Copyright and Movies Sampling: A New Dilemma in Creation Process

France Guillemonat
Université Paul Cézanne
IUT de Marseille

*Après avoir suivi une formation classique en droit public à l'université d'Aix-Marseille 3 (Université Paul Cézanne), **France Guillemonat** obtient un doctorat d'Etat (ancien régime) avec la mention très bien en 1976. Elle obtient un poste d'assistant puis de maître de conférences à l'IUT de Marseille où se déroule sa carrière si l'on excepte deux années passées à l'Institut d'Etudes Politiques d'Aix de 1999 à 2001. A côté de ses enseignements en droit administratif et fiscal, ainsi que droit de la culture, elle occupe la fonction administrative de chef du département de gestion des entreprises et des administrations de 1984 à 1990. Entre temps elle crée et dirige jusqu'en 1996 une maîtrise de "conception et mise en oeuvre de projets culturels" (devenue depuis un IUP) dans le cadre de la faculté d'Economie Appliquée. Lors des deux années passées à L'IEP d'Aix elle a eu également l'occasion de mettre en place et diriger l'option "Métiers de la culture" au sein du DESS Management Public. Enfin, elle a mené en parallèle une carrière d'avocat de 1979 à 1994. Actuellement, elle est très investie dans la création cinématographique et multimédia dans le cadre d'une association d'aide à l'écriture et à la production.*

Abstract

Technologic evolution gets new ways for artistic creation. Multimedia especially allows the creation of synthetic images and the sampling of known images. This way of image sampling and over all movie image sampling, needs some new solutions in regarding copyright laws. Is a veejay's creation an audiovisual works of art or a visual art work? And is the veejay an author? According to the creative process we can have different answers. As it is necessary to have the authors agreement for sampling the image, the courageous veejay has to find who owns the rights on the movie. Laws are very different all over the world and do not refer to the same persons. What is more, rights do not extend over the same period. So the search will be all the more difficult as it is worldwide. If we wish to give a large creative space for the sampling process, it could be usefull to simplify agreement procedures. For that reason we will end this paper with some suggestions.

Keywords

VJ, Veejay, video sampling, multimedia creation, copyright, movie sampling, audiovisual creation, authors' rights.

Introduction

Le samplage vidéo, pour autant que l'on puisse formaliser les choses, est né dans les années 1990 qui virent l'explosion des nouvelles technologies.

Il n'a pas pris naissance dans les milieux de l'image, mais dans celui de la musique. Il semble que les premières images samplées aient fait leur apparition dans les rave-parties, c'est-à-dire dans le cadre de la culture techno. Au même titre que la musique techno et que l'usage des drogues, l'utilisation d'images samplées permettait d'accentuer le côté onirique, hallucinatoire et hypnotique de la musique techno. Les images utilisées étaient donc avant tout des images de synthèses, et plus particulièrement des images fractales (soit la transformation en images d'équations mathématiques).

Le monde de l'image, qu'il s'agisse de l'audiovisuel ou des arts plastiques est, pendant des années, resté complètement étranger à cette pratique. C'est la fermeture du monde du cinéma qui a poussé les auteurs audiovisuels, et plus particulièrement les vidéastes intéressés par le court-métrage, à chercher un chemin nouveau dans cette direction. Le virage s'amorce dans les années 2000 et connaît actuellement une croissance impressionnante.

En effet, le cinéma est devenu une industrie chère, solidement contrôlée par les « majors », et où le format court a peu de débouchés. Le coût des productions est élevé. Tout choix artistique se traduit en termes de financement de la production : durée de tournage, choix de la caméra, quantité de pellicule, méthode de prise de vue (travelling, par exemple). Ce qui induit une négociation permanente entre le réalisateur qui demande et le producteur qui chiffre. Il n'est pas rare de devoir transiger sur un choix technique : renoncer à un travelling peut permettre de reporter le financement concerné sur un autre aspect artistique jugé plus important.

Par ailleurs, l'apparition de la vidéo numérique donnait de nouvelles possibilités de traitement de l'image. Celle-ci peut être exploitée comme n'importe quelle autre donnée numérique. La plupart des opérations de postproduction deviennent inutiles.

La combinaison de ces deux éléments a fortement orienté les jeunes vidéastes vers la production d'images échantillonnées. Par exemple, la réalisation d'un court-métrage de dix minutes a un coût quasi-nul si l'on travaille sur des images de synthèse ou sur des images existantes numérisées. L'investissement n'est plus financier, il se chiffre en unités de temps. Le vidéojockey est seul face à son ordinateur. Il a seulement investi dans l'achat d'un logiciel spécialisé¹ à un prix tout à fait abordable (de l'ordre de 300 ou 400 euros). Le jeune créateur en recherche peut donc élaborer une oeuvre sans que pèsent sur ses épaules les coûts ordinaires de production, comme le coût des interprètes, le montage et la post-production d'une façon plus générale. Il retrouve une liberté d'écriture qui n'a d'équivalent que dans le travail de l'écrivain. Il est d'ailleurs souvent son propre producteur.

Les premiers travaux réalisés par des créateurs audiovisuels sont principalement des mixages d'images de films muets (Charlie Chaplin ou Buster Keaton ont été parmi les auteurs les plus sollicités!) avec des musiques ou des paroles créées directement par le Vidéojockey.

Si, pour le moment, le échantillonnage des images reste donc plutôt confiné au domaine de l'expérimentation, il ne faudrait pas en conclure que le phénomène reste confiné. Le échantillonnage des images est une pratique individuelle d'exploration, mais n'en traduit pas moins l'émergence d'un courant artistique. C'est un phénomène spontané qui commence à prendre un caractère collectif. Les VJ qui sont issus de la culture de l'Internet ont tendance à se rassembler pour échanger leurs idées. Des sites sont créés à cet effet. A titre d'exemple, le site français "VJ France" en un an est passé de 80 membres environ à 500. Il existe par ailleurs un festival itinérant : AVIT, et une nuit des VJ est en préparation à Marseille pour le mois de novembre 2005. Il y a donc une vraie demande professionnelle des créateurs qui utilisent ce nouveau moyen de production et tournent le dos aux anciennes pratiques.

Le côté expérimental de la démarche, ainsi que la personnalité des créateurs, issus plutôt du monde du jeu vidéo, du graphisme et de l'Internet, a provoqué les dérives propres à ces secteurs et à une activité encore peu professionnalisée. Il est assez fréquent d'utiliser des logiciels illégalement copiés, ne serait-ce que pour déterminer celui qui est le mieux adapté à la pratique du VJ. Quant au respect des droits de l'auteur de l'oeuvre échantillonnée, il ne vient parfois pas même à l'esprit du échantillonneur qu'il est dans l'illégalité.

Dans la mesure où la profession de VJ tend à se professionnaliser, on voit émerger une demande de reconnaissance qui s'accompagne d'un effort pour délimiter le cadre légal dans lequel le VJ pourrait évoluer. C'est dans cette démarche que s'inscrit notre travail.

On sait que deux grands systèmes s'affrontent en matière de droit d'auteur : le modèle anglo-saxon appelé « système de copyright » et le modèle romano-germanique que nous appellerons système latin bien que cela ne corresponde pas vraiment à la réalité géographique. En schématisant, on peut dire que le premier modèle considère l'œuvre intellectuelle comme une marchandise librement cessible avec l'agrément de l'auteur, tandis que le second fait du droit à la protection et au respect de l'œuvre un principe qui échappe à la volonté du créateur et le protège, même malgré lui.

S'il est certain que le droit latin protège plus efficacement l'auteur que le système de copyright, il a, en revanche, le défaut d'empêcher ou de ralentir l'émergence de nouvelles formes artistiques. Le samplage des images illustre parfaitement la difficulté d'atteindre un équilibre permettant de protéger le créateur sans pour autant paralyser l'exploitation artistique de l'œuvre samplée.

Il n'est pas question, compte tenu de l'espace temps réservé à cette communication, de prétendre explorer l'ensemble des questions qui se posent au sampleur d'images. Nous nous restreindrons donc volontairement à deux questions qui nous ont été posées par les créateurs : dans quelle mesure ont-ils le droit de sampler des œuvres préexistantes, quelle que soit leur nature, et dans quelle mesure peuvent-ils eux-mêmes se prévaloir de la qualité d'auteur.

Il est sans doute plus simple de répondre à la deuxième interrogation et c'est ce que nous ferons dans une première partie pour autant qu'on ait des certitudes en la matière.

La première interrogation appelle une réponse plus simple, mais assez décourageante tant la démarche de sampler une œuvre existante paraît soulever de difficultés. C'est pourquoi, dans une deuxième partie, nous l'assortirons de quelques propositions destinées à faciliter les démarches du VJ.

