

Droit de la propriété littéraire et artistique

Leçon 1 : Introduction

Xavier DAVERAT

Table des matières

Section 1. Présentation générale.....	p. 3
§ 1. Première approche de la matière.....	p. 3
A. Un droit de propriété intellectuelle.....	p. 3
1. Le droit d'auteur et les droits voisins.....	p. 4
a) Les deux domaines traditionnels.....	p. 4
b) Une ouverture généralisée.....	p. 4
2. Les liens à d'autres disciplines.....	p. 5
a) Les autres droits de propriété intellectuelle.....	p. 5
b) Les autres domaines du droit.....	p. 6
B. La nature des droits définis.....	p. 6
1. Le lien au droit de propriété.....	p. 7
a) Droit de propriété ou simple droit exclusif ?.....	p. 7
b) Dualisme ou mixité du droit d'auteur ?.....	p. 7
2. Le lien aux droits de la personnalité.....	p. 8
a) Des dispositions exorbitantes du droit commun.....	p. 8
b) Un objet du droit spécifique.....	p. 8
§ 2. La prédominance de l'investissement culturel.....	p. 8
A. Droit d'auteur et copyright.....	p. 8
1. Les droits accordés à l'investisseur.....	p. 9
2. L'absence de droit moral (ou sa marginalité).....	p. 9
3. La reconnaissance de l'usage loyal d'une œuvre.....	p. 9
B. La pénétration des logiques de marché.....	p. 10
1. Des droits de propriété littéraire et artistique pour les investisseurs.....	p. 10
2. Des cessions de droit de propriété littéraire et artistique encadrées.....	p. 10
a) L'encadrement de l'exercice des droits.....	p. 10
b) La collectivisation de la gestion des rémunérations.....	p. 11
Section 2. Les sources de la propriété littéraire et artistique.....	p. 12
§ 1. Le droit interne.....	p. 12
A. Les textes.....	p. 12
1. Rappel historique.....	p. 12
2. Corpus des textes.....	p. 12
B. La jurisprudence.....	p. 14
1. La compétence judiciaire.....	p. 15
a) Le principe : la compétence de tribunaux judiciaires spécialisés.....	p. 15
b) La compétence des juridictions répressives.....	p. 16
2. L'importance de la jurisprudence dans l'évolution de la matière.....	p. 16
§ 2. Le droit international et européen.....	p. 16
A. Les conventions internationales.....	p. 16
1. Les conventions relatives au droit d'auteur.....	p. 16
a) La Convention de Berne.....	p. 17
b) La Convention de Genève ou Convention universelle.....	p. 17
c) L'Arrangement de Vienne.....	p. 17
d) Le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur.....	p. 18
2. Les conventions relatives aux droits voisins.....	p. 18
a) La Convention de Rome.....	p. 18
b) L'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision.....	p. 18
c) La Convention phonogrammes ou Convention de Genève.....	p. 19

d) Le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes.....	p. 19
3. Une convention mixte : la Convention satellites.....	p. 19
B. L'Organisation mondiale du commerce.....	p. 19
C. Le droit européen.....	p. 20
1. L'application de principes libéraux.....	p. 20
a) La libre circulation des marchandises.....	p. 20
b) La libre concurrence.....	p. 21
2. L'activité normative.....	p. 21

La propriété littéraire et artistique a pris une importance croissante au cours des dernières décennies. L'enjeu est de taille. Il s'agit à la fois de création humaine, de surcroît de nature artistique, et d'intérêts économiques. La Déclaration universelle des droits de l'homme intégrait cette double dimension : « *Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels de toute production scientifique, littéraire et artistique dont il est l'auteur* » (déclaration de 1948, art. 27-2).

La matière ne fait pas qu'assurer une rémunération à certains intervenants dans le processus de création ; elle institue un droit privatif dont l'importance et la puissance constituent une spécificité. Un équilibre subtil est à trouver : c'est autant à la capacité de résistance du droit d'auteur contre les assauts d'une logique exclusivement commerciale qu'à son aptitude à traiter des formes de création contemporaine que se mesure l'avenir de la propriété littéraire et artistique. En tout état de cause, l'âge d'un droit d'auteur « *classique* », consignait comme le disait Jean Carbonnier un « *déplacement du droit des biens vers le droit des personnes* » (J. Carbonnier, « La protection des droits de l'homme de lettres et de l'artiste devant le Cour de cassation », *RIDA* 1991, n° 150, p. 96) est révolu.

Le rapport à l'œuvre a changé au cours de ces dernières années. Auparavant, le monopole de l'auteur était entouré d'une certaine noblesse par déférence à l'égard de l'acte créateur. Aujourd'hui, la surconsommation d'œuvres et la facilité de leur mise à disposition font que l'on « *fétichise* » moins, si l'on peut dire, l'œuvre. Il y a déjà quelques années, dans le domaine du cinéma, s'agissant de Tim Burton, James Cameron, Rob Reiner ou Steven Soderbergh, on a pu écrire que « *pour cette nouvelle génération de cinéastes, il n'y a plus "d'auteurs", il y a juste des images appartenant à un fonds commun dans lequel tout le monde peut se servir* » (I. Katsahnias, « Les fictions fatales », *Cahiers du cinéma*, octobre 1989, n° 424, p. 6). L'évolution du numérique a facilité la mise à disposition des internautes et créé une habitude disponibilité des œuvres, et parfois une culture de la gratuité. Une certaine remise en cause de l'appropriation privative que ménage le droit d'auteur, accordant des prérogatives puissantes à un créateur, épicerie du système, voit peu à peu le jour. Derrière l'évolution du droit de la propriété littéraire et artistique, c'est donc notre rapport à la création qui est en jeu.

Section 1. Présentation générale

Une première approche, classique, de la matière, doit être complétée par quelques considérations sur son évolution actuelle.

§ 1. Première approche de la matière

Il faut bien saisir ce que l'on entend par droit de propriété intellectuelle avant de s'interroger sur la nature du droit d'auteur.

A. Un droit de propriété intellectuelle

L'objet de la propriété littéraire et artistique, forme de propriété *intellectuelle*, est *incorporel*, de sorte que l'on doit distinguer l'œuvre de son support : ainsi, celui qui est propriétaire d'un CD ou d'un DVD (l'objet) ne dispose pas de droits sur les œuvres qui y sont fixées ; c'est cette constatation de base qui permet d'expliquer pourquoi le propriétaire ne peut pas diffuser en public, échanger, copier, etc., à partir d'un bien dont il est, matériellement, propriétaire. Dans un même sens, être propriétaire de photographies ne confère pas de droit d'auteur sur celles-ci au propriétaire (Paris, pôle 5, 2^{ème} ch., 21 mars 2025, n° 23/04222, *Comm. com. électr.* 2025, veille, 189). A l'inverse, le propriétaire du support d'une œuvre jouit du droit de propriété sur le bien : « *L'achat d'une œuvre d'art confère à l'acquéreur la pleine et entière propriété de l'objet matériel. Il en a donc la libre et absolue disposition* » (E. Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du*

droit de représentation, 3^{ème} éd., Paris, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence, Marchal et Billard, 1908, p. 394) ; mais la conception de Pouillet doit être amendée, notamment quand il considère que « le droit d'exhibition est la première des conséquences de cette propriété » (ibid.), étant acquis aujourd'hui que l'exposition d'une œuvre relève des droits patrimoniaux de l'auteur (v. Leçon 6).

Exemple

Un peintre peut faire interdire des modifications de ses œuvres sur le murs et plafonds d'un immeuble qu'il louait, ayant créé licitement celles-ci sans opposition des propriétaires successifs (TJ Poitiers, réf., 6 nov. 2024, n° 24/00226 : *JurisData* n° 2024-020501) : ici, le droit de propriété intellectuelle l'emporte sur le droit de propriété matérielle.

1. Le droit d'auteur et les droits voisins

La propriété littéraire et artistique a pour objet d'accorder des droits privatifs à des titulaires de droits d'auteur ou de droits voisins.

a) Les deux domaines traditionnels

Les droits d'auteurs sont accordés aux créateurs d'une *œuvre de l'esprit* selon la terminologie utilisée en la matière (écrivains, compositeurs, etc.), mais également à leurs ayants droit après leur disparition. Les droits voisins (qu'il faudrait dire « voisins *du droit d'auteur* » pour que cela ait un sens, expression que l'on réduit par commodité) sont accordés à ceux que l'on considère comme des auxiliaires de la création artistique (artistes interprètes, producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, entreprises de communication audiovisuelle). Cette seconde catégorie est apparue beaucoup plus récemment dans notre législation, et après bien des difficultés que nous aurons l'occasion de rappeler ; elle accueille, sans le dire aussi clairement, les producteurs de bases de données (v. leçon 11).

b) Une ouverture généralisée

Une conception traditionnelle semblait indiquer que le droit d'auteur s'exerçait dans le domaine des Beaux-Arts. En ce sens, le décret des 19-24 juillet 1793 visait toute « *production de l'esprit ou du génie qui appartient aux Beaux-Arts* » (Décret des 19-24 juillet 1793, art. 7. V). Dès lors, la jurisprudence pouvait distinguer entre « *les productions qui appartiennent aux beaux-arts et celles qui sont du domaine des arts industriels* » (Trib. corr. Seine, 9 janvier 1862 : *Ann.* 1962, p. 71), et rien ne semblait pouvoir remettre en cause « *cette summa divisio dans l'activité intellectuelle de l'homme : d'un côté, l'intelligence agissait sur le monde matériel et il s'agissait d'une transformation de la nature par la technique, de l'autre, elle agissait sur le monde des formes, de la langue, de la pensée, et il s'agissait d'une activité qui prenait l'homme comme objet* » (B. Edelman, « Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins », *ALD* 1987, p. 2). Sans doute, la loi du 11 mars 1957 n'évoquait-elle déjà plus, avant même sa modification par la loi du 3 juillet 1985, le domaine des Beaux-arts (parlant plus globalement d'*œuvres de l'esprit*) et naturellement, la protection des œuvres d'art appliqué introduisait-elle une modulation à cette séparation péremptoire.

