

**Séminaire
Crises et Mutations**

*organisée grâce aux parrains
de l'École de Paris :*

Accenture
Air Liquide*
ANRT
AtoFina
Caisse Nationale des Caisses
d'Épargne et de Prévoyance
CEA
Chambre de Commerce
et d'Industrie de Paris
CNRS
Cogema
Conseil Supérieur de l'Ordre
des Experts Comptables
CRG de l'École polytechnique
Danone
Deloitte & Touche
DiGITIP
École des mines de Paris
EDF & GDF
Entreprise et Personnel
Fondation Charles Léopold Mayer
pour le Progrès de l'Homme
France Télécom
FVA Management
Hermès
IBM
IDRH
IdVectoR*
Lafarge
Lagardère
Mathématiques Appliquées
PSA Peugeot Citroën
Renault
Saint-Gobain
SNCF
Socomine*
THALES
TotalFina Elf
Usinor

*Uniquement pour le séminaire
Ressources Technologiques et Innovation
(liste au 1^{er} janvier 2001)

LE DROIT D'AUTEUR EST-IL EN CRISE ?

par

Pierre-Jean BENGHOZI et Thomas PARIS
Centre de Recherche en Gestion de l'École polytechnique

Séance du 23 février 1996
Compte rendu rédigé par Thomas Paris

Bref aperçu de la réunion

Dans des secteurs en pleine mutation, aux enjeux économiques croissants, l'institution du droit d'auteur à la française est-elle en crise ? Rendue archaïque par de nouveaux modes de fonctionnement (modes de production, modes de diffusion, etc.), sa conception traditionnelle doit aujourd'hui s'adapter. Au lieu de cela, sa mise en oeuvre devient de plus en plus complexe et la conception concurrente du copyright à l'américaine peut s'imposer dans la bataille qui les oppose. Mais au-delà de la vision juridique, leur bataille n'est-elle pas celle de deux conceptions différentes de la création ?

*L'Association des Amis de l'École de Paris du management organise des débats et en diffuse
des comptes rendus ; les idées restant de la seule responsabilité de leurs auteurs.
Elle peut également diffuser les commentaires que suscitent ces documents.*

Ont participé : M. Berry (Ecole de Paris du management, CRG de l'Ecole Polytechnique), G. Castro (Mélodie), F. Charue-Duboc (CRG de l'Ecole Polytechnique), S. Chevrier (FVA Management), M. Guez (SCPP), M.-H. Jarno (FVA Management), J.-P. Mazaud (EHESS), N. Milonas (CNAM), P. Moati (CREDOC-Université de Poitiers), M. Mousli (Institut du Management-SNCF), F. Rouet (Ministère de la Culture-DEP), F. Weill (CGPC).

EXPOSÉ de Pierre-Jean BENGHOZI

Aujourd'hui, la propriété intellectuelle est au premier plan pour plusieurs raisons :

- le poids des activités concernées représente quelques pour cents du PIB ; le secteur protégé par le droit d'auteur est donc significatif ;
- dans ces secteurs, les difficultés nouvelles soulevées par la rémunération de la propriété intellectuelle sont un révélateur puissant des transformations qui affectent l'ensemble du monde industriel : la dématérialisation des productions, la place grandissante des activités de création et de conception, l'évolution des modes de diffusion et de consommation, le rôle croissant des réseaux d'information et de services, le développement des relations de partenariat dans lesquelles il est difficile de cerner les contributions des uns et des autres.

Mutations des secteurs de la création...

La conception traditionnelle du droit des auteurs est remise en cause par deux types d'évolutions : les modes de production se transforment, s'élargissent ; les conditions de diffusion évoluent, avec l'apparition de nouveaux supports. Les productions se complexifient : la création est de plus en plus une oeuvre de collaboration. Cette collaboration existait en particulier dans le cinéma ; elle s'est renforcée, élargie, du fait notamment des stratégies de production et des capacités de traitement technologique. La numérisation des sons et des images donne de plus en plus la possibilité de retravailler les oeuvres. Il n'y a donc plus seulement un auteur initial mais un auteur, des techniciens, des collaborateurs.

Le droit de la propriété s'était constitué pour des produits assez facilement identifiables : un livre, un film, une pièce de théâtre... Or, avec le développement de la réutilisation, on observe un éclatement des oeuvres. Deux questions se posent alors : qui est auteur ? que doit-on protéger et comment ? La définition de la contribution artistique dans une oeuvre n'est pas très facile à établir : le droit de tous les collaborateurs artistiques est en cause, et pas seulement celui des "auteurs". On parle de droits voisins pour les musiciens, les acteurs, les doubleurs ou les auxiliaires de la création ; et ces différents droits entrent parfois en conflit.