Le samplage des images, nouvelle espèce artistique

Les œuvres audiovisuelles, par leur large diffusion, sont sans doute celles qui auront le plus largement influencé les créateurs du XX^{ème} siècle et de ce début du XXI^{ème}. Sans compter l'attrait pour l'image des jeunes consommateurs culturels. Il n'est donc pas étonnant que l'œuvre audiovisuelle, et plus particulièrement l'œuvre cinématographique, ait donné lieu à de multiples avatars : versions abrégées, remakes, colorisation, etc.

Le samplage des images se distingue entièrement de ces différents procédés de transformation, de re-création ou de « rafraîchissement esthétique ». Il consiste à utiliser soit des images de synthèse, soit les images d'une œuvre audiovisuelle antérieure, à les retravailler par des moyens informatiques, à les réduire, en quelque sorte à des vidéogrammes, afin de les réutiliser pour présenter une œuvre nouvelle n'utilisant ni le procédé narratif, ni l'ordre chronologique, ni l'esthétique de l'image de l'œuvre antérieure. Pour autant, il ne s'agit nullement d'un travail de mutilation dépourvu de respect pour l'œuvre antérieure. On pourrait même avancer qu'il s'agit d'une forme d'hommage à l'auteur de l'œuvre inspiratrice : le jeune créateur s'approprie une œuvre aimée pour lui redonner une nouvelle vie sous une autre forme.

Il est rare que le samplage des images ne soit pas accompagné du samplage de la musique, partie intégrante de l'œuvre source qui ne saurait être, purement et simplement, ignorée. Il pourra en être de même pour les dialogues.

Comme on le voit, le samplage des images est proche parent du samplage musical pratiqué par les DJs ce qui entraîne dans l'usage professionnel à parler de VJs. Cependant, du fait que ce samplage porte sur des œuvres audiovisuelles, il complique sensiblement l'application des règles du droit d'auteur.

Comme les pratiques sont diverses, l'œuvre créée peut différer totalement d'un VJ à l'autre. Il est donc difficile d'appliquer de façon globale à l'œuvre samplée une qualification particulière. Bien entendu, l'application des règles de droit est essentiellement liée à la nature et à la forme des œuvres créées. Nous allons donc tenter de répartir les œuvres des VJ dans diverses catégories. Non en raison d'un goût particulier pour les classifications, mais parce que l'œuvre, selon sa classification, pourra rentrer dans tel ou tel cadre juridique connu.

Les différentes variétés de samplage des images.

Le samplage des images peut prendre différentes formes soit à la création, soit lors de la présentation au public. Ces éléments peuvent avoir une incidence importante sur la nature de l'œuvre, la qualité de créateur, et surtout, le cadre juridique de l'exercice de l'activité de VJ.

La classification, par elle-même, ayant peu d'intérêt, nous allons retenir les familles qui justifieraient un régime juridique différent ou particulier.

Tentative de classification des œuvres samplées

Une première classification pourrait se référer au mode de présentation de l'œuvre au public. Le samplage est une démarche nouvelle, pratiqué par environ 2000 créateurs dans le monde. Les pratiques des uns et des autres peuvent varier, mais dans l'ensemble, on peut relever deux méthodes de communication au public de l'œuvre samplée: la présentation par le truchement d'un support, ou la présentation dite « live ».

Dans le premier cas, on reste dans le domaine des industries culturelles avec production d'un nouveau document, par exemple un DVD, dans le second cas, on transfère l'œuvre samplée de l'industrie culturelle au spectacle vivant.

Lorsque la présentation de l'œuvre se fait lors d'un spectacle vivant, l'œuvre devient éphémère, différant d'un spectacle à l'autre, contrairement à la nature habituelle des œuvres audiovisuelles.

C'est, actuellement et de loin, la forme la plus utilisée. La fixation sur un support est réservée aux démonstrations, c'est-à-dire à la présentation de l'œuvre aux personnes intéressées par sa production ou sa diffusion. Cependant, rien n'interdit de penser que le développement du samplage des images conduira à la fixation des œuvres réalisées. Dans la mesure où le samplage des images a pris naissance dans le milieu musical, il s'est conformé aux formes habituelles dans ce secteur. Cela n'implique pas qu'il doive rester cantonné à cette forme de représentation. Si le samplage des images sortait de l'expérimentation pour devenir une nouvelle forme d'expression artistique (ce qui nous paraît devoir se produire) il est à peu près

certain qu'il ferait l'objet d'une fixation puis d'une duplication commerciale. A notre connaissance, il existe déjà un exemple en France avec le CD Urban Session du collectif French Cancan. Ce n'est certainement pas un exemple unique.

C'est donc une première classification : œuvre relevant du spectacle vivant et œuvre relevant de l'industrie audiovisuelle. Comme toute classification, elle présente des défauts. D'une part, il serait regrettable de soumettre ces deux pratiques ayant une origine commune à des règles juridiques différentes, d'autre part, rien ne peut dire si le spectacle vivant ne fera pas l'objet d'une reproduction.

Néanmoins, on peut s'interroger sur le statut du producteur. Le producteur, s'il est fait usage d'un moyen de reproduction, se retrouvera dans la situation plus avantageuse de producteur d'une œuvre audiovisuelle. Il sera protégé légalement et pourra prendre des décisions d'exploitation librement, sans avoir à solliciter l'accord du ou des auteurs. Si la production relève du spectacle vivant, le producteur perd ses droits particuliers sur l'œuvre et s'en tient à l'organisation du spectacle. De la même façon, les conventions collectives ou accords particuliers applicables aux salariés ayant concouru à la réalisation de l'œuvre ne seront pas les mêmes. La même question se pose pour les différents contrats de production, d'exploitation ou de cession auxquelles l'œuvre pourrait donner lieu.

L'interrogation essentielle, si l'on adopte cette classification, est de savoir si l'œuvre reste une œuvre audiovisuelle, placée dans le champ du droit de l'audiovisuel, quel que soit le mode de présentation au public.

Un autre mode de classification important peut être envisagé. Le critère de distinction proposé est l'utilisation d'images de synthèse ou d'images « vivantes ». En effet, dans le premier cas, le VJ se présente comme l'auteur d'une œuvre entièrement nouvelle (en principe tout au moins). Dans le second cas, il ne réalise plus une œuvre autonome, mais une œuvre dérivée d'une œuvre source.

Bien entendu, les conséquences juridiques sont extrêmement différentes. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre nouvelle, le VJ est seul titulaire de droits d'auteurs dans le second cas, il est un des auteurs, et limité dans l'expression créatrice par la volonté de l'auteur de l'œuvre source. On peut penser que l'auteur relevant de la première catégorie est plus libre que celui de la deuxième catégorie. Son droit sur l'œuvre est entier.

Nous pensons néanmoins qu'il faut émettre une réserve : quid des droits de l'auteur du logiciel ayant permis de réaliser l'image de synthèse ?

En général, s'agissant d'un logiciel dont le VJ a acquis légalement les droits, il ne devrait pas y avoir de difficulté. Mais le statut du logiciel est variable dans le monde. S'il a été créé dans un pays de copyright, rien ne s'oppose à ce que l'auteur fasse abandon de son droit à l'acquéreur. En revanche, si l'on est dans un pays protégeant la création en tant que telle, les règles sont variables. En France, le logiciel relève du droit de la propriété artistique moyennant quelques aménagements. Cette solution a été controversée et non sans raison. Rien n'interdit à un système juridique de type latin d'inclure le logiciel plutôt dans la propriété industrielle.

Par ailleurs l'évolution la plus récente conduit les VJ soit à construire leur propre logiciel, soit à s'associer à des développeurs. C'est une situation pourrait avoir des incidences juridiques, notamment si l'on envisageait que le développeur puisse devenir co-auteur.

Enfin, mais cela nous paraît d'une moindre importance, on peut aussi utiliser un mode de classification reposant sur le caractère collectif ou individuel de la création.

Le VJ peut choisir de faire sa propre création, qu'elle porte sur les images seules ou sur l'ensemble des créations individuelles au sein de l'œuvre collective. Il peut à l'inverse choisir de s'entourer d'un ou plusieurs autres co-créateurs. Par exemple est le samplage des images par un VJ alors que parallèlement un musicien sample ou recrée la musique soit en réutilisant le support original, soit en introduisant d'autres œuvres musicales.

La deuxième situation ferait de la nouvelle œuvre une œuvre de collaboration alors que dans le premier cas, le VJ a, seul, la qualité d'auteur. Cela ne nous paraît pas cependant de nature à modifier de façon importante le statut juridique du ou des auteurs.

Cette classification est alors inutile, comme beaucoup d'autres que nous n'avons pas évoquées.

Parmi ces différentes méthodes de classification, il nous semble que la plus importante est la première, dans la mesure où elle abolit une frontière jadis rigide entre spectacle vivant et spectacle utilisant un moyen de reproduction. La mixité est un des aspects importants du samplage des œuvres audiovisuelles à la fois parce qu'elle complique singulièrement l'application des règles du droit d'auteur, mais surtout parce qu'elle modifie profondément la fonction de production.

