support de celle-ci. On peut citer dans ce cadre les SCMS ou *Serial Copy Management Systems*, qui empêchent la réalisation de plus d'une copie de la prestation protégée ou les supports empêchant toute copie ou la rendant d'une qualité moindre tels que les DVD vidéos. Aux États-Unis, ces systèmes doivent obligatoirement être intégrés dans les systèmes digitaux d'enregistrement audio.
- *La technique de la cryptographie*³⁷ peut également servir à bloquer l'accès à des œuvres protégées. Toute une série de systèmes dits d'accès conditionnel se développent à l'heure

³⁷ La cryptographie ou chiffrement est le processus de transcription d'une information intelligible en une information inintelligible par l'application de conventions secrètes dont l'effet est réversible. La loi française a défini les prestations de cryptologie comme "toutes prestations visant à transformer à l'aide de conventions secrètes des informations ou signaux clairs en signaux ou informations inintelligibles pour des tiers". Les signatures numériques et le chiffrement constituent deux applications importantes de la cryptographie, qui peut aussi bien assurer la protection des données stockées dans un ordinateur que transmises dans le cadre d'une communication.

actuelle sur la base de cette technologie. Ces systèmes d'accès conditionnel contrôlent l'accès soit à un contenu protégé par le droit d'auteur ou le droit voisin, soit à l'ensemble d'un répertoire ou d'un service contenant différentes prestations protégées.

Cependant, l'arme absolue n'existe pas dans le domaine de la sécurité et les diffuseurs sur Internet ne peuvent prétendre éradiquer la fraude, ces systèmes pouvant être contournés par des hackers utilisant eux aussi la technologie numérique.

(b) L'identification des œuvres

A défaut de pouvoir totalement protéger une œuvre, le marquage est un moyen efficace pour connaître le statut juridique de l'œuvre et les ayant droits. C'est aussi un moyen de faciliter le suivi de l'œuvre et de gérer les droits correspondants.

Des procédés tels que le *watermarking* ou tatouage permettent de "marquer" une œuvre ou prestation sous forme numérique de manière telle que toute modification de l'œuvre pourra être décelée. Il s'agit là surtout d'une protection contre les atteintes à l'intégrité de l'œuvre, sous la forme d'un sceau digital inséré dans le code numérique de l'œuvre. Le marquage est normalement totalement invisible et inaudible grâce au procédé de la stéganographie. Sous forme numérique, le *watermarking* modifie certains bits dits "inutiles" d'une image ou d'un son. A l'aide d'un logiciel approprié, ce code numérique peut être extrait et déchiffré. Le *watermarking* peut intégrer des identifiants numériques qui, à la manière du code ISBN pour les livres, servent à référencer à la fois le contenu et les titulaires des droits.

Toute personne qui se réclame propriétaire des droits illégalement peut être condamnée légalement, la marque faisant office de tribunal.

Cette marque peut également contenir des informations sur les permissions attachées au document. Par exemple, un film pourrait être marqué en copie illimitée, copie interdite (dans le cas où il serait acheté dans le commerce), copie une fois seulement (film diffusé à la télévision), charge au magnétoscope de transformer cette marque en une interdiction.

On peut également marquer l'ayant droit du document, c'est-à-dire la personne à qui le propriétaire a donné une copie. Ainsi, chaque copie du document contient une marque différente (qu'on appelle empreinte) permettant d'identifier son utilisateur. C'est le *fingerprinting*.

Depuis 1993, InterDeposit (Fédération internationale de l'informatique et des technologies de l'information) propose le système d'identification IDDN (*InterDeposit Digital Number*)

destiné à identifier toute œuvre numérique et son auteur. Chaque créateur doit s'affilier à la fédération pour pouvoir ensuite faire référencer son œuvre. Chaque œuvre est accompagnée du logo InterDeposit qui donne accès aux informations relatives à l'œuvre, notamment ses conditions d'utilisation. Les conflits éventuels sont réglés par le centre d'arbitrage et de médiation de l'OMPI.

Mais une fois encore, les procédés utilisés par les diffuseurs pour "marquer" les œuvres peuvent être détournés par les *hackers* pour décoder ce marquage et annuler son efficacité.

(c) Le dépôt numérique des œuvres

Il consiste à enregistrer son œuvre numérisée, directement sur support autonome (DVD, CD) ou via les réseaux, auprès d'une société privée ou d'un organisme public. Le dépôt numérique est souvent associé à l'utilisation de techniques de chiffrement et d'enveloppe électronique pour le sécuriser.

Ainsi le système Protecrea permet l'enregistrement et la protection d'œuvres par le biais d'Internet. Cet outil met à la disposition de tous des enveloppes électroniques sécurisées (SSL), dans lesquelles chacun peut télécharger des travaux intellectuels et artistiques, à partir de son poste de travail, de jour comme de nuit. Ce dépôt de créations en ligne conserve les travaux ainsi protégés en droit d'auteur pour une durée de trois ans renouvelables.

(2) La DRM protège les droits d'auteur mais menace ceux des utilisateurs.

Les *Digital Rights Management Systems* ou DRMS sont la plus récente technique envisagée pour protéger droit d'auteur et droits voisins. En associant la cryptographie et la stéganographie³⁸, ils permettent aux titulaires de gérer leurs droits de façon automatique, impersonnelle et absolue.

(a) Les différents projets de DRMS

- *Palladium: la nouvelle stratégie sécuritaire de Microsoft*

³⁸ La stéganographie est une technique particulière de cryptographie qui consiste à cacher un message dans un autre message d'apparence anodine. Pour exemple, cette technique a été utilisée par les terroristes pour préparer l'attentat du 11 septembre 2001 en cachant des messages dans des images postées dans des forums de discussions.

Protéger les données en les cryptant et en ne permettant leur décryptage qu'avec la participation des composants matériels de l'ordinateur : telle est la stratégie de *Palladium*, que Microsoft prévoit de lancer en 2004. Un projet qui ne pourra aboutir sans la participation active des fabricants de composants, processeurs et circuits logiques.

