

Droit de la propriété littéraire et artistique

Leçon 10 : Les droits voisins du droit d'auteur

Xavier DAVERAT

Table des matières

Section 1. Les droits des artistes interprètes.....	p. 3
§ 1. La genèse du droit de l'artiste.....	p. 5
A. Le fondement du droit de l'artiste.....	p. 5
1. L'argument artistique.....	p. 5
2. Les préoccupations sociales.....	p. 6
B. La reconnaissance du droit de l'artiste.....	p. 7
1. L'apparition d'un droit spécifique.....	p. 7
2. L'ébauche d'un régime particulier du droit de l'artiste.....	p. 7
a) Les modalités d'exercice du droit de l'artiste.....	p. 7
b) La confirmation de l'existence d'un droit privatif.....	p. 8
§ 2. Les prérogatives de l'artiste interprète.....	p. 8
A. Le droit moral de l'artiste.....	p. 9
1. Les éléments du droit moral de l'artiste.....	p. 9
a) Les prérogatives indiscutables.....	p. 9
1° L'objet du droit.....	p. 9
2° L'aménagement des prérogatives.....	p. 11
b) Le droit d'autoriser l'utilisation d'une prestation.....	p. 12
2. Les caractères du droit moral de l'artiste.....	p. 14
a) Les caractères propres du droit moral de l'artiste.....	p. 14
b) Le rapport au droit des auteurs.....	p. 15
B. Le droit patrimonial de l'artiste.....	p. 15
1. La cession des droits d'exploitation.....	p. 16
a) Les clauses contractuelles.....	p. 16
b) Les dispositions spécifiques relatives à la production phonographique et audiovisuelle.....	p. 17
1° Les rapports entre artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes.....	p. 17
2° Les rapports entre artistes-interprètes et producteurs d'œuvres audiovisuelles.....	p. 22
c) Droit des interprètes et mission de service public de l'INA.....	p. 22
2. Les rémunérations.....	p. 23
a) La fixation des rémunérations.....	p. 23
1° L'exploitation des phonogrammes.....	p. 23
2° L'exploitation des œuvres audiovisuelles.....	p. 26
b) Le caractère des rémunérations.....	p. 29
3. Les limites au droit patrimonial.....	p. 30
a) La durée des droits.....	p. 30
b) L'application de la théorie de l'épuisement des droits.....	p. 31
c) Les exceptions aux droits patrimoniaux.....	p. 31
Section 2. Les droits des investisseurs.....	p. 33
§ 1. Les droits des producteurs.....	p. 33
A. Les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.....	p. 33
1. L'activité de production.....	p. 33
a) Les deux catégories de producteurs.....	p. 33
b) La nature de l'activité.....	p. 34
2. Les prérogatives des producteurs.....	p. 35
a) Les producteurs de phonogrammes.....	p. 35
b) Les producteurs de vidéogrammes.....	p. 37
B. Les producteurs de bases de données.....	p. 37
1. Les prérogatives du producteur.....	p. 38

a) Le contenu des droits.....	p. 38
b) Les limites.....	p. 40
2. La nature des droits du producteur.....	p. 41
C. Les éditeurs de publications de presse.....	p. 42
§ 2. Les droits des entreprises de communication audiovisuelle.....	p. 43

Les droits voisins visent des intervenants tenus traditionnellement comme « *auxiliaires* » de la création, selon une expression célèbre (H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, 3^{ème} éd., Dalloz, 1978, n° 177). On peut considérer qu'ils se répartissent en deux groupes :

- Traditionnellement, les droits voisins regroupent les droits des artistes-interprètes, des producteurs (de phonogrammes et de vidéogrammes) et des entreprises de communication audiovisuelle. Ce sont les trois catégories que vise le Code de la propriété intellectuelle dans son Livre deuxième, auquel il faut ajouter quelques dispositions du Livre troisième sur les sociétés de gestion collectives, applicables au droit d'auteur autant qu'aux droits voisins. Ces dispositions sont héritées de la loi du 3 juillet 1985 (art. [L. 211-1 et s.](#)), après une longue évolution jurisprudentielle.
- On fait également entrer dans les droits voisins d'autres domaines. Loi du 1^{er} juillet 1998 (art. [341-1 et s.](#)), intervenue à la suite de la directive communautaire du 11 mars 1996 a ainsi créé un droit du producteur de bases de données, faisant l'objet du Titre IV du Livre troisième du Code de la propriété intellectuelle. En créant des prérogatives visant à protéger l'investissement d'un producteur, cette loi crée un droit voisin qui ne dit pas son nom (pour éviter la confusion dans la dénomination traditionnelle), mais qui en possède toutes les caractéristiques, et que nous détaillerons plus loin. On pourrait aussi considérer que le droit de l'organisateur de manifestations sportives, introduit par la loi du 16 juillet 1984 jouit de prérogatives très proches des droits voisins, faisant de ces derniers de véritables « producteurs sportifs » selon l'expression de Christophe Caron (*C. Caron, Droit d'auteur et droits voisins, Litec, coll. Manuel, 2006, p. 471 & s. n° 600 & s.*), les fédérations sportives et les organisateurs détenant en effet un monopole sur les images des manifestations qu'il organise (l'organisateur de manifestations sportives est-il « *propriétaire des droits d'exploitation de l'image de cette manifestation, notamment par diffusion des clichés photographiques réalisés à cette occasion* » (Cass. com., 17 mars 2004 : *CCE 2004*, n° 5, p. 29, note C. Caron). Mais, nous laisserons de côté ici ce domaine qui implique des spectacles sportifs et non culturels, ce qui éloigne de la propriété littéraire et artistique. Au demeurant, ces dispositions sont intégrées au Code du sport (art. [L. 333-1 et s.](#)).

On peut dater de 1928 le début des travaux internationaux en matière de droits voisins, avec la tenue d'une conférence à Rome sur la révision de la Convention de Berne, et au cours de laquelle des vœux furent émis pour la première fois en faveur d'une protection des artistes (même s'il est vrai que le Bureau International du Travail s'en était préoccupé en 1926). Une collaboration entre l'Union de Berne et l'OIT, puis avec la participation ultérieure de l'UNESCO aboutirent à l'adoption le 17 novembre de l'"*Avant-projet de Rome*". Mais par la suite, l'OIT élaborait son propre projet de convention internationale (juillet 1956), tandis que l'Union de Berne et l'UNESCO élaborèrent le *Projet de Monaco* (mars 1957). La Convention de Rome fut finalement adoptée le 26 octobre 1961. Sur le plan international, les droits voisins firent l'objet de la Convention phonogrammes du 29 octobre 1971 et d'un des *Traités de l'OMPI* sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes, adopté le 20 décembre 1996.

Les droits voisins ont également été visés par le droit européen : Directive n° [92-100](#) du 19 novembre 1992, *relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle* (JOCE n° L 346, 27 nov. 1992, p. 61 ; JCP 1992, III, 65809) ; Directive n° [93-98](#) du 29 octobre 1993 *relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins* (JOCE n° L 290, 24 nov. 1993 ; JCP 1993, III, 66507). Si l'on admet que le droit des producteurs de base de données s'inscrit dans la logique des droits voisins (*V. infra*), on ajoutera la Directive n° 96-9 du 11 mars 1996 *concernant la protection juridique des bases de données* (JOCE n° L 77, 27 mars 1996 ; JCP E 1996, III, 67914).

La Directive n° [2001/29/CE](#) Droit d'auteur, droits voisins dans la société de l'information du 22 mai 2001 (JOCE n° L 167, 22 juin 2001, p. 10) laisse sensiblement intactes les prérogatives liées aux droits voisins : art. 2 sur droit de reproduction, art. 8 sur droit de radiodiffusion et de communication au public.

Section 1. Les droits des artistes interprètes

« L'artiste interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire et artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes. » (art. L. 212-1).

Le texte précise qu'est exclu de cette définition « l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels ».

Quelques difficultés peuvent surgir. Lorsque les usages professionnels ne sont d'aucun secours, la jurisprudence doit juger au cas d'espèce :

Exemple

On refuse la qualité d'artiste interprète pour le caractère interchangeable du rôle et l'absence de personnalité dans un film publicitaire (Paris, 18 février 1993 : *D.* 1993, 2, p. 397, note I. Wekstein-Steg. & Cass. soc., 10 février 1998 : *JCP E* 1999, p. 1484, note Laporte-Legeais) ; au vu de cette décision, on peut considérer que trois critères concourent à repérer le caractère complémentaire de la prestation d'un artiste : le caractère accessoire de sa prestation (courte durée), présence interchangeable et anonymat. Un chanteur a pu faire reconnaître sa qualité d'artiste-interprète dans une chanson au générique d'un film, après rapport d'expertise reconnaissant sa tessiture dans la voix soliste, et sans que l'absence de reconnaissance de sa qualité d'interprète par l'ADAMI ait une incidence quelconque (Versailles, 15^{ème} ch., 29 septembre 2010, Société Tinacra Music c/ J.-D. Perez : *CCE* 2011, « Un an de droit de la musique », chr. 4, § 2, obs. X. Daverat ; *Légipresse* 2010, n° 277, p. 334). En revanche, le caractère impersonnel de la lecture d'une phrase banale pour une annonce de programmes radiophoniques, de surcroît très brève, ne confère aucunement la qualité d'artiste-interprète (Paris, pôle 6, 5^{ème} ch., 17 mars 2011, Jean-Marc M. c/ Sunset Productions : *L'essentiel de le propr. intell.*, mai 2011, p. 4, n° 095, obs. C. Bernault ; *Petites Affiches* 2011, n° 254, p. 18, obs. X. Daverat ; *CCE* 2011, chr. n° 9, § 1, obs. P. Tafforeau ; *RLDI* 2011, n° 2302, obs. M. Trézéguet) ; dans un même sens, la qualité d'interprète a été refusée à un animateur de télévision (Aix-en-Provence, 1^{ère} ch. B, 17 novembre 2011 : *RLDI* décembre 2011, n° 2547, obs. L. C. ; *CCE* 2012, chr. 9, n° 2, obs. P. Tafforeau). Une décision de la Cour de Paris accorde la qualité d'artiste-interprète à celui qui mixe des enregistrements au moyen de disques vinyle (Paris, pôle 5, ch. 1, 14 décembre 2011 : *JurisData* n° 2011-030067 ; *CCE* 2012, chr. 9, n° 1, obs. P. Tafforeau) ; certes, la décision paraît souscrire à la tendance consistant à rechercher l'empreinte d'une personnalité à l'instar des auteurs (« choix dépassant le simple travail technique »), même si le critère s'affadit (« travail [qui a] excédé celui d'un ingénieur du son »), mais on comprend mal la raison de ce contentieux dès lors que la SACEM a mis en place un statut des DJ, sauf à supposer que l'intéressé ne s'est pas prémuni... Une décision refuse la qualité d'artiste-interprète à la participante d'un sketch des Inconnus au seul motif du défaut de caractère personnel de l'interprétation (Paris, pôle 5, ch. 2, 10 oct. 2014, n° 13/23231 : *RLDI* 2015, n° 111, obs. J.-M. Guilloux).

Il a parfois été soutenu que la prise de son était une forme d'interprétation (H. Harder, « La prise de son : une interprétation ? », *Musique en Jeu*, n° 3, Seuil, 1971, p. 17) et de vieilles décisions ont même qualifié l'enregistrement et la reproduction sonore d'œuvre originale (Trib. civ. de Seine, 13 mars 1957 : *RIDA* 1957, n° XVII, p. 162, note J.-L. Tournier), mais il est acquis que l'enregistrement n'est pas protégeable (Paris, 6 octobre 1979 : *D.* 1981, 2, p. 190, note R. Plaisant).

Exemple

Un long contentieux est intervenu s'agissant des participants à des émissions de télé-réalité, notamment à propos de L'Île de la Tentation, pour qualifier leur relation avec les chaînes de télévision de contrat de travail (sur l'ensemble du contentieux, v. X. Daverat, « Retour sur une "fiction sociale" : la télé-réalité », *Comm. com. électr.*, n° 6, juin 2011, étude n° 12) ; après l'émblématique décision de la Cour de cassation (Cass. soc., 3 juin 2009 : *Rev. dr. trav.* 2009, p. 507, obs. G. Auzero ; *Dr. ouvrier* 2009, n° 734, p. 405, note F. Héas ; *D.* 2009, jur. p. 2517, note B. Edelman ; *JCP G* 2009, jur. 216, note D. Feldman ; *D.* 2009, AJ p. 1530, obs. M. Serna ; *LPA* 2009, n° 168, p. 7, note C.-M. Simoni ; *JCP S* 2009, act. 305, obs. P.-Y. Verkindt – Adde. : J.-F. Cesaro & P.-Y. Gautier, « Tenter sa chance ou travailler : qualifications, télé-réalité et contrats spéciaux », *D.* 2009, chr. p. 2116) une des questions adjacentes était celle de la reconnaissance du statut d'artistes-interprètes. La Cour de cassation n'a pas admis cette qualité au motif que les participants ne jouent pas de rôles et qu'ils sont censés rester eux-mêmes (Cass. civ. 1^{ère}, 24 avril 2013, L'Île de la Tentation : *Comm. com. élect.* 2013, comm. 75, note C. Caron ; *JCP* 2013, 731, note X. Daverat).

§ 1. La genèse du droit de l'artiste

Les arguments en faveur d'un droit des interprètes ont fait l'objet de vives contestations.

- Certains ne voyaient pas les raisons artistiques militant en faveur d'un droit sur l'interprétation.
- D'autres voulaient plutôt éviter d'avoir à demander l'autorisation des intéressés et surtout de voir peser les charges nouvelles que ce droit ferait apparaître sur l'exploitation.

Le long processus de gestation des droits de l'artiste doit être rappelé pour expliquer la complexité du système en vigueur.

A. Le fondement du droit de l'artiste

Deux sortes d'arguments ont milité en faveur de la reconnaissance d'un droit de l'artiste sur son interprétation.

1. L'argument artistique

Revendiquer un droit voisin du droit d'auteur signifie protéger une interprétation *artistique*, permettant l'analogie avec l'œuvre d'art.

Le talent de l'acteur ou du musicien et le caractère esthétique de l'interprétation justifieraient les prérogatives de l'artiste.

Ce caractère a pu être nié dès lors que les observateurs ne percevaient pas les nuances d'une interprétation, ou au motif que l'œuvre existe sans le concours des interprètes qui ne participent pas à son élaboration (Trib. civ. de Seine, 23 juillet 1902 : *Gaz. Pal.* 1903, 1, p. 520. & Paris, 24 décembre 1940 : *Ann.* 1940-48, p. 393 ; *JCP* 1941, II, 1649, obs. H. Desbois).

Des débats passionnés ont vu le jour : des juristes se sont faits critiques d'art (F. Hepp, « Variations sur le mot art », *DA* 1956, p. 112. & V. la tentative de définition de l'art musical in : Trib. civ. de Seine, 6 mars 1903 : *S.* 1907, 2, p. 114) et un célèbre chef d'orchestre a tenté, dans une revue juridique, d'expliquer en quoi l'interprétation ajoute à la lettre d'une partition (E. Ansermet, « La musique et son exécution ; de la nature de l'activité propre du compositeur, de l'interprète et de l'exécutant en collectivité au regard des droits qui en résultent », *RIDA* 1960, n° XXVII, p. 51).

L'emportement a enrichi la discussion de quelques perles, tel l'article d'un éditeur de musique qui considérait que, la meilleure interprétation étant celle qui s'attache à l'œuvre écrite, s'écarter de la partition serait une

faute ; dès lors, reconnaître un droit sur l'interprétation aboutirait à un droit aux musiciens qui commettent des fautes, et donc aux mauvais instrumentistes (E. Roth, « La musique, son exécution et les droits voisins », *RIDA* 1960, n° IXXX, p. 45) !

Exemple

La jurisprudence a finalement intégré la réalité de l'apport personnel du musicien (Trib. civ. de Seine, 6 mars 1903, précité. & Trib. civ. de Seine, 23 avril 1937 : *S.* 1938, 2, p. 57, note Toulemon ; *JCP* 1937, II, 247, concl. Raimbault ; *D.* 1938, p. 107 ; *DA* 1938, p. 106).

Mais l'idée d'une **séparation entre interprète et exécutant** (en fonction des degrés d'apport et de liberté de chacun) **est apparue**, et s'est pérennisée puisqu'il est de tradition de parler des « *artistes interprètes ou exécutants* » depuis que la Convention de Rome a imposé cette terminologie.

Le droit a toutefois eu moins de mal à intégrer l'apport du comédien que celui du musicien, surtout grâce au cinéma puisque, sans acteurs, le film n'existerait pas.

Mais cette conception, s'exacerbant, a parfois fait dire que seuls les acteurs de l'écran devaient bénéficier d'un droit voisin.

2. Les préoccupations sociales

Un second argument venait justifier la reconnaissance d'un droit de l'artiste.

Les utilisations des prestations enregistrées auraient entraîné une perte d'emploi dans le spectacle vivant.

La SPEDIDAM elle-même évoquait un préjudice individuel, par référence au montant initial du cachet de l'artiste qui n'englobe pas les utilisations successives, et d'un préjudice collectif lié à l'emploi.

Il faut dire que, à la même période, une tendance générale voulait faire admettre que les artistes exerçaient leur activité dans le cadre d'un contrat de travail.

Après un long débat jurisprudentiel au cours duquel on cherchait à se convaincre de l'existence d'un lien de subordination caractéristique du contrat de travail.

Exemple

Cass., requ. 24 février 1864 : *D.* 1864, 1, p. 135 ; *S.* 1864, 1, p. 59 - Trib. civ. de Seine, 24 février 1912 : *Gaz. Pal.* 1912, 1, p. 311 - Cass. soc., 9 novembre 1945 : *JCP* 1946, IV, p. 5 - Cass. crim., 3 juin 1955 : *Bull.* n° 272 - Cass. civ. 2^{ème}, 23 février 1956 : *Gaz. Pal.* 1956, 2, n° 20 ; *D.* 1956, som. p. 95 ; *JCP* 1956, IV, p. 50 ; *Bull.* n° 141 - Cass. crim., 16 octobre 1957, *Bull.* n° 647. - Paris, 11 juin 1958 : *Gaz. Pal.* 1958, 2, p. 165, concl. Combaldieu ; *JCP* 1958, II, 10678, concl. Combaldieu ; *D.* 1958, 2, p. 629 ; *RTD com.* 1958, p. 423, obs. Carbonnier - Cass. civ. 2^{ème}, 22 avril 1959 : *JCP* 1959, IV, p. 66 ; *Bull.* n° 330 - Bordeaux, 28 mai 1959 : *Gaz. Pal.* 1959, 2, p. 230 - Cass. soc., 10 décembre 1959 : *Gaz. Pal.* 1960, 1, p. 150 ; *Bull.* n° 1233 - TGI de la Seine, 25 avril 1960, 2 jugements : *Gaz. Pal.* 1960, 2, p. 114 - Cass. civ. 2^{ème}, 12 octobre 1960 : *Gaz. Pal.* 1960, 2, p. 331. - Cass. soc., 16 mars 1961, Pathé Marconi : *Dr. Social* 1961, p. 349, concl. Lindon ; *Gaz. Pal.* 1961, 2, p. 370 ; *JCP* 1961, IV, p. 66 - Cass. soc., 16 mars 1961, Tinard : *Dr. Social* 1961, p. 353, concl. Lindon. - Cass. soc., 30 janvier 1966 : *Bull.* n° 657. - Cass. soc., 30 janvier 1969 : *D.* 1969, 2, p. 277.

Le législateur a institué une présomption légale d'activité salariée pour les artistes du spectacle, édictée par l'**art. L. 7121-3 du C. trav.**

Loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969 - V. P. Bizière, « Commentaire de la loi n° 69-1186 du 26 décembre 1969 relative à la situation juridique des artistes du spectacle et des mannequins », *Quest. Prud'h.* 1971, p. 881. & P. Chesnais, « Les lois du 26 décembre 1969 relatives aux artistes du spectacle et aux mannequins », *JCP* 1970, I, 2315. & Y. Saint-Jours, « Artistes et mannequins », *Enc. Dalloz, Travail* - Y. Saint-Jours, « Le statut juridique des artistes du spectacle et des mannequins », *D.* 1970, 1, p. 17.

En s'accommodant largement d'une fiction il s'agissait de **permettre aux artistes de bénéficier d'avantages sociaux liés à la qualité du salarié** (couverture sociale, congés payés...)

Pour louable que soit le but et même si la présomption remplit son objectif (Cass. soc., 25 janvier 1990 et Paris, 29 juin 1990 : *D.* 1992, 2, p. 161, note X. Daverat), il n'était pas utile d'en passer par cette solution.

Cette assimilation des artistes à des salariés a, comme on le dira, pénétré le système des droits voisins (v. *infra*).

B. La reconnaissance du droit de l'artiste

Après une période d'incertitude au cours de laquelle la jurisprudence a refusé la reconnaissance du droit de l'artiste les droits de l'interprète se sont imposés par voie prétorienne.