Au départ, les oeuvres étaient assez simples à identifier, il y avait un auteur, un diffuseur ou un directeur de théâtre et un éditeur ; et la répartition entre les trois se faisait assez facilement. Au contraire, actuellement, du fait des nouvelles techniques et des nouveaux supports de diffusion, de nouveaux intervenants apparaissent dans le processus de conception des oeuvres : les ingénieurs du son dans la musique, les informaticiens, les infographistes pour l'édition logiciel, avec des contributions non seulement techniques mais aussi artistiques. En plus de cela, les producteurs ou éditeurs ont la tentation de se doter d'un statut analogue à celui des auteurs : en tant qu'entrepreneurs qui initient la production d'une oeuvre, ils ont aussi une part importante dans la création artistique puisqu'ils discutent avec le ou les auteurs pour définir et orienter le projet et, de ce fait, revendiquent au même titre que l'auteur, un droit correspondant. Au niveau global des filières, on constate l'apparition d'acteurs économiques nouveaux : l'importance renouvelée de l'exploitation des droits anciens, le fait qu'il est difficile pour des auteurs isolés de traiter avec les diffuseurs et de contrôler la diffusion de leurs oeuvres et réciproquement pour des diffuseurs de traiter avec l'ensemble des auteurs font qu'il y a eu apparition de sociétés de gestion collective, qui visent à assurer cette interface.

... et crise du droit d'auteur ?

La question de la rémunération est importante car le développement des nouveaux réseaux de communication, les "autoroutes de l'information", s'appuie sur leur capacité à rémunérer les fournisseurs de programmes. Face à des capacités de diffusion et de stockage massives avec de nouveaux marchés, des publics nouveaux et moins larges, des modes de diffusion et des modes de rémunération particuliers (diffusions simultanées, diffusions répétées, diffusion à la demande, chaînes de télévision thématiques, ...), les modes de rémunération des auteurs doivent donc s'adapter. La notion de droit d'auteur s'accompagne par ailleurs d'une complexité croissante : parler des droits

d'une oeuvre ne veut rien dire ; cela recoupe à la fois le droit de l'auteur sur le devenir de son oeuvre, le droit moral selon lequel on n'a pas le droit de modifier, de recomposer l'oeuvre initiale mais également le droit patrimonial, le droit d'exploitation qui donne lieu à rémunération et qui est lui-même éclaté en de multiples segments : droits pour la télévision, droits vidéo, droits pour la salle, droits pour tel pays, droits pendant une période donnée. On constate aujourd'hui une revalorisation des oeuvres anciennes - qui étaient souvent négligées jusque-là - de la part des industries techniques, des conglomérats financiers, des producteurs ou des fabricants de matériels (cf. Sony et Matsushita en musique et en audiovisuel). Cette revalorisation s'est soldée par une inflation extrêmement importante des portefeuilles d'oeuvres.

Des enjeux économiques énormes

On observe une évolution du problème des droits d'auteur. Il était traité jusque-là en termes juridiques et s'exprime désormais de plus en plus en termes économiques : on parle de régulation de la concurrence, d'instauration de licences, de taxes fiscales, de modification des pratiques de vente. Les droits de la propriété intellectuelle répondent de moins en moins au seul souci de protéger les auteurs mais ont de plus en plus comme objet, aux yeux des pouvoirs publics en particulier, de susciter des investissements dans les nouvelles industries de l'audiovisuel et des médias. Le système doit à la fois garantir une "juste rémunération des auteurs", selon l'expression consacrée, et permettre de stimuler l'innovation et la croissance des réseaux. Ces deux objectifs sont parfois contradictoires : les droits visent à donner à l'auteur un monopole d'exploitation sur son oeuvre alors que les instances internationales de régulation de la concurrence s'opposent à toute notion de monopole et essaient d'assurer la plus large diffusion possible des oeuvres et, pour ce faire, ont tendance à remettre en cause la façon dont les droits pouvaient être appliqués dans un certain nombre de cas.

