

**UNIVERSITE Paris I Panthéon- Sorbonne
U.F.R. 01 - Droit, Administration & Secteur public**

Année universitaire 2004 – 2005

**Mémoire : DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE DE L'ŒUVRE ET
NOUVELLES TECHNOLOGIES.**

présenté dans le cadre

du **DESS droit de l'internet administration - entreprises**

Directrice de Mémoire : Madame Valérie Laure BENABOU, professeur agrégée de droit privé, Directrice du DESS de droit des nouvelles technologies de l'information et de la communication

Président du Jury : Monsieur Georges CHATILLON, maître de conférence, Directeur du DESS de droit de l'internet, administration et entreprises.

Présenté et soutenu publiquement

par

Valentine REBOUD

session de septembre 2005

SOMMAIRE.

INTRODUCTION

I. RESPECT ET INTEGRITE DE L'ŒUVRE FACE A DES NOTIONS EN MUTATION. 8

A. LA NOTION DE SUPPORT DANS LE DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE D'UNE ŒUVRE OU LA REVOLUTION « NUMERICIENNE »..... 8

1. *Le support et le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre..... 8*
2. *Vers une évolution de la place du support : Le manque de support, un décalage entre le droit et l'art. 12*

B. LE RESPECT ET L'INTEGRITE DES ŒUVRES APPLIQUEES AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES. 15

1. *La place de ce droit moral dans ces nouvelles œuvres. 15*
2. *Le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre face à deux conséquences de l'évolution technologique. 19*

II. LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ET LE DROIT AU RESPECT : UNE DELICATE ENTENTE..... 24

A. LES MESURES DE PROTECTIONS TECHNIQUES ALLIEES DU DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE. 24

1. *Un contrôle total sur la dénaturation d'une œuvre : Les enjeux des mesures techniques de protection..... 24*
2. *L'usurpation de la titularité du droit : Un pouvoir de contrôle partagé sur l'œuvre. 27*

B. LES ROLES DES NOUVELLES TECHNOLOGIES FACE AU DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE : DES ATTEINTES AUX ENJEUX. 28

1. *Les atteintes des nouvelles technologies sur le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre. 28*
2. *les enjeux des nouvelles technologies sur ce droit moral en quête de renouveau. .. 35*

TABLES DES MATIERES

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

« Parler d'art aujourd'hui ne peut pas se faire sans parler de technologie ».
BILL VIOLA, Artiste.

La naissance des NTIC, nouvelles technologies de l'information et de la communication, a fait naître beaucoup d'inquiétude quant à l'état du droit existant et à sa capacité d'adaptation. La réflexion nécessaire, parfois la reformulation de concepts fondamentaux montrent que les avancées techniques ont des incidences sur le droit.

Qu'en est-il du droit d'auteur face à ces nouvelles technologies?

La question de la capacité d'adaptation est d'autant plus sensible qu'elle touche ici un droit qui attache une importance particulière à la personne de l'auteur. La pratique artistique est rassurante, car elle sait s'adapter à ce genre de situation, comme le montre l'apparition de la photographie et du cinéma. Si on regarde le contexte anglo-saxon, le contenu de la protection est délimité par ce qui vaut la peine d'être protégé. Contrairement au droit d'auteur, la créativité de l'auteur n'est pas prise en considération. La législation française en matière de droit d'auteur possède une particularité : l'existence d'un droit moral. Il représente la consécration juridique du lien fort qui unit la personnalité de l'auteur à son œuvre. Ce droit moral a pour fonction d'assurer le respect de la personne de l'auteur, de sa démarche artistique et surtout de son œuvre.

Pour comprendre l'importance du rôle des nouvelles technologies sur le droit d'auteur, il faut définir le droit moral et sa place en droit français. Ce droit extrapatrimonial provient de la pratique et a mis du temps avant d'être consacré. Dans l'antiquité, le droit d'auteur ne protégeait que l'élément de création ou de production, même si un droit moral de paternité était reconnu. Beaucoup plus tard, au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, il devient essentiel de bénéficier d'un monopole exclusif pour l'exploitation d'ouvrage. Ainsi apparaît la pratique des privilèges d'édition qui protègent indirectement l'auteur par le biais des imprimeurs. Corporation, revendication des auteurs, privilèges marquent le début de la propriété littéraire et artistique. En 1777, deux arrêts du conseil du roi montrent le chemin parcouru du droit de paternité au droit de propriété. Prémisses d'un code de la propriété littéraire, ils marquent bien les principes qui, à la veille de la Révolution régissaient souverainement le domaine. La ligne de partage est clairement posée entre, d'une part, l'œuvre et les prérogatives de l'auteur disposant d'une propriété de droit et, d'autre part, les prérogatives du libraire bénéficiant plutôt d'une « libéralité ». Apparaît pour la première fois l'idée que la cession s'interprète de façon restrictive, puisque le privilège consenti à un libraire ne saurait dépasser la durée de vie de l'auteur. Au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, les droits d'auteurs sont progressivement consacrés par la mise en place de nouvelles législations, par le développement de la jurisprudence, et par les usages et la pratique. Bien des polémiques éclatent encore. C'est le temps des batailles de la propriété littéraire et artistique qui reposent essentiellement sur deux questions étroitement liées : la nature du droit d'auteur et la durée de la propriété intellectuelle. Pendant tout le

XIX^{ème} siècle, la propriété littéraire et artistique reste régie pour l'essentiel par les lois de 1791 et 1793, complétées par la loi de 1866 sur la durée des cinquante ans, par quelques lois ponctuelles¹ et, surtout par l'essor de la jurisprudence. C'est véritablement cette jurisprudence qui, à partir de la fin du XIX^{ème}, a donné chair et corps au droit moral, de même qu'elle a été amenée à préciser le cadre de l'exercice de droit patrimonial.

Pour le législateur de 1957, « l'auteur ne peut pas être qu'une personne physique et les attributs d'ordre intellectuel et moral visent à travers l'œuvre, une protection subjective de l'auteur personne physique »². Ces attributs sont rappelés à l'article L 111-1 du CPI³. Ce droit moral est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il englobe plusieurs prérogatives que sont le droit de divulgation, le droit de repentir ou de retrait, le droit à la paternité et, le droit qui nous intéresse particulièrement dans cet exposé, le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre.

Ce droit est énoncé à l'article L 121-1 du CPI⁴. « Le respect dû à l'œuvre poursuit un double but : il s'agit tout d'abord de protéger la personnalité de l'auteur telle qu'elle s'est exprimée dans sa création, mais aussi de communiquer au public l'œuvre exactement comme l'auteur a souhaité qu'elle le soit. Le droit au respect permet de protéger aussi bien l'intégrité que l'esprit de l'œuvre, même si les deux approches, objectives pour l'intégrité et subjective pour l'esprit, sont bien souvent imbriquées »⁵. En effet, l'œuvre originale est empreinte de la personnalité de son auteur. « L'œuvre doit être communiquée au public telle que son auteur l'a conçue »⁶. L'auteur n'a pas à établir une quelconque atteinte à son honneur ou à sa réputation, comme il en va dans certains pays. Il n'a même pas à s'expliquer sur les raisons qui le décident à refuser de tolérer l'atteinte. Cette démarche va au bout de la logique subjective, c'est l'arbitraire de l'auteur qui justifie la protection. En France, ce droit n'est soumis à aucune restriction légale, seul le juge constate l'abus. Cette tradition française est clairement rappelée dans un jugement du tribunal de grande instance de Paris à propos de la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*⁷, qui affirme que « le respect est dû à l'œuvre telle que l'auteur a voulu qu'elle soit, qu'il n'appartient ni aux tiers ni au juge de porter un jugement de valeur sur la volonté de l'auteur, que le titulaire de droit moral est seul maître de son exercice ». Ainsi le libre choix, par le metteur en scène, des interprètes masculins ou féminins, ne saurait être valablement invoqué pour faire échec au droit moral de l'auteur qui avait précisément exprimé la volonté de ne pas autoriser les femmes à jouer les personnages de sa pièce. Le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre est en principe absolu et il s'impose

¹ La loi du 11 mars 1902 posant le principe qu'une œuvre est protégée quels que soient son mérite et sa destination, le juge ne devant pas tenir compte d'appréciation d'ordre esthétique pour la protection des œuvres, ni distinguer entre œuvres d'art pur et œuvres d'art appliqués. La loi du 9 avril 1910 précisant la distinction entre la propriété d'une œuvre d'art, qui peut être acquise par un tiers, et les droits d'auteur qui restent attachés à la personne de l'auteur. La loi du 20 mars 1920 créant le droit de suite, c'est-à-dire le droit pour l'auteur, et ses ayants droit durant cinquante ans après sa mort, de percevoir un prélèvement sur le prix des adjudications futures de ses œuvres. La loi du 29 mai 1925 posant le principe de la protection du seul fait de la création de l'œuvre.

² P.Boironet C. Duchevet, « Droit moral de l'auteur dans l'environnement numérique : la fin de la conception personnaliste ? » Legipress n°195, octobre 2002.

³ Article L 111-1 al.1 du Code de la Propriété Intellectuelle : « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres I et III du présent code. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'aliéna 1^{er} ».

⁴ Article L 121-1 al.1 du CPI : « l'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre ».

⁵ X. Linant de Bellefonds : « droit d'auteur et droits voisins », éd. Dalloz 2002, p 256.

⁶ X. Linant de Bellefonds : « droit d'auteur et droits voisins », éd. Dalloz 2002, p 256.

⁷ TGI Paris, 3^{ème} ch., 15 octobre 1992, RTDCom 1993 p.98, RIDA janvier 1993 p.225.

aussi bien aux tiers qu'au propriétaire du support matériel de l'œuvre⁸. Ce principe est expressément réaffirmé par les dispositions de l'article 132-11 du CPI qui stipule que l'éditeur « ne peut, sans l'autorisation de l'auteur apporter, à l'œuvre aucune modification ». C'est l'exemple du recadrage d'une photographie par l'éditeur sans l'autorisation de l'auteur⁹. De plus, lorsque l'intégrité n'est pas directement en cause, le droit au respect permet de combattre les atteintes à l'esprit de l'œuvre. Tel sera le cas lorsque l'œuvre, sans être modifiée, est présentée dans un contexte qui la déprécie ou la dénigre.

Au niveau international, de nombreux pays respectent la formule de l'article 6 bis de la convention de Berne qui ne garantit à l'auteur que le droit « de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre, ou à toute autre atteinte préjudiciable à son honneur ou à sa réputation ». Pourtant, les Etats Unis, en dépit de leur adhésion à cette convention, ne connaissent qu'un droit moral embryonnaire limité à certaines œuvres des arts visuels. Le traité OMPI du 20 décembre 1996 n'aborde pas la question et, cette omission est dangereuse pour les pays qui considèrent que le droit moral participe à l'essence même du droit d'auteur. Dans les accords ADPIC l'article 9.1 dispose « pas de droits, ni d'obligations ». Une fois encore, cette exclusion est importante et lourde de conséquences. Cet article marginalise le droit moral pourtant présent dans la convention de Berne, et il n'y a donc aucune possibilité de faire appliquer à ce droit des procédures qui permettent de le défendre et donc de le faire subsister. Monsieur le professeur LUCAS explique cette absence en ces termes : « à l'échelle mondiale, l'exclusion du droit moral dans l'accord ADPIC a été fondée sur le postulat que celui-ci n'intéressait pas directement les échanges économiques »¹⁰.

Or les industries culturelles occupent une place privilégiée. Elles participent à l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler « une industrie du contenu » aux enjeux économiques considérables, sans laquelle les réseaux numériques et les matériels de communication ne peuvent se développer. Pour nombres d'analystes, la production et la diffusion de biens culturels deviendraient l'eldorado du 21^{ème} siècle. Dans « Le capitalisme culturel » annoncé par J.Rifkin (2000), ce ne sont plus les biens industriels mais la production intellectuelle et le monde des idées qui définissent une nouvelle forme économique. Le danger vient alors du développement des nouvelles technologies. L'émergence d'un véritable droit des utilisateurs sur le réseau numérique fait aujourd'hui l'objet d'un débat juridique sous la pression d'associations souhaitant promouvoir la liberté d'expression et favoriser la circulation de l'information. Quelle protection pour l'œuvre et son auteur dans une société où la création culturelle est désormais considérée comme un facteur de développement économique ? Quelle place pour ce droit moral alors que la Commission européenne avance que « dans la société de l'information, une application stricte du droit moral peut même s'avérer contre-productive »¹¹ ? Y a t'il un véritable droit à la culture ?

Les nouvelles technologies, quant à elles, ne regroupent pas seulement internet mais englobent aussi les nouveaux supports numériques comme les DVD-R¹², les MP3¹³. Qu'est ce

⁸ Civ 1^{ère} 6 juillet 1985, JCP 1985, II, 14339.

⁹ CA Paris, 11 juin 1990, RIDA octobre 1990, n°146, p.293.

¹⁰ A. Lucas, « *Droit d'auteur et numérique* » éd. 1998, LITEC, p. 245.

¹¹ A. Lucas, « *Droit d'auteur et numérique* » éd. 1998, LITEC, p. 245 cite le Livre vert de la communauté européenne, p.27

¹² DVD-R = digital vidéo disc recordable

¹³ MP3= média player 3, format de compression du son de Thomson

qu'on entend par numérique ? G. de Broglie¹⁴ en parle en ces termes : « Le numérique est une technique permettant la transcription de l'information. Sa force réside dans ce qui pourrait être appelé sa capacité de « dissolution », tout contenu quelle que soit sa forme peut être décomposé, réduit et conservé. Son intérêt réside dans sa capacité de restitution : toute réduction peut faire l'objet du processus inverse de reconstitution, à l'identique du contenu originel ». Le numérique est le support, l'internet est un mode de diffusion. La notion de support est très importante. Il faut alors se demander si le numérique remet en cause la place du support dans la définition juridique d'une œuvre ?

L'un des impacts essentiels du numérique, outre le fait qu'il contribue à la création d'œuvre d'un nouveau type, réside au niveau de l'utilisation des œuvres traditionnelles. La technique de la numérisation permet d'intégrer des créations de toutes sortes sur un support informatique, favorisant différentes formes de réutilisation des œuvres. Pourtant les techniques numériques peuvent être perçues comme une menace. Menace pesant sur l'intégrité matérielle des œuvres puisqu'elles permettent de manipuler à volonté aussi bien les mots que les formes, les couleurs et les sons. Menace pesant aussi sur l'esprit de l'œuvre puisque ces manipulations peuvent changer du tout au tout la perception qu'en a le public. Menace enfin sur la pérennité des données stockées, car les supports numériques s'altèrent beaucoup plus rapidement.

Les nouvelles technologies sont aussi présentes comme moyen de protection technique. Grâce à ces mesures, définies aux articles 6 et 7 de la directive du 22 mai 2001¹⁵, l'auteur va pouvoir protéger son œuvre comme il l'entend. Ces mesures de protection techniques ont un pouvoir économique important. Elles permettent aussi bien de préserver l'œuvre de la piraterie, mais aussi de la préserver contre toute modification, altération possible. Ce choix de protection ou de non-protection est normalement un choix qui appartient à l'auteur de l'œuvre, seul titulaire de droit. Or la pratique actuelle a tendance à octroyer cette prérogative aux éditeurs, producteurs et autres qui imposent ces mesures sans l'autorisation de l'auteur. Peut-on considérer le droit moral comme étant à la libre disposition de l'auteur ? Est-ce qu'il n'y a pas une antinomie entre la volonté de l'auteur et la volonté du « marchand » ? Quel est véritablement le rôle des mesures de protection techniques ?

Les nouvelles technologies sont aussi à l'origine de la guerre des formats. Ce problème, plus économique que juridique, touche aujourd'hui aussi bien la liberté des utilisateurs que celle des auteurs. C'est une guerre typiquement numérique qui peut s'arguer en donnant l'exemple de l'IPOD (Apple) avec la mise en place des formats propriétaires. L'auteur peut-il alors s'opposer à un changement de format au regard de son droit au respect et à l'intégrité de son œuvre ? Quel est l'enjeu de cette guerre pour le droit au respect et à l'intégrité ?