Il s'agit de renforcer la sécurité des ordinateurs en permettant au système d'exploitation et aux applications de s'appuyer sur des composants physiques. Ainsi, on parle d'une zone réservée dans le PC (disque dur, mémoire ou processeur) pour faire tourner les logiciels de manière sécurisée. D'autre part, une clé unique, stockée de façon matérielle (numéro de série du processeur, par exemple) permettrait à des programmes ou à des données de ne pouvoir être exécutés ou lus que sur la machine de l'utilisateur "client" et pas une autre. Même décrypté, un fichier son ou vidéo soumis à des droits ne pourrait être exploité nulle part ailleurs que sur l'ordinateur destinataire à l'origine.

L'objectif de *Palladium* est bien sûr de renforcer le cryptage des données et surtout, d'appliquer la gestion des droits (*Digital Rights Management* ou DRM) à tout type de documents: autorisation de lecture, copie, destruction automatique du fichier...

Concrètement, il sera possible de vendre des DVD qui seront décodés et lus sur une plateforme *Palladium*, mais impossibles à copier. Les maisons de disques pourront vendre de la musique en ligne qu'il sera impossible d'échanger, ou des CD qu'il ne sera possible d'écouter qu'un nombre de fois limité. Toutes sortes de nouvelles variantes marketing deviennent alors possibles.

- *TCPA : un projet développé par Intel*

TCPA ou *Trusted Computing Platform Alliance* est un projet similaire développé par Intel.

Il permettrait également de fournir une plate-forme informatique sur laquelle on ne pourrait pas toucher aux logiciels, et où ces logiciels pourraient communiquer de manière sécurisée avec l'éditeur. TCPA fournit un composant de surveillance et d'alerte à insérer dans les futurs PC, qui tient à jour une table du matériel (carte audio, vidéo...) et des logiciels (systèmes d'exploitation, pilotes...), vérifie que les composants matériels sont sur la liste "approuvée TCPA", que les composants logiciels ont été signés, et qu'aucun d'entre eux ne possède un numéro de série ayant été résilié. Une fois la machine vérifiée, après chaque démarrage, elle peut être certifiée en ligne auprès de tiers : TCPA pourra par exemple exécuter un protocole d'authentification avec Disney pour démontrer que la machine est apte à recevoir "Cendrillon".

(b) La DRM permet une gestion efficace du droit d'auteur

Grâce à des systèmes comme TCPA ou *Palladium*, il sera beaucoup plus difficile d'utiliser des logiciels sans licence. Les logiciels, fichiers audio ou vidéo piratés pourront être détectés et effacés à distance. À côté de la vente, la location de logiciels, films et musique en ligne seront développée et, en cas de cessation de paiement du loyer, non seulement le logiciel ne fonctionnera plus mais peut être aussi les fichiers qu'il aura créés.

La DRM offre un contrôle beaucoup plus étroit et paramétrable de la diffusion des contenus puisqu'il sera possible de personnaliser dans le détail la diffusion de chaque fichier commercialisé : combien de fois il pourra être copié sur un autre support, combien de fois il pourra être lu, pendant combien de temps il restera accessible... Ceci permettrait donc une souplesse de diffusion nouvelle qui n'existait pas sur les anciens supports et donnerait satisfaction aux auteurs dont les droits seraient davantage protégés de la diffusion et de la copie illicites, comme au public qui conserverait son droit de copie privée.

(c) La DRM : une menace pour les libertés individuelles de l'utilisateur

Le reproche principal fait aux projets de *Trusted Computing* proposés par Microsoft, Intel et l'ensemble des grands fournisseurs de technologies propriétaires, est de faire perdre à l'utilisateur le contrôle de son ordinateur, et donc potentiellement de ses documents, de leur diffusion, de leur accès. Ceci représente indéniablement une menace pour la liberté d'expression dans un monde où l'expression passe de plus en plus par le numérique.

D'autre part, la question de la protection de la vie privée est, elle aussi complètement ignorée. En effet, un tel système permettrait, par exemple, à un loueur de films en ligne de savoir précisément qui regarde quoi et quand.

Devant le développement rapide de projets de DRMS, il semble urgent de proposer d'autres solutions permettant une gestion numérique des droits d'auteur qui ne soit pas potentiellement liberticide, où l'utilisateur garde le contrôle de son système et de ses données (y compris celles dont il a acquis les droits d'utilisation : musique, vidéos...). Ceci implique que le propriétaire des droits ne puisse pas empêcher la fraude de manière préventive mais puisse seulement, en cas de diffusion illicite d'un document, retracer l'origine de la fraude afin de défendre ses droits.

(3) Mesures techniques et "abus de droit d'auteur"

(a) La protection juridique des mesures techniques

Le développement des mesures techniques a induit chez les titulaires de droits une crainte que ces technologies soient facilement et impunément déverrouillées et neutralisées, ce qui annulerait l'efficacité de ces mesures, et donc le contrôle de la diffusion des œuvres sur Internet.

Les législateurs ont très vite répondu à cette crainte en inscrivant dans la législation de droit d'auteur une protection de ces mesures techniques. Ainsi, les Traités de l'OMPI (Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle) de 1996 imposent aux États membres de "prévoir une protection juridique appropriée et des sanctions juridiques efficaces contre la neutralisation des mesures techniques efficaces qui sont mises en œuvre par les auteurs dans le cadre de l'exercice de leurs droits en vertu du présent traité".

L'Union européenne, dans la directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur dans la société de l'information, transpose cette protection de manière extrêmement détaillée, d'une part en interdisant la neutralisation même des systèmes techniques, d'autre part en sanctionnant la commercialisation et autres activités de distribution de dispositifs permettant la neutralisation. Les mesures protégées sont définies comme "toute technologie, dispositif ou composant qui, dans le cadre normal de leur fonctionnement, est destiné à empêcher ou à limiter, en ce qui concerne les œuvres ou autres objets protégés, les actes non autorisés par le titulaire d'un droit d'auteur ou d'un droit voisin du droit d'auteur".

Ainsi, la protection juridique des mesures techniques consiste en un troisième niveau de protection des œuvres. Le premier niveau est constitué par la loi sur le droit d'auteur qui assure une protection opposable à tous. Les mesures techniques peuvent être comparées à un deuxième niveau de protection, en ce qu'elles assurent techniquement la protection de l'œuvre (ou le contrôle de l'accès à l'œuvre). Enfin, l'article 11 des Traités OMPI a ouvert la voie à un troisième niveau de protection, puisqu'il instaure une protection de la mesure technique de protection : ainsi l'œuvre est désormais protégée par la loi et par la technique, et la technique elle-même est protégée comme telle par la loi.

