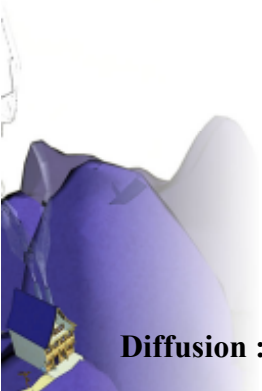


L'APPARITION DU CINEMA SUR INTERNET ET LES QUESTIONS JURIDIQUES ASSOCIEES

Mémoire présenté par Charlotte GALICHET
Sous l'égide de Xavier Linant De Bellefonds
Promotion 2002-2003

Diffusion : www.abdel-inn.com



Principales abréviations

Al.	Alinéa
ADPIC	Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle relatifs au commerce
Art.	Article
c/	Contre
CA	Cour d'appel
Cass.	Arrêt de la Cour de cassation
CE	Conseil d'Etat
CNC	Centre nationale de la cinématographie
CPI	Code de la Propriété Intellectuelle
DADVSI	Droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information
D.	Recueil Dalloz-Sirey
DRM	Digital Right Managment
DVD	Digital Versatil Disc
Gaz. Pal.	Gazette du Palais
IR	Informations Rapides
MPEG	Moving Pictures Experts Group
OMPI	Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle
P2P	<i>Peer-to-peer</i>
RIDA	Revue Internationale du Droit d'Auteur
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs d'œuvres Dramatiques
TGI	Tribunal de Grande Instance
VOD	Video on demand, vidéo-à-la-demande en français

Partie 1 : l' « internétisation » des œuvres cinématographiques

Chapitre 1 : problématiques communes au droit d'auteur et aux droits voisins

Section 1 : les prérogatives traditionnelles mises à mal

§1. La numérisation des œuvres

A) La remise en cause du droit de reproduction

1. L'encodage

2. Les reproductions provisoires

B) L'atteinte au droit moral

1. La compression

2. La diffusion numérique

3. L'avenir du droit moral

§2. La mise en ligne des œuvres sur Internet

A) Le droit de divulgation

B) La mise en cause du droit de représentation

1. Le droit d'autoriser ou d'interdire des auteurs

2. Les droits des artistes-interprètes et des producteurs de vidéogrammes

§3. La remise en cause de la *summa divisio*

A) Dans le domaine cinématographique

B) Dans le monde numérique

Section 2 : L'utilisation licite de l'œuvre cinématographique trouvée sur Internet

§ 1 : Autorisation donnée par les auteurs ou titulaires des droits : le contrat de cession des droits d'auteur

§ 2 : Les exceptions au monopole

A)La copie privée

1. L'exception de copie privée et Internet

2. La rémunération pour copie privée

B)La représentation dans le cercle de famille

Section 3 : Internet et la gestion collective

§1. La gestion collective dans le domaine de l'audiovisuel

§2. L'avenir de la gestion collective

Chapitre 2 : La contrefaçon des œuvres cinématographiques sur Internet

Section1 : Le partage de fichier

§1.L'aspect juridique

A)Atteinte aux droits exclusif de l'auteur

B)Les solutions envisageables

§2. L'aspect commercial

Section 2 : La lutte contre la contrefaçon

§1. La lutte contre la contrefaçon en France

A)La prévention

1.Les organismes spécialisées

2.La prévention par des mesures techniques de protection

B)L'action en contrefaçon

1.La difficulté de constater les infractions sur le Web

2.Brève présentation de l'action en contrefaçon

3.Sanctions

§2. La lutte contre la contrefaçon en Europe

- A) Le Conseil de l'Europe et la cybercriminalité
- B) Directive "accès conditionnel"
- C) Directive "droits d'auteurs et droits voisins"
- D) Projet de "Directive contrefaçon"

§3. La lutte contre la contrefaçon au niveau international

- A) Les protections traditionnelles
- B) La protection des mesures techniques

Partie 2 : Le cinéma sur l'Internet : L'exemple de la vidéo-à-la-demande

Chapitre 1 : présentation générale de la VOD

Section 1 : La VOD : un service de communication audiovisuelle

Section 2 : Conditions d'accès et mode de consommation

§1. Conditions d'accès : le haut- débit

§2. La transmission

A)Le catalogue

B)La webTV

C)Le direct

§3. La réception

A)Le téléchargement

B)Le streaming

Section 3 : Analyse de quelques sites proposant un service de vidéo-à-la-demande

§1. Les acteurs principaux

§2. Sightsound

§3. Netciné

Chapitre 2: Les questions juridiques posées

Section 1 : La titularité des droits

§1. Le morcellement des droits

§2. Les contrats

A)Le contrat de distribution

B)Le contrat de mise à disposition du public

Section 2 : La chronologie des médias

Section 3 : la cession des titres du catalogue à des tiers

Chapitre 3 : Le régime applicable au fournisseur de contenus vidéo

Section 1 : L'éditeur vidéographique

§1. L'édition vidéographique

§2. La location

A)La directive communautaire de 1992

B)Le droit de location dans les traités internationaux

C)Le droit de location s'applique-t-il à la vidéo-à-la-demande ?

Section 2 : L'entreprise de communication audiovisuelle

Conclusion

Annexes

AVANT-PROPOS

Il existe deux sortes d'œuvres cinématographiques sur l'Internet, les œuvres préexistantes qui trouvent dans le net un nouveau mode de diffusion/d'exploitation ; et celles qui sont créées directement grâce et pour internet.

La deuxième catégorie paraît plus difficile à appréhender pour des profanes de l'informatique. La cybercréation est désormais accessible à tous. On peut trouver sur le Web de nombreux sites proposant le matériel nécessaire à la création de films personnels sans compter la disponibilité des logiciels de montage facilement téléchargeable.

Le site américain thebitsscreen.com diffuse des films spécialement conçus pour l'Internet et qui tiennent compte des contraintes spécifiques de ce média. Ainsi, les plans fixes sont préférés aux mouvements, ce qui favorise la compression du fichier et son téléchargement.

C'est dans ces hypothèses que la détermination des auteurs paraît la plus délicate. D'une part, on serait tenté d'affirmer que la problématique de l'Internet ne change absolument rien à l'identification des auteurs, il suffit d'appliquer le régime de l'œuvre composite. Ainsi, selon l'article L. 113-4, cette œuvre sera la propriété de l'auteur qui l'a réalisée, sous réserve des droits de l'auteur de l'œuvre préexistante. Il suffira donc à la personne de recueillir l'accord des propriétaires des images ou séquences qu'il a « empruntées ». En outre, l'auteur de l'œuvre originale sera assimilé aux auteurs de l'œuvre nouvelle.

D'autre part, il est également possible d'imaginer dans cette catégorie les films intégrant de l'interactivité. Un film qui aurait plusieurs scénarios possibles en fonction du bon vouloir de l'internaute constitue une œuvre multimédia. L'internaute actif pourrait-il alors revendiquer un droit sur l'œuvre puisqu'il en a influencé le dénouement ?

Cette hypothèse est certes intéressante, mais s'éloigne du régime de l'œuvre audiovisuelle. En effet, dès lors qu'il y a une certaine dose d'interactivité, les juges¹ ont décidé qu'il ne pouvait plus s'agir d'une œuvre audiovisuelle puisque les images ne défilent plus de manière linéaire.

Le Web représente un nouveau mode d'exploitation, notamment pour les films à petit budget. Ainsi, de jeunes réalisateurs peuvent espérer une première diffusion à moindre coût.

Internet regorge de sites présentant des court-métrages. Le site français qui propose le plus de court-métrage est www.websitestory.com. La première sitcom internet française, « In vitro » a été créée à l'initiative de la filière internet de Réservoir Prod..

Parallèlement, Amazon.com et Internet Movie Database se sont associés pour promouvoir des films indépendants.

Les long-métrages aussi apparaissent sur l'Internet.

Le 5 mai 2000, le premier long-métrage spécialement conçu pour le net, « The Quantum Project » a été diffusé en ligne sur le site www.quantumprojectthemovie.com.

En juin 2000, la Fox a diffusée en ligne sa superproduction Titan AE. Ce type de diffusion aurait pour avantage de réduire les coûts liés à la création des copies de films

Etant donné le manque de place allouée, la présente étude ne concernera pas ce genre d'œuvres. Les œuvres préexistantes numérisées dans le but d'être exploitées sur l'Internet posant des questions de droit d'auteur plus nombreuses et le sujet me passionnant davantage, c'est à ce thème que j'ai limité mon mémoire.

¹ Cass. 1^{re} civ., 28 janv. 2003, CCE avril 2003, commentaire n°35, n. Caron.

Introduction

Le droit du cinéma pourrait être défini comme l'ensemble des règles de droit positif applicables aux activités se rapportant au spectacle enregistré et à l'image animée. Ces règles s'appliquent tant à la production de l'œuvre cinématographique qu'à son exploitation. Il s'agit donc d'un mélange de droit public et de droit privé. Notre étude n'a pas pour but d'exposer les règles de droit public applicables (règles du soutien à la production cinématographique), ni d'étudier le fonctionnement du Centre National de la Cinématographie malgré le rôle considérable qu'il joue dans la résistance de notre cinéma au regard de ce que l'on appelle aujourd'hui l'exception culturelle.

Le cinéma n'est pas une liberté aussi bien protégée que d'autres libertés à valeur constitutionnelle ou même de libertés à valeur législative. La particularité du cinéma est qu'il est un art en même temps qu'un moyen d'expression et de communication. C'est pour cette raison que le régime juridique qui lui est applicable est à la croisée des chemins entre le droit d'auteur et le droit de la communication.

L'œuvre cinématographique fait partie des œuvres de l'esprit protégées par le droit d'auteur, au terme de l'article L. 112-2 du Code de la Propriété intellectuelle (CPI). Le 6° mentionne « les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensembles œuvres audiovisuelles ».

L'œuvre cinématographique est donc une catégorie particulière d'œuvre audiovisuelle d'où elle tire son régime juridique, celui de l'œuvre de collaboration.

La présence d'une œuvre cinématographique sur l'Internet ne change en rien son régime juridique. Ainsi, ses auteurs resteront ceux présumés par l'article L. 113-7 CPI, à savoir, l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre et le réalisateur.

Avant même que le Web ne devienne ce qu'il est aujourd'hui, un certain Bill Gates voyait en Internet un outil permettant le déploiement de vastes réseaux de diffusion audio-visuelle interactive. Evoquant la vidéo à la demande (VOD) sans employer alors le terme, celui-ci avait finalement dû se résoudre à tenir compte de la notion encore peu usitée de "goulots d'étranglements". Autrement dit, on réalisait alors, aux alentours de 1995, que le réseau n'avait pas les capacités suffisantes pour acheminer de telles quantités d'informations.

Le cinéma est devenu accessible sur l'Internet pour un grand nombre d'internautes depuis l'apparition du format divX. Au début de l'année 2000, un jeune montpelliérain Jérôme Rota, surnommé "Gej", accompagné d'un « hacker » allemand Max Morice, créait un nouveau standard de compression numérique, le DIVX ;-). Le « smiley », accolé de façon inséparable, est un clin d'oeil au défunt DivX², ancien standard DVD, mort né en essayant d'imposer un paiement à la lecture. Le DivX nouvelle génération, est un codec (codeur-décodeur) équivalent au MP3 pour l'industrie du cinéma. Le DivX est un codec avi, c'est-à-dire un logiciel MP4, associé pour le son au format MP3.

Actuellement il existe de nombreux standards, dont les plus répandus appartiennent à la famille MPEG 2³. L'industrie du cinéma l'a donc logiquement adopté pour enregistrer des films sur support numérique.

Récemment, une société belge, « Happy machines », membre du consortium MPEG a créé le 3ivX. Ce nouveau format, compatible MPEG 4, permet de générer des fichiers deux fois moins lourd que le divX et est adapté au streaming en haut et bas débit. Cette technique est pour l'instant développée en open source.

Le DivX, en tant que format légal de compression, a permis au cinéma d'apparaître sur le net, et paradoxalement, nous verrons qu'il constitue une menace pour lui en permettant le partage illégal de fichiers.

La diffusion sur l'Internet est désormais prise en compte comme un mode d'exploitation des œuvres à part entière. La question de la diffusion de programmes vidéo sur l'Internet s'inscrit dans le cadre plus large de la convergence entre les télécommunications, l'informatique et les services de communication audiovisuelle.

² De la société américaine digital video express aujourd'hui disparue, elle proposait en échange de quelques dollars de vous expédier un dvd chiffré par une clef ne permettant la lecture que durant quelques jours

³ mpeg pour Moving picture expert group, notamment utilisé pour la transmission des programmes de télévision numérique par satellite

Dans le Livre Vert sur la convergence⁴, la Commission européenne souligne que le développement de ces nouveaux services risque d'être entravé par des obstacles réglementaires. En effet, notre droit de la communication étant fondé sur une différenciation des supports de diffusion, auxquels correspondent un régime juridique propre, il paraît difficile de continuer à raisonner de la sorte à l'heure où tous les services de communication audiovisuelle peuvent être reçus sur un ordinateur.

Il s'agira, dans ce mémoire de répondre à deux questions essentielles. D'une part, le marché de la vidéo-à-la-demande est-il viable ? et d'autre part, comment le droit va-t-il appréhender ces nouveaux services?

Nous étudierons dans un premier temps les conséquences juridiques de l'« internétisation » des œuvres cinématographiques (1^{ère} partie) avant d'examiner le cas concret de la vidéo à la demande (2^{ème} partie)

⁴ Livre Vert « *sur la convergence des secteurs des télécommunications, des médias et des technologies de l'information, et les implications pour la réglementation* », présenté le 3 déc. 1997

PARTIE 1 : L'« INTERNETISATION » DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

Premier et dernier néologisme de ce mémoire, il m'a paru opportun de trouver un terme susceptible de rendre compte de la complexité du passage du monde analogique au monde numérique. La mise à disposition d'œuvres cinématographiques sur l'Internet passe par plusieurs étapes techniques ayant des incidences juridiques (Chapitre 1) tandis que la contrefaçon des œuvres prend également une nouvelle dimension (Chapitre 2).

Chapitre 1 : problématiques communes au droit d'auteur et aux droits voisins

En France, le droit d'auteur et les droits voisins du droit d'auteur ne se confondent pas. Les ressemblances sont fortes mais alors que le premier relève de la création de l'œuvre, les seconds sont plutôt attachés à sa diffusion.

Le deuxième livre du CPI traite des droits voisins du droit d'auteur. Il est composé de plusieurs chapitres concernant les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes, les producteurs de vidéogrammes, les entreprises de communication audiovisuelle et depuis 1997, un chapitre VII traite de la télédiffusion par satellite et de la retransmission par câble. Les droits dont sont titulaires toutes ces personnes, physique ou morale, sont plus ou moins personalistes. En effet, le rôle de l'artiste-interprète se cantonne souvent à l'interprétation

tandis que les producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle interviennent au niveau du financement.

Le Livre Vert de la Commission des communautés européennes du 19 juillet 1995 affirmait : « ...dans la société de l'information [...] le droit de reproduction, le droit de communication au public ainsi que le droit de location, ont été mentionnés comme susceptible de prendre des contours nouveaux ... ».

Toutefois, les principes fondateurs du droit d'auteur ont pleine vocation à s'appliquer sur le réseau bien que les prérogatives des titulaires de droits y soient plus menacées (Section 1) et les exceptions au monopole moins justifiées (Section 2). On s'interrogera ensuite sur la question de l'évolution nécessaire du rôle des sociétés de gestion collective (Section3).

SECTION 1 : LES PREROGATIVES TRADITIONNELLES MISES A MAL

L'environnement numérique se traduit par une certaine dématérialisation, c'est-à-dire par l'abandon des supports. Pour autant, les tribunaux admettent que la numérisation d'une œuvre sur un ordinateur constitue une reproduction⁵ (§1), et que sa mise à la disposition du public à partir d'un site accessible librement sur l'Internet constitue une forme de représentation⁶ (§2). Nous garderons dans un premier temps une approche traditionnelle et nous étudierons séparément le droit de reproduction et le droit de représentation. Néanmoins, dans un troisième temps nous nous demanderons si cette distinction a toujours lieu d'exister (§3).

⁵ TGI Paris, ord. Réf., 14 août 1996, Brel, RIDA janv ; 1997, n. 171, p. 361, note C.Caron

§1. La remise en cause du droit de reproduction

L'apparition des œuvres sur l'Internet passe par leur numérisation. Il s'agit de transformer des données analogiques en données binaires, compréhensibles par la machine sous forme de 0 et de 1. La numérisation passe par l'échantillonnage (ajout de variations) et la quantification (multiplication du nombre de prise de vue dans un temps donné).

Dans un premier temps, il est nécessaire d'encoder les fichiers vidéo, puis les stocker sur un serveur spécialisé et enfin les transmettre au client.

Au regard du droit d'auteur et des droits voisins, la numérisation remet en cause le droit de reproduction (A) et leur droit moral (B).

A) La remise en cause du droit de reproduction

Le droit de reproduction accordé aux titulaires de droits voisins soulève dans l'environnement numérique les mêmes problèmes qu'en matière de droit d'auteur.

Selon l'article L. 122-3 du CPI « la reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public... »

La reproduction peut s'effectuer « **notamment** » par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage ou tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique. » Cette liste étant seulement indicative, du fait de l'adjonction de l'adverbe « notamment », il conviendrait aujourd'hui d'ajouter à cette liste la photocopie mais aussi la reproduction par numérisation (grâce aux scanners, et aux graveurs)

1. L'encodage

Une partie des films qui arrivent sur le réseau sont des DVD qui ont été encodés. Il s'agit d'un acte de reproduction effectué à partir de l'original, qui peut relever de la copie privée si le copiste l'utilise pour son usage strictement personnel. Si tel n'est pas le cas, et ce sera rarement le cas, cette démarche nécessite le consentement préalable de l'auteur.

⁶ TGI Paris, ord. Réf., 5 mai 1997, Queneau c/ Leroy et a., JCP 1997, éd. G, II-22 906

La jurisprudence est unanime, la numérisation constitue une reproduction⁷, « qui requiert en tant que tel lorsqu'il s'agit d'une œuvre originale, l'autorisation préalable de l'auteur ou de ses ayants droit. »⁸

L'encodage numérique permet :

- une hyper-reproductibilité qui réduit les contraintes qualitatives de reproduction, accorde à la copie numérique le statut de clone ou de copie servile et efface même la distinction entre l'original et la copie ;
- une capacité de compression en progrès permanent accroissant les volumes de stockage sur un même support d'œuvres, le cas échéant avec une perte de qualité marginale et une indifférenciation des supports numériques par rapport aux catégories d'œuvres : logiciels, textes, images, vidéo, audio.

2. Les reproductions techniques

La reproduction provisoire est également un acte de reproduction. Depuis le traité sur les droits d'auteur signé dans le cadre de l'OMPI en 1996⁹ « ...il est entendu que le stockage d'une œuvre protégée sous forme numérique sur un support électronique constitue une reproduction au sens de l'article 9 de la Convention de Berne... ». La directive européenne dite « Droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information » (DADVSI) du 22 mai 2001¹⁰ dispose que « les Etats membres prévoient le droit exclusif de l'auteur d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen ou sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie ».

L'acte de reproduction existe donc au moment de la mise en mémoire cache, lors du stockage sur un serveur, lors du téléchargement dans la mémoire vive et lors de l'enregistrement de l'œuvre sur le disque dur de l'utilisateur.

⁷ TGI Paris, ord. Réf., 14 août 1996, précité

⁸ TGI Paris, ord. Réf., 5 mai 1997, précité

⁹ traité OMPI adopté à Genève le 20 décembre 1996 par la « Conférence diplomatique sur certaines questions de droit d'auteur et de droit voisin », entré en vigueur le 6 mars 2002

¹⁰ Dir. (CE) n° 2001/29 du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des voisins dans la société de l'information, JOCE n° L 167, 22 juin 2001.

B) La remise en cause du droit moral des titulaires de droits

1. La compression

La numérisation d'une œuvre, et qui plus est d'une œuvre cinématographique, nécessite beaucoup d'espace de mémoire sur le disque dur de l'ordinateur. La technique qui permet de réduire considérablement la taille d'un fichier vidéo s'appelle la compression.