Au regard des différentes questions déjà posées, et au regard des différentes notions juridiques remises en cause, il reste alors à se demander si l'un des changements majeurs qu'apportent les nouvelles technologies ne résiderait pas dans la question suivante :

L'auteur pourra-t-il renoncer de façon globale à son droit moral et plus particulièrement au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre ?

¹⁴ G de Broglie « droit d'auteur et Internet », éd. PUF, cahier des sciences morales et politiques, janvier 2001, 105 pages.

¹⁵ Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil sur l'harmonisation des certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Les nouvelles technologies remettent en cause des notions juridiques fondamentales pour le droit au respect et à l'intégrité et plus généralement pour le droit d'auteur (I), pourtant des accommodations sont possibles (II) qui permettent de dire que le droit moral ne fonctionne plus sans les nouvelles technologies.

I. Respect et intégrité de l'œuvre face à des notions en mutation.

Les nouvelles technologies remettent en question des définitions traditionnelles du droit d'auteur. Une œuvre n'est plus appréhendée uniquement selon le support qui la contient. La notion de support (A) et la notion d'œuvre (B) doivent être regardées d'un autre œil. Au-delà de la simple évolution technologique, c'est un bouleversement des fondements même du droit d'auteur qui est en cours.

A. La notion de support dans le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre ou la révolution « numérique ».

Le support, notion au rôle ambigu, souvent controversé, qui grâce aux nouvelles technologies, a certainement une place à prendre dans le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre (1). Cette place encore indéfinissable dans un monde virtuel où le support n'est pas tangible marque un décalage entre le droit et l'art (2).

1. Le support et le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre.

a) Des idées à la forme, lorsque le support prend tout son sens.

Le droit d'auteur ne protège que les créations de forme et pas les idées : « *les idées sont de libres parcours* ». L'idée, elle-même, peut être librement reprise par un tiers sans que celui qui l'a formulé en premier puisse prétendre avoir, sur elle, un monopole. Au final, seules les formes que prennent les idées sont protégées par le droit d'auteur. Pour les mêmes raisons, le droit d'auteur ne peut s'appliquer ni à une technique, ni à une méthode, ni à un procédé, ni à un système, ni à un simple savoir-faire, ni à des connaissances ou des informations brutes, ni à un concept...

Ainsi, l'idée d'emballer un objet d'art, pour faire de cet emballage une œuvre d'art, n'est pas en elle-même protégeable¹⁶. En revanche, la réalisation concrète de cette idée (emballage bien précis comme celui du Pont Neuf) peut être une œuvre originale, en elle-même protégeable¹⁷.

¹⁶ TGI Paris, 26 mai 1987.

¹⁷ Cour d'Appel de Paris, 13 mars 1986, Dalloz, 1987, somm.comm.p.150, obs. Colombet. En l'espèce, deux sociétés de presse avaient utilisé des photographies et des films du Pont Neuf pris sans l'autorisation de Christo et Jeanne Claude. La Cour d'appel de Paris, cherchant à déterminer si l'œuvre était de forme originale, auquel cas il y avait acte de contrefaçon, constata que « l'idée de mettre en relief la pureté des lignes d'un pont et de ses lampadaires au moyen d'une toile et de cordage mettant en évidence le relief lié à la pureté des lignes de ce pont constitue une œuvre originale susceptible de bénéficier à ce titre de la protection de la loi sur la propriété littéraire et artistique ». Colombet déplore cette expression : « La cour affirme que l'idée est une œuvre originale, alors qu'on doit constamment répéter sous peine de graves confusions, que les idées ne peuvent être protégées par le droit d'auteur ».

Cette affaire relative au *Pont Neuf* empaqueté de Christo et Jeanne Claude a révélé la difficulté à distinguer l'idée de la forme. Dans ces exemples, on remarque qu'il faut un certain degré de perceptibilité de l'œuvre aux sens, peu importe le support en lui-même, pour que la protection soit possible. On remarque alors que la forme est indissociable de la notion d'idée. Il n'y a pas de forme sans idée. Le principe d'exclusion des idées implique que seule la forme de l'idée soit protégée. Par conséquent, l'atteinte à l'intégrité ou au respect de la forme de l'idée est répréhensible mais pas l'inverse.

La jurisprudence ne protège pas l'idée d'une œuvre seulement, mais il lui est arrivé de protéger l'idée et la réalisation de l'idée. L'affaire Guino-Renoir¹⁸ donne un bon exemple. Renoir avait un disciple, Guino, auquel il prodiguait, une fois devenu aveugle, ses directives pour la réalisation de l'œuvre (une sculpture). Renoir avait eu l'idée de l'œuvre et avait contrôlé attentivement la réalisation de celle-ci par Guino. La Cour ne se cantonne pas à l'existence exclusive d'une forme distincte de l'idée. Elle semble bien prôner une conception large de l'œuvre, qui comprend l'idée de l'œuvre et la forme de celle-ci.

Quant à la notion de support, elle fait partie de la définition d'une œuvre¹⁹. Une œuvre est une création intellectuelle susceptible d'être *reproduite sur un support matériel*. Le support devrait être alors une notion importante, bien défini par la pratique, dont la délimitation ne pose aucun problème. Or, on remarque que le support est, soit très important car les idées ne sont pas protégées, soit mis à l'écart lorsque l'œuvre a atteint un sens perceptible. Dans ce cas ce n'est pas la peine de définir le support.

« Pour que l'œuvre existe, il faut que, sous une forme ou une autre, la conception s'exteriorise, qu'elle prenne corps hors de l'esprit de son auteur, qu'elle existe en dehors de lui »²⁰. A partir de quand la forme est-elle suffisante ? La protection, par le droit d'auteur, n'est pas subordonnée à la fixation de l'œuvre dans un support matériel. En effet, contrairement au copyright qui protège une œuvre quand elle est fixée, la protection d'une œuvre en France existe dès sa création. L'œuvre existe indépendamment de sa matérialisation.

Alors que faut-il comprendre ?

Une œuvre existe et est protégée dès sa création, peu importe sa fixation sur un support tangible. Pourtant certaines œuvres ont besoin d'être fixées pour être protégées. « *La forme n'est pas une concrétisation mais une organisation de signe en vue de produire un effet esthétique quelle que soit sa matérialité* »²¹. Un certain nombre de « choses », sont perceptibles aux sens, sans être pour autant qualifiées d'œuvre de l'esprit, c'est le cas du parfum, des recettes de cuisine... Des « choses » non perceptibles aux sens, seront, à l'inverse, protégées comme le logiciel.

La conception française protège les œuvres orales. Dans l'affaire R.Barthes c/ B.H.Lévy²², R. Barthes dispense un cours au Collège de France et B.H.Lévy publie les notes qu'il avait prises. R.Barthes s'y est opposé car il ne voulait pas de fixation de son cours. En publiant ses notes, B.H.Lévy a porté atteinte au respect de l'œuvre orale de R.Barthes. Sont identiquement protégés, les plaidoiries, les sermons et les discours politiques. Inversement, la loi exige pour

¹⁸ Civ. 1^{ère}, 13 novembre 1973. Dalloz 1974, p.533.

¹⁹ Voir infra, *les œuvres appliquées aux nouvelles technologies*.

²⁰ Gérard Cornu

²¹ Bernard Edelman, *La main et l'esprit*.

²² Cour d'Appel de Paris 24 novembre 1992.

les chorégraphies, tour de cirque et les pantomimes qu'ils soient fixés par écrit ou autrement pour accéder à la qualification d'œuvre de l'esprit²³.

Peut-on envisager une atteinte au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre par le biais de son support s'il n'est, lui-même, pas tangible ?

Dans la nouvelle forme d'art qu'est l'art conceptuel et l'art minimaliste, qui privilégie l'idée sur la forme, l'espace est utilisé comme support de l'œuvre. Ainsi pour un artiste, le placement de sa toile dans un musée constitue, à lui seul, une œuvre d'art. Ce support que constitue l'espace, n'est pas, à proprement dit, tangible. Le contexte d'exposition devient alors une composante de l'œuvre. Nadia Walravens prend l'exemple de Dan Flavin qui est un artiste qui envahit l'espace à l'aide de tubes fluorescents. « *La lumière fluorescente recrée alors un nouvel espace, coloré, autonome. Ces tubes sont de simples supports matériels, desquels émerge la forme de l'œuvre, impalpable, qu'est la lumière. Dès lors, l'idée de l'œuvre est primordiale. L'artiste ne donne pas à voir quelques tubes fluorescents savamment disposés dans un espace déterminé, mais l'œuvre lumineuse et immatérielle, qu'ils révèlent* »²⁴.

N'est-ce pas donner au support une place importante dans l'œuvre ? De plus, si dans ce contexte particulier on touche à l'espace qui entoure la toile, n'est-ce pas alors un risque de ne pas respecter l'œuvre ?

En effet, si on considère que la salle du musée fait partie du support de l'œuvre, refaire par exemple la peinture de la salle ou rajouter des éclairages devrait nuire à l'œuvre. Même chose si l'œuvre change de salle de musée. Cette œuvre serait différente dans une autre pièce, ainsi l'artiste peut refuser, au regard de son droit au respect et à l'intégrité, de déplacer son œuvre ou même de débrancher ces lampes la nuit, lorsque que le musée est fermé. L'art conceptuel et l'art minimaliste redonnent un sens à la notion de support. Cette idée est valable pour le monde « réel », qu'en est-il du virtuel ?

On peut essayer de faire des rapprochements. Prenons une œuvre du type « virtuelle conceptuelle ». L'auteur a souhaité que son œuvre ne soit exposée qu'à une certaine date, à une certaine heure, un certain jour, sur un site d'un design précis et personnel, accessible à tous sur internet. Partons du postulat que ce site est protégé comme étant une œuvre de l'esprit, car il remplit le critère d'originalité et qu'il reflète, par ces dessins personnels, la personnalité de l'auteur. Il y aura, tout d'abord, atteinte à la volonté de l'auteur si cette œuvre a été délivrée sur un autre site ou encore, si le site change son design ou ces dessins. C'est comme si l'œuvre changeait de pièce. Et il y aura encore atteinte à cette œuvre si celle-ci est encore visible après l'heure de fermeture de la « visite » demandée par l'auteur. Dans cet exemple sans doute utopique, l'œuvre numérique sans support tangible²⁵, deviendrait une œuvre protégée par l'extension de son support (le site en lui-même) qui lui-même est une œuvre protégée à part entière. L'œuvre « conceptuelle virtuelle » sera alors protégée par le droit d'auteur, par le biais de son support.

²³ Article L.112-2 al.4 CPI : « Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code :

^{4°} Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement ».

²⁴ N. Walravens, *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, éd. Economica 2005, collection patrimoine, p95.

²⁵ Cette notion sera développée plus longuement dans la suite de l'exposé.

Il faut alors créer un nouveau rapport idée / support. Une mise en abîme de l'œuvre dans l'œuvre, du droit dans le droit. Une œuvre protégée par le droit d'auteur et qui inclurait une œuvre conceptuelle, sans forme tangible, protégerait, par « contamination de droit », cette œuvre. La première étant considérée comme le support de la deuxième, il faudrait admettre alors la protection du support par le droit d'auteur. Cette conception du support reste qu'un « songe juridique ». On voit mal le droit d'auteur protéger la notion de support, alors qu'elle a rarement été prise en compte. Le professeur PY Gautier a dénoncé une « curieuse prééminence du support matériel, pourtant tenu pour accessoire par le droit d'auteur²⁶ ».

b) L'atteinte au support et l'atteinte au droit au respect et à l'intégrité.

Il faut retourner à l'état actuel du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre pour comprendre. En règle générale, l'œuvre de l'esprit doit être distinguée du support matériel qui la concrétise. L'exigence d'une forme n'est pas réductible à l'exigence d'une matière fixée. La propriété incorporelle définie à l'article 111-1 du CPI²⁷ est indépendante de la propriété matérielle de l'objet. L'existence d'un droit de propriété intellectuelle sur un support n'entraîne aucune conséquence sur le droit d'auteur. Il y a donc bien, à l'intérieur d'une même chose, la chose matérielle couverte par le droit de propriété de l'article 544²⁸ du code Civil et la chose immatérielle couverte par le droit d'auteur. Le code de la propriété intellectuelle fait clairement la distinction entre support et œuvre. Ainsi ce n'est pas parce qu'une personne achète une œuvre, qu'elle acquiert le droit d'auteur. Cette conception est souvent très difficile à mettre en pratique car certaines œuvres de l'esprit sont inséparables de la matière qui la supporte, c'est le cas par exemple, de la sculpture. Ainsi on ne peut pas porter atteinte au support matériel d'une œuvre sans porter atteinte à l'œuvre elle-même. L'auteur pourra donc invoquer son droit au respect et à l'intégrité de son œuvre, pour que le propriétaire du support, n'y porte pas atteinte.

Le propriétaire d'un support peut-il toucher à l'œuvre en cas d'impératifs techniques ? Et un fois le risque au public passé, est-ce que le propriétaire du support doit remettre l'œuvre en l'état pour respecter son intégrité ?

Il faut reprendre les faits de l'affaire Vasarely²⁹. La régie Renault avait commandé à cet artiste une œuvre destinée à être installée dans la salle à manger de la direction. L'œuvre est constituée de trente panneaux. Il était précisé dans le contrat de vente que la composition de l'œuvre était indivisible et que l'acquéreur s'engageait à ne pas la dissocier. La salle à manger fut réaménagée en bureau, et l'on dissocia les différents panneaux constitutifs de l'œuvre. L'atteinte au droit moral de l'auteur est bien sûre reconnue. La cour insiste par ailleurs sur le fait que si le respect du droit moral entraîne une réparation pour le préjudice subi, l'artiste ne

²⁶ PY Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, p.55, 4^e éd. PUF.

²⁷ Article L 111-1 du CPI : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres I et III du présent code. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'empêche aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1^{er} ».

²⁸ Article 544 du code Civil : « La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements ».

²⁹ CA de Versailles, 28 janvier 1999, Dalloz, 1999, p.89.

peut en revanche exiger l'intangibilité de l'œuvre³⁰. Cette décision témoigne ainsi d'une volonté de concilier les droits de l'artiste et du propriétaire, sans pour autant prôner l'intangibilité absolue de l'œuvre.

De même, dans l'affaire de la Chapelle de la Salpêtrière³¹, un organisateur démonte l'installation d'un artiste sans son consentement, et en disperse les éléments constitutifs. L'atteinte est avérée. Mais « l'atteinte au droit au respect qui résulte de la dénaturation substantielle est-elle pour autant réparée lorsque la Cour d'appel de Paris attribue un franc de dommages et intérêts à l'artiste ? En l'espèce, l'œuvre a été démantelée de telle sorte que sa reconstitution est devenue impossible, entraînant par la suite l'annulation d'une autre exposition déjà programmée. La réparation symbolique ne peut que décourager l'artiste à défendre son droit d'auteur. Est-ce si difficile que cela de quantifier une atteinte au droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre ? Un constat est simple : la réparation est réduite sur le plan du respect de l'œuvre. En effet, en l'absence de remise en l'état initial, l'on ne peut considérer que l'œuvre ait retrouvé son intégrité.

Dans l'environnement analogique, l'accès à l'œuvre par le public ne nécessite aucune autorisation de l'auteur. Assister à un spectacle, voir un film n'implique aucun acte soumis au monopole de l'auteur. Sur le réseau Internet, le contexte d'utilisation des œuvres est radicalement différent. Le prix à payer pour l'acquisition de l'œuvre se transforme en un prix payé pour l'accès et l'utilisation. Avec la gestion numérique, il est déjà possible de personnaliser dans le détail la diffusion de chaque contenu commercialisé. Ainsi un auteur pourrait avoir des volontés différentes en fonction de l'utilisateur qui achète son œuvre. La volonté de l'auteur est changeante. Dans le monde « virtuel », la protection du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre devient plus délicate, et plus personnalisée. A l'avenir on peut envisager que le consommateur payera pour une utilisation limitée de l'œuvre et non plus pour acquérir le support d'une œuvre permettant un usage indéfini de celle-ci. Ce seront donc les conditions contractuelles du diffuseur qui détermineront les modalités d'utilisation de l'œuvre sur les réseaux numériques. L'on pourrait aboutir à un modèle de consommation des œuvres où chaque utilisation de celles-ci donnera lieu à un paiement. Le consommateur pourrait se voir accordé un droit d'usage de l'œuvre délimité contractuellement, comme en matière de logiciel³².