Mais ces enjeux ne sont pas seulement économiques, ils sont aussi liés au droit moral, qui constitue le lien indissoluble entre une oeuvre et son auteur. Les modes de diffusion et de production conduisent à amoindrir dans certains cas l'exercice du droit moral. Les difficultés de contrôle permettent souvent des exploitations abusives des oeuvres (piratage). Par ailleurs, l'exercice effectif du droit moral dépend largement des rapports économiques entre les producteurs et les diffuseurs. En guise d'exemple, un auteur de films peut toujours refuser que son film soit diffusé à la télévision avec des coupures publicitaires mais en prenant le risque de n'être jamais diffusé à 20h30 sur les grandes chaînes généralistes et de rencontrer des difficultés à monter un film suivant. Si l'exercice du droit moral est garanti par la loi, son applicabilité peut être remise en cause par la situation économique.

EXPOSÉ de Thomas PARIS

Imaginez que je vous passe maintenant "Le boléro". Diffusant de la musique dans le cadre d'une activité non privée, je vais très rapidement devoir verser des droits à la SACEM, qu'elle répartira ensuite aux ayants droit de Maurice Ravel. Pour la petite histoire, ses ayants droit sont à peu de choses près les enfants de la masseuse du frère de Ravel. Encore cette année, "Le boléro" a été la deuxième oeuvre française qui a généré le plus de droits à l'étranger et son auteur reste aujourd'hui l'un de ceux qui touchent le plus de droits. Par cet exemple, je voudrais souligner la perfection du système qui fait que, soixante ans après sa mort, Ravel continue à toucher des droits d'auteur. Aujourd'hui, le passage d'une oeuvre dans n'importe quelle discothèque, sur n'importe quelle radio en France ou ailleurs, entraîne la rémunération de l'auteur ou de ses ayants droit.

Effectuons un retour en arrière pour revenir à l'origine des droits d'auteur à la française, à la veille de la Révolution. À cette époque, les auteurs de théâtre sont isolés face au diffuseur unique qu'ils ont en face d'eux, la Comédie-Française, en situation de monopole. Pour rétablir les rapports de force, Beaumarchais décide d'unir les auteurs de théâtre et, le 3 juillet 1777, en invite vingt-deux d'entre eux à venir dîner chez lui. De cette réunion naît le Bureau de la Législation Dramatique, qui préfigure la première société d'auteurs au monde, la SACD. À l'origine, cette société d'auteurs a deux fonctions :

en premier lieu, elle joue le rôle d'un syndicat, union d'une profession face à un interlocuteur unique et puissant, ayant pour but de rétablir les rapports de force ; en second lieu, elle constitue un groupe de pression et exerce une activité de lobbying pour faire reconnaître des droits auprès du législateur. Depuis cette époque et la première reconnaissance législative des droits d'auteur en 1791, au gré des évolutions technologiques, d'autres catégories d'auteurs se sont fédérées en créant de nouvelles sociétés d'auteurs (la SACEM en 1851), d'autres catégories d'auteurs sont apparues (cinéastes, infographistes aujourd'hui), d'autres modes de diffusion se sont développés.

La gestion des droits d'auteur : une complexité croissante

Longtemps, les frontières entre sociétés d'auteurs, la division du travail, étaient nettes et déterminées par l'unique critère que constituait le domaine de création : la SACD gère le théâtre, la SACEM la musique, la SPADEM la peinture... Rapidement sont apparus trois autres critères de différenciation entre sociétés : les types de droits, les modes de diffusion, les catégories de créateurs. La différenciation, la division du travail selon les types de droit a conduit par exemple à l'apparition de la SDRM pour gérer les droits de reproduction alors que la SACEM a conservé la gestion des droits de représentation. Le second critère est à l'origine de l'apparition de l'ANGOA notamment, qui est née pour gérer les droits générés par la diffusion par câble. Enfin, des sociétés ont pris en charge la gestion des droits voisins que la loi de 1985 avait reconnus aux auxiliaires de la création : l'ADAMI ou la SPEDIDAM pour les artistes-interprètes, la SSCP ou la SPPF pour les producteurs de phonogrammes.

Finalement, le nombre de sociétés de gestion collective a explosé, partant de un à la fin du dix-huitième siècle pour arriver à plus de vingt aujourd'hui, et la gestion s'est parcellisée selon une division du travail fondée sur quatre critères. La gestion collective, apparue comme médiateur de complexité, prend paradoxalement aujourd'hui des formes assez complexes. À titre d'exemple, dans le secteur musical, la chaîne de rémunération est constituée d'une dizaine de sociétés qui perçoivent les unes pour le compte des autres, se reversent une partie de leurs perceptions, etc.