Le format de compression le plus connu pour les œuvres cinématographiques est le DivX. On passe d'un fichier de 5 Giga Octets à un fichier de 600 Méga Octets

La compression est destructive, ce qui implique une modification de l'œuvre. Concrètement, la compression gomme les éléments visuels répétitifs et ne tient pas compte des nuances infimes de teintes. La compression ayant pour conséquence une modification de la taille de l'œuvre, elle met en cause le droit moral de l'auteur qui n'a pas souhaité divulgué l'œuvre sous un autre format que celui choisit initialement.

Le droit moral de l'auteur (article L. 121-1 du CPI) s'entend du droit au respect de l'œuvre, du droit de paternité, ainsi que du droit de divulgation, droit de repentir et droit de suite. Le droit moral est un droit attaché à la personne du créateur, il est perpétuel et inaliénable.

Cette prérogative est justifiée « par le fait qu'à travers une œuvre ou une interprétation transparaît la personnalité de l'auteur et de l'interprète¹¹ »

Les artistes-interprètes jouissent également d'un droit moral. L'article L. 212-2 CPI consacre leur droit à la paternité et le droit au respect de leur interprétation.

Sans aucun doute, les auteurs d'une œuvre cinématographique ont un droit incontestable à voir leur nom apparaître au générique, mais le droit à la paternité ne pose pas plus de problème dans l'environnement numérique que dans l'analogique. Le problème posé par la compression concerne davantage le droit au respect de l'œuvre.

Le droit moral permet à l'auteur de contrôler toute modification qui nuirait à l'intégrité matérielle de cette œuvre ou encore d'interdire l'exploitation de son œuvre dans un contexte qui en trahirait l'esprit.

a-Le respect de l'intégrité de l'œuvre :

L'auteur d'une œuvre originale peut donc s'opposer à toutes modifications, altérations, adjonctions ou suppressions. En ce sens, le simple stockage de mauvaise qualité peut porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre. C'est souvent le cas des reproductions d'œuvres audiovisuelles ; la qualité n'étant pas toujours bonne, soit en raison des contraintes techniques, soit en raison de la volonté des exploitants de ne pas favoriser le piratage par l'utilisateur final.

Certains auteurs considèrent que le simple passage du binaire en numérique appauvrit le contenu de leur œuvre. Le simple stockage de mauvaise qualité peut porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

Certaines décisions considèrent que cette atteinte doit être perceptible par tout un chacun, condition qui ne serait pas remplie dans l'hypothèse du « scannage » d'une œuvre.¹² Ce genre de décisions condamnent alors l'auteur dans le sens où il ne pourra s'opposer à aucune forme de numérisation, sous prétexte que les modifications sont imperceptibles par l'œil ou l'oreille humaine. Une décision en sens inverse a été rendue en 1999.¹³

Ainsi, pour des œuvres audiovisuelles, ont été considéré comme des atteintes :

- l'amputation de quelques minutes du film¹⁴
- la diffusion du film à la télévision avec le logo de la chaîne¹⁵
- l'interruption du film par des séquences de publicité¹⁶

b- Le respect de l'esprit de l'œuvre :

L'atteinte à l'esprit de l'œuvre sera constituée dès lors que l'œuvre sera présentée dans un contexte qui la déprécie ou la dénigre.

Selon la jurisprudence, l'œuvre ne doit être ni altérée ni déformée dans sa forme et dans son esprit.¹⁷ . Pour sa part, M. Vivant, une modification matérielle de l'œuvre qui n'en altère pas

¹¹ C. Nguyen Duc Long, *La numérisation des œuvres*.

¹² TGI Paris, 3^e ch., 4 juin 1997, Anne Goscinny et Editions Dupuis c/ Sté Esso et a.

¹³ CA Pau, 2^e ch., 25 nov. 1999.

¹⁴ TGI Paris, 3^e ch., 23 mars 1994, Schoendoerffer et SACD c/ Sté Mod films et Sté Mercure distribution.

¹⁵ TGI Paris, 29 juin 1998 Marchand c/ La Cinq, RTD Com. 1989.70, obs. A. Françon

¹⁶ TGI Paris, 1^{er} ch., 24 mai 1989, Carle et Vigoureux c/ TF1, SACD et SNAC, RIDA, janv. 1990, p.353.

¹⁷ CA Paris, 28 juill. 1932

l'esprit, dès lors qu'elle est conforme à sa destination, n'est pas suffisante pour constituer une atteinte à son intégrité¹⁸.

Depuis longtemps, les tribunaux acceptent de prendre en considération l'existence de contraintes techniques susceptibles de justifier une certaine atteinte au droit moral de l'auteur. Ce fut le cas par exemple, d'une œuvre cinématographique intégrant une composition musicale préexistante pour sa bande originale. Dans l'affaire « Rostropovitch »¹⁹, les juges ont limité le devoir de respect de l'interprétation musicale du chef d'orchestre en tenant compte des contraintes techniques de la production audiovisuelle pour décider que les variations sonores critiquées par l'artiste-interprète n'étaient pas constitutives d'une atteinte à son droit moral.

Dès lors, nous pouvons nous demander si cette souplesse du juge s'appliquera pour les contraintes techniques liées à la numérisation. Ce n'est pas certain. En effet, dans une décision de 1997, le Tribunal de grande instance de Paris a considéré que « l'enregistrement sous forme karaoké engendre nécessairement une altération de l'œuvre originale (...). Dans ce litige, les juges n'ont pas tenu compte des contraintes techniques liées au système de karaoké.

2. La diffusion numérique

Les diffusions en mode numérique autorisent désormais certaines manipulations auparavant inconcevables en mode analogique et susceptibles de porter atteinte au droit moral de l'auteur. Ainsi, lors de diffusion, il est possible de transmettre en même temps que l'œuvre des messages que le spectateur peut consulter, soit avant la diffusion proprement dite sur un écran dit « de navigation » où il va choisir les œuvres qu'il aimerait visionner, soit en même temps que la diffusion de l'œuvre par une simple impulsion de sa télécommande. Ces messages peuvent être à caractère publicitaire, il y a donc des risques de contentieux²⁰ sur la base du droit au respect de l'intégrité des œuvres et des interprétations.

Concernant les écrans de navigation, dans un système de vidéo à la demande, ils comporteront souvent des extraits des œuvres afin de permettre aux spectateurs de faire leur choix. Les ayants-droits pourraient refuser ce morcellement de l'œuvre.

¹⁸ M. Vivant in « Mélanges en l'honneur de André Françon », Dalloz, p. 426.

¹⁹ TGI Paris 10 janvier 1990, Rostropovitch c./ Erato, RIDA juill. 1990, p. 318

²⁰ Voir par exemple, TGI Paris, 24 mai 1989

L'adjonction de sous-titres et même le doublage peuvent constituer des atteintes au droit moral si l'auteur y est formellement opposé.

La question du droit moral confronté à la diffusion sur Internet s'est posé à l'occasion de l'affaire « Queneau »²¹, es ayants droit ont invoqué une atteinte à l'intégrité de l'œuvre au motif que « l'acte de diffusion entraînait ipso facto une dénaturation de l'œuvre à raison de son insertion dans un cadre non neutre constitué par la page Web et qu'au surplus les vers reproduits et tels qu'ils pouvaient être visualisés ne respectaient pas la structure même de l'œuvre ». Malheureusement le juge ne s'est pas prononcé sur cette question de l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

Le problème réside plus dans le contrôle de l'utilisation finale, qui s'avère impossible. Une fois l'œuvre réduite en informations binaires, il est aisé pour le consommateur de les transformer à souhait. S'il décide de retransmettre cette œuvre modifiée sur un réseau, l'atteinte à l'intégrité pourra être réprimée.

3. L'avenir du droit moral

Dans le Livre Vert de la Commission Européenne *sur le droit d'auteur et le défi technologique*²², les autorités communautaires ont parfois proposer la suppression du droit moral dans les législations nationales ou, à défaut, la possibilité d'autoriser sa cession par contrat.

L'avenir du droit moral est d'autant plus incertain depuis la signature des accords ADPIC²³. On soulignera que si les accords ADPIC indiquent que les Etats ne sont pas tenus de reconnaître des droits moraux, ceci ne vaut cependant que pour les Etats qui sont parties à la Convention de Berne²⁴. Les Etats parties à cette convention sont en effet en toute logique tenus de continuer à respecter les obligations issues de celle-ci, ainsi que le confirme expressément l'article 2 §2 de l'accord.

Le droit moral de l'auteur subsiste dans le traité de l'OMPI. Il n'est pas spécialement proclamé, mais il n'est pas écarté. Ainsi l'art 1^{er} étend au secteur numérique l'applicabilité des articles de la Convention de Berne relatifs au droit moral.

²¹ TGI Paris, réf., 5 mai 1997, précité.

²² COM (88) 172, 20 juin 1988

²³ Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle relatifs au commerce, signé en octobre 1994 durant le cycle de l'Uruguay Round dans le cadre de l'OMC

²⁴ Convention de Berne, 9 sept. 1886

Certains auteurs pensent au contraire que cette omission participe à ce qui a pu être décrit comme la « lente érosion du droit moral » dans la Convention de Berne.

Nous verrons plus tard que le droit moral réapparaît subtilement dans l'article 12 du traité relatif aux mesures de protection technique.

Dans la directive DADVSI, le droit moral est ignoré. Elle ne fait que préciser dans un considérant que ce droit doit être exercé en conformité avec les législations des Etats membres, avec la Convention de Berne et avec le traité OMPI. On peut même dire que le droit moral de l'auteur est affaibli. En effet, l'article 5,3,d précise qu'en matière de citations, il importe de citer la source et le nom de l'auteur « à moins que cela s'avère impossible ». On peut se demander comment il sera jugé de la présence de ce caractère pour justifier cette atteinte au droit à la paternité ?

§2. La mise en ligne des œuvres sur l'Internet

Il existe actuellement un débat qui oppose la qualification de « diffusion d'œuvres sur l'Internet » ou de « communication d'œuvre au public ».

Deux axes de réflexion s'imposent.

1^{ère} étape de réflexion : si l'on considère que l'Internet est un procédé de télécommunication, alors la définition de la télédiffusion s'y applique. Ne poussons pas l'analogie trop loin, sans doute, vaudrait-il mieux trouver un autre terme pour parler de la diffusion d'œuvres sur l'Internet : pourquoi pas l'« e-diffusion » ?

2^e étape de la réflexion : peut-on considérer qu'il y a diffusion à proprement parler alors que les œuvres sont mises à disposition une fois pour toute et qu'il appartient ensuite à l'internaute de choisir l'œuvre qu'il veut consulter ?

L'article 8 du traité OMPI sur le droit d'auteur précise que la communication au public inclut « la mise à la disposition du public » des œuvres « de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit de manière individualisée ». L'article 3.1 de la directive DADVSI de 2001 reprend cette même disposition. Il semblerait donc que le fait que la diffusion n'ait pas pour objet une consultation à un horaire préalablement fixé soit sans incidence sur l'application des termes de « communication au public ».

A) Le droit de divulgation

Le droit de divulgation a été reconnu par la jurisprudence²⁵ avant de faire l'objet d'une loi.

Selon l'article L. 121-2 du CPI, l'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci. En pratique ce droit permet à l'auteur de décider s'il souhaite porter ou non son œuvre à la connaissance du public.

Un auteur peut donc décider que son œuvre sera divulguée pour la première fois on line ou au contraire s'y opposer formellement.

Ce droit est soumis à l'épuisement par la première divulgation.

Néanmoins, l'auteur qui souhaite s'opposer à la diffusion de son œuvre sur l'Internet aura plus intérêt, non pas à invoquer son droit moral relatif à la divulgation mais plutôt le contrat de cession ou le contrat d'exploitation muets sur ce point.

Cette prérogative est assez spécifique puisqu'elle n'existe pas dans la Convention de Berne.

B) La mise en cause du droit de représentation (L.122-2 CPI)

1. Les droits exclusifs des auteurs

L'article L. 122-2 du CPI définit la représentation comme « ...la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque... » La notion de « communication au public » est généralement entendue assez largement, peu important que ce public soit effectif ou potentiel. La diffusion d'une œuvre sur l'Internet relève donc du droit exclusif de l'auteur et requiert à ce titre l'autorisation préalable de ses auteurs.

Là encore les procédés de représentation énumérés par le code semble avoir quelque peu vieilli (récitation publique, exécution lyrique...)

Néanmoins, le 2° définit le procédé de télédiffusion : il s'agit de la « diffusion par tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature ». Rien ne s'oppose donc à ce que la mise en ligne d'œuvres protégées s'intègre dans cette définition.

La directive DADVSI parle de communication au public. La notion de communication au public a été définie par la directive du 19 novembre 1992²⁶ : « (...) la communication licite au

public, c'est-à-dire le fait de rendre perceptible à des personnes en général, par tout moyen approprié un objet sur lequel porte un droit voisin »

Une partie de la doctrine distingue les hypothèses de communication directe et de communication indirecte. Selon Monsieur Linant de Bellefonds, « le terme indirect évoque l'intervention d'un support permettant de communiquer une œuvre à un public qui n'est pas en contact direct avec elle ». C'est le cas de la projection publique de films ou encore de la présentation d'œuvres en ligne.

2. Les droits artistes-interprètes et des producteurs de vidéogrammes

En droit interne, les droits voisins du droit d'auteur font partie du livre deuxième du CPI. La directive du 22 mai 2001 DADVSI reprend de nombreuses dispositions des traités OMPI, mais contrairement à ces derniers, concerne les droits voisins du producteur de vidéogramme. En matière de droits voisins, nous aurons peu recours au traité de l'OMPI, puisqu'il exclut l'audiovisuel de son champ d'application. La directive place sur un pied d'égalité les auteurs et les titulaires de droits voisins.

Une directive européenne de 1993²⁷ a donné naissance à la loi de transposition du 27 mars 1997²⁸ qui a modifiée les articles L. 211-4 et L. 211-5 du CPI. La durée de protection est de 50 ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant : l'interprétation pour les artistes-interprètes, et la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non pour les producteurs de vidéogrammes. Toutefois, si l'interprétation ou le vidéogramme font l'objet d'une communication au public, les droits patrimoniaux de l'artiste-interpète ou du producteur « n'expirent que 50 ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant cette communication au public »

²⁵ Cass. civ., 14 mars 1990, Whisler : DP 1900, 1, p.497, appelé à l'époque droit de publication.

²⁶ Dir. 92/100/CE, 19 nov. 1992, *relative au droit de location et de prêt en matière de droit d'auteur*, 18^e considérant, JOCE 27 nov. 1992, n° L 346, p. 61.

²⁷ Dir. Cons. CEE n° 93/98, 29 oct. 1993, *relative à l'harmonisation de la durée de protection des droits d'auteurs et droits voisins*, JOCE 24 nov. 1993, n° L 290, p. 9

²⁸ Loi de transposition n° 97-283

a- Les artistes-interprètes :

La Convention de Rome de 1961²⁹, dans son article 3 a, définit les artistes-interprètes susceptibles d'être titulaires de droits comme les « acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires et artistiques ». La Convention de Berne³⁰, pour sa part, ne reconnaît pas de droit exclusif aux artistes-interprètes.

La loi du 3 juillet 1985 a inclus dans le champ de sa protection les ayants droits reconnus dans la Convention de Rome. Elle a également reconnu aux artistes-interprètes un droit moral constitué du droit au respect de son nom, au respect de sa qualité et au respect de son interprétation.

Les droits des artistes-interprètes ressemblent assez aux droits des auteurs. La différence première réside dans le fait que dans la majorité des cas, les artistes-interprètes sont des salariés (présomption de L. 762-1 CPI).

Selon la Convention de Rome, les artistes-interprètes ont la possibilité sous certaines conditions de s'opposer à la communication au public de leur prestation, à sa fixation et à la reproduction de cette fixation. Le droit français a opté pour une approche synthétique des droits.

La loi de 1985³¹ a instauré un régime spécifique pour les œuvres audiovisuelles dérogatoire par rapport à l'article L. 212-3 du CPI³². Les artistes-interprètes sont présumés avoir cédé leurs droits lorsque certaines conditions sont remplies. L'article L. 212-4 CPI instaure une présomption de cession des droits des artistes-interprètes au profit du producteur de l'œuvre audiovisuelle. Nous y reviendrons.

²⁹ Convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, 26 oct. 1961.

³⁰ Convention de Berne sur le droit d'auteur, 9 sept. 1886.

³¹ Loi n. 85-660 du 3 juill. 1985 sur la protection des programmes d'ordinateur.

³² L. 212-3 CPI, al 1^{er} : « 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. »

b- Les producteurs de vidéogrammes :

Leurs droits sont concernés puisque la plupart des films présents sur le net proviennent de DVD encodés.

L'article L. 215-1 CPI définit le vidéogramme comme « la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non ». Cette définition paraît plus large que celle figurant à l'article L. 122-2 CPI à propos des œuvres audiovisuelles. En effet, l'article L. 112-2 exige que les séquences soient animées alors que l'article L. 215-1 ne parle que de séquences d'images.

L'article L. 215-1 CPI définit le producteur de vidéogrammes comme « la personne physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non ». L'accent est mis sur la fixation, donc sur l'investissement.

Il ne s'agit pas ici de protéger des droits de la personnalité mais de protéger l'investissement. En conséquence, aucun droit moral n'est reconnu au producteur. Le droit exclusif du producteur fait l'objet de l'article L. 215-1 al.2 du CPI : « l'autorisation du producteur de vidéogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son vidéogramme ».

L'encodage et la compression de DVD, ainsi que la mise à disposition sur l'Internet de la vidéo constituent dès lors une atteinte aux droits des producteurs de vidéogrammes

§3. Remise en cause de la *summa divisio*

L'article 30 du CPI pose le principe de l'indépendance des droits de représentation et de reproduction. Non seulement cette *summa divisio* n'est que théorique dans le domaine cinématographique (A), en raison des règles spéciales gouvernant la cession des droits mais elle n'est que peu appropriée dans le monde analogique (B).

A) Dans le domaine cinématographique

Selon l'article L. 132-24 du CPI, « le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle (...) emporte, sauf clause contraire (...) cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. »

Et la jurisprudence d'ajouter, « La cession du droit de représentation pour un mode d'exploitation audiovisuel emporte nécessairement l'autorisation de reproduire l'œuvre d'art, dans la stricte limite des impératifs techniques de la fixation de son image, sur le support permettant sa diffusion auprès du public »³³

Le producteur de l'œuvre audiovisuelle est défini à l'article L. 132-23 du CPI comme « la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre ».

En ce qui concerne les artistes-interprètes, la présomption de cession des droits au bénéfice du producteur est posée par l'article L. 212-4, alinéa 1^{er} du CPI : « 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 la prestation de l'artiste-interprète ».

Il y a donc une fusion du droit de reproduction et du droit de représentation, l'auteur et l'artiste-interprète les cédant ensemble.

B) Dans le monde analogique

Il est de plus en plus clair que les notions de reproduction et de représentation ont tendance à se rapprocher étroitement dans le monde du tout numérique. En effet la mise à disposition d'une œuvre sur l'Internet nécessite forcément sa reproduction, non seulement en terme de numérisation, mais aussi en terme de copies provisoires, d'une part au niveau du serveur proxy et d'autre part dans la mémoire vive de l'ordinateur de l'internaute.

M. Linant de Bellefonds confirme, la distinction droit de reproduction/ droit de représentation perd aujourd'hui de sa netteté puisqu'une représentation n'existe que grâce à une fixation préalable de l'œuvre sur un support.

³³ TGI Nanterre, 18 janv. 1995

D'ailleurs, même la jurisprudence semble parfois les confondre. Ainsi dans les deux ordonnances dites « Sardou » et « Brel »³⁴, le juge ne s'est pas clairement prononcé sur la question de savoir si la transmission d'une œuvre sur le réseau internet est oui ou non un acte de représentation et donc soumis à l'autorisation de l'auteur. Il a seulement estimé, dans des considérations relatives à la violation du droit de reproduction, « qu'il importe peu que le créateur du site n'effectue lui-même aucun acte positif d'émission »

La directive de 2001 maintient la distinction, le droit de reproduction faisant l'objet de l'article 2, l'article 3 traitant du «*droit de communication d'œuvres au public et droit de mettre à la disposition du public d'autres objets protégés* »

Les prérogatives traditionnelles des auteurs et autres titulaires de droits voisins souffrent de certaines atteintes inhérentes au réseau. Néanmoins, une fois numérisées et mises en ligne, l'usage conforme des œuvres par les utilisateurs serait sensé devenir la norme. On s'aperçoit tout de même que la protection des titulaires de droits sur l'Internet est bien fragile puisque cette utilisation conforme relève bien souvent des exceptions au monopole, pleinement invocables dans le monde analogique.