La notion de support et d'idée sont en cours d'évolution. Celle-ci qui rend leur délimitation de plus en plus floue, est frappante dans le monde dématérialisé. Ainsi, que ce soit dans le monde virtuel ou non, le support a une place à prendre.

2. Vers une évolution de la place du support : Le manque de support, un décalage entre le droit et l'art.

A l'heure de l'interactivité, de la re-création permanente, la fixation de l'œuvre a-t-elle encore un sens ?

³⁰ Les ayants droits de Vasarely demandaient la reconstitution immédiate et totale de l'œuvre dans son lieu d'origine.

³¹ CA de Paris, 10 avril 1995, RIDA, 1995, p323.

³² P. Le Tourneau, *contrats informatiques et électroniques*, Dalloz, éd.2004, n°4-60, p.174.

PY Gautier observe à juste titre : « *Quant à la forme, à partir du moment où l'on est immergé dans l'immatériel, on peut se demander si ce critère ne devrait pas s'assouplir, voire s'effacer dans les années qui viennent*³³ ».

Les œuvres d'art contemporain, multimédias ou numériques, ainsi que les pratiques esthétiques nouvelles, tendent à apporter une certaine confusion entre forme et idée. On parle, comme on l'a vu, d'art conceptuel, qui consiste en la primauté de l'idée sur la forme et sur la représentation. On sait que les idées en elles-mêmes ne sont pas reconnues en droit français comme étant des œuvres. Nombreux sont ceux qui considèrent que la numérisation entraîne la disparition du support matériel. Il s'agirait donc d'un art sans matière, sans corps physique, où prime l'idée. Une chose immatérielle, est une chose qui n'a pas de corps, qui est intangible, une chose qu'on ne peut pas percevoir par le toucher. Puisque le support disparaît, on peut parler de dématérialisation de l'œuvre d'art numérique.

Il n'est pas si difficile que ça d'imaginer que, dès qu'il y a un support concret susceptible de rendre l'œuvre physiquement détachable de la machine, et surtout de son programme, les solutions traditionnelles s'appliquent à ce type d'œuvres. En revanche la nature de l'œuvre, par essence immatérielle, pose un problème de preuve, en dépit de l'indépendance de l'œuvre et de son support et de l'indifférence de la fixation de l'œuvre.

On a déjà constaté la difficulté pour les tribunaux d'opérer la distinction entre l'idée et la forme de l'œuvre. Ainsi les difficultés à définir les notions d'idée, de forme et de la place du support dans l'œuvre conduit au constat qu'il existe un réel décalage entre le droit et l'art. « *Dans la création contemporaine, la dichotomie idée / forme n'existe pas car l'idée et la forme, constitutives l'une et l'autre de l'œuvre, sont inextricables. Dès lors, l'approche de la forme par le droit d'auteur, radicalement différente de celle du milieu artistique, conduit à un flou juridique préjudiciable aux droits des artistes. Or, ce décalage entre le droit et l'art provient de la vision matérialiste de la création artistique par le droit d'auteur. Elle conduit à une appréhension fragmentaire de l'œuvre, et donc inexacte* »³⁴.

Ainsi dans quelle mesure la condition de forme requise par le droit d'auteur peut-elle être remplie ?

La numérisation consiste en la transcription en une suite de bits (le langage binaire). « *Une œuvre d'art numérique, une image par exemple, est l'interprétation par l'ordinateur d'un pressage informatique, électronique techniquement maîtrisé par l'artiste*³⁵ ».

La nouvelle œuvre peut se concevoir sous plusieurs formes in fine. C'est le contenu, traduit en langage numérique, donc en langage binaire qui est potentiellement protégeable. En effet le corps ne disparaît pas, il prend la forme d'une suite de chiffres. Le corps de l'œuvre numérique est alors le langage binaire. Ce dernier est donc tangible, dans le sens d'existant, mais y accéder afin de le percevoir par le toucher n'est point évident.

³³ Juris Classeur Propriété littéraire et artistique, objet du droit d'auteur, œuvre protégée. Œuvre multimédia, Fasc.1165, 11, 1997, p.5.

³⁴ N. Walravens, *L'œuvre d'art en droit d'auteur*, éd. Economica 2005, collection patrimoine, p258.

³⁵ D. Valleteau de Moulliac, *définir l'œuvre d'art multimédia*, publié le 25/08/2004 sur www.avocats-publishing.com

D'un point de vue juridique, si l'on considère que le support de l'œuvre est ce langage binaire, alors aux vues des termes de la définition, il ne manque plus que le caractère original pour que l'œuvre soit protégeable par le droit d'auteur. Et c'est bien ça le problème majeur. N'importe quelle ligne de code binaire serait potentiellement une œuvre de l'esprit. On assisterait à une extension, trop dangereuse, du champ d'application du droit d'auteur.

A contrario, si on ne considère pas que la forme de l'œuvre est le code binaire qui la représente, toute œuvre transposée en bits n'a plus de forme. Ainsi elle ne peut pas être considérée comme une œuvre au regard de la définition, et ceci peu importe la présence du caractère original.

Si le support est ce langage binaire, toute altération du code porte atteinte au respect et à l'intégrité d'une œuvre. Y aura-t-il altération si le code change mais pas l'œuvre, c'est à dire s'il y a un changement tellement minime dans la ligne de code que l'œuvre n'est pas visuellement altérée ? Aucune solution jurisprudentielle ne permet de répondre d'une façon certaine. Pourtant ce changement même minime représente une modification de l'œuvre qui peut ne pas être tolérée par l'auteur.

Avec le numérique, le support n'est pas accessible directement pour l'auteur. Le rapport auteur / œuvre va changer. Il existe de nombreux intermédiaires entre ces deux entités. En premier, le support où se trouve l'information physique (disque magnétique, Cdrom...), ensuite un convertisseur qui permet de passer de l'information physique à une information binaire, puis le système d'exploitation qui permet de regrouper ces 0 et ces 1 en fichiers et en répertoires. Pour finir, un logiciel applicatif qui rend ce fichier accessible à l'être humain par l'intermédiaire d'un périphérique audio, vidéo ou d'une imprimante, et ce pour les cas les plus classiques. Sans oublier, bien sûr, une personne qui sache utiliser, si ce n'est réparer, tous ces intermédiaires. Avec le numérique, l'auteur n'est donc plus en relation directe avec le support de son œuvre. Alors, même si dans le monde analogique on retrouve cet éloignement auteur / support³⁶, dans le monde numérique ce rapport indirect auteur / support prend tout son sens. La difficulté est de comprendre que, pour que l'œuvre soit disponible, il faut que l'ensemble de cette chaîne d'intermédiaires soit elle-même disponible.

Est-ce que l'œuvre va alors changer si au lieu de la chaîne initiale, l'auteur prend une chaîne équivalente ? Est-ce qu'il va y avoir atteinte au droit à l'intégrité de l'œuvre si on touche juste à un élément de cette chaîne ?

Si on considère que l'œuvre change, il est possible que ce changement porte atteinte à l'intégrité de l'œuvre. De même s'il y a atteinte à l'un des intermédiaires, il y aura atteinte à l'œuvre tout entière. Une personne peut-elle être considérée comme intermédiaire ? Il existe dans les œuvres contemporaines ce qui s'appelle des performances. Soit le public participe à la création d'une œuvre³⁷, soit c'est l'artiste même qui fait partie de l'œuvre³⁸. Ainsi lors de ces performances, toute atteinte à la personne portera atteinte à l'œuvre. Cette hypothèse n'est vraiment pas souhaitable.

³⁶ Notamment chez les photographes, où l'appareil photographique, les bains chimiques de tirage peuvent être considérés comme des intermédiaires.

³⁷ On peut citer J. Pollock, qui peignait en public avec des personnes comme « pinceaux ».

³⁸ Un artiste américain s'est enfermé durant un mois dans une pièce avec un loup. L'œuvre ainsi créée incluait, le loup, l'artiste et l'espace, cadre de l'œuvre.

Actuellement, et en moyenne, il est classique de changer d'ordinateur tous les trois ans, une nouvelle version d'un système d'exploitation standard est disponible tous les ans et des patches de sécurité doivent être appliqués tous les mois. Et ceci est nécessaire car pour du « vieux » matériel, la maintenance officielle s'arrête rapidement ou si elle existe encore se monnaie à un coût exorbitant.

Doit-on protéger ces nouvelles créations par un droit d'auteur ou non ?

B. Le respect et l'intégrité des œuvres appliquées aux nouvelles technologies.

Les nouvelles technologies grâce à la création de techniques récentes ont permis la conception d'œuvres encore inexplorées. Il est alors intéressant de relier ces nouvelles œuvres au droit au respect et à l'intégrité (1). Ainsi comme ces œuvres ont pour origine les nouvelles technologies, il faut se demander si ces nouvelles technologies, dans leur développement, n'entraînent pas la perte de leur propre création (2).

1. La place de ce droit moral dans ces nouvelles œuvres.

Il faudra traiter successivement les œuvres interactives a), les œuvres logicielles b), pour conclure sur les œuvres numériques c).

a) Les œuvres interactives et le droit au respect et à l'intégrité.

La définition juridique de l'œuvre dépasse le sens donné par le langage commun qui le limite à une idée d'art, de littérature, de mérite et d'esthétisme. Une œuvre est une création intellectuelle susceptible d'être reproduite sur un support matériel. La doctrine dès le début du XIX^{ème} siècle, a posé comme condition la matérialisation de l'œuvre, condition depuis reprise par la jurisprudence.

Aux vues de l'apparition de nouvelles formes d'œuvre, une question qui semble absurde doit être posée : que protège le droit d'auteur ?

Avec l'air du numérique, on passe d'une œuvre identifiable, car tangible, à une œuvre « immatérielle », dont l'identification, et par-là la protection, devient de plus en plus délicate. L'œuvre devient multiple, complexe et désormais hybride. Elle se fond de plus en plus avec les technologies. Il devient alors très difficile de dissocier les deux. Au niveau de la création, la technique fait partie intégrante de la conception de la nouvelle œuvre, les artistes se servent de logiciels comme d'autres se sont servis avant eux de crayons, pinceaux, burins. Les nouveaux créateurs seront à mi-chemin entre des artistes et des ingénieurs. L'œuvre devient aussi évolutive que les nouvelles technologies, on assiste à des créations continues. J. de

Richoufftz, appelle cela « l'effet DJ »³⁹. Cet effet DJ touche à la notion d'échantillonnage ou sampling, qui sera développé un peu plus tard.

Le « cyber-art » se développe en dehors de toute conception préexistante. Pour exemple d'œuvre interactive on peut prendre l'œuvre de Fred Forest qui s'appelle « Touch me »⁴⁰. Cette œuvre a été touchée par 632 personnes, on voit l'œuvre originale et l'œuvre finale. Dans ce type d'œuvre l'auteur invite le spectateur à participer à la création d'une œuvre. Dans cette logique de participation, est-ce seulement la volonté de l'auteur qui s'applique, où est ce une volonté collective ?

L'œuvre interactive va-t-elle brider ou va développer le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre ?

L'interactivité peut brider ce droit moral si l'on considère que l'œuvre, de part celle-ci, devient collective⁴¹, la volonté de chaque participant sera prise en compte. Ainsi celui qui a touché l'œuvre en 550^{èmes} positions peut refuser toute modification ultérieure de l'œuvre. Pour que cette hypothèse soit bien sûre réalisable dans les faits, il faut que Fred Forest soit un employeur et que cette œuvre soit collective.

Ces œuvres interactives ne sont pas considérées comme collectives, il n'y a en aucun cas plusieurs auteurs. Dans l'exemple déjà cité, Fred Forest peut seul savoir si l'intégrité et le respect de son œuvre sont atteints. C'est lui qui va décider quand l'interactivité cesse.

Comment protéger cet art naissant ?

Dans ce mode de création, il sera très difficile de faire la part des choses pour distinguer les droits de chacun sur une œuvre. Ainsi le droit d'auteur traditionnel, ne prenant que peu en compte l'interactivité en temps que mode de création, a du mal à se frayer une place. Comme l'exprime si bien M. Vivant, « y a-t-il toujours des auteurs dans un univers où, l'interactivité régnant, la création se fait et se refait à plusieurs, à travers des échanges constants, et doit-il donc y avoir des droits d'auteurs ?⁴² ».

b) Les œuvres logicielles et le droit au respect et à l'intégrité.

Le logiciel est défini par un arrêté du 22 décembre 1981 relatif à l'enrichissement du vocabulaire informatique, c'est « *un ensemble des programmes, procédés et règles et éventuellement de la documentation, relatifs au fonctionnement d'un ensemble de traitement de données* ». Le logiciel est une œuvre dont tous les éléments sont réduits à une série d'instruction.

³⁹ Josselin de Richoufftz, « *l'impact de la dématérialisation sur la filière musicale et plus généralement sur le droit d'auteur* », mémoire DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II ASSAS.

⁴⁰ www.fredforest.org/touch-me/touch.html

⁴¹ Article L 113-2 al.3 du CPI : « Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé ».

⁴² M. Vivant, « *propriété intellectuelle et nouvelles technologies* », revue Géoéconomie, n°17, printemps 2001.

La législation française reconnaît expressément le logiciel comme une œuvre de l'esprit depuis la loi du 3 juillet 1985. Mais cette reconnaissance de principe s'accompagne d'un régime spécifique dérogatoire au droit commun du droit d'auteur. Dès 1985, il fut prévu que, sauf stipulation contraire, le logiciel créé par un auteur salarié appartiendrait à l'employeur auquel serait dévolu « *tous les droits reconnus à l'auteur* ».

La loi du 10 mars 1994 organise les modalités pratiques d'un droit moral affaibli. L'auteur d'un logiciel est légalement privé du droit de repentir ou de retrait. Il ne peut, en outre, s'opposer à sa modification par le cessionnaire des droits de traduction, d'adaptation, et d'arrangement⁴³, dès lors que ce n'est préjudiciable ni à son honneur ni à sa réputation. La seule prérogative dont jouit pleinement l'auteur d'un logiciel est son droit à la paternité. Le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre logicielle est particulièrement limité. En effet, dans ce type d'œuvres techniques, prouver une quelconque atteinte à son honneur ou à sa réputation est difficilement concevable pour un auteur.

Ces dérogations aux principes de base du droit d'auteur ne peuvent s'expliquer que par la nature même du logiciel. En effet, le logiciel a essentiellement une finalité commerciale qui occulte sa dimension artistique. En ménageant les intérêts de l'employeur et en amoindrissant les prérogatives morales de l'auteur, le législateur ne donne pas la priorité à la création mais à son exploitation. Le législateur répond ainsi aux intérêts des exploitants de ces œuvres et limite les risques de revendications des auteurs de logiciel sur le fondement de leur droit au respect et à l'intégrité. En effet, ce droit moral apparaît, dans une certaine mesure, comme un risque sous jacent de paralysie de l'économie, non justifié pour des œuvres à caractère utilitaire particulièrement prononcé. Il devient difficile, surtout dans le cas de programmes informatiques, de rapporter la preuve que des transformations de lignes de codes sont susceptibles de nuire à la réputation ou à l'honneur de leur auteur.

Ce qui est inquiétant, ce n'est pas tant que la loi réponde aux contraintes dictées par les réalités économiques, mais qu'elle le fasse en multipliant les régimes dérogatoires.