Une dynamique déterminée par trois forces

Pour expliquer ce phénomène de prolifération et de complexité croissante, nous avons mis en évidence l'existence de trois forces dans le monde de la gestion collective. La première est une force de scission selon laquelle les ayants droit s'éloignent les uns des autres et ont tendance à mettre en place des sociétés distinctes. Leurs intérêts ne sont pas les mêmes et les différentes catégories revendiquent à un moment ou à un autre leur propre société. Ainsi, il existe en Allemagne une société qui gère les droits des producteurs de films érotiques ou en France, une société qui ne gère que la succession Picasso.

En opposition à cette force de scission, on observe une force de rapprochement. Elle est due en premier lieu au poids croissant des diffuseurs qui oblige les différentes catégories à se regrouper pour rétablir des rapports de force favorables dans les négociations et faire valoir leurs intérêts lorsqu'ils sont communs. L'existence de cette force tient à des raisons d'économies d'échelle. Pour abaisser les frais de gestion, les auteurs ont intérêt à ce qu'une société prenne en charge la gestion des droits du plus grand nombre. Les deux forces opposées, centripète et centrifuge, tendent à déchirer la gestion collective en deux activités, l'activité de perception d'un côté et l'activité de répartition de l'autre. Ainsi, on observe l'émergence de deux types de sociétés : des sociétés d'ayants droit tournées vers la répartition et des sociétés de perception et de contrôle, qui agissent pour le compte des sociétés d'ayants droit et constituent l'interlocuteur des diffuseurs. En somme, les ayants droit ont des sociétés distinctes pour affirmer leurs divergences d'intérêt mais ces sociétés se regroupent en des sociétés de perception lorsque les intérêts sont communs.

En plus de ces deux forces, existe une force de gravitation exercée par la SACEM. Société largement la plus importante en termes de volumes gérés (3 milliards de francs de perception en 1994 contre 600 millions pour la SACD, la deuxième plus importante), elle fournit un modèle efficace que les autres sociétés imitent. De plus, pour les mêmes raisons d'économies d'échelle, certaines sociétés font percevoir partie de leurs droits par elle. En particulier, la SACEM effectue les perceptions pour la SPRE auprès des diffuseurs de spectacle vivant. Ainsi, le mouvement de déchirement est quelque peu

freiné et la conjonction de ces forces rend le système particulièrement complexe. Or cette complexité pose un problème énorme.

Face à la complexité, la menace du copyright

Avec l'avènement des nouvelles technologies, de nouveaux modes de diffusion difficilement contrôlables apparaissent, les frontières entre secteurs se dissolvent, rendant archaïque un système très parcellisé ; les frontières physiques de diffusion s'estompent, et rendent nécessaire l'harmonisation des législations. Un producteur multimédia doit aujourd'hui, pour produire une oeuvre incluant des éléments sonores, des extraits de films, des textes et des photos, effectuer des démarches auprès de plusieurs sociétés, attendre les autorisations de nombreux ayants droit pour verser ensuite un pourcentage de ses recettes à chacune de ces sociétés pendant toute l'exploitation de son oeuvre. Les opposants au système utilisent d'ailleurs cette complexité pour le dénoncer.

En face du système des droits d'auteur, il en existe en effet un autre apparement plus simple, le modèle américain du copyright. Sa mise en oeuvre est plus simple car le copyright ignore la notion d'auteur et lui substitue la notion de propriété. Alors que le droit d'auteur fait le postulat du droit moral, à savoir que la personnalité d'un auteur transparaît dans son oeuvre, le copyright ne reconnaît qu'un propriétaire et inclut ainsi les oeuvres de l'esprit dans le champ économique des biens de consommation. Il n'y a pas d'auteur, il n'y a donc pas besoin de "sociétés-mémoires" destinées à relier une oeuvre à ses auteurs, à identifier les ayants droit et à leur distribuer leur rémunération. Le copyright est basé sur des contrats de cession ponctuels et ne nécessite l'intervention d'aucune société de perception et de répartition. Aujourd'hui, conséquence d'une inévitable harmonisation internationale, le copyright et le droit d'auteur sont engagés dans une bataille pour la suprématie juridique mondiale