Exemple

Toutefois, il restait acquis que la matière s'imprimait sur le domaine des Beaux-Arts, comme pouvait l'admettre la doctrine, considérant, par exemple, que la condition de protection par la propriété littéraire et artistique était, fondamentalement, « *la création d'une œuvre originale, de caractère littéraire et artistique, par définition* » (R. Plaisant, « Commentaires critiques de l'étude de C. Carreau », *RIDA* 1981, n° 110, p. 222 ; c'est nous qui soulignons).

Or, l'élargissement du champ de la propriété littéraire et artistique a été énorme et, à force d'être trop « accueillante », elle a quelque peu galvaudé son objet et perdu de l'aspect emblématique des monopoles. La malléabilité du concept d'originalité qui doit sceller un lien entre l'auteur et son œuvre (v. leçon 2), a été utilisée de telle manière que le champ de la protection par le droit d'auteur s'est considérablement accru, admettant parfois tout et n'importe quoi dans la sphère du droit d'auteur (v. leçon 3). Le droit d'auteur a, aussi, été utilisé ouvertement comme lieu d'accueil de créations peu en rapport avec son objet, comme dans le cas du logiciel (v. leçon 3), objet purement industriel destiné au fonctionnement d'un matériel informatique, au prix d'une distorsion et d'un affadissement même du critère d'originalité (v. leçon 2). Encore a-t-on échappé à quelques tentations plus saugrenues encore (ainsi la protection par le droit d'auteur des micro-organismes : V. sur ce point l'ouvrage collectif *L'homme, la nature et le droit*, Christian Bourgois, 1988. – Adde. : B. Edelman, *L'homme aux cellules d'or*, D. 1989, 1).

N'y a-t-il pas au demeurant un risque à trop ouvrir la matière ? On peut penser avec André Kerever que « la justification philosophique et sociale du droit d'auteur fondée sur la protection de la propriété intellectuelle sera d'autant plus forte que l'objet de cette protection n'est pas abusivement étendu. (...) Étendre abusivement cette protection équivaut à ce qui se passe en économie lorsque la monnaie est émise en quantité excessive : l'inflation apparaît et affaiblit la valeur de la monnaie » (A. Kerever, *op. cit.*). Ce n'est jamais là que la constatation d'un phénomène dont l'ampleur dépasse le domaine du droit. La production toujours accrue d'œuvres d'art est notable, celle-ci est devenue un produit consommable et ses caractères ont changé avec le temps. Walter Benjamin l'avait déjà pressenti : « Les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise » (W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *L'homme, le langage et la culture*, Denoël, Médiations, 1974, p. 143). Plus près de nous, Charles Newman a mis en évidence une forme d'inflation qui diminue la durée de vie des œuvres alors que le nombre de celles-ci augmente, ce qui en diminue d'autant leur portée (C. Newman, « L'aura post-moderne. L'acte de fiction en un temps d'inflation », *Salmagundi* n° 63-64, printemps-été 1984, pp. 3 s.).

Quant au contenu des œuvres, celui qui fait la loi du marché et/ou s'en nourrit, évolue toujours vers l'indifférencié, le ressassement des formes, la répétition des genres. C'est l'évolution que décrivait Jean Baudrillard vers la production généralisée de simulacres (J. Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1985) ou l'inféodation au « culturel » relevée par Michel Deguy (M. Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Hachette, Paris, 1986). Par la loi de la concurrence et l'économie de marché, la standardisation des produits et la sérialité de l'œuvre d'art se sont imposées, la répartition du profit engendré par la production artistique devenant le but en soi. Il ne faut pas s'étonner que la propriété littéraire et artistique suive cette évolution, et que les monopoles intellectuels conférés à l'artiste cèdent le pas devant des impératifs marchands.

2. Les liens à d'autres disciplines

Le droit de la *Propriété littéraire et artistique* est l'une des deux branches traditionnelles de la *Propriété intellectuelle*.

a) Les autres droits de propriété intellectuelle

Le *Droit de la propriété intellectuelle* comprend également le droit de la *Propriété industrielle et commerciale*, lui-même divisé en trois champs principaux (Droit des dessins et modèles, Droit des brevets, Droit des marques) auxquels se joignent quelques domaines plus ponctuels (protection du savoir-faire, du nom commercial, du secret de fabrique, de topographies de semi-conducteurs...).

On pourrait jouer longtemps au jeu des articulations entre propriété littéraire et artistique et propriété industrielle et commerciale, surtout dès lors que l'art. [L. 112-1](#) assure la protection des œuvres de l'esprit indépendamment de leur destination (v. leçon 2), c'est-à-dire y compris quand une œuvre est créée à destination d'une utilisation

industrielle ou commerciale.. Traditionnellement, la confrontation se fait entre propriété littéraire et artistique et systèmes de protection des créations spécifiques au domaine des arts appliqués. En effet, l'objet de la protection (les créations) se recoupe : un dessin (protégé par le droit d'auteur) peut figurer un objet industriel (protection par le droit des dessins et modèles) ; le nom d'un personnage (protégeable à certaines conditions par le droit d'auteur) peut être déposé comme marque... Dans certaines hypothèses, le signe distinctif protégé par le droit des marques peut être protégé également par le droit d'auteur : le cumul des protections est possible, comme dans le cas de personnages donnant lieu à des exploitations dérivées, ou de logos (TGI de Paris, 30 mars 1987 : *D.* 1988, som. p. 395, obs. J.-J. Burst. En appel : Paris, 12 décembre 1988 : *CDA* 1989, n° 15, p. 23). A l'inverse, le droit des marques peut interférer avec la liberté de l'auteur.

Exemple

Ainsi, il a été jugé que la société Bic était fondée à agir contre l'éditeur qui avait imprimé dans un roman le mot Bic sans majuscule ou guillemets participant ainsi « *au processus de vulgarisation de la marque Bic* » (TGI de Paris, 17 septembre 1980, Bic, *Gaz. Pal.* 1981, 1, p. 133, note P. Le Tourneau)...

Les domaines respectifs des dessins et modèles et du droit d'auteur se recoupent également dans la mesure où le dessin peut aussi être une œuvre artistique : lorsqu'une création à caractère artistique remplit les conditions d'accès à la protection relative aux dessins et modèles, on peut cumuler les deux protections, selon l'art L. 511-1 et la jurisprudence (pour une couverture de classeur : TGI de Paris, 30 janvier 1987 : *RDPI* 1987, n° 11, p. 18), qui indique que les juges peuvent choisir de se fonder sur l'un des deux textes (Cass. crim., 30 octobre 1963 : *D.* 1964, 678, note A. Françon).

b) Les autres domaines du droit

On ne peut évidemment aller trop loin dans l'exploration des nombreuses interactions entre la propriété littéraire et artistique et d'autres disciplines s'il faut respecter le cadre de cette introduction générale. Mais on peut évoquer quelques « *croisements* » intéressants : ainsi, le droit de la propriété littéraire et artistique interfère-t-il souvent avec le *Droit de la communication audiovisuelle* (v. B. Parisot, « Les relations entre le droit public de la communication audiovisuelle et la propriété littéraire et artistique : de l'interaction à l'interférence », *D.* 1993, 1, p. 173) puisqu'il vise l'œuvre audiovisuelle (v. leçon 3) et qu'il donne des droits aux entreprises de communication audiovisuelle (v. leçon 10) ; on en verra un exemple dans l'interaction avec l'exercice des droits voisins des artistes-interprètes (v. leçon 10). Il y a également des interférences avec le droit du cinéma, du fait de l'application de règles édictées par le *Code du cinéma et de l'image animée*, avec le *Droit de l'information*, avec le *Droit de l'informatique* puisque – entre autres – les logiciels, les bases de données, les jeux vidéo, etc. sont des œuvres protégées par le droit d'auteur (v. leçon 3) et que certains contrats d'exploitation deviennent très singuliers (on prendra l'exemple de la licence d'exploitation du logiciel : v. leçon 9), avec le *Droit pénal* pour la répression de la contrefaçon (v. leçon 12), avec le *Droit de sociétés* comme dans l'hypothèse d'intervention des sociétés de perception et de répartitions des droits (v. leçon 11), avec le *Droit du commerce électronique*, mais aussi dans le débat plus général de la place des personnes morales dans le droit de la propriété littéraire et artistique, etc.

Il ne faut pas négliger les marchés publics de prestations intellectuelles, par exemple lorsque l'objet des marchés porte sur des logiciels ou des travaux d'architecture qui sont protégés par le droit d'auteur (v. leçon 3). Il existe un Cahier des clauses administratives générales des marchés publics de prestations intellectuelles (CCAG-PI) applicable en la matière ([Arrêté du 30 mars 2021](#)).

Exemple

Avec l'usage des nouvelles technologies, on peut citer l'exemple des NFT (*Non-Fungible Tokens*) qui s'immiscent dans les modes d'exploitation des œuvres (*CCE* 2022, chr. 4, § 13, obs. X. Daverat. – J. Prost & A. Jean-Baptiste, « Les *Non-Fungible Tokens* saisis par le droit », *D. IP/IT* 2022, p. 260).

B. La nature des droits définis

On évoquera le droit de propriété et les droits de la personnalité.

1. Le lien au droit de propriété

a) Droit de propriété ou simple droit exclusif ?