Exemple

Trib. civ. de Seine, 23 juillet 1902 : *Gaz. Pal.* 1903, 1, p. 520 - Trib. civ. de Seine, 9 mars 1937 : *Gaz. Pal.* 1938, I, p. 230 ; *DA* 1940, p. 119 - Paris, 24 décembre 1940 : *JCP* 1941, II, 1649, obs. H. Desbois ; *Ann.* 1940-48, p. 393.

1. L'apparition d'un droit spécifique

Quoique qu'elle ait été précédée d'une décision assez remarquable (Trib. civ. de Seine, 23 avril 1937 : *JCP* 1937, II, 247, concl. Raimbault, obs. R.D. ; *S.* 1938, 2, p. 57, note Toulemon ; *DA* 1938, p. 106), on s'accorde à voir dans l'affaire Furtwängler l'admission de principe du droit de l'artiste sur son interprétation.

Exemple

Précédé d'une première assignation sur la base du droit au nom (Trib. civ. de Seine, 19 décembre 1953 : *S.* 1954, II, p. 94 ; *RIDA* 1954, p. 117 ; *JCP* 1954, II, 8114, note Plaisant & Sialelli ; *RTD com.* 1954, p. 637, obs. H. Desbois), ce litige visant la commercialisation en disques d'enregistrements radiophoniques sans l'autorisation du prestigieux chef d'orchestre a abouti à un arrêt de la Cour de cassation reconnaissant le droit de l'artiste par un attendu resté célèbre : « ***l'artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution autre que celle qu'il avait autorisée*** », ce qui caractérise « ***une atteinte au droit de l'artiste sur l'œuvre que constitue son interprétation*** » (Cass. civ. 1^{ère}, 4 janvier 1964 : *D.* 1964, 2, p. 231, note Pluyette ; *JCP* 1964, II, 13712 ; *RIDA* 1965, n° XXXXV, p. 194 ; R. Badinter, Le droit de l'artiste sur son interprétation, *JCP* 1964, I, 1844. - Sur l'ensemble de l'affaire : Trib. civ. de Seine, 4 janvier 1956 : *Ann.* 1959, p. 71 ; *RTD com.* 1956, p. 275, obs. H. Desbois. Paris, 13 février 1957 : *JCP* 1957, II, 9838, concl. R. Lindon ; *RTD com.* 1957, p. 653, obs. H. Desbois ; *D.* 1957, somm. p. 122 ; adde. M.-P. Sèvre, *La protection des artistes interprètes et exécutants dans ses rapports avec le droit d'auteur*, thèse, Paris, 1959, pp. 43-44). En utilisant le mot « œuvre », les juges accueillaient l'interprétation au sein du droit d'auteur (en ce sens : R. Badinter, op. cit., n° 7 à 9. & X. Daverat, L'artiste interprète, op. cit. n° 263-264. *Contra* : H. Desbois, « Les droits dits voisins du droit d'auteur », op. cit., p. 17).

2. L'ébauche d'un régime particulier du droit de l'artiste

L'emblématique **arrêt Furtwängler** a été suivi de deux contentieux scellant une sorte de régulation du droit des interprètes.

a) Les modalités d'exercice du droit de l'artiste

Exemple

Forte de la jurisprudence de la Cour de cassation, une société de gestion des droits des interprètes, la SPEDIDAM a assigné l'ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) pour exiger que l'utilisation secondaire d'interprétations musicales soit assortie d'autorisations et de rémunérations, en demandant des dommages et intérêts pour le passé.

Si le jugement du Tribunal de grande instance de Paris a accueilli favorablement cette demande (TGI Paris, 14 décembre 1972 : *RIDA* 1973), la Cour d'appel, réaffirmant le principe du droit de l'artiste, a considéré que les interprètes, sachant que l'ORTF utilisait les disques comme cessionnaire des droits des producteurs, se privaient alors de tout recours (Paris, 30 novembre 1974 : *RIDA* 1975, n° LXXXIV, p. 196, note H. Desbois ; *JCP* 1976, II, 18336, obs. R. Plaisant ; R. Plaisant, *Le droit des artistes et interprètes*, L'arrêt rendu par la Cour de Paris, le 30 novembre 1974, *Rev. U.E.R.*, XXVI, n° 6, novembre 1975, p. 37).

Comme l'indiquait H. Desbois, « *l'usage tient lieu de clause expresse* » (H. Desbois, *RIDA* 1975, n° LXXXIV, p. 203) selon une logique qui annonce la licence légale pour les phonogrammes du commerce (voir *infra*). La Cour d'appel renvoyait, pour qu'il en soit autrement, à des conventions individuelles ou collectives.

La Cour de cassation a rejeté le pourvoi (Cass. civ. 1^{ère}, 15 mars 1977 : *RIDA* 1977, n° LXXXXIII, p. 141, note H. Desbois ; *JCP* 1979, II, 19153, obs. R. Plaisant ; *RTD com.* 1977, p. 501, obs. H. Desbois).

b) La confirmation de l'existence d'un droit privatif

Exemple

Au moment de la transformation de l'ORTF en sociétés nationales de programmes (Loi n° 74-697 du 7 août 1974, JO du 8 août, p. 8355 ; *JCP* 1974, III, 41942), Radio-France refusa de renouveler une convention passée avec le SNEPA (Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle) fixant les modalités d'utilisation des disques par les organismes de radio et de télévision.

Le syndicat assigna le radiodiffuseur notamment sur le fondement des droits des artistes interprètes dont les producteurs étaient cessionnaires. Après un double rejet de la demande par le Tribunal de commerce et la Cour d'appel de Paris (Paris, 2 mars 1979 : *RIDA* 1979, n° 101, p. 131 ; *JCP* 1980, II, 19351 ; *JCP CI* 1980, 13410, obs. R. Plaisant),

La Cour de cassation cassait l'arrêt précité : les juges du fond s'étaient retranchés derrière l'absence de dispositions légales alors que les artistes « *sont fondés cependant, en vertu des règles du droit commun, à exiger que leurs interprétations ne reçoivent pas une autre utilisation que celle par ceux autorisée* » (Cass. civ. 1^{ère}, 5 novembre 1980 : *RIDA* 1981, n° 108, p. 158 ; *RIPIA* 1981, n° 124, p. 278 ; *JCP* 1982, II, 19827 ; *RTD com.* 1981, p. 544, obs. A. Françon ; *D.* 1981, IR, p. 83, obs. C. Colombet).

La Cour de renvoi observa que, en enregistrant un disque, l'interprète accepte qu'une fixation de son exécution soit réalisée à des fins commerciales et que l'utilisation radiophonique du disque est un autre usage que celui pour lequel son consentement a été donné (Versailles, 23 juin 1982 : *RIDA* 1982, n° 114, p. 183, note Masouyé ; *D.* 1983, 2, p. 33, note B. Edelman ; *RTD com.* 1982, P.35, obs. A. Françon. & X. Daverat, « *L'art et la manière* », op. cit.) et le droit des artistes s'imposa malgré l'ultime tentative de Radio-France fondée sur le consentement sans réserves des interprètes (Cass. civ. 1^{ère}, 25 janvier 1984 : *RIDA* 1984, n° 121, p. 148).

§ 2. Les prérogatives de l'artiste interprète

Les art. L. 212-1 à L. 212-9 déterminent les prérogatives s'attachant au droit moral des artistes, affirment le principe du droit de l'artiste sur son interprétation, établissent les règles inhérentes à la situation de l'artiste collaborant à la réalisation d'une œuvre audiovisuelle ainsi que les modalités de rémunération applicables conjointement aux interprètes et aux producteurs en cas d'utilisation des phonogrammes du commerce.

On repère un dualisme (droit moral / droit patrimonial) censé rapprocher du droit d'auteur.

A. Le droit moral de l'artiste

Le droit moral de l'artiste est visé par l'art. [L. 212-2](#) et, si l'on admet que des prérogatives se rattachant au droit d'autoriser l'utilisation de sa prestation relèvent du droit moral, par l'art. [L. 212-3](#) (B. Edelman, « Enquête sur le droit moral des artistes interprètes », *D.* 1999, 1, p. 240. - B. Edelman, « Nouvelle enquête sur le droit moral des artistes interprètes », *D.* 2006, chr. p. 1168).

De façon générale, l'interprète, pris dans le cadre d'une économie de la création, notamment audiovisuelle, ne jouit que d'un droit moral encadré par les exigences d'un processus d'exploitation.

1. Les éléments du droit moral de l'artiste

Il est traditionnel de ne voir le droit moral des interprètes exprimés qu'au travers de l'art. [L. 212-2](#) ; il faut malgré tout se demander si l'artiste n'est pas investi d'un droit de divulgation.

a) Les prérogatives indiscutables

Selon l'art. [L. 212-2](#) : « *L'artiste-interprète a droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation. Ce droit inaliénable et imprescriptible est attaché à sa personne. Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.* »

1° L'objet du droit

Les textes définissent d'abord un *droit au nom et à la qualité* de l'artiste.

- Le droit au respect du nom oblige à une mention sur les divers éléments matériels qui concourent à la présentation de l'interprétation : Sanction de l'omission du nom :

Exemple

TGI de Paris, 26 novembre 1997, Jean Ferrat : *RIDA* 1998, n° 177, p. 284) ; un arrêt relève que le nom et la qualité d'un artiste figurait « *tant sur la pochette de la vidéocassette que dans le film reproduit sur la vidéocassette* », ce qui laisse supposer qu'un défaut de mention du nom sur l'un des supports évoqués aurait porté atteinte au droit moral (Paris, 27 janvier 1992 : *Juris-Data* n° 020330).

Il a même été jugé que l'omission du nom et de la qualité d'un comédien dans un dossier de presse pouvait porter atteinte au droit moral (TGI de Paris, 1^{er} juin 1987 : *Images juridiques* n° 8).

- Le droit au nom devrait aussi s'entendre d'un droit à l'anonymat :

Exemple

Sur ce point, la Cour de cassation avait admis le 3 mars 1982, antérieurement aux dispositions légales, le droit au respect de l'anonymat d'un artiste, prévu au contrat, à l'occasion de l'exploitation d'un film, mais une ordonnance du tribunal de grande instance de Paris s'y était opposé (Cass. civ. 1^{ère}, 3 mars 1982 : *Gaz. Pal.* 1982, 1, pan. p. 244 - TGI de Paris, réf., 7 mars 1986 : *D.* 1987, som. p. 367 - Adde. Paris, 6 novembre 1984 : *D.* 1985, 2, p. 187).

- Le droit au respect du nom s'étend au pseudonyme, qui peut être indivis entre les membres d'un ensemble :

Exemple

Le membre évincé du groupe peut interdire aux autres d'utiliser ce pseudonyme, tandis qu'il ne pourra lui-même en user : Paris, 20 janvier 1993, Sony c/ Pappolla : *D.* 1993, IR, p. 117. & Les artistes entrés ultérieurement dans un groupe bénéficient de cette indivision : Cass. civ. 1^{ère}, 25 janvier 2000 : *D.* 2000, 2, p. 2999, concl. J. Sainte-Rose.

- La loi impose également le *respect de l'interprétation*.

Exemple

On a ainsi sanctionné la superposition de bruits sur la bande originale d'un film d'opéra (TGI de Paris, 10 janvier 1990 : *D.* 1991, 2, p. 206, note B. Edelman ; *D.* 1991, som. p. 99, obs. C. Colombet ; *RIDA* 1990, n° 145, p. 318. V. : X. Daverat, *L'impuissance et la gloire*, op. cit.).

L'utilisation de chansons à l'occasion d'un défilé de mode a été sanctionnée dans la mesure où celles-ci ont été « significativement tronquées, l'effet de crescendo propre au genre de la musique électronique étant anéanti » (CA de Paris, 21 juin 2016, pôle 5, ch. 1, n° 15/00612, *Benjamin B. dit Cosmo Vitelli & a. c/ Sté Barbara Bui* : *CCE* 2017, chr. 4, § 4, obs. X. Daverat ; *LEPI* 2016, n° 9, p. 3, obs. A. Lebois ; *Prop. intell.* 2016, n° 61, p. 454, obs. A. Lucas ; *CCE* 2016, chr. 9, § 6, obs. P. Tafforeau).

Mais un jugement très critiquable n'a pas vu de dénaturation de la prestation d'un acteur quand des extraits de films ont été montés pour une publicité télévisée au motif que le comédien avait lui-même participé à des publicités de son vivant (TGI de Paris, 23 avril 1997, Blier : *RIDA* 1997, p. 366 ; *Petites Affiches* 1998, n° 48, p. 20, note X. Daverat). Heureusement, une décision a sanctionné l'usage d'un extrait de film de Lino Ventura dans une publicité pour les véhicules Renault en indiquant notamment que l'utilisation promotionnelle d'une interprétation s'écarte de la finalité du film cinématographique (Paris, 28 avril 2003 : *Petites Affiches* 2004, n° 13, p. 12, obs. X. Daverat).

L'utilisation de l'interprétation d'une artiste pour sonoriser un spectacle « dans des conditions que celle-ci n'avait pas choisies » a également été considérée comme portant atteinte au droit au respect de l'interprétation, en même temps que de l'œuvre puisque l'intéressée cumulait les qualités de compositeur et d'interprète (TGI de Paris, 14 février 2003 : *Petites Affiches* 2004, n° 13, p. 13, obs. X. Daverat). Mais, dans l'affaire Zingaro, plusieurs fois évoquée (v. supra leçons 4 & 5), la présence de clochettes dans un spectacle équestre ne porte pas atteinte au respect des œuvres musicales utilisées dans le spectacle (CA Paris, pôle 5, ch. 1, 14 déc. 2021, n° 19/12865 : *CCE* 2022, chr. 5, § 4, obs. X. Daverat ; *Dalloz IP/IT* 2022 p. 60, obs. L. Paudrat).

Ces deux dernières décisions coïncident avec la jurisprudence qui, sur le terrain du droit d'auteur, sanctionne au nom du droit moral l'usage de l'œuvre selon un état d'esprit contraire à celui voulu par l'auteur.

Exemple

Un long et intéressant contentieux est intervenu à l'initiative de Jean Ferrat. Le chanteur estimait qu'il y avait atteinte à son droit moral du fait de deux sortes de compilations : l'une reproduisait des interprétations enregistrées à différentes périodes de sa carrière, ce qui nuisait selon lui à leur cohérence ; l'autre le faisait côtoyer des interprètes ayant eu une attitude équivoque (voire franchement collaborationniste dans le cas d'André Dassary, interprète de *Maréchal nous voilà*) en contradiction avec ses convictions. La Cour d'appel de Paris n'avait pas donné gain de cause à Ferrat, en se fondant sur la force obligatoire des cessions, estimant que l'artiste avait donné son autorisation générale d'exploitation des chansons sous toutes formes, dont des compilations, mais cette décision avait été cassée par la chambre sociale, qui rappelait le caractère d'inaliénabilité du droit moral (Cass. soc., 10 juillet 2002, Jean Ferrat : *D.* 2002, act. jur. p. 2679, obs. J. Daleau ; *JCP* 2003, II, 10000, note C. Caron ; *CCE* 2002, comm. n° 139, note C. Caron ; *Légipresse* 2002, n° 195, III, p. 164, note A. Maffre-Beaugé ; *RTD com.* 2004, p. 735, obs. F. Pollaud-Dulian ; *Prop. intell.* 2003, n° 6, p. 50, obs. P. Sirinelli). La Cour de renvoi déboutait alors Ferrat en considérant que, si le droit moral était bien inaliénable, cette prérogative ne pouvait empêcher le principe de réaliser toute compilation et nécessitait la preuve d'une atteinte, qu'elle ne jugeait alors pas rapportée (Versailles, 7 avril 2004 : *CCE* 2004, comm. n° 100, note C. Caron ; *Prop. intell.* 2004, n° 13, p. 927, obs. A. Lucas ; *RTD com.* 2004, p. 735, obs. F. Pollaud-Dulian ; *D.* 2005, pan. p. 1487, obs. P. Sirinelli). C'est cette décision que casse à son tour la chambre sociale, sans renvoi, par arrêt du 8 février 2006 : « le respect dû à l'interprétation de l'artiste en interdit toute altération ou dénaturation. Une exploitation sous forme de compilations avec des œuvres d'autres interprètes étant de nature à en altérer le sens, ne pouvait relever de l'appréciation exclusive du cessionnaire et requérait une

autorisation spéciale de l'artiste » (Cass. soc., 8 février 2006 : *D.* 2006, act. jur. p. 579, obs. J. Daleau ; *D.* 2006, jur. p. 1172, note A. Tricoire).

Dans une affaire visant des compilation de chansons d'Henri Salvador, la Cour de Paris a sanctionné la mauvaise qualité sonore du au réemploi d'enregistrements anciens sans avoir procédé à une amélioration du son alors que les moyens techniques le permettaient (Paris, 4^{ème} ch., 14 novembre 2007, Société Jacky Boy Music c. Henri Salvador : *CCE* 2008, comm. n° 18, p. 28, note C. Caron ; *Petites Affiches* 2008, n° 176, p. 9, obs. X. Daverat ; *Légipresse* 2007, n° 247, I, p. 171). Il s'agissait en l'espèce de publication à bas prix pour la grande distribution, ce qui impliquait qu'aucun frais n'avait été engagé pour soigner la production. Pèse donc sur le producteur une obligation de faire qui contredit sa politique commerciale. La première chambre civile a rejeté le pourvoi interjeté contre cette décision (Cass. civ. 1^{ère}, 24 septembre 2009 : *CCE* 2009, comm. n° 98, obs. C. Caron).

L'utilisation d'une chanson dans un contexte étranger à celui dans lequel elle a été initialement divulguée peut porter atteinte au droit moral. Si l'insertion dans une œuvre n'est pas en elle-même susceptible d'une atteinte au respect, on peut déduire de certaines circonstances qu'elle heurte la volonté de l'artiste :

Exemple

ainsi en a-t-il été décidé pour une chanson de Jean Sablon pour un film cinématographique (*Le chat*) et qui avait été réutilisée dans un téléfilm, les juges relevant par exemple que la chanson n'avait jamais reprise après son enregistrement pour le film et qu'était mentionné le caractère exceptionnel de la participation du chanteur (Paris, pôle 5, 1^{ère} ch., 1^{er} juin 2011, *Sté France-Télévision c/ PF & a.* : *RLDI* juillet 2011, n° 2419 ; *CCE* 2012, chr. 6, § 9, obs. B. Montels).

On remarque que **le droit de retrait ou de repentir n'existe pas** :

Exemple

La Cour de Paris avait déjà eu l'occasion de refuser à un acteur l'interdiction d'exploitation d'une œuvre audiovisuelle au motif que sa prestation ne correspondait plus à sa personnalité (Paris, 6 novembre 1984, A. Maccione : *D.* 1985, 2, p. 187, note T. Hassler). Une chanteuse ne peut pas plus interdire que soit dévoilé le fait qu'elle a tourné dans un film pornographique (TGI de Paris, Réf., 7 mars 1986, C. Ringer : *D.* 1987, som. p. 367, obs. T. Hassler). De façon exceptionnelle - et abusive - une actrice a pu obtenir, pour atteinte à l'intimité, que soit ordonnée la coupure d'une scène dans laquelle elle avait pourtant accepté de tourner nue (TGI Paris, 14 mai 1974, C. Laure : *D.* 1974, 2, p. 766, note R. Lindon ; *RIDA* 1974, LXXXI, p. 147, note Gautreau & Lette).

2° L'aménagement des prérogatives

On doit signaler que certains accords collectifs usages peuvent intervenir en matière de droit moral.

Exemple

Par exemple, la Convention collective de la radio prévoit que « *le nom des artistes figure dans le générique de l'émission* » (art. 12, al. 2).

La Convention collective du cinéma prévoit que, « *en cas de modification importante du rôle prévu, cette modification ne pourra intervenir qu'avec l'assentiment de l'acteur et cet accord devra faire l'objet d'un avenant au contrat* » (art. 12, al. 1) ; elle indique aussi que, « *en cas de coupure importante de son rôle au montage, l'acteur devra en être préalablement averti avant la sortie du film et aura la faculté de demander la suppression de son nom au générique et de toute publicité* » (art. 12, al. 2).

Certaines clauses contractuelles vont même au-delà des prérogatives du droit moral :

Exemple

par exemple, un acteur peut réserver sa participation à la présence d'un metteur en scène (TGI de Paris, 17 novembre 1967, Jean-Paul Belmondo : *D.* 1968, 2, p. 407, note G. Lyon-Caen), prévoir que le scénario doit lui être soumis (TGI de Seine, 23 novembre 1968, Sophia Loren : *D.* 1969, 2, p. 402, note G. Lyon-Caen ; *RIDA* 1969, LX, p. 161), ou cumuler la faculté de s'opposer à la fois à un rôle et à un scénario et celle d'approuver le choix de ses partenaires et du metteur en scène (Paris, 30 mai 1961, Curd Jurgens : *D.* 1961, 2, p. 669, note G. Lyon-Caen).

b) Le droit d'autoriser l'utilisation d'une prestation

Selon l'art. L. 212-3-I, al 1 : « *Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation, lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.* »

On peut se demander s'il s'agit d'un équivalent au droit de divulgation reconnu aux auteurs par l'art. L. 121-2.