Les véritables enjeux de cette bataille sont à la fois économiques et culturels. La guerre entre droit d'auteur et copyright est un enjeu de concurrence sur les nouveaux marchés car il est beaucoup plus facile d'écouler sa production culturelle dans un pays qui a les mêmes standards juridiques. C'est pour cela que la France ou les Etats-Unis sont très présents dans les pays qui s'éveillent à la propriété intellectuelle aujourd'hui, pour essayer de leur faire adopter leur standard. Cet enjeu économique est très étroitement lié avec l'enjeu culturel : le copyright fait tomber les oeuvres de l'esprit dans le champ de l'économie des biens marchands, ce qui les soumet aux règles du marché. Bruce Lehmann, secrétaire d'état américain au commerce, ne cherche pas à le cacher lorsqu'il déclare "*C'est vrai, chez nous, dans notre système de droit d'auteur essentiellement économique, il n'y a pas grande différence entre une symphonie et une paire de baskets*". Au-delà de ces enjeux culturels et économiques, la question du droit soulève aussi celle de l'influence des deux systèmes de protection et de rémunération sur la création, sur sa qualité et sa quantité, sur les rapports de force entre les différents intervenants. Comme on l'a vu, à l'heure de l'avènement de la société de l'information marquée par l'explosion de l'économie de l'immatériel, cette question du mode de rémunération de la création est essentielle et dépasse largement le seul cadre des secteurs culturels.

DÉBAT

Droit d'auteur et copyright : des différences de mise en oeuvre

Intervenant : *Le copyright est-il le système le plus répandu dans le monde ?*

Thomas Paris : Non. Le copyright, vision anglo-saxonne de la propriété intellectuelle, existe essentiellement aux Etats-Unis, au Canada, et en Angleterre sous une forme un peu hybride. Le droit d'auteur existe dans de très nombreux pays.

Pierre-Jean Benghozi : Le droit d'auteur est régi par une convention internationale, à laquelle pratiquement tous les pays souscrivent, la Convention de Berne. En fait, un certain nombre de pays y souscrivent formellement sans appliquer véritablement le droit d'auteur. Le débat en vigueur actuellement entre les Etats-Unis et le Japon d'une part, entre l'Europe et le Japon d'autre part,

concerne justement l'application du droit d'auteur et la capacité des pouvoirs publics à faire appliquer des accords internationaux. Mais la vision prédominante dans le monde n'en reste pas moins celle du droit d'auteur basée sur la notion de droit moral.

Int. : *Est-ce que le système du copyright supprime les sociétés de gestion collective ?*

T. P. : Cela les rend moins indispensables car les producteurs sont capables d'assurer eux-mêmes la perception. Le copyright est fondé sur des contrats de cession ponctuels. Un diffuseur s'adresse à un producteur, demande l'autorisation de diffuser une oeuvre et le producteur la lui accorde moyennant rémunération. Il y a une autre différence essentielle : aux Etats-Unis, les ayants droit peuvent être des sociétés. En particulier, l'ayant droit de "Citizen Kane", son auteur au sens américain, c'était RKO en 1944, c'est "Turner Company " aujourd'hui. En France, on persiste à croire qu'Orson Welles en est l'auteur !

Int. : *Le cas Ravel où l'ayant droit est le fils de la masseuse du frère serait-il impossible dans le système du copyright ?*

Marc Guez (Directeur général de la Société Civile pour l'exercice des droits des Producteurs Phonographiques (SCPP) : Non, pas du tout. La différence tient à une protection plus courte aux Etats-Unis ; elle n'est que de 50 ans après la création de l'oeuvre contre 70 ans après la mort de l'auteur en France. Effectivement, aujourd'hui, les ayants droit de Ravel ne percevraient plus. Mais ils auraient perçu. En revanche, ils auraient perçu des sommes moindres parce qu'il y a une autre différence entre les deux systèmes : le copyright est non seulement plus simple mais aussi beaucoup moins cher pour les utilisateurs.

Le copyright ne constitue pas l'anéantissement du droit d'auteur. Il suppose plutôt, juridiquement, que l'on reconnaisse aux personnes qui investissent, les producteurs, le rôle de représentation de l'auteur. L'argent rémunérant le droit d'auteur leur est versé. A eux de reverser aux auteurs, soit au coup par coup, soit dans le cadre d'un contrat collectif. Il existe aussi des sociétés de gestion collective aux Etats-Unis. Lorsqu'un producteur perçoit les droits sur un film, il a des ayants droit à rémunérer. Quand vous vendez un disque, par exemple, il vous faut payer les syndicats de musiciens. Chaque disque vendu donne droit à une rémunération, de l'ordre de 2,5 % du chiffre d'affaires, perçue par les syndicats pour les musiciens qui ont joué dans le morceau. C'est un exemple de gestion collective aux Etats-Unis, qui n'est pas imposée par la loi, qui s'est faite par les rapports économiques.