(b) Le système des exceptions est menacé par cette triple protection

En conséquence de cette triple protection, l'utilisateur qui accomplit un acte soumis à l'autorisation de l'auteur relativement à une œuvre protégée par un système technique se rend

coupable de deux actes répréhensibles : la violation du droit d'auteur d'une part, et la violation des dispositions relatives aux mesures techniques d'autre part.

En outre, les systèmes techniques, entièrement conçus pour la protection du droit d'auteur, s'embarrassent peu des limites mises au droit d'auteur pour garantir un certain équilibre entre protection et promotion de la culture et du savoir. Ils sont notamment susceptibles de "cadenasser" et de bloquer l'accès à des œuvres qui ne seraient pas ou plus protégées ou d'empêcher l'exercice normal d'une exception reconnue par la loi sur le droit d'auteur. Dans ce cas, l'exécution du droit d'auteur s'effectue au-delà même de l'existence et de l'étendue du droit.

Ceci implique que les utilisateurs qui souhaiteraient effectuer une reproduction ou une communication au public comprise dans les cadres des limitations aux droits exclusifs, ne pourraient le faire qu'en contournant la barrière technique.

Autrement dit, un utilisateur peut neutraliser le verrou pour effectuer un acte de copie autorisé, par exemple dans le cadre d'une exception. Il ne commet ici aucune violation du droit d'auteur mais reste susceptible d'être poursuivi pour la seule neutralisation de la mesure technique. Le simple accès, dans la mesure où il s'effectuerait moyennant la violation des mesures de sécurité, devient illicite.

Cette extension du monopole de l'auteur vers l'accès à son œuvre peut donc conduire à s'interroger quant au fondement véritable de la protection de ces mesures : il semble que, plutôt que renforcer l'effectivité du droit d'auteur, on protège surtout l'investissement consacré au développement et à l'utilisation des mesures techniques et des stratégies marketing qui les accompagnent.

Il semble donc indispensable de préciser légalement les limites des protections techniques, compte tenu de leur effet d'appropriation éventuelle du domaine public et de la restriction de l'accès à l'information qu'elles impliquent, rendant bien fragile l'équilibre complexe atteint en droit d'auteur entre protection et libre usage. Ce qui justifie que, si les titulaires de droits sont fondés à utiliser la technologie pour sécuriser leurs œuvres, il convient simultanément d'apporter des correctifs légaux aux possibles abus de cette utilisation.

La directive européenne sur la société de l'information va dans ce sens-là puisqu'elle garantit un statut impératif aux exceptions au droit d'auteur. Ceci signifie qu'un système technique ne peut par exemple empêcher la réalisation d'une copie privée. En bref, le législateur encourage les titulaires de droits à permettre, de manière volontaire, l'exercice des exceptions en dépit des mesures techniques. On songe par exemple à la programmation des mesures techniques de

telle manière qu'elles s'effacent devant certaines requêtes ou devant certains utilisateurs susceptibles de bénéficier d'une exception (écoles, bibliothèques...).

A défaut de telles mesures volontaires, les États devront faire en sorte que les utilisateurs légitimes d'une œuvre puissent bénéficier des exceptions suivantes : reprographie, exceptions pour les bibliothèques, pour les organismes de radiodiffusion et pour les institutions sociales telles que les hôpitaux et les prisons.

Toutefois, la question des exceptions demeure délicate. La technologie est par définition aveugle et ne réagit qu'aux demandes techniques. Elle ne peut reconnaître le cadre dans lequel se réalise cette demande technique. Les conditions souvent subjectives posées à l'exercice d'une exception ne peuvent être analysées et reconnues par de telles mesures techniques.

B) Le renouveau du droit d'auteur

La réflexion sur les possibilités d'adaptation du droit d'auteur s'est très largement développée chez les juristes et les praticiens. On a également vu que certaines législations avaient déjà apporté des solutions originales aux problèmes nouveaux soulevés par le numérique. Les solutions dégagées par le législateur communautaire devront être intégrées au droit français. Mais d'autres réformes seront évidemment nécessaires.

(1) Les fondements du droit d'auteur ne doivent pas être remis en cause

Certains juristes ont pu craindre (ou se réjouir) que la « révolution numérique » porte un coup fatal à la conception française du droit d'auteur au profit du système de copyright. Inadapté, excessivement protecteur, lourd... le droit d'auteur serait incapable de répondre aux nouveaux défis. En réalité, rien ne permet aujourd'hui de disqualifier le droit d'auteur ; il devra de toute façon s'adapter. Un alignement sur le copyright n'est pas à l'ordre du jour.

Quoiqu'il en soit, la révolution numérique aura certainement pour effet une **convergence** de tous les systèmes de protection des œuvres. Tout d'abord, le caractère éminemment international du numérique impose une coopération à l'échelle internationale et un rapprochement des législations. Ensuite, le développement progressif d'un droit d'auteur communautaire, à l'œuvre depuis quelques années, constituera sans doute un compromis entre les traditions de copyright (Grande-Bretagne) et de droit d'auteur (France, Allemagne).

Si les fondements du droit d'auteur ne sont pas en cause, quelques évolutions juridiques seraient utiles.

- (a) La constitution d'un droit patrimonial unique : le droit de communication au public

La distinction traditionnelle entre droit de représentation et droit de reproduction, fondamentale en droit d'auteur, devient artificielle dans l'environnement numérique (voir première partie). Cette inadaptation du droit français ne pose pas seulement un problème théorique.

Les cessions de droits sont très encadrées : le C.P.I. impose aux parties un formalisme très rigoureux. L'art. L. 131-3 exige que "chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte". Par conséquent, le contrat devra très clairement indiquer que sont cédés le droit de reproduction et le droit de représentation. L'art. L. 122-7 est redondant : "La cession du droit de représentation n'emporte pas la cession du droit de reproduction" (et l'inverse).

Dans l'univers numérique, ces droits se confondent. Pour autant, les contrats, pour rester valables, devront toujours préciser la cession de ces deux droits.

Pour pallier ces inconvénients, une partie de la doctrine plaide pour l'instauration d'une catégorie unique. Ainsi, le Professeur Pierre-Yves Gautier se montre favorable à la création d'un "droit de communication au public"³⁹, qui dépasse le clivage classique reproduction/représentation. Il le définit comme "tout acte, matériel ou immatériel, de mise à la disposition d'une œuvre auprès du public, regroupé ou disséminé en réseau". Des notions telles que "mise à disposition au public" ou "communication au public", dans la mesure où elles sont plus vagues, sont mieux adaptées aux nouveaux modes d'exploitation numérique.