- Il est vrai que la rédaction de l'art. L. 212-3 n'édicte pas une règle aussi clairement exprimée que dans l'art. L. 121-2 : « *L'auteur seul a le droit de divulguer son œuvre.* »
- On constate encore que, pour les auteurs, le droit de divulgation et le droit d'exploitation sont nettement séparés, tandis qu'on chercherait en vain, s'agissant des interprètes, un article évoquant explicitement un droit d'exploitation, d'où le caractère patrimonial marqué de l'art. L. 212-3.
- On remarque enfin que, à la différence de ce que dit l'art. L. 113-3 pour des coauteurs d'œuvres de collaboration, les dispositions relatives aux interprètes n'obligent pas ceux-ci à intervenir d'un commun accord pour faire respecter le droit d'autorisation prévu par l'art. L. 212-3 (TGI de Paris, 13 mai 1994, René Urtreger c/ So. Musique Communication & B. Wilen : *RDPI* 1995, n° 59, p. 58).
- On doit ajouter que l'existence de cessions contraintes de droit (*infra*) limite le caractère exclusif du droit d'autoriser l'utilisation d'une prestation.

C'est ce que souhaitait le législateur de 1985 : « *Il est apparu nécessaire d'ouvrir de tels droits à ceux qui prennent les risques financiers de la création artistique ; (...) en contrepartie d'investissements financiers importants, le producteur doit être libre de commercialiser aisément l'œuvre fixée.* » (Rapport Richard, Assemblée Nationale, JO Débats, 28-29 juin 1984, p. 3822).

Comme le relevait B. Edelman : « *par la technique de la présomption de cession des droits, les producteurs concentrent entre leurs mains tous les pouvoirs juridiques. Ils peuvent céder librement leurs produits, changer de support, élaborer en conséquence tous les circuits de commercialisation* » et « *la présomption de cession absorbe même, si l'on peut dire, le droit de divulgation reconnu aux artistes-interprètes.* » (« Commentaire de la loi n° 85660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins », *ALD* 1986, p. 20).

Néanmoins, l'art. L. 212-3 octroie aux interprètes un droit exclusif sur leur prestation, de surcroît avec recours obligatoire à un écrit et un renfort de sanctions pénales (art. L. 335-4 & 335-5).

La jurisprudence a tendance à apprécier strictement le caractère exclusif de ce droit :

Exemple

autorisation donnée par pour un film cinématographique ne valant pas autorisation pour un téléfilm d'une durée supérieure au film (Paris, 4^{ème} ch., 18 décembre 1989, Cremer : *D.* 1990, som. p. 353, obs. T. Hassler ; *D.* 1991, som. p. 100, obs. C. Colombet), autorisation de fixer une prestation ne valant pas autorisation de la reproduire ou de communiquer celle-ci au public (Paris, 2 avril 1993, Prod. théâtrales Weber c/ SPEDIDAM & SNAM, inédit) quand bien même les interprètes auraient eu connaissance de l'utilisation qui en serait faite (pour une interprétation abusivement restrictive de la notion de mode d'exploitation, v. Paris, 10 juillet 1990 : *RIDA* 1991, n° 147, p. 315).

Cet arrêt a été cassé, mais sur un autre motif : Cass. civ. 1^{ère}, 16 juillet 1992 : *D.* 1993, 2, p. 220, note X. Daverat), autorisation d'exploitation d'un film en salle ne valant pas autorisation d'exploitation de vidéogrammes (Paris, 19 septembre 2001, Brel : *Petites Affiches* 2003, n° 10, p. 5, obs. X. Daverat).

De façon plus générale, la première chambre civile a décidé qu'un contrat d'enregistrement conclu entre un producteur et un entrepreneur de spectacles auquel les artistes-interprètes n'étaient ni parties, ni représentés, ne valait pas autorisation préalable des artistes (Cass. civ. 1^{ère}, 16 juillet 1992 : *D.* 1993, 2, p. 221, note X. Daverat).

La Cour de Paris est allée, par deux fois, plus loin dans l'analogie avec le droit d'auteur : elle a d'abord indiqué que l'art. L. 212-3 institue un « *droit qui s'analyse en quelque sorte comme un droit de divulgation* » (Paris, 16 juin 1993, M 6 : *D.* 1993, 2, p. 218, note B. Edelman) : plus récemment, intervenant suite à une demande d'interdiction d'édition discographique posthume, elle a fait allusion directement à une prérogative d'auteur rapprochant le droit d'autoriser un droit de divulgation, même si elle n'a, en l'espèce, pas donné gain de cause au demandeur, la preuve de la volonté de l'artiste n'étant pas rapportée (Paris, 2 mars 2005 : *Com. comm. électr.* 2005, n° 7-8, p. 24, comm. 114, obs. C. Caron ; *Prop. int.* 2005, n° 16, p. 346, obs. A. Lucas).

A l'occasion de l'utilisation de parties instrumentales auprès d'une chanteuse de variété, la chambre criminelle a reproché aux juges du fond de n'avoir pas recherché « *s'il n'appartenait pas au producteur, responsable en cette seule qualité de la première fixation de l'enregistrement, de s'assurer du respect des droits de l'artiste-interprète* », l'obligation de respect pesant sur le producteur prenant des atours emblématiques (Cass. crim., 13 décembre 1995 : *D.* 1997, 2, p. 196, note B. Edelman). Le défaut d'autorisation de l'artiste pour l'exploitation en DVD de l'enregistrement d'un concert a également été sanctionné (TGI de Paris, 14 novembre 2007, Salif Keita c/ Société Because Music : *Petites Affiches* 2008, n° 176, p. 10, obs. X. Daverat ; *Légipresse* 2008, n° 248, I, p. 10).

Vont encore dans un sens favorable aux artistes diverses décisions qui interprètent strictement le champ de l'autorisation d'exploitation qui a été accordée : ainsi, des autorisations à des fins de radiodiffusion ne permettent-elles pas la réalisation de phonogrammes du commerce (Paris, 4^{ème} ch., 13 mars 2002 : *Prop. int.* 2003, n° 7, p. 172, obs. A. Lucas) et des bandes réalisées pour la sonorisation d'un spectacle de variétés ne peuvent-elles pas être utilisées pour la réalisation de phonogrammes (Paris, 4^{ème} ch., 14 mai 2002 : *Prop. int.* 2003, n° 7, p. 173, obs. A. Lucas).

Le clip vidéo ayant accompagné le célèbre tube *La Macarena* proposait une chorégraphie dansée par Mia Frye. Un extrait de cette danse a été utilisé dans une publicité pour le jeu *Trivial pursuit*. Le Tribunal de grande instance de Paris a sanctionné une atteinte au droit moral caractérisée par le fait que l'artiste « *restait maître de son droit d'apprécier l'exploitation de ses productions* » (TGI de Paris, 3^{ème} ch., 3^{ème} sect., 4 juin 2008, *Mia Frye c/ Sony BMG Music Entertainment France & a.* : *Légipresse* 2008, n° 257, p. 233, note J.-M. Bruguière ; *CCE* 2009, « Un an de droit de la musique », chr. n° 4, § 3, obs. X. Daverat).

Mais, quelques décisions, plus rares, s'étaient montrées défavorables aux artistes :

Exemple

- Diverses décisions ont été très fermes sur une sorte de cantonnement du droit moral de l'artiste : limitation du droit moral au droit au nom et à la qualité (Paris, 27 janvier 1992 : *JurisData* n° 020330), réparation

symbolique dans la mesure où la diffusion d'un enregistrement avait contribué à la renommée de l'artiste en prenant quelques libertés avec le droit d'autorisation (Paris, 10 novembre 1992 : *D.* 1993, 2, p. 418, note B. Edelman). S'agissant du droit d'autoriser, une décision s'est fondée sur la présomption légale d'activité salariée, pour dire qu'il n'y avait pas d'identité entre les droits des artistes et les droits d'auteur consacrés (TGI de Paris, 4 octobre 1988 : *D.* 1990, 2, p. 54, note B. Edelman). On ne s'étonne alors pas qu'une décision ne considère le droit d'autoriser que comme un « **quasi-droit moral** », appliquant même cette qualification aux dispositions traditionnellement considérées comme droit moral de l'interprète (Paris, 16 juin 1993 : *D.* 1993, IR p. 215).

- La Cour de cassation s'est elle-même prononcée dans un sens très restrictif. Le fils du pianiste de jazz Michel Petrucciani a agi en justice du fait de la publication post mortem de disques sur lesquels jouait son père. Débouté par la Cour de Paris (Paris, 2 mars 2005, *Petrucciani c/ Société Francis Dreyfus Music* : *Com. comm. électr.* 2005, n° 7-8, comm. 114, note C. Caron ; *Com. comm. électr.* 2006, « Un an de droit de la musique », chr. n° 3, § 5, obs. X. Daverat ; *Propri. intell.* 2005, n° 16, p. 346, obs. A. Lucas), le demandeur n'obtient pas plus gain de cause devant la première chambre civile. Rejetant toute idée de droit de divulgation de l'interprète, cet arrêt est important car il limite le droit moral de l'artiste au champ visé par l'article L. 212-2 du CPI, c'est-à-dire au droit au respect du nom et de l'interprétation (Cass. civ. 1^{ère}, 27 novembre 2008 : *CCE* 2009, n° 2, p. 29, comm. 13, note C. Caron ; *CCE* 2009, « Un an de droit de la musique », chr. n° 4, § 2, obs. X. Daverat).

2. Les caractères du droit moral de l'artiste

Le droit moral de l'artiste-interprète a des caractères spécifiques. Il faut aussi le situer dans ses rapports avec les droits des auteurs.

a) Les caractères propres du droit moral de l'artiste

- Le **caractère perpétuel** du droit moral de l'artiste n'est pas précisé, l'art. L. 212-2, al. 2 n'évoquant qu'un « *droit inaliénable et imprescriptible* », alors que l'art. L. 121-1, al. 3 parle, pour les auteurs, d'un « *droit perpétuel, inaliénable et imprescriptible* ». Dès lors, les héritiers ne bénéficieraient-ils que des prérogatives liées à l'al. 3 de l'art. L. 212-2, soit la possibilité d'agir pour la « *protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt* » ? Ou serait-ce que le mot « *perpétuel* » a simplement « *disparu comme redondant* » ? (D. Bécourt, op. cit, p. 365, n° 62). Avant l'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985, la jurisprudence avait admis l'action des héritiers d'une artiste, les considérant comme les dépositaires des volontés du défunt ayant un intérêt sérieux et légitime à agir.

Exemple

TGI de Paris, 19 mai 1982, Maria Callas : *D.* 1983, 2, p. 147, note R. Lindon ; *JCP* 1983, II, 19995, obs. A. Gobin ; *RIDA* 1982, n° 114, p. 198 ; *Gaz. Pal.* 1982, 2, som. p. 213).

Remarque

On remarque aussi que la transmission du droit moral s'opère au profit des seuls héritiers, et non à un tiers en vertu de dispositions testamentaires, comme c'est le cas pour les auteurs, sans que cette différence soit justifiée

- Le **caractère personnel** du droit a également été discuté. Certaines décisions ont suggéré que **le droit d'autoriser l'utilisation d'une prestation**, encadré et faisant l'objet d'accords collectifs, **n'était pas un droit personnel et ne saurait échapper au régime du droit du travail** :

Exemple

« Des droits différents ne pouvant obéir au même régime (...), il est inopérant de se reporter à la loi du 11 mars 1957 pour invoquer la prohibition de toute autorisation générale donnée par l'artiste-interprète ». Cette décision, qui se fonde sur un statut de « travailleurs de la création » (TGI de Paris, 4 octobre 1988 : *D.* 1990, 2, p. 54, note B. Edelman - V. X. Daverat, « L'impuissance et la gloire », op. cit., p. 93). Comme il a été dit, « le tribunal a disqualifié le droit d'autorisation : de droit individuel et personnel qu'on aurait pu leur accorder si on l'avait apparenté au droit de divulgation, il en a fait un droit du travail, négociable collectivement » (B. Edelman, « Nature du droit d'auteur », J.-Cl. Civil, annexe IV, *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 301. 1, (21), n° 126).

b) Le rapport au droit des auteurs

Exemple

Une décision a considéré **qu'une atteinte au respect de l'interprétation**, pourtant relevée par les juges, « ne saurait justifier des mesures qui porteraient à leur tour atteinte aux droits des auteurs du film » (TGI de Paris, 10 janvier 1990 : *D.* 1991, 2, p. 206, note B. Edelman ; *D.* 1991, som. p. 99, obs. C. Colombet ; *RIDA* 1990, n° 145, p. 318).

Est-ce à dire qu'une hiérarchie existe entre les ayants droit, au profit de l'auteur ? Ou serait-ce que, comme il avait été décidé avant l'entrée en vigueur des dispositions relatives aux droits voisins, un conflit entre les titulaires des droits devait se résoudre dans le sens qui impliquait le moins de dommages (TGI de Paris, 14 mai 1974, 2^{ème} esp. : *D.* 1974, 2, p. 766, note R. Lindon) ?

Les textes ne postulent d'aucune prédominance.

Seules des « clauses de sauvegarde » indiquent que « les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires » (art. L. 211-1), selon une tradition héritée de l'art. 1^{er} de la Convention de Rome.

On ne peut en déduire une prééminence du droit des auteurs sur ceux des artistes ; les commentateurs officiels de la Convention de Rome suggèrent même le contraire : « le droit d'auteur reste juridiquement intact, mais son exercice est entravé par le refus de l'artiste » (OMPI, Guide de la Convention de Rome et de la Convention phonogrammes, publ. de l'organisation, Genève, 1981, p. 19, § 1-7).

D'ailleurs, le jugement du 10 janvier 1990 avait retourné la proposition en affirmant que « les droits des auteurs ne font pas obstacle au droit au respect de l'interprétation ».

B. Le droit patrimonial de l'artiste

Le droit patrimonial de l'artiste se fonde sur l'art. L. 212-3-I, al 1, que nous avons déjà cité à la recherche d'un droit de divulgation (v. *supra*): « Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation, lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image ».

On reconnaît la dualité des droits patrimoniaux déjà rencontrée s'agissant des auteurs, entre reproduction et communication au public (dite « représentation » pour le droit d'auteur). Selon la logique du droit patrimonial, l'autorisation d'exploiter une prestation donne lieu à rémunération, en contrepartie d'une cession des droits, comme l'indique l'al. 2 du même article (tout en renvoyant à des règles de droit du travail).

La loi LCAP du 7 juillet 2016 est par ailleurs largement intervenue à cet égard, introduisant une section nouvelle consacrée spécifiquement aux Contrats conclus entre un artiste-interprète et un producteur de phonogrammes.

La rémunération des artistes est fortement marquée par les principes hérités de la directive n° 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avr. 2019 sur les droits d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et de l'ordonnance n° 2021-580 du 12 mai 2021, dont il a été question dans l'étude des contrats d'exploitation en droit d'auteur (Leçon 8).

1. La cession des droits d'exploitation

Les règles de base concernant la cession des droits sont édictées par l'art. L. 212-3-II, al. 1 : « La cession par l'artiste-interprète de ses droits sur sa prestation peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'artiste-interprète une rémunération appropriée et proportionnelle à la valeur économique réelle ou potentielle des droits cédés, compte tenu de la contribution de l'artiste-interprète à l'ensemble de l'œuvre et compte tenu de toutes les autres circonstances de l'espèce, telles que les pratiques de marché ou l'exploitation réelle de la prestation ». On voit s'afficher le souci d'un juste prix : principe de la rémunération proportionnelle, au plus près de la réalité de l'exploitation, « appropriée » et en fonction du marché.

Par contre-coup, la rémunération forfaitaire doit être l'exception et la loi (art. L. 212-3-II, al. 2) fixe, comme pour les auteurs, les cas possibles de recours au forfait :

« 1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;

2° Les moyens de contrôler l'application de la participation font défaut ;

3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre ;

4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'artiste-interprète ne constitue pas l'un des éléments essentiels de l'interprétation de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'interprétation ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité ».

Si l'on cède le droit d'exploiter par contrat, deux cessions contraintes de droits encadrent le droit de l'artiste : par le jeu de ces cessions on ne lui retire pas les prérogatives que l'art. L. 212-3 lui accorde mais on les circonscrit aux exigences économiques de l'exploitation. La jurisprudence a également limité, plus conjoncturellement, de droit des interprètes au regard de la mission de service public de l'INA.

a) Les clauses contractuelles

La jurisprudence considère le silence du contrat comme réserve des droits de l'interprète, et rappelle l'interprétation stricte des contrats en droit d'auteur :

Exemple

- Ainsi, tenir un rôle au cinéma n'implique pas l'acceptation du "**repiquage**" de la voix en disques (TGI de Paris, 17 octobre 1970 : *RIDA* 1971, LXVII, p. 187, note D. Gaudel) la réutilisation de la sonorisation d'une revue sans autorisation est fautive (TGI de Paris, 25 mars 1988 : *CDA* 1988, n° 8, p. 24), l'exploitation publicitaire d'une prestation devait faire l'objet d'une autorisation (11 septembre 1994 : *Gaz. Pal.* 27 janvier 1995, som. p. 16) Mais les dispositions contractuelles sont parfois difficiles à cerner (Cass. civ. 1^{ère}, 27 mars 1990 : *Bull. I*, n° 76 ; *D.* 1990, IR p. 102 - Sur renvoi : Paris, 2 octobre 1991 : *RIDA* 1992, n° 151, p. 319 - Paris, 27 février 1990 : *D.* 1991, 2, p. 300, note I. Wekstein).
- Une interprétation elle-même restrictive de l'art L. 212-3 a été opérée par la Cour de Paris, qui a décidé que l'interprétation d'un artiste destinée à figurer sur la bande sonore d'un film n'appartenait pas au domaine audiovisuel au motif qu'elle était dissociable des images dans lesquelles l'artiste n'apparaissait pas, de sorte que l'autorisation de l'artiste était requise en vertu de l'art. L. 212-3 (Paris, 10 novembre 1992, Guidoni, inédit).
- L'interprète français du générique d'un feuilleton allemand, **Zora la Rousse**, diffusé dans les années 80, s'est aperçu de la commercialisation d'une compilation reprenant le titre. En défense, la société, assignée, soutenait que les droits sur l'interprétation avaient été cédés en 1980 à une société qui lui avait elle-même cédé les droits d'exploitation en 2004, moyennant une redevance, dont une part avait été versée à l'artiste. Mais un avenant ménageait le droit d'autorisation de l'artiste, d'où vient la condamnation. D'autre part, l'art. L. 212-3 exige l'autorisation écrite de l'artiste et cette autorisation ne peut, selon les juges, se déduire de la seule perception de redevances. Pas d'autorisation entérinée par la perception des revenus des droits voisins : nous sommes dans l'interprétation stricte du texte

(TGI de Paris, 3^{ème} ch., 2^{ème} sect., 3 octobre 2008 : P. Burtin c/ Universal Music : *Légipresse* 2008, n° 257, I, p. 167).

- Un contentieux particulier est intervenu à propos de la portée de l'autorisation des musiciens, du fait de leur signature des feuilles de présence de la SPEDIDAM (v. leçon sur la gestion collective) à l'occasion de leurs enregistrements. Il a été jugé que celle-ci valait autorisation de télédiffusion et d'exploitation commerciale sous forme de phonogrammes, mais pas d'exploitation sous forme de vidéogrammes (Cass. civ. 1^{ère}, 13 novembre 2014, n° [10-28.023](#), SPEDIDAM c/ Sté. Idéale Audience International / Medici Arts International : CCE 2015, chr. 4, § 6, obs. X. Daverat). Ce contentieux a abouti à un arrêt de l'assemblée plénière qui applique les dispositions de l'article [L. 212-4](#) (« la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète », v. *supra*) aux feuilles de présence signées par les musiciens et indiquant que l'enregistrement était « destiné à être utilisé pour la bande sonore de l'œuvre audiovisuelle » (Cass. ass. plén., 16 févr. 2018, n° [16-14.292](#), SPEDIDAM c/ Ina : *JurisData* n° 2018-001930 ; *Légipresse* 2018, p. 660, obs. C. Alleaume ; JCP E 2018, 1406, n° 6, obs. D. Bougerol ; *Propri. intell.* 2018, n° 68, p. 72, obs. J.-M. Bruguière ; CCE 2018, comm. 26, note C. Caron ; *RLDI* 2018, n° 146, p. 13, obs. L. Costes ; *D. actualité*, 26 févr. 2018, note J. Daleau ; CCE 2019, chr. 4, § 10, obs. X. Daverat ; *Lexbase Hebdo*, éd. aff., 2018, n° 547, comm. F. Fajgenbaum & T. Lachacinski ; *Dalloz IP/IT* 2018, p. 303, obs. P. Léger ; JCP G 2018, 417, note A. Lucas ; CCE 2018, chr. 8, § 11, obs. B. Montels ; *Légipresse* mars 2018, n° 358, p. 143, obs. G. Querzola ; CCE 2018, chr. 11, § 9, obs. P. Tafforeau).
- La validité des feuilles de présence Spedidam a été confirmée ; ces feuilles s'assimilent à un contrat de cession des droits par lequel vingt-quatre utilisations des prestations artistiques se trouvent autorisées, excluant dès lors celles qui ne sont pas prévues (Paris, 23 mai 2025, n° 23/17969, *D. IP/IT* 2025, p. 378, note P. Tafforeau).
- Un artiste a assigné *Spotify* du fait de la diffusion de ses albums. Le juge de la mise en état a observé que ce mode de diffusion n'existait pas au moment de la signature de son contrat et que l'atteinte aux droits voisins était vraisemblable ; il a ordonné la production d'éléments propres à évaluer le montant du préjudice (TJ Paris, 3^{ème} ch., 2^{ème} sect., 22 nov. 2024, n° 24/01875 : *JurisData* n° 2024-025644).

b) Les dispositions spécifiques relatives à la production phonographique et audiovisuelle

La production de phonogrammes et l'exploitation des œuvres audiovisuelles font l'objet de textes particuliers. On verra que nous sommes bien, ici, dans une logique visant des industries culturelles.