En France, en revanche, la loi identifie les ayants droit a priori. Elle stipule que l'auteur du scénario, l'adaptateur, le réalisateur sont des auteurs et ont droit à une rémunération. Aux Etats-Unis, la loi ne le précise pas. Ce sont donc les rapports directs entre les intervenants et les producteurs qui engendrent, ou non, une rémunération. En général, les réalisateurs ont toujours droit à une rémunération, au même titre que les artistes-interprètes dans le disque. D'autres peuvent être également ayants droit, selon l'importance que le producteur accorde à leur apport dans la création de l'oeuvre. Un scénariste émérite aura de manière évidente droit à une rémunération proportionnelle aux ventes, parfois considérable et beaucoup plus élevée que ce que peut avoir un scénariste en France. Mais ce sont les rapports de force "locaux" qui établissent le niveau de la rémunération, selon le système de l'offre et de la demande. De plus, aux Etats-Unis, le prix est variable selon l'intervenant ; il peut être forfaitaire, il peut être constitué d'une partie forfaitaire et d'une partie proportionnelle. Tout dépend du contrat, tout dépend de l'offre et de la demande. En France, la médiation des sociétés de gestion collective impose en général un barème unique pour tout le monde.

Gilbert Castro (PDG de Mélodie) : En France aussi, certains usages rendent les rémunérations transactionnelles et négociables. Par exemple, lorsque l'on utilise des musiques pour la publicité ou pour l'illustration sonore d'un film, il y a un tarif SACEM de référence mais il peut aussi se négocier de gré à gré. C'est ainsi que certains jingles, les Dim ou autres "Chabadabada", rapportent une rente à leurs auteurs parce qu'ils se négocient à des prix très élevés.

Le droit moral, différence fondamentale ?

Int. : *La différence entre le système français et le système américain, c'est la notion de droit moral ?*

M. G. : Effectivement. Le droit d'auteur existe quasiment partout dans le monde, dès lors qu'il y a une législation adaptée, sauf aux Etats-Unis, au Canada et en Angleterre comme vous l'avez évoqué. Le droit moral, en revanche, est une spécificité française. La France est un des rares pays au monde où l'auteur a un droit de regard sur l'utilisation de son oeuvre. Mais si le droit moral est important pour les créateurs, il a très peu de retentissements dans la vie économique. La propriété des droits, la rémunération des auteurs ou des ayants droit donnent lieu à de nombreux procès mais le droit moral très rarement. Les coupures publicitaires par exemple font rarement l'objet de procès. Les producteurs respectent en général les droits des créateurs. C'est en cela que le droit moral est accessoire. C'est une particularité française, qui ne semble pas appelée à disparaître.

P.-J. B. : Dans la pratique, ce n'est pas sur les autorisations de diffusion que pèse le droit moral, c'est sur les relations entre l'auteur et le producteur. En particulier c'est l'auteur seul qui décide quand une oeuvre est finie ou non. Si un réalisateur choisit de diffuser son film en deux heures vingt et non pas en une heure quarante, cela aura une influence non négligeable sur les recettes car le film ne pourra pas sortir dans les salles aux horaires standards : 14h, 16h, 18h, ... S'il peut le faire, c'est au nom du droit moral et de la reconnaissance du statut d'auteur. Aux Etats-Unis, ce n'est pas le cas : les producteurs ont la possibilité de faire travailler des scénaristes successifs... Certes, il n'y a pas beaucoup de procès mais le droit moral détermine la structure des relations pendant la phase de création.

Michel Berry : Jacques Driencourt était venu nous parler, au cours du séminaire "Vie des Affaires" de la fabrication d'un film, en tant que producteur¹. Il nous a cité un cas précis, le Camille Claudel de Bruno Nuytten, qui a effectivement rencontré des problèmes de durée. Le film faisait deux heures vingt et le producteur n'a rien pu faire pour convaincre le réalisateur de raccourcir le film, moyennant quoi le succès public fut moins bon que ce qu'on aurait pu attendre. Je me demande si le droit moral ne joue pas d'une manière dissuasive. On ne s'en sert pas souvent mais il constitue une arme dissuasive. Le droit moral, c'est la bombe H.

M. Guez : C'est vrai qu'il serait plus facile pour un producteur d'avoir une totale liberté. Cela ne veut pas dire qu'il ne peut pas subsister si sa liberté est restreinte. La protection des auteurs est forte dans notre système, pourtant il y a une industrie culturelle importante en France. Le droit moral n'empêche pas la création, il la complique. Pour les investisseurs, les producteurs, l'impact des nouvelles technologies est en revanche plus problématique. Elles entraînent en effet des utilisations de plus en plus nombreuses, impliquant beaucoup plus de droits ou d'ayants droit et, pour l'instant, les sociétés qui représentent ces ayants droit ont tendance à aller vers la complexité et non pas vers la simplification. Il devient dès lors difficile de produire en Europe. Les producteurs peuvent réagir en décidant d'aller produire sous un régime juridique très favorable, le copyright, au lieu de produire sous un système juridique très compliqué, le système du droit d'auteur à la française.