L'idée d'un droit unifié a été reprise par les Traités OMPI de 1996 et plus récemment par la directive communautaire du 22 mai 2001. On peut penser que le droit français l'adoptera bientôt.

- (b) Certains aménagements sont susceptibles de faciliter la mise en ligne de films français protégés par le droit d'auteur.

³⁹ Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 4^e éd., 2001

(i) *Les films antérieurs à l'avènement d'Internet*

A la suite de l'article d'Éric Névé et Stéphane Dottelonde, dans *Libération* (31 août 2001)⁴⁰, Laurent Heynemann (président de la SACD), a tenu à préciser quelques points sur le droit d'auteur, et sa prétendue rigidité⁴¹.

Pour ce qui est de la diffusion d'une œuvre à la télévision, les sociétés d'auteurs versent à leurs auteurs une somme, dont le montant dépend du genre de film, de son horaire de diffusion et de sa durée. Les chaînes, quant à elles, versent une somme forfaitaire correspondant à un pourcentage de leurs recettes, aux sociétés d'auteurs, en échange de l'exploitation paisible et sécurisée du catalogue des sociétaires. Or cette solution est tout à fait transposable à une diffusion sur Internet.

Les dirigeants de Libéra films estiment que l'identification des auteurs, la négociation des droits, l'obtention de l'autorisation de diffusion est une tâche trop lourde. Selon Laurent Heynemann, «c'est exactement le problème qu'ont rencontré les diffuseurs au début de la télévision hertzienne et qui est réglé (...) par les sociétés de gestion collective». En outre, la SACD et les organisations professionnelles de producteurs ont signé un accord pour régler le problème du *pay per view* : à chaque achat d'un film par un téléspectateur, un pourcentage du prix à payer est directement reversé à la SACD, qui se charge d'identifier les auteurs. Comme le souligne Laurent Heynemann, «rien ne différencie le téléspectateur qui s'offre une séance de *pay per view* de l'internaute qui se télécharge un film sur un site. L'accord de *pay per view* vaut sur le Net».

Il semble donc que le droit d'auteur ne constitue pas un réel obstacle à la diffusion de films anciens sur Internet. Le président de la SACD précise d'ailleurs : «Nous possédons les outils pour faire face au futur dans le cadre de nos législations et dans le respect de nos traditions culturelles».

(ii) *Les films postérieurs à la création d'Internet.*

Le problème principal qui se pose ici, est comme nous l'avons vu⁴², celui des clauses d'exclusivité : comment une telle clause peut-elle se conjuguer à une diffusion sur un réseau mondial ?

⁴⁰ « Le cinéma européen s'interdit d'accès au web », pour l'évocation plus détaillée de ce problème voir première partie, IB2ai).

⁴¹ « La société des auteurs au secours des start-up ». Cahiers du cinéma, novembre 2001, N°110 hors série : « Internet et le cinéma ».

⁴² Première partie, IB2b

Il s'avère en fait, que ce problème pourrait facilement être réglé grâce au webcasting (mode de contrôle et de filtrage des contenus indésirables sur Internet), qui permet de n'adresser le programme en ligne, que dans des territoires déterminés. Ceci permet donc de «scinder la diffusion et ou l'accessibilité d'une œuvre»⁴³. L'extraterritorialité d'Internet est donc relativement contrôlable.

On peut tout à fait imaginer de subordonner la conclusion des contrats d'exploitation sur Internet à la mise en place d'un système empêchant l'accès des films aux téléspectateurs qui ne résident pas dans la zone géographique concédée.

Ceci permettrait le maintien de la répartition géographique des autorisations, en offrant la possibilité de ne recevoir le programme que dans des territoires spécifiques et ainsi de céder les droits Internet par territoire ou ensemble linguistique.

Comme le précise Marie-Eugénie Laporte⁴⁴, ceci permettrait au diffuseur sélectionné « d'avoir la certitude qu'il aura pendant la durée du contrat un monopole de diffusion sur sa zone de couverture (...) L'investissement que représente l'achat de droits de diffusion doit lui assurer un marché non concurrentiel et d'ailleurs la mesure du prix versé au producteur se justifie par ce monopole ».

(iii) *Faudra-t-il revoir le droit des cessions dans le cadre des contrats de travail?*

Le rapport Gaudrat en 2002 avait préconisé certains assouplissements du C.P.I. afin de faciliter la cession des œuvres réalisées par les employés dans le cadre de leur contrat de travail. Actuellement, le Code est très ferme : le contrat de travail n'emporte pas cession des droits patrimoniaux. Le rapport Gaudrat propose une « offre permanente d'acquisition des droits patrimoniaux », qui permettrait à l'employeur de se faire céder les droits automatiquement, lors de chaque création nouvelle.

Un système de cession automatique contenue dans le contrat de travail existe déjà pour les logiciels mais il n'est guère satisfaisant dans la mesure où il ne prévoit pas de rémunération complémentaire pour les créations. Mme Tonnellier a proposé, à l'occasion du colloque « Commerce électronique et propriétés intellectuelles » en 2000⁴⁵ un système comparable à celui qui existe pour les brevets d'inventions de salariés : la cession serait prévue dès le contrat de travail, ainsi que les conditions de la rémunération de l'auteur salarié pour son

⁴³ « Le cinéma sur Internet : acquisition et protection des droits d'auteur », Charles – Edouard Renault, les petites affiches, 4 octobre 2000 ; N° 198.

⁴⁴ « Le contrat d'achat de droits de diffusion télévisuelle », JCP 1991 I. 3540.

⁴⁵ Commerce électronique et propriétés intellectuelles, IRPI, 2001, p. 124

œuvre. Une modification législative serait nécessaire : la prohibition de la cession des œuvres futures empêche pour l'instant ce type de cession globale.

(iv) *Le développement des exceptions : jusqu'où ?*

Les entreprises et les sociétés d'auteurs font activement pression pour l'expansion ou la limitation du nombre et de la portée des exceptions. S'il est nécessaire de créer de nouvelles exceptions adaptées à l'environnement numérique, il faut le faire avec mesure : trop nombreuses, elles pourraient vider de toute portée le droit exclusif. Cet aspect ne doit pas être négligé.