La notion d'œuvre de l'esprit voit son champ d'application s'étendre. Ainsi les nouvelles technologies influent sur la protection qui leur est accordée. Il est difficile de ne pas protéger une « œuvre » économiquement viable. Il vaut mieux créer un régime propre à l'œuvre logicielle plutôt que lui attribuer un régime dérogatoire au droit d'auteur, qui au final amenuise celui-ci, notamment dans son droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre.

Est-il envisageable de créer un nouveau régime de protection du logiciel qui protège plus le droit au respect et à l'intégrité de cette œuvre ?

Pour cela, il faut faire la distinction entre le logiciel « œuvre » et le logiciel utilitaire. Le logiciel utilitaire ne servait qu'à la création du logiciel « œuvre » ou serait totalement indépendant de celui-ci. Dans ce cas, seulement le logiciel « œuvre » expressément voulu par l'artiste bénéficierait de la qualification d'œuvre de l'esprit. Un autre changement est envisageable dans ce cas, c'est le changement de régime du logiciel utilitaire car il ne pourrait plus être considéré comme une œuvre de l'esprit. Pour faire la distinction entre les deux types de logiciel, il faut prendre les repères classiques. Si le logiciel est créé pendant les heures de

⁴³ Article L 121-7 CPI : « Sauf stipulation contraire plus favorable à l'auteur d'un logiciel, celui-ci ne peut : 1° S'opposer à la modification du logiciel par le cessionnaire des droits mentionnés au 2° de l'article L.122-6, lorsqu'elle n'est préjudiciable ni à son honneur ni à sa réputation ; 2° Exercer son droit de repentir ou de retrait ».

travail, avec le matériel de l'employeur, en réponse à une demande de celui-ci, il aurait la qualification de logiciel utilitaire. Dans l'autre cas, il serait une œuvre de l'esprit bénéficiant, dans sa totalité, de la protection offerte par le droit d'auteur. L'auteur de l'œuvre logicielle et surtout l'environnement de création prendrait une place importante dans la création. Cette hypothèse permettrait de rétablir un « vrai » droit d'auteur sur le logiciel, avec une protection complète par le droit moral et notamment le droit au respect et à l'intégrité.

Ainsi, le logiciel « œuvre » connaîtrait la même problématique que l'œuvre codée en bits. Le changement d'une ligne de code porterait t'il atteinte au respect et à l'intégrité du logiciel « œuvre » ?

La réponse serait, sans aucun doute, positive. Si l'auteur a bien exprimé la volonté de ne pas changer de ligne de code et qu'il y a changement, il y a atteinte au respect et à l'intégrité du logiciel.

De plus, au regard de la définition d'une œuvre logicielle⁴⁴ qui est un ensemble de programmes, une question peut être posée. S'il y a altération ou modification d'un programme de cet ensemble, y a t'il atteinte à l'intégrité ou au respect de l'œuvre logicielle ?

La réponse est oui, car si le logiciel est une œuvre de l'esprit sans restriction de l'efficacité du droit moral, alors qu'il y a atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

La distinction logiciel utilitaire à finalité commerciale, et logiciel « œuvre » protégé par le droit d'auteur, permet de ne pas dénaturer la notion fondamentale d'œuvre de l'esprit et permet ainsi de tenir compte des intérêts des exploitants.

c) L'œuvre numérique et le droit au respect et à l'intégrité.

Les œuvres qui circulent sur les réseaux informatiques, grâce aux nouvelles technologies, ne sont plus désormais transmises que sous forme numérique. Chaque œuvre, pour circuler, se résume en fait à une série d'écritures binaires. Une œuvre ne peut donc plus, dès lors, être appréhendée uniquement suivant le support qui la contient, comme ce peut être le cas dans le monde analogique. Ce changement d'approche est très loin d'être anodin.

L'approche positive de l'œuvre numérique permet de dire que la forme numérique protège par sa qualité l'intégrité même de l'œuvre. En effet, dans le monde analogique, et notamment pour les gravures, lithographies⁴⁵ et les eaux fortes⁴⁶, chaque tirage est différent même si la plaque contenant l'original est la même pour tous les tirages. Le numérique permet des reproductions à l'identique de l'œuvre première, si bien que les copies peuvent être appelées des originaux. Il n'y a pas mieux que le numérique pour respecter l'intégrité d'une œuvre.

⁴⁴ Déjà citée : Arrêté du 22 décembre 1981 relatif à l'ensemble du vocabulaire informatique : « Un ensemble de programmes, procédés et règles et éventuellement de la documentation, relatifs au fonctionnement d'un ensemble de traitement de données ».

⁴⁵ Dictionnaire le petit Larousse illustré 2005 : « Estampe obtenue par impression des dessins tracés avec une encre ou un crayon gras sur une pierre calcaire ».

⁴⁶ Dictionnaire le petit Larousse illustré 2005 : « Estampe obtenue au moyen d'une planche mordue avec de l'acide nitrique et de l'eau ».

L'intégrité serait, néanmoins, toujours altérée si une ligne de code fait de 0 et de 1 change. Il pourra alors être constaté une modification de l'œuvre.

Le problème de l'œuvre numérique se pose plus au niveau du droit au respect de l'œuvre. En effet, le numérique permet un codage de l'information facile à intercepter et à copier. Ceci mis en relation avec le réseau des réseaux, Internet, il y a de forts risques pour que l'œuvre soit affiliée à des éléments qui portent atteintes à son respect. L'œuvre pourrait ainsi sortir de son contexte, être dénaturée dans son sens, dans son interprétation. Cette bijection est accentuée avec les liens hypertextes, qui permettent le renvoi d'une page web à une autre. Il n'est pas facile de trouver des parades à cette atteinte. Dans le monde analogique, la présentation d'une œuvre dans le cadre d'une exposition non prévue par l'artiste et en présence d'autres œuvres qui n'ont rien à voir avec son travail constitue incontestablement une atteinte à l'esprit de l'œuvre. Ce contexte d'exposition se retrouve dans le monde numérique. Il est donc important de faire attention à l'œuvre et au réseau qui l'entoure.

L'atteinte au respect de l'œuvre peut par ailleurs provenir d'autres artistes, notamment dans le cadre de la création d'œuvres dérivées. La technique numérique permet facilement la naissance d'œuvres dérivées. C'est une œuvre à laquelle est incorporée une œuvre préexistante, sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Le problème est qu'il est impossible, pour l'auteur de l'œuvre numérique première, de savoir comment son œuvre a été utilisée. Dans ce cas là, et sans développer la notion de sampling, si l'auteur n'a pas autorisé cette reprise de son œuvre, il peut y avoir atteinte au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre.

Ce n'est pas l'œuvre numérique en tant que telle qui peut mettre à mal ce droit moral, ce sont surtout les techniques qu'apportent le numérique dans son ensemble. Ce point sera développé dans une autre partie.

2. Le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre face à deux conséquences de l'évolution technologique.

Les nouvelles technologies sont en constante évolution, ainsi que la notion d'œuvre appliquée à celles-ci. La croissance exponentielle de cette évolution rend la notion d'œuvre de plus en plus floue. Mais ce n'est malheureusement pas le seul problème. En effet, comment parler de la place de l'œuvre dans ces nouvelles technologies alors que la guerre des formats éclate, rendant l'œuvre mutante, et potentiellement dangereuse pour le droit au respect et à l'intégrité a). De même, comment situer l'œuvre dans ces technologies évolutives, alors que la conservation de ces œuvres n'est aujourd'hui pas assurée b).

a) La guerre des formats.

En juillet 2005, Sony a lancé son site d'achat de musique en ligne⁴⁷. Un mois avant c'est Virgin⁴⁸ qui essayait de rattraper Apple⁴⁹, leader incontesté du marché de musique téléchargeable légalement sur internet. FNACMusic emboîtera le pas en septembre.

⁴⁷ www.connect-europe.com

⁴⁸ www.virginmega.fr

⁴⁹ www.apple.com/fr/itunes

Quelles sont les données du problème ?

Quatre sites donc, mais trois formats incompatibles⁵⁰ et des baladeurs aussi incompatibles car dédiés à chaque format. Pour continuer l'exemple de l'œuvre musicale en ligne. Les chansons vendues sur Connect (Sony) ne seront pas en MP3, mais au format Atrac, c'est à dire écoutables sur PC et sur des baladeurs uniquement de marque Sony. De plus, comme pour le site de vente de Virgin, seuls les utilisateurs de Windows avec une version récente d'Internet Explorer peuvent y accéder.

En résumé, aucune interopérabilité pour accéder au site, pas d'Internet Explorer, pas de musique Sony. Au lieu de s'appuyer sur un logiciel, il serait bien plus pertinent de s'appuyer sur les standards de Web comme l'interopérabilité.

Cette véritable guerre des formats rappelle les errements des débuts de la cassette vidéo, quand les formats VHS et Betamax se disputaient les faveurs des consommateurs. On retrouve ces multi formats pour les consoles vidéos⁵¹, les DVD, les imprimantes et même les lames rasoirs.

Cette guerre des formats et les hautes demandes de sécurité de la part des éditeurs de musique est dramatique et risque, si rien ne change, d'être un frein majeur au développement du téléchargement payant. Avec le système actuel, un internaute qui télécharge de la musique légalement ne peut transférer cette musique sur son baladeur que si celui-ci est d'une certaine marque ou catégorie. Au final, l'internaute reviendra au téléchargement illégal qui n'a pas de format propriétaire.

Au niveau du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre, la question se pose de savoir si le changement de format peut porter atteinte à ce droit moral.

Il est sans doute facile de répondre par la positive. En effet, par analogie avec le monde réel, si un artiste peint une toile en format A3 pour illustrer un ouvrage et que son éditeur lui dit que finalement, il va réduire cette toile en format A4, seul compatible avec le livre en question, l'artiste peut refuser au regard de son droit au respect et à l'intégrité de son œuvre. Présument qu'il y a un contrat de commande entre l'éditeur et l'artiste, celui-ci devra lui livrer une nouvelle création. Reportons cet exemple au monde numérique. Par exemple, la transcription d'un fichier .doc, en fichier .txt porte t'il atteinte à une œuvre littéraire ?

Pour répondre à cette question, il faut déjà admettre que la mise en page fait partie intégrante de l'œuvre. Le fichier .doc, contrairement au fichier .txt, contient la mise en page et le choix de la police. Le fichier .txt est une feuille de papier blanc avec des écritures noires sans de mise en page. Il faut ajouter que le code binaire de ces deux fichiers est forcément différent car l'un contient la mise en page et l'autre non. Ainsi le passage de l'un à l'autre est constitutif d'une modification qui peut porter atteinte à l'esprit de l'œuvre et au travail de l'auteur. Il pourrait alors invoquer son droit au respect et à l'intégrité de son œuvre pour refuser le passage d'un format à un autre.

⁵⁰ Format AAC pour Apple, ATRAC3 pour Sony et WMA pour Microsoft.

⁵¹ Xbox 360 de Microsoft avec HD contre PS3 de Nintendo avec Blu-ray.

Au niveau musical, ce n'est pas aussi facile, car entre en ligne de compte le contrat passé avec le producteur. Dans l'affaire MC Solaar⁵², l'artiste a refusé, sur le fondement d'une atteinte à son droit moral, la parution de deux de ses chansons sur le format compatible avec les téléphones portables. Ainsi le passage d'un format à un autre entraîne bien une atteinte au respect de l'œuvre. Les producteurs de musique assurent, depuis, leurs arrières. Aujourd'hui une clause du contrat de cession d'œuvre musicale stipule que l'artiste touchera un pourcentage s'il accepte que son œuvre devienne une mélodie de portable. Il devient alors de plus en plus dur de prouver un préjudice moral devant le juge, alors qu'en contre partie l'auteur est rémunéré.

Est-ce qu'au contraire le fait de ne pas pouvoir changer de format porte atteinte au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre ?

A contrario, si l'auteur autorise ce changement de format, mais que le producteur refuse, il n'y a pas, à première vue, atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Pourtant, si l'auteur a créé son œuvre dans le seul but qu'elle soit transposable d'un format à un autre, car c'est pour lui, l'intérêt fondamentale de son œuvre, il est possible dans ce cas, de retenir une atteinte au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre, car la « non-transposabilité » de l'œuvre dans différents formats est contraire à la volonté de l'auteur.

b) La conservation des données.

La qualité du papier et celle de l'encre ont permis de conserver des données datant de plus de mille ans. Le passage au numérique dans notre société change la donne. La majeure partie des œuvres est créée, manipulée, stockée et souvent diffusée sous forme numérique : texte, image, son, vidéo, etc. Cette nouvelle forme de représentation est incroyablement vulnérable au temps.

Devant une production d'œuvres numériques en constante progression, il se pose très vite l'incontournable question de leur exacte conservation face à des technologies en perpétuelle évolution. Être capable, après un temps plus ou moins long, de retrouver intact une œuvre électronique nécessite que soient réunies certaines conditions. Tout d'abord la stabilité : l'œuvre doit se présenter exactement avec la forme sous laquelle elle a été produite afin d'éviter toute altération ou détérioration. Ensuite, la durabilité et qualité des supports physiques où sont enregistrées l'œuvre doivent être garanties. Enfin, la disponibilité et le mode opératoire des appareils de lecture qui sont nécessaires à l'exécution de cette même œuvre doivent être assurés.

En effet, la « loi Moore⁵³ » se confirme : la puissance des ordinateurs double tous les 18 mois et le support de stockage est déjà passé des disquettes aux CD puis aux DVD. Le problème est d'assurer la compatibilité entre les anciens supports et le nouveau matériel sinon il faudra à chaque changement de technologie transférer l'ensemble des données stockées pour ne pas perdre l'œuvre. Une autre difficulté rentre en ligne de compte. La conservation est délicate quant le support a atteint ses limites de vie physique ou à cause de son obsolescence technico-commerciale. Le lecteur n'est plus vendu, plus suivi ou les caractéristiques techniques du

⁵² TGI Paris, ord. réf., 11 octobre 2001, MC Solaar c/ Sté Média Consulting, SACEM-SDRM et autres, RIDA n°192, avril 2002, p.460.

⁵³ Gordon MOORE, cofondateur de la société INTEL, avait affirmé en 1965 lors d'une conférence de presse que « le nombre de transistors par circuit de même taille va doubler tous les 18 mois ».

support sont dépassées. Dans cette optique il est inutile d'utiliser un support dont l'espérance de vie est de cent ans puisque dans trois ans il faudra migrer. L'espérance de vie technico-commerciale est plus faible que l'espérance de vie physique. Il faut ensuite se poser la question de savoir vers quoi migrer. Les erreurs dans ce domaine peuvent créer de nombreuses migrations inutiles, coûteuses et d'autant plus dangereuses pour le respect et l'intégrité d'une œuvre.

Si l'on regarde l'évolution à travers le temps des supports de documents, il est possible de faire deux constats. Tout d'abord, est plus facile d'utiliser des documents. Enfin l'espérance de vie des documents a diminué. Le numérique comme complexe, fragile et instable. On manque de recul. Il faut utiliser le support numérique en connaissance de cause. Il vaut mieux utiliser le numérique pour ses qualités, tout en ayant conscience des défauts actuels de conservation. C'est cette prise de conscience qu'exprime C. Rossi dans son étude⁵⁴ : « *Une fois que l'on a pris conscience que les données numériques ne sont pas autonomes pour leur conservation et qu'il est nécessaire de les prendre en charge, il est possible de garantir la pérennité sur le moyen terme. Cela nécessite une organisation fiable, des moyens humains et financiers importants. Une telle organisation doit assurer la collecte des données, garantir la conservation proprement dite et gérer l'accès* ». Cette prise de conscience existe déjà sans doute chez les artistes du « cyber art », mais pas encore pour les autres artistes du réel qui utilise le numérique à des fins autre que celle de la création.

Le changement de support en vue de sa conservation porte-il atteinte au respect ou à l'intégrité d'une œuvre ?

