

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE
INSTITUT DE RECHERCHE ET D'ÉTUDES EN DROIT DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

LA PROTECTION JURIDIQUE DU TRANSMÉDIA

MÉMOIRE POUR L'OBTENTION DU
MASTER « DROIT DES MÉDIAS ET DES TÉLÉCOMMUNICATIONS »

PRÉSENTÉ PAR
M. LUDOVIC LAMBERT

RÉALISÉ SOUS LA DIRECTION DE
MME ALEXANDRA TOBOUL
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN DROIT PRIVÉ À L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE
M. XAVIER AGOSTINELLI
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN DROIT PRIVÉ À L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE ET À
L'UNIVERSITÉ DU SUD – TOULON-VAR

Année universitaire 2012-2013

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE
INSTITUT DE RECHERCHE ET D'ÉTUDES EN DROIT DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

LA PROTECTION JURIDIQUE DU TRANSMÉDIA

MÉMOIRE POUR L'OBTENTION DU
MASTER « DROIT DES MÉDIAS ET DES TÉLÉCOMMUNICATIONS »

PRÉSENTÉ PAR
M. LUDOVIC LAMBERT

RÉALISÉ SOUS LA DIRECTION DE
MME ALEXANDRA TOUBOUL
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN DROIT PRIVÉ À L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE
M. XAVIER AGOSTINELLI
MAÎTRE DE CONFÉRENCES EN DROIT PRIVÉ À L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE ET À
L'UNIVERSITÉ DU SUD – TOULON-VAR

Année universitaire 2012-2013

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, tout d’abord, Mme Pauline AUGRAIN, M. Jérôme DECHESNE, M. Jérémy POUILLOUX et M. Éric VIENNOT pour avoir pris le temps de répondre à mes questions, ainsi que Mme Karleen GROUPIERRE pour son aide et son travail qui m’ont permis de mieux appréhender la notion de transmédia.

Mes remerciements vont également à Mme Nathalie CHESNEL et Mme Lilyane CROSNIER pour m’avoir permis de rencontrer ces professionnels du transmédia au cours de mon stage au MEDIA Desk France.

Enfin, je tiens à remercier ma mère et Julia GERAUD pour leurs aides et conseils durant la finition de ce mémoire.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Art.	Article
CJCE	Cour de Justice des Communautés européennes, renommée en 2009 Cour de justice de l'Union européenne
CNC	Centre national du cinéma et de l'image animée
COSIP	Compte de Soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels
CPI	Code de la propriété intellectuelle
CSA	Conseil supérieur de l'audiovisuel
DADVSI	Droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information
DVD	Digital Versatile Disc
INPI	Institut national de la propriété intellectuelle
LCEN	Loi pour la confiance en l'économie numérique
RLDA	Revue Lamy Droit des Affaires
RLDI	Revue Lamy Droit de l'Immatériel
SACD	Société des auteurs et des compositeurs dramatiques
SACEM	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SMA	Service de médias audiovisuel
SMaD	Service de média audiovisuel à la demande
TIU	Transmedia Immersive Universe

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I – LA PROTECTION APPARENTE DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT D’AUTEUR

**CHAPITRE I – LE TRANSMÉDIA : UNE QUALIFICATION DIFFICILE À
DÉTERMINER EN DROIT D’AUTEUR**

**CHAPITRE II – LA QUESTION DE LA TITULARITÉ DES DROITS SUR LE
TRANSMÉDIA**

PARTIE II – LA PROTECTION INCERTAINE DU TRANSMÉDIA SUR LE DROIT FRANÇAIS

CHAPITRE I – UN SYSTÈME FRANÇAIS PEU ADAPTÉ AU TRANSMÉDIA

**CHAPITRE II – LES AUTRES PROTECTIONS JURIDIQUES
ENVISAGEABLES**

CONCLUSION

INTRODUCTION

« Transmédia, cross-média : un vide juridique ? », c'est par cette interrogation que Maître LACHAUSSÉE intitule son article publié sur le site le *journaldunet.com* en 2010¹. Ce titre nous a interloqué pour plusieurs raisons, d'une part, tout le monde le sait bien le vide juridique n'existe pas en droit français, en effet toute nouvelle mesure, action, média, format, contrat, etc peut être soumise à un ou des régimes bien connus des juristes français. D'autre part, cet article a été écrit en 2010 ce qui le rend, du fait de l'évolution du droit et de la technologie, à première vue dépassé. Pourtant, au vu de plusieurs articles et événements organisés ces derniers mois, il semble que la question ne soit pas si arriérée qu'il y paraît. En effet, le magazine *Le film français* a édité un article intitulé « Le transmédia s'impose dans la sphère audiovisuelle »² qui constate que le transmédia est le secteur faisant l'objet « d'une créativité explosive ». De même, plusieurs producteurs se sont retrouvés les 18 et 19 juin 2013 au *Cross Video Days*³ pour discuter du cross-média et du transmédia plus particulièrement avec des questions juridiques à la clé. Ce constat amène à poser une nouvelle interrogation : qu'est ce que le cross-média et le transmédia ?

Il est difficile de trouver des définitions juridiques de ces termes, il existe peu d'écrits sur la question et ceux qui mentionnent ces nouveaux contenus ne les citent que du bout des lèvres, comme en atteste l'article d'Emmanuel DERIEUX⁴. Il n'a été trouvé qu'une seule définition juridique du terme cross-média donnée par Lionel COSTES⁵, il constate que « désormais les acteurs de l'audiovisuel, du cinéma et de la publicité s'inscrivent dans une stratégie dite de “cross média”, destinée à faire naître des interactions et des synergies entre les différents supports pour générer des services à plus forte valeur ajoutée consistant pour le diffuseur à valoriser l'audience plurimédia d'un contenu ; pour le producteur à assurer ses revenus *via* une diffusion multimédia ; pour l'annonceur à mieux comprendre le public face au foisonnement de l'offre média ». Ainsi, pour Lionel COSTES, le cross-média serait le résultat d'une stratégie de développement pour valoriser un contenu audiovisuel à travers différents supports. Cette définition laisse entendre que le cross-média ne serait, ni plus ni moins, qu'une adaptation d'une œuvre originale sur différents supports pour en faire un produit marketing. Pourrait ainsi être citées à titre d'exemple les différentes adaptations de Tintin, personnage emblématique de la

¹ S. LACHAUSSÉE, « Transmédia, cross-média : un vide juridique ? », *journaldunet.com*, publié le 1^{er} déc. 2010, consulté le 19 août 2013,

<http://www.journaldunet.com/management/expert/49476/transmedia--cross-media--un-vide-juridique.shtml>.

² C. VILLEVET, « Le transmédia s'impose dans la sphère audiovisuelle », *Le film français*, 14 juin 2013, n° 3537, p. 14

³ Pour plus d'informations sur l'événement, consultez le site : www.crossvideodays.com

⁴ E. DERIEUX, « Cinéma hors les murs : L'exploitation des films hors des salles de cinéma », *RLDI*, 2011, n°72, p. 76 et p.80

⁵ L. COSTES, « Éclairage », *RLDI*, 2010, n°63, p. 41.

bande dessinée francophone créé par Rémi George, alias Hergé dans les années 30¹, dont les aventures ont été développées en pièce de théâtre², en films³, en dessins animés⁴, en séries animées⁵, en jeux vidéos⁶, etc. Encore aujourd’hui les ayants-droits du monde de Tintin⁷ continuent à porter ses aventures sur différents médias, le dernier en date étant le projet de trilogie de longs métrages produits et réalisés par Stephen SPIELBERG et Peter JACKSON dont le premier chapitre est sorti en salles l’année dernière⁸.

Pour autant, il nous faut, pour comprendre véritablement ce qu’est le cross-média, et *a fortiori* ce qu’est le transmédia, nous tourner vers d’autres sources que les sources juridiques habituelles.

Avant toute étude approfondie, il est nécessaire de fragmenter l’expression cross-média en deux termes : le terme *cross* d’une part et le terme *média* d’autre part. *Cross* est un mot originaire de la langue de Shakespeare qui peut être considéré comme un nom, un verbe ou encore un adjectif. Il peut ainsi se traduire par les verbes traverser, franchir et croiser, par les noms croix et croisement, et enfin par l’adjectif croisé. Quant au terme *média* il provient de la contraction du terme anglo-saxon *mass media* et du latin *medium* qui veut dire le milieu ou l’intermédiaire. Le dictionnaire Larousse définit le terme média comme « un procédé permettant la distribution, la diffusion ou la communication d’œuvres, de documents, ou de messages sonores ou audiovisuels »⁹. Les médias ont été développés au travers des âges et ont connu une évolution particulièrement importante ces dernières années avec le développement de l’internet. Il ne faut pas confondre pour autant le média en tant que support (qui nous intéresse en l’espèce) avec le terme utilisé pour désigner les producteurs de contenus tels que les chaînes de télévision qui sont souvent désignés comme des médias. Ainsi cette première analyse nous conduit à considérer que le cross-média serait un croisement de médias permettant la distribution de contenus à travers différents supports.

Pour autant, cette considération est contrée par la définition donnée à la fois par le dictionnaire Larousse et par Ghislaine AZÉMARD. Le premier considère que le cross-média est

¹ Hergé a créé 24 albums, dont un inachevé.

² *Tintin aux Indes : Le mystère du diamant bleu*, écrite par Hergé et Jacques Van Melkebeke, mise en scène par Paul Riga. Elle fut jouée au Théâtre des Galeries, à Bruxelles, les 15 et 17 avril et les 1er et 8 mai 1941.

³ *Tintin et le Mystère de la Toison d’or*, réalisé par Jean-Jacques VIERNE, sorti en 1961.

⁴ *Les Aventures de Tintin, d’après Hergé*, réalisé par Ray GOOSSENS, sorti dans les années 1960.

⁵ *Les aventures de Tintin*, série franco canadienne créée en 1991 et diffusée sur FR3.

⁶ *Tintin : le temple du soleil*, édité par Infogrammes, sorti en 1997.

⁷ Moulinsart SA.

⁸ *Les Aventures de Tintin : les secrets de la Licorne*, réalisé par Steven SPIELBERG, sortie en salles le 26 octobre 2011.

⁹ *Larousse.fr*, consulté le 19 août 2013.

une « déclinaison d'une campagne publicitaire sur différents supports »¹, quant à la seconde elle considère le cross-média comme une « articulation cohérente de différents médias ciblés répondant à un projet de communication. Le processus de production éditoriale crossmédia² permet de structurer une campagne de communication à partir d'un thème, d'une temporalité et d'un espace donnés sur différents supports de diffusion, en optimisant leurs spécificités et en ajustant leurs complémentarités »³. On retrouve dans ces deux définitions deux choses, la première qui reprend notre pré-supposé à savoir l'idée de croisements des contenus à travers les médias ; la seconde, qui rejoint la définition de Lionel COSTES, est celle de stratégie de communication permettant ainsi de faire ce qu'on pourrait appeler familièrement du *buzz*. Le cross-média se résumerait alors à plusieurs adaptations dans un but commercial et non artistique, adaptations qui sont réglementées par le respect du Code de la propriété intellectuelle⁴ et du droit moral⁵, réduisant ainsi tout l'intérêt de ce mémoire en quelques lignes. Heureusement il n'en est rien.

Plusieurs auteurs considèrent le cross-média comme une nouvelle façon d'écrire des œuvres de fictions, de documentaires, de jeux... Ces derniers définissent le cross-média comme « la production d'un même contenu sur différents supports »⁶ ou encore comme « un ensemble de médias constitutif d'un même univers {...} global et cohérent qui sera diffusé de manière coordonnée et synchrone, et présenté comme un tout à un public choisi »⁷. Ces deux définitions laissent à penser que le cross-média serait la déclinaison d'un univers sous la forme de différents médias permettant à ce dernier de se développer à travers plusieurs supports. Ces deux dernières définitions rassurent sur le fait que le cross-média n'est pas forcément qu'un simple outil de communication mais peut aussi être un outil de création et de développement de projets artistiques. Cependant, elles ne le différencient pas clairement de l'adaptation. Dans sa thèse, Karleen GROUPIERRE s'interroge elle aussi sur cette question.

Elle considère, que « l'adaptation permet à chaque changement de support des retranspositions ou des interprétations de l'histoire et/ou de l'univers » ; ainsi « les auteurs peuvent se permettre des libertés quant à la trame narrative »⁸. « À l'inverse, dans un cross-média il s'agit obligatoirement du même univers (graphique et narratif) qui est décliné sur

¹ Larousse.fr, consulté le 19 août 2013.

² Orthographié ainsi dans le texte, les deux orthographes sont valables.

³ G. AZÉMARD, *100 Notions pour le crossmédia et le transmédia*, Les éditions de l'immatériel, 2013, p. 40.

⁴ Art. L. 112-3 CPI.

⁵ Art. L. 122-4 CPI.

⁶ Définition publiée sur le site du transmédia lab d'Orange, consulté le 19 août 2013, <http://www.transmedialab.org/jargon/#,C,fr>

⁷ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 31.

⁸ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 42

plusieurs supports, par conséquent, toutes les adaptations sur les différents supports doivent être cohérentes les unes par rapport aux autres »¹. L'auteur distingue ainsi l'adaptation simple du cross-média par rapport à « l'unité narrative globale » qui ressort des projets cross-médias. Par conséquent, une adaptation faisant ressusciter un personnage ne sera pas considérée comme du cross-média si cela n'avait pas été prévu au départ. Cependant, cette distinction fondée sur l'absence ou non d'une unité narrative globale laisse planer le doute sur plusieurs adaptations qui développent l'univers originel. On peut penser ici aux différentes suites et préquels développés par le cinéma² avec la création de sites internet et d'applications Smartphones, est-ce toujours une adaptation simple ou du cross-média ?

L'auteure complète son analyse de distinction en considérant que « dès que les différentes adaptations sont prévues en amont, diffusées de manière synchrone, qu'elles s'adressent à un même public et qu'elles se soumettent au même univers (narratif et graphique) conservant ainsi la cohérence globale, alors, nous sommes face à une production/diffusion de type cross-média que Romain GADIA nommera le cross-média par adaptation »³. Ce complément permet de bien distinguer les projets d'adaptation des projets cross-média. À la lumière de ces éclaircissements, notre exemple précédent de Tintin tomberait sous l'égide d'une adaptation et non d'un projet cross-média car au départ Hergé n'avait pas prévu l'évolution de son œuvre sur différents médias.

« Si le cross-média par adaptation propose un même univers et une même narration inlassablement adaptés sur plusieurs médias, on voit aussi émerger une catégorie de cross-média plus complexe et souvent plus riche dans laquelle chaque support ajoute à la fiction globale quelque chose de plus : les transmédias »⁴. L'auteure considère que le cross-média se divise en deux catégories, d'une part, le cross-média par adaptation et, d'autre part, le transmédia. Cette dernière sous-catégorie a été définie par Henry JENKINS dans son livre *Convergence Culture*, il considère qu'une « histoire transmédia se déploie au travers de multiples supports, avec chaque nouvel élément apportant une contribution caractéristique et précieuse à l'ensemble »⁵. Il s'agirait alors d'une évolution du cross-média, à savoir le développement d'une trame narrative à travers différents médias qui apporteraient chacun sa pierre à l'édifice.

¹ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 43.

² Pour ne citer que les plus récents : *Moi, moche et méchant 2* suite du premier opus et *Monstres Académie* préquel de *Monstres et Compagnie*.

³ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 47.

⁴ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 69.

⁵ H. Jenkins, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New-York University Press, 2006, pp. 95-96.

Pour autant cette définition peut se rattacher à celle précédemment donnée du cross-média à savoir l'adaptation d'un univers narratif global sur différents supports, chaque nouvelle adaptation du projet apportant des éléments nouveaux à l'histoire. Illustre cette nouvelle difficulté la définition du transmédia donnée par Ghislaine AZÉMARD qui considère qu'« étymologiquement les notions de transmédia et de crossmédia sont substituables. Le préfixe trans- signifie en latin à travers, au-delà et cross- signifie en anglais croiser, traverser. Une idée de dépassement des médias pourrait résider dans la notion de transmédia, alors qu'il s'agirait plutôt de croisements ou de combinaisons pour le crossmédia. Cette infime différence terminologique n'a pour l'instant pas de réalité pratique »¹. Ce double constat émis par Ghislaine AZÉMARD irait dans le sens d'une confusion entre cross-média et transmédia pour considérer les termes comme synonymes l'un de l'autre et interchangeable à volonté. Pour autant, chaque terme à son sens propre et si le terme transmédia a été développé après celui de cross-média c'est bien qu'il était nécessaire de les distinguer contrairement aux propos précités.

La solution se trouve dans les propos tenus par Olivier MISSIR² lors des *Petits déjeuners transmédia*³ ; il considère que « le cross-média est l'exploitation des supports existants tandis que le transmédia c'est l'exploitation de la narration sur plusieurs supports »⁴. Le transmédia serait ainsi une nouvelle façon de raconter, de développer un contenu à travers différents médias alors que le cross-média serait dans son ensemble une façon d'exploiter le mieux possible un contenu à travers les différents médias. Ce qui est très bien illustré par Karleen GROUPIERRE à travers son idée de sous diviser le cross-média en deux catégories : l'une pour des projets ayant pour but l'exploitation commerciale d'un contenu (on retrouve ici les premières définitions liées au marketing) qui est appelée cross-média d'adaptation ; et la seconde pour des projets ayant une trame narrative qui se développerait à travers différents médias, chacun ayant un rôle moteur dans le projet.

L'intérêt de cette distinction est confirmé par la définition donnée par le transmédialab d'Orange qui considère que le transmédia est « la pratique qui consiste à développer un univers narratif sur plusieurs médias (Télévision, Internet, mobile, radio, édition, tablette, etc.) qui offrent par leur spécificité d'usage et leur capacité technologique, un regard complémentaire sur l'univers et l'histoire. Les différents éléments qui composent cet univers peuvent être explorés et compris indépendamment les uns des autres. Il s'agit de points d'entrée multiples dans

¹ G. AZÉMARD, *100 Notions pour le crossmédia et le transmédia*, Les éditions de l'immatériel, 2013, p. 208.

² Fondateur et directeur des nouveaux médias et nouveaux services de Brandcasterz.

³ Organisés par Cap digital, dans le cadre des *Think Transmédia*.

⁴ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 68.

l'histoire. »¹. La différence entre cross-média d'adaptation et transmédia serait bien une question de narration. Dans un projet cross-média d'adaptation, la narration serait la même dans tous les supports mais s'adapterait au support, par exemple un jeu vidéo qui reprendrait l'univers d'une œuvre cinématographique sans avoir de conséquences sur l'histoire ni même d'éléments nouveaux, on pourrait ici citer le jeu adapté du monde d'*Avatar* de James CAMERON². À l'inverse au sein d'un projet transmédia la narration serait développée à travers différents supports, chacun procédant à un apport à la trame narrative, à titre d'exemple on peut citer la série télé *Plus belle la vie* diffusée sur France 3 : la narration est complétée à la fois par un site internet reprenant toutes les informations de la série, proposant des épisodes en *replay* et la biographie de chaque personnage mais aussi par un jeu où les participants peuvent se plonger dans le monde de *Plus belle la vie* en créant les décors et en découvrant des objets cachés donnant accès à des vidéos inédites, ainsi les visiteurs auront accès à des informations non dévoilées lors des épisodes qui complètent et enrichissent la série télévisée.

Désormais cross-média et transmédia peuvent être distingués l'un de l'autre en fonction de la narration utilisée dans les projets. Cependant il est souvent proposé une sous distinction de projets transmédias en fonction de la narration, cette nouvelle sous distinction servant pour les professionnels à éclaircir leur travail va, au contraire, complexifier nos futurs propos. Plusieurs auteurs proposent chacun leur propre catalogage des différents transmédias possibles et imaginables rendant notre tâche encore plus complexe d'autant plus que le transmédia n'est limité que par la capacité d'imagination des développeurs. Une organisation a retenu pour autant notre attention car elle nous semble permettre de mieux appréhender les projets transmédia ; cette organisation est proposée par Karleen GROUPIERRE dans sa thèse précédemment citée qui divise les transmédias en trois catégories : le transmédia à média maître inaltérable, le transmédia à média maître altérable et le transmédia sans média maître.

Tout d'abord, le transmédia à média maître inaltérable se démarque par le fait que « la trame narrative principale se déploie sur un seul et unique média {...} toutes les autres ramifications de l'histoire, déclinées sur d'autres médias, permettent d'approfondir et/ou de compléter l'histoire portée par le média maître {...}, mais parmi ces autres médias aucun ne peut influencer ou modifier ce qui est raconté sur le média maître ; il est inaltérable »³. Ainsi le transmédia à média maître inaltérable possède une trame narrative principale sur support principal qui ne sera pas modifié au fur et à mesure du développement du projet et qui est

¹Définition publiée sur le site du transmédialab d'Orange, consulté le 19 août 2013, <http://www.transmedialab.org/jargon/#,T,fr>.

² *James Cameron's Avatar : The Game*, édité par UBISOFT, sortie en 2009.

³ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 71.

complété par d'autres supports à titre de complément d'informations, ces informations ne remettant pas en cause la trame narrative. Comme le note l'auteure, cette catégorie se rapproche de celle de cross-média par adaptation, le fossé entre les deux catégories est assez mince. Pour distinguer les deux, il est nécessaire de bien étudier et identifier l'objectif des médias secondaires. L'auteure illustre son propos par une analyse de la série américaine Dexter diffusée sur HBO qui a développé d'autres contenus à travers différents médias.