SECTION 2 : L'UTILISATION LICITE DES ŒUVRES SE TROUVANT SUR LA TOILE

Grâce à l'avancée des nouvelles technologies, un écran d'ordinateur est en passe de devenir un écran de cinéma. Dès lors une utilisation normale des œuvres présentes sur le net peut résulter soit d'une autorisation de l'auteur (§1) ou encore des exceptions classiques au monopole d'exploitation des auteurs (§2).

§1. L'autorisation donnée par le titulaire des droits : le contrat de cession des droits

³⁴ TGI Paris, réf., 14 août 1996, D. 1996, p. 490, précité.

L'apparition d'un nouveau canal de diffusion des œuvres obligent les auteurs à renégocier leur contrat de cession de leurs droits. On parle des « droits Internet ».

Pour une diffusion sur l'Internet, le producteur doit acquérir les droits mondiaux d'exploitation en ligne auprès de chacun des coauteurs de l'œuvre cinématographique. Il peut aussi se contenter de droits géographiquement limités, la technologie du « webcasting » permettant aujourd'hui de n'adresser le programme en ligne que dans certains territoires déterminés.

L'article L. 131-3 impose un formalisme protecteur des auteurs. Ainsi, pour la cession des droits d'adaptation audiovisuelle, il serait nécessaire de rédiger un document distinct du contrat d'édition. Ce document doit décrire précisément tous les types d'exploitation autorisés par l'auteur, la destination des droits à céder, la durée et le lieu. À défaut de faire apparaître ces mentions obligatoires dans le contrat, la cession sera nul.

Ce formalisme n'est-il pas en contradiction avec le système de présomption de cession ?

D'une part, on est tenté d'affirmer avec la doctrine majoritaire que l'article L. 131-3 s'applique à tous les contrats relatifs au droits d'auteur et d'autre part, on se demande s'il ne vaudrait pas mieux appliquer le système de présomption de cession en suivant l'adage « le spécial déroge au général ».

L'article L. 131-6 prévoit la possibilité d'insérer une clause concernant le « droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat ». Cette clause est licite si elle est expresse et si elle donne lieu à une rémunération corrélative. Ce genre de clause a pu être très utile avec l'arrivée de l'Internet, les contrats ayant prévu cette clause n'aient pas à être renégocié.

Malgré tout cela, un consensus semble se dégager pour que les " droits Internet " soient présumés avoir été cédés avec les autres droits d'exploitation, même en l'absence de clause de cession expresse. Tous les films deviendraient alors exploitables sur l'Internet sans avoir à clarifier les droits un à un par des avenants au contrat initial.

Le consensus de la profession devrait être formalisé par un accord contractuel entre sociétés d'auteurs et syndicat de producteurs, dans le prolongement de l'accord sur le « pay-per-view » signé en 1999.

§2. Les exceptions au monopole

Aux termes de l'article L. 211-3 du CPI, les titulaires de droits voisins ne peuvent interdire ni les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille, ni les reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à une utilisation collective. L'article L. 122-5 soustrait au monopole de l'auteur « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste ».

La problématique des exceptions au droit d'auteur et des exceptions aux droits voisins est donc commune.

A) La copie privée

1. L'exception de copie privée et l'Internet

En peu de temps, la copie privée audiovisuelle est devenue un nouveau mode d'exploitation.

Mon titre reflète la conception traditionnelle de cette exception au droit d'auteur, toute la doctrine parlant de « l'exception de copie privée » en mettant tous les termes au singulier.

Il semble cependant que dans l'univers numérique, le pluriel s'impose. En effet, il n'y a plus une copie possible, celle réservée à l'usage privé du copiste, comme c'était le cas dans le monde analogique, il y a une multitude de copies possibles, cela à différents niveaux et même sans support. Or qui dit sans support sous-entend pour l'instant sans rémunération pour l'auteur.

La deuxième spécificité des copies dans le monde numérique réside dans le fait que ces copies sont de véritables clones de l'original. Cette qualité de copie dépasse très largement ce qui pouvait exister précédemment dans le monde analogique.

Notre droit français va devoir encore une fois s'adapter aux nouvelles technologies.

Le débat de fond consiste à se demander si les justifications traditionnelles du droit d'auteur ont encore lieu d'être aujourd'hui. Les intérêts en jeu et les oppositions sont telles qu'il n'a même pas été possible de mettre au point une déclaration commune claire lors de la Conférence diplomatique de Genève ().

L'abandon de la copie privée a déjà passé une première étape avec la loi relative à la protection des programmes d'ordinateur³⁵ et la directive européenne et du 11 mars 1996 sur la protection juridique des bases de données³⁶. La première ne permet d'effectuer qu'une seule copie de sauvegarde et la deuxième l'exclut expressément pour les bases de données électroniques et numériques et l'admet pour les bases de données papiers.

On pourrait alors s'interroger sur une éventuelle discrimination entre le papier et les supports numériques. En effet, pourquoi ne pas aller jusqu'à conserver la copie privée dans le monde analogique, où les justifications traditionnelles demeurent, et supprimer cette exception dans le domaine numérique ?

La question de la conservation ou de l'abandon de l'exception de copie privée est au cœur des débats, tant juridiques, que politiques ou sociologiques.

Certains prônent un « droit à la copie privée », mais il est clair que les exceptions énumérées par le législateur ne sont pas des droits au profit de l'utilisateur, et c'est pour cette raison que celui-ci ne sera pas fondé à se prévaloir de l'exception pour copie privée pour contester la mise en œuvre de mesures techniques de protection.

La directive de 2001 pose une seule exception obligatoire, jusqu'alors inconnue dans notre droit interne : l'exception relative aux copies techniques : « les actes de reproduction provisoires visés à l'article 2, tels que les actes de reproduction transitoires ou accessoires, qui constituent une partie intégrante et indispensable d'un procédé technique, y compris ceux qui facilitent le fonctionnement efficace des systèmes de transmission, ayant pour unique finalité de permettre une utilisation d'une œuvre ou d'un autre objet protégé, et qui n'ont pas de signification économique indépendante sont exemptés du droit de reproduction » (article 5-1).

L'exception de copie privée visée par le CPI à l'article L. 122-5 2° subsiste pour l'instant. Ainsi, la personne qui achète un DVD et souhaite l'encoder afin d'en conserver une copie sur le disque dur de son ordinateur peut tout à fait le faire au titre de l'exception au droit de

³⁵ Loi n° 85-660 du 3 juill. 1985

³⁶ Directive n° 96/9/CE du 11 mars 1996 *sur la protection juridique des bases de données*.

reproduction. La reproduction par un internaute d'une œuvre diffusée licitement sur l'Internet bénéficie également de l'exception de copie privée. A contrario, l'exception ne joue pas lorsque l'intention du copiste est la mise en ligne sur l'Internet car il manquerait alors une condition : celle de la non-destination à une utilisation collective. Dans l'affaire des poèmes de Raymond Queneau, le juge a considéré « qu'en permettant à des tiers connectés au réseau de visiter leurs pages privées et d'en prendre éventuellement copie... les défenseurs favorisent une utilisation collective de leur reproduction ». ³⁷

L'envoi par courrier électronique d'un fichier contenant un film est-il possible au regard des exceptions légales? Cette utilisation n'est certes pas affectée à une utilisation collective, mais il n'en reste pas moins que cette reproduction ne serait pas réservée à l'usage privé du copiste. ³⁸

2. L'avenir de la rémunération pour copie privée

Le débat concerne également la rémunération pour copie privée. Celle-ci engendre des sommes considérables et sa suppression priverait les sociétés de gestion collective de leur principale ressource.

L'application de la rémunération pour copie privée n'est pas absente du chapitre sur les droits voisins du droit d'auteur. Selon l'article L. 311-1 du CPI³⁹, « les auteurs et les artistes-interprètes des œuvres fixées sur [...] vidéogrammes, ainsi que les producteurs de ces [...] vidéogrammes, ont droit à une rémunération au titre de la reproduction desdites œuvres, réalisées dans les conditions mentionnées au 2° de l'article L. 122-5 et au 2° de l'article L. 211-3. Cette rémunération est également due aux auteurs et aux éditeurs des œuvres fixées sur tout autre support, au titre de leur reproduction réalisée [...] sur un support d'enregistrement numérique. »

Le montant de la rémunération est fonction du type de support et de la durée d'enregistrement qu'il permet.

Au début de l'année 2001, la Commission prévue par l'article L. 311-5 du CPI a décidé que tous les supports d'enregistrement numériques utilisables pour la reproduction à usage privé

³⁷ TGI Paris, ord. Réf., 5 mai 1997, précité

³⁸ Cass. 1^{re} civ., 7 mars 1984, sté Rannou-graphie c/ Comité national pour la prévention des reproductions illicites et a., JCP 1985 II, 20 351 n. Plaisant

³⁹ issu de la loi n° 2001-624 du 17 juillet 2001 « portant diverses dispositions d'ordre social, éducatif et culturel », JO n° 164 du 18 juillet 2001, p. 11496

des œuvres fixées sur les phonogrammes et vidéogrammes sont désormais éligibles à la rémunération pour copie privée.

La rémunération suppose alors la reproduction sur un support donnant lieu à redevance. Toute la difficulté va concerner la répartition de cette rémunération au profit des titulaires de droits. En effet, sur les supports numériques, il est possible de copier tant une œuvre audiovisuelle que de la musique. En outre, comme l'affirme Monsieur Lucas⁴⁰, le montant de la rémunération dépendant de la durée d'enregistrement, on risque « d'aboutir à ce que la redevance dépasse le coût du support vierge ».

Le Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique est intervenu, dans un avis de 2002, pour informer le Ministère de la culture et de la communication que le mode de calcul de la rémunération pour copie privée n'était pas adapté à la copie numérique. Il propose que le critère retenu soit la capacité d'enregistrement des supports.

La directive DADVSI du 22 mai 2001 prévoit que la copie privée peut être effectuée sur tout support, à condition que les titulaires de droits reçoivent une compensation équitable.

B) La représentation dans le cercle de famille

Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille échappent au monopole de l'auteur selon les termes de l'article L. 122-5-1 du CPI.

Bien évidemment, la personne qui décide de diffuser une œuvre protégée par le droit d'auteur sur les réseaux ne bénéficie pas de cette exception, puisque l'œuvre sera véritablement destinée à un public, universel qui plus est.

Mais l'internaute qui désire visionner un film grâce à sa connexion l'Internet peut très bien en faire bénéficier « sa famille ». Il ne s'agit pas seulement d'un cas d'école, la taille de certains écrans d'ordinateurs étant aujourd'hui plus importante que certains postes de télévision.

La première condition posée par le CPI est la divulgation. Ce n'est que lorsque l'œuvre a déjà été divulguée que cette représentation privée est envisageable. Pour bénéficier de l'exception, la représentation doit être gratuite et limitée à des parents, alliés ou personnes ayant des relations habituelles. Cette notion doit « s'entendre de façon très restrictive et concerner les

⁴⁰ André Lucas, Droit d'auteur et numérique, p. 202

personnes parentes ou amies très proches unies par des liens familiaux ou d'intimité »⁴¹. La transmission gratuite via l'Internet d'une œuvre à un correspondant qui n'est ni membre de la famille, ni un ami ne saurait être couverte par cette exception.

Cette exception de représentation dans le cercle de famille existe également en ce qui concerne les droits voisins. Ainsi, le producteur de vidéogramme ne peut interdire sa représentation si les conditions précitées sont remplies.

SECTION 3 : INTERNET ET LA GESTION COLLECTIVE

Internet a bouleversé radicalement nos méthodes de consommation et de communication. Une nouvelle approche du marché de l'audiovisuel est devenue essentielle. Nous étudierons d'abord quelles sont les principales sociétés de gestion collective des droits des personnes travaillant dans l'audiovisuel (§1) pour ensuite se demander certains si les sociétés de gestion et de répartition des droits ont encore un rôle à jouer (§2).

§1. Les sociétés de gestion collective dans le domaine de l'audiovisuel

Les sociétés de gestion collective ont deux préoccupations, la protection des auteurs et des artistes d'une part et l'amélioration de la gestion des droits d'auteur et des droits voisins d'autre part. Elles font l'objet du titre II du livre III du CPI, « des sociétés de perception et de répartition des droits ».

La SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) est la principale concernée pour la diffusion des œuvres audiovisuelles sur l'Internet. Fondée en 1776 par Beaumarchais, sous le nom de « Bureau de législation dramatique », elle la première société de gestion collective des droits ayant vu le jour. Elle gère les droits d'adaptation et de représentation publique des auteurs-compositeurs d'œuvres cinématographiques.

⁴¹ T. Corr. Paris, 31^e ch., 24 janv. 1984, Sté Walt Disney productions

En ce qui concerne les artistes-interprètes, on peut citer la SPEDIDAM (Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-interprètes de la Musique et de la danse) et l'ADAMI (société pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens-Interprètes)

Pour ce qui est de la perception de la rémunération pour copie privée audiovisuelle, il s'agit de Copie France.

La SCPP (Société Civile des Producteurs de Phonogrammes) s'occupe, comme son nom l'indique, des droits des producteurs de phonogrammes mais aussi de la vidéomusique. La SPPF (Société civile des Producteurs de Phonogrammes en France), gère également les vidéogrammes. La Procirep (Société civile pour la perception et la répartition des droits de représentation publique des films cinématographiques) se charge de la perception et la répartition des sommes qui leur reviennent au titre de la copie privée⁴².

Le rapport de la Commission Sirinelli de 1994 envisageait le principe d'un « guichet unique » pour faciliter la gestion des droits dans le domaine du multimédia. SESAM est une société créée en 1996 par plusieurs sociétés d'auteurs (ADAGP, SACD, SACEM, SCAM, SDRM). Sa mission est l'identification des œuvres, l'établissement d'une tarification adaptée, la perception et la lutte contre la piraterie. L'assemblée générale est divisée en quatre collèges : texte, images animées, images fixes et œuvres musicales.

Les producteurs audiovisuels ne sont pas très favorables à la gestion collective. Ils craignent de perdre « la maîtrise juridique de leurs œuvres » et pensent que la gestion individuelle « permet d'arrêter des rémunérations plus en rapport avec leur succès, tout en permettant de moduler les modes d'exploitation dans le respect de la chronologie des médias. »⁴³

Néanmoins, ils ont tout de même recours à la gestion collective, ne serait-ce que pour la gestion des droits de retransmission par câble ou pour percevoir la rémunération pour copie privée.

Effectivement, dans certains cas, la loi impose le recours à la gestion collective : droit de reprographie, droit d'autoriser la retransmission par câble d'une œuvre, d'une prestation d'un

⁴² en matière audiovisuelle, 2 autres sociétés existent par ailleurs mais ne sont pas directement concernées par la diffusion des films sur Internet. il s'agit de la Scam et de l'Angoa

⁴³ A. Lucas, Droit d'auteur et numérique

artiste-interprète, d'un phonogramme ou d'un vidéogramme télédiffusé à partir d'un Etat membre de la Communauté Européenne (L. 132-20-1, al.1^{er} et L. 217-2, al. 1^{er}).

Au niveau communautaire également, le recours à la gestion collective est parfois obligatoire. Ainsi, la directive « câble et satellite » du 27 septembre 1993⁴⁴, article 9 paragraphe 1 dispose « les Etats-membres veillent à ce que le droit des titulaires de droits d'auteur et de droits voisins d'accorder ou de refuser l'autorisation à un cablo-distributeur pour la retransmission par câble ne puisse être exercé que par une société de gestion collective »

La directive du 19 novembre 1992 sur le droit de location⁴⁵ (non transposée en France) prévoit que les auteurs et les artistes-interprètes ont un droit à rémunération qui subsiste même après cession du droit exclusif et qui ne peut être transmis qu'à une société de gestion collective.

§2. L'avenir de la gestion collective

Dans le Livre Vert de la Commission des Communautés européennes sur la convergence, les instances communautaires ont affirmé qu'il sera nécessaire de réétudier les pratiques traditionnelles : « les bases de tarification et l'étendue des tarifications octroyées pourraient être modifiées dans la mesure où notamment les secteurs du sonore et de l'audiovisuel, de l'écrit, ainsi que des programmes d'ordinateur et des données vont de plus en plus souvent être associés »

La question de savoir si la gestion collective est parfaitement adaptée aux contraintes du numérique, fait l'objet d'un vif débat entre les différents protagonistes. Évidemment les dites sociétés répondent par l'affirmative, alors que les bénéficiaires sont d'un avis contraire.

Face au DivX, les sociétés de gestion collective n'ont pas d'autre alternative que d'éduquer pour enrayer la propagation de la copie illicite ou attaquer pour éradiquer l'action des contrefacteurs. Cette dernière solution paraît difficile à mettre en œuvre en raison du caractère international du réseau.

⁴⁴ Directive 93/83/CEE du Conseil, du 27 septembre 1993, relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble, Journal officiel n° L 248 du 06/10/1993 p. 0015 - 0021

⁴⁵ Dir. 92/100/CE, 19 nov. 1992, relative au droit de location et de prêt en matière de droit d'auteur

À l'ère analogique, ces sociétés représentaient la seule façon de gérer convenablement les droits, mais à l'ère numérique, les techniques permettent de revenir au principe de la gestion individuelle. Bill Gates milite ouvertement dans ce sens.

Pour passer à la gestion individuelle, il faudrait d'abord être sûr, d'une part que les techniques permettent réellement l'accès aux répertoires et à toutes les informations et d'autre part que l'on soit en mesure de reconstituer la chaîne des contrats. Ce dernier point paraît difficile surtout pour les œuvres composites et les œuvres collectives.

Malgré tout, il paraît peu probable que la majorité des auteurs veuillent revenir à une gestion individuelle dans le sens où ces techniques impliquent tout de même une certaine surveillance des œuvres accessibles sur le net.

Doit-on édicter l'acte de décès de ces sociétés ? Cette question trouve un écho favorable auprès de certains auteurs comme E.J. Dommering⁴⁶. L'Internet peut se révéler être un outil de diffusion des œuvres aisé pouvant rendre par là même les organismes de gestion collective obsolètes.

En matière audiovisuelle, l'un des problèmes qui pourrait ressurgir est celui de l'apport-cession fait par les auteurs pour devenir sociétaire. Or cet apport cohabite avec la cession au producteur des droits patrimoniaux. Le problème se pose d'autant plus que cette cession est automatique. Le producteur peut-il avoir un droit de regard sur cet apport ? peut-il s'y opposer en ce qui concernerait une gestion des droits sur Internet ? Il ne nous apparaît pas souhaitable d'accorder au producteur un droit de veto de cet ordre. Court-circuiter les sociétés de gestion reviendrait à accorder au producteur le monopole de gestion.

Et pourtant, c'est peut-être dans la négociation contractuelle que ces sociétés pourraient tirer avantage de l'ère numérique.

Prenons comme exemple les producteurs de vidéogramme qui sont à la SCPP, les droits exercés dans l'environnement numérique font l'objet d'un mandat particulier. Il existe des mandats facultatifs dits « mandat services interactifs vidéomusiques »

Par ces mandats, le producteur donne à la SCPP le pouvoir de conclure des contrats généraux d'intérêt commun ou des contrats particuliers pour une durée déterminée avec certains utilisateurs, aux termes desquels sont par exemple autorisés :

⁴⁶ in *the future of copyright in a digital environment*, ed 1996, p234

- la reproduction sous forme numérique, directe ou indirecte, d'extraits de vidéomusiques,
- la mise à disposition du public ou d'une partie du public, par fil ou sans fil, d'extraits de vidéomusiques ou de leur reproduction autorisée,
- la communication au public ou une partie de celui-ci, par transmission par fil ou sans fil, d'extraits de vidéomusiques.