Dans quelle mesure le créateur de l'œuvre est-il lui-même affecté par ses choix de présentation ?

Statut juridique du créateur

A condition qu'il ait obtenu les autorisations nécessaires et qu'il ne viole pas les règles du droit des auteurs de l'œuvre source, le VJ peut à son tour obtenir la reconnaissance de son droit d'auteur sur l'œuvre nouvelle. Toutefois, la nature complexe de l'œuvre samplée peut rendre plus subtile l'acquisition de la qualité d'auteur.

Si la reconnaissance de la qualité d'auteur ne nous semble pas devoir poser de questions délicates, en revanche, nous sommes plus réservés sur le statut de l'œuvre.

a/ La nature juridique de l'œuvre nouvelle

Il est difficile dans le cadre d'une communication d'envisager toutes les hypothèses juridiques, nous nous limiterons donc à deux interrogations qui nous paraissent essentielles : faut-il reconnaître à l'œuvre samplée un caractère original et nouveau de nature à lui conférer le statut d'œuvre artistique et, dans ce cas, reste-t-elle une œuvre audiovisuelle ou relève-t-elle d'un autre classement ?

-Le samplage donne lieu à la création d'une œuvre nouvelle

En ce qui concerne la première question, la réponse nous semble assez simple. Les critères d'identification d'une œuvre relevant de la propriété artistique ont été dégagés depuis longtemps, non seulement par les textes et les tribunaux français, mais encore par les textes et la jurisprudence dans les différents systèmes juridiques étrangers.

Bien entendu, ces critères sont posés essentiellement aux fins d'application de la protection par le droit d'auteur, on peut donc en souligner le caractère particulier. Mais, à notre connaissance, aucun autre critère satisfaisant d'identification de l'œuvre artistique n'a été proposé dans un cadre plus général. Nous référeront donc au droit d'auteur.

Les deux critères utilisés unanimement sont : d'une part le caractère nouveau de l'œuvre, d'autre part le fait que l'œuvre porte la marque de la personnalité particulière de l'auteur c'est le critère d'originalité.

Comme toujours lorsqu'il s'agit d'une œuvre reprenant une œuvre antérieure sous une forme sensiblement différente, on peut s'interroger sur le caractère nouveau, de cette recréation. Cependant, il n'y a pas lieu de s'interroger longuement, car cette question a été tranchée à plusieurs reprises par les tribunaux. C'est en fait la forme de l'œuvre qui doit être nouvelle. A titre d'exemple, on peut citer « Les Ménines », œuvre de Vélasquez, reprise ultérieurement par Picasso. Les formes des deux œuvres sont entièrement différentes et à ce titre elles sont bien toutes deux des œuvres nouvelles.

L'inspiration, assimilable à l'idée, n'est pas protégeable. Seule la forme, si elle est nouvelle, est susceptible de constituer une œuvre artistique. Il n'a donc jamais été vraiment contesté que la présentation nouvelle d'une œuvre source n'avait pas un caractère de nouveauté suffisant.

Sur ce point, il n'y a donc aucun doute : l'œuvre samplée est une œuvre nouvelle. Satisfait-elle pour autant au deuxième critère qui est celui de l'originalité ?

En général, ce que l'on appelle l'originalité est l'empreinte sur l'œuvre de la personnalité du créateur. L'estimation de l'originalité revient aux tribunaux qui doivent l'apprécier au cas par cas.

Rien ne nous semble devoir s'opposer à la reconnaissance du caractère original de l'œuvre samplée. Elle ne constitue pas une copie servile de l'œuvre précédente. C'est particulièrement évident lorsque le VJ exécute une prestation « live ». D'une représentation à l'autre, l'œuvre n'est pas la même. De plus, la plupart des œuvres réalisées par les VJ sont courtes et ne reprennent qu'une partie minime de l'œuvre source. S'il y a reproduction de l'image, c'est toujours selon une narration différente.

Le seul élément susceptible de modifier l'évaluation de l'originalité de l'œuvre pourrait tenir à l'utilisation de moyens informatiques. Mais là encore, il a été reconnu à plusieurs reprises par les tribunaux que le logiciel ou l'ordinateur utilisé n'avait qu'un rôle passif. L'œuvre ne saurait être créée par le simple usage d'un matériel particulier. Derrière la machine, il doit y avoir la main créatrice de l'artiste. Ce qui ne préjuge pas du respect des droits éventuels de l'auteur du logiciel.

Nous posons toutefois une réserve quant aux images de synthèse et notamment aux images fractales. Il nous semble que, dans ce cas, l'œuvre n'est pas forcément nouvelle et originale. Elle ne remplira ces deux conditions que si le VJ travaille ces images, où les représente selon un « scénario » personnel. A défaut, il nous semble qu'on pourrait nier l'apport créatif d'un VJ qui se contenterait de projeter des images créées électroniquement de façon aléatoire.

En réalité, si l'on reconnaît volontiers la qualité d'œuvre nouvelle à la remise en forme d'une œuvre préexistante, c'est que le deuxième critère, tiré de l'empreinte sur l'œuvre de la personnalité de l'auteur est clairement apparent et s'ajoute au critère de nouveauté de la forme.

Dans la mesure où l'œuvre nouvelle n'est pas un simple décalque, mais une interprétation personnelle, elle a le caractère d'œuvre originale. Il semble donc que l'on puisse sans hésitation qualifier l'œuvre du VJ comme une œuvre de l'esprit relevant de la propriété artistique et donc protégeable.

Cette œuvre est-elle une œuvre audiovisuelle ?

Beaucoup moins simple est cette deuxième interrogation. L'œuvre pouvant revêtir des formes différentes, il n'est pas certain qu'il existe une seule réponse possible à cette question. D'ailleurs, les VJ eux-mêmes sont parfois tentés de se placer plutôt dans le domaine des arts plastiques. Ils n'ont pas tout à fait tort.

Pour beaucoup d'entre eux, il n'y a pas de désir narratif. Le travail de l'image se suffit à lui-même. Dans ce cas effectivement, on est très proche du travail de certains plasticiens utilisant des images audiovisuelles.

Bien entendu, il est difficile de définir précisément une œuvre audiovisuelle. Comme il est quasi impossible de définir certaines notions sur lesquelles nous travaillons tous : qu'est-ce qu'une œuvre d'art, qu'est-ce que la culture, etc. Il nous faut accepter de travailler sur des notions mouvantes et parfois imprécises.

Les éléments donnés par la loi française restent limités. Ainsi, l'article 26 de la loi du 3 juillet 1985, reprise dans le code de la propriété intellectuelle, rappelle que « Le producteur de vidéogramme est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non. ». L'œuvre audiovisuelle serait donc une séquence d'images. Le terme : « séquence d'images » venant rappeler que l'œuvre audiovisuelle est un assemblage d'images en mouvement. Toutefois la jurisprudence française a déjà admis qu'une succession d'images fixes pouvait être considérée comme une œuvre audiovisuelle.

La définition légale a été étudiée par les spécialistes du droit d'auteur. Par exemple, Bernard Edelman, dans une chronique intitulée « l'œuvre multimédia, un essai de qualification »² se prononce fermement pour le classement des œuvres multimédia dans la catégorie des œuvres audiovisuelles, même si l'œuvre n'est composée que d'une succession d'images fixes. Il fait valoir en particulier un critère intéressant : « ...à la condition d'exister *comme œuvre*, c'est-à-dire à la condition d'avoir une *cohérence*, en ce sens que les séquences d'images doivent composer une certaine unité ».

Il n'est pas le seul à conclure dans ce sens. Mais d'autres auteurs restent plus réservés. Pour notre part, nous rejoignons la position mesurée de Mr Caron : « .. il serait excessif de considérer que toute œuvre comportant quelques images animées devrait forcément être qualifiée d'œuvre audiovisuelle »³. Il nous semble que la réponse doit être donnée en présence de l'œuvre elle-même et en fonction de ses conditions d'élaboration.

Cela étant, il reste toujours délicat de faire la différence avec les œuvres de plasticiens utilisant la vidéo et qui présentent des successions d'images, animées ou non, constituant une séquence ordonnée. Il faut bien reconnaître que la qualification d'œuvre audiovisuelle manque de clarté et regroupe des formes d'expression tout à fait différentes. Il ne suffit pas, à notre sens, d'utiliser les nouvelles technologies pour inscrire une œuvre dans la catégorie des œuvres audiovisuelles.

Le droit d'auteur ne s'est d'ailleurs jamais intéressé aux outils utilisés, ou au support d'une œuvre, sauf en ce qui concerne les aspects pécuniaires de ce droit. Il exige par exemple que le mode de reproduction soit inséré dans les contrats et considère que le changement de support fait renaître le droit à indemnisation.