Ensuite, le transmédia à média maître altérable propose, comme son prédécesseur, une trame narrative principale sur un média maître. La différence entre les deux se produit dans le fait que « d'autres supports peuvent avoir des influences sur le média principal »¹. Ainsi, le transmédia à média maître altérable permet une interaction entre les médias sans pour autant bouleverser complètement la trame narrative détaillée sur le média maître. Cette catégorie peut être illustrée par la trilogie Matrix² qui fait l'objet d'une étude approfondie dans l'ouvrage d'Henry JENKINS *Convergence Culture*³. En effet, cette trilogie cinématographique développe un trame narrative qui ne peut être comprise qu'en cherchant des informations complémentaires dans des médias secondaires⁴, ces informations secondaires étant citées dans les films. Le meilleur exemple est le personnage du Kid joué par Clayton WATSON, qui apparaît dans le second film *Matrix Revolution*. Le personnage principal Néo informe le spectateur que le Kid se serait échappé de la matrice sans son aide⁵, cette information est approfondie par un dessin animé intitulé *The Kid's Story*⁶ disponible dans une compilation de courts métrages nommé *Animatrix* et disponible en DVD⁷. Cet exemple de transmédia à média maître altérable n'est pas approuvé par certains professionnels, en atteste la réaction d'Éric VIENNOT, cofondateur de la société Lexis Numérique⁸, qui considère que le développement de Matrix sur différents médias n'étaient pas un transmédia à l'origine et relèverait plutôt du cross-média⁹. Pour autant, même si ce projet n'était pas à l'origine du transmédia son développement postérieur en a toutes les spécificités. Dans cette catégorie, il est fort possible d'imaginer qu'un des médias secondaires soit un média contributif et fasse participer le public, interrogeant ainsi sur la question de

¹ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédias de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 73.

² *Matrix* sortie en salles en 1999, *Matrix Reloaded* sortie en salles en 2003, *Matrix Revolution* sortie en salles en 2003 co-réalisés par Andy et Lana WACHOWSKI.

³ H. JENKINS, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New-York University Press, 2006, 336 p.

⁴ À titre d'exemple : *Enter the Matrix*, édité par INFOGRAMMES, sortie sur consoles en 2003 ; l'ensemble des *comics* développés par les créateurs de Matrix rassemblés sous le nom *The Matrix Comics*.

⁵ Pour information : la matrice est un programme développé par les machines qui ont pris le pouvoir face aux humains, le fait de sortir de la matrice permet aux humains de se déconnecter du monde virtuel créé par les machines. Pour parvenir à en sortir il faut être aidé par les humains précédemment sauvés, à l'instar de Néo.

⁶ *Kid's Story*, réalisé par Takeshi KOIKE, écrit par Yoshiaki KAWAJIRI, édité en DVD en 2008.

⁷ Depuis le 8 janvier 2008.

⁸ <http://www.lexis-numerique.fr>

⁹ Propos recueillis au cours d'un entretien avec M. É. VIENNOT, cf. Annexe.

l'originalité des participations du public, problématique qui sera développée dans le corps du sujet.

Enfin, le transmédia sans média maître¹ consiste à combiner tous les médias de sorte qu'« aucun média ne peut être exploré seul et aucun ne sera maître {...} ils sont tous supports de la narration principale »². Par conséquent, cette catégorie complexifie d'autant plus notre étude car elle connaît une trame narrative qui se modifie en fonction des supports. Le meilleur exemple pour illustrer cette catégorie est le jeu *In Memoriam*³ qui consistait à « résoudre une enquête à partir d'une seule pièce à conviction : le CD du jeu. Le joueur pouvait recevoir des SMS, échanger avec des personnages de fiction, etc., et jouer à s'immerger dans une enquête fictionnelle laissant parfois le doute entre jeu et réalité »⁴.

En conclusion de ces propos introductifs, il est désormais établi que le cross-média permet le développement de projets sur différents médias. Selon la spécificité du développement nous pouvons avoir à faire soit à du cross-média par adaptation permettant d'adapter une trame narrative sur différents supports en respectant la ligne éditoriale ; soit à du transmédia qui amène à créer une trame narrative à travers plusieurs médias. Cette catégorie de cross média peut elle aussi être divisée en trois selon l'existence ou l'absence de média maître et l'importance de son altération comme précisé précédemment.

Ainsi, nous pouvons désormais nous attaquer au sujet de cette étude à savoir la protection juridique de ce nouveau genre de projet audiovisuel. Il faut ajouter ici qu'un transmédia peut être développé sous forme de fiction, de jeu ou de documentaire. Ces spécificités n'ayant en soit que peu d'influence dans les développements futurs, elles ne seront que peu détaillées dans la suite de notre étude.

L'objet de ce mémoire est de déterminer si Maître Sébastien LACHAUSSÉE avait raison en s'interrogeant sur l'existence d'un vide juridique en matière de transmédia⁵. Comme dit précédemment, il n'existe pas en droit de véritable vide juridique, toute nouveauté est adaptable à notre système juridique, à nos normes et à nos codes juridiques. Pour autant, comme l'indiquait Maître LACHAUSSÉE, dès 2010, s'« il n'est pour l'instant pas de texte, usage ou jurisprudence qui traite ce nouvel objet non identifié », ce vide juridique ne devrait pas durer pour autant car

¹ Cette catégorie peut aussi être nommée en tant que transfiction.

² K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 75.

³ *In Memoriam*, édité par UBISOFT, développé par Lexis Numérique, sortie en 2003.

⁴ K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, p. 75.

⁵ S. LACHAUSSÉE, « Transmédia, cross-média : un vide juridique ? », *journaldunet.com*, publié le 1^{er} déc. 2010, consulté le 19 août 2013, <http://www.journaldunet.com/management/expert/49476/transmedia--cross-media--un-vide-juridique.shtml>.

« il s'agit d'un monde nouveau, dont nous assistons en ce moment même à la genèse »¹. Cette note d'espérance laissait planer l'idée qu'une évolution juridique, peut-être seulement initiée par la jurisprudence, voire au moins une flambée d'articles doctrinaux apparaîtraient depuis la publication de ce texte ; or, il n'en a rien été. On peut cependant indiquer que l'IREDIC de l'université d'Aix-en-Provence a organisé en 2011² une table ronde sur le sujet, au cours de laquelle ont été traitées les différentes problématiques posées par le transmédia.

Cette absence d'intérêt du monde juridique vis-à-vis du transmédia laisse perplexe face à la foison d'articles, de blogs, d'événements liés au cross-média en général et au transmédia plus particulièrement. Bien que les débats soient tournés principalement vers la définition et la détermination de ce qu'est le transmédia, l'intérêt de créer des projets transmédia est patent. De plus, la question juridique est une question importante pour les professionnels qui s'intéressent depuis la reconnaissance du droit d'auteur à protéger leur travail intellectuel³. La protection des œuvres a toujours été considérée comme primordiale aux yeux des différents gouvernements. Cette affirmation est confirmée par les travaux importants entrepris par le CSA sur la protection des œuvres sur l'internet⁴, par les travaux du gouvernement sur l'audiovisuel⁵ avec une réforme de la loi de 1986⁶ en ligne de mire ou encore par le travail de mise à jour entrepris par la Commission Européenne, comme en atteste la directive SMA de 2010⁷ qui a inclus au sein des services de médias audiovisuels les services non linéaires. Enfin, la jurisprudence en matière d'œuvre multimédia illustre bien la volonté de la part des tribunaux d'éviter tout vide juridique en la matière avec notamment l'arrêt de la Cour de cassation qui reconnaît la protection de l'œuvre multimédia au titre de l'œuvre complexe⁸. Ce florilège de textes indique bien la volonté de protéger à tout prix tout travail intellectuel, matériel ou immatériel. Cette volonté est pourtant démentie par l'absence de cadre ou de références en matière de transmédia.

Cette absence s'expliquerait selon Jérémy POUILLOUX⁹ pour la simple et bonne raison que le régime français s'applique déjà parfaitement au transmédia¹. Pour soutenir ses propos il

¹ op. cit.

² *Le transmédia et le droit*, organisée par l'IREDIC le 24 février 2011, Aix-en-Provence.

³ En atteste la création de la SACD par Beaumarchais en 1777.

⁴ « Olivier Schrameck au Club parlementaire sur l'avenir de l'audiovisuel et des médias : L'audiovisuel à l'heure d'internet », *csa.fr*, intervention du 9 juillet 2013, publiée le 19 juillet 2013, consultée le 19 août 2013, <http://www.csa.fr/Espace-Presse/Interventions-publiques/Olivier-Schrameck-au-Club-parlementaire-sur-l-avenir-de-l-audiovisuel-et-des-medias-L-audiovisuel-a-l-heure-d-internet>.

⁵ « Les assises de l'audiovisuel » ont été organisées à Paris le 5 juin 2013 à la demande de la Ministre de la culture, Mme A. FILIPPETTI, à la suite de la remise du rapport de la mission LESCURE.

⁶ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard).

⁷ Directive 2010/13/UE du Parlement européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive Services de médias audiovisuels).

⁸ Cass. Civ.1^e, 25 juin 2009, n°07-20.387.

⁹ Producteur associé de la société LA GÉNÉRALE DE PRODUCTION et président de l'association Transmédia Immersive University (TIU).

reprend la définition du transmédia, à savoir une narration diffusée sur différents médias, et considère que le régime applicable est celui habituellement utilisé pour tel ou tel support. Par exemple pour un projet transmédia utilisant la télévision et le livre, il suffit que chaque partie du projet soit protégée, par le régime de l'œuvre audiovisuelle pour la partie télévision et par le régime du droit d'auteur de l'œuvre littéraire. Pour lui la protection juridique du transmédia n'est pas problématique. Cependant il considère que le transmédia pose deux autres questions. D'une part, le financement des projets transmédia, notamment auprès du CNC qui n'a pas encore prévu de véritable soutien financier des projets transmédiés, les producteurs sont alors obligés de demander des financements selon le média utilisé pour chaque partie du projet. D'autre part, la durée de la cession des droits d'auteur : il considère en effet que les projets transmédiés ne connaissant pas encore de plan de financement régulé et sûr, il faut prévoir des retours sur investissement sur le long terme et non plus sur le court terme à des moments précis. Selon lui, les contenus dématérialisés tels que les vidéos en streaming ne rapporteront du revenu qu'une fois atteint un certain nombre de visionnage, le temps pour atteindre ce nombre dépendant de facteurs à l'heure actuelle indéterminables. Il conclue son analyse en considérant que « le nouveau paradigme des contenus culturels à l'ère numérique c'est l'infini »² et non plus l'établissement de moments précis comme le connaissent depuis toujours les œuvres cinématographiques. Ainsi, selon M. POUILLOUX il n'est pas nécessaire de s'interroger sur la protection du transmédia.

Pour autant, force est de constater que plusieurs auteurs s'intéressent à la question de la protection juridique de ce qu'ils nomment l'œuvre transmédia, qui ne serait donc plus un projet mais une véritable œuvre de l'esprit³ ; la SACD⁴, elle même, travaille sur la question depuis plusieurs mois. Pour autant, tous ne sont pas tous d'accord sur le régime à appliquer à cette *œuvre transmédia* : œuvre simple, œuvre collective, œuvre de collaboration, œuvre composite, œuvre complexe... Tout l'intérêt de notre étude réside dans l'opposition de points de vue des professionnels du transmédia sur le régime applicable.

Il n'y a pour l'heure aucun régime qui tire son épingle du jeu en raison de la nouveauté du transmédia, de l'absence de contentieux en la matière et enfin de la spécialité des sociétés de production. En effet, ce détail a son importance comme en attestent les différents de point de vue de deux producteurs précurseurs en matière de projet transmédia : Jérémy POUILLOUX et Éric VIENNOT ; le premier est un producteur audiovisuel, le second un producteur multimédia (principalement de jeux vidéos). Ces deux spécialistes connaissent habituellement deux régimes

¹ Propos recueillis au cours d'un entretien avec M. J. POUILLOUX, cf. Annexe.

² *Op. Cit.*

³ Le bien fondé de cette affirmation sera étudiée dans la suite de ce mémoire.

⁴ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

de protection différents : d'une part, pour M. POUILLOUX celui de l'œuvre de collaboration qui va de paire avec l'œuvre audiovisuelle comme le stipule l'article L. 113-7¹ du Code de la propriété intellectuelle ; d'autre part, pour M. VIENNOT celui de l'œuvre de collective régi par l'article L. 113-5². C'est la raison pour laquelle ils appliquent, par facilité, chacun leur régime usuel à leurs projets transmédias. Pour l'instant, en raison de l'absence de contentieux, rien ne s'oppose à ce qu'ils fassent appel à ces deux régimes pour protéger leur travail. Mais ont-ils pour autant raison ?

On peut, en effet, se poser la question face, d'une part, à la complexité de détermination de la nature d'un projet transmédia et, d'autre part, à l'absence de textes en la matière, qui instaurent à elles deux une sécurité juridique incertaine. En cas de contentieux, la question de la qualification juridique et la question du régime juridique seront analysées par le juge qui ne peut, à l'heure actuelle, fonder son jugement que sur sa seule appréciation, n'ayant aucune autre source de comparaison. Imaginons un seul instant que le juge décide de requalifier une œuvre collective en œuvre de collaboration, il faudra alors déterminer quels en sont les coauteurs, comment les rémunérer, renégocier les contrats...

Pour autant, cette insécurité juridique n'inquiète pas outre mesure les producteurs et encore moins les diffuseurs qui commencent véritablement à s'intéresser aux projets transmédias, comme par exemple Arte. Ce dernier a été un des premiers diffuseurs français à se pencher sur la question du transmédia ; la chaîne a récemment diffusé un documentaire présenté par Philippe STARK et réalisé par Gaël LEIBLANG³. Ce documentaire était accompagné d'un dispositif dit de second écran⁴ et d'un système de synchronisation de contenus sur l'internet. Même si ce dispositif de second écran pourrait être considéré comme du cross-média par certains, il faut souligner ici la volonté des chaînes de développer des projets de ce type.

¹ L'article L. 113-7 CPI dispose : « Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

1° L'auteur du scénario ;

2° L'auteur de l'adaptation ;

3° L'auteur du texte parlé ;

4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;

5° Le réalisateur.

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle. »

² L'article L. 113-5 CPI dispose : « L'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée.

Cette personne est investie des droits de l'auteur. »

³ *Futur par Stark* réalisé par Gaël Leibrang, diffusé le 4 juin 2013 sur ARTE.

⁴ Tablette ou Smartphone connecté à internet.

De même, aux États-Unis les projets transmédias fleurissent et connaissent un large succès ; certes, ils sont souvent utilisés comme outil de marketing¹ mais ils n'en restent pas moins, des projets transmédias intéressants. Ce succès se ressent au travers des divers projets en cours de développement en France : des sociétés telle que Bigger Than Fiction² travaillent sur des projets transmédia pour la télévision, voire le cinéma.

Ce mémoire a pour objectif de mettre en exergue les difficultés que les développeurs pourraient rencontrer et de déterminer les solutions envisageables pour contourner les problèmes futurs en répondant à cette simple question : comment protéger juridiquement le transmédia ?

Le travail entrepris pour la réalisation de cet écrit est principalement le fruit de rencontres, de discussions et d'interrogations avec les professionnels du transmédia. Il est aussi le fruit d'un travail d'analyse des solutions anciennes et nouvelles en matière de droit de la propriété intellectuelle face aux diverses difficultés déjà rencontrées en jurisprudence et soulevées par la doctrine. Cette recherche s'est limitée au transmédia et ne traitera pas du cross-média d'adaptation qui se rapproche beaucoup de l'adaptation pure et simple que le droit a déjà étudiée de façon approfondie. De plus, cette recherche s'intéressera principalement à la protection juridique du transmédia en France, tout en étudiant quelques solutions étrangères qui pourraient s'adapter au système français.

Au cours des nombreux entretiens et à la suite de la lecture de plusieurs articles, l'affirmation suivante s'est dégagée assez rapidement : le droit d'auteur français peut protéger toutes les facettes d'un projet transmédia ; allant même jusqu'à parler d'œuvre transmédia. Ainsi le droit d'auteur français conviendrait, apparemment, à protéger le transmédia (Partie 1). Par conséquent, il faudrait alors qualifier, juridiquement, le transmédia (Chapitre 1) et lui attribuer un régime juridique (Chapitre 2). Pour autant cette protection n'est pas la plus aisée qui soit et cela se constate en pratique. Il n'est, en effet, pas certain que le droit d'auteur français suffise à protéger un projet transmédia (Partie 2). Cette incertitude est illustrée par la rigidité du système français et les difficultés qui en résultent pour inclure le transmédia dans sa matrice (Chapitre 1). Cette hypothèse quelque peu négative nous amènera enfin à considérer les autres protections juridiques envisageables pour un projet transmédia (Chapitre 2).

¹ À titre d'exemple, peut être citée la promotion du film *Distric 9* réalisé par Neil BLOMKAMP sortie en salles en 2009 pour laquelle des bancs avaient été créés en Afrique du Sud spécifiquement réservés aux *aliens*, rappelant la période d'Apartheid du pays. Ce dispositif avait permis de développer un *buzz* sur internet avec la création d'un site dédié au film.

² <http://www.biggerthanfiction.com>.

PARTIE I

LA PROTECTION APPARENTE DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT D'AUTEUR

Le droit d'auteur français a toujours su s'adapter pour inclure les nouveaux médias au sein de la propriété intellectuelle française en les qualifiant juridiquement. Ce fut le cas avec l'écrit numérique¹, le multimédia² et plus récemment avec l'internet³. Il est vrai que le droit a évolué avec plusieurs réformes importantes telles que la loi de 1986⁴, la LCEN⁵ ou encore les directives SMA⁶. En ce qui concerne le transmédia, rien de tout cela n'est encore arrivé.

Si, comme le considèrent bon nombre de professionnels du transmédia, le transmédia est protégeable par le droit d'auteur français encore faut-il déterminer, en premier lieu, la qualification juridique du transmédia (Chapitre 1) et, en second lieu, la personne, morale ou physique, titulaire des droits sur le transmédia (Chapitre 2).

¹ Loi n° 2000-230 du 13 mars 2000 portant adaptation du droit de la preuve aux technologies de l'information et relative à la signature électronique admet l'écrit électronique pour la preuve du contrat (*ad probationem*).

Loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique consacre l'écrit électronique pour la validité du contrat (*ad validitatem*).

² Cass. Civ.1^e, 25 juin 2009, n°07-20.387 qui qualifie l'œuvre multimédia d'œuvre complexe.

³ Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet.

Loi n° 2009-1311 du 28 octobre 2009 relative à la protection pénale de la propriété littéraire et artistique sur internet.

⁴ Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard).

⁵ Loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique.

⁶ Directive 2007/65/CE du Parlement Européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle.

Directive n°2010/13/UE du Parlement Européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive « Services de médias audiovisuels »).

CHAPITRE I

LE TRANSMÉDIA : UNE QUALIFICATION DIFFICILE À DÉTERMINER EN DROIT D'AUTEUR

Comme rappelé précédemment, la propriété intellectuelle française permet d'inclure sous sa protection les nouveaux contenus et formats imaginés par l'Homme. Cependant chaque droit composant la propriété intellectuelle ne protège pas les créations intellectuelles de la même manière qu'un autre. Il en est ainsi du droit d'auteur qui protège les œuvres de l'esprit et leur applique un régime spécifique selon différents critères détaillés dans le CPI.

Pour bénéficier de la protection du droit d'auteur, le transmédia doit être considéré comme une œuvre (Section 1) et doit être soumis à une ou des qualifications juridiques reconnues par le Code de la propriété intellectuelle ou par la jurisprudence (Section 2).

SECTION 1 – LA QUESTION DE LA QUALIFICATION D'ŒUVRE TRANSMÉDIA

La sphère de protection par le droit d'auteur français est délimitée par le Code de propriété intellectuelle mis en place par la loi du 1^{er} juillet 1992¹. Ce code prévoit ainsi des conditions cumulatives qu'une création doit respecter pour bénéficier de la protection intellectuelle (Paragraphe 2). Ces conditions limitent l'accès à la qualité d'œuvre aux différentes créations, alors que les premiers articles du Code de la propriété intellectuelle laissent entrevoir une véritable ouverture quant à la qualification d'œuvre (Paragraphe 1).

§1 – L'absence d'obstacle juridique à la qualification d'œuvre transmédia

Le Code de la propriété intellectuelle laisse entendre que toute création peut être protégée par le droit d'auteur (A), à moins que celle-ci ne soit qu'une simple idée (B).

A – Une définition ouverte de l'œuvre par le Code de la propriété intellectuelle

L'article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle permet d'envisager la protection du transmédia par le droit d'auteur sous les meilleurs auspices. En effet, cet article affirme que « les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de

¹ Loi n° 92-597 du 1 juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative).

l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination ». De ce fait, le transmédia qui est, rappelons le, un nouveau genre de narration mêlant différentes œuvres à travers plusieurs médias peut tout à fait faire partie de la propriété intellectuelle.

En outre, le Code de la propriété intellectuelle établit en son article L. 112-2 une liste de créations qui sont considérées comme des œuvres et donc soumises à la protection du droit d'auteur. Cette liste comporte quatorze points, parmi lesquels se trouvent les livres, les œuvres chorégraphiques, les œuvres cinématographiques ou encore les logiciels. En revanche, n'apparaissent pas dans cette liste les œuvres multimédias, qui pour autant sont considérées par la jurisprudence comme des œuvres¹, et ni, bien entendu, le transmédia. Fort heureusement, cette liste n'est pas exhaustive comme l'indique le terme « notamment » au premier alinéa de l'article. Il est acquis, à la fois par la jurisprudence et la doctrine, qu'il est possible d'ajouter de nouvelles créations qui ne figureraient pas sur la liste préétablie par le code de la propriété intellectuelle ; à condition, bien sûr, de respecter les conditions mises en place par le code de la propriété intellectuelle et par la jurisprudence.