Sont exclues :

- les reproductions destinées à des mises à disposition du public de la totalité de vidéomusiques, autres que celles expressément autorisées,
- les reproductions destinées à des mises à disposition du public d'exemplaires physiques de vidéomusiques pour un usage privé, par la vente, l'échange ou le louage,
- les reproductions destinées à illustrer des œuvres ou documents audiovisuels ou des messages publicitaires

La résistance ou le succès des sociétés de gestion collective implique forcément l'élargissement des répertoires mis à la disposition des utilisateurs, notamment des répertoires étrangers. Avec l'avènement du DivX et de la diffusion numérique des œuvres audiovisuelles, le rôle de conseil des sociétés de gestion collective va s'accroître. Le monde du numérique et de l'Internet en particulier, suit une constante et inéluctable évolution. L'auteur doit donc se tenir au fait de l'actualité des nouvelles technologies, des moyens de sécurité et du droit. Cette veille informative doit être fournie par ces sociétés pour permettre, au moment opportun, d'aider les auteurs au mieux de leurs intérêts.

Les sociétés de gestion collective se donne également pour mission de réfléchir au problème de la contrefaçon .

Chapitre 2 : La contrefaçon des œuvres cinématographiques sur l'Internet

Le risque de contrefaçon est plus élevé dans l'environnement numérique car la copie numérique d'une œuvre est identique en terme de qualité à l'œuvre originale.

Selon le Conseil d'Etat⁴⁷, la lutte contre la contrefaçon est difficile à mettre en place pour 3 raisons :

- le caractère immatériel et généralement fugace des actes de contrefaçon ayant pour conséquence d'augmenter la difficulté de la constatation et de la preuve.
- La rapidité de la diffusion et de dissémination des copies contrefaisantes
- Le caractère international des réseaux numériques

La contrefaçon est définie par l'article L. 335-3 CPI : « ...toute reproduction, représentation, ou diffusion, par quelque moyen que ce soit d'une œuvre de l'esprit en violation des droits d'auteur tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi. »

La contrefaçon concerne autant les droits d'auteur que les droits voisins.

Le CPI ne fait aucune distinction entre contrefaçon et piratage. Le mot « piraterie » n'est pas un terme juridique. Il faut donc renvoyer à la notion de contrefaçon.

A. Bertrand⁴⁸ suggère d'insérer le texte suivant dans le Livre III du CPI :

« Constitue un acte de piratage la reproduction mécanique d'une œuvre réalisée d'une manière illicite ainsi que sa mise dans le commerce, l'importation et l'exportation de cette reproduction illicite. L'ensemble du chiffre d'affaire réalisé du fait des actes de piratage sera dû à l'auteur ou à son ayant-droit à titre de réparation.

Constitue un acte de contrefaçon la reproduction partielle d'une œuvre, ou sa reproduction totale dans une forme autre que celle faisant l'objet d'exploitations autorisées par l'auteur ou ses ayants droits, ainsi que toutes ses adaptations non autorisées. En matière de contrefaçon, les dommages-intérêts dus à l'auteur ou à ses ayants droits seront calculés sur la base du gain manqué. »

⁴⁷ Rapport CE « Internet et les réseaux numériques » 1998

⁴⁸ In « droit d'auteur et droits voisins »

Selon lui, cette distinction permettrait d'adapter au mieux les sanctions prises à l'égard d'un pirate-contrefacteur amateur ou d'un véritable contrefacteur-commerçant.

Dans l'environnement numérique, serait contrefacteur celui qui prendrait copie illicite d'une œuvre sans la mettre sur le réseau. La mise sur le réseau pouvant être considérée comme une diffusion, voire comme une exportation, entraînerait dans ce cas la qualification de piratage.

Selon certains auteurs⁴⁹, le mot piraterie désignerait tout acte frauduleux lié à la reproduction ou à la diffusion à des fins commerciales d'œuvres ou de prestations alors que la contrefaçon désignerait toute atteinte aux droits de l'auteur.

Pour les professionnels, la piraterie serait « un comportement ayant pour effet de ne pas respecter les droits relatifs à la reproduction ou à la communication au public d'une œuvre, d'une interprétation, ou d'un produit sur lesquels des droits sont reconnus »

L'existence de la piraterie n'est donc pas liée à l'existence d'une sanction.

La piraterie audiovisuelle est née avec l'apparition de la vidéo. Le développement du magnétoscope et la loi du 29 juillet 1982⁵⁰ ont favorisé son développement.

En 1985 est née l'Association de Lutte contre la Piraterie Audiovisuelle (ALPA). Son objectif est de combattre les atteintes résultant de reproductions, de représentations, de diffusions non autorisées et portant préjudice à ceux qui ont contribué directement ou indirectement, à la création, à la production, à la distribution et à l'exploitation d'œuvres audiovisuelles.

La contrefaçon est apparue sur l'Internet d'abord au travers de la musique. S'est alors posé le problème de la reproduction de morceaux choisis par les internautes sur divers serveurs, et ce gratuitement, en violation des droits des auteurs. Il s'agit du partage de fichier. Cette situation s'est développée quelque temps plus tard en prenant pour victimes les auteurs d'œuvres audiovisuelles en général (Section 1). Il conviendra ensuite de s'interroger sur les possibilités de lutte contre cette forme de contrefaçon (Section 2).

⁴⁹ notamment I. Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numérique

⁵⁰ Art. 89: la mise à disposition du public d'un film sous forme de vidéogramme du commerce est impossible, au moins la première année après la délivrance du visa.

SECTION 1 : LE PARTAGE DE FICHER

Nous assistons à une banalisation d'une forme de « contrefaçon domestique », objet d'une tolérance importante qui affecte en premier lieu les industries culturelles.

Cette forme de contrefaçon résulte du développement des techniques numériques et des réseaux qui favorisent la reproduction, le stockage, la diffusion de l'ensemble des oeuvres de l'esprit numérisées. Il tend également à disloquer les chaînes de responsabilité au sein des réseaux numériques et pose un problème au niveau de la chronologie des médias, un internaute français pouvant télécharger un film américain qui ne serait pas encore sorti dans les salles en France.

La traduction française du *peer-to-peer* pourrait être le partage de fichiers « point à point ». Cette mise en partage des disques durs des internautes pourrait être qualifiée de correspondance privée.

On s'est alors demandé comment réagir face à cette nouvelle forme de contrefaçon. Les décisions de justice ont affirmé qu'il s'agissait là d'actes de contrefaçon punissables comme tels. Il s'agit alors de s'interroger sur les solutions envisageables tant au plan juridique (§1) qu'au plan commercial (§2).

§1. L'aspect juridique.

A) Une atteinte aux droits exclusifs de l'auteur.

95 % des fichiers présents sur les réseaux d'échange *peer-to-peer* sont des œuvres protégées. Le partage de fichiers en violation des droits d'auteur constitue une contrefaçon, tant au niveau de la violation du droit de reproduction que celle du droit de représentation.

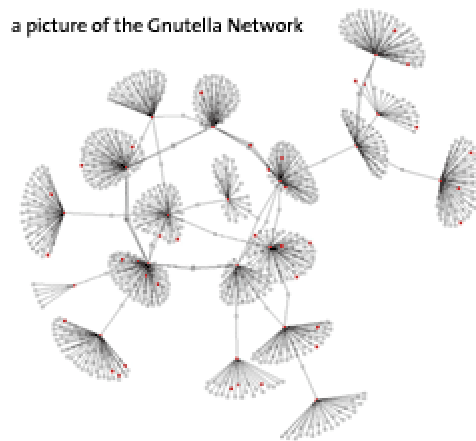
La première affaire célèbre qui a mis en cause la légalité du partage de fichier est la décision Napster⁵¹. Napster était un logiciel gratuitement disponible sur le site Napster permettant à des millions d'internautes d'échanger des fichiers musicaux contenus sur leur disque dur. Poursuivi par plusieurs grands éditeurs de disque et le consortium RIAA (*Recording Industry*

⁵¹ Ordonnance rendue le 26 juillet 2000 par une Cour fédérale de District de l'Etat de Californie,

Association of America), Napster est accusée de donner aux internautes les moyens de réaliser des actes de contrefaçon. La 9ème chambre de la Cour d'Appel de San Francisco a reconnu Napster responsable de violations des droits d'auteur par son système d'échange de fichiers sur l'Internet tout en remettant à plus tard la fermeture éventuelle du site litigieux.

Les modalités de contrefaçon des oeuvres sur les réseaux semblent s'être de nouveau transformées. En effet, les réseaux d'échanges point à point centralisés comme *Napster*, ont été remplacés par des réseaux d'échanges point à point décentralisés comme *Gnutella*, *Gnucleus*, *Morpheus*, le cas échéant avec une fonction d'anonymisation (cf. Annexes).

Voici une image représentant le réseau Gnutella :



Les fichiers échangés et téléchargés sont autant de films que les consommateurs n'achèteront ou ne loueront pas en vidéocassette ou en DVD. Il en résulte une perte de rémunération évidente pour les ayants droits, d'autant plus, qu'ils ne recevront même pas de rémunération pour copie privée. Il est souhaitable que les auteurs soient rémunérés pour leur travail de l'esprit. L'exploitation illicite de programmes vidéo protégés par le droit d'auteur pourrait menacer à terme la viabilité même des industries de production de contenus, et par là priver les nouveaux réseaux de leurs services les plus attrayants pour le consommateur.

B) Les solutions envisageables

Les Etats-Unis ont choisi l'approche législative, avec une proposition de loi, *Peer to Peer Piracy Prevention Act*⁵², en faveur du respect des droits de propriété intellectuelle des producteurs de phonogrammes et de cinéma. Cette proposition vise à autoriser les titulaires de droits à combattre légalement les systèmes d'échanges de fichiers sur le réseau Internet en utilisant des moyens de la piraterie (virus, piratage de noms de domaine, etc.), pourvu que les titulaires de droits avertissent préalablement l'utilisateur et le Département de la Justice.

Il ne nous paraît pas opportun de s'en inspirer dans notre droit national.

Dans la plupart des pays les procédures contre les intermédiaires de la contrefaçon sur les réseaux numériques (fournisseurs d'accès, sites mettant à disposition des logiciels de *peer to peer*, éditeurs de logiciels de *peer to peer*, etc.) se sont développées.

En France, L'AFA (Association française des Fournisseurs d'Accès à l'Internet) a instauré une charte que ses membres s'engagent à respecter en adhérant. Un ayant-droit qui relèverait l'adresse IP d'un internaute particulièrement actifs sur les réseaux *peer-to-peer* peut le signaler à l'AFA qui informera le fournisseur d'accès de cet internaute et un recours au juge sera possible. Seul le juge peut demander au fournisseur d'accès les coordonnées de ses abonnés.

La mise en cause de la responsabilité des intermédiaires technique ne devrait être qu'exceptionnel au regard de la directive « commerce électronique »⁵³ et de la législation française (loi de 1986 sur l'audiovisuel⁵⁴ et projet de loi pour la confiance dans l'économie numérique⁵⁵)

La responsabilité de la société éditrice du logiciel peut être engagée. C'est ce qui s'est passé pour Napster. Aujourd'hui les sociétés mises en cause se défendent en arguant que le logiciel n'est qu'une technologie mise à la disposition de tous et que l'utilisation qui en est faite relève de la responsabilité de chacun. Dans l'affaire Kazaa, la décision rendue aux Pays-Bas, a autorisé le site à distribuer son logiciel d'échange de fichiers vidéo et musicaux sur

⁵² Proposition de loi de la Chambre des Représentants, 25 juill. 2002

⁵³ directive

⁵⁴ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication.

⁵⁵ Projet de loi adopté par l'Assemblée nationale le 26 fév. 2003.

l'Internet. Néanmoins, la RIAA a requis, en référé, le 9 septembre 2002 devant la Cour fédérale de Los Angeles que le site litigieux avoue l'existence de services centralisés.

Il est souvent dit qu'un internaute qui télécharge une œuvre qu'il possède chez lui sur support n'est pas un contrefacteur, cet acte relevant de l'exception de copie privée. Or, l'exception de copie privée ne joue, selon le principe de l'interprétation stricte des exceptions, que lorsqu'il s'agit d'une copie de l'original. En l'espèce, ce n'est pas le cas, l'internaute est dès lors réputé contrefacteur.

En même temps, nous savons pertinemment que les supports d'enregistrements audiovisuels élus au titre de la rémunération pour copie privée servent le plus souvent à enregistrer des émissions ou des films qui passent à la télévision. Dans ce cas, tout le monde sait parfaitement que le « copieur » ne dispose généralement pas de l'original de l'œuvre chez lui.

Ce qui est certain, c'est que la plupart des internautes se connectant à des sites de *peer-to-peer* ne dispose que rarement d'un original et télécharge sans considérations pour les droits des auteurs.

§2. L'aspect économique

Certaines majors ont souhaité se réunir afin de proposer sur l'Internet des sites de téléchargement de musique payants (*Pressplay, MusicNet, BMG-Napster*). Ces tentatives de centralisation de l'offre contrôlée de contenus n'ont pas été concluantes.

Un grand nombre d'acteurs admettent la nécessité d'évolutions des stratégies économiques et commerciales. L'alternative est simple mais redoutable:

- soit, le développement d'une lutte anti-piraterie visera chaque utilisateur dans l'usage des copies et pourra prendre la forme d'un traçage généralisé et individualisé des fichiers échangés. Ceci entraînera une multiplication des contentieux entre titulaires de droits et particuliers et posera de réelles difficultés au regard du droit à la protection de la vie privée;
- soit, la formation de modèles économiques pertinents assurera des flux de rémunération en relation avec les droits de propriété littéraire et artistique, y compris dans le cadre des sites d'échanges *peer to peer*. Cette approche conduit à s'interroger sur la nature des droits à rémunération sur les réseaux et les sites d'échange *peer to peer*, mais reste cependant la plus susceptible de limiter ces modes de consommation.

En matière commerciale, des producteurs et distributeurs s'interrogent sur la question des sorties mondiales des films, susceptibles de limiter une contrefaçon massive à l'échelle internationale. Cependant, la réduction du délai d'exploitation des droits vidéo et le raccourcissement des délais entre les sorties nationales ont tendance à limiter cette possibilité, sans compter les délais de doublage, la communication et le marketing à l'échelle nationale, qui rendent difficiles une réduction supplémentaire des délais.

SECTION 2 : LA LUTTE CONTRE LA CONTREFAÇON PROPREMENT DITE

La lutte contre la contrefaçon dans l'univers numérique ne répond pas aux mêmes exigences que la lutte contre la contrefaçon « traditionnelle ». Encore une fois, il faut prendre en compte la spécificité du réseau.

On peut trouver dans le Livre vert sur la contrefaçon de 1998⁵⁶ les solutions au piratage : surveillance du secteur privé, utilisation de dispositifs techniques, sanctions et accentuation de la coopération administrative entre les autorités compétentes.

Après avoir examiné les moyens dont dispose notre pays (§1), nous analyserons le problème au niveau européen (§2) puis à l'échelle internationale (§3).

§1. La lutte contre la contrefaçon en France

A) La prévention de la contrefaçon

1. Les organismes spécialisés

Le principal organisme français qui s'intéresse à la lutte contre la contrefaçon est la Brigade Centrale pour la Répression des Contrefaçons Industrielles et Artistiques (B.C.R.C.I.A.). La

⁵⁶ Livre Vert du 15 octobre 1998 sur la lutte contre la contrefaçon et la piraterie dans le marché intérieur, COM (98) 569 final

lutte contre la contrefaçon menée au sein de cette brigade ne concerne naturellement pas que la violation des droits de propriété littéraire et artistique dans l'environnement numérique, mais aussi le trafic d'œuvres. Les enquêtes relatives à la contrefaçon de droits dans l'environnement numérique, ne constituent qu'une priorité secondaire de l'ensemble de l'activité de lutte contre la contrefaçon. Etant donné le peu de moyens alloués à la lutte contre la contrefaçon dans l'environnement numérique, le concours des agents assermentés au titre de l'article L. 331.3 du CPI s'avère particulièrement utile grâce aux procès verbaux et aux éléments justificatifs de la titularité des droits.

L'essor des technologies de l'information mais surtout des réseaux a conduit les services à se spécialiser dans la lutte contre la cybercriminalité. La gendarmerie et les services de police disposent de plusieurs organisations spécialisées dans la lutte contre la cybercriminalité⁵⁷, dont les compétences sont centrées sur des catégories particulières de délinquances, au premier rang desquelles la lutte contre la pédophilie.

Le BEFTI (Brigade d'Enquête sur les Fraudes liées aux Technologies de l'Information) a une compétence territoriale limitée puisqu'elle relève de la Préfecture de Paris, ce qui n'est pas sans poser une réelle question de pertinence s'agissant des réseaux. La contrefaçon constitue environ 10 à 15 % des enquêtes réalisées par les quatre groupes d'enquêtes organisés en son sein : enquêtes générales, enquête technique et veille sur les réseaux (*web*, forums, *newsgroup*, *chat*, FTP).

L'IRCGN (Institut de Recherches Criminelles de la Gendarmerie Nationale) développe son action, en matière de cybercriminalité, en particulier pour l'établissement de la preuve numérique. S'ajoute le Service technique de Recherche Judiciaire et de Documentation (STRJD) qui assure une veille sur le réseau Internet, notamment pour la lutte contre la pédophilie mais aussi la contrefaçon.

Malgré l'émergence de ces nouveaux services spécialisés, la lutte contre la contrefaçon des droits de propriété intellectuelle ne figure pas parmi les priorités. On s'est alors rendu compte que les techniques numériques menaçant les droits exclusifs pouvaient être utilisées afin de les protéger.

⁵⁷ OCLCTIC: Office Centrale de Lutte contre la Cybercriminalité liée aux Technologies de l'information et de la Communication.

2. La prévention par des mesures techniques

Il s'agit de coder les informations numérisées, soit pour restreindre l'accès et l'utilisation, soit pour identifier les auteurs. Le droit français n'a pas encore de définition des mesures techniques, il convient dès lors de se référer aux textes internationaux.

Le traité OMPI sur les droits d'auteur a défini les mesures techniques comme les mesures qui « sont mises en œuvre par les auteurs dans le cadre de l'exercice de leurs droits en vertu du présent Traité ou de la convention de Berne et qui restreignent l'accomplissement à l'égard de leurs œuvres, d'actes qui ne sont pas autorisés par les auteurs concernés ou permis par la loi ». La directive de 2001 dans le même esprit parle de « toute technologie, dispositif ou composant qui, dans le cadre normal de son fonctionnement, est destiné à empêcher ou à limiter, en ce qui concerne les œuvres ou les autres objets protégés, les actes non autorisés par le titulaire d'un droit d'auteur ou d'un droit voisin du droit d'auteur prévu par la loi (...) ».

Les mesures techniques de protection permettent soit de restreindre l'accès à l'œuvre ou son utilisation, soit de les identifier.

a) Restriction de l'accès et de l'utilisation :

- *Le contrôle des utilisations*

La fonction de contrôle des outils techniques peut s'exercer a priori et a posteriori.

A priori, la directive *sur la protection juridique des services à accès conditionnel et des services d'accès conditionnel*⁵⁸ prévoit « toute mesure et/ou dispositif techniques subordonnant l'accès au service sous une forme intelligible à une autorisation préalable visant à assurer la rémunération de ce service ».

A posteriori, il s'agit des missions confiées aux experts techniques. Ils mettent alors en œuvre plusieurs techniques, par exemple, la technique Abtest, pas encore tout à fait au point, qui consiste à comparer des signaux sonores numériques entre deux œuvres pour déceler les contrefaçons.

⁵⁸ Directive 98/84/CE du Parlement européen et du Conseil du 20 nov. 1998, JO n° L 320 du 28 nov. 1998, p. 54-57.

- *La limitation des reproductions*

L'un des premiers systèmes de protection des œuvres enregistrées sur DVD fut le CSS (Content Scrambling system), qui permettait de chiffrer le contenu des DVD.