La loi du 11 mars 1957 parlant de *propriété* incorporelle (art. 1), il est tentant d'évoquer le droit de propriété pour expliquer la nature du droit d'auteur. Il s'agirait donc de dire que la propriété littéraire et artistique détermine des droits réels sur une chose, ce qui lui permet de l'exploiter, tout en reconnaissant que la chose visée est immatérielle, un meuble incorporel. Bref, c'est bien la propriété incorporelle *stricto sensu* dont parle la loi. Ce fut, historiquement, une conception de base : dès l'élaboration de la loi de 1793, Le Chapelier considérait l'ouvrage comme la plus sacrée et la plus personnelle de toutes les propriétés ; d'éminents juristes ont opté pour cette solution (Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Maillard et Claro, n° 9, p. 25). Ce fut également le sens d'une jurisprudence qui considérait que « *la propriété littéraire et artistique (...) a le même caractère et doit avoir le même sort que tout autre genre de propriété* » (Req. 16 août 1880 : S. 1881, 1, p. 25, note Lyon-Caen). Quelques doutes surgissaient néanmoins. D'un côté - mais ce n'était pas le plus gênant - il fallait bien convenir que ce droit de propriété était assez spécifique, en particulier puisqu'il était limité dans le temps. La Cour de cassation l'avait perçu, précisant bien que la propriété littéraire et artistique s'assimilait aux autres formes de propriété « *moins la limitation que l'intérêt public a fait apporter à sa durée* » (*ibid.*). D'un autre côté - et l'argument était plus pertinent - appliquer la notion de propriété à la matière faisait fi d'une réalité : l'existence de prérogatives morales. En effet, l'auteur dispose, outre de droits pécuniaires sur sa création, d'un droit moral qui permet de défendre cette dernière contre diverses sortes d'atteinte (atteinte à l'intégrité, omission du nom, etc.). De sorte que l'on est passé d'une conception de propriété à une conception de droit exclusif assorti de prérogatives d'ordre moral. Craignant que l'aspect propriété n'occulte le droit moral, la jurisprudence a donc nuancé sa position évoquant plutôt un droit exclusif (Req. 25 juillet 1887 : S. 1888, 1, p. 17, note Lyon-Caen ; DP 1888, 1, p. 5, rapport Lepelletier, note Sarrut) : cette conception qui s'est imposée (Cass. civ., 25 juin 1902 : DP 1903, 1, p. 5, note Colin, concl. Baudouin ; S. 1902, 1, p. 305, note Lyon-Caen - Cass. civ., 14 mai 1945 : D. 1945, p. 285, note Desbois ; S. 1945, 1, p. 101, note Batiffol ; JCP 1945, II, 2835) définissait donc un monopole d'exploitation, qui coexisterait avec un droit moral de nature extrapatrimoniale. Et à deux droits de types différents, correspondra une différence de régimes juridiques.

b) Dualisme ou mixité du droit d'auteur ?

A faire coexister droit moral et droit patrimonial, on prend alors conscience de l'impossibilité de définir le droit d'auteur comme relevant d'une catégorie, mais de la nécessité de convenir d'une mixité de caractère, comme le disait Henri Desbois : « *Les solutions de la jurisprudence se résument en une diversification des droits pécuniaires et du droit moral. Dès le moment où l'œuvre est publiée, un monopole apparaît, qui est susceptible de conventions ; mais ce droit moral n'abdique pas pour autant, car il accompagne les attributs d'ordre pécuniaire et exerce même une suprématie qui en infléchit l'exercice* » (H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 1978, n° 210).

Conclure au caractère mixte du droit d'auteur est séduisant dans la mesure où on parvient à conserver la cohésion de la matière au-delà des deux régimes régissant le droit moral et les droits patrimoniaux (il est vrai que les règles ne sont pas les mêmes). Toutefois, y a-t-il réellement pureté du droit moral, détachable de tout caractère patrimonial du droit d'auteur ? Le droit de divulgation, relevant du droit moral, mêle de la part de celui qui l'exerce des considérations liées à la qualité de l'œuvre divulguée et aux conditions financières de la divulgation ; il acquiert donc un aspect patrimonial (l'acte créateur, unique, contient en germe les deux droits : l'auteur livre une œuvre pour l'exploiter) ; le droit au respect de l'œuvre permet que l'intégrité de celle-ci soit respectée mais préserve aussi les bonnes conditions de son exploitation, etc. De plus, les partisans du dualisme privilégient la dimension extrapatrimoniale du droit d'auteur, fondement des prérogatives du créateur selon une conception classique. Or, l'évolution commerciale des secteurs de la création artistique a largement

tendance à remettre en cause la vision traditionnelle d'un droit moral / prérogative principale et d'un droit patrimonial / droit second. Si le droit moral des auteurs semble tenir bon (v. leçon 5, et la discussion sur ses caractères), la tendance générale accentue toujours plus la prédominance du droit pécuniaire : gestion collective, licences légales, rémunération détachée des réalités d'exploitation d'une œuvre, etc.

2. Le lien aux droits de la personnalité

Une tendance particulièrement ancrée dans la doctrine considère le droit d'auteur comme appendice des droits de la personnalité : la recherche de la genèse du droit moral dans les droits de la personnalité reproduit un discours contre lequel nous voulons nous inscrire en faux.

a) Des dispositions exorbitantes du droit commun

Les dispositions relatives au droit d'auteur sont exorbitantes du droit commun de la personnalité. En effet, les prérogatives liées au droit moral confèrent à son titulaire des monopoles d'une importance considérable, largement au-delà des droits de la personnalité (droit de repentir). Selon l'art. [L. 111-1](#), le droit d'auteur constitue « *un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous* », ce qui avait été rappelé par la jurisprudence de la façon la plus claire : le droit moral, « *à la manière d'un droit réel est opposable à tous* » (TGI de Paris, 8 mars 1968, *Le Saint* : D. 1968, 2, p. 742), ce qui n'est pas le cas des droits de la personnalité, qui ne confèrent rien d'autre que des prérogatives liées à des rapports individuels (sur la vision d'un droit réel, v. B. Edelman, *Le droit moral dans les œuvres artistiques*, D. 1982, 1, p. 312). En outre, les prérogatives du droit d'auteur sont transmissibles selon des règles de dévolution successorale spécifiques et le droit moral prend un aspect discrétionnaire (à tel point que les juges n'ont pas à apprécier la légitimité d'une action en la matière : Cass. civ. 1^{ère}, 5 juin 1984 : *Bull.* n° 184 ; *RIDA* 1985, n° 124, p. 150 ; *Ann.* 1984, p. 153 ; *JCP* 1984, IV, p. 262 ; *D.* 1985, som. p. 312, obs. C. Colombet - Cass. civ., 14 mai 1991 : *JCP* 1991, II, 21760, obs. F. Pollaud-Dulian), parfois utilisé jusqu'à l'excès (TGI de Paris, 15 mai 1991 : *JCP* 1992, II, 21919, note X. Daverat), ce qui nous éloigne encore des droits de la personnalité.

b) Un objet du droit spécifique

Le droit de la propriété littéraire et artistique s'exerce sur un objet – l'œuvre ou l'interprétation – extérieur au sujet de droit, ce qui accentue encore la différence avec les droits de la personnalité : l'œuvre s'extériorise et s'autonomise par rapport à l'individu qui en est à l'origine. Certes, nul ne peut nier que l'auteur mette de sa personnalité dans son œuvre ; c'est même un critère d'accès à la protection par le droit d'auteur (v. leçon 2). Mais, cette assertion n'est pas suffisante pour faire admettre que le droit d'auteur est un droit de la personnalité (sauf à y faire entrer toute manifestation de la personnalité).

§ 2. La prédominance de l'investissement culturel

L'industrialisation de secteurs importants de la création conditionne l'existence d'œuvres plus complexes, plus coûteuses. Les niveaux d'interventions se multiplient (pluralité d'auteurs, d'interprètes, de techniciens, d'analystes-programmeurs, etc.) et le droit d'auteur s'efface au profit des droits des intervenants, aux régimes différenciés. Par ailleurs, l'investisseur devient peu à peu l'opérateur principal, soit parce qu'on lui reconnaît des droits, soit parce qu'on lui en transfère. Les systèmes anglo-saxons de copyright, pragmatiques, sont fondés sur cette logique industrielle.

A. Droit d'auteur et copyright

Le *copyright*, système anglo-saxon, est construit autour d'une philosophie différente d'un système de droit d'auteur tel que celui que nous connaissons en France. Cette opposition de logiques sera mise en évidence dans l'affaire *John Huston*, intervenue à propos de la diffusion en France d'une version « *colorisée* » d'un film américain (v. leçon 5).

1. Les droits accordés à l'investisseur

La première singularité du *copyright* est d'accorder la titularité des droits à l'investisseur. C'est, selon la doctrine du *work made for hire*, celui qui finance qui est titulaire du *copyright*. Il est constant, par exemple, dans le domaine du cinéma, que les droits appartiennent au producteur. Pour le dire par l'absurde en confrontation avec la logique française, le réalisateur n'est pas l'auteur de son film. Une logique pragmatique et industrielle s'oppose donc à une logique personnaliste qui met l'auteur en épicentre du système de droit d'auteur. Les logiques personnalistes étant de tradition de droit romain et germanique, les systèmes de droit d'auteur qui en relèvent sont parfois dits de droit d'auteur « *continental* », pour tracer la frontière avec le Royaume-Uni et l'Irlande, insulaires et pays de *copyright*. Par voie de conséquence, le titulaire du *copyright* peut être une personne morale, tel le producteur pour prolonger l'exemple du cinéma.

Remarque

On a relevé, au cours de ces dernières années, la vente de catalogues musicaux par des artistes de renom à leurs sociétés de production : Tina Turner, Neil Young, Stevie Nicks, Bob Dylan, Bruce Springsteen, etc. (CCE 2022, chr. 4, § 9, obs. X. Daverat). Si la chose est possible dans un système de *copyright*, nous verrons que le droit d'auteur en France et en droit d'auteur continental passe par une cession des droits d'exploitation (v. leçon 6).

2. L'absence de droit moral (ou sa marginalité)

Si le droit moral est un élément essentiel du droit d'auteur « *continental* », il n'en va pas de même dans les pays de *copyright*. Il y est quasiment absent, ou, pour le moins, résiduel : aux États-Unis, par exemple, il se limite à quelques dispositions dans certaines lois étatiques (à entendre au sens du système fédéral), même si, en 1990, est intervenu le *Visual Artists Rights Act (VARA)* qui reconnaît un droit moral au niveau fédéral ; mais la protection du nom de l'auteur ou la possibilité de prévenir « *la distorsion, la mutilation ou la modification* » d'une œuvre n'interviennent qu'en cas de préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur (ce qui n'est pas le cas dans la législation française, quoique ce soit prévu ainsi dans la Convention de Berne) ; en outre ce droit ne s'applique qu'à certaines œuvres, comme l'indique le nom du VARA, comprenant peinture, dessin sculpture, image photographique, et encore avec des restrictions (exclusion au-delà de deux cents exemplaires). On ne reconnaît pas l'intensité d'un droit moral comme nous le connaissons. Même le fait que les États-Unis aient adhéré à la *Convention de Berne* (v. *infra*) sous l'administration Reagan ne change pas véritablement la donne à cet égard. On remarquera ci-après comment des textes internationaux excluent ou délaissent le droit moral.