1° Les rapports entre artistes-interprètes et producteurs de phonogrammes

a) La loi LCAP du 7 juillet 2016 a introduit des dispositions générales relatives aux contrats conclus entre un artiste-interprète et un producteur de phonogrammes (section 3 du chapitre II du titre unique du livre II de la première partie du CPI). Selon l'art. L. 212-10 : « L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service avec un producteur de phonogrammes n'emporte pas dérogation à la jouissance des droits reconnus à l'artiste-interprète par les articles L. 212-2 et L. 212-3, sous réserve des exceptions prévues au présent code. » Cette précision coïncide avec celles prévues par l'art. L. 111-3, al. 3 concernant les auteurs (v. leçon 4) : la condition de salarié laisse intactes les prérogatives du droit de la propriété littéraire et artistique, y compris pour les artistes-interprètes. La précision est d'importance ici puisque les artistes sont, par principe, salariés, y compris dans le cadre d'un contrat d'enregistrement phonographique (v. *supra*).

Par la suite, l'art. L. 212-11, al. 1 dispose que : « La cession des droits de l'artiste-interprète mentionnés au présent code est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans le contrat conclu avec le producteur de phonogrammes et que le domaine d'exploitation de ces droits soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée. » C'est, cette fois, s'indexer

sur les dispositions de l'art. L. 131-3 relatives à la cession des droits patrimoniaux des auteurs (v. leçon 8). Cet article vient préciser l'art. L. 212-3 aux termes duquel la fixation de la prestation d'un artiste-interprète, sa reproduction et sa communication au public sont soumises à l'autorisation écrite de celui-ci (v. *supra*). Il est ajouté que : « *Toute clause qui tend à conférer le droit d'exploiter la prestation de l'artiste-interprète sous une forme non prévisible ou non prévue à la date de signature est expresse.* » (al. 2). Le même article indique que : « *La cession au producteur de phonogrammes de droits de l'artiste-interprète autres que ceux mentionnés au présent code est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention expresse distincte dans le contrat.* » (al. 4).

Enfin, il est précisé qu' :

« *En cas d'abus notoire dans le non-usage par un producteur de phonogrammes des droits d'exploitation qui lui ont été cédés, la juridiction civile compétente peut ordonner toute mesure appropriée* » (art. L. 212-12).

b) Les textes instaurent une licence légale pour les phonogrammes du commerce.

La licence légale est indispensable en matière de radiodiffusion ou de communication au public des phonogrammes : il ne serait pas réaliste de soumettre à autorisation de l'artiste chaque utilisation du support de sa prestation. Aussi 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).

Selon l'art. L. 214-1 : « *Lorsqu'un phonogramme a été publié à des fins de commerce, l'artiste interprète et le producteur ne peuvent s'opposer :*

1°) *à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle ;*

2°) *à sa radiodiffusion et à sa câblo-distribution simultanée et intégrale, ainsi qu'à sa reproduction strictement réservée à ces fins, effectuée par ou pour le compte d'entreprises de communication audiovisuelle en vue de sonoriser leurs programmes propres diffusés sur leur antenne ainsi que sur celles des entreprises de communication audiovisuelle qui acquittent la rémunération équitable ;*

3°) *A sa communication au public par un service de radio, au sens de l'article 2 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, à l'exclusion des services de radio dont le programme principal est dédié majoritairement à un artiste-interprète, à un même auteur, à un même compositeur ou est issu d'un même phonogramme.* »

Cette dernière disposition définit, comme service de radio,

« *tout service de communication au public par voie électronique destiné à être reçu simultanément par l'ensemble du public ou par une catégorie de public et dont le programme principal est composé d'une suite ordonnée d'émissions comportant des sons.* »

Les dispositions du 3° ont été ajoutées par la loi LCAP du 7 juillet 2016 et étendait ainsi la licence légale et la rémunération équitable aux webradios non interactives et non dédiées (T. Azzi, « Les apports de la loi en matière de droit voisins du droit d'auteur », *Dalloz IP/IT* 2017, p. 206 ; F. Pollaud-Dulian, « Dispositions intéressant la propriété intellectuelle de la loi « liberté de la création, architecture et patrimoine », *RTD com.* 2016, p. 481 ; P. Revial, « L'extension de la licence légale de l'article L. 214-1 », *Juris art etc.* 2017, n° 43, p. 37). La commission compétente pour fixer les rémunérations a pris sa décision le 7 novembre 2019 (JO 29 nov. 2019, 54), de sorte que trois années se sont écoulées entre l'entrée en vigueur de la loi et l'entrée en vigueur des dispositions tarifaires. Mais, dans la mesure où la loi ne subordonnait pas son entrée en vigueur à un accord ou une décision de la commission, avec publication d'un décret d'application, les webradios étaient redevables de la rémunération équitable dès l'entrée en vigueur de la loi, la fixation du montant de celle-ci incombant au juge (Cass. civ. 1^{ère}, 8 mars 2023, n° [21-24.070](#) : *Dalloz IP/IT*, 2023, p. 519, obs. P. Tafforeau). On ajoutera que, saisi du grief d'atteinte au droit de propriété, le Conseil constitutionnel a déclaré les dispositions étendant le champ de licence légale aux webradios conformes à la Constitution ; en outre, pour le Conseil, « *le législateur a entendu faciliter l'accès des services de radio par Internet aux catalogues des producteurs de phonogrammes et ainsi favoriser la diversification de l'offre culturelle proposée au public. Ce faisant, il a poursuivi un objectif*

d'intérêt général » (Cons. const., 4 août 2017, n° [2017-649](#), [QPC](#) : JurisData n° 2017-017158 ; *Dalloz IP/IT* 2017. 591, obs. T. Azzi ; *CCE* 2017, comm. 86, note C. Caron ; *Constitutions* 2017, 582, chron. J.-F. Giacuzzo).

L'article conclut en indiquant que : « *Dans tous les autres cas, il incombe aux services de communication au public en ligne de se conformer au droit exclusif des titulaires de droits voisins dans les conditions prévues aux articles L. 212-3, L. 213-1 et L. 213-2. Il en va ainsi des services ayant mis en place des fonctionnalités permettant à un utilisateur d'influencer le contenu du programme ou la séquence de sa communication.* »

La rédaction du 2° a été modifiée par la loi du 1^{er} août 2006, qui y fait entrer les reproductions destinées aux programmes des entreprises de communication audiovisuelle (I. Weckstein, « Droits voisins, licence légale et loi du 1^{er} août 2006 », *D.* 2006, p. 2189). Cette précision combat une interprétation restrictive de la licence que l'on retrouvera avec le droit des producteurs. Toutefois, l'aspect restrictif de l'appréciation de la licence resurgit lorsque l'art. L. 214-1 poursuit en indiquant désormais que « *dans tous les autres cas, il incombe aux producteurs desdits programmes de se conformer au droit exclusif des titulaires de droits voisins prévu aux articles L. 212-3 et L. 213-1* ». Le 3°, ainsi que la disposition finale, ont été ajoutés par la loi LCAP du 7 juillet 2016.

L'art. L. 214-1, al. 1, 1° parle de communication directe dans un lieu public et le 2° ne prévoit de licence légale qu'en cas de radiodiffusion des phonogrammes du commerce, et non pour toute télédiffusion comme le préconisait le rapporteur à l'Assemblée Nationale pour éviter « *une discrimination à l'encontre des services de radiodiffusion par câbles* » (Rapport M. Richard, Assemblée Nationale, n° 2682 p. 22. V. sur ce point : Rapport Jolibois, Sénat, 2^{nde} lecture, 11 juin 1985, examen de l'article 20. Doc. Assemblée Nationale n° 2827 ; Sénat n° 410). La licence légale s'applique en revanche en cas de « *distribution par câble simultanée et intégrale* ».

La Convention de Rome prévoyait déjà une licence légale opposable aux artistes (art. 7, 1).

La notion de communication au public a été précisée. Elle suppose que le signal soit capté par le public (CJCE, 14 juill. 2005, aff. [C-192/04](#), Lagardère Active Broadcast : *CCE* 2006, chr. 4, n° 7, obs. X. Daverat ; *Propri. intell.* 2005, n° 17, p. 440, obs. A. Lucas ; *RTD com.* 2005, p. 728, obs. F. Pollaud-Dulian) et le public doit rassembler un nombre indéterminé d'auditeurs potentiels (CJUE, 2 juin 2005, aff. [C-89/04](#), Mediakabel).

Diverses décisions sont intervenues pour délimiter le champ d'application de la licence légale et de la rémunération équitable.

La question a été vive en matière de diffusion par satellite.

Exemple

Deux décisions ont admis que la diffusion de phonogrammes par voie satellitaire pouvait entrer dans le champ d'application de la licence légale même si cette utilisation était précédée d'une reproduction, dans la mesure où il s'agissait d'une « *modalité technique dans la chaîne de la diffusion numérique* » (1^{ère} espèce), c'est-à-dire de « *reproductions techniquement nécessaires et accessoires* » (2^{ème} espèce) (Cass. civ. 1^{ère}, 14 juin 2005, 2 décisions, SPPF c/ Société Multiradio & SNEP & SPP c/ SPEDIDAM & a. : *Com. comm. électr.* 2005, n° 9, p. 26, comm. 232, note C. Caron ; *Propri. intell.* 2005, n° 17, p. 438, obs. A. Lucas ; *D.* 2005, jur. p. 1853, concl. J. Sainte-Rose. - Sur la première espèce : *JCP* 2006, II, 10009, note T. Azzi). Quand la sonorisation de magasins intervient par voie satellitaire (une société propose les programmes aux magasins), il y a diffusion par les clients de la société et, le signal n'étant pas capté individuellement et directement par le public, il n'y a pas de communication au public (Cass. civ. 1^{ère} civ., 14 déc. 2016, n° [15-21.396](#), SPP c/ Sté. Production 31 distribution : JurisData n° 2016-026985 ; *CCE* 2017, cher. 4, § 17, obs. X. Daverat ; *LEPI* 2017, n° 3, p. 4, obs. C. Bernault ; *D.* 2016, p. 2566 ; *Légipresse* 2017, n° 345, p. 11).

En ce qui concerne l'utilisation des phonogrammes du commerce dans des émissions de télévision, on note une interprétation restrictive de la jurisprudence interne.

Exemple

Ainsi, l'incorporation d'un phonogramme du commerce dans un générique d'émissions de télévision n'est pas couvert par la licence légale (Cass. civ. 1^{ère}, 29 janvier 2002, France 2 c/ EMI : *Légipresse* 2002, n° 190, III, p. 47, note C. Alleaume ; *Droit et patrimoine* 2002, n° 107, p. 97, note T. Bonfils ; *Com. Comm. électr.* 2002, n° 3, p. 21, note C. Caron ; [Droit 21](#), obs. X. Daverat ; *JCP Entr.* 2003, p. 278, obs. H.-J. Lucas ; *RTD com.* 2003, p. 154, obs. N. Molfessis ; *D.* 2002, act., p. 1279, note B. Poisson ; *RIDA* 2002, n° 193, p. 359). Trois arrêts de principe de la première chambre civile ont indiqué que demeure hors licence légale l'utilisation de phonogrammes par incorporation dans des vidéogrammes, y compris (troisième espèce) lorsque les disques sont utilisés dans une bande-annonce d'émission (Cass. civ. 1^{ère}, 16 novembre 2004, SPEDIDAM & SNAM c/ Société Canal + & a., SPEDIDAM & SNAM c/ M6 & a., TF1, SPEDIDAM & SNAM c/ Universal Music & SNEP : *Légipresse* 2005, n° 219, III, p. 19, note C. Alleaume ; sur la première espèce : *Petites Affiches* 2005, n° 242, p. 19, obs. X. Daverat. – Sur ces affaires, adde. : C. Bauer, « Une pratique contractuelle validée, *Légipresse* 2005, n° 219, I, p. 37 ; E. Lauvaux, « Incorporation des phonogrammes à une œuvre audiovisuelle : la voie de la négociation collective », *Légipresse* 2005, n° 219, I, p. 35 ; M. Majster, « La licence légale à la télévision : un régime mort-né », *RLDI* 2005, n° 47, p. 13 ; I. Wekstein, « Que reste-t-il du champ d'application de la rémunération équitable ? », *Légipresse* 2005, n° 219, I, p. 39) ; la CJUE est allée dans le même sens, excluant la rémunération équitable quand un phonogramme est inclus dans une œuvre audiovisuelle (CJUE, 5^{ème} ch., 18 novembre 2020, aff. [C-147/19](#), Atresmedia c/ AGEDI é AIE : *CCE* ; 2021, comm. 9, obs. P. Kamina). Dans un même sens, si une reproduction est effectuée en prévision d'une radiodiffusion ou d'une communication au public du phonogramme, on sort du champ de la licence légale : c'est le cas pour la réalisation d'une play list constituée par une base de données, pour les attentes téléphoniques ou de messageries musicales, et pour les vidéomusiques, hypothèses dans lesquelles il n'y a pas de communication « directe » des phonogrammes du commerce (Cass. civ. 1^{ère}, 15 mars 2017, n° [14-29.179](#), [14-29.408](#), [14-29.973](#), [15-10.891](#) et [15-17.450](#) : *JurisData* n° 2017-008575 ; *Propr. intell.* 2017, n° 64, p. 76, obs. C. Bernault ; *CCE* 2018, chr. 4, § 6, obs. X. Daverat) ; *D. IP/IT* 2017, p. 393, obs. P. Tafforeau ; *CCE* 2017, chr. 11, obs. P. Tafforeau).

Le recours aux licences *creative commons* pour l'exploitation de musique par une plateforme ne permet pas de se soustraire au paiement de la rémunération équitable.

Exemple

CA de Paris, pôle 5-2, 6 avril 2018, n° 17/01312, *Propr. intell.* 2018, n° 69, p. 45, obs. C. Bernault ; *LEPI* juin 2018, n° 111, p. 5, obs. S. Carre ; *CCE* 2019, chr. 6, § 12, obs. X. Daverat ; *JCP G* 2018, p. 1469, note J. Huet ; *CCE* 2018, chr. 11, § 6, obs. P. Tafforeau – Rejet du pourvoi : Cass. civ. 1^{ère}, 11 décembre 2019 n° [18-21.211](#) : *Légipresse* 2020, n° 378, p.16, obs. C. Alleaume ; *CCE* 2020, chr. 5, § 10, obs. X. Daverat.

Une décision de la commission prévue à l'article [L. 214-4](#) du CPI (5 janvier 2010, JO du 23 janvier ; *CCE* 2011, chr. 4, § 8, obs. X. Daverat) avait fixé les barèmes applicables à un certain nombre d'établissements, mais elle ne visait pas les résidences de tourisme, de sorte que, par une interprétation très stricte, une cour d'appel a considéré que paiement de la rémunération équitable de devait pas leur être imputé (Bordeaux, 24 janvier, RG n° 22/02125 ; *CCE* 2023, chr. 4, § 4, obs. X. Daverat).

S'agissant des modes d'exploitation eux-mêmes, la CJUE a eu l'occasion de distinguer entre le cas où les destinataires potentiels sont peu nombreux à entendre ensemble de la musique, et ce sans but lucratif (la salle d'attente d'un dentiste), et celui d'une communication plus élargie et simultanée avec recherche de profit (la diffusion de musique dans les chambres d'hôtel) pour dire que, dans la première hypothèse, il n'y avait pas de public et donc pas de communication entrant dans le champ de la perception de la rémunération équitable, à la différence de la seconde hypothèse (CJUE, 3^{ème} ch., 15 mars 2012, 2 arrêts, [C-135/10](#) & [C-162/10](#) : *CCE* 2012, comm. n° 48, note C. Caron).

Le Conseil constitutionnel, saisi à l'occasion de la LCAP (v. *supra*) s'est prononcé sur la licence légale. Selon lui, l'article 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen n'est pas violés en ce sens que la licence légale n'opère pas une privation de propriété, mais ne fait que régir : « *certaines modes de communication au public de phonogrammes dont les artistes-interprètes et les producteurs ont déjà accepté la commercialisation.* » De plus, il n'y a pas de privation de droits puisque les artistes et les producteurs ne cèdent pas les droits, et que les premiers conservent les prérogatives héritées du droit moral. S'agissant, aussi, de l'atteinte au droit

de propriété (art. 2 de la Déclaration) le Conseil rappelle qu'elle ne peut intervenir qu'à la double condition que celle-ci poursuive un but d'intérêt général et qu'elle ne soit pas suffisamment grave pour dénaturer le sens et la portée du droit de propriété. S'agissant spécifiquement des webradios, l'intérêt général découle de la volonté de : *« faciliter l'accès des services de radio par Internet aux catalogues des producteurs de phonogrammes et ainsi favoriser la diversification de l'offre culturelle proposée au public. »* (pt 10). Constatant que le domaine d'application de la licence est circonscrit à certaines webradios, le Conseil considère ensuite que l'interférence avec le droit de propriété est limitée et proportionnée.

c) Les textes issus de la loi LCAP créent la fonction de médiateur de la musique.

On n'en finit pas de voir fleurir des textes dérogatoires en matière musicale. Déjà, l'allongement de la durée des droits patrimoniaux pour les artistes-interprètes dont la prestation a été fixée sur des phonogrammes, ainsi que celle de leurs producteurs (v. *infra*) répond à des préoccupations de l'industrie musicale. La loi LCAP, de son côté, a institué le médiateur de la musique, avec l'art. [L. 214-6](#).

Selon ce texte (I, al. 1), le médiateur de la musique intervient d'abord en cas de différend entre les parties. Il *« est chargé d'une mission de conciliation pour tout litige relatif à l'interprétation ou à l'exécution :*

1° De tout accord entre les artistes-interprètes dont l'interprétation est fixée dans un phonogramme, les producteurs de phonogrammes et les éditeurs de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales ;

2° D'un engagement contractuel entre un artiste-interprète et un producteur de phonogrammes ;

3° D'un engagement contractuel entre un producteur de phonogrammes et un éditeur de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales ;

4° D'un engagement contractuel entre un producteur de phonogrammes et un producteur de spectacles. »

Quelques modalités d'intervention du médiateur sont précisées :

- *« Dans le cadre de sa mission, le médiateur peut être saisi par tout artiste-interprète, par tout producteur de phonogrammes, par tout producteur de spectacles ou par tout éditeur de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales. Il peut également être saisi par leurs mandataires ou par toute organisation professionnelle ou syndicale intéressée, ainsi que par le ministre chargé de la culture. »* (I, al. 2).
- *« Pour l'exercice de sa mission, il invite les parties à lui fournir toutes les informations qu'il estime nécessaires, sans que puisse lui être opposé le secret des affaires, et peut entendre toute personne dont l'audition lui paraît utile. »* (I, al. 3).
- *« Le médiateur de la musique favorise ou suscite toute solution de conciliation aux litiges qui lui sont soumis. Lorsqu'il constate un accord entre les parties, il rédige un procès-verbal de conciliation précisant les mesures à prendre pour le mettre en œuvre. A défaut d'accord entre les parties, le médiateur peut émettre une recommandation proposant des mesures tendant à mettre fin au litige. Il peut rendre publique la décision de conciliation ou la recommandation, sous réserve des informations couvertes par le secret des affaires. »* (I, al. 6).

La loi oppose quelques limites à sa mission :

- D'une part, l'intervention du médiateur se fait *« sans préjudice du droit des parties de saisir le juge. »* (I, al. 1).
- D'autre part, *« le médiateur de la musique exerce sa mission dans le respect des compétences de l'Autorité de la concurrence. Lorsque les faits relevés par le médiateur apparaissent constitutifs de pratiques anticoncurrentielles mentionnées aux articles L. 420-1 à L. 420-7 du code de commerce, le médiateur saisit l'Autorité de la concurrence. Cette saisine peut être introduite dans le cadre d'une procédure d'urgence, conformément à l'article L. 464-1 du même code. Le médiateur peut également saisir pour avis l'Autorité de la concurrence de toute question de concurrence en application de l'article L. 462-1 dudit code. L'Autorité de la concurrence peut consulter le médiateur sur toute question relevant de sa compétence et lui communiquer, à cette fin, toute saisine entrant dans le champ de cette compétence. »* (I, al. 5).