Ainsi le transmédia pourrait être considéré comme une œuvre de l'esprit s'il respecte bien les critères d'octroi de la protection intellectuelle, à la condition de ne pas être considéré comme un simple projet, voire une simple idée.

B – La simple idée : limite jurisprudentielle de la notion d'œuvre

« Les idées sont de libre parcours »², il est induit de cette maxime doctrinale que le droit d'auteur ne protège pas les idées. Par conséquent un projet de transmédia ne serait pas protégeable s'il n'en n'est qu'à ses prémisses, chacun pouvant reprendre l'idée et concevoir un projet identique, il s'agira alors d'agir sur le terrain du droit de la concurrence pour déterminer s'il y a eu malversation ou non. Ainsi, le simple projet transmédia n'est pas dès l'origine protégeable il faut que l'idée soit murie, mise en forme. Cette difficulté a été rencontrée pour plusieurs projets d'émissions et de séries télévisées.

En effet, la question de la protection par le droit d'auteur des formats³ et des bibles⁴ a connu plusieurs difficultés. À tel point que la doctrine de l'époque considérait que la protection « passait principalement, sinon exclusivement, par les mécanismes de responsabilité civile »⁵ et non par ceux de la propriété intellectuelle. Ce n'est qu'à la fin des années 90 que la

¹ À la condition de respecter les critères de protection détaillés ci-après.

² Formule de DESBOIS.

³ Projet d'une émission télévisée contenant les éléments caractéristiques de l'émission

⁴ Projet d'un film ou d'une série télévisée contenant les éléments caractéristiques de chacun d'eux.

⁵ J. CASTELAIN et Ch. CARON, « Les formats d'œuvres audiovisuelles : une protection suffisante ? », *RLDI*, 2008, n°40, p. 69.

jurisprudence, et notamment, pour le format, un arrêt de la Cour d'appel de Paris du 27 mars 1998¹, a commencé à envisager que les formats et les bibles pouvaient être aussi protégés par le droit d'auteur.

La Cour d'appel a, ainsi, considéré qu'« un projet de jeu télévisé qui ne se limite pas à poser une règle de jeu abstraite, définie comme l'affrontement de deux équipes à travers les épreuves d'adresse et de mémoire mais s'attache à décrire une règle précise décrivant l'atmosphère et la philosophie du jeu, ainsi que son déroulement, la comptabilisation des points, la teneur des questions et leur formulation et la nature des épreuves sportives, constituant un assemblage original d'éléments connus en eux-mêmes qui révèlent l'activité créatrice de ses auteurs, est protégeable sur le fondement du livre I du Code de la propriété intellectuelle ». Par conséquent pour qu'un format ou une bible soit protégeable au titre du droit d'auteur, il faut que l'idée première du contenu audiovisuel soit précisée, développée, mise en forme de telle sorte que l'activité créatrice soit perçue par les tiers. L'attendu reprend par ces termes les conditions d'octroi de la protection du droit d'auteur : l'originalité de l'œuvre et sa mise en forme. Le transmédia doit alors respecter ces conditions pour bénéficier, éventuellement, de la protection intellectuelle, à l'instar des formats et des bibles.

§ 2 – Les conditions d'octroi de la qualification d'œuvre transmédia

Pour qu'une idée, une création soit protégeable au titre du droit d'auteur plusieurs conditions doivent être respectées. Ces conditions ont été mises en place par le Code de propriété intellectuelle et par la jurisprudence, il s'agit de l'originalité de la création (A) et de la mise en forme de celle-ci (B) Pour bénéficier de cette protection intellectuelle, le transmédia devra respecter ces deux conditions cumulatives.

A – L'originalité du transmédia

Le critère de l'originalité n'est pas un critère tiré du Code de la propriété intellectuelle, il est le fruit d'un long travail jurisprudentiel qui s'est clôturé par l'arrêt de l'assemblée plénière de la Cour de cassation du 7 mars 1986². En l'espèce, il s'agissait d'un litige social entre un employeur et un salarié au sujet d'un licenciement et de la titularité de droits d'auteur sur un programme informatique ; la question du licenciement ne sera pas abordée en l'espèce. La Cour a considéré que « les juges du fond ont souverainement estimé que leur auteur³ avait fait preuve d'un effort personnalisé allant au-delà de la simple mise en œuvre d'une logique automatique et

¹ Paris, 4^e ch. B, 27 mars 1998.

² Cass. ass. plén., 7 mars 1986, n° 83-10.477.

³ L'employé créateur des logiciels litigieux.

contraignante »¹. Par cet arrêt, la Cour a reconnu le critère de l'originalité qui est illustré par ce que la doctrine nomme *l'empreinte de la personnalité* du créateur. Ce critère a été repris par la CJCE en 2009², la Cour de justice considère qu'il y a originalité lorsque le créateur a pu « exprimer son esprit créateur de manière originale »³. Ainsi pour qu'une création soit originale il faut que l'empreinte de la personnalité du créateur soit perçue par tout un chacun.

Mais avant de déterminer l'originalité du transmédia (3), il nous faut déterminer précisément ce qu'est l'originalité (2) et ce qu'elle n'est pas (1).

1. Les *borderlines* de l'originalité

En premier lieu, « l'originalité n'est pas la nouveauté, c'est-à-dire l'absence d'antériorité »⁴. Il est vrai qu'en droit d'auteur le juge ne doit pas apprécier l'originalité sur la base de la nouveauté de l'œuvre, il doit s'en tenir aux conditions d'originalité et de mise en forme. Par exemple, un film adapté d'une œuvre cinématographique ne sera pas original par sa nouveauté mais par l'originalité de sa réalisation. Pour autant, il arrive bien souvent que les juges se fondent sur la nouveauté de l'œuvre pour considérer qu'elle est ou non originale, notamment en matière d'arts appliqués.

En second lieu, comme le précise l'article L. 112-1 du code de propriété intellectuelle, ne sont pas pris en compte « le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination »⁵ de l'œuvre. Ainsi, une peinture de Picasso et une toile de Jean-Hugues BUCHBERGER⁶ seront protégées de façon équivalente tant qu'elles sont originales. Mais il faut bien reconnaître que lorsque Picasso gribouille un dessin sur un mouchoir de table, il sera bien difficile de ne pas considérer cela comme une œuvre.

Ces limites au critère de l'originalité permettent de se recentrer sur le véritable critère de l'originalité qu'est l'empreinte de la personnalité de l'auteur de la création.

2. L'empreinte de la personnalité : critère clé de l'originalité

Il y a originalité lorsque l'œuvre est marquée par l'empreinte de la personnalité de son créateur. Cette empreinte a fait couler beaucoup d'encre et est, encore aujourd'hui, discutée par

¹ Cass. ass. plén., 7 mars 1986, n° 83-10.477.

² CJCE, 4^e ch., 16 juillet 2009, Infopaq International A/S contre Danske Dagblades Forening, Aff. C-5/08.

³ *Op. Cit.*

⁴ J. VINCENT, « L'originalité en question. Approche juridique pour la photographie et les autres formes d'expression », *RLDI*, 2011, n°70, p. 118.

⁵ Art. L. 112-2 CPI.

⁶ Artiste peintre amateur.

la doctrine. Elle laisse place à un certain arbitraire de la part du juge qui est confronté aux éléments à ne pas prendre en compte et à un concept des plus larges.

Il est cependant souvent considéré que l’empreinte de la personnalité est déterminée par les choix du créateur. Cela se retrouve principalement dans les arts appliqués et dans le monde de la photographie¹.

Concernant les arts appliqués, la jurisprudence de l’œuvre Paradis en est la parfaite illustration. Cette œuvre est constituée « de lettres en or avec un effet d’usure, peintes à la main composant le mot Paradis au-dessus de la porte des toilettes de l’ancien dortoir des alcooliques »², la porte avait été photographiée pour une exposition intitulée Parlez-moi d’amour et faisait partie d’un triptyque intitulé *La nouvelle Ève* sans l’autorisation de M. GAUTEL poseur des lettres litigieuses. Toute la problématique reposait sur la question de savoir si le fait d’apposer le mot paradis sur une porte constituait une œuvre au sens du code de la propriété intellectuelle. La Cour d’appel de Paris avait donné raison à M. GAUTEL en considérant qu’il s’agissait bel et bien d’une œuvre. Cette décision a été confirmée par la Cour de cassation en 2008³ qui a considéré que « l’œuvre litigieuse ne consiste pas en une simple reproduction du terme “Paradis”, mais en l’apposition de ce mot en lettres dorées avec effet de patine et dans un graphisme particulier, sur une porte vétuste, à la serrure en forme de croix, encastrée dans un mur décrépi dont la peinture s’écaille, que cette combinaison implique des choix esthétiques traduisant la personnalité de l’auteur » qu’ainsi « l’œuvre bénéficiait de la protection du droit d’auteur ».

Par conséquent, si l’empreinte de la personnalité d’un artiste n’est pas perçue par le juge, ce dernier pourra fonder sa réflexion sur les choix pris par le créateur. Il en sera de même en matière de transmédia.

3. Quid de l’originalité du transmédia

Il ne fait aucun doute que le transmédia est original du fait de la conception des projets et de l’idée même de narration sur plusieurs médias. Pour autant, il n’est pas certain que cette originalité soit juridiquement reconnue par le juge. En effet, le juge peut très bien considérer que le transmédia est composé de plusieurs œuvres apposées les unes derrière les autres sans y voir de véritables liaisons entre elles formant un ensemble concret. C’est là que réside toute la difficulté : convaincre le juge que nous sommes en présence d’un tout.

¹ À titre d’illustration, voire la note de jurisprudence rédigée par nos soins sur la décision du TGI de Paris, 3^e ch., 4^e Se., 20 décembre 2012, <http://junon.univ-cezanne.fr/u3iredic/?p=11592>.

² Paris, 4^e Ch., 28 juin 2006, J. GAUTEL c/ B. RHEIMS et autres, n°05/24222.

³ Cass. Civ.1^e, 13 novembre 2008, n°06-19.021

Il est certain que les éléments supportant la trame narrative sont considérés comme des œuvres de propriété intellectuelle. En effet, si un transmédia déroule sa narration par un film, une série télévisée ou encore un jeu vidéo chacun de ces éléments est protégeable par le droit d'auteur. Au regard des articles précités, le transmédia en tant qu'œuvre pose problème en raison de la difficulté de prouver l'existence d'une œuvre composée elle-même de plusieurs œuvres qui ont été créées spécialement pour elle. C'est peut-être là que réside l'originalité : dans la création spécifique des œuvres composant le transmédia.

En effet, si le projet n'était composé que d'œuvres préexistantes il ne bénéficierait pas de la qualification de transmédia, car rappelons le, pour être considéré comme un projet transmédia il faut que le projet soit conçu dès le départ en tant que transmédia et non à la suite du succès d'une œuvre première. Ce serait donc dans la mise en forme du projet que l'originalité serait illustrée.

B – La mise en forme du projet transmédia : clé de voûte de la protection intellectuelle

Comme toute création, le transmédia naît d'une idée ; or, comme nous l'avons précisé précédemment, les idées ne sont pas protégeables. Cependant, plusieurs décisions jurisprudentielles remettent en cause cet adage. Ainsi, Jean COCTEAU a été « jugé coauteur d'un ballet alors qu'il n'avait fait que “raconter” son idée au chorégraphe¹ ; il semble que la mise en forme faisait défaut {...}. Il en a été de même lorsque Renoir a été reconnu coauteur de sculptures pour avoir conseillé ses élèves². De manière semblable la Cour d'appel de Paris a admis que l'idée de Christo d'envelopper le Pont-Neuf à Paris était protégeable³ »⁴. Ces exemples laissent penser que le transmédia pourrait être protégeable même en tant qu'idée non encore mise en forme. Pour autant, nous noterons, à l'instar du Professeur Théo HASSLER, la célébrité des coauteurs reconnus pour leurs idées par ces jurisprudences. Il n'est donc pas certain que le transmédia en tant qu'idée puisse bénéficier, à coup sûr, d'une protection par le droit d'auteur.

Ce doute est d'autant plus confirmé que plusieurs formats d'émissions télévisées ne se sont pas vus reconnaître la qualité d'œuvre protégeable. Les raisons de ces refus sont le plus souvent le manque de précisions ou la banalité de l'idée. Comme le soutient le Professeur

¹ T. civ. Seine, 2 juill. 1958, JCP 1958, II, n° 0762, obs. Plaisant

² Cass. civ., 13 nov. 1973, D. 1974, p. 533, note Colombet.

³ CA Paris, 15 mars 1986, Gaz. Pal. 1986, 1, p. 238, chron. Bertin.

⁴ Th. HASSLER, « Quelle protection pour les émissions de télévision ? Variations à propos de l'affaire *Endemol* ou l'application délicate des “trois zones” aux émissions plagiées », *RLDI*, 2012, n°88, p. 36.

GAUTIER¹, c'est bien la précision d'une idée qui détermine la protection intellectuelle. Il s'agit alors de détailler les grandes lignes des projets de telle sorte que les tiers distinguent l'originalité du projet et sa mise en forme à travers un format, un synopsis ou encore une bible.

Comme nous le précise Maître LACHAUSSÉE, « il n'existe pas de définition légale, réglementaire ou conventionnelle du format mais une définition jurisprudentielle »². Cette définition est la suivante « le format doit être entendu comme une sorte de mode d'emploi qui décrit le déroulement formel, toujours le même, consistant en une succession de séquences dont le découpage est préétabli, la création consistant, en dehors de la forme matérielle, dans l'enchaînement des situations et des scènes, c'est à dire dans la composition du plan, comprenant un point de départ, une action et un dénouement, le format constituant un cadre au sein duquel l'œuvre va pouvoir se développer »³. Cette définition correspond au format d'une émission de télévision mais certains points peuvent être repris pour le transmédia, notamment quant aux éléments présents dans le format.

En effet, le format, selon la Cour d'appel de Paris, doit contenir « l'idée, le titre, la configuration d'un programme de télévision, la structure et l'enchaînement de l'émission ou des émissions qui composeront alors une série télévisuelle, soit la composition précise de l'œuvre future, les idées ayant été organisées, agencées et les sujets précisément définis ». Cette liste pourrait être alors être adaptée au transmédia comme ceci : l'idée, le titre, la configuration du transmédia, la structure et l'enchaînement des médias ou des œuvres qui composeront alors l'ensemble du projet transmédia, soit la composition future, les idées ayant été organisées, agencées et les interactions entre médias précisément définies. Il suffirait ainsi aux différents projets transmédiés d'établir un format ou une bible qui reprendrait les éléments principaux et les détaillerait avec précision pour qu'ils puissent bénéficier *ab initio* de la protection par le droit d'auteur. Comme nous le précise dans son écrit le Professeur HASSLER, il est nécessaire que le format soit des plus détaillés car le manque de précision des formats d'émissions télévisées est un des arguments les plus souvent relevés par la jurisprudence pour empêcher la protection.

Au vu des développements précédents il semble que le transmédia puisse être protégeable par le droit d'auteur à condition que le projet soit original, mais cela est souvent le cas, et soit détaillé *ab initio* de façon précise afin d'éviter qu'un juge ne considère qu'il n'y a pas de mise en forme de l'idée. Cette mise en forme peut alors prendre la forme au départ d'un format

¹ GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, n° 31.

² S. LACHAUSSÉE, « Les formats télévisés, une protection délicate », *journaldunet.com*, publié le 11 avril 2012, consulté le 19 août 2013, <http://www.journaldunet.com/management/expert/51311/les-formats-televises--une-protection-delicate.shtml>.

³ Paris, 3 janv. 2006, SA Métropole Télévision M6 et Sté Eyeworks by c/ SA Sté nationale de télévision France 2 et SARL Way.

transmédia qui reprendrait les éléments essentiels du projet à savoir le titre, la trame narrative, les interactions entre les médias et la chronologie. Il faut aussi préciser que le projet doit être envisagé comme transmédia dès le départ et non le devenir afin d'éviter une requalification en cross-média par adaptation.

Cette première étape semble promettre une protection par le droit d'auteur, reste alors à déterminer la qualification juridique envisageable pour l'œuvre transmédia.

SECTION 2 – LES DIFFÉRENTES QUALIFICATIONS POSSIBLES POUR L'ŒUVRE TRANSMÉDIA

Une fois établi que le transmédia peut être une œuvre, encore faut-il déterminer à quel titre. Il existe plusieurs qualifications possibles en droit d'auteur, ainsi une œuvre peut être composite, adaptée, unique, de collaboration, collective, audiovisuelle, dématérialisée ou encore multimédia. La question qui se pose alors est de savoir dans quelle(s) catégorie(s) d'œuvre se situe le transmédia.

En raison de sa complexité il n'est pas certain de réussir à le cataloguer dans une seule et unique catégorie. Il faut alors étudier les qualifications classiques du Code de la propriété intellectuelle (Paragraphe 1) et les autres qualifications développées ces dernières années par la pratique (Paragraphe 2).

§1 – Les qualifications juridiques du Code de la propriété intellectuelle

Le Code de la propriété intellectuelle détaille plusieurs qualifications applicables aux œuvres. Il existe ainsi une qualification générale applicable à toute œuvre (A) mais aussi des qualifications spécifiques applicables à certaines œuvres répondant à des critères déterminés (B).

A – La qualification générale du Code de la propriété intellectuelle

Cette catégorie correspond à la qualification générale de la propriété intellectuelle à savoir celle de l'œuvre classique. Celle que l'on pourrait appliquer de la même façon à un tableau ou à une sculpture. C'est la qualification la plus simple que l'on puisse appliquer à une création originale. Cette qualification a l'avantage de permettre l'application du régime général. Si une telle qualification était applicable au transmédia cela faciliterait notre étude, il suffirait alors de déterminer l'auteur ou les coauteurs et la protection du transmédia serait complète.

Malheureusement, à l’instar des œuvres multimédia, de collaboration ou collectives le transmédia est une création complexe. Cette complexité s’illustre, d’une part, par la difficulté de définir une œuvre transmédia et, d’autre part, par les interactions entre les composants du transmédia. Ces complexités ne permettent pas, semble-t-il, de qualifier classiquement le transmédia.

Pour autant, la jurisprudence a pu qualifier d’œuvre des formats ou des bibles d’émissions ou de séries télévisuelles. Il pourrait en être de même concernant les travaux préparatoires au stade du développement d’un projet transmédia. Ainsi pourrait être qualifié d’œuvre classique la bible ou le format transmédia. Mais cette qualification classique ne s’appliquerait qu’au stade du développement du projet transmédia, une fois la production commencée cette qualification ne serait plus envisageable. Cette possibilité permettra ainsi de protéger la création de l’auteur de la bible ou du format transmédia en cas de contrefaçon par un tiers du travail fourni.

La qualification classique du Code de la propriété intellectuelle ne convient donc pas au transmédia dans la majorité des cas. Il est alors nécessaire d’étudier les qualifications spécifiques du Code de la propriété intellectuelle qui pourraient être plus adaptées au transmédia.

B – Les qualifications spécifiques du Code de la propriété intellectuelle

L’article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle prévoit trois qualifications spécifiques de l’œuvre : l’œuvre composite (1), l’œuvre de collaboration (2), et l’œuvre collective (3).

1. L’œuvre composite

L’alinéa deux de l’article L. 113-2 du CPI dispose qu’« est dite composite l’œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l’auteur de cette dernière ». À titre d’illustration, il est possible de citer la fameuse *Vénus aux tiroirs* de Salvador DÀLI¹ reprise de la non moins fameuse *Vénus de Milo* exposée au musée du Louvre à Paris ou encore le triptyque pop art de la cathédrale de Rouen de Roy LICHTENSTEIN² inspiré de l’œuvre de Claude MONET³. Les critères de qualification sont donc l’existence d’une œuvre initiale, l’incorporation de cette dernière et l’absence de collaboration entre les deux artistes.

Le transmédia, qui est composé de plusieurs œuvres, pourrait faire penser à l’œuvre composite. En effet, chaque œuvre va faire partie de l’œuvre transmédia. Cependant,

¹ Salvador DÀLI, *Vénus aux tiroirs*, 1964.

² Roy LICHTENSTEIN, *Rouen Cathedral 7V*, 1969.

³ Claude MONET, *Série des Cathédrales de Rouen*, 1892.

contrairement à l'œuvre composite le transmédia demande une véritable collaboration entre les artistes. De plus, le transmédia crée une œuvre nouvelle faisant appel à de nouvelles créations en rapport avec la trame narrative. Il est toutefois envisageable d'utiliser des œuvres préexistantes selon la volonté des artistes. Par exemple, il est possible qu'un projet transmédia reprenne une œuvre picturale et imagine une histoire à travers l'Histoire de cette dernière, à l'instar du *Da Vinci Code* de Dan BROWN¹. Mais cela est une autre problématique qui ne sera pas traitée en l'espèce.

Le transmédia demandant une véritable collaboration des créateurs ne peut pas être qualifié d'œuvre composite. Cette qualification est donc rejetée. Qu'en est-il de la qualification d'œuvre de collaboration ?