3. La reconnaissance de l'usage loyal d'une œuvre

Le *copyright* connaît également le *fair use*, pratique courtoise, loyale d'une œuvre, qui est une limite très générale au monopole, alors que le droit français (et le droit européen) ne connaissent que des exceptions précisément énumérées par la loi (v. leçon 7). Certes, ces pratiques se recoupent avec certaines de nos exceptions (usage à des fins d'informations, d'enseignement, de recherche, de critique, de parodie...), mais elles sont admises largement dès que l'aspect loyal est prouvé, et non pas d'un point de vue restrictif au vu d'une liste limitative. Le « test trois étapes » s'en rapprocherait un peu, s'il était autonome, ce qui n'est pas le cas (v. leçon 7)...

B. La pénétration des logiques de marché

La logique du droit d'auteur « continental » n'empêche pas une pénétration de systèmes qui se rapprochent du *copyright*. Titulaires de droits voisins (v. leçon n° 10), les investisseurs sont aussi cessionnaires des droits des auteurs et des artistes, réunissant entre leurs mains une sorte d'*avoir de droits*. Celui qui finance se retrouve donc en position privilégiée.

1. Des droits de propriété littéraire et artistique pour les investisseurs

C'est avec la loi du 3 juillet 1985 qu'a été introduite la protection des droits voisins dans la législation française (v. *infra*). Or, si l'interprétation d'un artiste est bien une activité à caractère esthétique, une manifestation artistique qui la rapproche de l'activité d'un auteur ou d'un compositeur, il n'en va pas de même pour les deux autres catégories d'intervenants en matière de droits voisins : producteurs et entreprises de communication audiovisuelle qui sont des investisseurs dont l'activité n'est pas de création artistique. En leur accordant un droit voisin du droit d'auteur, on les fait jouir d'un droit de propriété intellectuelle au seul motif de leur investissement.

De façon très nette, encore, sans se contenter d'admettre une protection des bases de données par le droit d'auteur quand elles sont originales en considérant « *le choix ou la disposition des matières* » (v. leçon 3), le législateur est intervenu, après une directive communautaire (v. *infra*) pour octroyer au producteur de la base un droit (dit *sui generis* par la directive) en contrepartie « *d'un investissement financier, matériel ou humain substantiel* » (art. L. 341-1) lui permettant de s'opposer à certaines extractions ou réutilisations d'éléments (v. leçon 10). C'est donc l'importance de l'investissement du producteur qui génère un droit nouveau, assimilable aux droits voisins, sorte de concurrence déloyale se drapant de la dignité d'un droit de propriété intellectuelle.

2. Des cessions de droit de propriété littéraire et artistique encadrées

Il n'est pas nouveau qu'une bonne pratique contractuelle, en droit de la propriété littéraire et artistique, fasse céder de façon décuplée les droits de propriété littéraire et artistique aux investisseurs (éditeurs, producteurs...). Mais, deux tendances sont venues se greffer sur la pratique des cessions des droits d'exploitation.

a) L'encadrement de l'exercice des droits

Les cessions contraintes de droits se généralisent. Il peut s'agir de licences légales, par exemple, pour les phonogrammes du commerce (v. leçon 10), ou de présomptions de cession de droits, comme il en existe s'agissant des œuvres audiovisuelles visant les auteurs et les interprètes (v. leçons 4 10), les écrits des journalistes (v. leçon 4). De tels encadrements permettent la régulation du marché : moyennant rémunération, ils limitent le caractère exclusif des droits intellectuels (D. Bécourt, Le régime des présomptions dans les textes relatifs au droit d'auteur et aux droits voisins, étude livrée en deux parties, *Petites Affiches* 1996, n° 123, p. 4 n° 124, p. 10). C'est bien en prenant acte de l'importance des investissements financiers que l'un des rapporteurs intervenant dans l'élaboration de ce qui deviendrait la loi du 3 juillet 1985 indiquait, par exemple, qu'il ne serait pas réaliste de soumettre à autorisation de l'artiste chaque utilisation du support de sa prestation, pour justifier la présomption de cession de ses droits : ainsi a-t-il « *paru opportun de limiter le nombre d'ayants droit susceptibles de "brider" en quelque sorte, l'autorisation de radiodiffusion* » (Assemblée Nationale, JO débats, 21 mai 1985, séance du 20 mai 1985, intervention Richard, p. 835). En outre, certains régimes, comme celui de l'œuvre collective (v. leçon 4), ou l'application de la théorie de l'épuisement des droits, héritée des logiques du droit communautaire (v. *infra*), s'affranchissent même des autorisations de l'auteur.

La cession des droits peut aussi être prévue pour accompagner une nouvelles forme de mise à disposition massive, comme c'est le cas dans le cadre de la reprographie (art. [L. 122-10](#)), à laquelle ni l'auteur ni l'éditeur ne peut s'opposer, mais qui génère des rémunérations compensatrices (v. leçon 7) ou dans le cas d'une compensation financière à la recherche et le référencement des œuvres d'art plastiques, graphiques ou photographiques sur Internet (v. leçon 6).

Sans aller jusqu'à la cession, c'est l'exercice des droits qui peut être organisé, comme dans le cas de retransmission par retransmission par câble (art. [L. 132-20-1](#)) et, depuis la loi du 1^{er} mars 2012 (art. [L. 134-3-I](#)), pour l'exercice des droits de reproduction de représentation des livres indisponibles sous forme numérique (v. leçon 6).

b) La collectivisation de la gestion des rémunérations

La gestion collective des rémunérations, système rationnel, dégénère en collectivisation des droits. Notamment, en matière de droits voisins, on verra intervenir des barèmes fixés par négociation ou recours à des commissions spécialisées dans les secteurs considérés. S'agissant des interprètes, Robert Plaisant notait que « *le caractère collectif tend à réduire la substance du droit en obligeant soit à en limiter la portée, soit à l'organiser et à l'organiser presque obligatoirement de telle sorte que l'individu n'en tire plus qu'un avantage limité* » (R. Plaisant, Les droits des artistes exécutants en France, *Rev. UER*, 1974, vol. XXV, n° 2, p. 46). Au-delà des artistes, le droit d'auteur prévoit déjà quelques rémunérations dont le caractère met en péril l'aspect individuel des droits (procédures de fixation des rémunérations ou, dans certains cas, de l'utilisation même des sommes perçues). Les rémunérations pour la copie privée en sont l'exemple extrême (v. leçon 7).

Partant de ces deux tendances, on voit se profiler la vision d'un droit d'auteur pris dans une logique marchande : d'un côté une autorisation initiale et définitive avec de simples rémunérations en fonction des utilisations potentielles à partir de la première mise à disposition, en une sorte d'épuisement des droits généralisé ; d'un autre côté une simplification du système de gestion se fondant sur des barèmes établis et une pratique de quelque « guichet unique »... L'acheminement vers l'exercice de droits patrimoniaux partiellement dégagé de l'empreinte d'un droit moral fait planer le modèle des systèmes de *copyright*.

Section 2. Les sources de la propriété littéraire et artistique

On sépare les sources internes et internationales pour brosser un panorama simple.

§ 1. Le droit interne

A. Les textes

On évoque rapidement les principaux textes intervenus jusqu'aux lois qui fondent l'actuel droit de la propriété littéraire et artistique moderne.

1. Rappel historique

Rompant avec le système des privilèges sous l'Ancien Régime, le décret des 13-19 janvier 1791 a accordé un droit de représentation aux auteurs dramatiques. Un décret des 19-24 juillet 1793 a ensuite accordé un droit de reproduction aux auteurs d'écrits, aux compositeurs de musique, aux peintres et aux dessinateurs.

Par la suite, se sont succédés le décret du 1^{er} germinal an XIII accordant des droits aux propriétaires d'ouvrages posthumes, la loi du 14 juillet 1866 fixant à cinquante ans après la disparition de l'auteur la durée des droits patrimoniaux (ce délai est demeuré jusqu'à l'extension à soixante-dix ans) et accordant un usufruit spécial au conjoint survivant (qui existe toujours : v. leçon 6), la loi du 11 mars 1902 imposant le principe selon lequel le mérite et la destination d'une création sont indifférents pour accéder à la protection accordée par le droit d'auteur (principe pérennisé : v. leçon 2), la loi du 9 avril 1910 distinguant l'œuvre comme création intellectuelle et son support, la loi du 20 mai 1920 instaurant le droit de suite des auteurs d'œuvres graphiques et plastiques (mécanisme qui existe toujours, révisé et étendu sous l'impulsion d'une directive : v. leçon 6), la loi du 29 mai 1925 déconnectant les obligations relatives au dépôt légal de l'accès à la protection par le droit d'auteur (v. leçon 2).

2. Corpus des textes

Le texte fondateur du droit d'auteur moderne est celui de la **loi n° 57-298 du 11 mars 1957** (H. Desbois, *Commentaire de la loi du 11 mars 1957*, D. 1957, p. 350. – Pour l'historique des travaux, v. J. Vilbois, *RIDA* 1958, n° XXIX, p. 29). Ce texte se veut à la fois la synthèse d'une évolution importante (qui intègre aussi les acquis d'une évolution jurisprudentielle fondamentale), édification d'un droit interne en corrélation avec les conventions internationales de Berne et Genève (v. *infra*) et fondation d'un corpus moderne intégrant l'évolution des technologies.