Il nous semble que, si la vidéo est le support et l'ordinateur l'outil, c'est la création intellectuelle qui qualifie l'œuvre, non l'outil utilisé.

Nous admettrons donc que l'œuvre du VJ est bien une œuvre audiovisuelle, sous réserve de lui appliquer une autre qualification en fonction des éléments de fait.

L'intérêt caché de ce débat sur la nature de l'œuvre multimédia est en réalité économique. En effet, les pays de droit latin considèrent que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration permettant à chacun de ses auteurs de faire valoir ses droits tant moraux que patrimoniaux de façon indépendante. Le producteur, n'étant, dans ce cas, considéré que comme titulaire de droits voisins.

Les systèmes de copyright, pour leur part, ont depuis longtemps défini l'œuvre audiovisuelle comme une œuvre collective réalisée sous la direction du producteur. Le producteur a dès lors la qualité d'auteur, les créateurs intellectuels de l'œuvre étant considérés comme des collaborateurs dépendants.

Il est certain que la position adoptée par le droit de copyright favorise le producteur et lui donne une grande liberté d'action. Dans ce cas, les intérêts économiques sont prépondérants, et réduisent les droits du créateur intellectuel. Cette position est défendable dans la mesure où l'œuvre ne saurait voir le jour sans le concours du producteur. Aussi, beaucoup de producteurs placés dans le champ d'application du droit latin souhaiteraient faire prévaloir la solution liée au copyright.

Nous n'entrerons pas dans ce débat qui ne relève pas du sujet de cette communication. Tout au plus relèverons nous que le producteur de l'œuvre multimédia n'a pas le même rôle que celui de l'œuvre audiovisuelle. Nous avons déjà souligné le faible coût de la création du VJ. C'est dire que le producteur n'est pas un personnage essentiel dans le processus de création. Il n'y a donc plus de raison de lui déléguer la post-production et la gestion de l'exploitation. Cette différence très sensible rapprocherait encore l'œuvre échantillonnée du domaine des arts plastiques. En la classant parmi les œuvres audiovisuelles, on avantage considérablement le producteur sans que cet avantage corresponde à une prise de risques initiale.

Cette œuvre que nous venons de définir, non sans difficulté et réticences, comme appartenant au domaine des œuvres audiovisuelles, va devenir de ce fait une œuvre de collaboration propriété conjointe des auteurs qui l'ont élaborée. Il pourra arriver également qu'elle ait un seul auteur.

Ces hypothèses de travail nous amènent à nous pencher sur la qualité d'auteur du VJ.

b/ La qualité d'auteur du VJ

Le VJ, nous l'avons vu, crée une œuvre audiovisuelle originale. Cela devrait lui assurer une protection juridique en tant qu'auteur. Mais, dans le domaine audiovisuel, le législateur peut être amené à ne pas reconnaître au VJ la propriété de son œuvre. D'autre part, le VJ qui sample

des images créées par un autre auteur, dit auteur primitif, ne sera que l'auteur secondaire de l'œuvre.

Nous allons donc envisager successivement ces deux points : la situation du VJ est-elle la même dans tous les régimes juridiques, et d'autre part, est-il affecté dans ses droits par la qualité d'auteur secondaire.

Variations nationales

Nous avons déjà souligné la fracture entre les deux grands systèmes de réglementation du droit d'auteur. Cependant, depuis longtemps, la plupart des pays ont adopté une définition commune de l'œuvre audiovisuelle et de son ou ses auteurs. La convention de Berne, établie le 8 octobre 1886 posait déjà des principes généraux en matière de droits d'auteurs. Elle a été révisée à plusieurs reprises et contient des dispositions visant les œuvres audiovisuelles.

Les Etats-Unis ont adhéré à la convention de Berne à compter du 1^{er} mars 1989 et ont donc modifié certaines dispositions réglementant le droit d'auteur pour se conformer aux dispositions de la convention. Dans la mesure où la plupart des grandes nations adhèrent à la convention de Berne, il a été possible, quel que soit le régime juridique, copyright ou latin, de dessiner un socle de droits attachés à l'œuvre audiovisuelle.

D'une façon générale, il est admis que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration et que plusieurs auteurs peuvent en revendiquer la paternité : Le réalisateur, le compositeur si la musique est spécialement conçue pour accompagner l'œuvre, l'auteur du scénario et des dialogues. Le producteur pour sa part n'a pas forcément la qualité d'auteur, mais se voit transférer les droits d'exploitation qui sont des droits pécuniaires.

Dans le cas du VJ, on peut, sans grande difficulté, l'assimiler au réalisateur. Comme le réalisateur, il a la maîtrise de la forme de l'œuvre et celle-ci porte l'empreinte particulière de sa personnalité. Il peut, en outre, lorsqu'il assume seul le déroulement narratif, il être considéré scénariste. Il doit donc être considéré comme un des auteurs de l'œuvre samplée.

Toutefois, l'exercice de ses droits pourra être limitée par la présomption de cession du droit d'exploitation au producteur. Si l'on se trouve dans un régime de droit latin, cette présomption est le plus souvent une présomption simple, il sera donc possible d'inscrire au contrat de production une réserve de ses droits au profit de l'auteur de l'œuvre samplée. Mais, même dans l'espace d'application du droit latin, il peut arriver que la présomption de cession soit irréfragable et ne puisse être modifiée par le contrat.

Dans certains pays relevant en général du droit d'auteur latin, le producteur est directement titulaire des droits d'auteur sur l'œuvre audiovisuelle : la Russie et Cuba, par exemple⁴.

Enfin, dans un pays de copyright,, l'œuvre étant considérée comme collective, seul le producteur est titulaire des droits des droits sur l'œuvre. Et évidemment, pour compliquer la situation, la preuve contraire pourra être apportée dans certains pays, rendant au réalisateur l'ensemble de ses droits.

L'espace juridique dans lequel évolue le VJ risque donc d'avoir une influence sur la nature de ses droits d'auteur. Il pourra, selon les cas, et sur la même œuvre, être pleinement auteur en France, collaborateur salarié d'une œuvre collective aux Etats-Unis, en passant par toutes les nuances que les droits nationaux ont pu inventer en la matière.

Le VJ est donc en principe un auteur, mais il lui faudra être très vigilant, notamment lors de la rédaction d'un contrat de production, pour conserver cette qualité.

Par ailleurs, il a de fortes chances d'être co-auteur d'une œuvre de collaboration dans la mesure où il fait appel à un musicien ou à un dialoguiste pour réaliser son œuvre. Cette collaboration entraîne un partage des droits selon un barème en général établi par les sociétés de perception.

Bien entendu, il ne faut pas confondre cette situation de co-auteur d'une œuvre de collaboration avec sa qualité d'auteur d'une œuvre composite ou dérivée l'obligeant également à partager sa qualité d'auteur avec les auteurs de l'œuvre samplée.

Le respect de l'auteur primitif

L'œuvre du VJ peut avoir la particularité de reprendre une œuvre préexistante. Il s'agit donc d'une œuvre composite ou dérivée. Après avoir précisé ce point, nous devons envisager les conséquences de la reconnaissance du caractère composite.

Le Code de la Propriété Intellectuelle définit l'œuvre composite comme une œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. Cette définition n'est pas entièrement satisfaisante dans la mesure où le VJ va au-delà de l'incorporation. Utilisant l'œuvre source comme une matière première, il modifie profondément celle-ci au point qu'elle pourrait dans certains cas ne pas être reconnue. Nous serions donc plutôt d'avis que le terme « œuvre dérivée » conviendrait mieux dans le cas précis du VJ. Pour autant, cela ne modifie en rien les conséquences juridiques qui sont les mêmes dans les deux cas.

Ce qui nous intéresse ici, c'est que l'auteur de l'œuvre source ne saurait être ignoré si l'on étudie la paternité de l'œuvre secondaire.

En effet, il est tout à fait possible qu'une œuvre, surtout une œuvre complexe comme le sont les œuvres audiovisuelles, puisse avoir plusieurs auteurs. En réutilisant l'œuvre source pour l'intégrer à sa propre création, le VJ n'abolit pas le droit de l'auteur primitif. Nous verrons d'ailleurs dans la deuxième partie de ce travail qu'il a besoin de l'autorisation de l'auteur de l'œuvre source. C'est pourquoi ce dernier conserve l'intégralité de son droit, ou, pour mieux dire, de ses droits, sur l'œuvre créée par le VJ.

Il aura ainsi droit à la reconnaissance de son droit de paternité sur l'œuvre du VJ, c'est-à-dire que son nom devra figurer au générique, dans les contrats et dans les documents publicitaires, qu'il percevra une partie des droits d'auteur versés aux auteurs de l'œuvre secondaire.