A cet égard, la directive de 22 mai 2001 a multiplié le nombre des exceptions que les États auront la faculté d'intégrer dans leurs législations internes. Leur nombre est sans doute excessif.

Néanmoins, il convient de saluer certains apports novateurs de la directive que le législateur français devrait reprendre à son compte : la création d'exceptions en faveur des institutions sociales⁴⁶ (hôpitaux, prisons...) ou des établissements d'enseignement et de recherche⁴⁷.

Le Code, dans sa rédaction actuelle, demeure à la fois trop général et trop restrictif. Il importera pour l'avenir d'établir des exceptions précises pour éviter que leur domaine soit incertain

(2) La gestion des droits

Pour les auteurs et les entreprises, la gestion des droits sur le réseau se révèle périlleuse. Diverses propositions ont été faites pour améliorer les conditions de rémunération des auteurs et des artistes-interprètes. Si l'idée d'une licence légale n'est pas forcément pertinente, le développement de la gestion collective est essentiel.

(a) Une licence légale ?

Le système de licence légale est déjà utilisé pour la rémunération des artistes-interprètes de phonogrammes (art. L. 214-1, issu de la loi de 1985). Contre une « rémunération équitable », l'artiste ne peut plus s'opposer à la diffusion publique du phonogramme à la radio, télévision, discothèque, etc.

⁴⁶ art. 5.2, e)

⁴⁷ (*ibid.*, c))

On pourrait imaginer un système de licence légale adapté à Internet : les auteurs devraient consentir à l'utilisation de leurs œuvres par les différents acteurs du réseau et seraient rémunérés dans des conditions qui seraient négociées dans le cadre d'accords collectifs. Les sociétés de gestion collective joueraient un très grand rôle.

Un tel système présente d'indéniables atouts : il permet de rationaliser la collecte des rémunérations sur des bases transparentes. Mais il prive d'une grande part de leur contenu les droits patrimoniaux des auteurs et artistes-interprètes puisque leur consentement ne serait plus requis pour l'exploitation des œuvres. Cette solution, qui s'apparente à une expropriation avec indemnité⁴⁸, n'est donc pas satisfaisante.

(b) La gestion collective

Les sociétés de gestion collective devront plus coopérer entre elles pour mieux collecter et gérer les droits de l'exploitation numérique. SESAM est chargée de la gestion des droits « multimédia ». Elle résulte de la coopération entre diverses sociétés (SACEM, ADAGP, SACD, SCAM...) ; bien que relevant de domaines différents, elle s'organise grâce à SESAM pour la gestion des droits numériques.

(3) Renforcer la lutte contre le piratage

(a) Des questions essentielles demeurent en suspens

Les questions de droit international privé (compétence judiciaire et loi applicable) et de responsabilité des acteurs du réseau, essentielles, ne sont pas résolues. L'incertitude demeure...

(b) Des moyens sont proposés pour combler le manque à gagner des ayants droits

« Taxer » les utilisateurs ?

La taxe « Tasca » proposée par le ministre de la Culture en 2001 portait sur les disques durs des ordinateurs. Il aurait dû combler les manques à gagner des auteurs et ayants droit à cause

⁴⁸ Pierre-Yves Gautier, n° 101

du développement du piratage. Le projet a suscité de telles réactions qu'il a dû être prudemment retiré.

Néanmoins, il demeure possible d'augmenter substantiellement la rémunération pour copie privée, prélevée sur les ventes de supports numériques vierges, en modifiant les taux.

« Taxer » les fournisseurs d'accès ?

En janvier dernier, à l'occasion du MidemNet à Cannes, les représentants des maisons de disques sont montés d'un ton au sujet du piratage de la musique sur Internet. Une pratique qui nécessite, selon la Recording Industry Association of America (RIAA), des mesures radicales pour stopper l'accès aux services gratuits d'échanges de fichiers musicaux. Hillary Rosen, présidente du puissant lobby qui regroupe les plus grandes maisons de disques, a envisagé la création d'une taxe visant directement les fournisseurs d'accès Internet pour endiguer le piratage de la musique en ligne. A charge ensuite pour chaque fournisseurs d'accès (FAI) de répercuter ce surcoût sur leurs clients finaux respectifs amateurs de services *peer to peer*.

Cette proposition est bien loin de plaire aux premiers concernés qui n'ont pas manqué de dénoncer cette tentative de filtrage, vouée selon eux à l'échec. De leur point de vue, cette mesure découlerait de l'incapacité des producteurs de disques à apporter des réponses pertinentes aux demandes des internautes. Cette même explication avait été mise en avant lors de la proposition visant à taxer l'achat des CD vierges. Leur solution serait d'enrichir et de diversifier l'offre légale des catalogues de musique en ligne et l'essor du micro-paiement. Bon nombre d'entre eux, tels que Marie-Christine Levet, PDG de Club-Internet, refuse le lien souvent présumé au cours des débats entre le haut débit et l'incitation à la consommation de services *peer-to-peer* illégaux. Ce fournisseur dispose sur son portail haut débit d'un espace de musique en ligne, monté en partenariat avec e-Compil, le service d'écoute et de téléchargement de fichiers musicaux d'Universal Music France.

(c) La solution canadienne

La relative inefficacité d'une taxe sur les FAI au Canada reste un bon exemple. La Socan – Société Canadienne des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique – est l'équivalent canadien de la SACEM française. Elle perçoit les droits d'exécution des œuvres musicales,

notamment lors de leur radiodiffusion. Elle dispose également du pouvoir d'établir des tarifs et d'émettre des licences de diffusion des œuvres musicales inscrites à son répertoire.

En 1995, elle déposa un projet de tarif nommé « Tarif 22 » ayant pour but d'assujettir Internet à une licence de diffusion publique d'œuvres musicales et de percevoir des droits de chaque internaute canadien par l'entremise de fournisseurs d'accès. L'accès au contenu musical diffusé sur Internet serait libre, moyennant l'octroi d'une licence et le paiement d'un tarif.

Cette approche, audacieuse pour l'époque, apparaissait logique, proposant un compromis réaliste adapté à la réalité du Web. Compte tenu que le renouvellement fulgurant des technologies pourrait rapidement reléguer au rayon des antiquités tout mode de distribution de musique sécurisée, la proposition d'un système de rémunération indépendant de tout outil technique était pertinente.