La **loi n° 85-660 du 3 juillet 1985** constitue la grande étape suivante de l'évolution (B. Edelman, « Commentaire de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins », étude livrée en sept parties in *ALD* 1986, pp. 15-31, 41-46, 95-110, 149-164, 175-223 *ALD* 1987, pp. 1-120 ; A. Françon, « La nouvelle loi française sur le droit d'auteur », *Bull. DA* 1985, p. 17 ; I.R.P.I., *Droit d'auteur et droits voisins - la loi du 3 juillet 1985*, colloque de l'I.R.P.I., Paris, 21 et 22 novembre 1985, Librairies Techniques, 1986 ; R. Plaisant, « La loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle », *JCP* 1986, I, 3230). Elle procède à une modernisation du droit d'auteur sur divers points (introduisant notamment le logiciel dans le champ de la protection) et fait faire leur entrée aux droits voisins dans les textes de droit interne, avec beaucoup de retard par rapport à l'évolution jurisprudentielle relative au droit des interprètes (v. leçon 10) et l'adoption de la Convention de Rome (v. *infra*).

La reprise de ces deux textes a servi de base au **Code de la propriété intellectuelle, créé par la loi du 1^{er} juillet 1992** (Loi n° 92-597 du 1^{er} juillet 1992 - partie législative : JO du 3 juillet, p. 8801 – Décret n° 95-385 du 10 avril 1995 - partie réglementaire).

Depuis la codification, plusieurs lois sont intervenues pour mettre les dispositions françaises en conformité avec certaines directives européennes :

- **loi n° 94-361 du 10 mai 1994 relative aux programmes d'ordinateur,**
- **loi n° 97-283 du 27 mars 1997 relative d'une part à la radiodiffusion par satellite et la retransmission par câble et d'autre part à l'allongement de la durée des droits,**
- **loi n° 98-536 du 1^{er} juillet 1998 relative à la protection des bases de données.**

Suite à la directive 2001/29 du 22 mai 2001 portant *harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information*, est intervenue la **loi n° 2006-961 du 1^{er} août 2006**, dite elle-même DADVSI (C. Caron, « La loi du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information », *JCP* 2006, I, 169 ; *CCE* 2006, n° 10, p. 8. – Adde. : n° spécial Le nouveau droit d'auteur, *D.* 2006, n° 31, p. 2154). Fixant un socle commun en termes de droits patrimoniaux, la directive donnait également la liste des exceptions possibles (v. leçon 7). L'élaboration de ce texte et les péripéties qui ont suivi constituent un point de rupture, tant en termes de philosophie du droit d'auteur que d'un point de vue politique. En effet, la discussion parlementaire s'est tenue dans un contexte délétère et détestable : inscription à l'ordre du jour repoussée plusieurs fois (la date normale de transposition de la directive était fixée au 22 décembre 2002 ; le dépôt du projet a été effectué 12 novembre 2003 et sa discussion a débuté en hiver 2005 après ... déclaration d'urgence !), volonté gouvernementale d'imposer un projet avec un minimum de discussion, voire disparition d'un amendement précédemment voté à l'ouverture d'une nouvelle session ...

Si l'adoption de certaines exceptions a donné lieu à quelques passes d'armes, c'est surtout la question du téléchargement sur Internet qui a été au centre des débats : le dispositif mis en place pour lutter contre le téléchargement a été jugé comme introduisant une « *prohibition de fait* » (Frédéric Dutoit) et « *liberticide* » (Patrick Bloche), de même que les poursuites judiciaires qualifiées de « *représailles massives* » (Christian Paul) par certains députés (pour ne rien dire de la Corée du Nord, *Big Brother*, Guantanamo et le stalinisme au travers des invectives qui ont parsemé les débats). Les *lobbyings* – des producteurs militant pour la sanction comme des partisans d'une évolution plus libertaire proposant une licence globale – alimentaient évidemment le débat. Le droit d'auteur aurait mérité mieux que ces invectives et, surtout, qu'un débat serein et approfondi sur l'évolution du droit d'auteur pût être organisé... De ce point de vue, la loi est effectivement de prohibition (v. leçon 12) et le législateur a été sensible au *lobbying* des financeurs (producteurs, éditeurs) jusqu'à soumettre l'usage pédagogique des œuvres à négociation de rémunérations (v. leçon 7) ; elle a également fait apparaître le dogmatisme (du pouvoir autant que des partisans d'une liberté irréfléchie) et la démagogie à bon marché (la pseudo « *contraventionnalisation* » des peines encourues par les internautes autant que la licence globale pour quelques euros). Voulant préserver les monopoles contre une pratique sociale déjà bien développée, cette loi, très politique, consigne une rupture en faisant dégénérer les monopoles en interdit : jamais la finalité du droit de la propriété littéraire et artistique n'a été d'empêcher le recours à des techniques nouvelles de communication des œuvres, mais de l'accompagner dans le respect des droits des auteurs, des artistes interprètes et des producteurs, ce qui fut bien le cas à chaque évolution technologique engendrant une consommation massive d'œuvres (développement de l'enregistrement sonore dans les années soixante-dix, de l'audiovisuel dans les années quatre-vingt, etc.). Elle a, en tous cas, acté le divorce entre l'usager et le droit d'auteur.

La question de la sanction de l'internaute est demeurée au centre des débats puisque le Conseil constitutionnel a censuré la disposition prévoyant une amende contraventionnelle à la place du délit de contrefaçon pour réprimer l'échange illicite de fichiers, disposition contraire au principe d'égalité devant la loi pénale (Cons. constit., 27 juillet 2006). Un accord conclu à l'issue d'une mission confiée à Denis Olivennes, le 23 novembre 2007, a alors arrêté le principe d'une graduation des actions menées contre les internautes contrefacteurs. Il a servi de base à la **loi n° 2009-669 du 12 juin 2009, dite HADOPI I**, qui, après une nouvelle décision de censure du Conseil constitutionnel (Cons. constit., 10 juin 2009), a été suivie de la **loi n° 2009-1311 du 28 octobre 2009, dite HADOPI II** (v., avec l'ensemble des références concernant ces textes et les décisions du Conseil : leçon 12). A été ainsi mise en place une « riposte graduée » pouvant aller jusqu'à la coupure d'accès à Internet. Divers textes d'application des lois *HADOPI* sont intervenus au cours de l'été 2010 :

- le **décret n° 2010-695 du 25 juin 2010** instituant une contravention de négligence caractérisée protégeant la propriété littéraire et artistique sur internet ;
- le **décret n° 2010-872 du 26 juillet 2010** relatif à la procédure devant la commission de protection des droits de la Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet ;
- le **décret n° 2010-994 du 26 août 2010** relatif à la commission prévue à l'article [L. 132-44](#) du Code de la propriété intellectuelle ;
- le **décret n° 2010-1057 du 3 septembre 2010** modifiant le décret n° 2010-236 du 5 mars 2010 relatif au traitement automatisé de données à caractère personnel autorisé par l'article [L. 331-29](#) du Code de la propriété intellectuelle dénommé « Système de gestion des mesures pour la protection des œuvres sur internet » ;
- la **circulaire du 6 août 2010** relative à la présentation des lois n° 2009-669 du 12 juin 2009, favorisant la diffusion et la protection de la création sur Internet, et n° 2009-1311 du 28 octobre 2009, relative à la protection pénale de la propriété littéraire et artistique sur Internet, ainsi que leurs décrets d'application.

A ensuite vu le jour la **loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles du XX^{ème} siècle**, qui crée un régime particulier applicable aux œuvres dites « orphelines » (v. leçon 6), lesquelles devraient aussi faire l'objet d'une directive européenne (v. *infra*).

Une **ordonnance du 12 novembre 2014** (JO du 14 novembre), assorti d'un Code des usages ayant fait l'objet d'un arrêté d'extension le 10 décembre 2014 (JO du 28 décembre) ont fixé des dispositions relatives au contrat d'édition numérique (v. leçon 9).

La **loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, dite LCAP**, a une finalité qui dépasse le droit de la propriété littéraire et artistique : réaffirmation des principes de liberté, labellisation des structures du spectacle vivant et des arts plastiques, réforme de l'enseignement supérieur de la création artistique, du cinéma et de l'audiovisuel, renforcement de la transparence des comptes pour les œuvres cinématographiques, dispositions sur les fonds régionaux d'art contemporain, dispositions sur le patrimoine archéologique et l'archéologie préventive, création de la catégorie des sites patrimoniaux remarquables, etc. Mais elle contient aussi de nombreuses dispositions dans le domaine visé par ce cours : cessions des droits patrimoniaux (v. leçon 8), exception relative personnes handicapées (v. leçon 7), rémunération pour copie privée, gestion collective, etc. Une part importante de la loi vise les droits voisins en intervenant sur les relations entre artistes-interprètes et producteurs et en instituant un « médiateur de la musique » pour intervenir dans les litiges entre les deux catégories (v. leçon 10).

La loi LCAP habilitait également le gouvernement à procéder par voie d'ordonnance pour transposer la directive 2014/26/UE du 26 février 2014 visant la gestion collective et les licences multiterritoriales (v. *infra*); l'**ordonnance n° 2016-1823 du 22 décembre 2016** a procédé à cette transposition.

En sus de ce corpus lié purement à la propriété littéraire et artistique, on n'oublie pas des textes plus spécifiques, comme la **loi du 9 mars 2004 de lutte contre la criminalité** (dite *Perben II*) qui a renforcé les sanctions contre la contrefaçon, la **loi n° 2007-1544 du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon** et la **loi n° 2014-315 du 11 mars 2014 renforçant la lutte contre la contrefaçon**.

La **loi n° 2021-1382 du 25 octobre 2021 relative à la régulation et à la protection de l'accès aux œuvres culturelles à l'ère numérique** a notamment fait fusionner le CSA et l'HADOPI en créant l'**ARCOM**, et procède au renforcement de la lutte contre la contrefaçon sur Internet (v. Leçon 12 – Cf. : Avis de naissance de l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique, *Légipresse* 2021 p. 512 - G. Weigel, « La loi n° 2021-1382 du 25 octobre 2021 relative à la régulation et à la protection de l'accès aux œuvres culturelles à l'ère numérique », *Légipresse* 2021 p. 596).