Il faudra d'ailleurs que l'auteur secondaire soit vigilant, car, s'il sample une œuvre audiovisuelle il devra reconnaître les droits des différents auteurs de l'œuvre source. Ces auteurs, rappelons le peuvent être l'auteur du scénario, l'auteur des dialogues, l'adaptateur et l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles. Selon que l'auteur de l'œuvre secondaire aura utilisé, ne serait-ce que partiellement ou d'une façon indirecte, la création d'un auteur de l'œuvre source, il devra reconnaître la paternité du ou des autres auteurs primitifs. Cette reconnaissance se fait à la fois sur le plan moral et sur le plan pécuniaire. Nous envisagerons dans la deuxième partie la reconnaissance du droit moral. En ce qui concerne l'aspect pécuniaire, il y aura un partage égalitaire des droits entre les auteurs de l'œuvre source et ceux

ou celui de l'œuvre dérivée. On voit à quel point la part de droits attribuée au VJ peut-être amenée à rétrécir !

Le VJ est donc bien l'auteur d'une œuvre audiovisuelle, mais il devra largement partager sa création avec le ou les autres auteurs, soit de l'œuvre secondaire (par exemple lorsque la musique est elle-même échantillonnée) soit de l'œuvre source et la rémunération qu'il tirera de l'exploitation peut très facilement se réduire à un quart, voire moins, du total des droits perçus..

Mais, ces obligations ne représentent qu'une faible part des difficultés qui attendent le VJ avant même de pouvoir commencer sa création. Avant d'envisager de percevoir quelque rémunération que ce soit, il lui faudra d'abord parvenir à mener à bien son œuvre sans violer les limites juridiques de la création.

La difficile recherche de la légalité

La création d'une œuvre dérivée est en elle-même de nature à porter atteinte aux droits du ou des auteurs de l'œuvre primitive. Elle ne saurait donc se réaliser légalement sans le concours du ou des auteurs de l'œuvre source. Le premier travail du VJ avant toute création doit être de rechercher ces auteurs sans en oublier aucun, puis de leur demander une autorisation. Bien entendu, nous envisageons ici un cas qui n'est pas général : celui où le VJ réutilise tout ou partie d'une œuvre audiovisuelle préexistante, où réutilise les images d'un auteur-créateur.

Si le principe paraît simple, il n'en est pas moins générateur de difficultés dans la réalité. Et ceci d'autant plus que l'œuvre audiovisuelle ayant vocation à être conçue, en collaboration, par des auteurs multiples et diffusée dans de nombreux pays, la recherche des titulaires de droit d'auteur peut s'avérer difficile et relever de situations juridiques transnationales. Avertissons tout de suite les malheureux échantillonneurs d'images que le parcours est plein d'embûches.

Il nous faudra donc rappeler les régimes actuels ce que nous ferons dans un premier point. Nous essayerons ensuite de suggérer quelques propositions de nature à simplifier la situation du VJ. Il est en effet à craindre que des contraintes trop lourdes ne privent cette nouvelle forme de création artistique de la liberté indispensable.

Le respect des droits de l'auteur primitif

En matière d'œuvres audiovisuelles, il est d'usage courant de confier les droits d'auteur à des titulaires différents selon la nature des droits. Ces personnes, substituées dans les droits de l'auteur réel, n'ont pas forcément la qualité d'auteur de l'œuvre (le producteur, par exemple) et la cession est limitée à certains droits dits droits patrimoniaux ou pécuniaires. Quant aux droits moraux, dans la mesure où la législation applicable les prévoit, ils sont incessibles et restent donc entre les mains de l'auteur. En raison de ces différences de régime juridique, il faut traiter séparément les droits patrimoniaux et les droits moraux.

Les droits patrimoniaux

Les droits patrimoniaux sont ceux qui permettent de rémunérer l'auteur pour sa création. Ils donnent lieu au versement de redevances le plus souvent proportionnelles aux profits tirés de l'exploitation de cette œuvre. Il existe différents droits réunis sous l'appellation « droits pécuniaires ». Nous récapitulerons ces différents droits avant de nous intéresser à leurs divers titulaires.

A/ La nature des droits pécuniaires

Les droits pécuniaires sont regroupés dans le droit d'exploitation réglementé en France par le Code de la Propriété Intellectuelle et qui est repris dans ses grandes lignes par la convention de Berne. Le droit d'exploitation contient à la fois le droit de représentation et le droit de reproduction.

Le droit de représentation se définit comme « La communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque (Article 27 de la loi du 3 juillet 1985, alinéa 1 incorporé dans le code de la propriété Intellectuelle). Dans le cas du Veejockey, il s'agira le plus souvent de la représentation publique exigeant la présence physique du créateur.

En ce qui concerne l'auteur de l'œuvre source, la prestation du VJ implique l'obtention du droit de représentation, même dans le cas où l'œuvre primitive n'est que partiellement utilisée. Peu importe le moyen de communication du moment qu'il y a présentation de l'œuvre au public.

Le droit de reproduction, quant à lui est défini de la façon suivante : « La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une façon indirecte » (Loi du 3 juillet 1985, article 28, alinéa 1). On peut donc remarquer que le VJ se livre à la reproduction de l'œuvre source lorsqu'il la numérise. Il en va de même lorsqu'il réutilise un support existant. Il n'est pas l'auteur de la reproduction, mais il transmet l'œuvre au public de façon indirecte au moyen d'un support.

Il devra donc également être titulaire des droits de reproduction, ce qui inclut non seulement les droits de l'auteur de l'œuvre primitive, mais éventuellement, les droits du producteur qui a lui-même effectué la fixation à son profit de l'œuvre échantillonnée par le VJ.

Si l'on se place sur un plan pratique, le créateur de l'œuvre échantillonnée devra obtenir l'autorisation du ou des auteurs de l'œuvre source, et mentionner clairement que la cession de droits comprend aussi bien le droit de représentation que le droit de reproduction. Cette cession s'accompagnera bien évidemment de la rémunération légitime du ou des auteurs primitifs.

Il ne reste donc plus au VJ qui commence sa longue quête d'autorisation qu'à identifier les titulaires de ces droits pécuniaires.

B/ Les titulaires des droits pécuniaires

On sait que la question de la recherche des titulaires de droits pécuniaires s'est déjà posée lorsque est apparu le sampling musical. Mais l'œuvre musicale est en général assez simple sur le plan de la création, les titulaires de droits étant aisément identifiables pour la plupart. Dans le domaine des œuvres audiovisuelles, la diversité des auteurs et titulaires de droit est beaucoup plus prononcée. Il faudra donc montrer de la prudence et effectuer une recherche très complète si l'on ne veut pas oublier un titulaire, omission qui ruinerait tout effort du VJ pour travailler dans un cadre légal.

L'œuvre audiovisuelle, nous l'avons déjà dit, comporte plusieurs auteurs si l'on se place dans le cadre du droit latin, et un seul si l'on est dans un système de copyright.

Dans ce dernier système en effet, l'œuvre audiovisuelle, considérée comme une œuvre collective, a pour auteur le producteur. C'est celui qui a eu l'initiative de la création de l'œuvre,

notamment l'initiative économique, qui endosse la création. Le réalisateur, l'auteur du scénario, le compositeur, sont placés vis-à-vis de lui dans une relation de subordination.

Dans les systèmes latins, au contraire, l'œuvre est considérée comme une œuvre de collaboration convergeant vers un résultat commun, mais laissant à chacun des auteurs la libre disposition de ses droits sur l'œuvre, pour la partie qui lui revient. Quant au producteur qui fédère l'ensemble et supporte la responsabilité de la production, il bénéficie d'une présomption de cession des droits pécuniaires par l'ensemble des auteurs, à l'exception de l'auteur de la musique, et sous réserve que le contrat de production ne contienne pas de clause contraire. C'est la position adoptée par la Convention de Berne et par le code français de la propriété intellectuelle en son article L.132-24 : « Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles..., cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle ».

Ce dispositif peut en effet faciliter le travail de recherche du VJ qui, du moins en ce qui concerne les droits pécuniaires sur l'image, le scénario, les dialogues et la réalisation, pourra s'adresser au seul producteur. Il se retrouvera donc dans la même situation, qu'il s'agisse d'un espace juridique de copyright ou latin. Cependant, il sera prudent de vérifier qu'il n'y a eu aucune clause contraire au contrat de production et que les auteurs, ou certains d'entre eux, ne se sont pas réservé le droit d'exploitation.

Une disposition insérée à la fin de l'article précité mérite d'être mise en lumière. En effet l'article L132-24 est complété par la phrase suivante : « Le contrat de coproduction audiovisuelle n'emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre. ». Cette disposition sibylline a laissé plus d'un auteur perplexe. Les opinions les plus autorisées⁵ divergent encore sur son interprétation. Il nous semble qu'il y aurait là, pour les VJ, matière à innovation. En effet, la plupart du temps, le VJ traite l'image audiovisuelle de l'œuvre source comme un matériaux qu'il retravaille. Il ne nous paraît pas abusif de dire qu'il fait sur cette image un travail graphique.