- Enfin, « lorsque le litige dont il est saisi relève du champ de compétence d'une autre instance de conciliation créée par une convention ou un accord collectif de travail, le médiateur saisit cette instance pour avis. Il se déclare incompétent si cette instance lui en fait la demande. » (I, al. 6).

Le médiateur a également une mission institutionnelle :

Il « peut faire au ministre chargé de la culture toute proposition que lui paraît appeler l'accomplissement de ses missions. Il met en œuvre toute mesure de nature à favoriser l'adoption de codes des usages entre les organismes professionnels et les sociétés de perception et de répartition des droits représentant les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes, entre les producteurs de phonogrammes et les producteurs de spectacles ou entre les producteurs de phonogrammes et les éditeurs de services de communication au public en ligne mettant à disposition des œuvres musicales. » (II, al. 1).- Il est également tenu d'adresser « chaque année un rapport sur son activité au ministre chargé de la culture. Ce rapport est public. Une copie en est adressée aux présidents des commissions permanentes de l'Assemblée nationale et du Sénat chargées de la culture. » (II, al. 2).

C'est dans le cadre de la mission du médiateur qu'un [accord sur la rémunération proportionnelle des artistes-interprètes du fait du streaming](#) a été conclu le 12 mai 2022.

2° Les rapports entre artistes-interprètes et producteurs d'œuvres audiovisuelles

Les conditions générales édictées par la loi LCAP visant les rapports avec les producteurs de phonogrammes ne trouvent pas leur pendant en matière de production audiovisuelle.

L'art. [L. 212-4](#) introduit au contraire, dans ce domaine, une présomption de cession des droits des artistes aux producteurs des œuvres audiovisuelles :

« la signature du contrat conclu entre l'artiste interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète. »

Exemple

Un arrêt en fait application à des musiciens ayant participé à la bande originale d'un film (Paris, pôle 5, ch. 1, 15 février 2012, INA c/ Spedidam : *RLDI* mars 2012, n° 2673, obs. M. T. : *CCE* 2012, chr. 9, n° 11, obs. P. Tafforeau).

Naturellement, les utilisations des prestations sont encore assorties de rémunérations.

Il faut quand même préciser que, même en présence de cette présomption, les contrats détaillent l'ensemble des droits cédés aux producteurs.

Le périmètre de la présomption de cession donne lieu parfois à discussion.

Exemple

La Cour de cassation a ainsi considéré que l'enregistrement de musique pour accompagner *Le bourgeois gentilhomme* dans une version filmée n'entrait pas dans le champ de la présomption de cession au producteur de l'œuvre audiovisuelle (Cass. civ. 1^{ère}, 29 mai 2013, n° [12-16.583](#), SPEDIDAM c/ Ina : *JurisData* n° 2013-010966 ; *JCP G* 2013, 1001, note C. Caron ; *CCE* 2013, com. 87, note C. Caron ; *CCE* 2014, chr. 5, obs. X. Daverat ; *D.* 2013, p. 1870, note G. Querzola ; *Légipresse* 2013, n° 307, p. 397, note G. Querzola ; *CCE* 2013, chr. 9, n° 14, obs. P. Tafforeau ; *Légipresse* 2013, n° 309, p. 543, note V. Varet et S. Pessina-Dassonville ; *RIDA* 2013, n° 237, p. 341, obs. P. Sirinelli). Mais la Cour de renvoi a résisté à l'arrêt de cassation en estimant que l'enregistrement était destiné à être utilisé pour la bande son de l'œuvre audiovisuelle et en faisant partie intégrante, même si les musiciens n'apparaissaient pas à l'image (CA Lyon, 1^{ère} ch. civ. B, 16 févr. 2016, n° 13/06290, Ina c/ SPEDIDAM : *CCE* 2017, chr. 4, § 13, obs. X. Daverat).

c) Droit des interprètes et mission de service public de l'INA

L'Institut national de l'audiovisuel ayant mis à disposition sur son site des enregistrements d'un célèbre musicien de jazz décédé, ses fils avaient assigné l'Institut sur le fondement de l'article L. 212-3. L'INA considérait que cette mise à disposition entraînait dans la mission qui lui incombait du fait de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, modifiée par l'article 44 de la loi du 1^{er} août 2006 :

« L'institut exploite les extraits des archives audiovisuelles des sociétés nationales de programme dans les conditions prévues par les cahiers des charges. À ce titre, il bénéficie des droits d'exploitation de ces extraits à l'expiration d'un délai d'un an à compter de leur première diffusion » et il « peut passer des conventions avec toute personne morale pour la conservation et l'exploitation de ses archives audiovisuelles. » (art. 49, II & 3). Comme il existe une présomption de cession des droits en matière audiovisuelle dès lors qu'un contrat de production audiovisuelle a été conclu (v. *supra*), on pouvait imaginer que la preuve de l'existence de ce contrat était une condition préalable à l'exploitation par l'INA, ce qui était l'avis des juges du fond.

Exemple

Mais, pour la Cour de cassation, « en subordonnant ainsi l'applicabilité du régime dérogatoire institué au profit de l'Ina à la preuve de l'autorisation par l'artiste-interprète de la première exploitation de sa prestation, la cour d'appel, a ajouté à la loi une condition qu'elle ne comporte pas. » (Cass. civ. 1^{ère}, 14 octobre 2015, n° 14-19.917, Kenny Clarke : JurisData n° 2015-022760 ; *Prop. intell.* 2016, p. 66, obs. C. Bernault ; *Prop. intell.* 2016, n° 58, p. 66, obs. J.-M. Bruguière ; *JCP G* 2015, 1422, note X. Daverat ; *CCE* 2016, chron. 4, § 7, obs. X. Daverat ; *CCE* 2016, étude 3, P. Tafforeau).

La cour de renvoi s'est rangée à la position de la première chambre civile ; elle indique au passage que la disposition contestée de l'article 49 n'introduit qu'une présomption de consentement, qui n'est pas irréfragable, et cette disposition « ne constitue ni une limitation ni une exception » au droit des artistes ; c'est se dédouaner lorsque la directive 2001/29/CE, qui fixe la liste des exceptions au droits de propriété littéraire et artistique, en dresse une liste certes facultative mais... exhaustive (voir Leçon 11) ! (Versailles, 10 mars 2017, n° 15/07483, Ina c/ Laurent Salaam Clarke, Spedidam & a. : JurisData n° 2017-007708 ; *CCE* 2017, chr. 4, § 5, obs. X. Daverat ; *CCE* 2017, chr. 11, note P. Tafforeau). La Cour de cassation a admis une demande de question préjudicielle et il faut se demander si la dérogation instituée au profit de l'Ina ne constitue pas une exception... d'origine prétorienne (Cass. civ. 1^{ère}, 11 juillet 2018, n° 17-18.177 : JurisData n° 2018-012390 ; *Prop. intell.* 2018, n° 69, p. 43, obs. C. Bernault ; *CCE* 2018, chr. 11, § 5, obs. P. Tafforeau) ! La CJUE a alors considéré, que le régime dérogatoire accordé à l'INA est conforme au droit de l'Union et la Cour de cassation a confirmé la décision de l'arrêt de la Cour d'appel de Versailles du 10 mars 2017 (CJUE, 5^{ème} ch., 14 nov. 2019, aff. [C-484/18](#) : *Légipresse* 2019, n° 377, p. 669 ; Cass. civ. 1^{ère}, 22 janv. 2020, n° 17-18.177 – V. J.-F. Debarnot, La triple validation jurisprudentielle du régime d'exploitation par l'INA des programmes de son fonds intégrant des prestations d'artistes-interprètes : *CCE* 2020, étude 6).

2. Les rémunérations

Outre que le contrat prévoit une contrepartie financière à l'utilisation d'une prestation, la licence légale et la présomption de cession des droits des interprètes sont assorties de rémunérations.

a) La fixation des rémunérations

Les barèmes de rémunération, sont fixés par voie d'accords entre organisations professionnelles représentatives, et intervention éventuelle d'une commission de type paritaire.

1° L'exploitation des phonogrammes

a) La loi LCAP du 7 juillet 2016 a ajouté aux dispositions sur les droits voisins un bon nombre de **dispositions garantissant les rémunérations des artistes**.

La loi vise à garantir des **rémunérations minimales**. Selon l'art. [L. 212-13](#), al. 1 : « Le contrat conclu entre l'artiste-interprète et le producteur de phonogrammes fixe une rémunération minimale garantie en contrepartie de l'autorisation de fixation, rémunérée sous forme de salaire, de la prestation de l'artiste-interprète. » Il y a donc une rémunération obligatoire (présent de l'indicatif), avec l'adaptation spécifique au secteur qui impose un salaire (v. *supra*). L'article poursuit en précisant que : « Chaque mode d'exploitation du phonogramme incorporant la prestation de l'artiste-interprète prévu au contrat fait l'objet d'une rémunération distincte » (al. 2), selon un principe de spécialité habituel, étant entendu que « sont regardées comme des modes d'exploitation distincts la mise à disposition du phonogramme sous une forme physique et sa mise à disposition par voie électronique. » (al. 3).

L'art. [L. 212-14](#) donne des **précisions**. Dans son § I, il indique d'abord que : « La mise à disposition d'un phonogramme de manière que chacun puisse y avoir accès de sa propre initiative, dans le cadre des diffusions en flux, fait l'objet d'une garantie de rémunération minimale. » Selon le § I : « Les modalités de la garantie de rémunération minimale prévue au I et son niveau sont établis par un accord collectif de travail conclu entre les organisations représentatives des artistes-interprètes et les organisations représentatives des producteurs de phonogrammes » (al. 1), étant entendu que « cet accord peut être rendu obligatoire par arrêté du ministre chargé du travail. » (al. 2). On retrouve ici la logique "travailleuse" qui interfère avec les droits voisins. Enfin, « à défaut d'accord collectif dans un délai de douze mois à compter de la promulgation de la loi [...], la garantie de rémunération minimale versée par le producteur aux artistes-interprètes prévue au I est fixée de manière à associer justement les artistes-interprètes à l'exploitation des phonogrammes, par une commission présidée par un représentant de l'Etat et composée, en outre, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les artistes-interprètes et, pour moitié, de personnes désignées par les organisations représentant les producteurs de phonogrammes. » (§ III).

La loi impose également le **principe de la rémunération proportionnelle**, en fixant les **règles relatives à la reddition de comptes**. l'art. [L. 212-15](#) prévoit que : « Lorsque le contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur de phonogrammes prévoit le paiement direct par le producteur d'une rémunération qui est fonction des recettes de l'exploitation, le producteur de phonogrammes rend compte semestriellement à l'artiste-interprète du calcul de sa rémunération, de façon explicite et transparente. » (al. 1). « A la demande de l'artiste-interprète, le producteur de phonogrammes fournit à un expert-comptable mandaté par l'artiste-interprète toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes. » (al. 2).

Est en outre instaurée une **garantie de rémunération pour l'exploitation de musique en ligne**. Suite à la signature d'un Protocole d'accord pour un développement équitable de la musique en ligne le 2 octobre 2015, la loi LCAP a introduit une disposition visant à garantir une juste rémunération des artistes dans le cadre de l'exploitation numérique : « Le contrat conclu par le producteur d'un phonogramme avec un éditeur de services de communication au public par voie électronique mettant à disposition des œuvres musicales fixe les conditions de l'exploitation des phonogrammes de manière objective et équitable. Ces conditions ne peuvent comporter de clauses discriminatoires non justifiées par des contreparties réelles. » (art. [L. 213-2](#)). L'option d'une gestion de cette rémunération par la gestion collective n'a pas été retenue, ce qui fait que l'ADAMI et la SPEDIDAM avaient refusé de signer le Protocole. Les modalités de fixation de cette rémunération feront l'objet, dans un délai maximum d'un an après la promulgation de la loi, d'une négociation dans le cadre d'accords collectifs.

La mise en œuvre de ces dispositions est intervenue aux termes de l'accord du 13 mai 2022 relatif à la garantie de rémunération minimale inscrite à l'article L. 212-14 du CPI signé par les syndicats et les organisations représentant les producteurs de musique et les artistes-interprètes (RLDI juin 2022, 4184, n° 193, p. 11, obs. L. Costes ; *Comm. com. électr.* 2023, chr. 4, § 5, obs. X. Daverat).

b) Dans le cadre des **contrats d'enregistrement phonographique**, à la croisée du droit du travail et des droits voisins, les artistes perçoivent, d'un côté, des cachets, stipulés au contrat, en contrepartie d'un travail constitué par l'enregistrement lui-même en studio et, de l'autre, des revenus tirés de l'exploitation de l'enregistrement sous forme de redevances. En cas de rupture du contrat, il n'y aura plus de versement de cachets (et c'est ce qu'il faut compenser par les dommages-intérêts) mais, au contraire, l'exploitation des phonogrammes demeure et l'artiste est amené à percevoir les redevances qui se trouvent générées par celle-ci quand bien même les relations contractuelles sont rompues.

Cette séparation nette des champs du droit du travail et des droits voisins du droit d'auteur ne doit pas cacher une réalité de terrain plus complexe, dans la mesure où les contrats ont tendance à minorer les cachets au

profit des redevances, voire à prévoir des cachets minimaux et des avances sur redevances substantielles, sommes déterminées forfaitairement qui, si elles ne se substituent juridiquement pas aux salaires, leurs sont quand même liées comme des vases communicants...

Le problème crucial apparaît alors lorsque le contrat, à durée déterminée, fait l'objet d'une rupture anticipée, l'artiste ayant intérêt à vouloir faire appliquer l'article [L. 1243-4](#), alinéa 1^{er} du Code du travail qui dispose que, en pareil cas, les dommages-intérêts versés au salarié sont « *d'un montant au moins égal aux rémunérations qu'il aurait perçues jusqu'au terme du contrat* ».

Exemple

Mais, lorsqu'une Cour d'appel avait calculé le montant de l'indemnisation à la fois sur le cachet prévu dans le contrat et sur les redevances liées à l'exploitation des phonogrammes, la chambre sociale avait cassé cette décision : « *Les redevances versées à l'artiste-interprète, qui sont fonction du seul produit de l'exploitation de l'interprétation de l'enregistrement et ne sont pas considérées comme des salaires, rémunèrent les droits voisins qu'il a cédés au producteur et continuent à lui être versées après la rupture du contrat d'enregistrement* » ; de sorte que ces redevances n'ont pas à être prises en compte dans l'évaluation des rémunérations qu'aurait perçues l'intéressé jusqu'au terme de son contrat à durée déterminée : la situation était défavorable pour les artistes (Cass. soc., 1^{er} juillet 2009, *Doc Gynéco c/ Virgin France*, n° [07-45.681](#) FS P+B : JD 2009-048960 ; CCE 2010, cher. 4, § 9, obs. X. Daverat ; *Propri. intell.* 2009, n° 33, p. 374, obs. A. Lucas ; *Légipresse* 2009, n° 265, III, p. 187, note S. Pessina Dassonville).

La discussion pour savoir si l'article [1169](#) du Code civil, issu de la réforme du droit des contrats, visant les rémunérations illusoires ou accessoires permettrait d'intervenir sur cette part dérisoire de rémunération est dès lors posée (dans l'affaire citée, la Cour d'appel avait pointé un montant dérisoire des cachets et disait qu'il fallait prendre en compte les deux types de rémunération « de manière pondérée »). Au moins, la loi LCAP du 7 juillet 2016 a ajouté aux dispositions sur les droits voisins un bon nombre de règles garantissant les rémunérations des artistes dans le cadre de la production phonographique (v. *supra*).

c) La licence légale pour les phonogrammes du commerce est assortie d'une **rémunération équitable**.

Dans le cadre de la licence légale pour les phonogrammes du commerce (v. *supra*), il est prévu une rémunération dite "rémunération équitable". Les « *utilisations des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quel que soit le lieu de fixation de ces phonogrammes, ouvrent droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs* » (art. [L. 214-1](#) qui prévoit cette rémunération dans les cas visés au 1° & 2° : v. *supra*). « *Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce* ». « *Elle est assise sur les recettes de l'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement dans les cas prévus à l'article L. 131-4* ». « *Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes*. » La loi renvoie d'abord à des accords : « *Le barème de rémunération et les modalités de versement de la rémunération sont établis par des accords spécifiques à chaque branche d'activité entre les organisations représentatives des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et des personnes utilisant les phonogrammes dans les conditions prévues aux 1°, 2° et 3° de l'article L. 214-1. Ces accords doivent préciser les modalités selon lesquelles les personnes utilisant les phonogrammes dans ces mêmes conditions s'acquittent de leur obligation de fournir aux sociétés de perception et de répartition des droits le programme exact des utilisations auxquelles elles procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits. Les stipulations de ces accords peuvent être rendues obligatoires pour l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la Culture. La durée de ces accords est comprise entre un et cinq ans.* » (art. [L. 214-3](#)).

A défaut d'accords, l'art. [L. 214-4](#), et le décret du 14 mars 1986 (décret n° 86-537 du 14 mars 1986, JO du 16 mars), prévoient la réunion d'une commission. En matière de rémunérations dues au titre des utilisations secondaires de phonogrammes du commerce, ce sont naturellement les représentants des organisations de bénéficiaires du droit à rémunération et les représentants des utilisateurs de phonogrammes qui siègent cette fois à la commission, à raison de douze par catégorie.

La décision de la commission réunie pour la fixation des barèmes de rémunération en cas d'utilisation des phonogrammes du commerce n'est assujettie à aucun délai (au contraire du délai de trois mois pour le contrat

de production audiovisuelle : v. *infra*). L'objet de la décision vise à établir « le barème de rémunération et les modalités de versement de la rémunération » (art. L. 214-4, al. 1). Aucune durée de validité des décisions de la commission n'est cette fois imposée, la commission indiquant la durée des barèmes qu'elle fixe dans la limite comprise entre un et cinq ans.

L'échec des négociations ouvertes pour établir des accords spécifiques a entraîné une décision de la commission du 9 septembre 1987 (JO du 13 décembre ; *JCP* 1988, *III*, 60890) fixant les barèmes applicables à la télédiffusion, aux discothèques et autres activités similaires ainsi qu'aux établissements et lieux sonorisés.

Exemple

Divers contentieux ont suivi cette décision de la commission. On notera en particulier :

- la contestation de la décision en matière de télédiffusion, au motif que la prise en compte d'accords spécifiques pour certaines radios périphériques rompait le principe d'égalité entre les radiodiffuseurs intervenant dans une même branche d'activité, aboutissant à une annulation de la décision (CE, 14 mai 1993 : *RTD com.* 1993, p. 508, obs. Françon ; *RIDA* 1993, n° 157, p. 313, note A. Kéréver ; *JCP* 1993, *II*, 22121, note D. Truchet ; *RDPI* 1993, n° 47, p. 7, note Marcellin ; D. 1993, *IR* p. 165) et à une intervention du législateur fixant rétroactivement les modes de rémunération des artistes-interprètes et des producteurs pour la période comprise entre le 1^{er} janvier 1988 et le 31 décembre 1993 : la loi du 20 juillet 1993 (loi n° 93-924 du 20 juillet 1993 : JO 21 juillet, p. 10259 ; *JCP* 1993, *III*, 66297) ;
- la contestation relative à la durée d'application de la décision de la commission à propos des tarifs pratiqués pour les discothèques : d'une manière générale, la jurisprudence n'a pas admis l'argument selon lequel, les barèmes étant fixés pour cinq ans selon la loi, leur application au-delà du délai pouvait se poursuivre (Angers, 29 janv. 1996, Duthilleul c/ SPRE : *Juris-Data* n° 1996-048497) sans être discriminatoire (Paris, 2 avril 1996, Sté JYD La Cabane Bambou : *RIDA* 1997, n° 171, p. 328) ; une nouvelle décision de la commission est ensuite intervenue (28 juin 1996, JO du 25 juillet 1996 ; *JCP* 1996, *III*, 68074), reprise dans les dispositions diverses de la loi du 27 mars 1997 (JO du 28 mars) et rendant les tarifications applicables rétroactivement pour cinq ans. Divers contentieux avaient par ailleurs conclu à la pérennité des barèmes au nom d'une effectivité du droit à rémunération (Cass. Civ. 1^{ère}, 15 mai 2001, Société Le Griot c/ SPRE : *RIDA* 2002, n° 191, p. 263 - Cass. civ. 1^{ère}, 9 janv. 2002, Droz-Barthelet c/ SPRE : *RIDA* 2003, n° 195, p. 315).