2. L'œuvre de collaboration

Le premier alinéa de l'article L. 113-2 du code de la propriété intellectuelle dispose qu'« est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ». L'illustration typique de l'œuvre de collaboration est l'œuvre audiovisuelle², toute œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration. Il est possible aussi de citer les compositions musicales chantées où le parolier et le compositeur vont travailler de concert pour créer. L'œuvre de collaboration est caractérisée par une collaboration dite horizontale avec un travail créatif, concerté et mené avec l'ensemble des coauteurs. Il n'est pas nécessaire que les contributions soient successives dans le temps, tant qu'il y a une communauté d'inspiration entre les auteurs durant toute l'élaboration de l'œuvre. Enfin, il est envisageable qu'un des coauteurs ait un rôle plus important, tel que le réalisateur de l'œuvre audiovisuelle, tant que ce dernier n'a pas un rôle trop directif à l'égard des coauteurs.

Dans un projet transmédia plusieurs personnes apportent leur pierre à l'édifice dans une certaine harmonie qui est dirigée d'une main de maître par l'initiateur du projet. Ces caractéristiques correspondent à la définition de l'œuvre de collaboration donnée par le Code de la propriété intellectuelle. Cette qualification, peut, ainsi, être retenue pour le transmédia, cependant elle entraîne quelques difficultés quant à la titularité des droits d'auteur, qui seront développées ultérieurement.

Il existe encore une dernière qualification spécifique reconnue par le Code de la propriété intellectuelle : l'œuvre collective.

¹ Dan BROWN, *Da Vinci Code*, JC Lattès, 2 mai 201, 570 p.

² Art. L. 113-7 CPI.

3. L'œuvre collective

Le dernier alinéa de l'article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle définit l'œuvre collective. Cet alinéa dispose qu'« 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 ». Il est souvent cité à titre d'exemple l'encyclopédie ou le dictionnaire. Cette qualification ressemble à s'y méprendre à l'œuvre de collaboration, car elles font toutes les deux appel à des coauteurs qui travaillent de concert sur une création commune ; pourtant plusieurs différences sont à relever.

À commencer par l'orientation de la réalisation de l'œuvre : contrairement à l'œuvre de collaboration qui est horizontale, l'œuvre collective fait appel à une production créatrice verticale avec à sa tête une personne en charge du projet qui va prendre les décisions importantes. Cette personne peut être une personne physique ou morale. Enfin, chaque partie créée par les coauteurs se fond dans l'ensemble et ne peut pas être utilisée en dehors de l'ensemble ainsi créé.

Le transmédia peut aussi correspondre à cette qualification en raison des différents contributeurs au projet et de la trame narrative qui va décider de l'orientation du projet. Cette trame narrative représentée par le format transmédia va diriger les coauteurs et mener le projet tel que l'initiateur l'entend. C'est ce dernier qui prend les décisions importantes et qui travaille avec chaque auteur des œuvres prévues par la trame afin que chacune se fonde pour former le transmédia.

Cette qualification a l'avantage de permettre aux sociétés d'être de véritables showrunners et de mener le projet. De plus, nous le verrons avec la question de la titularité des droits d'auteur, cette qualification leur permet de devenir auteur de l'œuvre.

Le transmédia peut ainsi être qualifié d'œuvre de collaboration et d'œuvre collective pour l'ensemble du projet, mais il peut aussi bénéficier de la qualification d'œuvre pour le format qu'il constitue. Cependant, plusieurs autres qualifications développées ces dernières années sont aussi envisageables et méritent d'être étudiées.

§ 2 – Les autres qualifications envisageables pour le transmédia

Les dernières années ont été marquées par une jurisprudence importante quant à la qualification des œuvres dites multimédias, cette jurisprudence est une véritable source d'enseignements (A) pour envisager une nouvelle qualification, celle d'œuvre transmédia (B).

A – L'œuvre multimédia : source d'enseignement

A l'instar du transmédia la qualification de l'œuvre multimédia a posé de nombreuses difficultés à la fois doctrinales et jurisprudentielles. L'étude de cette qualification est ainsi des plus intéressantes en raison de son évolution jurisprudentielle (1). Cette étude nous permettra aussi de déterminer si le transmédia peut être qualifié d'œuvre multimédia (2).

1. L'évolution de la qualification d'œuvre multimédia

Au départ, il y eut une profusion de qualifications allant de celles utilisées en droit d'auteur à la base de données en passant par le vidéogramme ; toutes ont été étudiées et parfois retenues par la jurisprudence. Pour l'instant, seules nous intéressent les qualifications en droit d'auteur, les autres seront, en partie, développées en dernière partie de ce mémoire.

L'œuvre multimédia est « une création regroupant, sous forme numérique, du texte, et (ou) des séquences animées d'images, des images fixes, du son, mais, dans tous les cas avec une interactivité possible »¹. Du fait de la nature intellectuelle des éléments composants l'œuvre multimédia la protection par le droit d'auteur a été envisagée. Cependant par plusieurs arrêts les juridictions françaises ont rejeté cette protection ; ce fut le cas avec l'affaire *Chantelle*² dans laquelle a été retenue la qualification de logiciel pour une œuvre multimédia destinée à concevoir des soutiens-gorges. De même a été rejetée, par la Cour de cassation, la qualification d'œuvre audiovisuelle en raison de « l'absence de défilement linéaire » et de la « succession non de séquences animées d'images mais de séquences fixes pouvant contenir des images animées »³.

Face à la difficulté de trouver une qualification unique, la Cour de cassation a considéré dans un arrêt du 25 juin 2009⁴ qu'« un jeu vidéo est une œuvre complexe qui ne saurait être réduite à sa seule dimension logicielle, quelle que soit l'importance de celle-ci, de sorte que chacune de ses composantes est soumise au régime qui lui est applicable en fonction de sa

¹ Th. HASSLER, « Œuvre multimédia : vers une qualification plus complexe, mais plus fine que précédemment », *RLDI*, 2009, n°52 p. 100.

² Cass. Civ.1^e, 25 janv. 2000, n°97-12.620.

³ Cass. Civ.1^e, 28 janv. 2003, Mme CASARIL c/ Sté Havas Interactive et a. , n° 00-20.294.

⁴ Cass. Civ.1^e, 25 juin 2009, n°07-20.387.

nature ». Comme nous le rappelle Mme Isabelle MEYER¹ et comme nous le précise le Professeur Zaïna AZZABI², la Cour d'appel de Paris a qualifié le jeu vidéo comme étant une œuvre multimédia³. Ainsi, il est possible de considérer que l'œuvre multimédia serait à elle seule une nouvelle qualification juridique et aurait un régime mixte. Ce régime serait évolutif selon les œuvres utilisées au sein de l'œuvre multimédia, il s'identifierait en fonction des concepts déjà connus des juristes tels le logiciel, la musique, les images... cela faciliterait ainsi la protection de l'ensemble de l'œuvre.

Pour autant, le Professeur HASSLER fait remarquer, à juste titre, que cette solution « n'est pas une recette miracle toujours applicable {...} mais un pilotage en douceur »⁴, il cite à titre d'exemple le film interactif qui, bien que multimédia, reste dans l'ensemble une œuvre audiovisuelle.

Par conséquent, l'arrêt de 2009 apporte une échappatoire face à la difficulté de qualifier une œuvre multimédia. S'il n'existe pas un contenu majeur, la solution de 2009 s'applique ; au contraire si un contenu a un rôle majeur, la qualification juridique de ce dernier l'emportera sur les autres. Enfin, si une œuvre peut être exploitée en dehors de l'œuvre multimédia, elle récupérera sa propre qualification lors de son exploitation privée.

Reste désormais à déterminer si la solution appliquée au multimédia est transposable au transmédia.

2. Transmédia et multimédia : un possible rapprochement en matière de qualification

La définition du multimédia ressemble à celle du transmédia en raison de l'interaction de différents contenus, pour autant il existe une différence fondamentale. Le multimédia met en place une interaction sur un support minimum, par exemple un ordinateur ou une console de jeux, il ne fait intervenir qu'un seul média. Il est possible de remarquer qu'il existe aujourd'hui des jeux-vidéos appelés des *serious-games* qui font intervenir d'autres médias, mais ce nouveau type de jeu vidéo appartient soit à la catégorie des cross-médias par adaptation soit au transmédia.

Bien que différents, les deux catégories ont des points communs notamment, en ce qui nous intéresse, la difficulté de les qualifier. La solution apportée par l'arrêt de 2009 pourrait

¹ I. MEYER, « Le casse-tête du statut juridique adapté au jeu vidéo », *RLDI*, 2011, n° 71, pp. 65-70.

² Z. AZZABI, « Vers une reconnaissance d'un statut propre à l'œuvre multimédia », *RLDI*, 2008, n° 34, pp. 13-14.

³ Paris, 3^e Ch., Sect. B, 20 sept. 2007, SESAM c/ SELAFA MJA et M. L., n° 07/01793.

⁴ Th. HASSLER, « Œuvre multimédia : vers une qualification plus complexe, mais plus fine que précédemment », *RLDI*, 2009, n° 34, p. 103.

s'appliquer au transmédia, permettant ainsi une protection unique et un régime mixte quant aux différentes œuvres le composant. Il ne faut pas oublier pour autant que, contrairement au multimédia, le transmédia fait appel à plusieurs supports qui sont liés les uns aux autres par une même trame narrative. Cette liaison laisse penser qu'il sera difficile de considérer les éléments composants le transmédia de façon individuelle. Il faudra alors déterminer la titularité des droits sur les contenus.

La solution proposée par l'œuvre multimédia est certes intéressante, mais pas suffisante ; ne pourrait-on pas, à l'instar du multimédia, créer une véritable nouvelle catégorie d'œuvre : l'œuvre transmédia ?

B – Pour une nouvelle qualification d'œuvre : le transmédia

Dire que le transmédia ne correspond, à la fois, à aucune qualification existante mais correspond en partie à plusieurs qualifications existantes est intéressant intellectuellement. Cela rappelle les différentes propositions de la doctrine quant à l'existence d'œuvres dites complexes. Cette proposition est le fruit du travail doctrinal de plusieurs auteurs notamment André HUGUET, avec sa théorie générale de l'œuvre complexe développée dans sa thèse¹, et le Professeur CARON. Ce dernier considère que « cette notion d'œuvre complexe {...} pourrait s'appliquer à bien des créations contemporaines tant est fréquente la convergence de différents genres au sein d'une seule et même œuvre »², c'est le cas du transmédia.

Se pourrait-il alors que le transmédia fasse partie intégrante des œuvres complexes avec un régime distributif propre à sa nature spécifique ? Ce questionnement personnel rejoint celui du Professeur CARON qui s'interroge également sur la portée de l'arrêt de la Cour de cassation de juin 2009. Cet arrêt se cantonne-t-il aux jeux-vidéos ou peut-on y voir une ouverture pour y classer de nouvelles créations contemporaines ? Cette hypothèse laisse entrevoir de nombreuses possibilités et permettrait ainsi de qualifier (enfin) le transmédia. Pour autant, comme le soulèvent les Professeurs HASSLER et CARON, il existe encore de nombreuses zones d'ombres dans le régime des œuvres complexes, notamment la rémunération pour copie privée.

En conclusion, le transmédia peut se voir attribuer plusieurs qualifications sans qu'il y en ait une qui se détache de l'ensemble. Pour remédier à cette difficulté il est important d'étudier désormais le régime, découlant de chaque qualification applicable au transmédia et principalement la question de la titularité du/des droit(s) d'auteur.

¹ A.HUGUET, *L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur : études sur la loi du 11 mars 1957*, LGDJ, Paris, 1961, 231 p.

² C. CARON, « Qualification distributive pour le jeu vidéo, œuvre complexe », *Comm. Com. Électr.*, 2009, Comm. 76.

CHAPITRE 2

LA QUESTION DE LA TITULARITÉ DES DROITS SUR LE TRANSMÉDIA

« 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 »¹, encore faut-il pour cela qu'il soit identifié. C'est ainsi que pourrait être résumée cette deuxième section. Il ne sera ici traité que de la question de la titularité des droits d'auteur sur le transmédia ; les autres droits (reproduction, représentation, etc.) ne seront pas développés dans ce mémoire qui ne s'attache qu'à la protection juridique. Il ne sera pas non plus évoqué la question de la contrefaçon car il n'y a aujourd'hui aucun contentieux en la matière. Les points abordés ont pour objectif de répondre au mieux aux interrogations des professionnels.

De même, il n'y a aucun article du Code de la propriété intellectuelle qui régit l'œuvre complexe, son régime est, pour l'instant, le fruit de réflexions de la jurisprudence et de la doctrine. Comme précisé en amont, il est compliqué à l'heure actuelle de déterminer un véritable régime de l'œuvre complexe et d'en définir un auteur. Pour l'instant les questions étaient plus de savoir si une œuvre composant une œuvre complexe pouvait ou non être exploitée en dehors de l'œuvre complexe. La jurisprudence répond par la positive, laissant ainsi penser que l'œuvre complexe se rapprocherait du régime de l'œuvre de collaboration et dans une moindre mesure de celui de l'œuvre composite.

Pour éviter des tergiversations malencontreuses qui nous demanderaient de nombreuses réflexions sans garantie qu'elles soient exactes (car tout peut changer suite à un revirement jurisprudentiel), ainsi qu'en raison des doutes quant au régime de l'œuvre complexe et des pratiques contractuelles, notamment en matière de jeu vidéo², il est préférable de mettre de côté ce régime dans notre étude, pour nous intéresser uniquement aux autres régimes juridiques applicables au transmédia.

Ne seront ainsi étudiés, en l'espèce, que les cas de titularité unique, un seul auteur de l'œuvre transmédia (Section 1), et les cas de titularité multiple (Section 2) sur le transmédia.

¹ Art. L. 111-1 CPI.

² En pratique, les contrats de droit d'auteur en matière de jeux vidéo suivent encore et toujours le régime de l'œuvre collective.

SECTION 1 – LES CAS DE TITULARITÉ UNIQUE SUR LE TRANSMÉDIA

Il existe plusieurs possibilités dans cette optique de contrôle unique du transmédia par une personne physique ou morale, ces possibilités consistant à considérer le transmédia comme une œuvre classique (Paragraphe 1) ou comme une œuvre collective (Paragraphe 2).

§1 – Une œuvre classique, un auteur

Ce serait la solution la plus simple, tous nos problèmes seraient ainsi résolus. L'initiateur du transmédia serait l'auteur de l'ensemble des créations le composant ainsi que de l'œuvre transmédia. Pour autant, comme il a été dit à plusieurs reprises, il est difficile de considérer le transmédia comme une œuvre classique car les œuvres qui la composent sont le fruit du travail créatif de plusieurs auteurs. Il est, alors, difficile d'envisager que l'initiateur du projet crée l'ensemble des composantes de celui-ci. Ce travail nécessitera souvent l'aide de partenaires et de structures sociétales différentes pour le mener à bien.

Cependant, si à l'impossible nul n'est tenu, il est envisageable qu'une seule personne soit à l'initiative du projet et le réalise dans sa totalité avec l'aide seulement de techniciens. Dans cette hypothèse, le transmédia serait une œuvre unique composée d'autres œuvres dont l'auteur reste le même. Ce serait ainsi le cas de projets transmédiés de faible envergure, comme en attestent les projets personnels de Karleen GROUPIERRE. Malheureusement, le transmédia est une œuvre très complexe et il nous paraît hasardeux d'envisager qu'un auteur le crée seul.

Cette difficulté a été soulevée par Karleen GROUPIERRE lors de notre entrevue, elle considère en effet qu'il est de l'ordre du possible pour un auteur de réaliser seul un projet transmédia dans son intégralité, mais que face aux difficultés d'organisation, de narration et de création, il est préférable de travailler avec d'autres auteurs. Mais cela reste envisageable, notamment si l'initiateur du projet est une personne morale qui passerait plusieurs commandes avec cessions de droits à la clef¹ ou qui qualifierait le transmédia d'œuvre collective et ainsi se verrait reconnaître la qualité d'auteur.

§2 – Une œuvre collective, un initiateur

L'article L. 113-5 du Code de la propriété intellectuelle régit l'œuvre collective. Cet article dispose que « l'œuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée. Cette personne est investie des

¹ Cette hypothèse fera l'objet de développements ultérieurs.

droits de l'auteur »¹. Cet article crée ainsi une fiction juridique par laquelle l'investigateur de l'œuvre collective se voit investi des droits d'auteur dès que l'œuvre a été divulguée. Ce système permet ainsi aux sociétés de jeux vidéo de développer leur contenu facilitant le travail de préparation et évitant de collaborer avec les auteurs.

Dans le cas du transmédia, tous les auteurs des œuvres composantes se verraient destitués de leurs droits et n'auraient aucune ressource autre que celles perçues en amont. Toutes les rémunérations liées à l'exploitation reviendraient à l'initiateur du projet, auteur désigné par le régime de l'œuvre collective. Cette hypothèse laisserait une plus grande liberté à l'initiateur qui prendrait toutes les décisions importantes, il serait un véritable maître d'œuvre du transmédia.

Pour autant, cela n'avantage pas les auteurs des œuvres composantes, voire même l'auteur de la bible transmédia. En effet, il est possible que ce dernier cède ses droits soit en étant salarié d'une société de production, soit par une cession de droits classique. Il lui sera alors impossible de revenir sur l'exploitation faite par le cédant. Certes il pourra toujours agir en se fondant sur le droit moral, mais ce *danger* pour le producteur est évité en arguant de l'absence d'empreinte de la personnalité de l'auteur ou la qualité de salarié ou encore par un contrat de commande très spécifique avec des rapports ponctuels de l'auteur auprès du producteur afin de démontrer une absence de liberté de création.

Dans un objectif de reconnaître tout de même une certaine titularité intellectuelle aux contributeurs, il leur est accordé le droit d'exploiter leurs contributions à la condition que celles-ci ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre collective. Ainsi, il est possible qu'un journaliste exploite sa contribution dans un livre par exemple sans que cela porte atteinte à l'exploitation du journal. Malgré tout, il est à prévoir que cette exception ne puisse être applicable en ce qui concerne le transmédia. La raison en est simple : l'ensemble des œuvres composant le transmédia sont liées par une trame narrative, chaque partie est exploitée à un moment donné pour une raison spécifique ; exploiter une partie à un moment non prévu pourra être considéré comme portant atteinte à l'exploitation normale du transmédia. Toutefois les œuvres musicales pourront, à l'instar de l'œuvre audiovisuelle², être exploitées en dehors du transmédia.

Cependant, bien que n'étant pas dans l'intérêt des auteurs, le régime de l'œuvre collective sied au transmédia car il permet à l'initiateur de gérer son projet comme il l'entend et de récupérer une certaine rémunération pour l'investissement fourni.

¹ Art. L. 113-5 CPI.

² Si l'auteur de la composition musicale est affilié à une société de gestion collective telle que la SACEM.

Ces deux régimes ne posent pas de véritables difficultés quant à la désignation de l'auteur de l'œuvre transmédia, contrairement à celui de l'œuvre de collaboration.

SECTION 2 – LA MULTIPLICITÉ DES TITULAIRES DE DROITS SUR LE TRANSMÉDIA, ŒUVRE DE COLLABORATION

Le principe même de l'œuvre de collaboration est le partage de la titularité des droits d'auteur sur une même œuvre. Mais concernant le transmédia il va falloir déterminer le partage de la titularité des droits à la fois sur les œuvres composantes du transmédia (Paragraphe 1) et sur l'œuvre transmédia dans son ensemble (Paragraphe 2).

§1 – La question de la titularité des œuvres composant le transmédia

Il ne fait aucun doute que les créateurs des œuvres originales composant le transmédia bénéficient de la qualité d'auteur sur leurs créations propres. De même, il ne fait aucun doute que le rédacteur de la bible transmédia en soit l'auteur. La question qui se pose ici est de savoir s'il existe des interactions entre les auteurs de telle sorte qu'ils partagent la titularité des droits d'auteur sur les œuvres créées pour le transmédia, principalement en ce qui concerne l'auteur de la bible transmédia et/ou l'initiateur du projet.

En effet, sans ces derniers aucune œuvre n'aurait vu le jour, de plus, les œuvres composantes sont créées selon la trame narrative du transmédia et doivent répondre à plusieurs obligations imposées par la bible transmédia ou tout du moins par la vision de l'initiateur du projet. Ne pourrait-on pas alors imaginer que ces derniers aient la qualité de coauteur sur les œuvres composant le transmédia ? Il faudrait alors déterminer leurs parts d'implication dans chacune des œuvres : soit ils restent en retrait et ne bénéficieront pas de la qualité de coauteur des œuvres composantes, soit ils participent à l'élaboration de chaque œuvre composante et seront considérés comme coauteurs de chacune d'entre elles ; se posera alors la question de la rémunération des coauteurs. C'est cette dernière hypothèse que la SACD a suivie en matière de transmédia.

La SACD¹ va proposer dans les mois qui arrivent un contrat type de bible transmédia ; selon nos informations, un concept de bible transmédia a déjà été voté par l'assemblée générale de la SACD. Ce contrat reconnaît à l'auteur de la bible transmédia un statut de coauteur des œuvres composant le transmédia avec un intéressement aux intérêts. La SACD a repris le modèle de l'œuvre de collaboration en instaurant une véritable hiérarchie entre les coauteurs permettant

¹ Les informations ont été obtenues suite à un entretien avec M. DECHESNE, cf. Annexe.

ainsi à l'auteur de la bible, même s'il ne participe pas à la réalisation des autres œuvres, d'avoir le droit à une rémunération pour chaque exploitation différente. Ce contrat type est le fruit d'un travail de groupe avec plusieurs représentants des professionnels de l'audiovisuel, du numérique et du jeu vidéo. Ce contrat permet ainsi de protéger l'auteur de la bible au cas où celle-ci serait rachetée par un producteur ou un diffuseur pour la développer pour son propre compte.