Si l'on adopte ce point de vue, la présomption de cession des droits d'exploitation tombe, et l'auteur de l'œuvre retrouverait la liberté d'exercice de ses droits. Est-ce une facilité ? La chose n'est pas évidente. De plus, une incertitude demeure sur le titulaire du droit d'exploitation de l'image : s'agit-il du réalisateur, du chef opérateur, ou des deux simultanément ? Nous serions tentés de penser que, dans cette circonstance, il est peut-être plus sûr de s'adresser au titulaire de l'ensemble des droits, c'est-à-dire, le producteur. Son intervention est rassurante puisqu'elle couvre l'intégralité des droits des différents auteurs et la solution a le mérite d'être la même quel que soit le système de droit d'auteur dans lequel on se trouve.

Le producteur bénéficie d'une présomption de cession et à ce titre se trouve investi des prérogatives de l'auteur. Il arrive cependant que le producteur cède ses droits à une société de portefeuille de droits audiovisuels. Ce n'est pas un cas très fréquent, mais il serait prudent avant de demander une autorisation au producteur de vérifier qu'il n'a pas lui-même cédé ses droits. Une découverte tardive pourrait remettre en question toute la création du VJ.

En dehors de ce cas particulier, il peut arriver que d'autres personnes se voient confier la gestion des droits pécuniaires de l'auteur : il s'agit avant tout des sociétés de perception des droits.

On connaît tout l'intérêt de confier à des sociétés de perception le soin d'encaisser et répartir les droits perçus au titre de l'exploitation d'une œuvre audiovisuelle. La gestion collective confère une efficacité et une force que l'auteur seul ne saurait posséder. Ces sociétés sont en effet présentes dans le monde entier, nouant entre elles des accords, ce qui assure une représentation des auteurs et un contrôle efficace de leurs droits.

L'auteur peut confier deux sortes de mandats à la société de perception : soit un mandat de perception et redistribution des droits (dit contrat d'apport-gérance), soit un contrat plus large de gestion de son droit d'exploitation (dit contrat d'apport-propriété).

Le premier type d'apport aux sociétés de perception est assez simple et c'est celui que l'on connaît en général. Le deuxième type désaisit l'auteur du droit d'autoriser ou d'interdire l'exploitation de son œuvre. C'est donc un point qui peut intéresser le VJ parti à la recherche du droit d'exploitation. Néanmoins, pour que l'accord de la société de perception soit suffisant autant qu'il est nécessaire, il faut que le producteur ait également consenti à se désaisir du droit d'autoriser l'exploitation.

Si c'est effectivement le cas, le VJ se trouvera dans une situation beaucoup plus simple dans la mesure où il n'aura plus qu'un seul interlocuteur. Et si l'on veut être optimiste, il faut envisager l'hypothèse où une structure regroupant les VJs (qui n'existe pas actuellement) pourrait obtenir des sociétés de perception ce que l'on appelle un « contrat général » permettant d'exploiter à titre non exclusif l'ensemble des œuvres inscrites au répertoire de la société de gestion des droits. Ce contrat peut être également accordé à un producteur d'œuvres multimédia.

Ce serait à notre avis la solution la plus simple, et il serait opportun pour les VJ de lancer à cet effet une concertation avec les sociétés de gestion concernées.

Il peut arriver enfin que le droit d'exploitation de l'œuvre soit arrivé à son terme. Pour des raisons liées à la date d'apparition des techniques audiovisuelles, c'est un cas très rare. En effet, l'œuvre est protégée pendant 70 ans à compter de la fin de l'année où s'est produit le décès de l'auteur. Et, s'agissant d'une œuvre de collaboration, le point de départ du délai est la fin de l'année où se produit la disparition du dernier auteur survivant.

Les pays de copyright éliminant la qualité d'œuvre de collaboration au profit de la notion d'œuvre collective sous la direction du producteur, le délai partira de la fin de l'année de divulgation (soit de la première représentation de l'œuvre).

Dans tous les cas, il faudra tenir compte des prorogations pour cause de guerre qui peuvent varier d'un pays à l'autre (8ans par exemple pour la 2^{ème} guerre mondiale, par exemple en France). En général, la prolongation est au total d'une quinzaine d'années.

Ce double régime met un certain nombre d'œuvres, et notamment les premiers films, à la portée des VJ travaillant dans un pays de copyright. Les pays les plus avancés en matière de samplage des images sont le Japon, le Canada et les USA, ce qui n'a rien d'étonnant. Et l'on peut constater que les premières tentatives de samplage des œuvres audiovisuelles portaient sur les films les plus anciens, c'est-à-dire sur les films muets.

Il y a donc une réelle disparité selon le lieu de travail du VJ et le droit de la création auquel il est soumis.

Quoi qu'il en soit, il ne s'agit ici que des droits d'exploitation, par nature cessibles. Gardons-nous d'oublier le plus délicat : le respect du droit moral.

Le droit moral

Le droit moral est une particularité des pays de droit latin dans la mesure où il confère à l'auteur un droit incessible et automatique. Ici, ce n'est plus la dimension pécuniaire qui est importante, mais le respect d'une œuvre intellectuelle reflétant la personnalité de son créateur. Pour autant le droit moral est souvent protégé par la législation des pays de copyright, mais en dehors de l'application du droit d'auteur.

Un rapprochement entre les différentes conceptions n'est pas exclu puisque la Convention de Berne, dans son article 6 bis reconnaît la nécessité de protéger le droit moral de l'auteur. Par ailleurs, la Grande-Bretagne, pays de copyright, a modifié sa législation par la loi du 1^{er} août 1989 et reconnu explicitement l'existence d'un droit moral au profit de l'auteur.

Nous nous proposons de rappeler le contenu du droit moral avant d'en désigner le ou les titulaires.

A/ Le contenu du droit moral.

Le droit moral de l'auteur va s'exprimer dans trois domaines particuliers : le droit de divulgation, le droit à la paternité et le droit au respect de l'œuvre. Tous ne sont pas d'un intérêt identique pour le sampleur d'images.

Le droit de divulgation est le droit d'autoriser la révélation de l'œuvre au public. L'auteur est en effet libre de considérer que l'œuvre ne le satisfait pas pleinement et qu'il entend la soustraire à toute présentation publique. Bien entendu, il faut distinguer le droit pécuniaire d'exploitation du droit moral de divulgation.

Le droit de divulgation s'accompagne du droit de repentir. L'auteur, même s'il a autorisé la divulgation, peut en avoir du regret et décider de revenir en arrière. Ce droit très particulier fragilise l'exploitation de l'œuvre, mais moins qu'il n'y paraît. En effet, l'exercice du droit de repentir entraîne pour celui qui avait obtenu le droit de divulgation l'indemnisation intégrale de son préjudice. Cette disposition est particulièrement dissuasive et limite l'exercice du droit de repentir et ceci plus particulièrement dans le domaine de l'audiovisuel où le préjudice causé par le repentir de l'auteur serait bien trop important pour envisager une indemnisation.

Dans le cas qui fait le sujet de cette communication, le droit de divulgation joue un faible rôle. On imagine mal un VJ s'emparant d'une œuvre non révélée au public. Ce n'est vraisemblable que s'il s'agit d'une œuvre qu'il a lui-même réalisée, ce qui lui laisse la liberté de la divulguer sous cette forme. Toutefois, il est prudent de rappeler que le droit de divulgation ne s'épuise pas. Il ne faut donc pas confondre droit d'exploitation (droit patrimonial) et droit de divulgation (droit moral). L'expiration du droit d'exploitation et le fait que l'œuvre soit tombée dans le domaine public ne dispensent pas de l'obligation d'obtenir le droit de divulgation. Beaucoup de VJs sont, à tort, persuadés que le sampling d'une œuvre tombée dans le domaine public ne présente aucun risque. Il n'en est rien l'auteur primitif doit donner son consentement à la divulgation de l'œuvre par quelque moyen que ce soit.

La deuxième composante du droit moral est le droit à la paternité de l'œuvre. Le VJ qui utilise l'œuvre primitive doit clairement indiquer qui en est l'auteur. Il pourra le faire dans le générique

ou par tout autre moyen à condition qu'aucun doute ne puisse subsister dans l'esprit du spectateur. Le droit de paternité est reconnu par presque tous les systèmes juridiques y compris les systèmes de copyright.

Le respect du troisième droit moral : le droit au respect de l'œuvre, soulève les questions les plus délicates. Par définition, le samplage d'une œuvre la déforme. Ce n'est pas la représentation exacte de l'œuvre source, mais une ré-interprétation qui, au contraire d'un remake, par exemple, utilise la matière même de l'œuvre source. Apprécier si cette ré-interprétation viole le respect dû à l'œuvre initiale est une opération délicate. En général, le VJ n'a pas le sentiment de détourner l'œuvre sur laquelle il travaille, mais pour l'auteur, ou, plus encore pour le spectateur non initié, le samplage peut apparaître comme une véritable profanation.