La norme SCMS (Serial Copy Management System) adopté en 1989 par les industriels de l'industrie phonographique et les fabricants de matériels (magnétophones DAT et DCC⁵⁹) permet au titulaire des droits non pas d'interdire toute copie numérique mais simplement d'empêcher la deuxième génération des reproductions, issues d'une même copie numérique.

Les ayants-droits peuvent également avoir recours à des procédés de marquage des œuvres : un identifiant (en général un logo) qui apparaît sur toutes les reproductions de l'œuvre sur support papier.

Le codage des données numérisées permet d'éviter les utilisations secondaires des œuvres numérisées. Par exemple, les systèmes de real video assurent, grâce au codage, que l'utilisateur n'accède aux données qu'en mode diffusé, il ne peut donc pas les télécharger mais juste les consulter. Malheureusement, il existe déjà un site internet qui indique qu'il existe des logiciels pour contourner ce dispositif (cf. annexes)

Enfin, il est possible de dégrader des données dans le but de rendre les reproductions ultérieures d'une médiocre qualité.

b- Identification des données protégées

La stéganographie est une technique consistant à coder l'information numérisée avec des attributs qui ne peuvent pas être dissociés du fichier qui la contient. Aujourd'hui, la méthode sert à incruster des messages cachés dans les données numérisées dont le but est de permettre de suivre les utilisations et d'automatiser la gestion des droits.

Ainsi, le « watermarking » consiste à insérer en filigrane certaines informations dans l'œuvre.

L'Interdeposit, fédération internationale de l'informatique et des technologies de l'information, a élaboré un système international d'identification des œuvres. Il s'agit pour l'auteur de choisir une signature électronique qu'il applique à son œuvre. L'œuvre se voit attribuée un numéro IDDN (International identifier of Digital Works). Un certificat de référencement est généré, contenant le numéro IDDN, le titre de l'œuvre, le titulaire des droits, les sources

⁵⁹ Digital Audio Tape et Digital Compact Cassette

éventuelles de l'œuvre, les conditions d'utilisation et d'exploitation, et la signature électronique du certificat. Enfin, l'auteur annexe ce certificat à l'œuvre.

L'association ART 3000 a mis au point en France le système Talisman. Il s'agit d'un système d'étiquetage et de marquage, utilisable pour déceler les modifications illicitement apportées à des images numérisées.

La CISAC (Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et de Compositeurs) travaille à l'élaboration de numéros d'identification des ayants droits et des œuvres : ISWC (International Standard Work Code) pour la musique et ISAN (numéro international normalisé des œuvres audiovisuelles) pour les œuvres audiovisuelles. Ce code comprendra 12 chiffres hexadécimaux et permettra l'identification des œuvres.

Le ministère de la culture a conclu une convention triennale le 31 mars 1995 avec l'AFNOR et les sociétés de gestion collective ainsi que les organisations professionnelles de titulaires de droits d'auteur et de droits voisins pour l'identification numérique des œuvres⁶⁰

B) Solution juridique : l'action en contrefaçon

1. la difficulté de la constatation des infractions sur le web

Selon le rapport du ministère de la culture et de la communication⁶¹, la lutte contre les formes nouvelles de développement de la contrefaçon, en particulier par l'usage des technologies de « *peer to peer* », ne sera pas au cœur de l'action pénale avant plusieurs années, mais pourra sans doute bénéficier de l'expérience acquise dans d'autres domaines de lutte contre la criminalité.

Une procédure de notification et de retrait pour les réseaux est d'ores et déjà appliquée. Cette procédure est sans doute protectrice des droits de propriété littéraire et artistique et correspond aux attentes de leurs titulaires. Toutefois, l'emploi de cette procédure ne paraît pas

⁶⁰ Rapport Pourquoi et comment identifier les œuvres diffusées par la voie numérique, ministère de la Culture et de la Communication, 31 mars 1998

⁶¹ Rapport n°2002-36 du ministère de la culture et de la communication : La lutte contre la contrefaçon des droits de PLA dans l'environnement numérique.

conforme à la loi du 1^{er} août 2000⁶² qui prévoit expressément que seule l'autorité judiciaire est compétente pour empêcher l'accès à un contenu illicite. Il en va de même dans le cadre du projet de loi pour la confiance dans l'économie numérique aux fins de transposer l'article 8.3 de la directive droits d'auteurs et droits voisins dans la société de l'information, puisqu'elle conforte le régime de l'ordonnance sur requête afin d'obtenir la cessation en urgence de la mise à disposition de contenus contrefaits. Ces mesures permettent aux titulaires de droits et aux intermédiaires techniques d'être à l'abri d'éventuels recours.

2. Brève présentation de l'action en contrefaçon tel qu'elle existe en France

Il serait inopportun de rappeler tous les mécanismes de l'action en contrefaçon en France étant donné que l'aspect transfrontière de l'Internet ne permet pas d'envisager d'autres solutions qu'internationales.

Selon le CPI, il existe essentiellement trois formes de contrefaçon définies à l'article L 335-3 : la reproduction, la représentation et la diffusion illicite.

L'exercice de l'action appartient à l'auteur, principale personne concernée. Par ailleurs, en tant que cessionnaire, le producteur bénéficie des mêmes prérogatives que l'auteur et peut avoir tout autant intérêt à agir que lui. Pourtant la plupart du temps, l'action sera exercée par le distributeur. Notre étude concernant le cinéma, il est intéressant de préciser que le Centre National de la Cinématographie dispose d'une action spécifique en vertu de l'article L.331-3 CPI⁶³

Cette action présente une dualité procédurale, elle peut être intentée aussi bien devant une juridiction pénale que civile (article L 331-1 CPI).

Malgré le caractère universel d'Internet, la compétence *rationae loci* du juge français n'est pas mise à mal. Dès que l'infraction a des répercussions en France, les lois comme les juridictions françaises sont compétentes. Toutefois, la simple existence d'une décision ne suffit pas, elle doit être exécutable. Dans l'espace européen l'exequatur remédie en grande partie au problème. Mais il en va autrement pour le reste du globe.

⁶² Loi n° 200-719 du 1^{er} août 2000 modifiant la loi n° 86-1067 du 30 sept. 1986 relative à la liberté de communication.

⁶³ Loi n° 94-361 du 10 mai 1994

L'élément moral du délit est défini comme la mauvaise foi. Celle-ci étant présumée, la charge de la preuve appartient donc à la personne ayant téléchargé. La jurisprudence a ainsi rappelé qu'il appartenait au contrefacteur d'administrer la preuve de sa bonne foi⁶⁴. La preuve d'une contrefaçon se fait par tous moyens.

On peut s'interroger sur l'intérêt d'une telle démarche pour le juge. La première affaire de DivX fera certainement beaucoup de bruit mais pour enrayer le phénomène du piratage de films, il faudrait autant d'actions que de films existant sur le marché, voire autant d'actions que de personnes ayant un accès haut débit à internet.

3. Sanctions

a-Sanctions civiles

La sanction peut consister en la publication des décisions de condamnation, intégralement ou en extraits. Pour un site proposant exclusivement du téléchargement, on peut imaginer que tout le site sera fermé. Les internautes qui désireraient accéder à l'ancien site tomberaient directement sur une page où figurerait la décision.

Autre exemple de condamnation en nature sur l'Internet : le tribunal impose à la société défenderesse ayant contrefait des logiciels de publier sur la première page de son serveur un texte établi par les parties et de présenter sur cette même page, un lien hypertexte extérieur pointant vers le site de l'APP (Agence pour la Protection des Programmes).

A l'instar de la fermeture de l'établissements ayant servi à commettre l'infraction de l'art. L. 335-5, on peut imaginer une fermeture du site mettant les œuvres cinématographiques contrefaisantes à la disposition du public.

b-Sanctions pénales

Les articles L. 335-2 à L. 335-10 CPI prévoient 2 ans d'emprisonnement et 150 000 Euros d'amende.

Les sanctions peuvent également consister en des confiscations des œuvres contrefaisantes et/ou confiscation du matériel ayant permis la contrefaçon, jusqu'à la confiscation des recettes.

⁶⁴ Cour de Cassation, Chbr Crim, 30 mars 1944, D. 1945 p247, ou encore Cass. Crim., 21 oct. 1981, RTDC 82 p. 563

§2. La protection en Europe

En raison d'un manque de place, il ne sera traité que brièvement de quelques textes communautaires ayant pour objet la lutte contre la contrefaçon, dans un sens large.

A) Le Conseil de l'Europe et la cybercriminalité

Le Conseil de l'Europe est devenu une enceinte d'élaboration normative internationale qui contribue à la lutte contre la contrefaçon. Il a en effet entrepris de poursuivre certaines orientations contre la piraterie au sein de la Convention européenne sur la cybercriminalité adoptée le 23 novembre 2001 à Budapest. Les parties à cette Convention ont entendu prendre en compte les caractéristiques de l'environnement numérique et le développement de l'Internet pour assurer une répression étendue des violations du droit d'auteur et des droits voisins.

B) Directive "accès conditionnel"⁶⁵

Cette directive prévoit une harmonisation des instruments de lutte contre les dispositifs illicites qui permettent un accès non autorisé à un service protégé par une solution logicielle, notamment d'accès conditionnel, à la télévision, à la radio, ainsi que les services de la société de l'information. Sont donc interdites et punies de sanctions civiles et pénales, la fabrication, l'importation, la distribution, la vente, la location ou la détention à des fins commerciales de dispositifs illicites, mais aussi "le recours aux communications commerciales pour promouvoir les dispositifs illicites." (articles 4 et 5).

C) Directive "droits d'auteurs et droits voisins"⁶⁶

L'ensemble des acteurs de la lutte contre la contrefaçon (titulaires de droits, mais aussi administrations) se montrent particulièrement attentifs à la transposition des articles 6 et 7 de la directive (relatif à la protection des mesures techniques et à l'information sur le régime des droits). Par souci d'efficacité et de simplicité, ils recommandent que la transposition de ces

⁶⁵ Directive 98/84/CE du 20 novembre 1998 précitée

⁶⁶ Directive du 22 mai 2001 précitée

articles procèdent des dispositions du Code de la propriété intellectuelle en matière de contrefaçon. Par ailleurs l'article 8 « *sanctions et voies de recours* » prévoit une action en dommages-intérêt, la possibilité de demander une ordonnance sur requête et une saisie contrefaçon.

D) Projet de "Directive contrefaçon"⁶⁷

Ce projet de directive a pour objectif d'encourager la créativité et l'innovation en protégeant de manière adéquate les droits de propriété intellectuelle et industrielle.

Un projet de directive sur la contrefaçon, ou plus précisément dans une perspective de prolongement de l'ADPIC sur l'*enforcement*, constituerait une norme très utile aux yeux des titulaires des droits de propriété littéraire et artistique.

Le projet de directive apportera des améliorations aux accords ADPIC en cherchant un niveau d'harmonisation des régimes juridiques et des procédures mises en oeuvre dans les Etats membres.

Les points principaux sont :

- un droit, reconnu aux sociétés de perception et de répartition des droits, d'ester en justice pour le compte de leurs membres;
- des procédures de constatation et de saisies pouvant être étendues aux équipements ayant servi à réaliser les contrefaçons, ainsi que les profits obtenus par celles-ci ;
- des mesures en matière d'administration de la preuve, afin de défendre plus utilement les victimes de contrefaçon ;
- des mesures en faveur d'une détermination plus homogène du calcul des montants de dommages et intérêts;
- des dispositions relatives aux sanctions pénales et tendant à harmoniser les seuils minimaux
- des mesures relatives à la coopération des services de prévention et de lutte contre la contrefaçon.

Chacun de ces objectifs participe effectivement à la mise en oeuvre approfondie de l'ADPIC.

⁶⁷ issu du Livre Vert *sur la lutte contre la contrefaçon et la piraterie dans le marché intérieur* du 22 oct. 1998 précité

L'article 8.1 de la proposition de directive impose aux Etats-membres de prévoir des sanctions ayant un « caractère effectif, proportionné et dissuasif »

L'article 8.2 impose à chaque Etat membre de prendre les mesures nécessaires pour faire en sorte que les titulaires de droits dont les intérêts sont lésés puissent demander une injonction ainsi que, le cas échéant, la saisie du matériel à l'origine de l'atteinte.

§3. La protection dans le cadre de conventions internationales

A) Les protections traditionnelles

Le Comité “*enforcement*” du Traité OMPI constitue pour le moment un moyen de tester la volonté des Etats à développer les mesures susceptibles de garantir l'exercice des droits. Il touche en particulier les procédures relatives à la contrefaçon des oeuvres protégées. Deux hypothèses sont envisageables :

- le développement d'une *soft law* favorable à la garantie des droits ;
- la préparation très en amont d'un futur traité sur les sanctions et garanties des droits.

A ce jour, la France ne participe pas activement à ce groupe de travail.

Les ADPIC⁶⁸, en vigueur depuis le 1^{er} janvier 1995 établissent un niveau minimal de protection des droits de propriété intellectuelle, comme condition d'accès à l'OMC, en intégrant l'essentiel des normes fixées, à titre minimal, par les conventions de l'OMPI. Ils introduisent un nombre important d'obligations supplémentaires, en particulier la Convention de Berne et l'acte de Paris de 1971.

B) La protection des mesures techniques

Les Traités OMPI et la directive de 2001 ne pose pas une réelle obligation de mise en œuvre de ces procédés techniques de protection. La seule obligation est de protéger les systèmes que les ayants droits mettront d'eux-mêmes en place et de sanctionner les dispositifs de contournement.

⁶⁸ Accords sur la propriété intellectuelle dans le commerce, conclu dans le cadre de l'OMC précité.

Le traité OMPI envisage le contournement des mesures techniques mises au point pour protéger les droits des auteurs dans deux articles :

- Art. 11 : les Etats doivent prévoir une protection juridique et des sanctions efficaces contre la neutralisation des mesures techniques mises en place par les auteurs pour restreindre l'accomplissement d'actes contrefaisant (ex : les logiciels de déplombage).
- Art. 12 : les Etats doivent prévoir une protection et des sanctions contre ceux qui supprimeraient ou modifieraient les informations relatives au régime des droits⁶⁹ ou qui distribueraient ou importeraient des exemplaires en sachant que ces informations ont été irrégulièrement supprimées ou modifiées.

Cette disposition laisse transparaître une volonté de protéger le droit à la paternité de l'œuvre qui constitue, avec le droit au respect de l'œuvre, les deux attributs du droit moral expressément protégés par la Convention de Berne. Ces sanctions particulières contre les atteintes portées aux " informations sur le régime des droits " sont une nouvelle marque de la volonté, durant les travaux de l'OMPI, de privilégier des procédés qui permettraient à la fois de protéger l'œuvre sans en entraver la circulation.

Les " Dispositions relatives à la sanction des droits " prévues à l'article 14 du Traité comportent l'engagement pour les Parties contractantes de prendre " les mesures nécessaires pour assurer l'application " du Traité et de faire en sorte que " leur législation comporte des procédures destinées à faire respecter les droits prévus par le présent Traité ".

Cet engagement est le résidu des dispositions qui avaient été proposées pour organiser un système de sanctions des droits largement inspiré de la Partie III de l'Accord ADPIC intitulée " Moyens de faire respecter les droits de propriété intellectuelle » et qui prévoyait notamment des mesures correctives et des procédures civiles, administratives et pénales. L'ensemble de ce dispositif coercitif a non seulement disparu du Traité définitif mais les déclarations communes jointes au Traité précisent que les Parties contractantes ne pourront pas mettre en oeuvre des mesures qui auraient " pour effet d'imposer des formalités non permises en vertu

⁶⁹ Information sur le régime des droits = « informations permettant d'identifier l'œuvre, l'auteur de l'œuvre, le titulaire de tout droit sur l'œuvre et de tout numéro ou code représentant ces informations, lorsque l'un quelconque de ces éléments d'information est joint à l'exemplaire d'une oeuvre ou apparaît en relation avec la communication d'une oeuvre au public ».

de la Convention de Berne ou du présent traité, interdisant le libre mouvement des marchandises ou empêchant la jouissance des droits reconnus par le présent traité ".

Le *Digital Millenium Copyright Act* propose un système particulièrement complexe. Il crée trois nouvelles violations, distinctes des atteintes au copyright : neutralisation des mesures techniques permettant de contrôler l'accès à un exemplaire ou une copie d'œuvre protégée ; fabrication et commercialisation des dispositifs permettant de neutraliser de tels systèmes de contrôle d'accès ; fabrication et commercialisation de dispositifs permettant de neutraliser les systèmes techniques de protection des droits.

Le DMCA contient également des dispositions ayant pour but de protéger l'intégrité des informations relatives au régime des droits.

Plusieurs questions se posent.

- Faut-il circonscrire ces dispositions au droit d'auteur ou les insérer dans un champ plus vaste ? Le Livre Blanc américain de 1995⁷⁰ préconisait la première solution. Il semble que ce soit également le cas au niveau international dans les traités OMPI de 1996.
- Faut-il sanctionner tout dispositif dont le but ou l'effet premier est de contourner les mesures techniques ou seulement les mécanismes ayant pour seul but de contourner ces protections ? Sanctionnera-t-on aussi la publicité pour ces dispositifs comme c'est le cas en France dans la loi du 10 mai 1994 sur les programmes d'ordinateur ?

Quoiqu'il en soit, les seules sanctions efficaces restent les sanctions pénales.

Ajoutons qu'il n'y a aucun intérêt à limiter la répression aux contournements visant des buts commerciaux puisque la plupart des gens agissent uniquement par jeu, dans le but d'affirmer leur supériorité technique. D'ailleurs, classiquement, dans le domaine de la propriété littéraire et artistique, ce n'est pas parce qu'une œuvre est utilisée à des fins non commerciales qu'il ne peut pas y avoir contrefaçon.

Le cinéma sur l'Internet ne relève pas que de l'aspect DivX et contrefaçon. Aujourd'hui de nombreux sites consacrés au cinéma voient le jour, des sites de renseignements sur les films à l'affiche (ex : www.allocine.fr), des sites marketing (ex : www.ugc.fr) mais aussi des sites proposant de visionner des œuvres cinématographiques de façon tout à fait licite.

⁷⁰ Livre Blanc *Intellectual Property and the National Information Structure, The Report of the Working Group on Intellectual Property Rights, Information Infrastructure Task Force*, septembre 1995

PARTIE 2 : LE CINEMA SUR INTERNET : L'EXEMPLE DE LA VIDEO-A-LA- DEMANDE

Il s'agit pour l'internaute de télécharger un film sur un site protégé et respectueux des droits d'auteurs. Ces films sont donc mis en ligne avec l'autorisation de l'auteur, mais aussi des artistes-interprètes et plus généralement du producteur de l'œuvre audiovisuelle. Cette autorisation passe le plus souvent par une renégociation du contrat de cession des droits d'exploitation.

On parle communément de vidéo à la demande. Le terme vidéo renvoie à la célèbre cassette ou au récent DVD. On pourrait donc penser que le producteur de vidéogramme a un rôle important à jouer. L'œuvre étant exempt de support lors de sa diffusion sur L'Internet, pourquoi ne parle-t-on pas alors de films-à-la-demande ?

Les applications de la vidéo-à-la-demande ne sont pas nombreuses et les développements se révèlent assez lents. Deux exemples permettent tout de même de l'envisager comme nouveau mode d'exploitation pour l'avenir. Le 6 juin 2001, La Squale, premier long-métrage de Fabrice Genestal sortait à la fois en vidéo et sur plusieurs sites Web (cine6.fr, filmbox). Le 25 juillet 2001, Universal Studios devenait la première major hollywoodienne à se lancer sur le marché de la vidéo à la demande en autorisant la diffusion de ses œuvres récentes sur l'Internet.

Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre d'une façon globale ce qu'est la vidéo-à-la-demande (Chapitre 1) et les questions juridiques qui se posent (Chapitre 2). Enfin, nous

élaborerons une réflexion pour comprendre quelles solutions juridiques appliquées à la VOD (Chapitre 3)

CHAPITRE 1 : PRESENTATION GENERALE DE LA VOD

La vidéo-à-la-demande est un service nouveau apparu sur le réseau internet depuis peu.