Il y a deux possibilités, soit l'auteur est conscient de ce manque de pérennité, et a manifesté la volonté de ne pas manipuler son œuvre en vue de sa conservation. Dans ce cas, le changement de support, peut être considéré comme allant à l'encontre de la volonté de l'auteur. Cette volonté doit être exprimée clairement. Au décès de l'auteur, les ayants droits devront protéger cette volonté⁵⁵. Dans le deuxième cas, l'auteur n'a rien dit à ce sujet et il est en droit de refuser ou de tolérer ce changement de support en vue de la conservation de son œuvre.

Lors d'une migration, il est nécessaire de copier des fichiers d'un support à un autre. Des outils doivent alors vérifier si au niveau binaire les fichiers sont identiques. S'ils ne le sont pas identiques, il y a potentiellement atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Mais si des conversions de formats de fichiers sont nécessaires, un contrôle automatique semble alors impossible. Comment garantir qu'un fichier Postscript convertie en PDF va donner une sortie graphique identique ? Le fichier n'est plus le même et le logiciel de consultation non plus. Ce changement non visible pour l'utilisateur lambda peut être très important pour l'auteur qui a volontairement réalisé son œuvre sous le format Postscript.

⁵⁴ C.Rossi, *de la diffusion à la conservation des documents numériques*, www.archivesic.ccsd.cnrs.fr

⁵⁵ Affaire dit « les misérables », CA de Paris, 4^{ème} ch. sect. A, Pierre Hugo et société des gens de lettres de France c/ Editions Plon, François Cérésa et consorts Hugo. La Cour fait ressortir de son arrêt que le droit moral pourrait faire obstacle à la pratique consistant pour des tiers à inventer et publier des suites à des romans célèbres tombés dans le domaine public. Pourtant, Victor Hugo s'était exprimé dans un sens inverse en disant « *Une fois l'auteur mort, je déclare que s'il me fallait choisir entre le droit de l'écrivain et le droit du domaine public, je choisirais le droit du domaine public* ». La cour a retenu la volonté de l'auteur de continuer à faire vivre ses personnages, tout en précisant que l'écrivain n'aurait pas admis une suite aux misérables. C'est pour cela que la volonté de l'auteur doit être clairement exprimée.

Un document électronique est très dépendant pour sa conservation d'une intervention humaine. Beaucoup plus dépendant que les documents papiers. Idéalement, à un certain moment, un document doit être autonome vis-à-vis de sa conservation.

D'une manière générale la question se pose. Faut-il garantir l'intégrité absolue d'un enregistrement numérique ou peut-on le modifier et ne conserver que les aspects considérés comme essentiels ?

Ainsi on accepterait que la mise en page change, les caractères aussi sans que le texte en lui-même soit altéré. Il y aurait alors respect de l'intégrité de cette œuvre, tout en garantissant sa conservation. La question de la conservation doit être traitée par rapport à la véritable volonté de l'auteur. Mais il faut rester réaliste, si l'auteur souhaite absolument que son œuvre numérique soit conservée sur CD, par exemple, il existe un risque que cette œuvre ne soit pas alors pérenne.

II. Les nouvelles technologies et le droit au respect : une délicate entente.

Les nouvelles technologies offrent des prouesses de protection pour le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre. Mais elles ne servent pas forcément la personne qui a le mérite de l'œuvre (A). Ainsi les médailles ont toujours des revers. Les nouvelles technologies jouent alors le rôle d'une balance, tantôt protégeant, tantôt nuisant à l'œuvre. L'entente est alors délicate mais les enjeux sont grands (B).

A. Les mesures de protections techniques alliées du droit au respect et à l'intégrité.

Les mesures de protection techniques permettent, comme leur nom l'indique, de protéger l'œuvre. Pourtant cette protection ne sert pas seulement les intérêts de l'auteur et on assiste à l'émergence d'un droit du marchand (1). Cette nouvelle donne permet alors un pouvoir partagé sur l'œuvre (2).

1. Un contrôle total sur la dénaturation d'une œuvre : Les enjeux des mesures techniques de protection.

La protection technique des œuvres s'exerce principalement à travers des techniques de cryptographie qui concernent non seulement la protection technique d'accès aux œuvres, mais aussi les mesures anti-copie. La protection technique des œuvres peut aussi reposer sur le codage des œuvres numérisées.

La cryptographie⁵⁶ est la technique du secret des messages. Elle est définie par l'article 28 de la loi n° 90-1170 du 29 décembre 1990 sur la réglementation des télécommunications comme « *la transformation à l'aide de conventions secrètes des informations ou de signaux clairs en informations ou signaux inintelligibles pour les tiers* ». Ces algorithmes sont généralement utilisés avec des mécanismes d'authentification et de signature électronique.

Elle permet non seulement de sécuriser la transmission des œuvres sur les réseaux mais aussi de réduire la liberté de mouvement des utilisateurs en organisant l'accès conditionnel aux

⁵⁶ « *La cryptographie consiste à chiffrer un message « M » avec un algorithme de chiffrement secret « A », pour aboutir à un message codé « M' » apparemment vide de sens. L'algorithme de chiffrement « A » doit être assez complexe pour que seul un utilisateur disposant de l'algorithme de déchiffrement également secret « A' » associé à « A » puisse alors déchiffrer le message « M' » pour retrouver le message initial « M ». Le message « M' » n'ayant aucun intérêt pour un utilisateur ne disposant pas de l'algorithme « A », il peut par conséquent être librement diffusé sans risque. On distingue principalement deux catégories d'algorithme de chiffrement : les algorithmes symétriques (systèmes à clé privée) et les algorithmes asymétriques (système à clé publique). Pour être rapide, dans le système à clé privée, la clé de chiffrement « C » et la clé de déchiffrement « C' » sont identiques : Lorsqu'un émetteur désire communiquer avec un utilisateur, il partage une clé unique « C » dite clé secrète. Dans le système à clé publique, la clé de chiffrement « C » et déchiffrement « C' » sont différentes mais associées de manière unique ». Explication donnée par Badiane Laurent, *Les mesures techniques de protection : un délicat compromis*, mémoire 2003-2004, DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II Panthéon Assas.*

œuvres et aux prestations. A titre d'exemple, le système « *pay per view* » permet l'obtention d'un code d'accès à une œuvre pour une durée déterminée et moyennant le paiement d'un prix forfaitaire. Ce code d'accès est contrôlé et décrypté par un logiciel qui vérifie que l'identité de l'utilisateur correspond bien à celle du souscripteur au système, l'œuvre décryptée est alors accessible à cette personne.

L'auteur peut aussi restreindre l'utilisation de l'œuvre. Le système CSS, le dispositif de cryptage des DVD, requiert l'utilisation de matériel spécialement adapté, permettant de décrypter et de visionner les films fixés sur support DVD. La clé de cryptage est insérée dans le dispositif de lecture. La protection du droit d'auteur n'étant pas la seule particularité de ce système, son utilisation commerciale sera développée plus tard⁵⁷.

Les techniques de tatouages, plus connues sous le nom de watermarking, consistent à insérer de manière imperceptible des informations (texte, code, sons) parmi des données numérisées, sous forme d'un tatouage⁵⁸, d'un filigrane ou d'une empreinte. Ces techniques sont caractérisées par le fait que les informations insérées sont rendues indissociables des données dans lesquelles l'œuvre est codée. Le flux d'informations qui code l'œuvre doit répondre à deux objectifs contradictoires. Il doit non seulement être imperceptible afin de ne pas déformer l'œuvre et sa perception, mais aussi il doit résister aux attaques, ce qui implique une quantité substantielle d'informations tatouées. Ainsi trop d'informations codées entraînent une altération de l'œuvre capable de lui porter atteinte. L'auteur sera recevable à intenter une action en réparation du préjudice subi par cette atteinte.

Dans le cadre de la protection du droit d'auteur, ces techniques peuvent être utilisées non seulement à des fins d'identification des utilisateurs, mais aussi d'authentification du contenu marqué de manière à assurer la protection de l'intégrité des œuvres. Elles permettent aussi la traçabilité des œuvres à des fins de lutte contre la contrefaçon ou le téléchargement illégal.

L'objectif des dispositifs techniques n'est pas tant de protéger les droits des auteurs que de leur permettre d'imposer un contrôle total sur l'accès et l'utilisation de leur œuvre, contrôle absolu qui n'a jamais été possible jusqu'ici, ni même envisageable. La contractualisation du droit d'auteur est un premier pas dans ce sens mais c'est surtout à travers la mise en place des mesures techniques sur le fonctionnement des systèmes d'enregistrement que ce contrôle risque de s'étendre et de devenir absolu. Par exemple, le tatouage permet de suivre l'œuvre dans tous les stades de sa dénaturation. Il est alors possible que l'auteur en accepte certaines mais pas d'autres.

Le système DRMS, quant à lui, a quatre fonctionnalités : Il permet de contrôler l'accès à l'information (contrôle d'accès), d'empêcher la copie non autorisée du produits (contrôler l'usage), d'identifier les utilisateurs et les œuvres utilisées (contrôler l'information) et enfin de s'assurer de la véracité des informations recueillies sur les utilisateurs (mécanisme de certification).

Ces dispositions ne permettent pas à l'utilisateur d'échapper de lui-même à ces dispositifs de surveillance. La vie privée de l'utilisateur n'est donc finalement protégée qu'à l'aune de ce

⁵⁷ L'exemple du CSS est développé dans la sous rubrique intitulé « la volonté du marchand ».

⁵⁸ « *Techniquement, le tatouage consiste à ajouter une quantité d'informations numériques au signal par un algorithme de codage ou « tatoueur »* ». Explication donnée par Badiane Laurent, *Les mesures techniques de protection : un délicat compromis*, mémoire 2003-2004, DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II Panthéon Assas.

qui lui serait permis au sein d'un DRMS donné. C'est à dire au sein d'une infrastructure numérique créée par des titulaires de droit pour leur assurer des possibilités de contrôle plus importantes sur leur œuvre que celles qu'ils peuvent avoir dans un environnement naturel. Puisque ces DRMS sont des outils que les auteurs utilisent pour défendre leurs œuvres, il est impossible qu'elles portent atteinte à l'œuvre. En tout cas, ce serait une atteinte voulue par l'auteur donc pas valable pour le juge statuant sur un quelconque préjudice.

Une licence, provenant du pays du copyright, vient assouvir pleinement la volonté de contrôle de l'auteur sur son œuvre. Il s'agit des Creative Commons⁵⁹ qui donnent aux créateurs la possibilité de définir eux-mêmes sous quel type de licence ils entendent distribuer leurs œuvres. Flexible et adaptée au monde numérique, elle permet aussi à ces créateurs de se réserver certains droits. Il faut reprendre les mots très simples de Michel Dumais⁶⁰ pour bien comprendre la révolution qu'apporte cette licence : « *Partage ce que tu veux et conserve tes droits sur le reste* ». « *Les licences Creative Commons pourraient se comparer à un jeu de Lego. Un Lego très simple certes, uniquement constitué de quatre briques et qui ne permet que des constructions limitées, la plus complexe étant le triplet. L'ensemble de ces combinaisons offre la possibilité de fabriquer onze licences différentes*⁶¹ ». Ces quatre possibilités de protection de l'œuvre, sont présentées sous forme d'icônes. Celles qui intéressent le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre sont « no derivative works »⁶² et « Share alike »⁶³. La première permet que le travail de l'auteur soit diffusé, mais pas modifié. La seconde permet à l'auteur d'autoriser que les modifications soient apportées à son œuvre, mais elles devront être diffusées sous les mêmes termes que l'original. Grâce à ces licences, l'auteur est maître de son œuvre. L'option « pas de modification » n'interdit en aucun cas toute création d'œuvres dérivées ou composites, mais n'autorise pas les modifications à l'avance. La nuance est considérable. Comme dans le schéma classique de la propriété littéraire et artistique, toute adaptation nécessite une autorisation⁶⁴. Celui qui souhaite traduire une œuvre disponible selon cette option n'aura qu'à demander l'autorisation de l'auteur. Sans rentrer dans les détails, il est difficile de traduire mot pour mot ces licences en droit français, car il y a un obstacle de taille qu'est le droit moral de l'auteur, notion qui n'existe pas aux pays du copyright.

Autre exemple de l'ampleur du nouveau pouvoir de l'auteur : Il va pouvoir contrôler son œuvre et la « pister » en accord avec Microsoft. En effet, dans la nouvelle version de Windows, Microsoft souhaite développer un système automatique de traçage des données sortant de l'ordinateur. Ainsi une œuvre créée grâce aux nouveaux potentiels du futur Windows permet encore un peu plus à l'auteur de justifier son ascendance sur son œuvre. L'auteur peut alors suivre son œuvre, celle-ci resterait intègre comme il le souhaite.

Comme l'a souligné Maître Caprioli, ces mesures techniques sont « *sans conteste une des voies techniques les plus efficaces pour assurer le monopole de l'auteur sur son œuvre. Les auteurs disposant ainsi des outils nécessaires au contrôle de l'accès et de l'usage de leurs œuvres*⁶⁵ ».

⁵⁹ Créé en 2001, notamment par Lawrence Lessig au sein de Stanford Law School Center for Internet and Society.

⁶⁰ Michel Dumais, *Technologie : les droits d'auteur à l'heure du numérique*, www.ledevoir.com

⁶¹ RNB, *Creative Commons : Soyons créatifs ensemble*, www.framasoft.net

⁶² Pas de travaux dérivés

⁶³ Partage à l'identique.

⁶⁴ M. Dulong de Rosnay, « *Creative commons en France : Réserver n'est pas interdire* », www.droit-ntic.com

⁶⁵ E Caprioli, *dispositifs techniques et droit d'auteur dans la société de l'information*, www.Caprioli-avocats.com

2. L'usurpation de la titularité du droit : Un pouvoir de contrôle partagé sur l'œuvre.

Les mesures de protection techniques servent à la volonté du « marchand ». Il suffit de citer le débat autour du CSS⁶⁶ qui crypte le contenu des DVD pour empêcher leur diffusion entre les différentes zones géographiques que se sont réparties les fabricants. Ce procédé de cryptage a pour seul objectif de créer une séparation artificielle du marché mondial en zones d'utilisation⁶⁷ et d'empêcher qu'un film ne soit distribué ailleurs que dans sa zone de fabrication. Loin de lutter contre la piraterie des DVD, la finalité du CSS est simplement de contrôler le public et d'empêcher qu'un utilisateur lambda puisse acheter un DVD à New York et le lire à Paris.

Reprenons l'exemple du logiciel : son régime dérogatoire permet parfaitement de mettre en lumière le rôle prépondérant de l'investisseur dans le droit français. En effet, dans le cas précis du logiciel, a été adoptée une règle, permettant le transfert des droits à l'entreprise. Le logiciel qu'il soit utilitaire ou « œuvre » est protégé par le droit d'auteur. Avec ce système, c'est le logiciel utilitaire qui prime. Les droits moraux et plus particulièrement le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre est spolié. Le marchand au final à tous les pouvoirs même celui de modifier l'œuvre. C'est le contre coup du système DRMS. Il sert à servir l'auteur. Pourtant, dans le domaine de la musique par exemple, le système DRMS sert plus le marchand que l'auteur. Les DRMS, protégés par la directive 2001/29/CE, vont instaurer une certaine uniformisation de comportement en faisant disparaître l'innovation puisque tout usage nouveau qui ne serait pas prévu par le titulaire de droit serait considéré comme illicite, validant même la qualification de contrefaçon.. C'est apparemment pour échapper à cette critique que la directive intègre une disposition de « no mandate ». Elle empêche les auteurs de poursuivre, sur la base des dispositions relatives au contournement des mesures techniques, les fabricants qui ne concevraient pas leur matériel de telle manière qu'il respecte les mécanismes de protection. Les auteurs n'ont donc pas la possibilité d'imposer leurs choix de mesures techniques aux fournisseurs de matériels. Le marchand peut alors développer sa propre volonté sur l'œuvre sans être obligé d'en informer l'auteur et surtout sans en posséder les droits. Ceci rappelle les affaires des CD illisibles dans les autoradios⁶⁸, des consommateurs qui crient à l'injustice et des auteurs qui essaient de se défendre.