Là nous semble se situer la grande difficulté du samplage. Dans la mesure où il est impossible d'incorporer une œuvre source à l'œuvre composite ou dérivée sans demander l'autorisation morale de l'auteur, le VJ est totalement tributaire de la conviction de l'auteur primitif. Les réponses à ces demandes d'utilisation de l'œuvre source seront donc complètement aléatoires et l'admiration éventuelle du VJ pour la création et son auteur ne suffira pas à convaincre celui-ci. Et, encore une fois, la multiplicité des auteurs de l'œuvre source ne fera que compliquer la tâche du VJ. Ou alors il faudra qu'il se résigne à n'utiliser l'œuvre que partiellement : l'image sans la musique ni les dialogues, par exemple.

Cette réflexion nous entraîne tout naturellement à tenter de cerner quels sont les détenteurs du droit moral sur l'œuvre audiovisuelle.

B / Les titulaires du droit moral

De son vivant, le droit moral est détenu par l'auteur. A son décès, ce droit est transmis à ses héritiers ou à un légataire particulier : l'exécuteur testamentaire. C'est essentiellement le droit au respect de l'œuvre qui nous intéresse ici. Il est reconnu dans de nombreuses législations soit sous le nom que nous venons de citer soit sous le nom de droit à l'intégrité de l'œuvre.

Dans le cas particulier de l'œuvre audiovisuelle, il existe une certaine latitude, la plupart des droits nationaux estimant que le producteur dispose d'un droit d'adaptation lié aux contraintes techniques de la reproduction. Ces adaptations doivent toutefois respecter l'esprit de l'œuvre.

Il est bien délicat de définir quelles sont les usages modifiant ou pas l'esprit de l'œuvre. Et, si l'on reconnaît à l'auteur une compétence certaine, on peut en revanche s'interroger lorsque le titulaire du droit moral n'est plus l'auteur mais un ayant droit.

Contrairement à ce qu'ont pu soutenir certaines sociétés d'auteurs, l'apport en propriété des droits de l'auteur n'entraîne pas la cession des droits moraux. Là encore, il faudra être très vigilant sur la législation applicable.

En droit latin, l'auteur conserve la plénitude de ses droits moraux quelle que soit la nature de son apport à une société d'auteurs. La cession ne peut porter que sur les droits pécuniaires, le droit moral étant par nature inaliénable et imprescriptible. Le défaut d'accord de l'auteur entraîne donc pour le VJ l'interdiction absolue d'utiliser l'œuvre source.

Lorsqu'on se trouve sous l'empire d'un régime de copyright, en revanche, le droit moral n'existe pas toujours. Si le producteur est substitué à l'auteur intellectuel, seul l'accord du producteur est

nécessaire. En effet, c'est lui qui est titulaire du droit d'exploitation et il pourra faire valoir que l'utilisation de l'œuvre lui cause un préjudice. On se trouve dans ce cas dans le cadre juridique de la concurrence déloyale. Bien entendu, il faudra montrer que le travail du VJ cause un préjudice au producteur, ce qui n'est pas toujours facile, surtout dans les conditions de travail actuelles des VJs, la diffusion de leurs œuvres restant réservée à un public spécialisé.

Certains régimes de copyright prévoient cependant une protection du droit moral. Il n'y aura sans doute guère de difficulté sur le droit à la paternité et le droit de divulgation. C'est toujours le respect de l'œuvre source qui est au cœur de nos interrogations. Normalement, si le droit national prévoit une protection de l'œuvre, le VJ se retrouvera dans la même situation que dans les pays de droit latin.

L'expérience montre toutefois que l'auteur est très souvent moins difficile à convaincre que les héritiers érigés en gardien du monument après le décès de l'auteur.

1/ Les ayant droits titulaires du droit moral

Au décès de l'auteur, les droits patrimoniaux suivent la dévolution successorale, au même titre que l'ensemble du patrimoine du défunt. En ce qui concerne le droit moral, le système latin de protection permet d'attribuer l'exercice du droit moral à une tierce personne : l'exécuteur testamentaire. Tous les auteurs ne prennent pas cette précaution et en l'absence de dispositions spécifiques, le droit moral suivra le droit patrimonial. Rappelons pour mémoire que la dévolution successorale ne suit pas les mêmes règles dans les différents pays.

Pour obtenir l'autorisation de l'auteur après son décès, et quel que soit le délai écoulé depuis celui-ci, le VJ devra rechercher s'il y a eu dévolution du droit moral à un exécuteur testamentaire et si cet exécuteur est toujours vivant. Ce n'est pas une recherche facile et elle pourrait fort bien, d'une part excéder les capacités d'investigation du VJ, d'autre part absorber plus de temps que la création elle-même.

Les meilleurs gestionnaires de droit restent donc les personnes morales, qu'il s'agisse de fondations ou de sociétés d'auteurs, dans la mesure où elles ne sont pas dissoutes par le temps. A défaut, au décès de l'exécuteur testamentaire, ce sont les héritiers de l'auteur qui prennent sa suite dans la gestion du droit moral.

Cette transmission à cause de mort rejoint le cas de figure où l'auteur n'a pas désigné d'exécuteur testamentaire. Ce sont donc les héritiers naturels, comme le conjoint ou les descendants, voire, les ascendants, qui vont hériter de l'exercice du droit moral.

La première difficulté tient à la position de l'héritier face à l'œuvre. Il peut en avoir une fierté comme une honte excessive. L'œuvre peut lui paraître scandaleuse, ce qui fût le cas des héritiers du marquis de Sade, et il peut avoir le souci de protéger la mémoire de l'auteur plutôt que l'œuvre elle-même. L'admiration peut également le conduire à penser que le respect de l'œuvre se confond avec l'intangibilité de la forme. Il existe de nombreux exemples de ces situations.

La deuxième difficulté concerne le cas où le jeu des successions a transmis le droit moral à une personne tout à fait étrangère à l'auteur. Il existe plusieurs cas où l'auteur dépourvu d'héritier naturel, va léguer l'ensemble de ses biens à une « gouvernante », un ami, ou un parent éloigné. Lequel le transmettra, à son tour, à un successeur n'ayant eu aucun contact avec l'auteur. Dans ce cas, le titulaire des droits fera du respect de l'œuvre une interprétation toute personnelle.

Au décès de l'auteur, l'acquisition du droit moral peut donc être plus difficile. C'est un effet pervers, et, à notre avis, critiquable, du dispositif de protection dans la tradition latine. Ajoutons à cela que la recherche des héritiers reste extrêmement difficile, surtout s'il ne s'agit pas de membres de la famille de l'auteur. On peut parfois perdre complètement la trace du titulaire des droits.

Dans les pays de copyright, la recherche du titulaire des droits présente en général, moins de complexité.

On déduira aisément de cette étude rapide des droits de l'auteur primitif sur son œuvre que le VJ devra faire preuve des plus grandes qualités de recherche et de diplomatie s'il veut mener à bien un projet de samplage d'une œuvre antérieure. Or, l'excès de difficulté conduit souvent à négliger les exigences juridiques. Il nous paraît donc, si l'on veut protéger efficacement les auteurs d'œuvres audiovisuelles susceptibles de samplage, de simplifier les procédures autant que faire se peut.

Nous allons donc faire quelques propositions de simplification. Nous les ferons bien sûr avec beaucoup de prudence car il arrive qu'en suggérant une modification on « détricote » l'ensemble des textes et que l'on remette en cause les principes sur lesquels ils sont fondés.

Quelques propositions de simplification

Lorsqu'on se penche sur le parcours harassant du VJ légaliste, on est inévitablement tenté de condamner l'absolutisme du droit d'auteur dans les systèmes latins. Il nous semble que ce serait une erreur, car le système de copyright place l'auteur dans une situation précaire face aux altérations possibles de son œuvre. Or, il serait absurde de déshabiller l'auteur pour habiller le VJ. C'est donc une voie médiane que nous allons emprunter.

Cherchant à concilier les intérêts des deux protagonistes, nous allons faire deux propositions d'aménagement qui nous permettraient peut-être de ne pas remettre en cause les positions de principe. La première proposition étendrait le domaine d'intervention des sociétés d'auteurs, la deuxième, plus aventureuse sans doute, s'appliquerait à un petit nombre de VJ seulement.

1/ L'intervention des sociétés d'auteurs.

La proposition n'est pas entièrement nouvelle, puisqu'elle se rapproche des positions adoptées en matière de samplage musical.

On pourrait en effet envisager un accord entre sociétés d'auteurs et VJ pour donner à ces derniers une autorisation globale sur le répertoire de la société d'auteur, moyennant une déclaration préalable d'utilisation et le paiement d'une redevance forfaitaire ou d'un abonnement.