M. B. : *En quoi le système américain est-il plus simple ?*

M. G. : Le système français, tel qu'il est, fonctionne, sans problème majeur. La chaîne des droits est un peu compliquée mais, dans la pratique, une radio qui diffuse "Le boléro" de Ravel a deux ayants droit à payer, la SACEM et la SPRE. En effet, pour avoir à n'en payer que deux, on a créé des regroupements de sociétés, ce qui évite d'avoir "X" contrats à négocier avec "Y" sociétés. Il y en a une qui représente les auteurs-compositeurs et une qui représente les autres ayants droit. Ces sociétés auront à repayer de nombreuses autres sociétés mais l'utilisateur, lui, n'a que deux interlocuteurs. La gestion collective est une manière pratique de fonctionner. Les radios, par exemple, paient leurs droits sous forme d'un pourcentage de leur chiffre d'affaires, parce qu'il est inconcevable pour elles de se

¹ *Le métier de producteur et le financement des films* (J. Driencourt, Séminaire "Vie des Affaires", avril 1990)

mettre à payer leurs ayants droit directement. La gestion collective existe en partie parce que les utilisateurs ont demandé à ne payer qu'une entité.

Ce qu'il y a de plus simple dans le système américain, c'est que le producteur représente tous les ayants droit d'une même oeuvre. Le copyright américain, c'est le guichet unique avec un seul interlocuteur, le producteur, qui a la liberté de gérer ses droits collectivement ou individuellement. En France, dans le domaine de la production musicale, les producteurs disposent aussi d'une certaine liberté. Ils acquièrent, dès le départ, les droits pour que l'oeuvre soit créée, et personne ne peut ensuite les empêcher de l'exploiter. Ils ne peuvent pas modifier l'oeuvre, à cause du droit moral, mais ils peuvent l'exploiter tout à fait librement. Cependant, aujourd'hui, des sociétés d'ayants droit leur contestent cette liberté. Pendant des années, les producteurs faisaient des clips sans demander leur accord aux musiciens, en considérant que cela faisait partie de la promotion du disque. Les musiciens considèrent que les accords qu'ils avaient avec les producteurs ne les autorisaient pas à en faire. Ils réclament aujourd'hui des sommes importantes pour ces clips et ont attaqué les producteurs en justice pour obtenir une rémunération équitable. Il ne s'agit pas d'appliquer le droit moral, mais simplement d'augmenter leur rémunération ; ce n'est pas un débat juridique, c'est un débat économique. Les sociétés d'ayants droit sont préoccupées par l'émergence des nouvelles utilisations des oeuvres et s'attachent à obtenir la gestion des rémunérations qui y sont attachées.

Les dangers d'un système complexe

M. B. Les choses devraient se compliquer pour deux raisons. D'une part, chacun des auteurs a des enjeux économiques et veut faire valoir son intérêt propre. D'autre part, les sociétés de gestion collective ont besoin d'exister et elles ont besoin de s'affirmer, à travers ce type de revendications par exemple.

M. G. : Ce faisant, elles risquent cependant de mettre en cause les revenus qu'elles veulent accaparer. Si quelqu'un souhaite monter un serveur sur Internet et trouve en face de lui cinq sociétés d'ayants droit qui se déchirent, il se frottera les mains et ne paiera personne. Si les cinq sociétés sont unies et se défendent en même temps sur la rémunération qui leur revient, il fera beaucoup plus attention. Aujourd'hui on assiste à une désunion des sociétés d'ayants droit qui cherchent chacune à obtenir la plus grosse part. Le risque est donc que les utilisateurs payent des sommes dérisoires parce qu'ils auront en face d'eux des interlocuteurs affaiblis, qui auront *in fine* une rémunération beaucoup plus faible que ce qu'ils auraient pu avoir.