La volonté du marchand prime alors sur toute autre volonté. L'auteur est en position d'infériorité car, sans ce marchand, son œuvre est moins diffusée et par conséquent, l'auteur moins plébiscité se trouve dans les coulisses de la notoriété. Il faut donc se placer du côté de l'auteur. Prenons un jeune artiste qui est repéré par une maison de disque. Le contrat conclu, les titres musicaux sont placés sur un CD protégé, illisible dans certains appareils, comme l'ordinateur ou l'autoradio. Ceci porte-il atteinte au respect et à l'intégrité de l'œuvre ? Sûrement, si l'auteur a eu comme souhait que ce CD soit lu par tout type d'appareil. Pourtant le choix du support ne lui a certainement pas été proposé. Mettre en route une action réparatrice, c'est aller contre la volonté du marchand, et risquer de ne plus être produit. La volonté du marchand prime in fine.

⁶⁶ Content Scrambling System.

⁶⁷ Zone 1 pour les Etats Unis, Zone 2 pour l'Europe et le Japon, ...

⁶⁸ Tribunal de Grande Instance de Nanterre 6ème chambre Jugement du 2 septembre 2003, *Françoise M. / EMI France, Auchan France*. Pour un disque d'Alain Souchon illisible dans l'autoradio, EMI a été accusé de tromperie sur la qualité substantielle des CD. www.zdnet.fr

Une autre question se pose, la volonté du marchand est-elle liée à celle de l'auteur ?

Dans ce cas, l'atteinte à la volonté de l'auteur entraîne t'elle une atteinte à la volonté du marchand ? Et l'inverse est-il envisageable?

L'auteur, seul titulaire du droit au respect et à l'intégrité, peut invoquer une atteinte à n'importe quel moment et sans justification. Le marchand, l'investisseur, lui n'a pas ce droit moral. Il peut juste insister auprès de l'auteur, et le soutenir dans cette action en réparation s'il la considère suffisamment importante aux regards de son investissement. La volonté du marchand n'est que purement économique et financière. Ainsi il voit l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre comme un manque à gagner. Si le marchand considère qu'il y a une atteinte cela ne veut pas dire qu'il y a atteinte pour l'auteur. Il se sert de moyens juridiques pour assouvir ses envies financières, et ainsi développer ses volontés. Les atteintes à la volonté de l'auteur sur son œuvre sont bien différentes des atteintes à la volonté marchande des investisseurs.

Les nouvelles technologies sont partout et les marchands, en soif de profit, souhaitent attaquer sur tous les fronts. Ils ne font pas assez attention aux attentes des créateurs, qui ont pourtant la même envie qu'eux : un contrôle absolu sur l'œuvre.

B. Les rôles des nouvelles technologies face au droit au respect et à l'intégrité : des atteintes aux enjeux.

Ces nouvelles techniques sont « bipolaires ». Elles représentent à la fois des contraintes (1) et à la fois de l'espoir (2). Mais, in fine, elles représentent, de toutes façons, un bouleversement dans le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre.

1. Les atteintes des nouvelles technologies sur le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre.

Il a été vu tout au long des sujets traités, différentes atteintes plus ou moins visibles, logiques et envisageables. Il reste à voir les atteintes propres qu'apportent les nouvelles technologies. Qu'elles soient directes (a) ou indirectes (b), elles sont, de toutes les façons, nouvelles.

a) Les atteintes directes.

(1) Les nouvelles technologies: streaming, caching, routing, browsing et autres.

Il faut dresser une typologie non exhaustive des différentes technologies nouvelles qui risquent plus que d'autres de porter atteinte au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre. Ces différentes techniques ne sont pas forcément visibles, ni consciemment utilisées, pourtant elles permettent toutes de dénaturer, d'altérer, de maltraiter soit l'intégrité de l'œuvre, soit le respect du à celle-ci.

Le morphing⁶⁹ permet, par exemple à des éditeurs de site de présenter l'œuvre sous une forme différente. Le morphing transforme plusieurs images. Il existe le warping, qui se rapproche du morphing, mais, à la différence qu'il n'utilise qu'une seule image qu'on étire. L'une et l'autre de ces techniques portent directement atteinte au droit au respect et à l'intégrité de celle-ci.

Le compositing est le fait de composer et de rapprocher des images dans un espace limité. Le « compositeur » ne peut rapprocher ces images sans violer l'intégrité de l'œuvre.

Le routing consiste à acheminer des données sur une route sélectionnée en fonction de divers critères. Les informations sont découpées en paquets puis transitent par des machines intermédiaires (notamment les routeurs) qui effectuent une copie de ces informations avant de les aiguiller vers le chemin le plus rapide pour parvenir à l'ordinateur destinataire. Le fait de découper ces fichiers peut être considéré par un auteur comme la dénaturation grave de son œuvre.

Le browsing désigne le survol d'information lors de la navigation sur les réseaux. Quand des données sont consultées sur internet, elles sont chargées de façon temporaire dans la mémoire vive de l'ordinateur⁷⁰. Cette reproduction des données est éphémère puisqu'elle disparaît définitivement une fois la consultation des données correspondantes terminée. Si un auteur ne souhaite aucune reproduction même temporaire de son œuvre, cette technologie va donc contre sa volonté, et nuit à l'esprit même de l'œuvre. Le streaming est un cas particulier de browsing qui constitue l'un des enjeux majeurs d'internet. En effet, ce procédé permet d'écouter ou de visionner un contenu multimédia à la volée, c'est-à-dire simultanément à son téléchargement. Le plus souvent les procédés sont protégés dans la mesure où le contenu n'est chargé que dans la mémoire vive et disparaît une fois l'information consultée. Cependant il existe des logiciels permettant de contourner cette protection et d'enregistrer l'information consultée de façon permanente sur le disque dur.

Le sampling ou la technique de l'échantillonnage, surtout en matière musicale, est une difficulté grandissante. L'atteinte au droit moral a, par exemple, été constaté dans une affaire d'échantillonnage musicale concernant la chanson « Auteil, Neuilly, Passy » des Inconnus⁷¹. En l'espèce était en cause une parodie des chansons rap, ponctuée de morceaux de musique extraits notamment d'une chanson de Macéo Parker : « Southwik ». Le juge constate l'utilisation non autorisée de l'œuvre préexistante et relève l'existence de la contrefaçon. Avec l'avancée technologique et notamment celle du sampling, il devient de plus en plus difficile de mettre en évidence l'emprunt ou l'utilisation d'une œuvre déjà protégée par le droit d'auteur. Le sampling est un procédé qui consiste dans le fait qu'un son naturel (acoustique, synthétisé ou autre) est converti en forme numérique et mis en mémoire dans un ordinateur. Une fois cette étape réalisée, l'échantillon numérique peut maintenant être manipulé afin de créer d'autres sons. L'objectif artistique est d'arranger des œuvres musicales existantes de telle façon qu'en dehors de l'œuvre originale naisse une nouvelle œuvre qui, elle-même, jouit de la protection du droit d'auteur. Les utilisateurs de cette technique ne

⁶⁹ Terme français, la morphose, transformation progressive d'une image en une autre par traitement informatique. Définie par la Commission générale de terminologie et de néologie, et publié au B.O n°13 du 27 mars 2003. www.education.gouv.fr

⁷⁰ La RAM

⁷¹ TGI Paris 2 décembre 1993, Société French Fried Music et autres c/ Société Productions et Editions Paul Léderman et autres.

disent pas souvent que tel échantillon provient de tel morceau de musique ou de tel artiste⁷². Ils ne font ni attention à l'œuvre ni à l'auteur de l'œuvre.

La question se pose alors de savoir si ces nouvelles techniques, fruits du développement des nouvelles technologies, ne doivent pas être plus prises en compte au niveau du droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre. En effet, suppression, modification de la taille, adjonction, mixage...les œuvres peuvent devenir méconnaissables.

Toutes ces nouvelles technologies doivent aller de pair avec le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre. Il faudra faire la distinction entre les altérations techniques marginales, inhérentes au processus d'intégration sur un nouveau support, et les autres modifications. Les premières doivent sans conteste être tolérées par l'auteur dès lors qu'il a autorisé la transposition. En effet, les meilleurs ordinateurs actuels ne peuvent pas reproduire exactement la qualité de couleurs et de contrastes d'une image. Quant aux secondes, l'auteur sera fondé à s'en plaindre. Il s'agirait donc d'adopter un nouvel état d'esprit de la part des auteurs et des exploitants des œuvres. Chacune des parties en présence doit prendre conscience des contraintes de l'autre : contraintes personnelles de chaque auteur, compte tenu de son droit moral, et contraintes techniques de certaines exploitations qui, par nature, vont moderniser la vision du droit moral. Un compromis plus qu'un éternel conflit est nécessaire.

(2) Les autres dénaturations.

C. Nguyen Duc Long⁷³ met en avant une réflexion selon trois modes d'exploitation numérique. « *Au regard du développement des nouvelles techniques, les applications peuvent en effet être classées en trois catégories génériques, à savoir, le stockage, la création, la diffusion ou la distribution des œuvres* ». Nous reprendrons ce classement pour parler des autres exemples de dénaturations.

(a) Numérisation à des fins de stockage.

La fait de d'ajouter aux œuvres le logo de l'organisme réalisant le stockage peut constituer une atteinte à l'œuvre. Ceci n'est pas sans rappeler la jurisprudence sur l'apposition des logos des chaînes de télévision. Ces logos au moment de la diffusion d'œuvres audiovisuelles constituaient une atteinte à l'intégrité de ces œuvres⁷⁴. C'est aussi le cas pour les logos de bibliothèque apposés sur les pages d'un livre et qui permettent de savoir que tel document est sorti de la base de données générales.

Le mauvais stockage, c'est à dire le stockage de mauvaise qualité, peut porter préjudice au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre. Les différentes techniques se développant, l'auteur peut ne pas admettre une telle atteinte. Ainsi aux vues du droit au respect et à l'intégrité de

⁷² Il est intéressant de noter qu'en matière de sampling la Grande Bretagne prend le taureau par les cornes. En effet, un article du journal Libération en date du 18 août 2005 titrait en page 22 « *Nouveaux droits pour les chanteurs anglais* ». Voici le contenu de ce court article, « les musiciens britanniques qui utilisent des « samples » vont devoir rendre honneur à leurs sources. Avec l'amendement de Copyright, Designs and Patents Act, ce sont deux nouveaux droits qui vont être créés : celui d'être identifié comme l'interprète de l'œuvre réutilisée, et celui de s'opposer à sa modification préjudiciable ». Serait-ce une avancée dans la protection de l'intégrité de l'œuvre anglaise ?

⁷³ C. Nguyen Duc Long, *Intégrité et numérisation des œuvres de l'esprit*, RIDA, janvier 2000, n°183, p.3.

⁷⁴ TGI Paris 14 mars 1990, RIDA octobre 1990, p.320.

l'œuvre, le simple fait de passer outre la volonté de l'auteur est considéré comme préjudiciable. Ceci même si l'œuvre en question était, de toute façon, altérée par un autre mode de stockage moins fiable.

Prenons maintenant l'exemple de la photographie et notamment le stockage des images sur un support numérique. Le nombre de pixels, la qualité, la taille de l'image, peuvent-ils être invoqués pour prouver une atteinte au droit et au respect de l'œuvre ?

Cette hypothèse peut être validée. En effet, l'image que le public peut avoir de l'œuvre pourrait en effet être tronquée si le rendu de l'œuvre n'est pas égale à un certain niveau de qualité jugé acceptable par l'auteur. Cette idée est proche de deux arrêts rendus en la matière. Le premier⁷⁵ traite de la diffusion d'un dessin sans respecter le sens de présentation de ce dernier, sens spécifiquement voulu par son auteur. Cette mauvaise diffusion constitue bien une atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Le second reconnaît comme atteinte à ce droit moral le fait de ne pas respecter les proportions d'origine du dessin⁷⁶.

Un assouplissement du devoir de respect a toutefois pu être perçu en jurisprudence dans le cadre des nouvelles technologies avec la décision rendue par l'Assemblée Plénière de la Cour de Cassation dans l'affaire « Microfor⁷⁷ ». Dans cette affaire étaient en jeu les emprunts effectués par le producteur d'une base de données aux articles publiés par le journal Le Monde. Un des arguments invoqués par le journal, afin de prouver que ces emprunts étaient illicites, a été notamment l'atteinte au droit moral des auteurs des articles. En effet, ces articles ont été repris sous forme d'extraits sans respecter leur intégrité d'origine. La Cour de Cassation constate juste l'absence de « citations erronées » pour considérer que le producteur de la base de données n'avait pas porté atteinte au droit moral des auteurs des articles de journaux. Or dans le principe, les articles de journaux sous la forme d'extraits auraient pu être considérés comme une atteinte matérielle à ces œuvres préexistantes. Il faut noter que cet assouplissement jurisprudentiel n'aurait pas pu avoir lieu en dehors de la matière littéraire. On voit mal cette décision s'appliquer aux œuvres musicales ou audiovisuelles.

(b) Numérisation à des fins de création.

Le problème se pose surtout au niveau de la création d'œuvre nouvelle à partir d'une œuvre numérisée déjà existante. L'emploi de ces nouvelles techniques à l'encontre d'œuvres déjà existantes risquent en effet de les dénaturer.

Le premier constat doit alors se faire au niveau de la « simple » numérisation. Est-ce que le fait de numériser une œuvre porte atteinte à son respect et à son intégrité ?

Le devoir de respect et d'intégrité d'une œuvre s'entend non pas de façon objective mais de manière subjective par rapport à la qualité voulue par l'auteur, avec ses imperfections éventuelles, reflets de sa personnalité. « *Si le numérique rend toute œuvre si parfaite et finalement pareille à une autre, certains ayants droit pourraient au contraire considérer qu'un tel traitement ne rend pas compte de tous les sentiments qu'ils ont essayés de faire passer dans leur contribution à l'œuvre première*⁷⁸ ». Ainsi dans l'hypothèse où il n'y a pas d'atteinte matérielle à l'œuvre, une atteinte à son esprit peut être évoquée dans certains cas. Il est facile de remarquer l'ampleur des difficultés à constater de telles atteintes aux vues du

⁷⁵ CA Paris 21 octobre 1987, Juris Data n° 026643.

⁷⁶ CA Paris, 13 avril 1990, Dalloz 1991, Sommaire 98, observation C.Colombet.

⁷⁷ Ass. Plèn., 30 octobre 1987, RTD Com, 1988.57, observation A. Françon.

⁷⁸ C. Nguyen Duc Long, *Intégrité et numérisation des œuvres de l'esprit*, RIDA, janvier 2000, n°183, p.41.

nombre exponentiel des outils numériques qui permettent de manipuler un nombre important de données. Ces problèmes ici rapportés à la numérisation touchent aussi toutes créations, d'une manière générale, basées sur une œuvre déjà existante.

Doit-on rendre l'approche de ce droit moral plus souple et prendre en compte les éventuelles contraintes techniques ou doit-on continuer à l'appliquer strictement ?

La jurisprudence joue le rôle de balance sans pouvoir donner une réponse définitive. En effet, elle considère que l'auteur d'un logo, ayant cédé tous ces droits patrimoniaux et ayant aussi autorisé la reproduction diversifiée de ce logo, ne pouvait pas se prévaloir des modifications découlant des impératifs de la technique qui n'avait pas altéré la nature et le caractère de cette œuvre⁷⁹. Au contraire, certaines juridictions vont faire une interprétation stricte du devoir de respect et d'intégrité. C'est ce qu'a montré la décision rendue dans l'affaire de la colorisation d'un film de J. Houston⁸⁰. La prudence en la matière reste alors de vigueur, même si une évolution est souhaitable vers une meilleure prise en considération des nouvelles contraintes techniques.

(c) Numérisation à des fins de diffusion ou de distribution.