En cas de succès, son application aux autres types de contenus originaux circulant sur le Net, qu'il s'agisse de textes, d'images, de films ou de vidéos paraissaient envisageables. L'apparition sur la toile d'extraits piratés de films comme *Matrix* bien avant leur sortie en France montre qu'aucune industrie culturelle n'est à l'abri. L'essor des services de diffusion sur Internet – Netcasting – des technologies de lecture en transit – Streaming – et le mouvement vers la télévision sur demande ne font que démontrer de façon criante l'évolution rapide vers la convergence des médias. La Commission du droit d'auteur a rendu sa décision le 27 octobre 1999. Elle a choisi d'homologuer le « Tarif 22 », mais ne l'impose qu'aux sites qui diffusent sur Internet une programmation radio en format numérique, et non à tous les internautes par le biais des fournisseurs d'accès.

(4) Une réforme du droit vraiment nécessaire ? : la thèse de Joëlle Farchy

Joëlle Farchy, économiste et spécialiste des industries culturelles, défend une position originale, déclarant que la lutte contre le piratage n'est pas la vraie bataille et qu'un retour aux sources du droit d'auteurs est indispensable. L'explosion des pratiques illégales est, selon l'auteur, le contrepoids des effets néfastes de la concentration excessive des industries culturelles. Avec Internet, ces majors se seraient renforcées, du fait de l'existence d'un réseau de diffusion de taille mondiale. La propriété intellectuelle reposant entre leurs mains, elles peuvent en faire un usage anti-concurrentiel, qui freine le développement et la diffusion des

œuvres. Pour certains, avant tout, défenseurs de la création, la propriété intellectuelle est un moyen de protéger le développement culturel, et elle ne devrait pas devenir une fin en soi. L'évolution technologique étant irréversible, il faut trouver des financements alternatifs pour les industries culturelles. Faire de plus en plus de concerts peut être une piste, laisser télécharger un seul morceau gratuitement pour que les internautes achètent le disque en est une autre.

Confiante dans l'adaptabilité du droit d'auteur, Joëlle Farchy réfute l'idée que la propriété intellectuelle soit un obstacle au développement de la société de l'information et qu'il faille la supprimer. Elle rappelle qu'une souplesse existe déjà au niveau du principe de rémunération d'origine, notamment lorsqu'un contrat est passé pour tourner un film, les droits d'auteur sont forfaitaires. De même, la création salariée se répand, c'est même devenu la norme dans le jeu vidéo. Le danger serait plutôt, pour l'auteur, la mise en œuvre de systèmes anti-piratage ultrasophistiqués. Compte tenu que ces innovations sont coûteuses, elles feront l'objet d'investissements lourds en recherche-développement et cela contribuera à accentuer le décalage entre les « petits et les gros ». La concentration tendra à s'accélérer. Seules les majors disposeront de ces moyens, et seuls les *blockbusters* seront protégés convenablement.

Conclusion

Matrix reloaded, le second volet de la fameuse trilogie réalisée par les frères Wachowski est sorti sur les écrans de quarante-cinq pays entre le 15 et le 24 mai 2003. Cette sortie quasiment simultanée dans le monde entier a été décidée par les producteurs afin d'éviter que les adeptes de l'univers *Matrix*, trop impatients de découvrir la suite du premier film pour attendre sa sortie dans leur pays, ne la téléchargent sur Internet, ce qui aurait lourdement entamé les bénéfices du film.

Cette sortie simultanée est le dernier exemple en date des enjeux énormes créés par l'irruption du numérique dans le domaine du droit d'auteur ; enjeux qui ont été évoqués dans la première partie de cet ouvrage de la manière la plus complète possible, malgré leur complexité et leur diversité.

Toutefois, il apparaît à l'issue de la seconde partie que l'avenir du droit d'auteur dans un environnement de plus en plus numérique ne doit pas être envisagé de façon pessimiste, tant les progrès des moyens de protection technique sont rapides et tant les perspectives d'adaptation de règles de droit, finalement assez souples pour pouvoir prendre en compte la dimension numérique, sont bonnes.

Cependant, si les mesures techniques et juridiques envisagées pouvaient, à terme, permettre une protection efficace du droit d'auteur, elles ne résoudraient en rien le problème de fond, constitué par les utilisateurs eux-mêmes. En effet, le développement du numérique ne constituerait pas une menace pour le droit d'auteur si les utilisateurs n'avaient pas rapidement pris de mauvaises habitudes d'accès facile, et surtout gratuit, aux œuvres numériques ou numérisées. Il serait vain de penser que les utilisateurs renonceraient facilement à leurs nouveaux droits qu'ils considèrent comme acquis, bien qu'illégaux pour la plupart.

Aussi, il semble que la solution la plus équitable soit celle du *pay per view*, où le système d'achat est abandonné au profit d'un système de rémunération basé sur la licence, ce qui nécessite malgré tout l'abandon du caractère d'exclusivité du droit d'auteur.

Quelle que soit la solution envisagée, le débat sur le droit d'auteur a donc de beaux jours devant lui, et le décalage entre les aspirations des auteurs et celles des utilisateurs ne sera pas comblé de si tôt.

ANNEXE : LES PROCÈS NAPSTER ET KAZAA

1) Napster (procès aux États-Unis, achevé)

En janvier 1999, Shawn Fanning, alors âgé de 19 ans, crée Napster, le plus célèbre logiciel (5 millions de visiteurs uniques) permettant aux usagers d'Internet d'ouvrir leur disque dur à tous les internautes pour ainsi partager des MP3.

Napster fut poursuivi dès décembre 1999 pour violation de *copyright* par la RIAA (Recording Industry Association of America), le syndicat de l'industrie discographique rassemblant les géants américains de la musique (Time Warner, Sony Music, BMG, Seagram Universal, EMI).