D'un point de vue pratique, on pourrait comparer ce service à quelques autres activités développées en France depuis un certain nombre d'année :

- le plus ancien est le magasin de location de vidéocassettes ou de DVD du coin de la rue. Le catalogue de films disponibles se présentent de la même façon. La comparaison est d'autant plus pertinente si l'on pense aux distributeurs 24 h/ 24. Les titres des films disponibles dans la machine apparaissent à l'écran par genre ou par ordre alphabétique. Il suffit d'en sélectionner un pour avoir accès à sa «jacket » et à un court résumé.

Le pay-per view : Les services de paiement à la séance sont ceux qui font appel à une rémunération de la part de l'utilisateur, directement liée, soit à la durée de visionnage du service, soit à l'émission visionnée. Ce service existe sur les chaînes du câble. Certaines, comme Kiosque par exemple, proposent des films existant déjà dans les vidéoclubs et permettent à leurs abonnés de visionner un film en contrepartie d'une somme d'argent. La différence avec la vidéo-à-la-demande est que le client doit attendre le début de la prochaine séance. De plus, il ne peut pas mettre le film sur pause ou revenir en arrière, ce film n'étant pas diffusé uniquement pour lui.

C'est un service qui coûtent extrêmement cher à mettre en place. Les investissements pour la mise en ligne d'un film sont de trois ordres:

- Acquisition d'un système de codage qui rend les fichiers-films non transférables et non reproductibles. Le logiciel DRM est le plus utilisé. Les fichiers sont protégés par

un système de clé, d'une durée d'environ 48 heures pour les « locations » et illimitée pour les « acquisitions ».

- Un système de localisation géographique, afin de respecter la chronologie des médias : l'accès aux films doit être limité en fonction des dates de sortie des films dans les différents pays. Le système utilisé par Prime Films détectait la provenance géographique des internautes à partir de leurs cartes de crédit.
- Les frais liés au renouvellement et au perfectionnement continu des protocoles d'encodage, dans le cadre d'une course incessante contre les crackers de codes

SECTION 1 : LA VOD : UN SERVICE DE COMMUNICATION AUDIOVISUELLE

L'article 2 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication dispose que l'on entend par communication audiovisuelle « toute mise à disposition du public ou de catégories de publics, par un procédé de télécommunications, de signes, de signaux, d'écrits, d'images, de sons ou de messages qui n'ont pas le caractère de correspondance privée »

Cette loi impose un régime d'autorisation pour les services de télévision et radiodiffusion sonore diffusés par voie hertzienne terrestre, un régime de conventionnement pour les services de télévision distribués par câble et diffusés par satellite et un régime déclaratif pour les services autres. Il semblerait que les sites internet relèvent plus des services soumis à déclaration. Cependant, depuis la loi du 1^{er} août 2000⁷¹, ce régime de déclaration des sites Internet a disparu.

Le CSA a donc vocation à régir ces services. Dans sa réponse au Livre Vert sur la convergence, il envisageait que les services diffusants des images animées et des sons puissent être soumis au régime conventionnel à l'instar des chaînes distribuées par câble ou diffusées par satellite et pratiquant le paiement à la séance.

⁷¹ Loi n° 2000-719 du 1er août 2000 modifiant la loi no 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication, J.O n° 177 du 2 août 2000 page 11903

Le CSA est autorisé à assouplir les règles d'obligation et de diffusion d'œuvres s'agissant des services fournis en appel individuel, par exemple la vidéo à la demande.

Les obligations relatives à la publicité ou à la réglementation anti-concentration ne leur sont pas applicables.

La loi n° 96-299 du 10 avril 1996 *relative aux expérimentations dans le domaine des technologies et des services de l'information* prévoit que les chaînes pratiquant le paiement à la séance se verront appliquées des quotas de diffusion, non pas sur les œuvres diffusées mais sur le catalogue d'œuvres.

Cette loi pourrait inspirer le législateur modifiant la loi du 30 septembre 1986. Cependant, le caractère international de l'Internet semble constituer un obstacle à l'application des quotas d'œuvres originales françaises et européennes.

SECTION 2 : CONDITIONS D'ACCES ET MODE DE CONSOMMATION

Une connexion haut-débit est la condition sine qua none pour être en mesure de visionner un film sur son écran d'ordinateur (§1). Il existe aujourd'hui trois façons d'avoir accès à la vidéo-à-la-demande (§2) tandis que pour la transmission du contenu, deux techniques sont possibles (§3).

§1. conditions d'accès : le haut débit

Une société de sondages spécialisés dans le domaine de l'Internet effectue régulièrement des études sur les habitudes des internautes. Selon un sondage Nielsen effectué entre avril 2002 et avril 2003, 28 % des internautes européens surfent sur l'Internet grâce à une connexion haut-débit, ce pourcentage a augmenté de 14 % en un an. En France, environ 40% des utilisateurs de l'Internet sont connectés en haut débit.

En règle générale, les internautes passent de plus en plus de temps sur l'Internet, les sites les plus visités par les « surfers » étant les sites de partage de fichiers, les sites de musiques et de cinéma et les sites pour adultes.

D'après Tom Ewing, analyste du marché européen chez Nielsen/ Netratings, si la progression continue, environ 50 millions d'Européens disposeront d'une connexion haut-débit d'ici à 2006, autant dire que le cinéma a de beau jour devant lui sur internet.(cf. Annexes)

§2. La réception

On peut distinguer trois approches d'usage en matière de VOD : le catalogue, la web-TV et la diffusion en direct.

A) Le catalogue

Il s'agit de proposer un catalogue de films, court-métrages, documentaires, reportages parmi lesquels l'internaute fait son choix. Les avantages principaux sont l'abondance (imaginons que toutes les cinémathèques du monde aient leur catalogue en ligne) et la liberté de choix du programme.

VidéonTV⁷² est la première banque de programmes en ligne libre de droit. Cette association datant de 1988 avait pour but d'aider à la production vidéo et à la diffusion de ces productions sur des télévisions de proximité. Aujourd'hui, sa banque de programme, créée en 1998, compte 59 films.

⁷² www.videontv.org

Le SFRS (Service du Film de Recherche Scientifique⁷³), organisme du Ministère de l'Éducation Nationale, a pour mission de distribuer et de produire des documents audiovisuels ou multimédias, en ligne ou hors ligne, principalement destinés à l'enseignement supérieur. Le catalogue comporte actuellement 2039 titres.. Le SFRS a également créée canal-u, la web-TV des universités⁷⁴ qui diffuse des cours filmés.

B) La télévision en ligne

La démarche est un peu différente puisque l'utilisateur a accès à une grille fixe de programmes. Il peut revoir une seule partie d'un reportage ou un seul sujet du JT, il a accès aux archives. Des moteurs de recherche donneront la possibilité d'accéder à des contenus très précis en saisissant par exemple « Chirac » + « Irak » pour retrouver tous les sujets télévisés où notre Président a donné son opinion sur cette guerre.

A titre d'exemple, on pourra consulter tous les sites de chaînes télévisées, www.france2.fr, www.tfl.fr, www.cnn.com.

C) Le direct

La diffusion en direct ne devient de la VOD qu'une fois archivée. Grâce à la norme MPEG4 et au streaming, il va désormais être possible de visionner des événements en direct sur internet.

§3. La diffusion

A) Par téléchargement

L'internaute télécharge le fichier vidéo sur son disque dur, il doit attendre la fin complète du téléchargement pour pouvoir visionner son film. Si le fichier ne contient aucune mesure de protection technique, l'utilisateur pourra le visionner autant de fois qu'il le souhaite sans limite de temps. Cet acte s'assimilerait pour certain à un acte d'achat. Néanmoins, comme

⁷³ www.sfrs.fr

⁷⁴ www.canal-u.education.fr

pour toutes les œuvres de l'esprit et notamment les logiciels (puisque le débat existe également à ce sujet), il est certain que l'utilisateur ne dispose que d'un droit d'utilisation puisqu'aucun droit de propriété intellectuelle ne lui a été cédé.

Le téléchargement d'un fichier bénéficiant de mesures techniques de protection des droits d'auteur, prévoyant que le film ne pourra être visionné qu'une ou deux fois ne peut pas être qualifié de vente, tout au plus de licence d'utilisation limitée dans le temps et dans l'usage.

B) En streaming

Le streaming est un concept inventé par Real Network en 1994, il consiste en un transfert de données multimédia sous forme de flux continu. Il permet ainsi la diffusion d'une vidéo sans téléchargement préalable de fichier, et donc sans délai d'attente pour le visiteur du site web

Trois acteurs se disputent le marché, Real Networks avec le logiciel Real Player, Microsoft avec le Windows Media Player, et Apple avec Quick Time

Du côté de l'internaute, la visualisation des contenus fait appel à un lecteur multimédia (player) et peut avoir lieu soit dans la page web consultée, soit dans le lecteur externe qui s'ouvre alors automatiquement. Ce logiciel décode le flux en temps réel et utilise une mémoire tampon (buffer) pour obtenir un débit régulier. Le fichier n'est stocké que temporairement sur le disque dur de l'internaute. Cet avantage qui permettait d'éviter le piratage s'est fait rattraper par la technique puisqu'il est aujourd'hui facile de trouver sur internet des logiciels permettant de contourner ce dispositif⁷⁵ (cf. Annexes).

SECTION 3 : ANALYSE DE QUELQUES SITES PROPOSANT DE LA VOD

⁷⁵ www.icecube.com

§1. Les acteurs principaux

Cinéma : Warner Bros, Sony, Walt Disney, Vivendi Universal

Télévision : Discovery, Cartoon Network, Bertelsmann

Vidéo : Blockbuster

Nouveaux entrants : Moviestream, Atom, Shockwave, medium4.com, Intertainer

§1. www.sightsound.com

Ce site a proposé le premier film téléchargeable en 1999. En décembre 2001, elle crée la première base de données de film téléchargeables.

The screenshot shows a Microsoft Internet Explorer browser window displaying the website www.sightsound.com. The browser's address bar shows the URL `http://www.sightsound.com/Media/`. The website's main banner features the text "DOWNLOAD NOW!" in large, bold letters. Below the banner, there is a navigation menu with categories: Action, Self-Fi, Family, Extreme Sports, Comedy, Documentary, Horror, Cult, Drama, Martial Arts, and a link for "List All Movies". The main content area is titled "MOVIES" and features a large image of a man's face with the text "Absolutely DEVILISH" and "A Little Bit of Soul". Below this image are buttons for "FREE PREVIEW", "DOWNLOAD MOVIE", and "DETAILS", along with the price "Five Day Rental - \$2.95". A short description of the movie is provided: "A DEVILISH COMEDY! WOULD YOU GIVE YOUR SOUL IN EXCHANGE FOR IMMORTALITY? Geoffrey Rush - Frances O'Connor - David Wenham - Heather Mitchell. File Size (905MB) Run Time: 99 min." The footer of the website includes links for "CORPORATE", "CUSTOMER SERVICE", and "CONTACT US", as well as a search bar with the text "SEARCH" and "Power Search".

La première page est attractive, un extrait ou une bande-annonce est diffusé. Six films y sont présentés sous forme de vignettes dont Quantum project.

Les extraits sont gratuits mais le prix d'une location pour 2 jours est mentionné visiblement.

Les films sont classés par catégories: action, comédie, sciences fiction, documentaire, drame, films familiaux, films d'horreur, arts martiaux, sports extrêmes et films culturelles.

Le site propose aussi des rubriques musique, sports, "performing art", enfants et intérêt special"

Lorsque l'on clique sur « download », une fenêtre apparaît expliquant les exigences minimum en terme de matériels nécessaires. Il est simplement précisé : « si vous n'avez pas le matériel et les logiciels requis, ne télécharger pas. » Ceci risque de faire reculer beaucoup de consommateurs non-spécialistes.

Le site dispose d'une rubrique « terms of use » qui rappelle les termes généraux du copyright (cf. Annexes)

§2. www.netcine.fr

MovieSystem met à la disposition des internautes un service de vidéo-à-la-demande dénommé " NetCine ". C'est la première entreprise française de vidéo-à-la-demande. Elle dispose d'un large catalogue composé principalement des films Pathé et Europa Corps (société de production de Luc Besson).

Ce Service donne accès à partir d'un ordinateur PC, à la diffusion des programmes audiovisuels proposés par streaming ou téléchargement. Avant l'inscription, vous pouvez consulter le catalogue, et bénéficier d'une « démo » qui consiste en un extrait du film « phare » du moment.

Les catégories sont les suivantes :

- Nouveautés : longs-métrages non classés X sortis en salle depuis 6 à 12 mois
- Catalogue : autres longs-métrages non classés X
- Adultes : films classés X
- Hors films : tout programme ou groupe de programmes en dehors des catégories ci-dessus.



L'avantage est qu'il suffit d'un clic pour que soit vérifiée la compatibilité du matériel et l'existence des logiciels.

Le service est accessible à partir d'un micro-ordinateur adapté PC, sur lequel sont installés les logiciels *Lecteur Windows Media 7.1* et *Internet Explorer 6*, équipé de *Microsoft Windows 98* deuxième Édition, *Windows 2000*, *Windows Édition Millénium* ou *Windows XP* (à l'exclusion des systèmes d'exploitation *Windows 95*, *Windows 98* première Édition et de *Windows NT 4.0*), comprenant au minimum un processeur cadencé à 450 mégahertz (MHz) ou plus, du type *Intel Pentium III* ou équivalent, une mémoire vive de 64 mégaoctets (Mo) ou plus, ainsi qu'une carte son 16 bits ou plus et une carte vidéo milliers de couleurs ou plus.

La configuration de l'ordinateur doit permettre d'accepter les *cookies*.

Une note importante du point de vue des droits d'auteur apparaît en rouge : « Les composants DRM seront mis à jour avant la projection du film ».

Pour accéder au streaming ou au téléchargement des programmes audiovisuels, les utilisateurs doivent créer un compte et le créditer à l'aide de l'une des formules proposées dans les pages " forfaits " du service.

Chaque film correspond à un nombre de jetons, que le client achète soit à l'unité (1 jeton, 1euros), soit par moyenne ou grosse quantité à prix dégressif.

La diffusion en streaming permet la visualisation du programme choisi pendant une durée de 24 heures, sans limitation du nombre de visualisations pendant cette durée, selon le tarif suivant :

Catégorie de Programmes	Prix en jetons
Nouveautés	5 jetons
Catalogue	4 jetons
Adultes premium	7 jetons
Adultes	6 jetons
Hors film	3 jetons
Promotion	2 jetons

La diffusion en téléchargement permet la visualisation du programme choisit pendant une durée illimitée, sans limitation du nombre de visualisations, selon le tarif suivant :

Catégorie de Programmes	Prix en jetons
Nouveautés	15 jetons
Catalogue	
Adultes	Non disponible
Hors film	Non disponible

Le Site est sécurisé grâce :

- à la technologie de cryptage SSL (SECURE SOCKETS LAYER) qui crypte l'information de la transmission ;
- aux fonctions de cryptage du navigateur Internet Explorer de l'internaute ;
- au système de paiement en ligne sécurisé ATOS Origin qui permet la connexion directe de l'ordinateur de l'internaute au centre Carte Bancaire pour le traitement et la demande d'autorisation.

Chapitre 2 : Questions juridiques posées par la VOD

La diffusion de films récents sur l'Internet contribuerait au développement du haut débit en France mais la mise en ligne de films se heurte à plusieurs obstacles.

Afin d'enrichir l'offre de services haut débit, le CSTI (Conseil Supérieur des Technologies de l'Information) recommande de faciliter la diffusion d'œuvres audiovisuelles sur Internet, et en premier lieu d'œuvres cinématographiques, en :

- engageant les acteurs à rechercher par voie contractuelle la conclusion d'accords interprofessionnels appropriés qui pourraient conduire à reconnaître que la cession des droits d'exploitation inclut implicitement les droits de diffusion sur l'Internet ;
- adaptant le cadre réglementaire, voire législatif, en vigueur, pour introduire la diffusion d'un film sur l'Internet comme une modalité s'apparentant à un " paiement à la séance " et relevant à ce titre d'une " chronologie " spécifique ;
- étendant à la diffusion sur Internet les mécanismes d'aide existants.

Trois obstacles de nature juridique ont retenu notre attention, la titularité des droits (Section 1), le problème de la chronologie des médias, qui relève plus du droit de la communication (Section 2) et l'éventuelle cession des catalogues (Section 3)

SECTION 1 : LA TITULARITE DES DROITS D'EXPLOITATION

Ce qui pose le plus de difficultés aux fournisseurs de services de vidéo-à-la-demande relève du droit d'auteur, il s'agit de la multiplicité des titulaires de droits sur une même œuvre (§1). Une fois les cessions consenties, il s'agira de conclure un contrat de distribution et d'avertir les utilisateurs des conditions d'utilisation du service (§2)

§1. Le problème du morcellement des droits

Contrairement aux films américains dont les producteurs sont les uniques propriétaires, les films français ont de multiples « actionnaires » qui se partagent les droits attachés aux divers supports et territoires d'exploitation.

Concernant le droit moral des auteurs sur leurs œuvres, la jurisprudence affirme que seuls sont réputés exister les droits attachés aux supports expressément mentionnés dans le contrat d'origine. Par conséquent, toute exploitation sur un support nouveau requiert l'accord de l'auteur.

Quand les droits ne sont pas bloqués par les héritiers ou quand les ayants droits n'ont pas disparu, les auteurs demeurent réticents à voir leurs œuvres diffusées sur l'Internet, par peur d'une rémunération trop faible et du piratage.

«La tâche [la recherche des ayants droits] est titanesque : le cessionnaire des droits (producteur ou détenteur de catalogue) doit se retourner vers chacun des auteurs pour obtenir leur accord écrit. Des armées de juristes devraient être mobilisées pendant des années pour clarifier le patrimoine cinématographique européen. Impensable. Dans l'immédiat, la conséquence pratique, c'est l'immense difficulté à diffuser sur l'Internet les films non américains. (...) Nous devons trouver très vite sans surcoûts de gestion démesurés, une solution qui tienne compte de l'émergence à grande vitesse d'un nouveau mode de diffusion.»⁷⁶

Quelques temps après la parution de cet article, Laurent Heynemann, président de la SACD fait parvenir au journal une réponse qui n'est jamais paru :

Pour lui, le problème rencontré par les créateurs de Libéra Film est le même que celui rencontré avec l'avènement de la télévision. A l'époque, les contrats ont du être renégociés pour que les films puissent être diffusés, tout comme aujourd'hui, l'exploitation d'une œuvre sur l'Internet nécessite l'autorisation de ses auteurs.

Il ne comprend pas vraiment d'où vient l'inquiétude des deux personnes précitées puisque son premier film (La Question) a été diffusé sur le site www.liberafilm.fr. Ce fut un succès, plus de 20 000 connexions et Monsieur Heynemann n'a pas été rémunéré.

M. Heynemann rappelle que la SACD et les organisations professionnelles de producteurs ont signé un accord sur le *pay-per-view* : ainsi, à chaque achat par un téléspectateur d'une séance de film (sur Kiosque ou Multivision par exemple) un pourcentage du prix payé par le téléspectateur est directement versé à la SACD qui se charge d'identifier les auteurs du film et de les rémunérer. D'après lui, cet accord vaut aussi pour le Net.

§2. Les contrats

Les droits d'exploitation sur l'Internet ne figurent pas d'ordinaire dans les contrats de cession des droits d'exploitation d'origine. Il y a là un obstacle juridique majeur.

Le producteur doit aujourd'hui intégrer dans la préparation de son financement la négociation et la cession éventuelle des « droits internet » dont il serait lui-même titulaire *ab initio*.

A) Les contrats de distribution

Ce contrat devra veiller d'une part à ne pas nuire à d'autres type d'exploitation concurrente sur d'autres supports et d'autre part, à garantir le droit à rémunération des ayants droits.

Le producteur devra également négocier le coût de la numérisation du film ainsi que le coût de son transport sur la bande passante louée par le fournisseur de service à l'opérateur de télécommunication.

Le principe en droit français est celui de la rémunération proportionnelle⁷⁷, mais ce principe est difficilement applicable sur l'Internet puisque la plupart des sites sont accessibles gratuitement. De plus, certains régimes de facturation ne permettent pas encore d'individualiser les recettes liées à chaque œuvres.