Il faut également signaler que l'**ordonnance n° 2016-131 du 10 février 2016 portant réforme du droit des contrats** a une incidence sur le droit de la propriété littéraire et artistique, dont il sera question dans les leçons 8 et 9.

B. La jurisprudence

On rappelle les règles de compétence avant d'évoquer l'importance de la jurisprudence.

1. La compétence judiciaire

a) Le principe : la compétence de tribunaux judiciaires spécialisés

La compétence en matière de propriété littéraire et artistique est celle du Tribunal judiciaire : l'art. [L. 331-1](#), al. 1 du CPI, dans sa rédaction depuis les lois du 29 octobre 2007 et du 4 août 2008 (Loi n° 2008-776 du 4 août 2008 de modernisation de l'économie : JO du 5 août 2008, p. 12471), prévoyait que « *toutes les contestations relatives à l'application des dispositions de la première partie du présent code qui relèvent des juridictions de l'ordre judiciaire sont exclusivement portées devant les tribunaux de grande instance* » (l'al. 4 du même article repartait des « *tribunaux de grande instance appelés à connaître des actions et des demandes en matière de propriété littéraire et artistique* »).

Exemple

Cette précision mettait fin à des incertitudes, la chambre sociale de la Cour de cassation ayant conclu à la compétence des juridictions prud'homales quand l'auteur était salarié (Cass. Soc., 21 mai 2008, Barthélémy c/ Sté. Sipa Press : JCP S 2008, 1428, note C. Blanc-Jouvan ; *Propriété intell.* 2008, n° 29, p. 433, obs. J.-M. Bruguière ; CCE 2008, comm. n° 86, obs. C. Caron ; *Petites Affiches* 2008, n° 175, p. 6, note X. Daverat ; *Légipresse* 2008, n° 256, III, p. 204, note A. Maffre-Beaugé ; JCP G 2008, act. n° 39, obs. S. Miara ; *RTD com.* 2008, p. 555, obs. F. Pollaud-Dulian ; *RIDA* 2008, n° 218, p. 485 et p. 391, obs. P. Sirinelli) ainsi qu'en matière de droits voisins quand l'artiste interprète est salarié (Cass. Soc., 27 octobre 2009, Magnant c/ Union nationale des JMF : CCE 2010, comm. n° 14, note C. Caron ; *Petites Affiches* 2010, obs. X. Daverat ; CCE 2010, « Un an de droit de la musique », chr. n° 4, § 10, obs. X. Daverat).

Le Tribunal des conflits était intervenu (Tribunal des conflits, 7 juillet 2014, arrêts n° 3954 et 3955, M. A. c. Maison départementale des personnes handicapées de Meurthe-et-Moselle) pour confirmer la compétence exclusive aux tribunaux de l'ordre judiciaire même « *si la responsabilité qui peut incomber à l'État ou aux autres personnes morales de droit public en raison des dommages imputés à leurs services publics administratifs est soumise à un régime de droit public* », qui devrait entraîner la compétence des juridictions administratives, dans la mesure où « *la loi, par une disposition expresse, a dérogé à ces principes* », à l'exception du cas où une décision juridictionnelle serait « *déjà intervenue sur le fond devant les juridictions de l'ordre administratif* » (n° 3954) ; ce principe s'applique au cas des marchés publics (n° 3954).

L'art. [L. 1411-4](#) du C. trav. précise lui-même, en ce sens, que : « *Le conseil de prud'hommes n'est pas compétent pour connaître des litiges attribués à une autre juridiction par la loi.* »

Désormais, « *les actions civiles et les demandes relatives à la propriété littéraire et artistique, y compris lorsqu'elles portent également sur une question connexe de concurrence déloyale, sont exclusivement portées devant des tribunaux judiciaires, déterminés par voie réglementaire* » (L. 331-1, al. 1).

Ainsi, quoiqu'un demandeur n'ait pas invoqué la propriété intellectuelle, mais fondé son action sur le parasitisme, un tribunal de commerce s'est déclaré incompétent dans la mesure où les actions civiles et les demandes relatives à la propriété littéraire et artistique sont exclusivement portées devant des tribunaux judiciaires (Trib. com. Lyon, 9 juin 2022, Groupe Progrès c/ La News, [legalis.net](#)).

Les tribunaux compétents en matière de propriété littéraire et artistique sont ceux de Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Nanterre, Nancy, Paris, Rennes, Strasbourg et Fort-de-France (art. [D. 211-6-1](#) du Code de l'organisation judiciaire). Cette compétence est identique pour les marques, les dessins et modèles et les indications géographiques.

Il y a toutefois des cas particuliers :

Exemple

par exemple, il a été jugé que, s'agissant du déplacement d'une oeuvre commandée à un architecte à l'occasion d'un marché public, ordonner la réinstallation de celle-ci ne peut dépendre du juge judiciaire (Paris, pôle 5, 9 avril 2025, n° 24/18170, *JurisData* 2025-005077).

b) La compétente des juridictions répressives

La contrefaçon, qui s'entend de l'atteinte au droit de propriété littéraire et artistique, permet d'engager la responsabilité civile du contrefacteur, mais est aussi un délit pénal (v. leçon 12), de sorte que les juridictions répressives interviennent également en la matière.

2. L'importance de la jurisprudence dans l'évolution de la matière

La jurisprudence a toujours eu en matière de propriété littéraire et artistique une importance considérable. Jusqu'à la loi du 11 mars 1957, elle s'est développée à partir des textes de 1791 et 1793, réalisant la nécessaire adaptation de ces dispositions à l'évolution des problématiques. Mais, elle a également dégagé des notions aussi fondamentales que le droit moral des auteurs (par exemple : Cass., 14 mars 1900, Whistler : *DP* 1900, 1, 497, rapport Rau, concl. Desjardins, note Planiol. – v. leçon 5), reconnu le droit de l'artiste sur son interprétation (v. leçon 7). Aujourd'hui, la jurisprudence conserve une fonction primordiale ; nous verrons ainsi que certains domaines relèvent de l'interprétation des juges (appréciation des critères d'accès à la protection par le droit d'auteur), que la matière est encore parcourue des « *grands arrêts* » et décisions de principes ; sans compter que le volume du contentieux est quantitativement important.

§ 2. Le droit international et européen

Une place doit d'abord être accordée à la loi du 8 juillet 1964 (décret d'application du 6 mars 1967 – V. A. Françon, « La loi du 8 juillet 1964 sur l'application du principe de réciprocité en matière de droit d'auteur », *Rev. crit. DIP* 1965, p. 280) qui, appliquant le principe de réciprocité à la matière, exige qu'un pays étranger accorde sur son territoire une « *protection suffisante et efficace* » aux œuvres d'origine française pour que la France accorde le bénéfice des dispositions françaises sur le droit d'auteur aux œuvres originaires de cet État. Selon la jurisprudence, la condition de réciprocité est remplie dès lors que l'État étranger est partie aux conventions internationales en matière de droit d'auteur.

Exemple

TGI de Paris, 15 novembre 1968 : *Gaz. Pal.* 1969, 2, som. p. 10 ; *Rev. crit. dr. int.* 1968, p. 670 - Trib. cor. de Paris, 9 mars 1982 : *RIDA* 1983, n° 116, p. 219.

Il faut préciser que cette condition vise les droits pécuniaires (les droits perçus sont versés à des organismes d'intérêt général), mais que l'auteur peut toujours agir sur le terrain du droit moral en cas d'atteinte à l'intégrité ou à la paternité de son œuvre. Naturellement, il peut être facile de contourner la condition française de réciprocité : si un auteur ressortissant d'un pays n'accordant pas de protection publiée pour la première fois son œuvre dans un pays partie à l'une des conventions internationales, celle-ci sera protégée par la loi française puisque l'origine de l'œuvre dépend de son lieu de publication (TGI de Paris, 15 novembre 1968 : *Clunet* 1970, p. 77, note Desbois ; *Rev. crit. dr. int.* 1970, p. 670, note Françon).

On présente ensuite très rapidement le droit international et le droit européen. Ils ne font pas, dans ce cours, l'objet d'une étude spécifique, mais leurs dispositions irriguent la matière et il sera fait, de temps à autre, allusion aux différents textes présentés ci-après.

A. Les conventions internationales

On distingue les textes en fonction de leur objet.

1. Les conventions relatives au droit d'auteur

a) La Convention de Berne

La *Convention de Berne* a été adoptée le 12 septembre 1886.

Sa dernière révision a été opérée par l'*Acte de Paris* en 1971. Les États parties à la convention constituent l'Union de Berne. La Convention impose le principe du traitement national, selon lequel les œuvres ayant pour pays d'origine l'un des États membres de l'Union doivent bénéficier dans chaque État contractant de la protection que ce dernier accorde aux œuvres de ses propres auteurs. Autrement dit, le droit d'auteur interne s'applique tant aux œuvres des auteurs nationaux qu'à celles des auteurs étrangers originaires d'un pays de l'Union. C'est l'assimilation de l'unioniste au national. Les droits définis par la *Convention de Berne* constituent un minimum conventionnel que chaque État de l'Union s'est engagé à appliquer. Le texte fixe une liste des œuvres littéraires et artistiques (art. 2). Elle contient des dispositions relatives au droit moral, circonscrit aux droits à la paternité de l'œuvre et au droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre préjudiciable à son honneur ou à sa réputation (art. 6 bis, 1). De plus, alors que notre droit moral est imprescriptible, celui défini par la convention est maintenu, après la mort de l'auteur « *au moins jusqu'à l'extinction des droits patrimoniaux* » (art. 6 bis, 2). Encore peut-on relever qu'il n'est pas question d'inaliénabilité du droit moral dans la convention. S'agissant des droits pécuniaires, les auteurs jouissent du droit exclusif d'autoriser la traduction, la reproduction, la représentation, la radiodiffusion, ou l'adaptation de leurs œuvres, moyennant rémunération. La durée de ce droit est fixée pour la vie de l'auteur et 50 ans après son décès (sur la durée en France et suite à l'harmonisation européenne, v. leçon 6). Seules quelques exceptions viennent déroger à ce principe, comme en matière de licences légales, et l'existence du droit de suite est soumise à l'existence de dispositions du droit interne dans chaque État membre.

b) La Convention de Genève ou Convention universelle

La *Convention de Genève*, ou *Convention universelle sur le droit d'auteur* a été adoptée le 6 septembre 1952 sous l'égide de l'UNESCO.