Selon la SACD, l'œuvre de collaboration est la meilleure défense de l'auteur. Ce sera en effet le cas avec le contrat type de bible transmédia puisque l'auteur de la bible verra son travail rémunéré à toutes les étapes du processus de création du transmédia. Cependant, comme le reconnaît volontiers, M. DECHESNE ce système ne convient que dans un monde gaulois, à l'international un tel mécanisme poserait des problèmes, notamment avec les systèmes juridiques de *copyright*, l'international étant plus enclin à discuter autour d'une œuvre collective.

Cette solution de partage de la titularité des droits sur l'œuvre n'en est qu'à ses prémises, il faut encore voir comment en pratique les choses se dérouleront. Il n'est pas certain que les auteurs des œuvres composantes soient prêts à partager à la fois leurs droits d'auteurs mais surtout leurs rémunérations avec l'auteur de la bible transmédia. D'un autre point de vue, il paraît équitable de partager les rémunérations entre eux : bien que l'auteur de la bible ne participe pas directement à l'élaboration des œuvres composantes, il en est l'initiateur pour autant. Ce contrat, en cas de succès, va favoriser le recours à la qualification d'œuvre de collaboration, en tout cas du côté des auteurs de bible transmédia.

Cependant, la question de la titularité des droits sur l'œuvre transmédia en tant qu'œuvre de collaboration n'est pas encore résolue, loin de là.

§2 – La problématique de la titularité de l'œuvre transmédia

L'article L. 113-3 du Code de la propriété intellectuelle fixe le régime de l'œuvre de collaboration. Il est prévu que l'œuvre de collaboration soit la propriété commune des coauteurs et qu'ils doivent exercer leurs droits d'un commun accord. Ainsi, les coauteurs se partagent l'œuvre de collaboration en matière d'exploitation, ils ne peuvent prendre aucune mesure sans l'accord de tous. L'article précise qu'« en cas de désaccord, il appartient à la juridiction civile de statuer ».

Ce régime semble équitable et permet une certaine cohésion dans la gestion de l'œuvre à la fois lors de sa création mais aussi dans son exploitation. En théorie, il n'existe aucun *meneur* parmi les coauteurs, mais cela est possible en pratique et reconnu par la jurisprudence tant que le *meneur* laisse une certaine liberté de création aux autres coauteurs. C'est le cas typique en matière d'œuvre audiovisuelle pour laquelle le réalisateur est le maître d'œuvre mais partage la

qualité d'auteur avec « l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé » et « l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre »¹ audiovisuelle.

La difficulté ici réside dans la désignation des coauteurs de l'œuvre transmédia. Contrairement à l'œuvre audiovisuelle où les coauteurs présumés sont listés par le Code de la propriété intellectuelle, il n'y a aucun texte pour le régime général de l'œuvre de collaboration. Ainsi, il faudrait déterminer au cas par cas qui bénéficierait de la qualité de coauteur de l'œuvre transmédia.

À l'instar de la titularité des droits d'auteur sur les œuvres composant le transmédia, il ne fait aucun doute que l'auteur de la bible transmédia soit considéré comme auteur de l'œuvre transmédia. Concernant l'initiateur du projet², la qualité de coauteur dépendra du degré de participation et/ou de contrôle dans l'élaboration de l'œuvre transmédia. Ainsi, s'il n'a eu qu'un rôle financier, il ne se verra pas reconnaître cette qualité et devra alors se faire céder les droits d'exploitation de la part des différents coauteurs de l'œuvre de collaboration. La question se complique concernant les auteurs des œuvres composant le transmédia.

En effet, ces derniers ont participé à l'élaboration de l'œuvre transmédia en créant les œuvres composantes du transmédia. Chaque œuvre a été créée pour les besoins du projet et bénéficie d'une place importante dans le transmédia, sans elle le transmédia n'est plus. Son auteur a donc le droit de revendiquer la qualité de coauteur de l'œuvre transmédia.

Ainsi, chaque auteur des œuvres composantes sera coauteur de l'œuvre transmédia avec comme maître(s) d'œuvre l'auteur de la bible transmédia et/ou l'initiateur du projet. Cette multiplicité de coauteurs va poser des problèmes à la fois quant à leur rémunération mais aussi quant à l'exploitation de l'œuvre transmédia car « les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord »³. Par conséquent, l'œuvre de collaboration peut convenir au transmédia, mais cela pose plusieurs problèmes en raison de la multiplicité des coauteurs de l'œuvre.

En conclusion, même après avoir étudié comment serait régie la qualité d'auteur en fonction des qualifications possibles du transmédia, il est encore difficile de dégager un régime protecteur type pour le transmédia. C'est sans doute par la pratique du transmédia qu'un ou des régimes se dégageront.

¹ Art. L. 113-7 CPI.

² Si ce dernier n'est pas l'auteur de la bible transmédia.

³ Art. L. 113-3 CPI.

PARTIE 2

LA PROTECTION INCERTAINE DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT FRANÇAIS

Il a été étudié dans le détail la protection théorique du transmédia par le droit auteur. Cette étude a conduit à la conclusion que le transmédia pouvait être protégé par le droit d'auteur à la fois à travers les œuvres le composant et aussi dans son ensemble avec plusieurs qualifications possibles. Ces différentes qualifications reposent sur des points de vue différents et sur des objectifs de protections différents. Ainsi, la qualification d'œuvre de collaboration permet de mieux protéger les coauteurs, mais le producteur aura plus de complications à gérer le projet et sera confronté à plusieurs obstacles tant sur le plan financier que sur le plan juridique. A l'inverse, le régime de l'œuvre collective est plus protecteur du producteur que des auteurs contributeurs ; ils ne pourront qu'exceptionnellement exploiter leurs contributions sans porter atteinte à l'exploitation du transmédia car l'ensemble des œuvres composantes sont liées intrinsèquement.

Ce constat nous amène à déceler une certaine insécurité juridique, à l'égard des auteurs et producteurs, doublée d'une insécurité économique à l'égard du producteur. Il semble ainsi que le système français soit peut-être peu adapté au transmédia (Chapitre 1) et qu'il faudrait alors orienter notre réflexion vers d'autres protections juridiques (Chapitre 2).

CHAPITRE 1

UN SYSTÈME FRANÇAIS PEU ADAPTÉ AU TRANSMÉDIA

La protection juridique du transmédia par le droit d’auteur est incertaine. Cette incertitude entraîne une insécurité juridique du transmédia, principalement en ce qui concerne le droit moral et le risque de requalification juridique (Section 1). De plus et en raison de cette insécurité juridique, il existe une seconde insécurité liée au financement public des projets transmédia (Section 2). En effet, cette insécurité économique est liée intrinsèquement à la protection du transmédia. À l’heure actuelle, il n’existe pas encore de véritable plan économique et les investisseurs sont frileux d’investir dans le transmédia, sans véritables aides de la part des établissements publics le transmédia français ne va pas arriver à se développer aussi vite que dans les autres pays. Cette frilosité est due en partie à l’insécurité juridique du transmédia en matière de droit d’auteur.

SECTION 1 – L’INSÉCURITÉ JURIDIQUE DU TRANSMÉDIA : DROIT MORAL ET RISQUE DE REQUALIFICATION

La protection du transmédia par le droit d’auteur français fait face à deux écueils difficiles à contourner : le droit moral (Paragraphe 1) et le risque de requalification (Paragraphe 2).

§1 – Le droit moral et le transmédia : cohabitation ou opposition

Il est souvent dit que le droit d’auteur à la française, en raison de l’existence du droit moral, fait peur aux investisseurs étrangers plus accoutumés au *copyright*. Ainsi, pour bien comprendre le frein éventuel que pourrait créer le droit moral en matière de transmédia, il faut avant tout reprendre les éléments principaux de ce droit (A), pour ensuite en apprécier l’impact réel sur le transmédia (B).

A – Avant propos sur le droit moral

Le droit d’auteur « comporte des attributs d’ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d’ordre patrimonial »¹. L’attribut moral du droit d’auteur est qualifié de droit moral par le Code de la propriété intellectuelle. C’est un droit d’ordre public, perpétuel, personnel, inaliénable, imprescriptible et discrétionnaire comme l’impose l’article L. 121-1 du Code de la

¹ Al. 2, Art. L. 111-1 CPI.

propriété intellectuelle. Le droit moral possède quatre composantes : le droit de divulgation, le droit de retrait et de repentir, le droit à la paternité et le droit au respect.

Le droit de divulgation reconnaît à l'auteur d'une œuvre la liberté de la divulguer ou non auprès du public. « L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre »¹ même si celle-ci est réalisée à la demande d'un tiers, comme en témoigne la jurisprudence *Whistler*². Il peut être exercé par les héritiers, cependant l'exercice ou le non exercice de ce droit par ces derniers peut être considéré comme abusif par le juge.

Le droit de retrait permet à l'auteur de mettre fin à l'exploitation de l'œuvre même par le cessionnaire des droits d'exploitation. De même, le droit de repentir laisse à l'auteur la possibilité de reprendre l'œuvre divulguée pour la modifier substantiellement. Il ne peut toutefois exercer ces droits « qu'à charge d'indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer. »³ De plus, si l'auteur, après avoir indemnisé le cessionnaire, souhaite exploiter de nouveau son œuvre « il est tenu d'offrir par priorité ses droits d'exploitation au cessionnaire qu'il avait originellement choisi et aux conditions originellement déterminées »⁴. Ces prérogatives du droit moral, en raison du coût que cela pourrait engendrer pour l'auteur, sont très peu utilisées en pratique, mise à part le droit de repentir pour les modifications de petite nature qui ne demanderont pas une indemnisation très importante.

« L'auteur jouit du droit au respect de son nom »⁵, ainsi que de sa qualité. L'auteur peut ainsi revendiquer la paternité de l'œuvre avec son propre nom ou en utilisant un pseudo ; comme par exemple J.K. ROWLING créatrice d'Harry POTTER qui a publié un roman policier sous le pseudonyme Robert Galbraith⁶. L'auteur peut aussi renoncer à son droit, c'est le cas avec les clauses dites de nègre en matière d'édition ; la Cour de cassation a considéré que ces clauses étaient précaires et que l'auteur pouvait à tout moment revenir sur sa décision⁷. En outre, ce droit peut être limité en matière d'œuvres composites, c'est ainsi que le Tribunal de grande instance de Paris a considéré que l'incorporation d'un extrait de musique composée par RACHMANINOV dans un film sans citer son nom ne portait pas atteinte au droit à la paternité car le compositeur n'était pas coauteur du film⁸.

¹ Art. L. 121-2 CPI.

² Cass. Civ.1^e, 14 mars 1990, Eden c. Whistler.

³ Art. L. 121-4 CPI.

⁴ Art. L. 121-4 CPI.

⁵ Art. L. 121-1 CPI.

⁶ J.K. ROWLING, alias Robert GALBRAITH, *The Cuckoo's Calling* (L'appel du coucou en français), édité en France par GRASSET en novembre 2013.

⁷ Cass. Civ.1^e, 13 fév. 2007, n°05-12.016.

⁸ TGI, Paris, 24 mai 2000.

Enfin, le droit au respect de l'œuvre impose à l'exploitant de s'abstenir de toute modification, adjonction, suppression de l'œuvre dans un contexte inapproprié. La jurisprudence a accepté exceptionnellement que l'exploitant réalise des modifications de l'œuvre, nécessitées par des contingences techniques justifiées dès lors qu'elles sont compatibles avec l'œuvre. En outre, si elles sont prévues ou prévisibles dans le contrat de cession, l'auteur ne pourra pas se prévaloir des modifications car il les aura acceptées. A titre d'illustration d'atteinte au droit moral il est possible de citer la colorisation d'un film noir et blanc¹, l'interruption d'un œuvre audiovisuelle par une coupure publicitaire² ou encore la numérisation de mauvaise qualité d'une œuvre³.

Il nous faut maintenant déterminer comment concilier droit moral et transmédia de telle sorte que le droit moral ne soit pas vu comme un frein à la création transmédia.

B – Le droit moral, un frein relatif à l'exploitation du transmédia

Au départ, il nous est apparu que l'exercice du droit moral pouvait être un frein à l'exploitation du transmédia. Nous avons imaginé, par exemple, qu'un auteur d'une œuvre compositrice souhaite retirer sa contribution, l'ensemble du projet pouvait être mis en péril, si cet auteur était le dessinateur des personnages ou encore le créateur du film révélant qui était le tueur dans un transmédia policier. Cette impression a été quelque peu nuancée au fil des entretiens avec les professionnels du secteur de l'audiovisuel. Pour certains, tout se négocie au moment de la rédaction de la cession des droits au producteur. Pour d'autres, il s'agit juste d'une question d'argent, l'auteur qui veut utiliser son droit moral ne souhaite en réalité que négocier une plus-value de sa participation.

Il apparaît en effet que la crainte d'un retrait ou d'un repentir de la part d'un des contributeurs a une infime probabilité de se réaliser en raison du coût que cela pourrait engendrer, surtout si, comme dans notre exemple, la contribution est importante. De même, quelque soit la qualification retenue pour l'œuvre transmédia, la divulgation sera opérée par une seule personne. Il est vrai qu'en matière de divulgation, il y a eu des problèmes dans le secteur de l'audiovisuel où certains réalisateurs ont refusé de divulguer leurs œuvres empêchant ainsi le producteur de la diffuser. Mais ces refus restent des exceptions. Enfin, concernant le droit au respect, il apparaît *a priori* difficile d'imaginer un contentieux car l'ensemble des œuvres composant le transmédia seront créées pour cet unique projet et il sera difficile de les exploiter en dehors (l'exception existant toutefois).

¹ Cass. Civ.1^e, 28 mai 1991, Aff. Huston.

² TGI Paris, 24 mai 1989.

³ Paris, 4^e ch., 14 mars 2007, Sté Moulinsart Fanny R. c/ Sté N.-M., n°06/03307.

Seul le droit à la paternité peut poser problème car il faut déterminer qui possède la paternité des œuvres composant le transmédia et sur le transmédia en lui même. Tout dépendra alors de la qualification donnée à l'œuvre. Cette problématique entraîne ainsi une seconde série de questions pour déterminer qui va exercer le droit moral : les contributeurs ? L'auteur personne physique ? La personne morale ? Le producteur ?

En théorie seul l'auteur personne physique de l'œuvre peut exercer son droit moral ; bien que dans le cas d'une œuvre collective les contributeurs voient leurs prérogatives morales diminuées. Pour autant, un arrêt récent a reconnu que « la personne physique ou morale à l'initiative d'une œuvre collective est investie des droits de l'auteur sur cette œuvre et, notamment, des prérogatives du droit moral »¹. La portée de cet arrêt complique encore un peu plus notre étude ou la simplifie selon la spécialité du producteur. D'un côté, en présence d'un transmédia qualifié d'œuvre de collaboration, le producteur devra bien veiller à respecter toutes les prérogatives du droit d'auteur et spécialement celles de droit moral. D'un autre côté, le transmédia en tant qu'œuvre collective permet au producteur d'être investi de l'ensemble des prérogatives du droit d'auteur à l'égard de toutes les composantes du transmédia. Ainsi, dans le cas d'un transmédia en tant qu'œuvre collective, les contributeurs ne pourront même pas demander à voir leurs noms apparaître car leurs droits moraux auront été transférés au producteur.

Si le droit moral ne nous apparaît plus comme un frein, il reste pour autant un élément imprévisible qui s'ajoute aux autres difficultés juridiques à surmonter précitées. De plus, le droit moral, en tout cas son exercice, dépend de la qualification du transmédia donnée par les producteurs selon les secteurs, qualification qui n'est pas sûre d'être maintenue face à un juge.

§2 – Le risque de requalification juridique du transmédia

Le transmédia, à l'instar du multimédia, connaît plusieurs difficultés théoriques pour se voir appliquer une qualification et un régime juridique unique. Le transmédia se voit appliquer la qualification avec laquelle les professionnels ont l'habitude de travailler. Certains le considèrent comme une œuvre collective d'autres comme une œuvre de collaboration. Ce schéma rappelle forcément la bataille juridique entreprise par les juges et la doctrine à l'égard des œuvres multimédias et ses conséquences.

En effet, concernant le multimédia avant que la Cour de cassation ne le qualifie d'œuvre complexe, plusieurs décisions avaient considéré qu'il s'agissait notamment d'un logiciel² ou

¹ Cass. Civ.1^e, 22 mars 2012, n°11-10.132.

² Cass. Civ.1^e, 25 janvier 2000, Aff. Chantelle.

encore d'une œuvre collective¹. Cette absence d'harmonisation quant à la qualification et, de surcroît, au régime applicable au multimédia avait entraîné une insécurité juridique pour les professionnels du secteur. Fort heureusement, l'œuvre multimédia a été qualifiée d'œuvre complexe, mais comme nous l'avons précisé précédemment, son régime doit encore être déterminé par la jurisprudence, à défaut d'une intervention législative.

Cette expérience malencontreuse à l'égard du multimédia se reproduit en matière de transmédia qui est qualifiable à la fois d'œuvre classique, d'œuvre de collaboration ou encore d'œuvre collective. Ce triptyque qualificatif laisse planer un doute important quant au risque de requalification juridique et à ses lourdes conséquences.

A titre d'illustration, prenons par exemple le cas d'un transmédia qualifié d'œuvre collective : le producteur du projet n'a pas eu à faire de cession à l'égard des auteurs contributeurs en raison de la cession automatique lors de la divulgation du transmédia. Un contentieux peut survenir entre le producteur et l'auteur de la bible transmédia voulant se voir reconnaître le statut de coauteur suivant le contrat mis en place par la SACD. Si le juge considère que le transmédia n'est pas une œuvre collective mais une œuvre de collaboration, le producteur va devoir négocier la cession des droits d'auteur auprès de l'ensemble des contributeurs ayant fait une œuvre originale, en plus bien entendu de supporter les dommages et intérêts. Il est vrai que dans cet exemple la requalification est favorable aux contributeurs, mais l'inverse est aussi envisageable. Dans le cas d'un transmédia qualifié contractuellement d'œuvre de collaboration et requalifié en œuvre collective, les auteurs verront l'ensemble de leurs droits cédés automatiquement au producteur sans qu'il ne verse un seul euro.

La requalification juridique et le droit moral constituent une double insécurité juridique qui n'attirera malheureusement pas les investisseurs étrangers ni même les investisseurs français, créant ainsi une seconde insécurité relative au transmédia : l'insécurité économique.

SECTION 2 – L'INSÉCURITÉ ÉCONOMIQUE DU TRANSMÉDIA : LE PROBLÈME DU FINANCEMENT PUBLIC

Au cours de nos recherches et à la suite de plusieurs entrevues avec des producteurs de transmédia, lors de la réalisation de ce mémoire, plusieurs intervenants ont considéré que le financement du transmédia était problématique, particulièrement concernant l'aide du CNC. Certains considèrent que le CNC ne finance pas le transmédia ou en tout cas qu'il n'aide pas assez en la matière.

¹ Versailles, 13^e ch. Corr., 18 novembre 1999, Aff. Vincent

Pour autant, il apparaît que plusieurs aides existantes peuvent être utilisées pour financer des projets transmédias (Paragraphe 1), même s'il est vrai qu'aucune n'est spécifiquement dédiée à ce type de projet et qu'elles ne permettent pas de financer tous les projets transmédias (Paragraphe 2).

§1 – L'existence d'aide du CNC pour le transmédia

Le CNC a été l'un des précurseurs dans le financement des nouveaux médias, et plus particulièrement du transmédia. Comme en atteste le discours d'Eric GARANDEAU¹ à l'occasion de la tenue d'une table ronde ayant pour thème le financement des contenus à l'heure des téléviseurs connectés. Il avait ainsi déclaré que « nous² sommes en train de mettre en œuvre une stratégie “ CNC 360° ” pour rester parfaitement en phase avec ce nouvel univers 100% numérique et connecté. Le WEBCOSIP en 2011, le soutien aux programmes transmédia et nouveaux médias depuis 2008, et notre ouverture internationale croissante, sont là pour en témoigner »³.

Il existe ainsi plusieurs aides applicables au projet transmédia : les aides du fonds nouveaux médias (A) et le web COSIP (B).

A – Le fonds nouveaux médias

Ce fonds a été créé en 2007 sous l'impulsion de Véronique CAYLA⁴ et a permis d'aider 360 projets depuis. Le fonds nouveaux médias a été renforcé l'année dernière avec la parution du décret du 24 février 2012⁵ qui a pour objectif de consolider et de pérenniser « le dispositif d'aides financières sélectives en faveur de la création pour les nouveaux médias géré par le Centre national du cinéma et de l'image animée. Il définit deux grandes catégories d'aides : d'une part, les aides à la préparation et à la production d'œuvres spécifiquement destinées aux nouveaux médias (internet, écrans mobiles, etc.) et, d'autre part, les aides à la préparation d'œuvres “ transmédia ”, destinées à une exploitation à la fois sur les médias traditionnels (télévision, salles de spectacles cinématographiques) et sur les nouveaux médias, et formant un univers narratif global et cohérent ». ⁶ En outre, le décret met en place des conditions et critères d'octroi pour ces aides, et plus spécifiquement pour le transmédia.

¹ Ancien Président du CNC du 1^{er} janvier 2011 au 15 juillet 2013, il a été remplacé par Frédérique BREDIN.

² Le CNC, NDLA

³ E. GARANDEAU, « Introduction de la table ronde sur le financement des contenus à l'heure des téléviseurs connectés », discours prononcé le 28 avril 2011, la table ronde a été organisée par le CSA, <http://www.cnc.fr/web/fr/discours-et-interventions/>.

⁴ Ancienne Présidente du CNC de 2005 à 2010. Désormais Présidente du directoire d'ARTE.

⁵ Décret n°2012-269 du 24 février 2012 relatif aux aides en faveur de la création pour les nouveaux médias.