La rémunération forfaitaire est possible à titre d'exceptions⁷⁸ :

- quand « la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée » ou

⁷⁶ Article Libération, 31 août 2001 : interview de Stéphane Dottelonde et Eric Nevé, créateur de Libéra Films

⁷⁷ L. 132-25 CPI : « ...lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix...elle est versée aux auteurs par le producteur. »

⁷⁸ L. 131-4 CPI

- « lorsque les opérations de calculs et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre » ou encore
- dans les cas où « soit la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité »

Les deux premières hypothèses semblent correspondre à la situation des responsables de site, ce qui les dispense de rémunérer les auteurs proportionnellement au succès de leur film.

Traditionnellement, l'assiette de cette rémunération est fondée sur les recettes de l'exploitant (recettes salles). Cela semble difficilement applicable à l'exploitation d'un film sur l'Internet. On envisage plutôt un paiement à la séance ou un système d'abonnement. Aujourd'hui la technique permet un décompte du nombre d'utilisation des œuvres, appelé « compteurs électroniques », la rémunération proportionnelle peut donc subsister. Il s'agira pour l'auteur de choisir cette proportionnalité en fonction soit du nombre de copies téléchargées, soit du temps de visionnage du film par le biais du streaming.

En revanche, il devient impossible de pratiquer une rémunération proportionnelle lorsque l'internaute ne paie aucun prix. L'auteur recevra alors une rémunération forfaitaire.

Le Conseil d'Etat dans son rapport de 1998 remarque que les possibilités de l'Internet en matière de cinéma étant encore vague, il conviendrait peut être d'appliquer les deux modalités de rémunération : une base minimum forfaitaire complétée par une rémunération proportionnelle en fonction de l'utilisation de l'œuvre.

B) Les contrats de mise à disposition du public

Ces contrats ont pour but de faire comprendre à l'internaute qu'il ne dispose d'aucun droit sur l'œuvre cinématographique qu'il va voir, tout au plus un droit d'utilisation. Ces contrats ressemblent fortement à des conditions générales de vente ou de location. Il s'agirait notamment des conditions générales de vente ou de location de films en ligne. Ces termes que l'internaute s'engage à accepter avant le visionnage du film sont présents sur les sites qui ont été analysés. Le fournisseur de service VOD rappelle que le téléchargement ou le visionnage du film en streaming ne transfère aucun droit à l'internaute qui s'engage à ne pas

copier, reproduire, transmettre ou distribuer le film, autrement que dans le cadre de son utilisation personnelle (cf. Annexes).

SECTION 2 : LA "CHRONOLOGIE DES MEDIAS"

Actuellement, les films sont exploités (en Europe et aux Etats-Unis) suivant une chronologie précise de diffusion, où les fenêtres de première commercialisation doivent être respectées: salles, vidéo-DVD (+ 6 mois), *pay-per-view* (+ 9 mois) chaînes cryptées par abonnement (+ 12 mois), chaînes en clair (+ 24 mois s'il s'agit d'une coproduction, + 36 mois sinon).

Les sites de vidéo à la demande peuvent être d'origines différentes, territorialement parlant. Ainsi, un site américain pourrait proposer une œuvre cinématographique qui serait accessible en France avant la date de sortie en langue française du vidéogramme. Néanmoins, en pratique on s'aperçoit que de nombreux sites de vidéo-à-la-demande américain ne sont pas accessibles par les internautes français. Ils utilisent l'adresse IP pour vérifier la nationalité du client. Ce système est efficace sous réserve des adresses AOL et de l'existence de logiciels d'anonymisation.

Plusieurs critères permettent de dire que le positionnement de la vidéo-à-la-demande dans la chronologie des médias devrait intervenir dans la fenêtre des 6 à 12 mois après la sortie en salle, c'est-à-dire avant les chaînes de télévision. Ces critères sont : le visionnage du film sur demande individuelle du consommateur, la disponibilité permanente des œuvres, des fonctionnalités identiques à celles d'un magnétoscope (pause, avancer, reculer...), le paiement d'un prix individualisé par film.

Deux sites internet créés par des majors, Moviefly.com⁷⁹ et Movies.com⁸⁰ permettent aux utilisateurs de télécharger depuis l'Internet des films issus des catalogues des studios, ainsi

⁷⁹ Association des studios MGM, Paramount, Universal et Warner Bros, avec un dispositif technique développé par Sony

⁸⁰ Association de Walt Disney et News Corp (qui possède 20th Century Fox)

que des nouveautés, dont la fenêtre de diffusion est équivalente ou même inférieure à celle du *pay-per-view* (45 à 60 jours après celle de la vidéo).

Selon Maxime Japy⁸¹, PDG de MovieSystem, le service de vidéo à la demande devrait être intégré entre la sortie vidéo et le « pay-per-view », afin de respecter le schéma de la diffusion la plus chère (le cinéma) à la moins chère (la télévision).

Notons que la place de la VOD dans la chronologie des médias en France est du ressort du pouvoir réglementaire (décret du ministère de la culture).

SECTION 3 : L'ACCES DES CATALOGUES DE FILMS A DES TIERS

En France comme aux Etats-Unis, la détention des catalogues de films est fortement concentrée.

Lors de la création par les majors américaines des deux sites de diffusion de films, le Département de la Justice des Etats-Unis a imposé le principe de non-exclusivité : les films diffusés par un détenteur de catalogue doivent pouvoir être accessibles aux tiers diffuseurs, aux mêmes termes et conditions. En France, le Conseil de la concurrence se prononcera sans doute dans le même sens.

Le CSTI est d'avis qu'une telle position, qui favorise la fluidité de la diffusion des contenus éditoriaux sur l'Internet soit adoptée par la France. Les opérateurs internet devraient à cet égard être éligibles aux mécanismes existants d'aides publiques en faveur de la distribution de contenus éditoriaux (films, musique, livres...).

⁸¹ Interview JDNet, 18 décembre 2001

Chapitre 3 : Le régime juridique applicable au fournisseur de contenus vidéo

Les règles du droit commun s'appliquent sur internet. Pour autant on ne sait toujours pas quel régime appliqué à ce nouveau service qu'est la vidéo à la demande. On pourrait envisager le fournisseur de VOD comme un éditeur vidéographique (Section 1) ou comme une entreprise de communication audiovisuelle (Section 2).

SECTION 1 : L'EDITEUR VIDEO

L'exploitation vidéo contribue à hauteur de 40 % des recettes totales d'exploitation d'une œuvre cinématographique. Le DVD, ayant contribué à 23 % de l'amélioration des ventes de supports vidéo en 2000, représentait 75 % des ventes vidéo en 2001.

Il paraît assez opportun d'envisager une comparaison entre la mise à disposition de films sur l'Internet et la location de film dans une boutique ou un distributeur (§2). Au préalable, il convient de poser les règles relative à l'acquisition des droits par l'éditeur vidéo (§1).

§1. L'édition vidéo

En s'inspirant de l'article L. 132-1 du CPI⁸², il est permis de définir l'éditeur vidéographique comme la personne physique ou morale qui s'est vue autorisée, à des conditions déterminées par les auteurs ou leurs ayants droits, et/ou par le producteur de l'œuvre audiovisuelle, à

⁸² L. 132-1 CPI : « le contrat d'édition est le contrat par lequel un auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droits cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'assurer la publication et la diffusion »

reproduire en nombre sur vidéogramme tout ou partie de l'œuvre audiovisuelle en vue de la vente et/ou location au public pour usage privé, en son nom et sous sa marque commerciale.

La Cour d'Appel de Paris a admis que les règles du contrat d'édition pouvait trouver application en matière cinématographique⁸³.

Il appartient à l'éditeur vidéographique de vérifier l'intégralité de la chaîne des droits.

La négociation des droits avec le producteur de vidéogramme ne paraît pas poser plus de difficulté qu'il s'agisse d'une exploitation sous forme de supports vidéographiques ou d'une exploitation sans support sur l'Internet.

L'acquisition des droits d'auteur ne paraît pas non plus poser de problème du fait de la présomption de cession posée à l'article L. 132-24 du CPI. Ainsi, le producteur bénéficie-t-il d'une présomption de cession des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuel. Cette présomption concerne tous les modes d'exploitation, y compris une éventuelle exploitation sur l'Internet. Cette présomption supporte la preuve contraire.

Il ne reste plus qu'à acquérir les droits du producteur. L'éditeur vidéo devra examiner attentivement le contrat de production audiovisuelle.

- S'il ne prévoit qu'une exploitation cinématographique, les droits d'exploitation vidéographiques sont exclus et a posteriori l'exploitation sur l'Internet aussi.
- S'il prévoit la cession des droits d'exploitation, il faudra rechercher les modes d'exploitation connus au moment de la rédaction du contrat. Si le mode d'exploitation vidéographique et/ou numérique étaient inconnus à l'époque, les droits y afférents sont exclus.
- Si le contrat prévoit une cession des modes d'exploitation par tous moyens connus ou inconnus, on considérera que les droits d'exploitation vidéographique et numérique sont inclus.

Enfin, l'éditeur vidéo devra acquérir les droits des artistes-interprètes.

⁸³ CA Paris, 4^e ch. B, 28 nov. 1985, D. 1986, I.R., p. 188, note Colombet

L'article L. 212-3 du CPI prévoit que la fixation de leur prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image lorsque la prestation a été fixée à la fois pour le son et l'image, sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète.

L'article L. 212-4 institue une présomption de cession des droits des artistes-interprètes au bénéfice du producteur de l'œuvre audiovisuelle. Cette présomption est irréfragable, la signature du contrat avec le producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer la prestation de l'artiste-interprète au public, même sur internet.

L'article L. 132-25 du CPI pose le principe d'une rémunération proportionnelle des auteurs pour chaque mode d'exploitation. Ce principe vaut également pour les artistes-interprètes⁸⁴.

Les auteurs ont donc un droit à rémunération distincte lorsque l'œuvre audiovisuelle à laquelle ils ont participé est exploitée sur l'Internet.

Cette rémunération est due par le producteur de l'œuvre audiovisuelle. Et, depuis une jurisprudence de 1998, la Cour de Cassation considère que l'éditeur vidéographique est codébiteur solidaire de la rémunération due aux auteurs.

L'assiette de la rémunération serait dans l'idéal le prix payé par l'internaute pour visionner le film.

Les sites internet proposant de la vidéo pourraient largement s'inspirer des contrats d'édition vidéographique pour obtenir les droits sur les films qu'ils souhaitent intégrer dans leur catalogue.

Premièrement, il sera important dans l'objet du contrat de préciser qu'il s'agit d'une cession des droits pour une exploitation sur internet. Les auteurs ou les producteurs doivent ce rendre compte quelles sont les caractéristiques techniques nécessaires à ce genre d'exploitation, notamment la numérisation. Il faudra également déterminer précisément les pays dans lesquels l'œuvre a pour vocation d'être visionnée. Il en découlera la détermination de la ou des versions linguistiques, des doublages et des sous-titrages.

Le contrat devra ensuite aborder le point crucial de savoir si l'œuvre cinématographique fera l'objet d'un téléchargement sans mesure technique de protection qui ne permet pas de savoir

⁸⁴ Cass. Soc., 10 février 1998, n° 95-43.510

combien de fois l'œuvre sera visionnée ni combien de temps elle sera conservée dans le disque dur de l'internaute ; ou d'une location, processus rendu possible grâce au streaming ou aux mesures techniques de protection. Cette question n'est que l'application du droit des auteurs de contrôler la destination de leur œuvre.

§2. La location

L'éditeur vidéo qui a régulièrement obtenu les droits sur l'œuvre cinématographique bénéficie de l'exercice du droit de location. Le droit français ne connaît pas cette notion. Ceci a été justifié par le fait que notre jurisprudence reconnaît déjà un droit de destination à l'auteur qui lui permet d'ores et déjà de contrôler la distribution des œuvres reproduites. Il est également souvent dit que le formalisme de l'article L. 131-3 permet à l'auteur de choisir s'il autorise ou non l'exploitation de son œuvre sous forme vidéographique ou pour ce qui nous intéresse plus particulièrement autoriser ou interdire l'exploitation de son œuvre sur l'Internet.

A) La directive communautaire du 19 novembre 1992 relative au droit de location et de prêt en matière de droit d'auteur⁸⁵.

L'étude sommaire de cette directive est importante dans le cadre de notre étude sur le cinéma puisque les œuvres cinématographiques font la plupart du temps peau neuve grâce aux vidéogrammes et à leur location.

Le droit de location est le droit exclusif « d'autoriser ou d'interdire la location » d'œuvres protégées par le droit d'auteur et les droits voisins. Il s'agit d'une « mise à disposition pour l'usage pour un temps limité » et entraîne pour le titulaire des droits « un avantage économique ou commercial direct ou indirect ». Ce droit est reconnu à l'auteur, aux artistes-interprètes et au producteur de la première fixation. La directive instaure une présomption de cession du droit de location au bénéfice du producteur de films dans le cadre de ses relations contractuelles avec les artistes-interprètes.. Les auteurs et artistes-interprètes qui ont cédé leur droit bénéficient d'une rémunération équitable qui « ne peut faire l'objet d'une renonciation ».

⁸⁵ Dir. 92/100/CE, 19 nov. 1992, *relative au droit de location et de prêt en matière de droit d'auteur*, précité.

Le droit de prêt consiste également dans la mise à disposition d'un objet pour un temps limité mais il se distingue en ce qu'il n'existe aucun avantage économique ou commercial. C'est un droit exclusif, l'accord préalable du titulaire de droit doit donc être obtenu à chaque fois qu'un établissement public aura l'intention de prêter des œuvres audiovisuelles fixées sur support vidéographique.

B) Le droit de location et les traités internationaux

Le traité OMPI prévoit également ce droit de location pour les œuvres cinématographiques (article 7). Les auteurs ne pourront toutefois exercer leur droit de location que dans des limites qui pourraient faire perdre beaucoup d'intérêt à ce nouveau droit.

Par ailleurs, la Conférence diplomatique de Genève de 1994 a précisé dans les déclarations communes que ces droits porteront exclusivement sur « les exemplaires fixés qui peuvent être mis en circulation en tant qu'objet tangible », restriction qui semble viser en priorité les réseaux de type Internet.

L'article 11 des ADPIC institue un droit d'autoriser la location d'exemplaires d'œuvres cinématographiques. Le droit ainsi accordé est toutefois limité, puisqu'il dégage les Etats membres de l'obligation d'instituer un tel droit à moins qu'il n'apparaisse que la location « conduit à la réalisation largement répandue de copies de ces œuvres qui compromet de façon importante le droit exclusif de reproduction conféré (...) aux auteurs ».

C) Les services de vidéo à la demande relèvent-ils du droit de location ?

La Commission européenne s'est d'abord prononcé favorablement à l'extension du droit de location à cette activité en affirmant qu'elle « présente une grande similitude à la mise à disposition temporaire d'une œuvre audiovisuelle et pourrait être considérée comme équivalente à une location vidéo à distance »⁸⁶

⁸⁶ Doc. COM CE n° 568 final, 1995, Livre Vert sur «Le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information», p. 30.

De nombreux auteurs et professionnels de l'industrie cinématographique approuvaient cette position. Mais la Commission a remarqué l'hostilité d'une majorité des Etats membres lors de la conférence diplomatique de Genève en décembre 1994.

Le gouvernement français a déclaré « que le rattachement à la location n'est pas pertinent (en ce qui concerne la communication numérique) puisqu'il s'agit de permettre aux particuliers, à travers une prestation dématérialisée, de prendre connaissance d'une œuvre et non de disposer de copies matérielles de celle-ci »⁸⁷.

Cet argument rejoint l'opinion d'une partie de la doctrine qui estime que seul le droit de communication au public trouve à s'appliquer, le droit de location impliquant nécessairement la mise à disposition d'un support matériel⁸⁸.

La position première de la Commission a donc été abandonnée.

Pourtant, la mise à disposition du support matériel est accessoire dans le sens où l'intérêt du consommateur réside plus dans la prise de connaissance de l'œuvre elle-même, qu'il faille pour ça se déplacer au vidéo club pour se voir remettre un support matériel ou qu'il suffise de télécharger l'œuvre depuis son domicile.

Il est certain qu'en prenant la définition du vidéogramme au pied de la lettre, seules les œuvres fixées sur un support matériel sont concernées. Néanmoins la directive précitée sur le droit de location ne parle pas de support mais seulement d' «œuvres protégées par le droit d'auteur ou les droits voisins »

⁸⁷ Réponse du gouvernement français au questionnaire du Livre Vert, janv. 1996, p. 11.

⁸⁸ A. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998, n° 286 à 289.

SECTION 2 : LES ENTREPRISES DE COMMUNICATION AUDIOVISUELLE

Les fournisseurs de services de vidéo-à-la-demande exploitent un service de communication audiovisuelle au sens de la loi du 30 septembre 1986. Dès lors, en se référant à l'article L. 216-1, alinéa 2 du CPI, il est possible d'affirmer que ces fournisseurs de service sont des entreprises de communication audiovisuelle.

La convention de Rome de 1961 parle quant à elle d'« organismes de radiodiffusion ». Les émissions de radiodiffusion sont présentées comme « la diffusion de sons ou d'images et de sons par le moyen des ondes radioélectriques aux fins de réception par le public ». La protection accordée par la définition française est donc plus vaste.

Les entreprises de communication audiovisuelle disposent de certains droits sur leurs programmes : droit de reproduction, droit de mise à la disposition du public par vente, louage ou échange. De plus, la diffusion et la communication des programmes au public dans un lieu accessible et moyennant le paiement d'un droit d'entrée sont soumis à leur autorisation.

Ces droits souffrent certaines exceptions, la plupart issues de la jurisprudence. Il s'agit essentiellement des courtes citations ou extraits.

La notion de programme ne fait l'objet d'aucune définition précise. Ainsi, on peut seulement dire qu'il s'agit de tout signal émis par cette entreprise. Cela englobe autant les œuvres protégées que les œuvres non protégées émises par l'entreprise de communication audiovisuelle.

CONCLUSION

I. L'AVENIR DE LA VIDEO-A-LA-DEMANDE

Deux alternatives sont possibles.

Soit la diffusion de contenus audiovisuels sur l'Internet n'est qu'à ses débuts et un bel avenir lui est promis grâce à la démocratisation des connexions haut-débit. Il semble que ce soit l'avis des créateurs de Libéra Film exprimé dans Libération. « La VOD, c'est une capacité de proposer une très grande variété de programmes. Je pense que sur l'Internet, la vidéo à la demande va devenir ce qu'est le marché de la vidéo aux Etats-Unis, c'est-à-dire un marché de masse... » D'après lui, le seul problème reste l'acquisition des droits de diffusion mais « Internet sera « l'endroit » naturel pour voir des films car il fournira beaucoup plus que ce que peut fournir la télé, la médiathèque, le vidéoclub. [...] La VOD sur l'Internet, sous forme de location, peut être viable économiquement. »

Soit nous assistons à la mort de ce genre de service. En effet, beaucoup de sites internet ont déjà fermé leur « fenêtre ». Monsieur A. Tain, ancien membre de l'équipe CanalWeb, nous a confié, qu'après avoir essayé plusieurs techniques pour développer, ils se sont vite rendu compte qu'il n'existait « pas de modèles possible pour ce type de projet, on ne voyait pas très bien par où l'argent pourrait rentrer. »⁸⁹

II. LES REGLES DE DROIT

Il semblerait, à l'issue de cette étude, que nos règles de droit soit finalement assez souples pour pouvoir prendre en compte la dimension de l'Internet. Droit d'auteur, droits voisins et droit de la communication sont adaptés et adaptables au niveau national. Il n'en reste pas moins que cette problématique ne peut pas être pensée au niveau interne seulement, il est indispensable que la régulation se fasse au niveau international. Ainsi, les traités et accords vont se multiplier en même temps que la coopération européenne et mondiale afin d'assurer à l'Internet à toutes les ressources qu'il propose des garanties indispensables à la confiance des consommateurs.

ANNEXES

⁸⁹ Interview téléphonique, 1^{er} juin 2003

ANNEXE 1 : Glossaire

Broadband (large bande) :

Forme de transmission où un seul support (fil) peut véhiculer plusieurs canaux en même temps. La télévision par câble, par exemple, utilise la transmission à très large bande.