Elle est moins contraignante que la *Convention de Berne*, et était donc susceptible d'attirer des États réticents à l'adhésion à cette dernière. Fonctionnant aussi sur le principe du traitement national (v. *supra*), la *Convention de Genève* se caractérise d'abord par le fait que le droit moral y est inexistant. On relève simplement une disposition obligeant, en cas de licence, qu'une traduction soit correcte... L'éviction du droit moral par la *Convention universelle* devait permettre d'attirer les pays de *copyright*. Les dispositions relatives au droit patrimonial, au contraire, offrent à l'auteur le droit exclusif d'autoriser la reproduction par n'importe quel moyen, la représentation et l'exécution publique et la radiodiffusion de son œuvre, son adaptation ou sa traduction. Mais les seuils de protection peuvent varier : outre que certaines licences légales peuvent être instituées par les législations nationales (en matière de traduction, ainsi qu'à usage scolaire, universitaire ou de recherche, dans les pays en voie de développement) on retiendra surtout que chaque État peut déroger aux droits définis dans la convention, pourvu qu'il accorde un « *niveau raisonnable de protection effective* » aux auteurs, ce qui offre un système à la carte. De plus, la durée de protection prévue est inférieure à celle édictée par la *Convention de Berne*, étant fixée pour la durée de la vie de l'auteur et 25 ans après son décès. Signalons qu'il n'y a pas de formalités prévues par le texte conventionnel ; toutefois, si des États en définissent, elles sont considérées comme remplies dès qu'on relève la présence de la mention *copyright*. Celle-ci est formée d'un © suivi du nom du titulaire des droits et de l'année de première publication de l'œuvre.

c) L'Arrangement de Vienne

L' *Arrangement de Vienne*, conclu le 12 juin 1973, vise la protection des caractères typographiques, définis comme les ensembles de dessins de lettres et alphabets (avec annexes : accents, ponctuation, etc.), de chiffres et autres signes figuratifs (symboles, signes scientifiques, etc.) et d'ornements (bordures, vignettes, etc.).

Il s'agit de permettre au titulaire des droits d'interdire de confectionner sans son consentement toute reproduction (identique ou légèrement modifiée) des caractères créés, et de commercialiser ou d'importer une

reproduction. Les droits prévus sont d'une durée de quinze ans, ou de vingt-cinq ans pour les signataires d'un protocole additionnel. Ce texte, ratifié par la France (Loi n° 75-1133 du 10 décembre 1975, JO du 12 décembre), n'est pas entré en vigueur faute d'avoir réuni cinq signataires. Les caractères typographiques sont pour leur part protégés dans la législation française (v. leçon 3).

d) Le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur

Le *Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur*, adopté le 20 décembre 1996, se présente comme un « *arrangement particulier* » au sens de la *Convention de Berne*.

Il s'agit d'un texte notamment tourné vers l'évolution des techniques, qui admet la protection par le droit d'auteur des programmes d'ordinateur et des bases de données. Il définit, en outre ; un droit de distribution et un droit de communication au public pour les auteurs, ainsi qu'un droit de location pour les programmes d'ordinateur, les œuvres cinématographiques et les œuvres incorporées dans un phonogramme. Chaque partie contractante doit prévoir une protection juridique appropriée pour mettre en œuvre les dispositions du Traité.

2. Les conventions relatives aux droits voisins

a) La Convention de Rome

La *Convention de Rome* a été conclue le 26 octobre 1961. La France ne l'a ratifiée qu'en 1987 après s'être dotée, deux ans auparavant, d'une loi relative aux droits voisins (loi du 3 juillet 1985 : v. *supra*). Il n'est possible d'être partie à la *Convention de Rome* que pour un État déjà partie à l'une au moins des deux *Conventions de Berne* et de *Genève* ; en outre, la Convention affirme que la protection qu'elle accorde n'affecte en rien le droit d'auteur. Le principe du traitement national (v. *supra*) est réaffirmé pour chacune des catégories de bénéficiaires visées. Il s'agit d'une convention à la carte, chaque État pouvant effectuer un certain nombre de réserves, et singulièrement en ce qui concerne les droits des interprètes.

Deux règles sont communes aux catégories visées : d'un côté, la durée minimale des droits définis dans la convention est de 20 ans, pour tous les bénéficiaires ; d'un autre côté, il n'y a pas de formalités prévues par le texte conventionnel. Pour les **artistes interprètes et exécutants**, la *Convention de Rome* méconnaît le droit moral. Le texte détermine seulement les utilisations de la prestation des artistes auxquelles ces derniers peuvent « *mettre obstacle* » : radiodiffusion et communication au public de leur exécution sans leur consentement, sauf lorsque l'exécution utilisée pour la radiodiffusion ou la communication au public est elle-même déjà une exécution radiodiffusée ou faite à partir d'une fixation ; fixation sans leur consentement sur un support matériel de leur exécution non fixée ; reproduction sans leur consentement d'une fixation de leur exécution lorsque la première fixation a elle-même été faite sans leur consentement, lorsque la reproduction est faite à des fins autres que celles pour lesquelles ils ont donné leur consentement et lorsque la première fixation a été faite en vertu de certaines dispositions (usage privé, courts fragments aux fins d'actualité) et a été reproduite à des fins autres que celles visées par ces dispositions. Chaque État contractant a le choix du type de dispositions internes pour assurer cette protection : loi sur le droit d'auteur et les droits voisins, droit du travail, droit pénal, etc. Les **producteurs de phonogrammes** ont le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute reproduction de leur phonogramme. Ils ont également vocation au paiement d'une rémunération équitable en cas d'utilisation de phonogrammes du commerce pour la radiodiffusion ou la communication au public, comme nous l'avons signalé en parlant des artistes. Les **organismes de radiodiffusion** (la radiodiffusion est la diffusion de sons ou d'images et de sons par le moyen des ondes radioélectriques aux fins de réception par le public) jouissent du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la réémission de leurs émissions, et d'interdire la communication au public des celles-ci lorsque cette communication est faite dans des lieux accessibles au public et moyennant le paiement d'un prix d'entrée.

b) L'Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision

La conclusion de l' *Arrangement européen pour la protection des émissions de télévision*, le 22 juin 1960 à l'initiative du Conseil de l'Europe, a suivi de façon conjoncturelle les difficultés rencontrées lors de la Coupe du Monde de Football de 1958 (retransmissions non autorisées).

Les lenteurs d'élaboration de la *Convention de Rome* ont également précipité l'adoption de ce texte. Aux termes de l'*Arrangement*, les organismes de radiodiffusion jouissent du droit d'autoriser ou d'interdire toute réémission, la protection contre la fixation des émissions est garantie par un droit de saisie selon la procédure interne de l'État considéré, et la réception en public des émissions est soumise à un droit d'autorisation des organismes de radiodiffusion. Destiné initialement à s'appliquer en l'attente de la *Convention de Rome*, l'*Arrangement* est demeuré en vigueur par jeu de protocoles additionnels.

c) La Convention phonogrammes ou Convention de Genève

La *Convention pour la protection des producteurs de phonogrammes contre la reproduction non autorisée de leurs phonogrammes*, plus généralement appelée *Convention de Genève* ou *Convention phonogrammes* (pour ne pas la confondre avec la *Convention universelle*, également adoptée à Genève ; v. *supra*), conclue le 29 octobre 1971, tend à protéger les producteurs contre la piraterie des phonogrammes.

Pour les trois actes dits de piraterie visés par les textes (la production de copies faites sans le consentement du producteur, l'importation de ces copies lorsque la production ou l'importation est faite en vue d'une distribution au public, et la distribution elle-même de ces copies au public), les États contractants s'engagent à prendre des mesures pour protéger les producteurs des autres États parties à la convention. Quatre systèmes de protection sont définis : une protection par le droit d'auteur (dans les pays où le producteur est titulaire d'un droit d'auteur : système de *copyright*), par un droit spécifique (droits voisins), par des dispositions relatives à la concurrence déloyale et par des sanctions pénales. Chaque État contractant a le choix des mesures appropriées.

d) Le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes

Le *Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes*, adopté le 20 décembre 1996, indépendant des autres conventions internationales (mais sans établir de dérogation à la *Convention de Rome* et sans affecter le droit des auteurs), fonctionne selon le principe du traitement national.

Il institue un droit moral au profit des artistes (droit au nom et droit au respect) indépendant des droits patrimoniaux, ce en quoi il se distingue de la *Convention de Rome*. Il définit, pour les artistes et les producteurs de phonogrammes, un droit de reproduction, de location, de distribution et de mise à disposition des interprétations ou des phonogrammes ; le droit à rémunération des interprètes est expressément prévu pour la radiodiffusion, la communication et la fixation de leurs interprétations. Les deux catégories d'ayants droit jouissent, en outre, d'un droit à rémunération au titre de la radiodiffusion et de la communication au public de leurs phonogrammes et interprétations.

3. Une convention mixte : la Convention satellites

La *Convention satellites* ou *Convention de Bruxelles* a été signée le 27 mai 1974. Elle tend à la protection des signaux émis à destination d'un satellite, permet à l'organisme émetteur de s'opposer à une distribution (après décodage) non autorisée d'un signal et fixe les règles du paiement des droits quand les signaux émis depuis le territoire d'un État sont distribués sur le territoire d'un autre État. Cinq systèmes de protection sont définis : protection par le droit d'auteur, par les droits voisins (la convention vise au paiement des différents droits ; elle n'est pas catégorielle), par des dispositions relatives aux télécommunications, par des textes de nature administrative et par des sanctions pénales. Chaque État contractant a le choix des mesures appropriées.