⁶ *Op. Cit.*

Reste alors à détailler les aides du fonds nouveaux médias (1) et à déterminer les modalités d'accès à ces aides (2).

1. Les aides du fonds nouveaux médias

a. L'aide sélective à l'écriture et au développement pour les contenus multisupports, incluant la télévision et/ou le cinéma.

Selon les critères détaillés sur le site du CNC¹, pour être éligible le projet doit être « un concept original comprenant des contenus spécifiques (linéaires ou interactifs) pour les nouveaux médias », il « doit être destiné à plusieurs médias, dont le cinéma et/ou la télévision, le projet doit proposer des développements narratifs spécifiques sur chacun des supports »². En outre, l'agrégation des différents contenus doit former un univers et présenter une dimension interactive et/ou participative. Enfin et bien entendu, le projet doit être conçu et écrit en langue française. Cette première aide est une subvention pour le développement des projets dans la limite de 50 000 €.

La définition même du transmédia répond aux critères d'éligibilité détaillés ci-dessus, cependant, cette aide ne se limite qu'aux projets incluant la télévision et/ou le cinéma. Ainsi sont exclus de cette aide tous les projets de transmédia incluant des jeux vidéo en tant que média maître.

b. L'aide sélective à l'écriture et au développement pour les contenus destinés spécifiquement à Internet et/ou aux écrans mobiles, à l'exclusion des jeux vidéo.

Pour bénéficier de cette aide « le projet doit être conçu spécifiquement pour une première exploitation sur internet et/ou les écrans mobiles » et « doit être conçu et écrit en langue française »³. Cette seconde aide sélective est plafonnée à hauteur de 20 000 € par projet.

Comme la précédente, le transmédia peut en bénéficier mais pour une partie seulement du projet à savoir Internet et les écrans mobiles telles que les Smartphones et tablettes de toute marque. En outre, elle exclut les jeux vidéo ce qui de surcroît enlève toutes les applications jeux envisageables.

¹ www.cnc.fr

² « Aide aux projets nouveaux médias », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-aux-projets-nouveaux-medias>.

³ « Aide aux projets nouveaux médias », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-aux-projets-nouveaux-medias>.

c. L'aide sélective à la production pour les contenus destinés spécifiquement à Internet et/ou aux écrans mobiles, à l'exclusion des jeux vidéo

Contrairement aux précédentes aides étudiées, elle ne concerne pas l'écriture et le développement mais la production des projets. Elle reprend les deux critères de l'aide sélective à l'écriture et au développement pour les contenus destinés spécifiquement à Internet et/ou aux écrans mobiles, à l'exclusion des jeux vidéo ; s'y ajoute un troisième critère. Le projet doit en plus « bénéficier de l'apport financier d'un éditeur de services sur Internet ou écrans mobiles ». La limite financière est ici fixée à 100 000 €.

Ce dernier critère limite quelque peu l'accès du transmédia à cette aide sélective, en ce qui concerne cette fois-ci la phase de production. Le producteur qui, au départ semblait pouvoir financer seul le projet transmédia, devra pour bénéficier de ce soutien collaborer financièrement avec un éditeur de services sur Internet ou écrans mobiles. Il ne pourra ainsi pas conclure une prestation de service, mais devra au contraire conclure un véritable partenariat financier avec à la clé un partage de gains et de droits.

Ces trois aides semblent permettre de financer en partie le transmédia et ses différentes déclinaisons, encore faut-il être sélectionné.

2. Les modalités d'accès

Pauline AUGRAIN¹ nous avait indiqué que le comité de sélection du fonds d'aide aux nouveaux médias était très pointilleux concernant ses critères de sélections car il considère que le stade de l'expérimentation est terminé ; il faut maintenant déposer des projets ambitieux avec des garanties sérieuses de développement. Plusieurs projets sont inéligibles d'office², notamment les déclinaisons d'œuvres audiovisuelles ou cinématographiques préexistantes. Le comité refuse ainsi de connaître de projets d'adaptations, que le comité distingue des transmédiats. Ce qui confirme que ces derniers ont bien leur place dans ce fonds.

En outre, les membres du comité sont très attentifs notamment à l'originalité des projets, à l'adéquation du projet par rapport à la cible envisagée, aux usages et aux temporalités de chaque support ou encore à la capacité de l'auteur ou de l'entreprise et de ses partenaires à mener à bien le projet³.

Ce fonds peut être complété par un nouveau système de financement développé en 2011 : le web COSIP.

¹ Propos recueillis au cours d'un entretien avec Mme. P. AUGRAIN, cf. Annexe.

² La liste complète est accessible à l'adresse suivante : <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-aux-projets-nouveaux-medias>.

³ Chaque aide détaillée dans ce mémoire possède ses propres critères, mais il nous a semblé plus opportun de ne pas tous les lister et de ne citer que les plus emblématiques.

B – Le web COSIP

Le web COSIP résulte de la parution du décret du 1^{er} avril 2011¹ qui a modifié le décret du 2 février 1995² régissant le COSIP. Le décret de 2011 a ainsi étendu le soutien automatique aux productions financées par une plateforme internet sans diffuseur télévisé. Le web COSIP vise à « accompagner le développement et la production d'œuvres patrimoniales audiovisuelles sur Internet ».³

Ce soutien automatique a un fonctionnement spécifique qui s'inspire de celui du COSIP (1), il permet ainsi aux producteurs de développer leurs projets sur l'Internet mais cela les oblige à recourir à une plateforme internet, ce qui n'est pas aisé habituellement, et encore moins en matière de transmédia. Ce recours obligatoire est la limite principale à ce soutien automatique (2).

1. Le fonctionnement du web COSIP

Le web COSIP fonctionne de pair avec le COSIP, il permet ainsi aux producteurs disposant d'un compte automatique audiovisuel d'investir les sommes perçues sur des œuvres audiovisuelles préachetées par une ou plusieurs plateformes internet. Il faut alors que le producteur audiovisuel ait *a priori* développé plusieurs productions audiovisuelles pour bénéficier du COSIP et, *a fortiori*, du web COSIP. Comme son aîné, le web COSIP permet aux producteurs d'alimenter leur compte automatique audiovisuel grâce aux revenus perçus par l'exploitation du projet sur la plateforme⁴. Le web COSIP ne vise que les œuvres audiovisuelles originales à vocation patrimoniale appartenant aux genres suivants : fiction, animation, documentaire de création⁵, récréation et captation de spectacles vivants. Ainsi ne sont pas éligibles « les magazines, les émissions dites de flux (information, sport, jeux, talk-shows, télé-réalité, divertissements...) et les sketches »⁶.

Le web COSIP peut ainsi être un autre moyen de financement du transmédia, d'autant plus que « sont explicitement exclus du soutien les œuvres ou documents audiovisuels dont le contenu éditorial n'est pas contrôlé par l'entreprise de production et vise à favoriser la commercialisation de biens ou la fourniture de services », ainsi que ceux « destinés à assurer la

¹ Décret n° 2011-364 du 1^{er} avril 2011 modifiant la réglementation relative au soutien financier de l'industrie audiovisuelle.

² Décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels.

³ « Web COSIP », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/web-cosip>.

⁴ Selon la formule suivante : Généré de l'œuvre = Durée cumulée de l'œuvre (en minutes) X coefficient pondérateur X valeur du point (en €/min). Les coefficients et la valeur du point sont inchangés par rapport au COSIP.

⁵ D'une durée cumulée supérieure à 24 minutes.

⁶ « Web COSIP », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/web-cosip>.

promotion d'autres œuvres audiovisuelles ou cinématographiques ou n'en constituant que l'accessoire. À ce titre, sont particulier inéligibles aux aides {...} du web COSIP les œuvres promotionnelles ou publicitaires, le *brand content* ou les "bonus" sur internet ». ¹ Ces exclusions visent spécifiquement le cross-média utilisé dans un but marketing, ce que n'est pas le transmédia.

Il faut tout de même noter que cette aide s'applique exclusivement à la télévision et non pas au cinéma. La raison en est simple ; pour l'instant les liens sont plus minces entre le cinéma et Internet, contrairement à la télévision qui connaît une évolution positive, notamment avec des systèmes de doubles écrans.

Cette limite n'empêche pour autant pas de saluer l'initiative du CNC permettant ainsi à des producteurs de transmédia à média maître audiovisuel de bénéficier de cette aide et de développer ainsi leurs contenus numériques sur le web, la diffusion revenant à une plateforme Internet.

2. La limite du web COSIP : le recours obligatoire à une plateforme internet

Pour être éligible les plateformes doivent être établies en France et « éditer un service offrant l'accès à des œuvres audiovisuelles à la demande et peuvent relever de deux catégories :

1°) des éditeurs de services de médias audiovisuels à la demande (SMaD) {...}

2°) d'autres éditeurs de services qui ne sont pas forcément des SMaD. Ils doivent être constitués sous forme de société commerciale ou d'établissement public industriel et commercial {...}. Ils doivent en outre : proposer une offre audiovisuelle ; consacrer une part significative de cette offre à des œuvres indépendantes² et patrimoniales.

En outre, l'éditeur ne doit pas détenir {...} de parts de producteur et ne prend pas personnellement ou ne partage pas solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et n'en garantir pas la bonne fin.

Enfin, pour être éligibles, les éditeurs de service doivent remplir les conditions minimales d'investissement en numéraire sur les projets³. »¹

¹ *Op. Cit.*

² Les critères d'indépendances à respecter sont les suivants :

- il ne doit pas détenir, directement ou indirectement, plus de 15 % du capital social ou des droits de vote de l'entreprise de production, et réciproquement ;
- aucun associé ou groupe d'associés commun ne doit détenir, directement ou indirectement, plus de 15 % du capital social ou des droits de vote des deux entités;
- la ou les personnes contrôlant l'entreprise de production, au sens de l'article L. 233-3 du code de commerce, ne contrôlent pas, au sens du même article, l'éditeur de services.

³ Apport initial en numéraire au moins égal à 25% du coût définitif de l'œuvre ou à 25% de la participation française en cas de coproduction internationale.

En conséquence, le producteur audiovisuel pour pouvoir bénéficier du web COSIP devra développer un partenariat financier avec un éditeur de service Internet proposant des œuvres audiovisuelles et, cela, dès la mise en production du projet. Cette aide se restreint alors aux projets transmédiés à média maître audiovisuel étant diffusés par un éditeur Internet qui ne détient pas de parts de producteur. Le cas typique sera celui de la vente du projet à un groupe télévisuel développant son propre service d'éditeurs Internet, notamment France télévision, à la condition, toutefois, de bien faire attention à ce que les deux sociétés soient distinctes juridiquement.

Ces différents fonds et aides du CNC incluent le transmédia et permettent d'en financer une partie. Mais contrairement à ce que demandent les producteurs, le CNC ne prévoit pas de mettre en place une aide uniquement dédiée au transmédia, ce qui éviterait aux producteurs de déposer plusieurs dossiers en fonction des œuvres. Le système du CNC sur ce point est des plus contraignants.

§2 – Les limites du CNC en matière de financement du transmédia

La principale limite pour le transmédia, mais qui est en soit un avantage pour d'autres projets, est le dédale des aides et la réglementation complexe qui s'y attache (A). Une seconde limite résulte du fait que le CNC ne reconnaît qu'une seule qualification en la matière : l'œuvre audiovisuelle (B).

A – Le dédale des aides et la réglementation complexe

Toute la beauté et la complexité du CNC résident dans le catalogage entrepris pour classer les différentes aides et subventions. Si un producteur d'un long métrage cinématographique demandait l'aide au développement de projets de films de long métrage par exemple, dans le cas du transmédia, le producteur devra postuler à plusieurs aides et soutiens. Certes, comme précisé ci-dessus, il existe des aides plus spécifiques à ce nouveau *média*. Mais elles ne facilitent pas le travail du producteur.

De plus, les cumuls d'aides sont limités. De cette manière, un projet ne peut bénéficier d'une aide à l'écriture et au développement au titre du fonds nouveaux médias, « s'il a obtenu une aide à l'écriture et/ou au développement du fonds d'aide à l'innovation, une aide au développement de films de long métrage, ou une aide à la production »². Il faut donc faire un choix entre ces trois aides, sachant que les sommes ne sont pas les mêmes car ce sont les

¹ « Web COSIP », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/web-cosip>.

² « Aide aux projets nouveaux médias », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-aux-projets-nouveaux-medias>.

commissions qui décident dans une limite de 50% des dépenses éligibles¹. De même, il n'est pas possible de solliciter en même temps une aide au développement et une aide à la production pour un même projet auprès du fonds nouveaux médias.

Concernant le web COSIP, le cumul est impossible avec une demande d'aide sélective aux nouveaux médias en production. Ainsi, un projet refusé en commission nouveaux médias ne pourra pas bénéficier du web COSIP en production. Cependant, il semble qu'il puisse bénéficier du COSIP mais uniquement pour la partie éditeur télévisuel.

Ces interdictions de cumul peuvent se comprendre, mais face à la complexité des projets transmédiés il peut paraître difficile pour un producteur de s'y retrouver parmi toutes ces aides. Certes, le CNC est à l'écoute des producteurs et répond rapidement aux différentes interrogations des professionnels. Cependant, le producteur doit faire un choix entre plusieurs aides sans être certain d'avoir fait le bon.

Enfin, il est à noter une tendance négative pour le transmédia : le comité aux nouveaux médias demande à ce que les projets transmédiés proposés développent leur média maître avant de se lancer dans l'aventure afin de savoir si le projet tient la route. Cette assurance de développement est un véritable frein au transmédia qui doit être sûr de se développer complètement et donc de bénéficier de tous les fonds nécessaires avant sa mise en production.

Cette complexité et ce refus de proposer une aide globale dédiée au transmédia ne sont pas les seuls bémols aux aides du CNC.

B – La nécessaire qualification d'œuvre audiovisuelle du transmédia

Le CNC impose au producteur qui souhaite bénéficier des aides de prouver qu'il y a eu une cession des droits d'auteur à son profit. En l'absence de ce contrat le producteur n'est pas éligible pour recevoir une quelconque aide de la part du CNC. Le CNC vise ainsi à limiter les aides au profit des œuvres collectives², pour se consacrer essentiellement aux œuvres de collaboration ; et plus spécifiquement aux œuvres audiovisuelles au sens du Code de la propriété intellectuelle³.

Cette dernière affirmation est confirmée au regard des critères du fonds aux nouveaux médias et du web COSIP concernant le transmédia. Ceux-ci visent essentiellement des œuvres audiovisuelles. De plus, au cours de notre entretien avec Pauline AUGRAIN, celle-ci nous a indiqué la position du CNC sur la question de la qualification du transmédia : c'est une œuvre

¹ Chaque commission détermine les dépenses éligibles spécifiques à chaque aide.

² Seul le fonds d'aide au jeu vidéo permet d'aider au développement d'une œuvre collective.

³ Le CNC distingue œuvre audiovisuelle et œuvre cinématographique alors que le CPI ne fait pas de distinction dans le régime de l'œuvre.

audiovisuelle, voire cinématographique en fonction de l'évolution du transmédia dans les années à venir.

Le CNC ne laisse alors aucune place à un projet transmédia qui serait qualifié par ses créateurs comme œuvre collective. Ces derniers devront alors passer des contrats de coproduction avec un producteur audiovisuel pour toutes leurs œuvres destinées à la télévision et au cinéma.

Ce nouveau point de vue nous rappelle la complexité de qualifier l'œuvre transmédia et les enjeux qui sont liés à cette qualification. Cela nous conforte dans l'idée que cette œuvre est soumise à trop d'insécurité juridique, et qu'il est donc nécessaire pour bien protéger le transmédia de compléter cette protection.

CHAPITRE 2

LES AUTRES PROTECTIONS JURIDIQUES ENVISAGEABLES

À l'heure actuelle, le droit d'auteur seul ne suffit pas à protéger complètement le transmédia. Il est ainsi possible de compléter cette protection du transmédia par certains droits de la propriété industrielle (Section 1). Mais comme vu précédemment, ces droits ne peuvent pas protéger l'ensemble du projet et en attendant une évolution du droit, il est nécessaire de protéger contractuellement le transmédia par l'utilisation de cessions de droit d'auteur (Section 2).

Le droit des logiciels ne sera pas étudié en l'espèce même s'il peut être appliqué à certains composants du transmédia, car la question est réglée principalement par le droit spécifique de la cession des droits sur un logiciel, développée succinctement ci-après.

Le droit des bases de données ne sera également pas étudié car « on entend par base de données un recueil d'œuvres, de données ou d'autres éléments indépendants, disposés de manière systématique ou méthodique, et individuellement accessibles par des moyens électroniques ou par tout autre moyen »¹. En matière de bases de données, il suffit d'accéder à une source pour accéder à l'ensemble de la base. Certes, le transmédia peut être considéré comme un recueil d'œuvres disposées de manière méthodique mais elles ne sont pas pour autant accessibles individuellement via une seule source. De plus, les éléments du transmédia sont dépendants les uns des autres en raison de la trame narrative qui les lie, ce qui distingue le transmédia d'une base de données dont les éléments sont indépendants. Le droit des bases de données n'est donc pas applicable au transmédia.

SECTION 1 – LES PROTECTIONS DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE

Le droit de la propriété industrielle est composé de plusieurs droits : le droit des dessins et modèles, le droit des brevets et enfin le droit des marques. Le transmédia semble être protégeable par l'ensemble de ces droits, cependant les protections ne sont pas similaires selon les droits envisagés. Ainsi le transmédia aura une protection limitée avec le droit des dessins et modèles et le droit des brevets (Paragraphe 1), alors que la protection par le droit des marques sera plus complète (Paragraphe 2).

¹ Al. 2, Art. L. 112-3

Il ne sera étudié en l'espèce que les droits nationaux et ne seront donc pas évoquées les spécificités communautaires. De même, nous nous intéresserons uniquement à la question de savoir si le transmédia est protégeable ou non par les droits précités, sans développer leurs régimes respectifs.

§1 – Les protections de la propriété industrielle limitées aux composantes du transmédia

Seuls seront étudiés dans cette partie les apports possibles offerts par le droit des dessins et modèles (A) et par le droit des brevets (B) en ce qui concerne la protection du transmédia.

A – Le droit des dessins et modèles

« Peut être protégée à titre de dessin ou modèle l'apparence d'un produit, ou d'une partie de produit {...}. Est regardé comme un produit tout objet industriel ou artisanal, notamment les pièces conçues pour être assemblées en un produit complexe, les emballages, les présentations, les symboles graphiques et les caractères typographiques, à l'exclusion toutefois des programmes d'ordinateur. »¹ Le premier article du Livre V² du Code de la propriété intellectuelle limite ainsi la protection du droit des dessins et modèles aux seuls produits, à savoir tout objet industriel ou artisanal. Ce droit est acquis après le dépôt du dessin ou modèle auprès de l'INPI pour enregistrement.

A première vue, le transmédia étant composé d'œuvres, il apparaît difficile que ce droit puisse le protéger. Pour autant, chaque œuvre composant le transmédia peut se voir simultanément protéger par le droit des dessins et modèles et par le droit d'auteur, c'est ce qui ressort des textes et de la jurisprudence. En effet, ce droit est « accordé sans préjudice des droits résultant de l'application d'autres dispositions législatives, notamment des livres I^{er} et III du présent code »³. Ce cumul de droit est nommé la théorie de l'unité de l'art permettant, notamment, en matière des arts appliqués de protéger efficacement ce type d'œuvres sur les deux tableaux. Ainsi, « un modèle de sac à main caractérisé *“par la réunion de trois pochettes closes au moyen d'une glissière, de forme rectangulaire, de taille décroissante, superposées pour traduire un effet de cascade”*⁴ est protégeable tant au titre du livre I que du livre V du Code de la propriété intellectuelle »⁵.

¹ Art. L. 511-1 CPI.

² Livre V du CPI : Les dessins et modèles.

³ Art. L. 513-4 CPI.

⁴ Paris, 4^e Ch., Sect. A, 15 déc. 2004, Karine DUPONT c. Maroquinerie RENOUARD.

⁵ Fl. COTTIN-PERREAU, « Le principe : un cumul idéal », *RLDA*, 2006, n°5, p. 85.

« Il est évident que le principe de l'unité de l'art ne doit pas conduire à confondre les protections, puisque l'une ne peut être invoquée en sus de l'autre, par une juxtaposition de régimes, mais qu'aucune création ne peut prétendre à un cumul de protection automatique, ce qui mènerait à une confusion des régimes juridique devenus indissociables »¹. Madame KAHN conclut par cette affirmation révélatrice du régime des dessins et modèles : « cumul ne signifie pas confusion mais simple superposition des régimes »².

Par conséquent, les œuvres composant le transmédia peuvent bénéficier à la fois de ce régime et du régime du droit d'auteur. Dans cette perspective, il faudra alors, en fonction du but recherché, soit invoquer la protection intellectuelle, soit invoquer la protection industrielle sur une même création. De plus, il faudra de nouveau concilier les intérêts de chacun. En effet, souvent l'auteur de l'œuvre n'entreprendra pas de déposer son œuvre en tant que dessin ou modèle, il s'agira le plus souvent soit du commanditaire, soit du producteur, soit de l'employeur. Par ailleurs, il n'est possible d'envisager cette protection que pour certaines composantes du transmédia correspondant à la qualité de produit, par exemple la calligraphie *elfique* développée pour les besoins de la trilogie du *Seigneur des anneaux* de Peter JACKSON³. Ces inconvénients pratiques limitent *de facto* cette nouvelle protection à quelques éléments et rendent ainsi le recours à ce type de protection rare et peu intéressant pour les professionnels, il en est de même concernant le droit des brevets.