La juge new-yorkaise Marilyn Patel a estimé le 26 juillet 2000 que Napster contrevenait à deux textes de loi et à une décision de jurisprudence. Pourtant, deux jours plus tard, les juges de la Cour d'appel du 9^{ème} district judiciaire de San Francisco suspendent l'injonction préliminaire, en attendant qu'un jugement soit rendu "sur le fond". Les juges de la Cour d'appel ont à déterminer si la juge Marilyn Patel a correctement interprété les trois textes suivants :

- L'*Audio Home Recording Act* (AHRA) de 1992. Invoqué par les avocats de Napster, il autorise tout individu à copier de la musique, pour un usage strictement personnel.
- Le second texte de loi est le *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA). Le but de cette loi complexe est de protéger la technologie. C'est un régime d'exception, préservant les fournisseurs d'accès Internet et de moteurs de recherche de poursuites judiciaires pour violation de *copyright*.
- La Cour d'appel examine enfin une décision de justice faisant jurisprudence, qui s'appelle la « *Betamax decision* ». Elle a été prise en 1984 par la Cour Suprême, laquelle a estimé que si une technologie était plus souvent utilisée pour des activités légales (dans le cas de Napster, écouter de la musique chez soi) qu'illégales (faire des CD pirates), elle pouvait continuer à exister.

En octobre, les juges de la Cour d'appel de San Francisco entendent les deux parties et prennent l'affaire en délibéré. Le 31 octobre 2000, Bertelsmann, filiale de BMG, forme une alliance avec Napster pour développer un service d'abonnement. Les rumeurs débutent :

Napster deviendrait un service payant. Bertelsmann encourage les autres compagnies de disques à faire de même.

La conception même du *copyright* américain est en jeu dans ce procès. Dans cette optique, les deux parties se trouvent des alliés de poids. Des géants de l'industrie en ligne comme AOL, Amazon ou Yahoo ! prennent la défense de Napster afin de faire valoir la jurisprudence « Betamax decision » qui les protège eux aussi. De l'autre côté, la RIAA est soutenue par le gouvernement américain qui juge Napster "illégal".

12 février 2001, Napster est rendu coupable de faciliter l'échange de fichiers musicaux sous *copyright*. Napster doit arrêter son service. Les trois juges responsables de la décision demandent à la cour inférieure de préciser l'injonction avant d'arrêter l'échange de musique.

Le 2 mars 2001, alors que l'on s'attend à la décision finale de la fermeture de Napster, il est proposé par les avocats du logiciel de mettre en place un filtre qui empêcherait les échanges de morceaux protégés par les droits d'auteur. Face à cette nouvelle proposition, la juge retarde sa décision.

Le 6 mars, la juge Marilyn Hall Patel émet une injonction préliminaire obligeant Napster à empêcher l'échange d'œuvres protégées sur son réseau. Napster a 72 heures pour bloquer tous les morceaux sous *copyright*. Il revient donc à l'industrie musicale de surveiller le réseau et de rapporter à Napster la présence de fichiers illégaux sur la Toile. Pour ce faire, les maisons de disques doivent fournir au service de partage de musique le titre de chaque pièce protégée, le nom de l'artiste l'interprétant, le nom des fichiers disponibles sur le réseau contenant cette œuvre, ainsi qu'une preuve de la propriété des droits sur l'œuvre en question.

En mars 2002, devant l'échec des nombreuses tentatives de respect du *copyright*, un jugement en appel confirme la décision de fermeture du site d'échange de fichiers musicaux tant qu'un nouveau système fiable garantissant le respect des droits d'auteur n'a pas été trouvé. Napster et les majors n'ont jamais trouvé un terrain d'entente pour signer les accords de licence. Ainsi, le 25 mars, la Cour d'appel de San Francisco valide le premier jugement rendu par la juge Marilyn Hall Patel en juillet 2001.

2) Kazaa (procès en cours de jugement aux Etats-Unis et en appel en Hollande)

Kazaa, éditeur permettant d'échanger principalement des fichiers audio et vidéo et propriété de Sharman Networks, a eu pour le moment plus de chance que son "ancêtre" Napster. Condamné en 2001 par un tribunal d'Amsterdam à retirer son logiciel du marché suite à une plainte de l'organisme néerlandais de défense des droits d'auteur, Buma Stemra, le procès semble avoir très peu d'effets sur le trafic du réseau : environ 4 millions de personnes le fréquentent en permanence, quelle que soit l'heure de la journée.

Ce procès n'en demeure pas moins important car il soulève la question de la légalité des nouveaux réseaux peer-to-peer permettant à leurs utilisateurs d'échanger des films et fichiers de musique au format MP3. Contrairement à Napster, le réseau de Kazaa ne repose pas sur l'utilisation de serveurs centraux, ce sont ses utilisateurs qui relaient les informations directement. D'où la difficulté de le fermer.

Le jeudi 28 mars 2002, un autre tribunal hollandais casse en appel la condamnation datant de novembre 2001 et ordonnant la fermeture de Kazaa. Ce dernier estime que l'éditeur ne peut être tenu pour responsable de l'utilisations faite par les internautes de ses logiciels. Rappelons que dans un procès similaire, Napster a eu moins de chance.

Un second procès s'ouvre la même année sur le sol américain. Les studios de production cinématographique et les maisons de disques, représentés respectivement par la MPAA et la RIAA, accusent l'éditeur de violation de *copyright*. Le juge Stephen Wilson, chargé de l'affaire, fixe la date du procès au 30 septembre 2002. Le procès doit se dérouler en deux temps. Un jury devra établir en premier lieu si Kazaa a permis le piratage de films et de musique. La question des droits d'auteur sera abordée après, avec une possible demande de réparation.

Après condamnation et pour contre-attaquer les arguments des plaignants, Sharman Networks dépose une plainte en janvier 2003 auprès de la Cour fédérale de Los Angeles. Cette plainte porte sur l'utilisation abusive de la protection des droits d'auteur pratiquée par les maisons de disques et, en conséquence, la violation de la loi anti-trust exercée par les majors sur le marché de la musique en ligne.

La société basée en Australie déclare notamment avoir tenté, avec son partenaire commercial Altnet, de passer des accords de distribution légaux de fichiers protégés auprès des majors.

Selon les avocats de Kazaa, certains dirigeants auraient pu se montrer intéressés, mais ils auraient reçu l'ordre de la RIAA de ne pas collaborer avec Sharman Networks.