Les nouvelles technologies permettent un nouveau mode de diffusion numérique. Il est tout à fait concevable de transmettre, en même temps que l'œuvre un message que l'utilisateur peut consulter. Cette possibilité permettra par exemple de prévenir l'utilisateur que l'œuvre qu'il visionne, est protégée par le droit d'auteur, que cette œuvre doit être regardée dans une certaine optique voulue par l'auteur. Dans un tout autre registre, les messages diffusés avec l'œuvre peuvent être des bandeaux publicitaires, des logos ou autres. Il y a donc en germe des risques de contentieux sur le fondement du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre.

La jurisprudence avait précédemment jugé que l'adjonction du simple logo d'un diffuseur à l'œuvre ou l'insertion de coupures publicitaires pendant la diffusion pouvait constituer une atteinte au droit moral. Cette position jurisprudentielle redevient d'actualité sur un terrain quelque peu similaire mais dont les implications financières sont autrement plus importantes.

Les nouvelles technologies permettent une augmentation des possibilités de diffusion qui va amener fatalement en germe une augmentation des risques de conflits sur le terrain du droit moral. Par exemple, l'adjonction de sous-titres et même le simple doublage peuvent en effet constituer dans l'absolu, une atteinte au respect si l'auteur de l'œuvre y était formellement opposé⁸¹. De nouveaux risques de conflits entre les intérêts d'ordre moral des auteurs et les intérêts économiques des exploitants découleront de ces avancées technologiques.

Le pop up est une fenêtre qui s'ouvre à partir d'une autre fenêtre d'un site internet. A l'origine il servait à afficher des informations ponctuelles en dehors de la fenêtre principale. En quoi ces apparitions intempestives peuvent-elles nuire au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre ?

⁷⁹ CA Versailles, 29 juin 1987, Juris Data n°044865

⁸⁰ CA Versailles, chambres réunies 19 décembre 1994, RIDA avril 1995, p.389.

⁸¹ M. Sulliman Omarjee, « Fansubing et droit d'auteur: le sous-titrage par les fans d'oeuvres protégées est-il légal ? », www.droit-ntic.com

Prenons un exemple : l'auteur met à disposition une œuvre mi-visuelle mi-auditive d'un genre nouveau sur internet et bénéficie de la protection du droit d'auteur. L'auteur protège l'accès contre certains utilisateurs. Admettons que lors de la visualisation et de l'écoute de l'œuvre un pop up apparaît et que l'auteur l'apprenne. Il est incontestable que ce pop up est une altération visuelle et auditive⁸² de l'œuvre. Il y a une atteinte. Le problème se situe dans la preuve de son apparition. Lorsque le pop up apparaît, il faut le conserver ouvert pour que l'altération soit constatée, ce qui est difficilement réalisable en pratique. En effet, si la fenêtre du pop up est refermée, l'atteinte ne peut pas être remarquée, ni visuellement ni en regardant dans la mémoire de l'ordinateur, car ce genre de fichier n'est pas enregistré.

Concernant la diffusion numérique sur internet, une décision aurait pu être intéressante. Il s'agit de l'affaire Queneau⁸³. Les ayants droit de R. Queneau invoquaient en plus d'une atteinte au droit de divulgation, 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, dans ce litige, le juge ne s'est pas plus prononcé sur la question de l'atteinte à l'intégrité des œuvres que sur celle de l'atteinte au droit de divulgation. Comment refuser l'atteinte à l'intégrité des œuvres numérisées dans la mesure où, comme le soutenaient les demandeurs, la structure, donc la composition même des poèmes de Queneau, était modifiée par le programme informatique utilisé pour reproduire et visualiser ces œuvres ?

A contrario, peut-on justifier des atteintes à l'intégrité des œuvres en prenant comme prétexte des contraintes techniques des réseaux ?

La Cour ne répond à aucune de ces deux questions et n'indique aucune piste à suivre.

Quant à la distribution numérique, le problème est de définir l'utilisation du contrôle final de l'utilisateur sur l'œuvre. Il sera difficile à l'exploitant de contrôler l'utilisation réelle de ce code binaire facilement manipulable et transformable. Comment faire prévaloir ce droit moral ?

La question est délicate car on rentre dans les domaines de la responsabilité du FAI (Fournisseur d'Accès Internet) et de la difficulté d'identification de l'utilisateur qui a manipulé l'œuvre protégée. Sans rentrer dans les détails de la responsabilité et de l'identification, Il est alors, facile de constater que l'auteur ou ses ayants droit ne pourront pas aisément mettre en route l'action en réparation du préjudice due à l'atteinte à l'intégrité et au respect de l'œuvre.

⁸² En effet, le plus les pops up sont des publicités criardes pour attraper les regards et bruyantes pour attirer notre attention.

⁸³ TGI Paris, Ord. réf., 5 mai 1997, Expertises juin juillet 1997, p.207.

b) Les atteintes indirectes.

(1) Le problème des courtes citations.

Prévu à l'article 122-5 3°a) du CPI⁸⁴, les courtes citations sont une exception au droit patrimonial. Le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre est souvent avancé comme parade à cette exception. Desbois soutenait que la citation implique une communauté de nature entre l'œuvre à laquelle elle est empruntée et celle à l'intérieur de laquelle elle prend place⁸⁵. D'autres estiment que le droit de citation, notamment en matière musicale, viole le droit moral de son auteur parce que « *l'extrait musical donne une version mutilée, déformée de l'œuvre* »⁸⁶.

Face aux nouvelles technologies et aux nouveaux services, il faut se demander si cette exception des courtes citations n'est pas à réactualiser. En effet, en matière de courte citation musicale, une nouvelle prestation de service se développe depuis quelques années. Ce service apparu dans le réseau GSM de téléphonie mobile, présente des limitations techniques conduisant à simplifier radicalement la ligne mélodique de certaines œuvres musicales pour en faire des sonneries de portables. Cette dénaturation a déjà fait l'objet d'un contentieux. C'est le cas de l'arrêt dit « MC Solaar »⁸⁷. Il a été retenu que cette courte citation était une atteinte à l'intégrité du morceau.

Si on prend par exemple la télévision et les nouvelles chaînes payantes qui diffusent pendant un court instant (environ cinq minutes) un extrait d'un film, il est envisageable qu'une telle diffusion, morcelée au gré du diffuseur porte atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

On se tourne ainsi vers une autre consommation de l'œuvre par « zapping ». L'utilisateur, le visiteur, peut ainsi facilement changer d'œuvre comme il le souhaite. Il profite que d'un court passage de l'œuvre pour assouvir sa soif de culture. Ces courtes citations, liées aux développements des nouvelles technologies, sont sans aucun doute une attaque importante au droit moral de l'auteur.

(2) Les liens hypertextes.

Pour J.Huet il constitue « *la note de bas de pages cybernétique* »⁸⁸. L'interactivité sur internet utilise des liens hypertextes. L'hypertexte est « *une technique ou système qui permet, dans une base documentaire de textes, de passer d'un document à un autre selon les chemins préétablis ou élaborés lors de la consultation* »⁸⁹.

⁸⁴ L'article 122-5 3°a) du CPI: « Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : Sous réserve que soient indiqués clairement 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'œuvre à laquelle elles sont incorporées ».

⁸⁵ Desbois, *le droit moral en France : Propriété littéraire et artistique*, § 249, Dalloz, 3^{ème} éd, 1978.

⁸⁶ F.Pollaud-Dulian, *Jurisque*, *Propriété littéraire et artistique*.

⁸⁷ TGI Paris, ord. réf., 11 octobre 2001, MC Solaar c/ Sté Média Consulting, SACEM-SDRM www.legalis.net

⁸⁸ J.Huet, « *Quelle culture dans le « cyber-espace » et quels droits intellectuels pour cette « cyber-culture » ?* », Dalloz, 1998, Chron. p 191.

⁸⁹ Le Petit Larousse Illustré, éd. 2005, p.559.

Pourquoi un lien hypertexte porte-il atteinte au droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre ?

Les liens hypertextes permettent des renvois vers d'autres sites web. Un excellent exemple est donné par Mme Hein⁹⁰ : « *Imaginez que vous visitez un site web néonazi, et qu'un des liens hypertextes vous propose d'accéder à la page web contenant une œuvre connue. Vous n'avez aucune possibilité de savoir qu'en cliquant sur ce lien hypertexte, vous accédez en réalité à un autre site web. En tant qu'utilisateur, vous en concluez que l'œuvre en question a été réalisée dans l'esprit afférant au néonazisme ou que l'artiste a connu des influences néonazies. Ces assertions peuvent être totalement fausses, et il peut tout simplement s'agir d'une interprétation de l'œuvre en question par les personnes ayant le contrôle du site néonazi* ». C'est l'exemple d'une dénaturación de l'œuvre qui est sortie de son contexte et dont la destination souhaitée par l'artiste est bafouée. Ce renvoi sur une page web s'analyse en « *une altération de la perception de l'œuvre résultant d'une association d'idées de nature à discréditer l'œuvre* »⁹¹, provoquant une atteinte à la fois à l'esprit et à l'intégrité de l'œuvre. La jurisprudence française relative à l'intégrité de l'œuvre est particulièrement restrictive, puisqu'elle condamne tant les mutilations que les retouches, les adjonctions ou encore le démantèlement des œuvres. Il ne faut pas perdre de vue que toutes ces opérations sont facilitées par les nouvelles technologies, et diffusées à grande échelle et rapidement par le réseau Internet. Un lien hypertexte peut à lui seul déformer une œuvre qui constitue pour son auteur un tout homogène.

2. Les enjeux des nouvelles technologies sur ce droit moral en quête de renouveau.

Les enjeux sont doubles. Tout d'abord, il va falloir redéfinir la place de l'auteur dans son droit moral en lui accordant la possibilité d'aliéner le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre a). Enfin, il faut prendre conscience que les nouvelles technologies permettent une interactivité nouvelle. Ainsi, le public revendique un statut et droit nouveau qui peut amoindrir celui déjà existant de l'auteur b).

a) L'auteur et ce droit moral.

Le paradoxe est posé. L'auteur qui bénéficie du droit moral depuis longtemps se voit détrôner par les investisseurs, qui eux n'ont aucun droit d'auteur au sens premier du terme.

Il faut alors se demander si ce nouvel équilibre n'a pas pour conséquence d'entraîner une aliénabilité de ce droit moral.

Le droit moral est inaliénable. Cette inaliénabilité trouve sa source dans la jurisprudence avant d'être consacrée par la loi du 11 mars 1957. Elle se justifie par le fait que la personnalité de l'auteur s'exprime à travers son œuvre. Dès lors tout renoncement à la défense de sa création pourrait s'analyser, selon les termes de Desbois, comme un « *suicide moral* »⁹².

La validité des conventions d'aliénabilité du droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre reste très controversée en doctrine et contrastée en jurisprudence. Mais l'unanimité règne sur le fait

⁹⁰ S.Hein, « *La circulation des œuvres littéraires et sur les inforoutes : essai sur le thème du droit d'auteur et des inforoutes* », Lex electronica, vol.2, n° 3, sur www.lex-electronica.org

⁹¹ L.Tellier-Lonieski, C.Rojinski, L.Masson, « *contrefaçon et droit d'auteur sur internet, 1^{ère} partie* », Gazette du Palais, 19/21 octobre 1997, p.20.

⁹² Desbois, *le droit moral en France : Propriété littéraire et artistique*, § 382, Dalloz, 3^{ème} éd, 1978.

que l'auteur « *peut valider des atteintes à l'intégrité ou à l'esprit de l'œuvre dès lors qu'il agit en pleine connaissance de cause* ». Pour P-Y Gautier⁹³, par exemple, toute renonciation anticipée au droit moral sera frappée de nullité, car enfreignant l'article L 121-1 du CPI⁹⁴ sur le droit au respect de l'œuvre et son inaliénabilité ainsi que le droit des obligations sur les renonciations anticipées. Mais il admet les accords conclus avec un usager au moment ou celui-ci envisage par exemple de modifier l'œuvre ou encore après qu'il l'a fait, hypothèse qu'il analyse comme la confirmation d'une nullité relative.

Sur ce sujet, un arrêt communément appelé « arrêt FLUNCH »⁹⁵ est intéressant car sa solution est originale. Par un contrat du 1^{er} octobre 1983, D. Barbelivien et G. Montagné, respectivement auteur et compositeur de la chanson « *on va s'aimer* », cèdent à deux sociétés le droit d'exploiter directement et d'autoriser des tiers à utiliser tout ou partie de cette œuvre : Paroles et musique ensemble et séparément, en thème dominant ou secondaire de fond sonore de films, ou de toute représentation, théâtrale, radiodiffusée, télévisée, publicitaire, ou autre encore, même non mentionnée, avec possibilité corrélative d'ajouts à la partition et modifications même parodiques du textes. Avec l'appui du sens très large de cette cession, un film publicitaire a été réalisé pour les restaurants Flunch reprenant la mélodie de la chanson en changeant les paroles en « *on va fluncher* ». Ce spot publicitaire est diffusé sur plusieurs chaînes de télévision françaises. En 1997, les deux auteurs relèvent une contravention au respect de l'œuvre. La société titulaire des droits d'exploitation leur oppose alors la clause de renonciation globale et anticipée dans laquelle les formes d'exploitation autorisées étaient laissées à l'instigation du cessionnaire. La Cour d'Appel déboute les auteurs en constatant l'absence d'ambiguïté de la formulation et l'existence d'une contrepartie financière. Elle en conclut que les auteurs avaient défini par avance les limites de l'exploitation de leur œuvre, qu'ils n'avaient donc pas aliéné leur droit moral mais, au contraire, l'avaient exercé en toute connaissance de cause. Pour casser l'arrêt la Cour de Cassation rappelle le principe d'ordre public de l'inaliénabilité du droit moral de l'auteur, dont l'un des attributs est le droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre auquel nulle stipulation ne peut déroger. En conséquence, en plus du droit patrimonial, son titulaire ne peut abandonner au cessionnaire, « *de façon préalable et générale, l'appréciation exclusive des utilisations, diffusion, adaptation, retrait, adjonction et changement auxquels il plairait à ce dernier de procéder* ».

Cet arrêt caractérise bien l'inaliénabilité du droit moral. Pourtant il faut se demander si cette inaliénabilité ne porte pas atteinte par avance au droit au respect et à l'intégrité de l'œuvre. En effet, l'auteur pose ses volontés sur son œuvre, il peut vouloir la protéger pendant un temps et la céder totalement par la suite, comme pour passer à autre chose. On n'accorde pas à l'auteur la possibilité de rejeter totalement son œuvre.

Le rôle des nouvelles technologies va développer ce sentiment de partage des œuvres. Comme les licences de Creative Commons qui prônent déjà le respect de l'auteur et de son œuvre, toujours avec cette attente de communion, cette envie croit. Les nouveaux artistes du « cyber art » possèdent déjà cette envie et la mettent en pratique⁹⁶. Il faudrait ainsi leur donner la possibilité juridique de faire entièrement ce qu'ils souhaitent avec leur œuvre.

⁹³ P-Y Gautier, *propriété littéraire et artistique*, 3^{ème} éd., PUF, 1999.

⁹⁴ Article L 121-1 du CPI : « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité, et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires»

⁹⁵ Arrêt de la 1^{ère} chambre civile de la Cour de cassation rendu le 28 janvier 2003.

⁹⁶ Comme les œuvres de Fred Forest.

b) Un droit à la culture qui revendique sa place.

Par la magie des nouvelles technologies, de nombreux secteurs professionnels ayant toujours fonctionnés de manière cloisonnée sont amenés à travailler ensemble. C'est le fameux phénomène de convergence : la rencontre entre les univers de l'informatique, de l'électronique, des télécoms et des médias. Ainsi un flou naissant mélange le protégé au non protégé, le libre au privé. Tout peut devenir information, c'est un véritable droit à la culture qui apparaît (1) et qui remet en cause des notions fondamentales de notre société (2).

(1) Qu'est ce que le droit à la culture ?