Encodage :

Conversion de données en format numérique et compression de celles-ci pour obtenir un fichier exploitable sur l'Internet.

Internet :

Ensemble de réseaux interconnectés qui utilisent tous les protocoles TCP/IP. L'Internet connecte des milliers de réseaux indépendants pour former un vaste réseau global.

Media player :

Terme générique qui désigne un logiciel d'application qui permet de lire des fichiers audio et vidéo diffusés sur l'Internet.

MPEG (Motion Picture Experts Group) :

Nom générique d'un ensemble de normes de compression de l'image et du son. Le MPEG-2, adopté pour le DVD et la télévision numérique, procure des résultats audio et vidéo de meilleure qualité que le MPEG-1.

Narrowcasting :

Transmission d'un programme audio ou vidéo à un groupe sélectionné : il s'agit en général de programmes à thème ciblant un créneau particulier.

Player :

Programme qui permet de lire des séquences vidéos et sonores.

Rich Media :

Termes désignant l'ensemble des techniques d'hypertextes permettant, en cliquant sur certaines parties de la vidéo affichée dans une page Web, de faire apparaître des textes et des images apportant des compléments d'informations.

Serveur :

Ordinateur ou progiciel qui fournit un service spécifique à des logiciels clients qui tournent sur d'autres ordinateurs.

Serveur d'hébergement :

Ordinateur disposant d'une grande capacité de stockage et pouvant répondre aux demandes (requêtes) d'un grand nombre d'utilisateurs.

Streaming Media :

Technique de diffusion d'images et de sons en flux continu sur l'Internet.

Vidéo à la demande (Video On Demand ou VOD) :

Système qui permet aux internautes d'accéder à des programmes audiovisuels et de les visionner via l'Internet sur leur ordinateur au moment qui leur convient.

Webcasting :

Envoi d'une transmission audio/vidéo à un grand nombre de destinataires non spécifiés en même temps via internet

ANNEXE 2 : Sites de vidéo-à-la-demande

Atomfilm.com



Mentions légales « Netciné »

NetCine - Mentions - Microsoft Internet Explorer

Échier Édition Affichage Favoris Outils ?

Précédente → → Recherche Favoris Média

Adresse <http://www.netcine.fr/Pages/Legal/Mentions.aspx> OK Liens

netcine
le vidéo-club sur la tv

Avez-vous jamais rêvé être quelqu'un d'autre ?

Rechercher OK Accueil Inscription Demo Aide NetCine

Connexion Bientôt / Nouveautés Action Aventure Comédie Passion Frisson Découverte Adulte

Mentions légales

Copyright 2002 (c) NetCine :

Toutes les informations reproduites dans ce site (affiches, photos, logos, répliques) sont protégées par des droits de propriété intellectuelle détenus par NetCine ou leurs ayants-droits respectifs. Par conséquent, aucune de ces informations ne peut être reproduite, modifiée, transmise, rediffusée, traduite, vendue, exploitée commercialement ou réutilisée de quelque manière que ce soit sans l'accord préalable écrit de NetCine.

Conformément au Code de la Propriété Intellectuelle, sont autorisées les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille. De même, sont autorisées, sous réserve que soient indiqués d'ailleurs le nom de l'auteur et la source, les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'oeuvre à laquelle elles sont incorporées.

sacem **SACEM** **sesam**

Ce site respecte le droit d'auteur. Tout les droits des auteurs des oeuvres protégées reproduites et communiquées sur ce site, sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation des oeuvres autres que la reproduction et la et la consultation individuelles et privées sont interdites.

Limitation de responsabilité :
NetCine décline toute responsabilité, directe ou indirecte, quant à l'accès à ce site et à l'utilisation ou au fonctionnement de celui-ci.
Alors même que NetCine a effectué toutes les démarches nécessaires pour s'assurer de la fiabilité des informations contenues sur ce site Web, NetCine ne saurait être tenu pour responsable d'erreurs, d'omissions ou des résultats qui pourraient être entraînés par un mauvais usage de celles-ci.

Toute autre utilisation de tout ou partie du contenu du présent site web comprenant notamment les documents, éléments graphiques, logiciels et autres présentations sont interdites.

Toutes les marques citées sont des marques déposées appartenant à leur propriétaires respectifs.

Données personnelles et droit de rectification :
Conformément à l'article 34 de la loi N° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, vous disposez d'un droit d'accès, de modification, de rectification et de suppression, pour toute information vous concernant en vous adressant à NetCine, 66 rue Escudier 92100 Boulogne

Conception et réalisation :
Site édité par la société MovieSystem.
Directeur de la rédaction : Emmanuel Montamat, Directeur Général
NetCine organise différents jeux concours dont les règlements sont disponibles sur ce site web.

NetCine est une SARL au capital de 50 000 Francs, enregistrée au registre du commerce et des sociétés de Paris sous le numéro de SIRET 429 730 542 00025 APE 722 Z

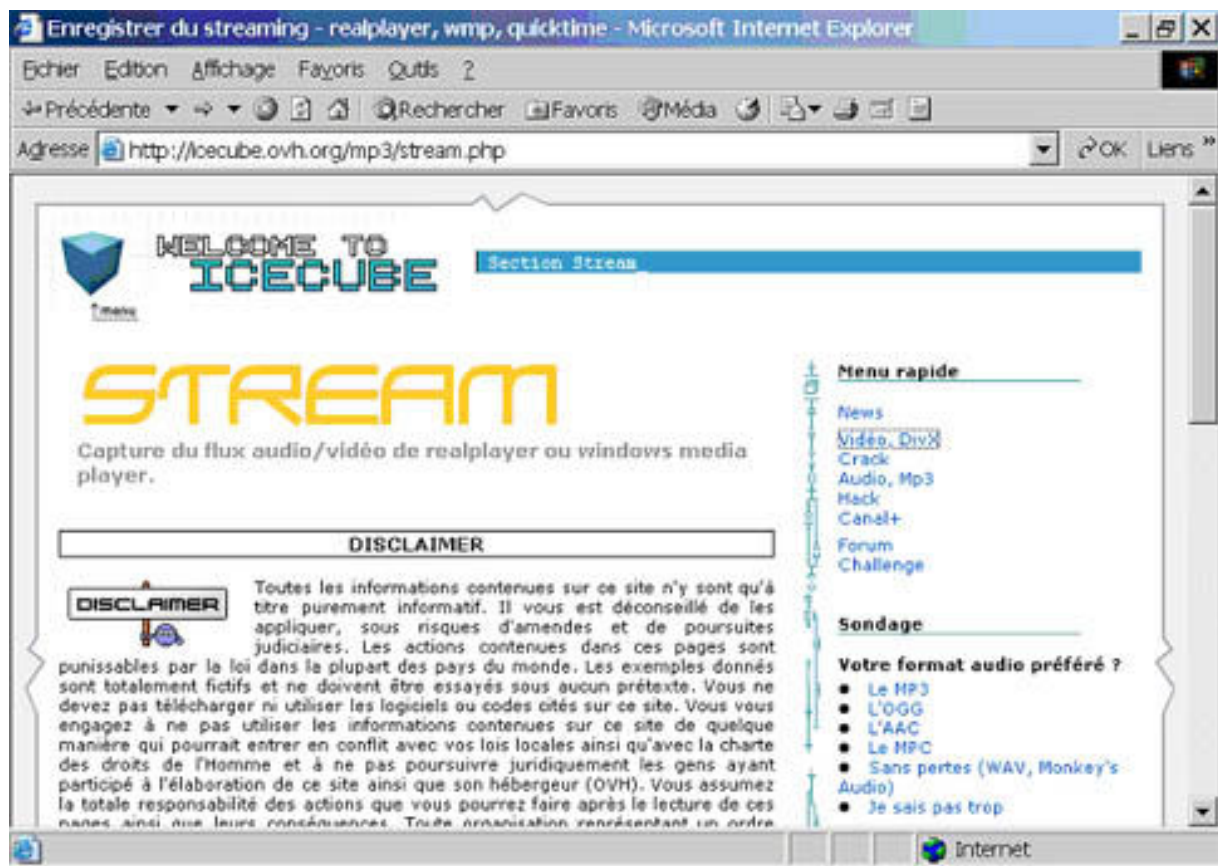
Notre siège social se situe 66 rue Escudier 92100 Boulogne

sacem **(SDRM) sesam** Copyright © 2002 NetCine / Mentions légales - Conditions Générales de vente - Contacts Avec **ALLOCINE**

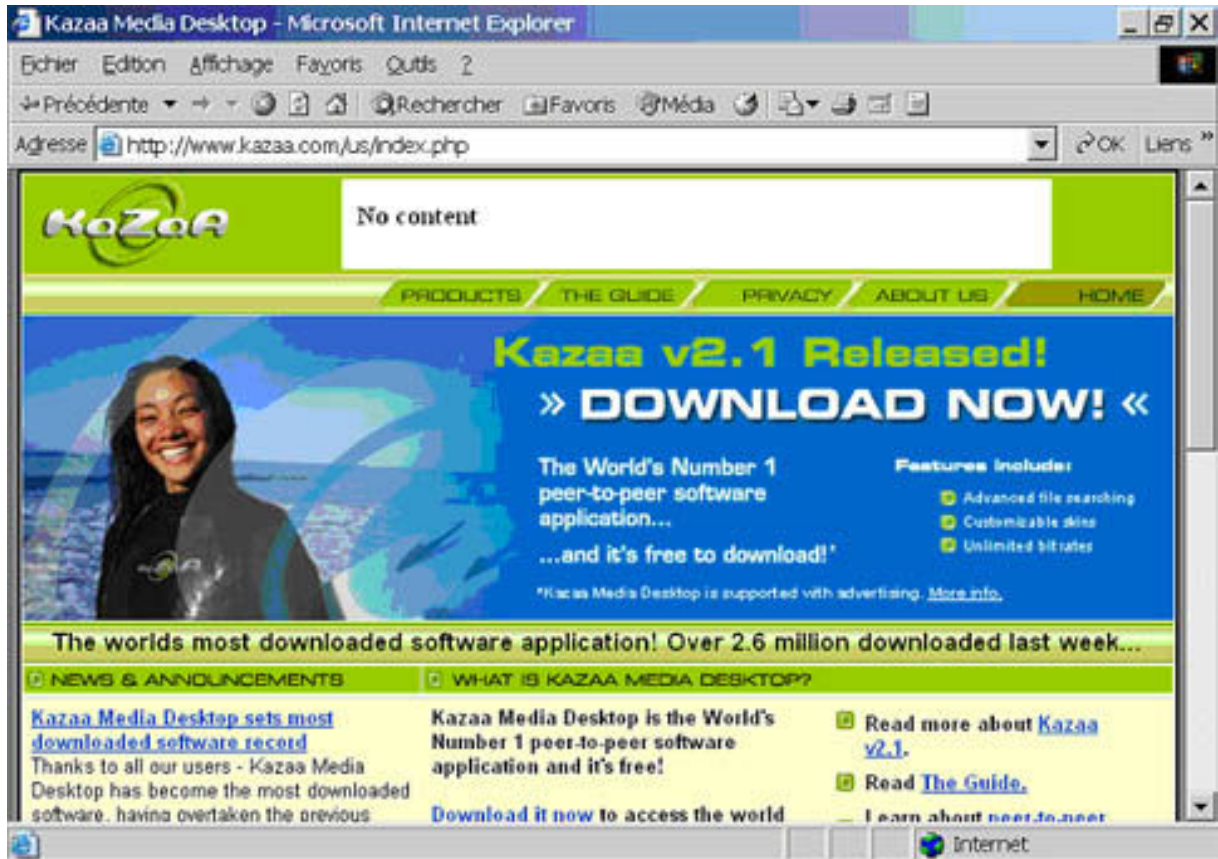
Internet

ANNEXE 3 : site de piratage

La première page du site *icecube* est une décharge de responsabilité. Il est expliqué qu'il est interdit par la loi de faire les actions qui sont expliquées, comme par exemple contourner le dispositif du streaming qui permet de ne pas conserver de reproduction permanente du film sur son disque dur.



ANNEXE 4 : sites de *peer-to-peer*



Morpheus.com - Microsoft Internet Explorer

Fichier Edition Affichage Favoris Outils ?

Précédente Recherche Favoris Média

Adresse <http://www.morpheus.com/> OK Liens



orpheus™

HOME FAQS LINKS POLICIES CONTACT

Over 111,330,000 million downloads of Morpheus so far! [Recommend Morpheus](#)

Click here To Download

Morpheus

3.1



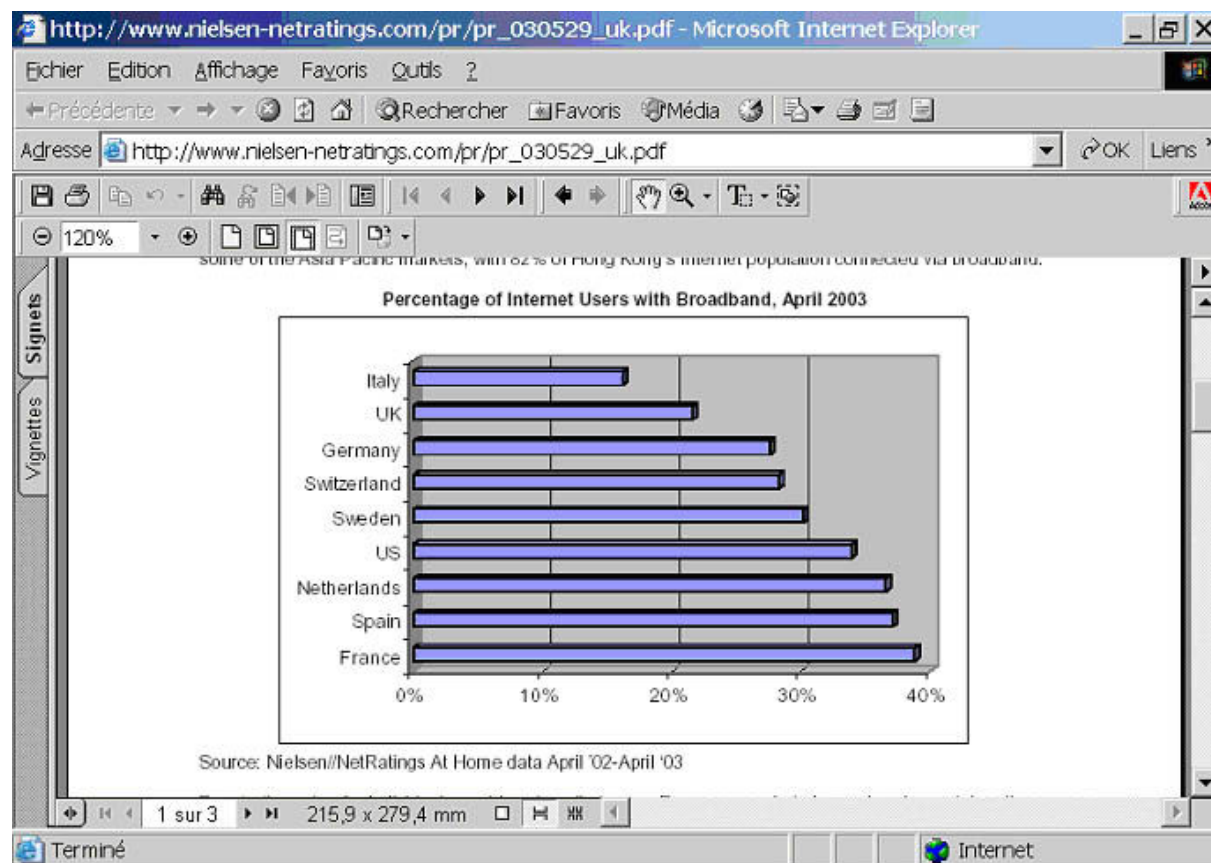
Top 10 Reasons to Download Morpheus

1. Winner Round #1 - Morpheus
2. Get What you Want, When you Want It
3. Your Momma's Right. Share Often.
4. Everyone has It - Why Don't You?!
5. Our Name is Easy to Pronounce
6. Morpheus is Still Free!
7. We Actually Encourage Habitual Use
8. Get Paid to Shop Online

<http://www.morpheus.com/bottom.html> Internet

ANNEXE 4 : ETUDE

Sondage Nielsen/ netratings sur les connexions haut-débit en Europe.



Bibliographie

Ouvrages généraux :

Droits d'auteur et droits voisins, X. Linant de Bellefonds, Cours Dalloz, 2002.

Droit d'auteur et numérique, A. Lucas, droit@litec, 1998.

Droits voisins du droit d'auteur et numérique, I. Wekstein, droit@Litec, 1998.

Ouvrages spécialisés :

Commerce électronique et propriété intellectuelle, publication de l'IRPI, colloque du 7 novembre 2000, Litec.

La numérisation des œuvres, aspects de droit d'auteur et de droits voisins, publication de l'IRPI, 2001, Litec

L'industrie du film et la piraterie confrontés à un défi mondial, J-J. Ferrier

Le traitement de la piraterie par le droit français, A. Françon

Le cinéma face à la numérisation, Olivier Bomsel et Gilles Le Blanc, presse de l'école des mines de Paris

The future of copyright in a digital environment, EJ. Dommering, ed. 1996.

Rapports :

Rapport du CE : Internet et les réseaux numériques, 1998

Rapport n°2002-36 du ministère de la culture et de la communication : La lutte contre la contrefaçon des droits de PLA dans l'environnement numérique.

Rapport du groupe de travail de l'Académie des sciences morales et politiques : le droit d'auteur et l'internet, G. De Broglie, PUF

Périodiques :

Légipresse :

P. Noguier et M. Brugiere « Les définitions de l'œuvre audiovisuelle », juin 1992, n° 92-II, p. 57

P. Noguier « Gestion collective des droits d'auteur et des droits voisins, rémunération obligatoire ou libre exercice d'un droit ? », janvier-février 1993, n° 98-II, p.1

G. Bigle et E. Dreyer « Exploitation et protection des œuvres cinématographiques en France et aux Etats-Unis », mai 1996, n°131-II,p.48

M. Mosser et K. Riahi « L'exploitation d'une vidéo d'une oeuvre :quelle rémunération pour l'auteur ? », septembre 1996,n° 134-II, p.107

V. Chardin « La présomption de cession des droits de l'auteur au producteur de l'œuvre audiovisuelle », n°136-II, p.139

C-E. Renault « La diffusion des œuvres cinématographiques sur le Web », mai 2000, n° 171-II, p.49

S. Beghe et L. Cohen-Tanugi « Droit d'auteur et copyright face aux technologies numériques :comparaison transatlantiques », janvier-février 2001, n° 178-II, p.178

C-E. Renault « Le droit du cinéma à l'épreuve de l'Internet », septembre 2001, n° 184-II, p.113

RIDA :

C. Nguyen duc Long, « Intégrité et numérisation des oeuvres de l'esprit », 2000 n°183.

J-L Goutal : « Traité OMPI du 20 décembre 1996 et conception française du droit d'auteur » 2001, n° 187

Communication commerce électronique :

MP. Fenoll-Trousseau « La rémunération des auteurs sur internet », fév. 2001, p.18

Christophe Caron : « La nouvelle directive du 9 avril 2001 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information ou les ambitions limitées du législateur européen », mai 2001, chron. n° 13

Petites Affiches :

R. Sermier et A. Emrich « Les enjeux juridiques du streaming », n° 96, p.6

Gazette du Palais :

L. Tellier-Loniewsky, « la protection des droits d'auteur sur Internet », 25-26 oct. 1996, p.57

L. Tellier-Loniewsky, C. Rojinsky et L. Masson « contrefaçon et droit d'auteur sur internet », 21 oct. 1997, p.1337

L. Tellier-Loniewsky, C. Rojinsky et L. Masson « contrefaçon et droit d'auteur sur internet (2e partie) : vers un nouveau droit des utilisateurs », 20 janv. 1998, p.119

Sites internet :

www.ina.fr

www.droit-technologie.org

www.cnc.fr/riam

www.journaldunet.com

www.foruminternet.org

Autres :

Lamy communication

Dictionnaire permanent Droit et internet, éditions législatives.

Dictionnaire des médias, Francis Balle, Larousse

Les cahiers du cinéma, Hors série Internet & cinéma