Au fil des rebondissements judiciaires de ces deux affaires et des décisions, parfois contradictoires, prises récemment, l'adaptation du droit d'auteur semble être un passage incontournable. La mort annoncée en 2001 de Napster n'a pas empêché le développement de dizaines de réseaux, de moins en moins contrôlables. Une série de procès, coûteux et extrêmement longs, ne peut envisager de résoudre à elle seule ce problème croissant.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et manuels

- BAUDEL, *La législation des Etats-Unis sur le droit d'auteur*, Editions Frison-Roche, Paris, 1990
- BERTRAND, *La musique et le droit. De Bach à Internet*, Litec, 2002
- FARCHY, *La fin de l'exception culturelle ?*, CNRS Editions, 1999
- FARCHY, *Internet et le droit d'auteur*, CNRS Editions, 2003
- GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 4^e éd., 2001
- LEFRANC, *Fragments sonores et création musicale*, Dalloz, 2000
- LINANT DE BELLEFONDS, *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, 2002
- LUCAS, *Droit d'auteur et numérique*, Litec, 1998
- LUCAS, *Le droit d'auteur dans l'environnement numérique*, Litec, 1998
- LUCAS, DEVEZE, FRAYSSINET, *Droit de l'informatique et de l'Internet*, PUF, Thémis, 2001
- STROWEL et DERCLAYE, *Droit d'auteur et numérique*, Bruylant, Bruxelles, 2001.

Rapports ministériels

- ORY-LAVOLLEE, *La diffusion numérique du patrimoine, dimension de la politique culturelle*, Rapport au MCC de janvier 2002
- PAUL, *Du droit et des libertés sur Internet, rapport au premier Ministre*, La Documentation française, 2001

Rapports de groupes de travail

- De BROGLIE, *Le droit d'auteur et l'Internet : rapport du groupe de travail de l'Académie des sciences morales et politiques*, Cahier des sciences morales et politiques, PUF, 2001.
- IMBAULT, *La diffusion des œuvres cinématographiques face à Internet*, DEA de propriété littéraire, artistique et industrielle, Université Paris II, Panthéon Assas, 2001.
- LUCAS, « Droit d'auteur et protections techniques », in *Actes des journées de l'ALAI*, 1996
- MINGORANCE, « Nouveaux modèles économiques et mesures de protection technologiques : vers une transformation des droits exclusifs en un simple droit à rémunération? » in *Actes du séminaire sur les Traités OMPI*
- NGUYEN, *La numérisation des œuvres*, thèse Paris XI, 1998

- NGUYEN, *Les conséquences juridiques de la numérisation des œuvres de l'esprit*, IRPI, 2001
- SIRINELLI, DUSSOLIER, *Rapport général de l'ALAI*, 2001
- *Commerce électronique et propriétés intellectuelles (actes du colloque)*, IRPI, 2001

Articles de doctrine

- RENAULT, « La diffusion des œuvres cinématographiques sur le web » in *Légipresse*, n°171, Mai 2000.
- RENAULT, « Le cinéma sur Internet : acquisition et protection des droits d'auteur in *Les petites Affiches*, N°198, 4 octobre 2000. LATREILLE, « La protection des dispositifs techniques », in *Propriétés Intellectuelles*, janvier 2002
- BEGHE et COHEN-TANUGI, « Droit d'auteur et copyright face aux technologies numériques : comparaisons transatlantiques », in *Légipresse*, n°178, 2001.
- De MATOS, « Musique en ligne et droit d'auteur », *Légipresse* n°179, 2001
- STROWEL, DUSSOLIER, « Protection légale des systèmes techniques », in *Propriétés Intellectuelles*, octobre 2001

Revue de presse

- ABDI, « Droits d'auteur à l'heure numérique », in *Libération*, 9 septembre 2002
- BONVOISIN, « Le cinéma français indépendant bientôt en ligne » in *Ecran total*, 23 octobre 2002.
- DUMONT et HOLMES, « Quelles alternatives au mouvement d'enclosures de la propriété intellectuelle ? », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- FARCHY, « Le droit d'auteur est-il soluble dans l'économie numérique ? », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- FARCHY et ROCHELANDET, « Protection des auteurs et diffusion des œuvres dans l'univers numérique », in *Communications et stratégies*, n° 39, 2000
- FARCHY et ROCHELANDET, « La copie privée numérique, un danger pour la diffusion commerciale des oeuvres culturelles ? », in *Réseaux*, n° 107, 2001.
- GERAUD, « Le copyleft : un ver dans le verger des titulaires de droit », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- LE QUOC, « Netciné.com revient à l'affiche » in *CB News*, 14 octobre 2002.

- MORTAIGNE et SICLIER, « Le disque en guerre contre la gratuité », in *Le Monde*, 18 janvier 2003
- NEVE, DOTTELONDE, « Le cinéma s'interdit d'accès au web », *Libération*, 31 août 2001.
- RAMELLO, « Napster et la musique en ligne Le mythe du vase de Pandore se répéterait-il ? », in *Réseaux* n° 110, 2001
- ROCHELANDET, « La mise en œuvre collective des droits d'auteur : une évolution en France et en Europe », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- SEVERIN, « Mon Vidéoclub à domicile » in *Le Figaro*, 2 janvier 2003.
- SIRINELLI, « L'évolution juridique du droit d'auteur », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- SMIERS, « L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs », Dossier « Droit d'auteur et numérique », in *Réseaux*, n° 110, 2002
- TORREGANO, « Musique en ligne : la SACEM légitime l'Internet », in *Le Figaro Economie*, 25 mars 2003
- TORREGANO, « Roxio s'adjuge Pessplay », *Le Figaro Economie*, 20 mai 2003
- « Washington soutient les maisons de disque », *La Tribune*, 22 avril 2003
- « Les logiciels de gestion de musique numérique manquent de standardisation », in *La Tribune*, 26 janvier 2001
- « Les studios de cinéma numérisent leurs films pour les diffuser sur internet » in *Les Echos*, 16 octobre 2002.
- « Union sacrée des majors sur le Net » in *Le Figaro économie*, 17 octobre 2002.
- « Moviesystem rallie les producteurs indépendants » in *Le Film français*, 25 octobre 2002.
- « Piratage : Hollywood contre-attaque » in *Le Figaro économie*, 12 novembre 2002.
- *Cahiers du cinéma*, numéro spécial Internet et cinéma, N°110, Novembre 2001.

Sites Internet

- www.01.net.com
- www.bsa.org
- www.culture.gouv.fr
- www.europa.eu.int
- www.ledevoir.com
- www.legalis.net
- www.lexpress.fr

L'EXCEPTION

GROUPE DE RÉFLEXION SUR LE CINÉMA

- www.journaldunet.com
- www.transferts.net
- www.senat.fr
- www.vivrele.net