2° L'exploitation des œuvres audiovisuelles

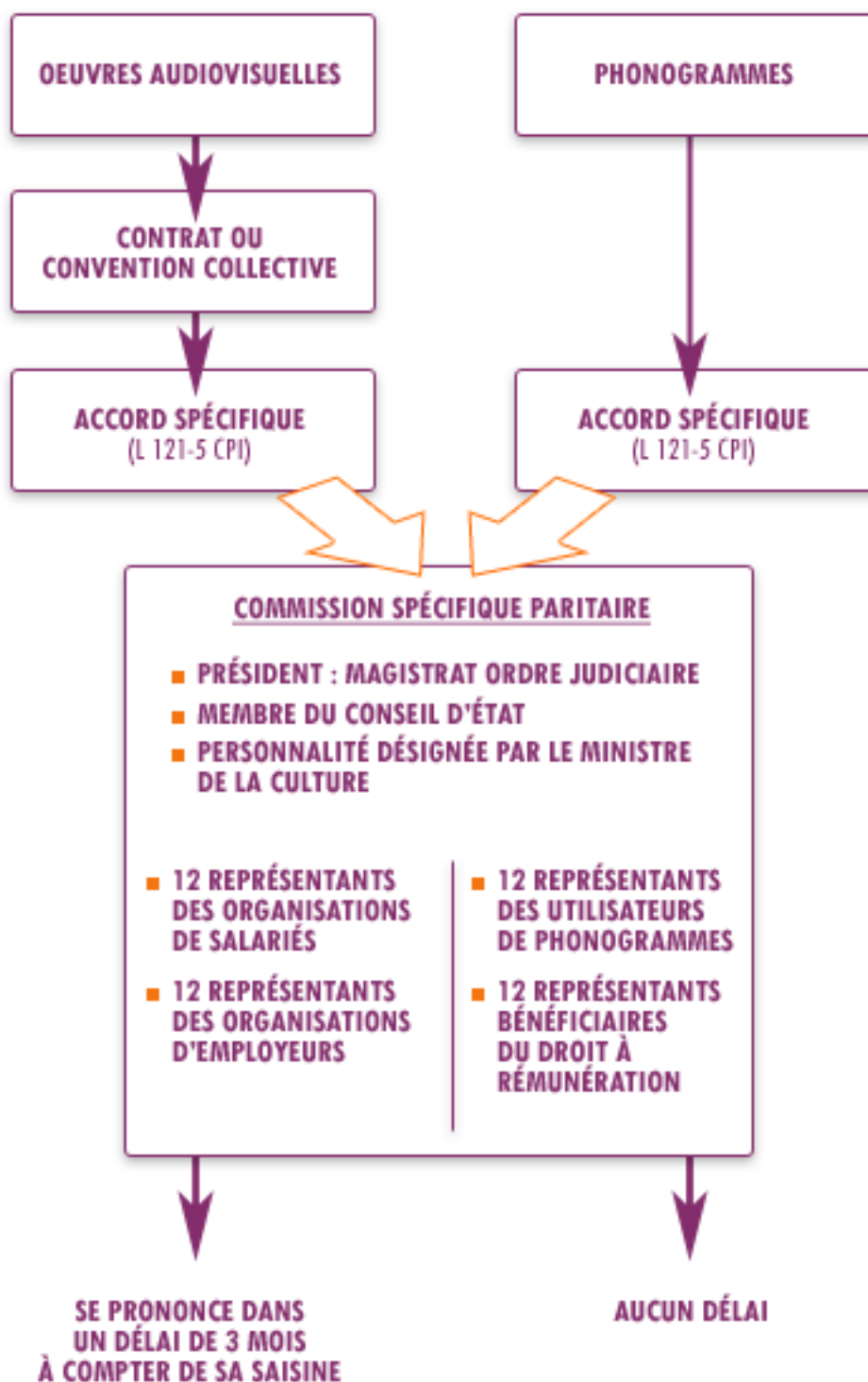
Dans le cas de la présomption de cession des droits au producteur d'une œuvre audiovisuelle (art. L. 212-4, al. 1 ; v. *supra*), le contrat : « fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre. » (art. L. 212-4, al. 2). L'art. L. 212-5 prévoit que : « lorsque ni le contrat ni une convention collective ne mentionnent de rémunération pour un ou plusieurs modes d'exploitation, le niveau de celle-ci est fixé par référence à des barèmes établis par voie d'accords spécifiques conclus, dans chaque secteur d'activité, entre les organisations de salariés et d'employeurs représentatives de la profession. »

A défaut d'accord conclu dans les termes de l'article L. 212-5 ou à l'expiration d'un précédent accord, une commission spécialisée (décret n° 86-27 du 3 janvier 1986, JO du 9 janvier) détermine le barème des rémunérations.

- La commission est présidée par un magistrat de l'ordre judiciaire, désigné par le Premier président de la Cour de cassation.
- Elle comprend un membre du Conseil d'Etat désigné par le Vice-Président du Conseil d'Etat et une personnalité qualifiée désignée par le ministre chargé de la Culture.
- Elle rassemble douze représentants des organisations de salariés et douze représentants des organisations d'employeurs dans le cadre du contrat de production audiovisuelle.
- Le ministre fixe par arrêté les organisations appelées à désigner des représentants et le nombre de leurs représentants.
- La désignation de suppléants pour chaque titulaire est également prévue.
- Le mandat du président et des membres de la commission est de trois ans.
- En cas de vacance au cours du mandat, une désignation valable pour la durée du mandat restant à courir est opérée.

- La commission, qui établit son propre règlement intérieur, siège en formation plénière ou en formations spécialisées, mais toujours sous la présidence du président et en respectant une représentation paritaire des employeurs et des salariés.
- Elle se réunit sur convocation de son président, et à la demande du ministre ou du tiers de ses membres.
- Elle se détermine à la majorité des membres présents, avec voix prépondérante du président en cas de partage.
- La validité des délibérations est soumise à la réunion d'un quorum : si à l'issue d'une première convocation, trois quarts des membres (titulaires ou suppléants) de la commission ne sont pas réunis, une seconde convocation intervient dans les huit jours ; la délibération s'effectue alors quel que soit le nombre des membres présents.
- Les séances ne sont pas publiques.
- La commission a le pouvoir d'entendre toute personne dont l'audition lui paraît utile.
- Ses membres sont soumis à une obligation de discrétion.
- La décision détermine « *les modes et les bases de rémunération des artistes interprètes (...) pour chaque secteur d'activité* » (art. [L. 212-9](#)).
- La commission se prononce dans un délai de trois mois à compter du moment où elle est saisie (dans les six mois à la date d'expiration du précédent contrat).
- Ses décisions ont effet pour une durée de trois ans, sauf accord des intéressés intervenu avant ce terme ; elles sont publiées au JO par le ministre chargé de la Culture, dont les services assurent le secrétariat de la commission.

Fixation de la rémunération des oeuvres audiovisuelles et des phonogrammes



En matière cinématographique, faute d'accord, la commission réunie en formation spécialisée a rendu sa décision le 26 mars 1986 (JO du 21 mai) pour la rémunération en cas d'exploitation cinématographique dans les lieux et salles recevant du public, pour l'exploitation par télédiffusion par vidéogrammes destinés à l'usage privé du public.

Exemple

Une décision du a également fixé les barèmes applicables en matière de télédiffusion (sur le contentieux qui a suivi s'agissant des différences entre radios périphériques et radios locales privées, eu égard à la notion de branches d'activités, v. CE, 14 mai 1993 : JCP 1993, II, 22121, note D. Truchet ; RIDA 1993, n° 157, p. 313, note A. Kéréver ; D. 1993, IR p. 165 ; sur l'intervention du législateur suite à cette décision, v. loi n° 93-924 du 20 juillet 1993 : JO 21 juillet, p. 10259), ainsi que d'activité des discothèques et établissements et lieux sonorisés.

b) Le caractère des rémunérations

Licence légale et présomption de cession des droits transforment de véritables prérogatives en simples règles de rémunération : on minimise la part d'intervention des ayants droit.

On a déjà dit combien le droit « *exclusif* » accordé par l'art. L. 212-3 en est entaché. On a d'ailleurs pu évoquer une « *nature objective* » du droit à rémunération, qui s'opposerait à la nature subjective des droits hérités de l'art. L. 212-3.

La collectivisation de leurs procédures de fixation, en outre, obère le caractère individuel d'un droit de propriété littéraire et artistique.

Remarque

Comme l'indiquait B. Edelman, « *un créateur rémunéré "collectivement" perd, sans conteste, sa liberté patrimoniale et, par voie de conséquence, son statut même de créateur en devient ambigu* » (B. Edelman, « Commentaire de la loi n° 85 660 du 3 juillet 1985 relative au droit d'auteur et aux droits voisins », ALD 1986, p. 19).

L'art. L. 212-3, al. 2 indique que l'autorisation donnée par l'artiste d'utiliser sa prestation et les rémunérations qui en découlent sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du Code du travail.

Les conséquences sur les rémunérations sont importantes.

Selon l'art. L. 762-2 du C. trav. : « *n'est pas considérée comme salaire, la rémunération due à l'artiste ou au mannequin, à l'occasion de la vente ou l'exploitation de l'enregistrement de son interprétation, exécution ou présentation, par l'employeur ou toute autre utilisation dès que la présence physique de l'artiste ou du mannequin n'est plus requise pour exploiter ledit enregistrement, et que cette rémunération n'est en rien fonction de salaire reçu pour la production de son interprétation, exécution ou présentation, mais au contraire fonction du produit de la vente ou de l'exploitation dudit enregistrement.* »

Pour l'utilisation de phonogrammes du commerce, on applique purement et simplement ces dispositions du C. trav.

Exemple

Par exemple, la rémunération due à l'artiste en cas d'utilisation d'un phonogramme en sa présence (cas du play back) aura un caractère de salaire ; au contraire, une simple radiodiffusion ouvre droit à redevances sans caractère salarial.

Pour l'exploitation d'œuvres audiovisuelles, l'art L. 212-3, al. 2 ne s'applique que sous réserve des dispositions du quatrième alinéa de l'art. L. 212-6 : « *les dispositions de l'article L. 762-2 du Code du travail ne s'appliquent qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat excédant les bases fixées par la convention collective ou l'accord spécifique.* »

- Toute part de rémunération dépassant les bases fixées par la convention collective ou l'accord spécifique est considérée comme redevance,
- tandis que la rémunération versée dans les limites négociées est considérée comme salaire (le critère utilisé pour fixer la nature des rémunérations devient finalement un seuil tolérable pour l'imputation de charges sociales !).

Exemple

A titre d'exemple d'application, la Cour de Paris a pu relever que, si des artistes n'étaient pas présents lors du spectacle au cours duquel leur prestation a été communiquée au public, leur rémunération avait le caractère de redevances ou royalties et non de salaire et n'étaient donc pas garanties par le privilège sur les salaires (Paris, 31 janvier 1997, Belhassen-Poiteaux : D. 1997, IR p. 58).

En savoir plus : Compétence juridictionnelle

La compétence juridictionnelle en matière de droits voisins relève des tribunaux judiciaires (et de grande instance auparavant). Cette solution s'impose du fait de la rédaction de l'art. L. 131-1, al. 1° du CPI depuis les lois du 29 octobre 2007 (loi n° 2007-1544 du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon, JO 30 octobre 2007, p. 17775 – V. C. Caron, « La loi du 29 octobre 2007 dite "de lutte contre la contrefaçon" », CCE 2007, étude n° 30) 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). La question était auparavant débattue du fait de la situation des artistes interprètes, par ailleurs salariés, et la chambre sociale avait conclu à la compétence prud'homale (arrêt ultérieur à l'entrée en vigueur des dispositions nouvelles, mais rendu sous l'empire des anciens textes : Cass. soc., 27 octobre 2009, Magnant c/ Union nationale des Jeunesses Musicales de France : CCE 2010, comm. n° 14, note C. Caron).

3. Les limites au droit patrimonial

On évoquera la durée des droits, l'application de la théorie de l'épuisement des droits et les exceptions aux droits patrimoniaux.

a) La durée des droits

Depuis la loi du 1^{er} août 2006, l'art. L. 211-4 dispose que : « la durée des droits patrimoniaux [...] est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle (1°) de l'interprétation pour les artistes-interprètes. Toutefois, si une fixation de l'interprétation fait l'objet d'une mise à disposition du public, par des exemplaires matériels, ou d'une communication au public pendant la période définie au premier alinéa, les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète n'expirent que cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits. »

Le délai fixé, inférieur à celui prévu pour les droits patrimoniaux des auteurs, est déjà largement supérieur à la durée minimale de protection des droits voisins dans la Convention de Rome, qui est de vingt ans. La question de l'allongement de la durée de certains droits voisins a largement été discutée. Le 14 février 2008, le Commissaire européen chargé du marché intérieur, Charlie McCreevy a proposé une augmentation de la durée de protection des artistes dans le domaine de la musique ([communiqué du 20 février](#)). Cette idée a été reprise par la Commission dans une proposition de directive le 16 juillet 2008 qui envisageait une durée de protection de quatre-vingt-dix ans (*Proposition de directive modifiant la directive n° 2006/116 du Parlement européen et du Conseil relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins*, COM (2008) 464 final). Cette tentative fait l'objet de vives critiques (C. Geiger, « Vers une propriété intellectuelle éternelle ? La contestable extension de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins », D. 2008, p. 2880. - C. Geiger, J. Passa & M. Vivant, « La proposition de directive sur l'extension de la durée de certains droits voisins. Une remise en cause injustifiée du domaine public », JCP 2009, act. p. 3). La directive du 27 septembre 2011 était donc attendue (Directive n° 2011/77 du parlement européen et du Conseil du 27 septembre 2011, modifiant la directive n° 2006/116 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins : JOUE L. 265 du 11 octobre 2011, p. 1). Cette directive devait être transposée par les États membres le 1^{er} novembre 2013 (*Légipresse* 2011, n° 289, p. 701, § 2, obs. C. Alleaume ; *Propr. intell.* 2011, p. 411, obs. V.-L. Benabou ; CCE 2012, chr. 9, n° 9-10, obs. X. Daverat ; E. Emile-Zola-Place, « L'allongement de la durée de certains droits voisins : "Question d'équilibre" » : *Légipresse* 2011, n° 289, p. 693 ; *RTD com.* 2012 p. 736, obs. F. Pollaud-Dulian ; CCE 2012, chr. 9, n° 14-19, obs. P. Tafforeau). C'est la loi n° [2015-195](#) du 20 février 2015 portant diverses dispositions d'adaptation au droit de l'Union européenne

dans les domaines de la propriété littéraire et artistique et du patrimoine culturel (JO du 22 février 2015) qui a procédé à cette transposition.

Avec cette réforme, selon l'article L. 211-4, I, la durée des droits patrimoniaux des artistes-interprètes dont la prestation a été fixée sur des phonogrammes, ainsi que celle des producteurs de ceux-ci, passe de cinquante ans à soixante-dix ans, délai qui court à partir de la publication des exemplaires ou de la première communication au public. Des mécanismes sont ensuite mis en place pour assurer l'effectivité de l'exploitation des phonogrammes et à assurer la rémunération des artistes au cours de la période de vingt ans supplémentaires de durée du droit patrimonial. Au-delà des cinquante premières années, l'artiste peut d'abord notifier au producteur son intention de résilier l'autorisation d'exploitation si « *celui-ci n'offre pas à la vente des exemplaires du phonogramme en quantité suffisante ou ne le met pas à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de sa propre initiative* » (art. L. 212-3-1, I du CPI). Puis, si au cours des douze mois suivant cette notification, le producteur ne s'est pas exécuté, l'artiste-interprète peut exercer son droit de résiliation, droit auquel il ne peut d'ailleurs renoncer (article L. 212-3-1, II du CPI).

Cet allongement de la durée des droits est très critiquable. Elle est d'abord catégorielle corporatiste. Rien ne justifie fondamentalement l'extension de la durée à la seule production de phonogrammes et à la seule fixation (sans viser d'autres exploitations), si ce n'est... le lobbying de l'industrie musicale ! Elle est de surcroît bancale : imaginons l'édition d'opéra avec des droits patrimoniaux de soixante-dix ans pour le disque et de cinquante pour le DVD !

b) L'application de la théorie de l'épuisement des droits

La loi du 1^{er} août 2006 introduit une disposition générale en matière de droits voisins qui fait le pendant à l'art. L. 132-3-1 (créé également par les dispositions nouvelles) appliquant la théorie de l'épuisement des droits (v. leçon 1) au droit de distribution des auteurs (v. leçon 6) : « *dès lors que la première vente d'un ou des exemplaires matériels d'une fixation protégée par un droit voisin a été autorisée par le titulaire du droit ou ses ayants droit sur le territoire d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un autre Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen, la vente de ces exemplaires de cette fixation ne peut plus être interdite dans les Etats membres de la Communauté européenne et les Etats parties à l'accord sur l'Espace économique européen.* » (art. L. 211-6).

c) Les exceptions aux droits patrimoniaux

Selon l'art. L. 211-3, l'artiste ne peut interdire les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille, les reproductions strictement réservées à l'usage privée de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective (en appliquant les dispositions relatives à la copie privée héritées de la loi du 20 décembre 2011, présentées avec les exceptions au droit des auteurs dans la leçon 7), la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre. Il en va de même, sous réserve d'éléments suffisants d'identification de la source, pour les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ; les revues de presse ; la diffusion, même intégrale, à titre d'information d'actualité, des discours destinés au public dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, et les réunions publiques d'ordre politique et les cérémonies officielles. À ces dispositions traditionnelles, ont été rajoutées des exceptions (au 3°, puis dans des § 5° à 7°) héritées de la loi du 1^{er} août 2006 : exception pédagogique, reproduction transitoire ou accessoire, reproduction à fin de conservation. On note que cet article vise aussi, à destination des droits voisins, le test trois étapes (fin du texte).

La jurisprudence est intervenue de temps à autre en la matière, mais de façon plus limitée que pur les exceptions au droit patrimonial de l'auteur ; en voici quelques exemples :

Exemple

- La dénaturation par photomontage des traits d'un comédien célèbre dans un but humoristique est licite si elle n'est pas outrageante et elle n'a pas pour but de ridiculiser l'intéressé (Versailles, 31 janvier 1991, Jean-Paul Belmondo : *Gaz. Pal.* 14-18 août 1992, note P. Frémond ; *D.* 1991, IR p. 182. V. aussi : TGI de Paris, 29 janvier 1991, Jungman c/ SA Groupe Express, inédit).
- Dans une espèce intéressante, on a tenté de jouer sur les différences de rédaction entre les dispositions visant les exceptions au droit des auteurs et celles relatives aux droits voisins. Ainsi, en matière d'analyses et courtes citations, l'article L. 122-5, 3° CPI impose-t-il que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source, tandis que l'article L. 211-3, 3° du CPI autorise-t-il l'usage, en matière de droits voisins, « sous réserve d'éléments suffisants d'indication de la source ». Il avait été soutenu que le second texte n'édicte qu'une obligation de moyens, à la différence du premier visant les auteurs. La Cour de Paris n'a pas retenu cet argument, liant les deux dispositions par un même but : « éviter tout risque de confusion avec l'œuvre d'origine » (Paris, 10 avril 2009, INA c/ Sté. Mezzo et a : « Un an de droit de la musique », *CCE 2010*, chr. n° 4, § 7 & 8, obs. X. Daverat ; *Prop. intell.* 2009, n° 32, p. 273, obs. A. Lucas ; *RLDI* 2009, n° 50, 1634).

À l'art. L. 211-3, qui vise les exceptions pour les titulaires de droits voisins, ont été rajoutées des dispositions (au 3°, puis dans des § 5° à 7°) qui répercutent les nouvelles exceptions admises par la loi du 1^{er} août 2006 : exception pédagogique (application au 1^{er} janvier 2009 comme pour les auteurs), reproduction transitoire ou accessoire, reproduction à fin de conservation. On note que cet article vise aussi, à destination des droits voisins, le test trois étapes (fin du texte).

Les artistes interprètes ne peuvent, en outre, interdire la reproduction et la communication publique de leur prestation si elle est accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence d'une œuvre ou d'un document audiovisuel (art. L. 212-3-5 dans sa numérotation après la loi LCAP).

Mais la jurisprudence s'est montrée restrictive :

Exemple

La musique de scène n'est pas considérée comme l'accessoire de l'œuvre dramatique interprétée (Paris, 7 juin 2000 : *D.* 2000, 2, p. 31, note P. Sirinelli). Comme en matière de droit d'auteur, l'existence d'un contrat de louage de services n'emporte pas de dérogation aux dispositions relatives aux droits patrimoniaux des artistes.

Mais, si la première chambre civile a été très claire à cet égard (Cass. civ. 1^{ère}, 6 mars 2001 : *Communication & Commerce électronique* 2001, obs. C. Caron ; *JCP* 2001, II, 1050, note C. Caron ; *D.* 2001, jur. p. 1868, note B. Edelman ; *JCP* 2002, II, 10014, note F. Pollaud-Dulian), s'est également posée en la matière la question du statut de l'artiste exerçant dans le cadre du secteur public. Dans une affaire visant l'utilisation des prestations de musiciens de l'Orchestre du Capitole de Toulouse comme illustration de films publicitaires sur les transports en commun de l'agglomération, un jugement (TGI de Toulouse, 15 juin 2000, *Communication & Commerce électronique* 2002, n° 7-8, p. 18, obs. C. Caron) considérait que la ville de Toulouse était investie des droits patrimoniaux des artistes interprètes « du fait des prérogatives de puissance publique ». Cette décision avait été confirmée en appel, mais la Cour de cassation a cassé cet arrêt au motif « que le statut d'agent public ne peut faire obstacle aux dispositions de [l'article 212-3 du Code de la propriété intellectuelle] que dans les strictes limites de la mission de service public à laquelle l'agent participe », renvoyant donc au problème de la délimitation de la mission de service public à laquelle participe l'agent (Cass. civ. 1^{ère}, 1^{er} mars 2005, *SPEDIDAM & SNAM c/ SEMVAT* : *CCE* 2005, n° 4, p. 28, comm. 64, note C. Caron ; *Petites Affiches* 2006, n° 42, obs. X. Daverat ; *RIDA* 2005, n° 205, p. 439).