Le droit à l'information est souvent mis en avant pour justifier une libre diffusion au public des œuvres protégées par le droit d'auteur. Sous cet angle, le droit à l'information prend d'ailleurs parfois abusivement le nom de droit à la culture. Ce droit à la culture est invoqué par les défenseurs du « libre flux de l'information » et de la libre circulation des œuvres sur internet. Cette position a tout d'abord son fondement dans l'article 10 de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme (CEDH) qui énonce que le droit à la liberté d'expression « *comprend la liberté d'opinion et celle de recevoir ou de communiquer des informations ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques et sans considération de frontière* » et aussi dans l'article 7 des accords ADPIC⁹⁷ prévoyant un « *droit du public* » de bénéficier d'un accès raisonnable et aisé aux œuvres. Néanmoins, il faut se garder de confondre cette pure déclaration de principe avec la notion « d'intérêt public ».

La montée en puissance du droit d'auteur amène à réviser la position traditionnelle de penser que le législateur, à travers les exceptions au droit d'auteur, avait enterré le conflit entre droit d'auteur et liberté d'expression. L'article 10 de la CEDH commence par poser le principe que « *toute personne a droit à la liberté d'expression* » et il amène ensuite une exception : Certaines restrictions à la liberté d'expression sont légitimes quand elles sont prévues par la loi (accessibilité et prévision), qu'elle visent un but légitime (notamment la protection des droits d'autrui) et qu'elles sont nécessaires dans une société démocratique (proportionnalité).

Existe-il un droit du public à l'information qui est susceptible de poser des limites aux propres restrictions du droit d'auteur sur la circulation et l'utilisation des œuvres ?

Jusqu'à une décision du TGI de Paris du 23 février 1999 *Fabris c/ France 2*⁹⁸, la question n'avait pas été traitée en France. Le tribunal a estimé que la compensation réclamée par Fabris pour que France 2 diffuse ses œuvres dans un reportage n'entraînait pas une restriction à la liberté d'expression qui soit illégitime ou disproportionnée au sens de l'article 10-2 de la CEDH.

L'ensemble des juridictions européennes qui ont été saisies de la question a admis que le droit d'auteur puisse être une restriction légitime à la liberté d'expression. Et, effectivement, le droit de l'auteur n'est pas, dans une certaine mesure, un droit qui permet d'empêcher l'accès à son œuvre. Cet article 10-2 de la CEDH prévoit un test *in concreto* de la légitimité de la restriction litigieuse à la liberté d'expression. Le juge national est donc libre d'apprécier et d'évaluer cette restriction aussi bien selon la nature du droit contesté que selon la nature de la restriction imposée. Jusqu'à présent l'article 10 de la CEDH n'a jamais été une menace pour

⁹⁷ Volet propriété intellectuelle des accords du GATT.

⁹⁸ P.Kamina, « *droit d'auteur et article 10 de la CEDH* », *legicom* n° 25, année 2001.

le droit d'auteur mais il ne s'est jamais non plus présenté d'hypothèses où la liberté d'expression a réellement été menacée alors que c'est pourtant bien ce qui s'annonce aujourd'hui.

Il est fort probable que, dans notre monde dématérialisé, la liberté de circulation de l'information est de plus en plus évoquée pour remettre en cause les monopoles d'appropriation que permet le droit d'auteur.

(2) Un débat qui dépasse la question juridique pour englober des fondements politiques et philosophiques.

C'est avec l'arrivée des logiciels qu'on a commencé à parler « d'œuvres informationnelles » qui traitent de l'information en tant que valeur propre. On voit très clairement avec le développement du réseau et ces « œuvres informationnelles » se dessiner une véritable problématique : opposant la liberté de circulation de l'information au droit d'auteur. Le droit d'auteur pourrait poser des interdicts sur l'utilisation de ces œuvres. Il y a donc une confrontation entre l'intérêt particulier de l'auteur et l'intérêt général du public à avoir accès aux œuvres et au savoir. Le droit de propriété de l'auteur n'est qu'une exception face au domaine public, exception permettant de tirer profit de son œuvre pendant un court instant, afin de pouvoir continuer à créer. Mais la cible ultime de l'œuvre, après ce temps d'appropriation, est quand même le domaine public⁹⁹. Il faut que tout le monde puisse y avoir accès. La confrontation de ces deux notions n'est pas nouvelle. Victor HUGO, lors de son discours d'ouverture du congrès littéraire international en 1878, contribuait à fonder le droit d'auteur avec ces mots : « *Le livre, comme livre, appartient à l'auteur, mais comme pensée, il appartient- le mot n'est pas trop vaste- au genre humain. Toutes les intelligences y ont droit. Si l'un des deux droits, le droit de l'écrivain et le droit de l'esprit humain, devait être sacrifié, ce serait certes le droit de l'écrivain, car l'intérêt public est notre préoccupation unique, et tous, je le déclare, doivent passer avant nous* ».

Aujourd'hui le droit d'auteur est aux mains des puissants, des lobbyistes, des économistes et des prestataires techniques, qu'on appelle généralement les « marchands ». Ils se servent de lui tactiquement pour asseoir leur hégémonie économique. Mais il ne faut pas oublier l'histoire du droit d'auteur qui, rappelons-le, est né d'un conflit entre les éditeurs, extrêmement puissants, et les auteurs, qui voulaient, reprendre le contrôle sur leurs propres œuvres. Le droit d'auteur est un instrument d'incitation à la création et doit le rester. Or on assiste à une véritable inversion du schéma traditionnel du droit, celui-ci passant d'un rôle de défenseur des auteurs à celui de défenseur des marchands. La notion d'œuvre et de support doit être redéfinie dans un monde où la dématérialisation ne fait que de se développer. La place du public est aussi un facteur nouveau à prendre en considération. L'auteur, son œuvre et sa volonté de création doivent être protégés par un droit d'auteur qui doit impérativement comprendre les nouvelles technologies.

⁹⁹ En 1791, LE CHAPELIER, à l'occasion de la loi consacrant le droit de représentation, décrit ainsi la propriété littéraire : « La plus sacrée, la plus inattaquable et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain. (...) Comme il est extrêmement juste que les hommes qui cultivent le domaine de la pensée tirent quelque fruit de leur travail, il faut que pendant leur vie et pendant quelques années après leur mort, personne ne puisse sans leur consentement disposer de leur génie. Mais enfin, après le délai fixé, la propriété du public commence, et tout le monde doit pouvoir imprimer, publier les ouvrages qui ont contribué à éclairer l'esprit humain ».

Le numérique est une mutation très récente dont on n'a pas encore mesuré toutes les conséquences. Mais, il n'est pas sûr que l'élargissement systématique du domaine d'application du droit existant qui adapte tant bien que mal des notions préexistantes à des concepts émergents, ne le desserve plus que ne le serve.

TABLE DES MATIERES

I. RESPECT ET INTEGRITE DE L'ŒUVRE FACE A DES NOTIONS EN MUTATION.	8
A. LA NOTION DE SUPPORT DANS LE DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE D'UNE ŒUVRE OU LA REVOLUTION « NUMERICIENNE ».....	8
1. <i>Le support et le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre.....</i>	8
a) Des idées à la forme, lorsque le support prend tout son sens.....	8
b) L'atteinte au support et l'atteinte au droit au respect et à l'intégrité.....	11
2. <i>Vers une évolution de la place du support : Le manque de support, un décalage entre le droit et l'art.....</i>	12
B. LE RESPECT ET L'INTEGRITE DES ŒUVRES APPLIQUEES AUX NOUVELLES TECHNOLOGIES.	15
1. <i>La place de ce droit moral dans ces nouvelles œuvres.....</i>	15
a) Les œuvres interactives et le droit au respect et à l'intégrité.....	15
b) Les œuvres logicielles et le droit au respect et à l'intégrité.....	16
c) L'œuvre numérique et le droit au respect et à l'intégrité.....	18
2. <i>Le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre face à deux conséquences de l'évolution technologique.....</i>	19
a) La guerre des formats.....	19
b) La conservation des données.....	21

II. LES NOUVELLES TECHNOLOGIES ET LE DROIT AU RESPECT : UNE DELICATE ENTENTE..... 24

A. LES MESURES DE PROTECTIONS TECHNIQUES ALLIEES DU DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE. 24

1. *Un contrôle total sur la dénaturation d'une œuvre : Les enjeux des mesures techniques de protection..... 24*
2. *L'usurpation de la titularité du droit : Un pouvoir de contrôle partagé sur l'œuvre. 27*

B. LES ROLES DES NOUVELLES TECHNOLOGIES FACE AU DROIT AU RESPECT ET A L'INTEGRITE : DES ATTEINTES AUX ENJEUX. 28

1. *Les atteintes des nouvelles technologies sur le droit au respect et à l'intégrité d'une œuvre. 28*
 - a) Les atteintes directes. 28
 - (1) Les nouvelles technologies: streaming, caching, routing, browsing et autres. 28
 - (2) Les autres dénaturations. 30
 - (a) Numérisation à des fins de stockage. 30
 - (b) Numérisation à des fins de création. 31
 - (c) Numérisation à des fins de diffusion ou de distribution..... 32
 - b) Les atteintes indirectes. 34
 - (1) Le problème des courtes citations. 34
 - (2) Les liens hypertextes. 34
2. *les enjeux des nouvelles technologies sur ce droit moral en quête de renouveau. .. 35*
 - a) L'auteur et ce droit moral..... 35
 - b) Un droit à la culture qui revendique sa place. 37
 - (1) Qu'est ce que le droit à la culture ? 37
 - (2) Un débat qui dépasse la question juridique pour englober des fondements politiques et philosophiques. 38

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- « *Droit d'auteur et droits voisins* » de X. Linant de Bellefonds, éd. Dalloz, 2002.
- « *Droit d'auteur et numérique* » de A. Lucas, éd. Litec, 1998.
- « *L'œuvre d'art en droit d'auteur* », de N. Walravens, éd. Economica 2005, collection patrimoine.
- « *Propriété littéraire et artistique* », de PY Gautier, 4^o éd. PUF, mise à jours 2001.
- « *Contrats informatiques et électroniques* », P. Le Tourneau, Dalloz, éd. 2004.
- « *Le droit moral en France : Propriété littéraire et artistique* », de Desbois, § 249, Dalloz, 3^{ème} éd, 1978.
- « *La création multimédia et le droit* », de N. Mallet-Poujol, 2^{ème} éd. Litec.
- « *Propriété Littéraire et artistique* » de P. Sirinelli, 2^{ème} éd. Dalloz.
- « *Les arrêts tendances de l'internet* », A. Bensoussan et Y. Bréban, éd. Hermès Science, 2000.
- « *Droit de la propriété intellectuelle* », P. Tafforeau, 2004, Gualino éditeur.

Articles :

- « *Droit moral de l'auteur dans l'environnement numérique : la fin de la conception personnaliste ?* » P. Boironet et C. Duchevet, Legipress n°195, octobre 2002.
- « *La main et l'esprit* » B. Edelman, Dalloz 1980. Chron. 43.
- Juris Classeur Propriété littéraire et artistique, objet du droit d'auteur, œuvre protégée. Œuvre multimédia, Fasc.1165, 11, 1997, PY Gautier.
- « *Définir l'œuvre d'art multimédia* », D. Valleteau de Moulliac, publié le 25/08/2004 sur www.avocats-publishing.com.
- « *Propriété intellectuelle et nouvelles technologies* », de M. Vivant, revue Géoéconomie, n°17, printemps 2001.
- « *de la diffusion à la conservation des documents numériques* », C. Rossi, www.archivesic.ccsd.cnrs.fr
- « *Les misérables : œuvres figées pour l'éternité ?* », C. Caron, Communication-Commerce électronique, Revue mensuelle du Jurisclasseur, mai 2004.
- « *Technologie : les droits d'auteur à l'heure du numérique* », de Michel Dumais, www.ledevoir.com
- « *Dispositifs techniques et droit d'auteur dans la société de l'information* », de E. Caprioli, www.Caprioli-avocats.com
- Jurisclasseur, Propriété littéraire et artistique, F. Pollaud-Dulian,
- « *Droit d'auteur et article 10 de la CEDH* », de P. Kamina, legicom n° 25, année 2001.
- « *Quelle culture dans le « cyber-espace » et quels droits intellectuels pour cette « cyber-culture » ?* », de J. Huet, Dalloz, 1998, Chron.
- « *La circulation des œuvres littéraires et sur les inforoutes : essai sur le thème du droit d'auteur et des inforoutes* », de S. Hein, Lex electronica, vol.2, n° 3, sur www.lex-electronica.org

- « *Contrefaçon et droit d'auteur sur internet, 1^{ère} partie* », de L.Tellier-Lonieski, C.Rojinski, L.Masson, Gazette du Palais, 19/21 octobre 1997.
- *Creative Commons : Soyons créatifs ensemble*, de RNB www.framasoft.net
- « *Creative commons en France : Réserver n'est pas interdire* », de M. Dulong de Rosnay, www.droit-ntic.com
- « *Fansubing et droit d'auteur: le sous-titrage par les fans d'oeuvres protégées est-il légal ?* », de M. Sulliman Omarjee, www.droit-ntic.com
- « *Pop-up : Quelle légalité* », Mr Verbiest, 14 avril 2004, www.lejournaldunet.com
- « *le point sur la décompilation* », S.Basset, 25/06/2002, www.droit-ntic.com
- « *L'évolution des droits reconnus à l'auteur et à son éditeur : vers un déplacement du centre de gravité de l'édition* », J.P. Bouard, Communication-Commerce Electronique, Avril 2004.
- « *Les licences Creative Commons* », P. Van Den Bulck, www.ulys.net
- « *Petite histoire des batailles du droit d'auteur* », A. Latournerie, mai 2001.
- « *Le droit de reproduction à l'heure de la société de l'information* », V. Grynbaum.
- « *L'avenir de l'imprimé au XXI^e siècle*, J. Rouis, 06 mai 2002.
- « *Creative Commons : une licence de droits d'auteur pour favoriser la partage du patrimoine intellectuel* », S. Rouja, 01/12/2004, www.juriscom.net

Thèses et mémoires :

- « *L'impact de la dématérialisation sur la filière musicale et plus généralement sur le droit d'auteur* », de Josselin de Richoufftz, mémoire DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II Panthéon Assas.
- « *Les mesures techniques de protection : un délicat compromis* », de Badiane Laurent, mémoire 2003-2004, DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II Panthéon Assas.
- « *Intégrité et numérisation des œuvres de l'esprit* », de C. Nguyen Duc Long, RIDA, janvier 2000, n°183.
- « *Le droit moral de l'auteur à l'épreuve du numérique* », S. Nehme, 2003, DESS droit du multimédia et de l'informatique, Paris II, Panthéon Assas.
- « *Le commerce électronique des œuvres protégées par le droit d'auteur à l'heure du développement du haut débit* », P.Forest, 2002.
- « *les limites de la protection technique des données numériques* », J.B. Soufron, DESS Droit du Multimédia et des systèmes d'informations, Strasbourg III Robert Schuman.
- « *Les conséquences de la numérisation des supports photographiques* », Nicolas Rebbot.

Rapports :

- G de Broglie « *droit d'auteur et Internet* », éd. PUF, cahier des sciences morales et politiques, janvier 2001, 105 pages. www.culture.gouv.fr

Codes, Directives :

- Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil sur l'harmonisation des certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information. www.legifrance.gouv.fr

- Le Code de la Propriété Intellectuelle, 4^{ème} éd. Dalloz 2004.
- Le Code Civil, 102^{ème} éd. Dalloz 2003.

Autres :

- Dictionnaire des termes juridiques, 12^{ème} éd., Dalloz 1999.
- Dictionnaire le petit Larousse Illustré, 100^{ème} éd., 2005.
- Le journal Libération du 18 août 2005.
- « Droit de l'informatique et des réseaux », 2004, Lamy.

Sites internet :

- www.fredforest.org/touch-me/touch.html
- www.connect-europe.com
- www.virginmega.fr
- www.apple.com/fr/itunes
- www.education.gouv.fr
- www.zdnet.fr
- www.droit-ntic.com
- www.legalis.net
- www.lejournaldunet.com