B – Le droit des brevets

L'article L. 611-10 du Code de la propriété intellectuelle délimite le champ de protection des brevets. « Sont brevetables, dans tous les domaines technologiques, les inventions nouvelles impliquant une activité inventive et susceptibles d'application industrielle »⁴. Ni la définition du transmédia, ni l'utilisation du transmédia ne correspondent à cette définition. D'autant plus que « ne sont pas considérées comme des inventions {...} les créations esthétiques »⁵. Le caractère esthétique est assimilable aux aspects originaux du transmédia. Le transmédia n'est donc pas brevetable.

Cependant, il est possible qu'un projet transmédia nécessite le développement de nouvelles technologies, à l'instar de James CAMERON qui a développé une nouvelle

¹ A.-E. KAHN, « Les aménagements de la propriété artistique », *RLDA*, 2011, n°63, p. 65.

² *Op. Cit.*

³ *Le Seigneur des anneaux : la communauté de l'anneau* sortie en salles en 2001, *Le Seigneur des anneaux : les deux tours* sortie en salle en 2002 et *Le Seigneur des anneaux : le retour du roi* sortie en 2003.

⁴ Al. 1^{er}, art. L. 611-10 CPI.

⁵ Al. 2, art. L. 611-10 CPI.

caméra 3D¹ pour les besoins de son film *Avatar*². Cette possibilité doit être prise en compte dans notre étude au vu des projets en développement utilisant de nouvelles technologies de connexion entre la télévision et la tablette numérique. Il est vrai que bien souvent le développement de telles technologies sera effectué par une entreprise tierce. Toutefois, pour des sociétés multimédias, il est envisageable de penser que de telles technologies soient développées pour les besoins d'un projet sans le recours à un prestataire extérieur. Ainsi il serait possible d'imaginer le développement d'un joystick particulier ou encore d'une tablette numérique spécialement conçue pour un transmédia.

De la même façon que le droit des dessins et modèles, le droit des brevets ne peut protéger le transmédia dans son ensemble. Il ne peut protéger qu'une infime partie du projet, restriction qui nous oblige à l'écartier dans la pratique, sauf cas exceptionnels. Par conséquent, les protections efficaces du transmédia par le droit de la propriété industrielle se limiteraient au seul droit des marques.

§2 – La protection du projet transmédia par le droit des marques

Le droit des marques au regard de sa spécificité et des conditions d'octroi de la protection (A) semble pouvoir protéger le transmédia, mais seulement dans une certaine limite (B).

A – Avant propos sur le droit des marques

Le droit des marques protège les signes distinctifs de nature à constituer une marque permettant ainsi à l'exploitant de produits ou de services de protéger ces signes. Le droit des marques protège différents signes notamment les dénominations sous toutes les formes³, les signes sonores⁴ ou les signes figuratifs⁵. Pour que ces signes soient protégeables au titre du droit des marques, il faut qu'ils remplissent quatre conditions cumulatives.

Le signe doit être distinctif, c'est-à-dire qu'il doit être perçu par le consommateur comme une marque et non comme un élément du produit. De plus, les éléments du signe ne doivent avoir aucun lien avec les produits ou services que celui-ci désigne. C'est ainsi que sont exclus de

¹ James CAMERON a co-inventé avec Vince PACE la caméra Fusion 3D. Elle permet de filmer des images stéréoscopiques en 3D, donnant une certaine profondeur à l'image.

² *Avatar*, produit et réalisé par James CAMERON, 2009.

³ a), Art. L. 711-1 CPI : « mots, assemblages de mots, noms patronymiques et géographiques, pseudonymes, lettres, chiffres, sigles ».

⁴ b), Art. L. 711-1 CPI : « sons, phrases musicales ».

⁵ c), Art. L. 711-1 CPI : « dessins, étiquettes, cachets, lisières, reliefs, hologrammes, logos, images de synthèse ; les formes, notamment celles du produit ou de son conditionnement ou celles caractérisant un service ; les dispositions, combinaisons ou nuances de couleurs. »

la protection de la marque les signes nécessaires¹, génériques² ou usuels³ et les signes descriptifs⁴. Enfin, « sont dépourvus de caractère distinctif {...} les signes constitués exclusivement par la forme imposée par la nature ou la fonction du produit, ou conférant à ce dernier sa valeur substantielle »⁵.

Le Code de la propriété intellectuelle prohibe les signes déceptifs ou trompeurs, qui seraient de nature à tromper le consommateur sur le produit ou le service, ce serait le cas de la marque *Bio* pour des produits industriels.

Le signe doit être licite, il ne doit pas être contraire à l'ordre public et aux bonnes mœurs. Ainsi, les appellations contrôlées ne peuvent pas être utilisées comme marque, de même que les anneaux des jeux olympiques. Par contre, il est possible de réserver un signe à titre de marque pour des produits illicites.

Le signe doit être disponible, « ne peut être adopté comme marque un signe portant atteinte à des droits antérieurs »⁶. Il faut ici distinguer les droits antérieurs absolus⁷ des droits antérieurs relatifs⁸. Pour les premiers, il faut demander l'autorisation *a posteriori* du titulaire des droits pour exploiter à titre de marque, il faudra alors prévoir une rémunération de ce dernier. Concernant, les droits antérieurs relatifs, cela dépendra de la spécialité de la marque postérieure. Le titulaire antérieur ne peut critiquer la validité de la marque nouvelle que si les spécialités sont identiques ou semblables.

A l'instar des dessins et modèles, « la propriété de la marque s'acquiert par l'enregistrement »⁹ selon une procédure de dépôt détaillée par le Code de la propriété intellectuelle. Il est bon de noter que le dépôt peut être effectué par une personne physique ou une personne morale. Le dépôt doit contenir les informations suivantes : l'identité du déposant, la représentation graphique de la marque, la liste des produits ou services¹⁰, la liste des classes des services ou produits et enfin le paiement de la redevance.

¹ Le signe est, dans le langage courant, le symbole indispensable pour désigner le produit ou le service. Par exemple : Monospace.

² Le signe est, dans le langage courant, la désignation de la catégorie de produit ou de service sur laquelle il est apposé. Par exemple : voiture

³ Le signe correspond à la désignation vulgaire du produit ou du service qu'il désigne. Par exemple : bagnole.

⁴ Le signe désigne une ou plusieurs caractéristiques du produit ou du service. Par exemple : Lumineuse pour désigner une lampe.

⁵ Art. L. 711-2 CPI.

⁶ Al. 1^{er}, Art. L. 711-4 CPI.

⁷ Notamment le droit d'auteur, le droit de la personnalité, le droit d'une collectivité locale sur son nom, son image ou sa renommée et les indications géographiques.

⁸ Notamment les marques dites d'usage, la dénomination sociale, le nom commercial et l'enseigne.

⁹ Al. 1^{er}, Art. L. 712-1 CPI.

¹⁰ Permet d'indiquer la spécialité de la marque et de déterminer l'étendue du droit de marque.

« L'enregistrement de la marque confère à son titulaire un droit de propriété sur cette marque pour les produits et services qu'il a désignés »¹ pour une durée de dix ans renouvelables indéfiniment par de nouveaux dépôts de marque. Ce dernier est obligé d'exploiter la marque, sinon la marque subira une déchéance pour inexploitation et son titulaire perdra son droit de propriété sur elle. Enfin, la marque peut être transmise par cession selon le régime du Code civil ou par un système de licence et doit être constatée par écrit, à peine de nullité.

La majorité de ces éléments sont transposables au transmédia, mais la protection par le droit des marques se limite aux seules marques développées par le projet transmédia.

B – Une protection possible mais limitée du transmédia par le droit des marques

Pour que le transmédia soit protégé par le droit des marques, il faut identifier les différents signes distinctifs qui pourraient être protégés. Ces signes pouvant être de plusieurs formes, on pense en premier lieu au titre du projet et en second lieu aux titres des différents éléments du projet. Cette idée de protection des titres n'est pas nouvelle, les chaînes de télévision ont pris l'habitude de protéger les titres de leurs émissions par le droit des marques. Cette pratique permet ainsi d'éviter la reprise d'un titre proche par un concurrent. Par exemple, il n'y aura qu'une seule émission du *Grand Journal*² et qu'un seul jeu télévisé *Tout le monde veut prendre sa place*³.

La protection de la marque apporte à l'exploitant un véritable titre de propriété sur son signe. Il pourra agir en contrefaçon de marque si un concurrent utilise son signe distinctif pour des produits ou services identiques ou semblables aux siens.

Le transmédia peut bénéficier de cette protection en visant plusieurs produits ou services parmi la classification mise en place à l'INPI par la convention de Nice⁴. Ainsi, peuvent être visées :

- La classe 9 pour les appareils et instruments scientifiques, tel que le logiciel ;
- La classe 16 pour les produits de l'imprimerie, tel que le livre ;
- La classe 28 pour les jeux et jouets, tels que des jeux de société ;

¹ Art. L. 713-1 CPI.

² Émission diffusée par Canal + et présentée désormais par Antoine de CAUNES.

³ Émission diffusée sur France 2 et présentée par NAGUI.

⁴ Arrangement de Nice concernant la classification internationale des produits et des services aux fins de l'enregistrement des marques du 15 juin 1957, révisé à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Genève le 13 mai 1977 et modifié le 28 septembre 1979

- La classe 35 pour la publicité, la gestion des affaires commerciales, l'administration commerciale, les travaux de bureau ; il pourrait ici s'agir de tous les produits développés pour la communication ;
- La classe 38 pour les télécommunications, telle que la mise à disposition de forums en ligne ;
- La classe 41 pour l'éducation, la formation, le divertissement, les activités sportives et culturelles, tel que la production de films.

Il est possible de protéger pour une multitude de produits et de services, tout dépendra alors du projet transmédia. De même, il est pratiqué ce qui est appelé la marque de barrage. Certains exploitants déposent leur marque pour l'ensemble des classes et une multitude de produits afin d'éviter de voir leur marque utilisée par un tiers pour une autre spécialité que la leur et tirer ainsi profit de sa renommée.

La marque va permettre d'identifier le transmédia auprès du public qui pourra ainsi faire les rapprochements entre les différents éléments du transmédia. À l'instar de la société Apple qui a su développer depuis les années 90 un véritable engouement du public autour de ses produits. Cet engouement peut être développé en matière de transmédia permettant de surcroît une véritable fidélité.

Le recours à la marque permet ainsi une véritable protection juridique du projet transmédia mais celle-ci connaît certaines limites. D'une part, si un produit n'est pas listé au moment du dépôt, un tiers pourra utiliser la marque développée pour le transmédia, cela entraînera de longues procédures. D'autre part, la protection par le droit des marques se limite aux signes distinctifs et ne couvre pas les produits ou services qu'ils désignent. Ainsi, un tiers pourra créer un projet identique mais avec une autre marque, dans ce cas il faudra alors de nouveau s'orienter vers le droit d'auteur.

Il apparaît ainsi de nouveau que le droit d'auteur est nécessaire quant à la protection juridique du transmédia, celle-ci peut juste être complétée par les droits de la propriété industrielle. Il nous faut donc revenir aux fondamentaux du droit pour tenter de trouver des solutions pratiques et juridiques permettant une protection optimale du transmédia en attendant une évolution jurisprudentielle, voire législative.

SECTION 2 – LES CESSIONS DE DROIT D’AUTEUR : OUTIL D’UNE VÉRITABLE PROTECTION DU TRANSMÉDIA

Le transmédia n’est pas encore protégeable de façon sûre et certaine, il faut alors mettre en place une certaine assurance contractuelle. Cette assurance est offerte par le régime des cessions de droit d’auteur mis en place par le Code de la propriété intellectuelle. Le Code prévoit ainsi un régime général (Paragraphe 1) et des régimes particuliers (Paragraphe 2) qui peuvent être appliqués au transmédia.

§1 – Transmédia et cession de droit : le régime général

Le régime général de la cession des droits d’auteur a fait l’objet de nombreuses évolutions jurisprudentielles (B) mais ses bases légales restent toujours les mêmes (A) et il est applicable à part entière au transmédia (C).

A – Les bases légales

Le régime général de la cession des droits de propriété intellectuelle sur les œuvres est détaillé par le Chapitre 1^e du Titre III du Livre Ier de la Première partie du Code de la propriété intellectuelle¹. Ce régime est dit très formaliste en raison de l’alinéa premier de l’article L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle qui dispose que « la transmission des droits de l’auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l’objet d’une mention distincte dans l’acte de cession et que le domaine d’exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée ». Cela implique que le contrat de cession précise expressément et le plus clairement possible les droits cédés² et leurs domaines d’exploitation : étendue, destination, lieu et durée.

Concernant l’étendue et la destination des droits, il est nécessaire de préciser les supports sur lesquels le cessionnaire prévoit d’exploiter les droits cédés et pour quels usages (usage privé, usage public, exploitation commerciale, etc.). De même, le critère du lieu précisera pour quel(s) territoire(s) les droits cédés seront exploités, il est possible sur ce point de faire une cession pour le monde entier. Enfin, concernant la durée, celle-ci ne peut être illimitée, pour autant la

¹ Arts. L. 131-1 à L. 131-9 CPI.

² Droits de représentation, reproduction, adaptation, etc.

jurisprudence reconnaît les durées dites déterminables telles que la durée légale de protection prévue par le Code de la propriété intellectuelle.¹

L'article L. 131-1 du Code de la propriété intellectuelle dispose que « la cession globale des œuvres futures est nulle », cette clause évite ainsi qu'un auteur soit lié *ad vitam æternam* avec un tiers ; par exemple un réalisateur avec un producteur. Il est possible, cependant, de prévoir des clauses de préférence et d'exclusivité dans une certaine limite. De plus, l'article L. 131-6 offre la possibilité pour le cessionnaire de se faire céder le droit d'exploiter l'œuvre « sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat », sous la condition *sine qua non* que la clause soit expresse et qu'il soit stipulé une participation corrélative aux profits d'exploitation. Cette participation corrélative devant respecter les dispositions de l'article L. 131-4 du même code.

Cet article prévoit qu'en principe la rémunération de l'auteur est « proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation » des droits cédés. « Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

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

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

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

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

5° En cas de cession des droits portant sur un logiciel ;

6° Dans les autres cas prévus au présent code. »

L'article L. 131-4 précité permet ainsi aux auteurs cédant leurs droits de recevoir en principe une rémunération durant l'exploitation de leurs œuvres, cependant il existe plusieurs exceptions permettant au cessionnaire de prévoir une rémunération forfaitaire de l'auteur. Ces exceptions font l'objet d'une attention toute particulière de la part de la jurisprudence afin d'éviter les abus de la part des cessionnaires. En outre, des usages ont été mis en place

¹ Art. L. 123-1 CPI : L'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent.

notamment en matière audiovisuelle où il est courant que, pour certaines exploitations, l'auteur soit rémunéré forfaitairement sans que cela ne pose de véritables problèmes. Les problèmes apparaissent dans les cessions particulières et principalement en matière d'auteur salarié.

Enfin, pour terminer, il est important de signaler l'article L. 131-2 du Code de la propriété intellectuelle qui dispose que « les contrats de représentation, d'édition et de production audiovisuelle {...} doivent être constatés par écrit. Il en est de même des autorisations gratuites d'exécution. » Cet article impose l'écrit pour trois contrats spécifiques qui sont détaillés par le Code de la propriété intellectuelle. Cet article combiné aux conditions de l'article L. 131-3 ont donné lieu à une importante jurisprudence en la matière.

B – L'évolution jurisprudentielle

C'est la combinaison des articles L. 131-2 et L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle qui fait débat, encore aujourd'hui, en doctrine. Certains auteurs, considèrent que « bien que l'article L. 131-2 {...} n'impose l'écrit, *ad probationem* d'après la jurisprudence¹, que dans les contrats d'édition, de représentation et de production audiovisuelle, la généralité des termes de son successeur immédiat invite à la rigueur et à l'exhaustivité dans la rédaction de tout acte de cession de droits, quelle que soit sa nature »². Ainsi, les deux articles auraient deux fonctions différentes, l'un imposerait le recours à un écrit à titre de preuve de la cession des droits dans l'optique d'un contentieux pour les cessions qu'il mentionne, quant à l'autre, il imposerait un écrit *ad validatem* pour toutes les autres cessions.

D'autres considèrent au contraire qu'ils vont de paire et que les conditions de l'article L. 131-3 ne s'appliquent que pour les contrats prévus à l'article L. 131-2. Ainsi, seuls les contrats d'édition, de représentation et de production audiovisuelle devraient respecter les conditions imposées par l'article L. 131-3. Pour les autres cessions, il faudra alors respecter les conditions des articles 1341 et suivants du Code civil. C'est la position de la Cour de cassation.

En effet, la Cour de cassation par son arrêt du 21 novembre 2006 a considéré qu'« après avoir justement énoncé que les dispositions de l'article L. 131-3 du code de la propriété intellectuelle, qui ne visent que les seuls contrats énumérés à l'article L. 131-2, alinéa 1er, à savoir les contrats de représentation, d'édition et de production audiovisuelle, ne s'appliquaient pas aux autres contrats, c'est à bon droit que la cour d'appel a jugé que la cession d'exploitation sur des modèles n'était soumise à aucune exigence de forme et que la preuve pouvait en être rapportée selon les prescriptions des articles 1341 à 1348 du code civil auxquelles l'article L.

¹ Cass. Civ.1^o, 12 avril 1976.

² B. JACOB et J. JACOB, « (R)évolution discrète pour les cessions de droits d'auteur », *RLDI*, 2007, n^o26, p. 6.

131-2, alinéa 2, du code de la propriété intellectuelle renvoie expressément »¹. Désormais le formalisme de l'article L. 131-3 ne s'applique qu'aux contrats de représentation, d'édition et de production audiovisuelle.

Enfin, la Cour de cassation avait déjà limité la portée de l'article L. 131-3 avec l'arrêt *Perrier*² qui a considéré que les conditions de cet article ne s'imposait qu'aux cessions avec l'auteur, les cessions suivantes n'y sont pas soumises. Cette jurisprudence facilitant alors les cessions de droits entre les cessionnaires et les tiers pour l'exploitation des droits. Il est certain que cette jurisprudence est toujours d'actualité bien que ne s'appliquant qu'aux contrats prévus à l'article L. 131-2.

Maintenant que sont connues les bases légales et l'évolution jurisprudentielle du régime général de la cession de droit d'auteur, il est désormais temps de les appliquer au transmédia.

C – Application au transmédia

Le régime général des cessions de droit d'auteur détaillé précédemment est non seulement applicable au transmédia mais même nécessaire. En effet, face aux difficultés de bien qualifier l'œuvre transmédia et d'y appliquer un régime juridique, il est important de protéger les droits d'auteurs et d'être certain que l'exploitant du transmédia détienne tous les droits d'auteur de l'ensemble des œuvres composantes de ce dernier. Il est alors obligatoire de prévoir plusieurs contrats de cession de droits.

Face à l'évolution jurisprudentielle des articles L. 131-2 et L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle, la question se pose de déterminer la forme que devront prendre les contrats de cession. En cas d'omission d'une clause, il est possible que la cession soit nulle de plein droit. Afin de bien protéger le projet transmédia, il est préférable de reprendre les conditions imposées par l'article L. 131-3 du Code. Bien que, juridiquement, obligatoires que pour les seuls contrats d'édition, de représentation et de production audiovisuelle, les conditions de l'article L. 131-3 imposent une sécurité juridique plus que certaine. Cette sécurité est nécessaire au vu des difficultés posées par le transmédia.

Quant à la rémunération des auteurs des œuvres cédées, il faut respecter les usages de la pratique spécifique à chacune des œuvres. Pour autant, si on qualifie le transmédia d'œuvre collective, l'exploitant peut éviter de rémunérer les cessions car une fois l'œuvre divulguée tous les droits lui sont échus. Ce dernier peut rémunérer les contributeurs avec un salaire et éviter ainsi de négocier les nombreuses cessions de droit.

¹ Cass. Civ.1^e, 21 nov. 2006, n°05-19.294.

² Cass. Civ.1^e, 13 oct. 1993, n°91-11.241.

Le régime général de cession des droits d’auteur permet au transmédia de bénéficier d’une protection complémentaire qui vient palier les manques du droit d’auteur en la matière. Pour autant, il est nécessaire d’étudier les cas particuliers de la cession de droit, qui peuvent également être utilisés en matière de transmédia.

§2 – Transmédia et cession de droit : les cas particuliers

Le transmédia est une œuvre des plus complexes à étudier, il est possible qu’elle soit utilisée par différents secteurs qui ont chacun développé des cessions spécifiques. Il ne s’agit pas ici de faire une étude exhaustive de ces régimes particuliers mais de citer les plus importants pour le transmédia. Ainsi, seront étudiées certaines cessions dites légales (A) Sans oublier la problématique de l’auteur salarié qui a fait couler beaucoup d’encre (B).

Il aurait été possible de faire figurer dans cette partie les clauses de préférence et d’exclusivité, mais ces clauses ne posent pas, en l’espèce, de véritables problématiques. De plus, un producteur ou un éditeur va souvent faire signer ce type de clause à son auteur phare. A l’heure actuelle, le transmédia n’est pas encore assez rentable pour faire figurer ce type de clause dans les contrats avec les auteurs, car elle implique qu’ils reçoivent une rémunération supplémentaire.