B. L'Organisation mondiale du commerce

Avec le cycle de négociations dit *Uruguay Round*, amorcé en 1986 à Punta Del Este, la propriété intellectuelle est entrée dans le cadre du GATT (accord général sur les tarifs douaniers et le commerce). Depuis le 1^{er} janvier 1995, l'Organisation Mondiale du Commerce a été substituée au GATT, suite à l'*Accord de Marrakech* (*Le droit d'auteur et la Convention de Marrakech, Petites Affiches*, num. sp., 11 janvier 1995, n° 5). L'accord dit ADPIC (Aspects de droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce), qui en fait partie, se donne comme objectif de « *contribuer à la promotion de l'innovation technologique et au transfert et à la diffusion de la technologie, à l'avantage mutuel de ceux qui génèrent et de ceux qui utilisent des connaissances techniques et d'une manière propice au bien-être social et économique, et à assurer un équilibre de droits et d'obligations* » (art. 7). Cet objectif dépasse largement le cadre du droit de la propriété littéraire et artistique, et se trouve plus proche de la propriété industrielle.

Deux caractéristiques sont à signaler. D'une part, l'accord renvoie aux instruments internationaux existants : *Convention de Berne* pour les auteurs et *Convention de Rome* pour les droits voisins. Cependant, le renvoi à la *Convention de Berne* est opéré avec exclusion expresse de l'art. 6 bis, qui vise le droit moral : « *Les Membres n'auront pas de droits ni d'obligations au titre du présent accord en ce qui concerne les droits conférés par l'article 6 bis de ladite Convention ou les droits qui en sont dérivés* » (art. 9.1) ; la *Convention de Rome*, comme nous l'avons dit – v. *supra* – ne vise pas ce droit. D'autre part, l'OMC dispose d'un Organe de règlement des différends avec une procédure spécifique – mêlant juridictionnel et diplomatique – compétent en matière de propriété intellectuelle.

C. Le droit européen

La question des rapports entre droit d'auteur et droit communautaire est ancienne. Dans des temps reculés, on s'était même demandé si le domaine culturel ne devait pas rester étranger au *Traité de Rome* dont l'objectif est économique. Naturellement, les conséquences économiques du droit d'auteur sont telles que les règles communautaires l'encadrent ; pour le dire avec une décision remarquée, la Cour de justice des communautés européennes a eu l'occasion de rappeler, dans l'affaire *Phil Collins*, que le droit d'auteur et les droits voisins entrent dans le domaine d'application du *Traité* au sens de son art. 7, al. 1 dudit texte (CJCE, 20 octobre 1993, *Phil Collins : D.* 1995, 2, p. 133, note B. Edelman) ; le *Traité de Maastricht* (7 février 1992), d'ailleurs, évoque expressément les objectifs culturels de l'édification européenne (alors art. 128). Mais, au-delà de l'application des principes libéraux du droit communautaire, la nécessité est apparue de se pencher sur les possibilités en la matière, de sorte que nombre de directives ont vu le jour. A bien des égards, l'évolution communautaire va dans la sens d'une dépossession des prérogatives fondamentales au nom de principes économiques libéraux (X. Daverat, *D'un droit d'auteur apocryphe*, in *Les dynamiques du droit européen en début de siècle, Études en l'honneur de Jean-Claude Gautron*, éd. A. Pedone, Paris, 2004).

1. L'application de principes libéraux

Il serait hors de proportion ici de se lancer dans une étude d'ensemble. On ne donnera que deux exemples, choisis pour leur importance ainsi que leur utilité dans les développements qui suivront.

a) La libre circulation des marchandises

Une décision très remarquée de la Cour de justice des communautés européennes avait admis l'application du *Traité de Rome* aux phonogrammes qui, « *même s'ils incorporent des œuvres musicales protégées, sont des produits auxquels s'applique le régime de libre circulation des marchandises* » ; mais elle a largement diminué la portée du droit exclusif en créant la théorie de l'épuisement des droits :

Exemple

ainsi, les articles 30 et 36 du Traité (devenus respectivement 28 et 30) « doivent être interprétés en ce sens qu'ils font obstacle à l'application d'une législation nationale qui permet à une société de gestion de droits d'auteur, habilitée à faire valoir les droits d'auteur des compositeurs d'œuvres musicales enregistrées sur des disques ou autres supports de son dans un autre État membre, d'invoquer ces droits pour réclamer, en cas de distribution de ces supports de son sur le marché national lorsque ces supports ont été mis en libre circulation dans cet autre État membre par les titulaires des droits d'auteur ou avec le consentement de ceux-ci, le versement d'une redevance correspondant aux droits de licence habituellement perçus pour la commercialisation sur le marché national, déduction faite des droits de licence moins élevés payés dans l'État membre de fabrication » (CJCE, 20 janvier 1981 : *RTD europ.* 1981, pp. 182 101, obs. Bonet ; *RTD com.* 1981, p. 538, obs. A. Françon ; *RIDA* 1981, n° 109, p. 174, note Joubert).

Autrement dit, la *théorie de l'épuisement des droits* veut que, lorsqu'un auteur a été rémunéré sur le territoire d'un État de la Communauté, il ne puisse percevoir ce droit une seconde fois du fait de l'importation de son œuvre par un autre État membre ; si tel n'était pas le cas, c'est le franchissement des frontières qui serait finalement générateur d'obligations supplémentaires, puisqu'on évoque une législation nationale pour obtenir un nouveau paiement, ce qui aurait pour effet de cloisonner un marché que l'on voulait unique : l'auteur épuise ses droits quand il en use pour la première fois. Mais, la CJCE a alors établi une distinction entre le droit de représentation qui ne s'épuise pas et le droit de reproduction qui s'épuise après sa première mise en œuvre ; par la suite, elle a jugé que le droit de reproduction mécanique ne s'épuisait pas.

Exemple

CJCE, 9 avril 1987, *Basset* : *Rec.* 1987, p. 1747 ; *RIDA* 1987, n° 133, p. 168, note Delmoly ; *RTD com.* 1987, p. 390, obs. A. Françon. – Adde. : chr. B. Edelman, *JCP* 1987, I, 3312, n° 32.

b) La libre concurrence

La jurisprudence communautaire a eu également l'occasion d'intervenir à propos de pratiques concertées s'agissant d'accords de représentation réciproque, de tarifs excessifs et d'abus de position dominante comme dans un lourd contentieux historique impliquant la SACEM (v. leçon 11).

2. L'activité normative

C'est à partir d'un *Livre vert*, élaboré à la fin des années quatre-vingt (Commission Européenne, *Livre vert sur le droit d'auteur et le défi technologique*, com. 88-172, 1988) que le processus d'harmonisation européenne en matière de propriété littéraire et artistique s'est enclenché. On ne fera pas ici l'étude de ce processus, ce qui serait hors de proportion avec l'objectif de ce cours. On se contente de citer les directives qui sont intervenues, et auxquelles il pourra être fait allusion dans les leçons qui suivent : n° 91/250/CEE du 14 mai 1991, **protection juridique des programmes d'ordinateur** ; n° 92/100/CEE du 19 novembre 1992, **droit de location et de prêt, droits voisins** ; n° 93/83/CEE du 27 septembre 1993, **droit d'auteur et droits voisins en matière de radiodiffusion par satellite et de retransmission par câble** ; n° 93/98/CEE du 29 octobre 1993, **harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins**, n° 96/9/CE du 11 mars 1996, **protection juridique des bases de données** ; n° 2001/29/CE du 22 mai 2001, **harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information** ; n° 2001/84/CE du 27 septembre 2001, **droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre d'art originale**. On y ajoute la directive n° 2004/48/CE du 29 avril 2004 **relative au respect des droits de propriété intellectuelle**, la directive 2012/28/UE du 25 octobre 2012 sur **certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines** et la directive 2014/26/UE du 26 février 2014 concernant **la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur** (transposée par l'ordonnance du 22 décembre 2016 : v. *supra*).

Une **directive n° 2019/790/UE sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique (dite DAMUN)** a vu le jour le **17 avril 2019**. Son objectif est d'adapter le droit d'auteur de l'Union au développement du numérique particulièrement face aux GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon, auxquels il faut ajouter Microsoft). Outre le domaine de la responsabilité des hébergeurs de contenus, cette directive contient des dispositions relatives à la juste rémunération des auteurs et des artistes et aux exceptions au droit d'auteur ; elle crée aussi un droit voisin au profit des éditeurs de presse. Les Etats membres disposaient du délai de vingt-quatre mois à compter de la publication de la directive au Journal officiel de l'Union européenne pour procéder à sa transposition dans leur droit national (v. dossier in *CCE* 2019, n° 10, p. 5 & s.). La directive a été transposée partiellement par l'ordonnance n° **2021-580** du 12 mai 2021 ; un chapitre VII (« Dispositions applicables à certains fournisseurs de service de partage de contenu en ligne ») a été ajouté au livre I, titre III du CPI (art. **L. 137-1 à L. 137-4**) et les règles qu'il contient ont été répercutées en matière de droits voisins dans le livre II, chapitre IX du CPI (art. **L. 219-1 à L. 219-4**). L'ordonnance n° **2021-1518** du 24 novembre 2021 est venue compléter la transposition notamment ce qui concerne les exceptions au droit d'auteur (v. Leçon 7) (Sur les ordonnances de transposition : C. Alleaume, « Propriété littéraire et artistique », novembre 2020 - novembre 2021, chr., *Légipresse*, § 1 & s. – F. Siirainen, « Le régime de "droit commun" des licences collectives ayant un effet étendu : son présent, son avenir », *CCE* 2022, Etude 19).

Le Parlement européen a adopté, le 5 juillet 2022, un **Digital Services Act (DSA)** qui vise, entre autres, la contrefaçon sur les plateformes, mais aussi les propos haineux, la pédopornographie, etc.

Signalons que des codifications à droit constant ont été opérées par les directives n° 2006/115/CE et 2006/116/CE du 12 décembre 2006 (versions consolidées des directives « location et de prêt » et « durée de protection ») ainsi que n° 2009-24 du 23 avril 2009 (version consolidée de la directive « programmes d'ordinateur »).