Section 2. Les droits des investisseurs

§ 1. Les droits des producteurs

La loi du 3 juillet 1985 définissait les droits des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes. A ces titulaires "historiques" des droits voisins se sont ajoutés les producteurs de bases de données et les éditeurs de publications de presse.

A. Les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes

Il faut cerner la notion de production avant de viser les droits des producteurs.

1. L'activité de production

a) Les deux catégories de producteurs

Le producteur de phonogrammes est : selon l'art. L. 213-1, « la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son ».

Le double critère d'initiative et responsabilité est assez large et fait l'objet de diverses interprétations.

La jurisprudence se rabattait avant 1985 sur une fonction de direction (Paris, 22 juillet 1981 : *D.* 1983, IR p. 94, obs. C. Colombet) ; si, avec le nouveau texte, elle juge des initiatives (Paris, 31 janvier 1995 : *D.* 1995, som. p. 287, obs. C. Colombet ; *D.* 1996, som. p. 74, obs. T. Hassler), elle s'attache aussi à la surveillance exercée par le producteur (Paris, 12 novembre 1986 : *RIDA* 1987, n° 131, p. 247 - Paris, 12 janvier 1989 : *RIDA* 1989, n° 141, p. 271) ou aux risques financiers qu'il prend (Cass. civ. 1^{ère}, 3 avril 2001 : *RIDA* 2001, n° 190, p. 395). Certaines décisions ont fait entrer le coproducteur dans la notion de producteur (Paris, 31 janvier 1995 : *RIDA* 1995, n° 165, p. 338 ; *D.* 1995, som. p. 287, obs. C. Colombet ; *D.* 1996, som. p. 74, obs. T. Hassler. & Cass. civ. 1^{ère}, 16 juillet 1997 : *D. Affaires* 1997, p. 1192) ; cette solution ne doit pas s'imposer car bon nombre de coproducteurs ne sont que des bailleurs de fonds dont la participation financière ne relève pas d'une quelconque initiative ou responsabilité (mais l'affaire visée ici intervenait dans le cadre particulier de la filiale de production d'un chaîne de télévision et donc d'une répartition des rôles par montage entre les sociétés).

Six décisions du 15 janvier 2010 ont précisé ce qu'il faut entendre par « *phonogramme* ».

Exemple

La Spedidam ayant assigné six plateformes de téléchargement du fait de la mise à disposition de fichiers musicaux sans autorisation des artistes, il a été jugé que « *la qualification juridique de phonogramme du commerce est indépendante d'un support* ». Raisonnant sur la notion d'exemplaire, utilisée par la Convention de Rome (art. 3) et le Traité de l'OMPI (art. 2, e), le tribunal considère que la mise à disposition du public ne s'entend pas uniquement de l'existence de supports tangibles : « *la mise à disposition du public, en quantité suffisante, de supports dématérialisés, n'implique pas de changement de destination du phonogramme initialement fixé* ». Ainsi, la vente des supports physiques et l'offre légale de téléchargement mettent-elles à disposition des exemplaires indifférenciés de supports numériques et l'autorisation spécifique des artistes n'est-elle pas à recueillir pour une diffusion sur Internet, dès lors qu'il y a eu autorisation de distribution sous forme de CD (Pour l'une de ces décisions : [TGI de Paris, 15 janvier 2010, Spedidam c/ FNAC](#) – « Un an de droit de la musique », CCE 2010, chr. n° 4, § 6, obs. X. Daverat). Cette indépendance du support a été réaffirmée dans une décision qui considère qu'un phonogramme peut être constitué par un fichier numérique sauvegardé sur une mémoire informatique : c'est la fixation de la séquence de son qui fait le phonogramme, et pas la nature du support (Paris, pôle 5, ch. 1, 7 mars 2012 : *RLDI* mai 2012, n° 2734, obs. J. Vincent ; CCE 2012, chr. 9, n° 4, obs. P. Tafforeau). La Cour de cassation, à l'issue de ce contentieux, a confirmé que la notion de phonogramme était indépendante de l'existence ou non d'un support physique (Cass. civ. 1^{ère}, 11 sept. 2013, SPEDIDAM c/ Sté iTunes et a. : *JurisData* n° 2013-018957 ; CCE 2013, comm. 100, note C. Caron ; CCE 2014, chr. 4, § 7, obs. X. Daverat ; *Légipresse* 2013, n° 310, p. 604, note P. Tafforeau).

Le producteur de vidéogrammes est, selon l'art. [L. 215-1](#), « *la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images, sonorisées ou non* ».

Exemple

Sur le fondement de cet article, la première chambre civile a jugé que « *le producteur de vidéogrammes est titulaire du droit d'autoriser la reproduction, la mise à la disposition ou la communication au public des épreuves de tournage non montées ou rushes dont il a eu l'initiative et la responsabilité de la première fixation* » (Cass. civ. 1^{ère}, 16 juin 2021, n° [19-21.663](#) : *Légipresse* 2022, p. 623, chr. C. Alleaume, § 16 ; CCE 2021, n° 71, obs. P. Kamina ; CCE 2022, chr. 8, § 5, obs. B. Montels ; *Dalloz IP/IT* 2021. 510, obs. G. Querzola). La Cour de renvoi, dans cette affaire, s'est fondée sur des dispositions contractuelles (« *autorisation réciproque expresse et préalable* »), considérant ainsi que le producteur « *a accepté librement de subordonner à l'autorisation du réalisateur* » l'utilisation des rushes (Versailles, ch. 1, sect. 1, 18 octobre 2022, n° 21/05044 : *Légipresse* 2023, n° 411, p. 112, note A. Dépinoy ; CCE 2023, chr. 8, § 3, obs. B. Montels). Pour la Cour de cassation, la convention passée entre le producteur et le réalisateur, qui prévoit que les rushes non montés ne pourront être exploités ni par l'un ni par l'autre sans autorisation réciproque, expresse et préalable, prive le producteur du droit d'interdire l'exploitation des rushes par des tiers sans son autorisation et viole l'article L. 215-1 du CPI (Cass. civ. 1^{ère}, 15 mai 2024, n° [22-24.639](#) : *JurisData* 2024-007413 ; *Dalloz IP/IT* 2024, p. 313 ; *Légipresse* 2024, p. 342 & p. 619, note A. Dépinoy ; *Comm. com. électr.* 2024, comm. 84, note P. Kamina ; *RLDI* nov. 2024, n° 5004, note P. Léger ; *Comm. com. électr.* 2025, chr. 9, § 7, obs. B. Montels). La cour d'appel de Paris, sur renvoi, juge qu'une université a porté atteinte aux droits voisins que détient un producteur de vidéogrammes sur des rushes non montés (Paris, 14 janv. 2026, n° 24/15682 : *RL DI* 2026, n° 234, note C. Monnet & L. Helloco)

b) La nature de l'activité

L'activité est celle d'investisseurs.

D'ailleurs, avant la loi du 3 juillet 1985, les producteurs, notamment en matière de piraterie des phonogrammes, se fondaient sur la concurrence déloyale du fait de désorganisation d'une entreprise par un concurrent ou de détournement de clientèle.

Exemple

Paris, 15 mai 1969 : *JCP* 1970, II, 16386, obs. R. Plaisant ; *RTD com.* 1971, p. 1026, obs. H. Desbois - TGI de Paris, 7 avril 1977 : *RIDA* 1979, n° LXXXIX, p. 182. & TGI Paris, 10 mars 1980 : *RIDA* octobre 1980, p. 132 ; *RTD com.* 1980, p. 346, obs. A. Françon - Trib. com. de Paris, 14 septembre 1981, *RIDA* 1982, n° 111, p. 182.

La protection des vidéogrammes était pour sa part difficile à assurer dans la mesure où **des incertitudes régnaient autour de la notion même de vidéogramme**.

L'efficacité d'une jurisprudence fondée sur la responsabilité civile (Paris, 6 octobre 1978 : *RIDA* avril 1980, p. 156) était de toutes manières limitée par l'absence de dispositions pénales et de recours possible à la saisie-contrefaçon, hors l'hypothèse où le producteur intervenait en tant que cessionnaire du droit de l'auteur (Trib. corr. de Paris, 25 juin 1979 : *Film-Echange*, n° 10, p. 27, note You ; *RTD com.* 1980, p. 346, obs. A. Françon).

Les activités sont visées par une jurisprudence qui, en application des textes exigeant "initiative et responsabilité", admet ou non la qualité de producteur. L'appréciation des juges du fond est souveraine (Cass. soc., 10 octobre 2012, X c/ Comédie Française : *RTD com.* 2013, p. 782, obs. F. Pollaud-Dulian).

Exemple

Mais le contrôle de la Cour de cassation permet par exemple de reconnaître un producteur à la société qui intervient pour fabriquer une quinzaine d'émissions contre une rémunération fixe, et qui participe donc au risque de la création de l'œuvre (Cass. civ. 1^{ère}, 14 novembre 2012 : *JurisData* n° 2012-026222 ; *CCE* 2013, chr. 6, § 3).

2. Les prérogatives des producteurs

a) Les producteurs de phonogrammes

L'art. 213-1 al. 2, requiert l'autorisation du producteur de phonogrammes : « *avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou la communication au public de son phonogramme.* »

Exemple

Il a, par exemple, été jugé que la location de phonogrammes sans autorisation du producteur méconnaît l'art. 213-1 et constitue une infraction pénale visée à l'art. 426-1 du C. pénal (Paris, 29 novembre 1989, *RIDA*, 1989, n° 140, p. 145, note A. Kéréver), ou que la diffusion d'extraits de chansons dans un kiosque téléphonique, sans autorisation, porte atteinte aux droits du producteur (Trib. com. de Paris, 26 janvier 1993, *PolyGram* : *Juris-data* n° 40094). La mise à disposition de la chanson de Madonna, *Like a virgin*, par la société VirginMega a valu à celle-ci une condamnation pour contrefaçon (Paris, 23 juin 2006 : *D.* 2006, act. jur. p. 2101, obs. C. Manara).

Dans le domaine des droits voisins, une nouvelle fois, le dispositif légal trouve sa pleine application aux technologies nouvelles :

Exemple

la reproduction d'un phonogramme sur un disque dur doit être autorisée (Paris, 29 septembre 1999 : *RIDA* 2000, n° 185, p. 402) ; un internaute qui proposait, sur son site personnel, des liens hypertextes pour télécharger gratuitement de la musique en MP3 a été condamné pour contrefaçon (TGI d'Epinal, ch. correct., 24 octobre 2000, Ministère Public & S.C.P.P. c/ Stéphane Conraud : *Petites Affiches* 2001, n° 161, p. 14, obs. X. Daverat).

Le droit du producteur ne s'exerce que sur les enregistrements produits.

Exemple

il ne peut par exemple faire interdire la réutilisation d'une chanson enregistrée sur l'un de ses disques par son auteur, sauf à avoir réservé par contrat son exclusivité (Versailles, 13 février 1992 : *D.* 1993, 2, p. 402, note B. Edelman ; *RIDA* 1994, n° 159, p. 342).

Il a été jugé par la CJUE que les directives 2006/115 et 2014/26 ne s'opposent pas à une législation nationale qui ne prévoit pas de rémunération minimale des producteurs de phonogrammes en cas de radiodiffusion, sous réserve du respect de la charte des droits fondamentaux (art. 17 et 52) et du caractère équitable des rémunérations versées (CJUE, 10 juillet 2025, 6^{ème} ch., [C-37/24](#), *D. IP/IT* 2026, p. 93, note P. Tafforeau).

Depuis la loi du 1^{er} août 2006, l'art. L. 211-4 dispose que : « *la durée des droits patrimoniaux [...] est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle (2°) e la première fixation d'une séquence de son pour les producteurs de phonogrammes. Toutefois, si un phonogramme fait l'objet, par des exemplaires matériels, d'une mise à disposition du public pendant la période définie au premier alinéa, les droits patrimoniaux du producteur du phonogramme n'expirent que cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant ce fait. En l'absence de mise à disposition du public, ses droits expirent cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant la première communication au public.* »

Diverses restrictions sont apportées au droit du producteur :

- Rappelons d'abord que l'art. [L. 211-6](#), créé par la loi du 1^{er} août 2006, introduit la théorie de l'épuisement des droits après une première vente d'exemplaire sur le territoire de la CEE (v. *supra* avec le droit des artistes).
- On retrouve ensuite, ici l'intervention de la licence pour les phonogrammes du commerce. La jurisprudence appréciait la licence légale de façon restrictive,

Exemple

par exemple pour un générique utilisant une chanson, ce qui n'entrait pas dans le champ de la licence légale et nécessitait l'autorisation du producteur exigée par l'art. L. 213-1 (Cass. civ. 1^{ère}, 29 janvier 2002 : *Légipresse* 2002, n° 190, III, p. 45, note C. Alleaume ; *CCE* 2002, comm. n° 36, note C. Caron ; *Droit* 21, obs. X. Daverat ; *JCP E* 2003, p. 278, n° 8, obs. H.-J. Lucas ; Arrêt déféré : Paris, 29 octobre 1999 : *RIDA* n° 184, avril 2000, p. 352).

L'autorisation des producteurs était également nécessaire pour l'incorporation d'un phonogramme dans un vidéogramme destiné à la radiodiffusion :

Exemple

Cass. civ. 1^{ère}, 16 novembre 2004 : Sté SPEDIDAM & SNAM c/ Sté Canal + & autres : *Légipresse* 2005, III, p. 19, note C. Alleaume ; *CCE* 2005, comm. n° 8, note C. Caron ; *Petites Affiches* 2005, n° 142, obs. X. Daverat ; *RTD com.* 2005, p. 87, obs. F. Pollaud-Dulian ; *D.* 2005, somm. p. 1493, obs. P. Sirinelli ; *Prop. intell.* 2005, n° 15, p. 176, note P. Sirinelli.

Cette conception est désormais combattue par les nouvelles dispositions relatives à la licence légale, introduites dans le 2° de l'art. L. 214-1 (v. *supra* avec le droit des artistes). La licence légale est toujours assortie du versement de la « rémunération équitable ».

Exemple

Il a été jugé après que la diffusion par radio ou télévision dans les chambres aient été considérés comme des communications au public dans le cadre du droit d'auteur, qu'elles ouvraient également droit à la rémunération équitable, comme l'indique l'arrêt visant la PPL ; mais ce n'est pas le cas pour le dentiste qui passe de la musique dans son cabinet, ainsi qu'il est dit dans l'affaire *Società Consortile Fonografici* (CJUE, 15 mars 2012, aff. [C. 135-10](#), *Società Consortile Fonografici c/ Del Corso & CJUE*, 15 mars 2012, aff. [C-162/10](#), *Phonographic Performance (Irlande) Ltd. c/ Irlande* : *CCE* 2012, comm. 48, note C. Caron ; *LPA* 2013, obs. X. Daverat, à paraître ; *Europe* 2012, comm. 217, note L. Idot ; *RTD com.* 2012, p. 322, obs. F. Pollaud-Dulian ; *CCE* 2012, chr. 9, n° 8, obs. P. Tafforeau). Cette seconde solution peut aussi être envisagée comme une limite au droit des auteurs.

- Les producteurs de phonogrammes se voient également opposer les mêmes limites générales à l'exercice des droits patrimoniaux que les artistes interprètes, décrites précédemment.

Exemple

Exemple de refus d'exception de courte citation pour des extraits de phonogrammes proposés sur Internet : TGI de Paris, 15 mai 2002 : *Petites Affiches* 2003, n° 105, p. 12, obs. X. Daverat.

Comme il a été dit pour les artistes, l'art. [L. 211-3](#) accueille les nouvelles exceptions admises par la loi du 1^{er} août 2006 (v. *supra*).

- Les droits des producteurs cèdent, peu à peu, devant la liberté d'expression,

Exemple

comme il a été jugé en Allemagne, le sampling d'une création du célèbre groupe Kraftwerk ne devant pas être sanctionné au prix d'« *une obstruction déraisonnable au développement culturel* » alors que l'échantillonnage constitue aujourd'hui un mode de création répandu ([Bundesverfassungsgericht, 31 mai 2016, n° 1 BvR 1585/13](#) : CCE 2017, chr. 4, § 14, obs. X. Daverat ; *Propr. intell.* 2017, n° 61, p. 457, obs. A. Lucas). Mais, une question préjudicielle a renvoyé l'affaire devant la CJUE. Pour le Cour, l'article 2, c) de la directive n° 2001/29/CE du 22 mai 2001 (DADVSI) doit, à la lumière de la charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, être interprété « *en ce sens que le droit exclusif conféré par cette disposition au producteur de phonogrammes d'autoriser ou d'interdire la reproduction de son phonogramme lui permet de s'opposer à l'utilisation par un tiers d'un échantillon sonore, même très bref, de son phonogramme aux fins de l'inclusion de cet échantillon dans un autre phonogramme* ». Cette décision, dite arrêt *Pelham*, met en jeu l'articulation entre la liberté d'expression visée par l'article 11 de la Charte des droits fondamentaux de l'Union et l'exercice d'un droit de propriété littéraire et artistique. Elle a été rendue avec deux autres décisions du même jour (CJUE, 29 juillet 2019, [C-469/17, Funke Medien NRW GmbH c/ Bundesrepublik Deutschland](#) : CCE 2020, comm. 1, C. Caron. - CJUE, 29 juillet 2019, [C-476/17, Pelham GmbH & a. c/ Ralph Hütter & a.](#) : CCE 2019, comm. 75, C. Caron ; CCE 2020, chr. 5, § 6, obs. X. Daverat - CJUE, 29 juillet 2019, [C-516/17, Spiegel Online GmbH c./ Volker Beck](#) : CCE 2020, comm. 11, C. Caron – V. *Légipresse* 2020, n° 378, p. 71, obs. C. Alleaume ; *Propr. intell.* 2019, p. 41 & 55, obs. A. Lucas ; *Légipresse* 2019, n° 375 p. 541, note V. Varet).

b) Les producteurs de vidéogrammes

L'article [L. 215-1, al. 2](#), requiert l'autorisation du producteur de vidéogrammes : « *avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme.* »

Le producteur de vidéogrammes jouit donc d'un droit similaire à celui du producteur de phonogrammes. Ce droit est assorti d'une modalité particulière visée par l'art. L. 215-1 :

« *les droits reconnus au producteur d'un vidéogramme (...), les droits d'auteur et les droits des artistes interprètes dont il disposerait sur l'œuvre fixée sur ce vidéogramme ne peuvent faire l'objet de cessions séparées.* » ; si des cessions séparées avaient été autorisées, l'unité de l'œuvre aurait pu en être entachée.

Depuis la loi du 1^{er} août 2006, l'art. L. 211-4 dispose que : « *la durée des droits patrimoniaux [...] est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle (3°) de la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non pour les producteurs de vidéogrammes. Toutefois, si un vidéogramme fait l'objet, par des exemplaires matériels, d'une mise à disposition du public ou d'une communication au public pendant la période définie au premier alinéa, les droits patrimoniaux du producteur du vidéogramme n'expirent que cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits.* » Ici encore, la disposition générale aux droits voisins, créée par la loi du 1^{er} août 2006 (art. L. 211-6), fait application de la théorie de l'épuisement des droits (v. *supra* avec le droit des artistes).

Les producteurs de vidéogrammes se voient opposer les mêmes limites générales à l'exercice des droits patrimoniaux que les artistes interprètes, visées par l'art. L. 211-3, y compris avec les nouvelles exceptions admises par la loi du 1^{er} août 2006 (v. *supra*).

B. Les producteurs de bases de données

Le créateur de la base de données dispose d'un droit d'auteur sur sa réalisation. Mais, le dispositif le plus original vise l'introduction de ce que le texte de la directive nommait un droit *sui generis* accordé au producteur.

Remarque

Il est à noter que le Conseil-supérieur de la propriété littéraire et artistique a remis un rapport (Bensamoun / Gabla) visant une réforme du droit *sui generis* (voir l'article « [Mission du CSPLA sur la réforme européenne du droit *sui generis* des bases de données](#) » sur le site du Ministère de la culture).

Au sens de l'art. [L. 341-1](#), le producteur d'une base de données est « *la personne qui prend l'initiative et le risque des investissements correspondants* » à la réalisation. La loi française parle de producteur alors que la directive évoquait le *fabricant*.