Cela suppose que les VJ soient à même de mettre sur pied une structure représentative de leur mouvement et de leurs pratiques. Cela n'a rien d'impossible car les sampleurs d'images, tout en étant par nature indépendants, sont reliés par Internet. Les forums de discussion sont actifs et leurs participants en nombre croissant. Ainsi, il s'est créé en France un site spécifique aux VJ français et il s'y fait jour une véritable demande d'échanges sur les pratiques et les règles. Il existe par ailleurs de nombreux sites étrangers, les pays les plus actifs en la matière étant le Japon, le Canada et les USA.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les sociétés d'auteurs ne sont pas titulaires des droits moraux et que leur intervention concernerait essentiellement les droits patrimoniaux. Cette restriction est importante, mais quand on récapitule les auteurs d'une œuvre audiovisuelle, on constate qu'une sorte de guichet unique pour l'autorisation d'exploitation et le paiement des droits serait déjà une importante simplification.

Reste à résoudre la question du droit moral.

2/ L'usage de l'image

Nous rappellerons ici que les pratiques de samplage sont multiples. Un grand nombre de VJ travaille sur des images de synthèses, se plaçant ainsi dans le cadre juridique d'auteur principal. Ceux-là échappent donc entièrement à l'autorisation de l'auteur initial.

Une petite partie travaille sur ses propres images. Il s'agit en général de vidéastes réutilisant leurs propres courts-métrages pour les présenter au public sous une autre forme. Ceux-là également, et malgré le dispositif de perception des droits, restent proches de la légalité lorsqu'ils sont leurs propres producteurs et n'ont pas de co-auteurs.

Les propos suivants concernent donc une petite partie des VJs, ceux qui ont commencé par des œuvres audiovisuelles classiques, et se tournent vers l'électronique pour sortir du cadre un peu contraignant de la production audiovisuelle. Quand nous avons exposé l'histoire rapide du samplage d'images, nous avons souligné que celui-ci n'a pas pris sa source dans le milieu audiovisuel. Il s'agit donc d'une évolution tardive principalement illustrée par le samplage de très vieux films (muets, par exemple). Rien n'interdit cependant de penser que cette pratique, actuellement marginale, peut connaître à la fois un développement et une évolution vers la réutilisation d'autres types d'œuvres audiovisuelles. Au fil du temps, le cinéma a créé un répertoire d'images important qui fait partie de la culture des VJs issus de l'audiovisuel. De la même façon, pourrait se poser la question de l'animation d'œuvres relevant des arts plastiques. De nombreux vidéastes ont un socle de connaissances en arts plastiques qui peut influencer leur pratique de samplage.

Il nous faut également réduire le champ juridique de notre proposition dans la mesure où certains pays ignorent le droit moral. Il est évident que la détermination du droit applicable au contrat peut jouer un rôle déterminant. Signé dans un pays de copyright, le contrat de cession des droits sur l'image sera plus facilement obtenu. Cependant, sa portée se restreindra géographiquement car les pays de droit latin considèrent les dispositifs de protection de l'auteur comme relevant de l'ordre public et donc applicables sur leur propre territoire, y compris en cas de stipulation contraire au contrat de cession.

Il nous paraît indispensable pour faciliter le travail de recherche des auteurs primitifs de créer une banque de donnée et les auteurs multimédias paraissent avoir les compétences nécessaires. Cette banque de donnée ne présenterait un véritable intérêt que si sont indiqués les titulaires de droits d'auteur ou de droits voisins (interprètes et producteurs), une adresse à laquelle on peut les joindre et le régime juridique sous lequel sont placés leurs droits. Cette banque de donnée doit bien sûr avoir un caractère international. On pourrait également envisager qu'une association professionnelle de VJ propose, outre la banque de données ou en dehors de celle-ci, un service de recherche simplifiant le travail du sampleur. Il nous semble que cette solution a le mérite de pouvoir être mise en place sans contrainte particulière même si nous sommes conscients que cela représente un énorme investissement temps.

Ceci posé, que peut-on faire pour concilier les exigences de la protection de l'auteur et la liberté de création du VJ ? Il nous semble que deux cas différents peuvent se présenter : celui où le sampleur reprend une partie importante de l'œuvre et celui où il réutilise des images ou fragments d'image.

En ce qui concerne la reprise d'extraits de l'œuvre source, il est incontestable que nous devons suggérer les pratiques classiques applicables aux œuvres composites ou dérivées. Dans la mesure où le public reconnaît l'œuvre source, il faut protéger celle-ci par les dispositifs déjà mis en place, sous peine de retirer à l'auteur ses prérogatives les plus importantes.

En revanche, si le VJ travaille sur certaines images et les sample jusqu'à les rendre tout à fait méconnaissables, on peut se demander s'il construit encore une œuvre composite. Jusqu'à quel point le matériau même de l'œuvre peut-il être réutilisé sans priver l'auteur initial de ses droits ? Jusqu'à quel point peut-on estimer que l'œuvre est respectée, déformée, intégrée dans l'œuvre secondaire ? Existe-t-il un moment dans la transformation de l'image où elle cesse de refléter la personnalité de l'auteur primitif ?

C'est à notre sens une question nouvelle en droit d'auteur puisque les réutilisations classiques déformaient peu ou pas l'œuvre d'origine. Dans le cas contraire, on se trouvait, le plus souvent dans la réutilisation de l'idée, de la conception qui n'est pas protégeable par elle-même. Or, à quel moment passe-t-on de la reprise d'un concept à une œuvre composite ? Nous sommes bien conscientes que, dans l'œuvre audiovisuelle, la numérisation de l'image d'origine constitue à elle seule une incorporation de l'œuvre source dans l'œuvre dérivée. Il nous semble cependant que l'incorporation viole plus l'aspect pécuniaire du droit d'auteur que son aspect moral. Mais il serait dangereux de séparer ces deux aspects étroitement liés sauf à recourir aux solutions du copyright, c'est-à-dire protéger le droit moral en utilisant les mécanismes de la concurrence déloyale.

Ne pourrait-on, dans ces conditions, et dans celles-là seulement, estimer qu'une personne morale pourrait gérer une autorisation de principe se traduisant pas une rémunération spécifique ?

Cette solution n'est pas entièrement fondée en droit et seuls les tribunaux pourraient décider de cette interprétation, c'est pourquoi nous la présentons avec beaucoup de circonspection. Mais faut-il pour autant condamner le samplage d'image à ne prospérer que dans les pays de copyright ?

Il nous faut bien admettre que la cession du droit moral en pays de droit latin va à l'encontre des principes fondamentaux de ce système. Remarquons cependant que le régime spécifique de l'œuvre audiovisuelle est déjà sur certains points en contradiction avec ces mêmes principes. Cette particularité pourrait être étendue aux œuvres multimédias, qui, à notre sens, devraient bénéficier d'une attention plus spécifique de la part du droit de la propriété intellectuelle. On pourrait par exemple envisager une autorisation globale de samplage donnée par l'auteur ou les auteurs lors de la première divulgation. Les auteurs étant évidemment libres de consentir ou non, de façon à conserver leur liberté de gestion du droit moral. Cette autorisation pourrait être révocable ad nutum tout en respectant les utilisations antérieures à la révocation. L'atteinte à la plénitude du droit moral de l'auteur sur son œuvre serait ainsi minimisée.

Ce que nous venons de présenter doit être considéré comme un début de réflexion sur un sujet nouveau et en plein devenir. Il y a donc certainement d'autres hypothèses à envisager et les

critiques qu'on voudra bien formulées sur les nôtres permettront d'engager un débat constructif. C'est en tous cas ce qui nous souhaitons.

C'est parce que les VJs eux-mêmes ont commencé à s'interroger sur la légalité de leurs pratiques qu'ils nous ont demandé de clarifier leur situation. Nous avons donc souhaité nous situer au confluent des théories juridiques et des interrogations de la profession. A notre sens, les incertitudes du samplage de l'image sont communes à beaucoup de créations du multimédia et débordent également sur les difficultés de l'application des régimes juridiques nationaux à des prestations fournies dans l'espace international.

Notes

¹ Il en existe plusieurs sur le marché. Parmi les plus connus, citons : Archaos (Belgique), Motion dive (Japon), RC fuse (Japon).

² In Recueil Dalloz Sirey, 1995, 15èmes cahiers, chronique p.114

³ Note sous Cass.Civ . 28 janvier 2003, publiée in JCP- La Semaine Juridique Entreprises et Affaires, N°15, pp. 666 et suiv.

⁴ Pour cette partie de notre étude, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage de Claude Colombet: « Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde », Litec, Paris, 1992

⁵ Sur ce point, nous renverrons volontiers à l'ouvrage collectif publié par Lamy intitulé « Droit de l'audiovisuel » et notamment les pages 391 à 995. Lamy, Paris, 1995.