P-J B. : L'idée défendue par les musiciens, c'est qu'un clip ne représente pas exactement la même oeuvre qu'un disque. Pour les doubleurs de films ou de séries télévisées, c'est un peu le même problème. Ceux-ci demandent à avoir accès à une rémunération au nom d'un apport spécifique. On retrouve les mêmes problèmes dans tous les secteurs artistiques, qui traduisent des différences d'appréciation et d'intérêt entre différentes catégories d'auteurs. Pour quelques doubleurs connus dont l'apport est identifiable, la plupart sont totalement substituables. Mais les sociétés d'ayants droit demandent qu'on accorde à tous une rémunération. En France, les peintres ont droit à chaque revente publique à un pourcentage sur le prix de vente de leur oeuvre : c'est le droit de suite. Seulement, seuls les peintres les plus connus, ceux dont les oeuvres passent effectivement en salles de vente en revendiquent l'application. Les jeunes artistes n'y ont pas du tout intérêt car elle fait diminuer le prix que les marchands paient à l'achat initial. Donc en fait, il y a des positions différentes entre les jeunes auteurs et les auteurs installés, qui sont totalement masquées par les débats avec les producteurs.

M. G. : Les sociétés d'ayants droit sont effectivement en train de compliquer de plus en plus le système du droit d'auteur à la française.

Elles le font sans doute pour trouver des nouveaux revenus susceptibles de pallier certaines pertes engendrées par les nouvelles technologies. Mais cela devient très compliqué dans le multimédia, car le nombre d'ayants droit potentiels y est plus élevé. Quand un disquaire vend un disque, il se contente de payer le producteur qui rémunère ensuite les divers ayants droit. Aujourd'hui, les sociétés d'ayants droit demandent à autoriser elles aussi les utilisations. Dès lors, au lieu d'avoir à acheter un produit à une personne, le producteur devrait l'acheter à quatre, cinq, six personnes, chacune pouvant mettre son veto. On s'orienterait alors vers un système encore plus complexe qu'aujourd'hui. Ces motifs guident les réflexions sur l'instauration d'un guichet unique pour le multimédia, le SESAM. Mais cela se heurte à des difficultés pratiques de mise en oeuvre.

La création en questions

P-J B. : Je voudrais revenir sur un point, le statut de l'auteur. Il est très frappant de constater que beaucoup de secteurs éloignés du secteur culturel lorgnent sur le système en place actuellement dans le domaine artistique. Dans les banques d'informations par exemple, des systèmes décalqués sur le droit d'auteur sont en train de se mettre en place. Les fabricants de bases de données demandent un statut proche de celui d'auteur² car une des vertus du système, c'est de privilégier le travail créatif et l'innovation. Le rôle du droit d'auteur, c'est justement d'assurer la stimulation de la création, de l'innovation, mais aussi de permettre la diffusion. Dans le secteur industriel, le système du brevet n'est pas satisfaisant de ce point de vue. Dans l'industrie des programmes informatiques, le piratage ou l'appropriation ultérieure des logiciels de base en font apparaître les limites. Tout le monde sait parfaitement que les brevets y sont inutiles. Malgré cela, comme il n'y a pas de système de gestion collective, chaque société se met à prendre le maximum de brevets pour se prémunir des éventuels procès. La logique individuelle consiste à se protéger par les brevets alors que la logique collective serait de mettre en place un système de contrôle. Mais il n'y a pas d'acteur collectif, semblable aux sociétés d'auteurs, susceptible de le faire.

François Rouet (Ministère de la Culture) : En fait, derrière le débat entre droit d'auteur et copyright, un débat économique se profile, celui du mode de rémunération, proportionnel ou forfaitaire. Le système du copyright est, à peu de choses près, un système de rémunération en fonction des rapports de force. Ce partage entre proportionnelle et forfaitaire est une des grandes questions qui se posent dans toutes les relations économiques. La justification essentielle du droit d'auteur tient aux nombreuses incertitudes qui entourent la démarche créatrice, quant à l'utilisation, l'intérêt, les répercussions économiques et sociales d'une oeuvre. La rémunération des utilisations de l'oeuvre renvoie donc à la question de la place économique de la création.

NDLR: Signification des sigles

ADAMI	Société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes
ANGOA	Association Nationale de Gestion des Oeuvres Audiovisuelles
SACD	Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SACEM	Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique
SCPP	Société Civile pour l'exercice des droits des Producteurs de Phonogrammes
SDRM	Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique
SPADEM	Société des Auteurs des Arts visuels
SPEODAM	Société de perception et de distribution des droits des musiciens interprètes et exécutants
SPPF	Société des Producteurs de Phonogrammes en France

Diffusion mai 1996

² Quelques semaines après le débat, *Les Echos* annoncent "Les bases de données entrent dans le champ du droit d'auteur", en référence à l'adoption par l'Union européenne d'une directive concernant la protection juridique des bases de données. (*Les Echos*, 10/4/96)