Le producteur d'une base de données peut être celui qui renouvelle le contenu de la base, dès lors qu'il effectue des investissements substantiels relatifs à ces nouveaux contenus, comme il a été dit dans un contentieux visant la collecte d'annonces immobilières (Cass. civ. 1^{ère}, 5 octobre 2022, n° [21-16.307](#) : CCE 2022, comm. 83). La précision est importante, les bases de données numériques étant susceptibles de mises à jour et de création de nouvelles versions.

1. Les prérogatives du producteur

Le producteur bénéficie désormais d'une « *protection du contenu de la base lorsque la constitution, la vérification ou la présentation de celle-ci atteste d'un investissement financier, matériel ou humain substantiel* » (art. [L. 341-1](#)).

a) Le contenu des droits

Les droits des producteurs sont définis en deux propositions, selon que l'utilisation d'éléments de la base de données vise une part substantielle ou non de la création.

Avec l'art. [L. 342-1](#), le producteur dispose du droit d'interdire :

« 1°) *l'extraction, par transfert permanent ou temporaire de la totalité ou d'une partie qualitativement ou quantitativement substantielle du contenu d'une base de données sur un autre support, par tout moyen et sous toute forme que ce soit ; 2°) la réutilisation, par la mise à disposition du public de la totalité ou d'une partie qualitativement ou quantitativement substantielle du contenu de la base, quelle qu'en soit la forme.* »

Le producteur peut transmettre ces droits, les céder ou accorder des licences pour leur exploitation. Il est précisé que le prêt public n'est pas considéré comme un acte d'extraction et de réutilisation.

La jurisprudence intervenant sur la notion d'« *investissement qualitativement ou quantitativement substantiel* » est bien développée :

Exemple

Globalement, la Cour de cassation évoque les moyens consacrés à la recherche d'éléments existants et à leur rassemblement dans la base de données (Cass.civ. 1^{ère}, 15 oct. 2025, n° 23-23.167 : *JurisData* n° 2025-018338). On tient compte, par exemple, de la recherche, la collecte, la prospection, le développement d'une clientèle, la présentation et la vérification des contenus (Versailles, ch. civ. 1-1, 16 déc. 2025, n° 23/02642).

Dans l'approche quantitative, on voit apparaître des seuls matériels, financiers (Trib. de com. de Paris, 18 juin 1999, France Télécom : *D. Affaires* 2000, jurispr. p. 105, note D. Goldstein - Paris, 18 juin 1999, Groupe Moniteur : *Expertises* 1999, p. 390, note M.-A. Gallot Le Lorier & V. Varet Les deux premières décisions et TGI de Paris, 22 juin 1999, Groupe Miller Freeman : *CCE* 1999, n° 2, p. 15, note C. Caron) tels l'engagement de frais (de promotion, de vérification ou de formalisation).

Une décision donne même des chiffres (Paris, 12 septembre 2001, confirmant de TGI de Paris 22 juin 1999, précité : *Petites Affiches* 2003, n° 10, p. 15, obs. X. Daverat). Mais les décisions ne sont parfois pas très exigeantes, statuant au vu de quelques factures et éléments de bases (participation de salariés, coût de maintenance), comme dans la décision sanctionnant un syndicat pour utilisation d'un fichier d'adresses de salariés réalisé par l'employeur (TGI de Paris, 25 avril 2003 : *Petites Affiches* 2004, n° 13, p. 12, obs. X. Daverat).

Quelques décisions ont également procédé à une approche qualitative, retenant par exemple qu'un site est « *performant, esthétique et ergonomique* » (TGI de Paris, 5 septembre 2001 : *Petites Affiches* 2003, n° 10, p. 14, obs. X. Daverat). Se plaçant sur les deux terrains, une décision considère que l'extraction n'est significative ni quantitativement, car peu d'éléments sont extraits, ni qualitativement, ces éléments n'étant ni stratégiques ni d'actualité (Versailles, 11 avril 2002, News Invest c/ PRLine : *Petites Affiches* 2003, n° 105, p. 11, obs. X. Daverat ; infirmation de T. com. de Nanterre, 16 mai 2000 : *CCE* 2000, n° 8, p. 13, note C. Caron ; *Petites Affiches* 2001, n° 7, p. 14, obs. X. Daverat ; *Expertises* 2000, n° 240, p. 273, note C. Favre).

Il faut également séparer les dépenses destinées à la création des données et l'investissement inhérent à la constitution de la base.

Exemple

Selon la CJCE, en effet, l'investissement substantiel s'entend des « moyens consacrés à la recherche d'éléments existants et à leur rassemblement », admettant ce faisant la protection d'un calendrier sportif par le droit *sui generis* (CJCE, 9 novembre 2004, aff. [C-46/02](#), [C-203/02](#), [C-338/02](#), [C-444/02](#) : CCE 2005, comm. 2, note C. Caron ; *Propriété industr.* 2005, comm. 7, note P. Kamina ; *Propriété intell.* 2005, n° 14, p. 99, note S. Lemarchand & S. Rambaud ; *Légipresse* 2005, n° 221, III, p. 85, note N. Mallet-Poujol ; *Europe* 2005, comm. 24, obs. F. Mariatte ; *Cah. dr. sport* 2005, n° 2, p. 186, note J.-M. Marmayou ; *RTD com.* 2005, p. 90, obs. F. Pollaud-Dulian ; *D.* 2005, somm. p. 1495, obs. P. Sirinelli ; *RLDI* 2005, n° 103, p. 41, note M. Vivant). Cette conception a été réitérée par la Cour, précisant que l'investissement « ne comprend pas les moyens mis en œuvre pour la création des éléments constitutifs du contenu d'une base de données » (CJCE, 5 mars 2009, aff. [C-545/07](#), *Apis-Hristovich* : CCE 2009, comm. 44, note C. Caron). La Cour de cassation a fait application de ce principe (Cass. civ. 1^{ère}, 5 mars 2009, *Petites Affiches*, obs. X. Daverat) et les juges du fond notent, par exemple, l'existence de dépenses auprès des fournisseurs et en charge de personnel (TGI Paris, 3 novembre 2009, *Sté. Europages c/ Sté. Ewaycom*, *Petites Affiches* 2010, n° 237, p. 18, obs. X. Daverat). En sens contraire, des factures d'assistance hors site ou relatives à des prestations informatiques ne constituent pas des investissements spécifiques (Paris, pôle 5, 20 mars 2015, n° 14/15400, *Sté. Rouxel Secama c/Sté. Equipra* : *RLDI* 2015, n° 114, obs. L. C.).

Un arrêt de la CJUE introduit un élément nouveau en considérant que les extractions et réutilisations d'éléments de la base de données permettant au producteur d'agir s'ils « constituent un risque pour les possibilités d'amortissement de cet investissement par l'exploitation normale de la base de données », ce que les juridictions doivent apprécier (CJUE, 5^{ème} ch., 3 juin 2021, aff. [C-762/19](#) : CCE 2022, comm. 1, note P. Kamina). Cette condition, si elle est ajoutée à l'article 7 de la directive CE 96/9, risque de réduire le droit du producteur. Transparaît au passage la vraie nature du droit du producteur, très proche de la concurrence déloyale. Dans la foulée de cet arrêt, une société a été condamnée du fait de la reprise d'annonces immobilières du site leboncoin.fr. Dans la perspective déjà rencontrée par ailleurs de mise en balance des intérêts, les juges examinent « l'intérêt légitime du producteur de bases de données d'être en mesure d'amortir ses investissements et l'intérêt légitime de l'agrégateur de bases de données d'offrir un service innovant à l'utilisateur en accédant au contenu des bases de données des autres opérateurs économiques » ; il relève alors « un risque pour les possibilités d'amortissement de l'investissement » du producteur (T. jud. Paris, 31 mai 2024, n° 22/08082, *LMDI* 2024, n° 216).

Même lorsqu'une part non substantielle de la base de données est utilisée, la loi donne des moyens au producteur d'assurer la protection de la création.

L'art. L. 342-2 prévoit en effet que : « le producteur peut également interdire l'extraction ou la réutilisation répétée et systématique de parties qualitativement ou quantitativement non substantielles du contenu de la base lorsque ces opérations excèdent manifestement les conditions d'utilisation normale de la base de données. » Le risque premier qu'essaie d'endiguer cette disposition est celui d'une reconstitution de la base de données au travers d'extractions partielles (de parts non substantielles) mais successives.

Le producteur jouit ainsi de droits privatifs opposables à tous. Ces droits permettent l'exploitation de la base puisque le producteur peut les transmettre, les céder ou accorder des licences d'utilisation (il est précisé que le prêt public n'est pas considéré comme un acte d'extraction et de réutilisation).

Une série de sanctions pénales apparaît en outre dans le Code de la propriété intellectuelle, dans les art. L. 343-1 à L. 343-3, qui visent diverses hypothèses de contrefaçon.

Remarque

On signalera aussi l'existence d'un régime dérogatoire pour les bases de données juridiques avec les dispositions du décret du 31 mai 1996 (*JCP* 1996, III, 67995), et de difficultés spécifiques aux bases de données publiques évoquées par une circulaire du 14 février 1994 (JO du 19 février, p. 28)

b) Les limites

Le producteur ne peut interdire : « l'extraction ou la réutilisation d'une partie non substantielle, appréciée de façon qualitative ou quantitative, du contenu de la base, par la personne qui y a licitement accès. » (art. L. 342-3, 1°). Toute clause contraire serait considérée comme nulle. Par ailleurs, il ne peut s'opposer à : « l'extraction à des fins privées d'une partie qualitativement ou quantitativement substantielle du contenu d'une base de données non électronique. » (art. L. 342-3, 2°).

Deux dispositions ont été ajoutées à cet article par la loi du 1^{er} août 2006, pour viser les exceptions nouvellement accueillies par le texte. D'une part (renvoi aux 7° de l'article L. 122-5, 1° de l'article L. 122-5-1 et à l'art. L. 122-5-2), est admise l'exception au profit des personnes handicapées (art. L. 342-3, 3°). D'autre part, est introduite l'exception pédagogique : le producteur ne peut interdire : « l'extraction et la réutilisation d'une partie substantielle, appréciée de façon qualitative ou quantitative, du contenu de la base, sous réserve des bases de données conçues à des fins pédagogiques et des bases de données réalisées pour une édition numérique de l'écrit, à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, à l'exclusion de toute activité ludique ou récréative, dès lors que le public auquel cette extraction et cette réutilisation sont destinées est composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés, que la source est indiquée, que l'utilisation de cette extraction et cette réutilisation ne donne lieu à aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire » (art. L. 342-3, 4°); comme pour les autres ayants droit, l'exception pédagogique entrera en vigueur le 1^{er} janvier 2009.

En outre, un nouvel alinéa du même article dispose que : « les exceptions énumérées par le présent article ne peuvent porter atteinte à l'exploitation normale de la base de données ni causer un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du producteur de la base » (test trois étapes).

Les droits du producteur sont prévus pour une durée de quinze ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile qui suit celle de l'achèvement de la base de données. Mais une base données protégée peut faire l'objet « d'un nouvel investissement substantiel » (comme par exemple une nouvelle édition augmentée, mise à jour) et, dès lors, la protection de celle-ci n'expirera que quinze ans après le 1^{er} janvier de l'année civile qui suit celle du nouvel investissement (art. L. 342-5).

Remarque

On note que l'art. L. 342-4 fait partiellement application de la théorie de l'épuisement des droits : « la première vente d'une copie matérielle d'une base de données dans le territoire d'un Etat membre de la Communauté européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen, par le titulaire du droit ou avec son consentement, épuise le droit de contrôler la revente de cette copie matérielle dans tous les Etats membres. »

En revanche, la théorie de l'épuisement des droits ne s'applique pas en cas d'exploitation en ligne d'une base de données (art. L. 342-4).

2. La nature des droits du producteur

Lorsqu'il s'agit d'accorder des droits en contrepartie d'un « investissement financier, matériel ou humain substantiel » en empêchant un usage (extraction ou réutilisation) du produit du travail fourni, on est plutôt sur le terrain de la concurrence déloyale ou du parasitisme.

En effet, derrière la notion de « partie qualitativement ou quantitativement substantielle du contenu d'une base » (L. 342-1) qui serait utilisée, ou de « réutilisation répétée et systématique de parties (...) non substantielles du contenu de la base (qui) excèdent manifestement les conditions d'utilisation normale », **on vise celui qui profiterait du travail d'autrui ou détournerait une clientèle en réutilisant des éléments d'une base de données qu'il n'a pas lui-même conçue.**

Exemple

Certaines décisions le disent bien, parlant « *de profiter, à peu de frais, des investissements* » sans avoir cherché à obtenir « *une offre commercialement viable pour exercer leur activité dans des conditions normales* » (Trib. comm. de Paris, 18 juin 1999, précitée), ou en évoquant l'enrichissement au détriment d'un concurrent direct (Trib. comm. Nanterre, 16 mai 2000, précitée).

On se souvient d'ailleurs que les décisions rendues en matière d'agissements parasites s'appuient sur des conditions qui ressemblent étrangement à celles visées par les textes relatifs aux bases de données : Investissements financiers, efforts de recherche et/ou intellectuels (Toulouse, 19 octobre 1988 : D. 1989, 2, p. 290, note J.-J. Barbiéri).

La concurrence déloyale s'infiltre dans les droits privatifs opposables à tous en se drapant de l'apparat des droits voisins, ce qui pervertit la notion même de droits intellectuels.

Article du code	Titulaire	Etendu des droits	Limite des droits
L. 341-1 et s., CPI	« Personne qui prend l'initiative et le risque des investissements correspondants ».	Interdiction de l'extraction et de la réutilisation par la mise à disposition du public de la totalité ou d'une partie qualitativement ou quantitativement substantielle du contenu d'une base de données.	Le producteur ne peut interdire l'extraction ou la réutilisation d'une partie non substantielle du contenu de la base, par la personne qui y a licitement accès.

Il faut noter le succès des actions fondées sur le droit des producteurs de bases de données. Celles-ci sont, en effet, plus simples à engager que celles fondées sur le droit d'auteur dans la mesure où elles reposent sur des éléments tangibles, objectifs, quantifiables, sans exiger de rapporter la preuve de l'originalité d'une base de données, toujours susceptible d'une interprétation subjective. Aussi, quand le producteur détient également le droit d'auteur sur la base (hypothèse fréquente d'œuvre collective), préfère-t-il se fonder sur le droit du producteur.

Exemple

En témoigne parfaitement une affaire dans laquelle la sanction de l'utilisation d'éléments copiés sur une base de données informatique est bien plus poursuivie sur le fondement du droit que le producteur tire des art. L. 341-1 & s. que sur celui du droit d'auteur (TGI de Paris, 3^{ème} ch., 1^{ère} sect., 13 avril 2010, Sté Optima on Line c/ Sté. Media Contact Israel & Sté Agence des Medias Numériques, Petites Affiches 2011, obs. X. Daverat).

C. Les éditeurs de publications de presse

La Directive n° 2019/790 du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique, dans son article 15 (très discuté) a créé un droit voisin au profit des éditeurs de presse, quand leurs publications sont utilisées par « des fournisseurs de services de la société de l'information ». Une transposition est intervenue avec la loi n° 2019-775 du 24 juillet 2019 créant un droit voisin au profit des agences de presse et des éditeurs de presse (JO du 26 juillet). Concrètement, ils sont investis des droits prévus par les articles 2 et à 3, § 2, de la directive 2001/29/CE, et donc de la prérogative exclusive d'autoriser ou d'interdire l'utilisation en ligne de leurs publications. On vise ainsi la reprise, l'agrégation, la compilation et le partage des publications de presse sur Internet. Titulaires de ce droit patrimonial, les éditeurs pourront alors assortir leur autorisation d'une rémunération qui s'imposera aux plateformes utilisatrices. La Directive qu'une « part appropriée » de la rémunération versée aux éditeurs devra in fine revenir aux journalistes (art. 15.5).

Ce droit est d'une durée de deux ans à compter du 1er janvier de l'année suivant la date à laquelle la publication de presse a été publiée (art. 15.4).

L'article 15.1 prévoit trois limites à l'exercice de ce droit :

- il est entendu que l'apposition d'un lien hypertexte ne rentre pas dans le champ de ces dispositions, ce qui coïncide avec la jurisprudence de la CJUE selon laquelle le lien n'engendre pas un acte de communication au public (CJUE, 4^{ème} ch., 13 février 2014 – v. Leçon 6 avec les références) ;
- les utilisations, à titre privé ou non commercial, par des utilisateurs individuels, ne sont pas concernées ;
- « *l'utilisation de mots isolés ou de très courts extraits d'une publication de presse* » n'est pas non plus concernée ; la brièveté des extraits renverra à une appréciation jurisprudentielle, comme pour l'exception de « *courtes citations* » (v. leçon 7).

Une société de gestion a été créée (v. Leçon 11), mais la gestion collective n'est pas obligatoire ; ainsi, Facebook a passé un accord avec l'Alliance de la presse d'information générale (APIG) pour assurer la rémunération des contenus partagés.

Une négociation avec les éditeurs de presse s'est ouverte, mais elle n'a pas toujours été facile. Saisie par le Syndicat des éditeurs de presse magazine (SEPM), l'Alliance de presse d'information générale (APIG) et l'Agence France-Presse (AFP), l'Autorité de la concurrence a prononcé contre Google une sanction de 500 millions d'euros à défaut d'avoir négocié de bonne foi avec les éditeurs (Autorité de la concurrence, 12 juillet 2021, n° [21-D-17](#) : *Légipresse* 2021, p. 395 ; *RLDI* 2021, n° 184), mais un accord entre Google et l'AFP pour la rémunération de l'exploitation des contenus est intervenu (*RLDI* 2021, n° 187). Google avait présenté des engagements en décembre 2021, lesquels ont été acceptés par l'Autorité de la concurrence le 21 juin 2022 (*D. IP/IT*, p. 406, obs. E. Rançon). Elle a encore sanctionné Google le pour non-tenu des engagements de la société (absence de coopération avec le mandataire, de négociations de bonne foi sur la base de critères transparents, objectifs et non discriminatoires...) et l'a sanctionnée à hauteur de 250 millions d'euros (Autorité de la concurrence, 15 mars 2024, n° [24-D-03](#) : *Légipresse* 2024, p. 301, comm. V. Varet ; *Dalloz IP/IT* 2024, p. 180).

§ 2. Les droits des entreprises de communication audiovisuelle

Les entreprises de communication audiovisuelle s'entendent des :

« *organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, quel que soit le régime applicable à ce service* » (art. L. 216-1, al. 2).

Sont donc visés par la définition tant les organismes de radiodiffusion que les services télématiques.

L'art. [L. 216-1](#), al. 1 prévoit un régime d'autorisation :

« *Sont soumises à l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle la reproduction de ses programmes, ainsi que leur mise à la disposition du public par vente, louage ou échange, leur radiodiffusion ou télédiffusion, leur mise à disposition du public en ligne et leur communication au public dans un lieu accessible à celui-ci moyennant paiement d'un droit d'entrée* » (rédaction depuis la loi n° 2021-1382 du 25 octobre 2021 – v. *CCE* 2021, n° 92, obs. P. Kamina).

Mais, selon l'art. [L. 211-3](#), 3°, ce droit s'exerce : « *sous réserve d'éléments suffisants d'identification de source : les (...) courtes citations justifiées par le caractère (...) d'information de l'œuvre à laquelle elles ont été incorporées.* » (d'anciennes dispositions d'une ordonnance du 4 février 1959, puis de la loi du 7 août 1974, soumettaient déjà à autorisation les reproductions et communications d'émissions au public).

Depuis la loi du 1^{er} août 2006, l'art. [L. 211-4](#) dispose que : « *la durée des droits patrimoniaux (...) est de cinquante années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle (4°) de la première communication au public des programmes mentionnés à l'article L. 216-1 pour des entreprises de communication audiovisuelle.* »

Les entreprises de communication audiovisuelle se voient opposer les mêmes limites générales à l'exercice des droits patrimoniaux que les artistes interprètes, visées par l'art. [L. 211-3](#), dans sa version consécutive à la loi du 1^{er} août 2006 qui fait entrer les nouvelles exceptions retenues (v. *supra*).

	Article du code	Titulaire	Prérogatives morales	Prérogatives patrimoniales
--	-----------------	-----------	----------------------	----------------------------

Artiste-Interprète	Art. L. 212-1 et s. , CPI	« L'artiste interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire et artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes. »	Droit au respect : • de son nom, • de sa qualité et ..., • de son interprétation.	• Cession automatique des droits d'exploitation par contrat au producteur d'une œuvre audiovisuelle et pour les phonogrammes a été publié à des fins de commerce. • Droit à une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre.
Producteur de phonogramme	Art. L. 213-1 , CPI	« Personne physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son. »	Autorisation requise pour toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou la communication au public de son phonogramme.	
Producteur de vidéogramme	Art. L. 215-1 , CPI	« Personne physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non. »		

Entreprise de communication audiovisuelle	Art. L. 216-1, CPI	« Organismes qui exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, quel que soit le régime applicable à ce service. »	• La reproduction de ces programmes. • La disposition du public par vente, louage ou échange. • Leur télédiffusion et leur communication au public dans un lieu accessible à celui ci moyennant paiement d'un droit d'entrée.	
---	---	--	---	--