Enfin, les contrats de commande ne seront pas abordés en l’espèce car ils font appel aux notions étudiées dans ce mémoire, à savoir la cession des droits d’auteur et la question de l’originalité de la création. Sur ce dernier point, si le commanditaire ne laisse que peu de place à l’expression artistique de l’auteur, il pourra être considéré comme coauteur, voire même auteur de l’œuvre commandée. Ce type de contrat pourra être alors utilisé en matière de transmédia par un producteur qui va empêcher l’effort créatif de l’auteur pour éviter les cessions de droit. Mais, même dans ce cas, il est conseillé, une nouvelle fois, de contracter une cession pour une meilleure sécurité juridique.

A – Le régime des cessions légales

Il peut arriver que l’œuvre soit créée dans un contexte sans liberté, la question se pose alors de savoir s’il est nécessaire de faire une cession de droits ou si celle-ci est automatique. Par exemple, en matière audiovisuelle, le Code de propriété intellectuelle prévoit en son article L. 132-24 une « cession au profit du producteur des droits exclusifs d’exploitation de l’œuvre audiovisuelle », la portée de cet article est contestable car il fait référence aux articles L. 131-2 et L. 131-3 qui imposent un écrit pour la cession des droits au profit du producteur.

Cette cession en matière de transmédia devra être constatée par écrit pour assurer une meilleure sécurité juridique, car la jurisprudence est frileuse quant à reconnaître son existence en pratique.

De même, il existe une cession légale automatique au profit de l'entreprise de presse pour l'ensemble des déclinaisons du titre de presse concerné, sans autre rémunération que le salaire à l'égard des journalistes¹ ; la durée de la cession est limitée à une période déterminée par un accord collectif. Concernant le transmédia, cette cession légale est, semble-t-il, applicable pour les projets dirigés par une entreprise de presse et réalisés par les journalistes. Ces projets seraient alors cédés automatiquement à l'entreprise de presse. Mais il est tout aussi possible de considérer que l'ensemble du transmédia n'est pas une déclinaison du titre de presse. Dans ce cas, seule la partie du transmédia concernant le titre de presse fera l'objet d'une cession automatique à l'égard de l'entreprise de presse avec qui le détenteur des droits sur le transmédia devra négocier une cession classique.

Enfin, la loi DADVSI² met en place un régime de cession spécifique à l'égard des agents de l'État. L'article L. 131-3-1 du Code de la propriété intellectuelle dispose que « dans la mesure strictement nécessaire à l'accomplissement d'une mission de service public, le droit d'exploitation d'une œuvre créée par un agent de l'État dans l'exercice de ses fonctions ou d'après les instructions reçues est, dès la création, cédé de plein droit à l'État. » Ce régime s'applique « aux collectivités territoriales, aux établissements publics à caractère administratif, aux autorités administratives indépendantes dotées de la personnalité morale et à la Banque de France »³. La loi prévoit qu'un décret en Conseil d'État fixe les modalités d'application de ce régime, « en particulier les conditions dans lesquelles un agent {...} peut être intéressé aux produits tirés » de l'exploitation de l'œuvre « quand la personne publique qui l'emploie, cessionnaire du droit d'exploitation, a retiré un avantage d'une exploitation non commerciale de cette œuvre ou d'une exploitation commerciale »⁴. Dans ce dernier cas, les établissements publics bénéficient d'un droit de préférence pour les exploitations commerciales d'œuvres créées par leurs agents, ces derniers devront donc obligatoirement proposer l'exploitation de l'œuvre à l'établissement employeur. Cette cession légale ressemble aux deux précédemment citées à la différence importante que l'agent d'État perd l'usage de certaines prérogatives de son droit moral. Il n'a ni le droit de repentir, ni celui de retrait. Le droit de divulgation est dévolu à l'établissement public et il ne peut s'opposer à la modification de l'œuvre⁵. Cette dernière cession légale est bien entendu applicable au transmédia, cependant contrairement à l'entreprise de presse, il semble

¹ Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet.

² Loi n° 2006-961 du 1 août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information.

³ Art. L. 131-3-2 CPI

⁴ Art. L. 131-3-3 CPI.

⁵ Art. L. 121-7-1 CPI.

que la personne publique détiendra l'ensemble des droits sur le projet transmédia dans tous les cas. Ainsi, la personne publique produira seule le transmédia qui sera créé par ses agents. De plus, le transmédia devrait fortement intéresser les personnes publiques en matière de communication et le régime mis en place par la loi DADVSI permet une exploitation sereine du transmédia.

Enfin, il existe une cession légale en matière de logiciel. Le Code de la propriété intellectuelle prévoit que « sauf dispositions statutaires ou stipulations contraires, les droits patrimoniaux sur les logiciels et leur documentation créés par un ou plusieurs employés dans l'exercice de leurs fonctions ou d'après les instructions de leur employeur sont dévolus à l'employeur qui est seul habilité à les exercer. » Ces dispositions « sont également applicables aux agents de l'Etat, des collectivités publiques et des établissements publics à caractère administratif. »¹ Cette cession permet ainsi aux employeurs privés ou publics de se voir céder automatiquement les droits patrimoniaux des logiciels créés par leurs travailleurs. Cependant, il est possible de prévoir contractuellement le contraire comme l'indique les premiers termes de l'article L. 113-9 du Code de la propriété intellectuelle. Par conséquent, il est possible que les créateurs de logiciels stipulent une négociation de la cession une fois le logiciel créé. En matière de transmédia, cette cession intéresse beaucoup les développeurs de jeux vidéo, qui connaissent très bien ce régime. Dans le meilleur des cas, le producteur du transmédia verra les droits sur le logiciel lui être cédés automatiquement, mais il faudra être prudent en cas de négociation avec le créateur du logiciel et en cas de prestation de service, hypothèses dans lesquelles une cession classique des droits sur le logiciel devra être négociée. Cette dernière cession légale laisse entrevoir le cas spécifique en matière de relation salariale entre un auteur et son employeur.

B – Le cas du salariat

Plusieurs auteurs considèrent qu'il existerait une présomption de cession des créations des salariés au profit de leurs entreprises (1). Il existe pour autant d'autres possibilités de voir céder les œuvres des auteurs salariés au profit des employeurs (2).

1. La fin de la présomption de cession

L'interdiction de conclure une cession globale des œuvres futures d'un auteur empêche les employeurs d'inclure une telle clause dans les contrats de travail de leurs salariés. Une partie de la doctrine considérait à une époque révolue que « dans certaines hypothèses bien particulières {...} les droits des salariés pourraient être transférés par la voie de cessions

¹ Art. L. 113-9 CPI.

implicites (les droits d'exploitation étant alors présumés cédés à l'employeur par le seul effet du contrat de travail). Cette interprétation a été très nettement écartée par la Cour de cassation¹. »²

Une seconde théorie doctrinale s'est développée avec la présomption de titularité des œuvres exploitées par l'employeur. Cette présomption reposait sur l'interprétation de l'article L. 113-1 du Code de la propriété intellectuelle qui dispose que « la qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée ». Les défenseurs de cette théorie considéraient que tant que personne ne contestait la qualité d'auteur à l'employeur, personne physique ou personne morale, ce dernier était présumé l'auteur de l'œuvre divulguée. « Par conséquent le bénéfice de cette présomption de titularité présuppose, d'une part, la preuve d'acte d'exploitation de l'œuvre par la société, d'autre part, l'absence totale de revendication par l'auteur lui-même »³. Ainsi tant que la relation employeur/salarié était au beau fixe, tout allait bien dans le meilleur des mondes. Plusieurs arrêts semblent aller dans le sens de cette théorie, la Cour de cassation a ainsi cassé un arrêt d'appel qui retenait que, dès l'instant où il existait une revendication, la personne morale ne pouvait plus bénéficier de cette présomption. La Cour de cassation avait alors considéré que les juges auraient dû vérifier que la personne revendiquant la qualité d'auteur était bien l'auteur des œuvres litigieuses⁴. Cependant, la même Cour de cassation a considéré, un an plus tard, que la preuve d'acte d'exploitation doit être nécessairement rapportée car, en cas d'absence d'actes de nature à justifier la présomption de titularité, cette dernière devenait caduque⁵. Par conséquent, il semblerait que cette présomption soit de moins en moins acceptée par la jurisprudence et nous semble même vouée à disparaître.

Enfin, une dernière théorie consisterait à considérer l'existence d'une cession à titre gratuit de la part du salarié au profit de son employeur. Cette théorie pourrait être qualifiée de mort-née en raison, en premier lieu, de la prohibition des cessions globales des œuvres futures rémunérées tout comme à titre gratuit. En second lieu, en cas d'exploitation nouvelle, comme par exemple en matière de transmédia, cette clause serait nulle de plein droit car ne prévoyant aucun intéressement.

En conclusion, il est préférable que les employeurs concluent avec leurs salariés des clauses de cession à chaque création d'œuvre en prévoyant une rémunération complémentaire au

¹ Notamment : Cass. Civ.1^e, 16 déc. 1992, n° 91-11.480 et Cass. Civ.1^e, 12 juin 2001, n° 99-15.895.

² Ch. ALLEAUME, « La titularité des droits d'auteur des salariés de droit privé (régime général », *RLDI*, 2006, n°147, p. 59.

³ X. AGOSTINELLI, « La cession du droit d'auteur », cours de droit d'auteur, propos recueillis lors d'un cours donné dans le cadre du Master 2 – Droit des médias, Aix-en-Provence, 2013.

⁴ Cass. Civ.1^e, 15 nov. 2010, n° 09-66.160.

⁵ Cass. Civ.1^e, 6 janv. 2011. n° 09-14.505.

salaires prévus contractuellement. Il est aussi possible de recourir à d'autres solutions telles que la qualification d'œuvre collective.

2. L'œuvre collective : la solution idéale pour l'employeur

Comme dit précédemment, les droits d'auteur de l'œuvre collective reviennent *ab initio* à l'initiateur de l'œuvre. Dans l'hypothèse d'une création menée par l'employeur et déléguée à ses salariés pour la conception, ces derniers verraient leurs droits d'auteur transférés dès la divulgation de l'œuvre. Cette cession automatique est certes une présomption mais il s'avère très difficile en pratique de la renverser. En effet, il faudrait que les salariés « aient réalisé des dépôts... antérieurs à la divulgation de leur employeur... et qu'ils puissent prouver qu'ils ont travaillé seuls, sans tenir compte des impulsions de leur hiérarchie »¹.

Si l'employeur arrive à démontrer la qualité d'œuvre collective à l'œuvre créée par un salarié, il bénéficiera de tous les droits patrimoniaux et moraux attachés à l'œuvre, l'auteur ne pourra que prétendre, dans la mesure du possible, à la reconnaissance de la paternité de sa contribution. Cependant, si l'employeur souhaite exploiter séparément la dite contribution en dehors de l'œuvre collective, il devra alors demander l'autorisation à son salarié. C'est le cas, par exemple, lorsqu'un journal souhaite éditer une compilation de plusieurs articles autour d'un sujet spécifique.

Cette solution permettrait ainsi à l'exploitant du transmédia d'éviter les contraintes du régime de la cession des droits d'auteur. Il suffirait de monter une société et d'embaucher les futurs contributeurs avec la signature d'un contrat de travail. Toute la difficulté sera alors de créer une certaine hiérarchie à l'égard des dits contributeurs.

Il apparaît ainsi que l'œuvre collective dans le cadre du monde salarial est la solution la plus sécurisante, même si le risque d'une requalification demeure, comme nous le verrons ci-après. Ce risque pourrait être évité si la législation évoluait comme le préconise le Professeur LUCAS ou si l'on suit les propositions du Professeur ALLEAUME.

3. Les solutions et propositions doctrinales

Selon le Professeur ALLEAUME, il existerait trois possibilités de contracter sur les œuvres futures sans contrevenir à l'article L. 131-1 du Code de la propriété intellectuelle. Ces trois possibilités, si elles sont valables, pourraient alors faciliter les cessions de droit en matière de salariat et de transmédia, à tout le moins pour les producteurs.

¹ Ch. ALLEAUME, « La titularité des droits d'auteur des salariés de droit privé (régime général) », *RLDI*, 2006, n°147, p.62.

La première est le résultat d'une interprétation de l'article L. 131-1, l'article n'interdisant que les cessions, « tous les actes juridiques non qualifiables de "cession" ne sont pas touchés par la prohibition »¹, le Professeur ALLEAUME faisant référence ici aux pactes de préférences. Ces pactes permettraient ainsi à l'employeur d'obliger le salarié à lui proposer en priorité la cession des œuvres créées. Cette solution nous semble aussi envisageable, mais il sera tout de même nécessaire de signer une clause de cession. Pour autant, il faudra également y ajouter une clause pénale en cas de non respect du pacte.

La seconde proposition complète la première en considérant que, pour plus de sécurité juridique, l'employeur devrait adjoindre à son pacte de préférence des clauses d'indivisibilité. « Ces clauses permettront de mettre fin au contrat de travail dès lors que le salarié manquera à son pacte de préférence »². Cette proposition à l'instar de la première demandera la rédaction d'un contrat de cession. De plus, le professeur n'indique pas sous quel régime le contrat de travail serait rompu. Enfin, nous n'assurons pas, qu'en cas de litige, le Conseil des Prud'hommes n'y voit pas un licenciement abusif. De nouveau, l'idée d'une clause pénale nous semble plus à même d'empêcher le salarié de ne pas respecter le pacte.

Enfin, le Professeur ALLEAUME considère que « la cession globale d'une partie des œuvres futures est admise », il illustre son propos par une décision du Tribunal de grande instance de Paris³ qui a « retenu que l'article L. 131-1 ne permettait pas d'annuler la clause dans la mesure où la cession visait "des" œuvres et non "les" œuvres de l'auteur » ; et d'en conclure qu'« on peut en déduire que les cessions dans lesquelles l'auteur ne cède qu'une partie de sa production future ne sont pas illicites. C'est le cas si l'auteur conserve sa liberté et la possibilité de créer pour d'autres que son employeur »⁴. Cette dernière proposition semble hasardeuse, notamment car elle est fondée sur une solution jurisprudentielle critiquable, le Tribunal jouant véritablement sur les mots, et isolée. Pour autant, l'idée d'une clause de cession d'œuvres futures laissant une liberté de choix à l'auteur salarié de céder ou non ses œuvres à son employeur est séduisante. Mais celle-ci peut s'avérer très dangereuse pour l'employeur qui serait soumis au bon vouloir de son salarié et qu'il devrait continuer à rémunérer sans rien obtenir en retour.

En conclusion, sur les propositions du Professeur ALLEAUME, l'idée d'un pacte de préférence est intéressante bien que n'évitant pas la nécessité pour l'employeur de contracter une

¹ Ch. ALLEAUME, « La titularité des droits d'auteur des salariés de droit privé (régime général) », *RLDI*, 2006, n°147, p. 60.

² *Op. Cit.*

³ Date non précisée.

⁴ Ch. ALLEAUME, « La titularité des droits d'auteur des salariés de droit privé (régime général) », *RLDI*, 2006, n°147, p. 60.

cession avec son salarié. Les deux autres propositions nous semblent inopportunes au regard des pratiques actuelles.

Le Professeur LUCAS, quant à lui, développe une approche totalement différente ; il part du principe que « c'est le salarié qui est l'auteur et il faut en tirer les conséquences, notamment au regard du droit moral ». Pour lui, « le problème est de savoir comment organiser la cession des droits patrimoniaux à l'employeur »¹. Il propose donc une présomption de cession limitée aux besoins de l'entreprise. Il reprend ainsi les thèses développées précédemment sur l'existence d'une présomption. Cette théorie nous semble toujours dangereuse et contraire à la philosophie du droit d'auteur français.

Il considère, en outre, qu'« il devrait être possible, à tout le moins, d'assouplir la prohibition de la cession des droits portant sur des œuvres futures afin de rendre possible des cessions expresses anticipées, ou d'alléger le formalisme des cessions à l'instar de ce que décide la loi belge du 30 juin 1994, dont l'article 31, § 2, se borne à exiger une limitation dans le temps de la cession et la détermination du genre des œuvres en cause »². Cette proposition verrait ainsi l'employeur bénéficiaire d'une cession *a priori* pour des œuvres en devenir sans être sûr que les salariés en créent. De plus, comment rémunérerait-on l'auteur pour les exploitations futures non envisagées au moment de la conclusion du contrat de travail ? Enfin, cela obligerait l'employeur à être cessionnaire de toutes les œuvres créées par le salarié, même les moins intéressantes.

Enfin, le Professeur LUCAS nous propose une ultime possibilité, il souhaiterait « organiser les relations entre les parties, notamment concilier leurs pouvoirs concurrents sur l'œuvre, encadrer l'exercice du droit moral pour le concilier avec le pouvoir disciplinaire de l'employeur, et, surtout, prévoir une rémunération distincte du salaire ». Cette dernière proposition correspond en partie à la philosophie du droit d'auteur sur le point de la rémunération distincte du salaire qui n'est pas encore totalement acquise à l'heure actuelle. Par ailleurs, l'idée d'aménager l'exercice du droit moral d'un auteur salarié afin de le concilier avec les pouvoirs de son employeur paraît intéressante et opportune. Cependant, elle semble difficilement réalisable car il est difficile de toucher au droit moral, composant sacrosaint du droit d'auteur français.

Par conséquent, les régimes général et particulier des cessions de droit d'auteur sont les compléments nécessaires à une meilleure protection du transmédia, car le droit d'auteur seul ne suffit pas à le protéger. Il est possible aussi d'utiliser certains droits de la propriété industrielle, mais ces derniers n'auront qu'un rôle mineur en matière de protection.

¹ A. LUCAS, « Droit d'auteur et création salariée », *RLDI*, 2008, n°36, p. 73.

² A. LUCAS, « Droit d'auteur et création salariée », *RLDI*, 2008, n°36 p. 73.

CONCLUSION

Au cours de ce travail, nous avons pu constater la difficulté d'identifier une qualification et un régime uniques pour le transmédia. Plusieurs solutions de protection sont possibles mais dépendront principalement des différentes pratiques usuelles appliquées au transmédia. Ainsi, un producteur d'œuvres audiovisuelles aura plus tendance à voir le transmédia comme une œuvre de collaboration, alors qu'un producteur de jeux vidéo y verra une œuvre collective. Certains professionnels considèrent même qu'il n'est peut être pas nécessaire de qualifier le transmédia d'œuvre afin de faciliter leur travail. Ce double constat révèle une absence totale d'harmonisation quant à la protection du transmédia.

Cette absence existait dès 2001 pour les œuvres multimédia. Il était alors constaté que « pour certains, le cadre juridique classique, tel qu'il existe encore aujourd'hui, paraissait totalement inadapté et tout bonnement inapplicable. Pour d'autres, la majorité sans doute, la réglementation devait être modifiée afin que soient levés les obstacles juridiques identifiés comme de nature à nuire au développement des nouvelles technologies de l'information. En tout état de cause, le multimédia apparaissait au plus grand nombre, soit comme le produit de non-droit, soit comme l'objet d'une introuvable réglementation. »¹ Notre étude a démontré qu'il en est de même avec le transmédia, bien qu'il ne soit plus considéré comme un produit de non-droit. Cependant, le transmédia, qui ne répond à aucune architecture connue, semble très éloigné de trouver une réglementation idoine. À l'heure actuelle, la question de la protection de ces œuvres est réglée contractuellement par des constructions juridiques incertaines.

Cela nous amène à considérer que le droit d'auteur doit évoluer en faveur de nouvelles qualifications et de nouveaux régimes juridiques. Cette évolution est en cours comme l'illustre les travaux et propositions de la SACD. Les qualifications et régimes historiques ne conviennent pas aux œuvres transmédias, et de façon plus large aux œuvres multimédia.

Au sein de ce mémoire, les problématiques liées à la protection juridique du transmédia ont été mises en lumière, sans que notre étude n'ait une dimension prospective. Le développement important de ce nouveau média nécessite toutefois que la doctrine, la jurisprudence, voire le législateur se saisissent de la question et travaillent ensemble pour apporter une solution viable répondant aux besoins des professionnels.

Une des pistes de réflexion seraient à notre sens, une étude du *copyright* américain concernant le transmédia en vue d'un rapprochement avec le système juridique français. En effet,

¹ Fr. ASSERAF-OLIVIER et É. BARBY, *Le droit du multimédia : du CD-Rom à l'Internet*, PUF, 2001.

le transmédia américain suit une logique de *licence* permettant au détenteur de la licence de développer les différents contenus sans opérer de cessions de droit. Cette solution se rapprocherait du régime de l'œuvre collective et des licences de marques et conduirait à développer une véritable exception au droit français, spécifique aux projets transmédias.

Par ailleurs, serait envisageable une évolution du régime de l'œuvre complexe pour qu'il devienne un régime à part entière que les professionnels puissent comprendre et utiliser à l'avenir. Il est, de notre point de vue, celui qui conviendrait le mieux, à l'heure actuelle, aux œuvres multimédias et transmédias. Pour autant, il n'est le fruit que d'une construction jurisprudentielle et ne demande qu'à être plus développé à l'avenir. Il faut toutefois souligner que ce régime présenterait plusieurs inconvénients, notamment l'absence de reconnaissance d'un auteur unique de l'œuvre transmédia.

Enfin, mais cette dernière piste de réflexion est presque de l'ordre de l'utopie, il serait intéressant de développer une nouvelle qualification et un nouveau régime juridique propres aux œuvres multimédias et transmédias. Ce régime s'inspirerait des régimes connus et des exceptions applicables au contrat audiovisuel et d'édition. Ainsi, ces œuvres seraient véritablement protégées et leurs régimes seraient détaillés dans le code, sans qu'il existe encore d'insécurité juridiques quant à leur exploitation. Cette dernière proposition permettrait ainsi d'avoir une véritable protection de ces œuvres.

Ces différentes réflexions ne sont pas les seules en matière de transmédia, les questions liées à la rémunération des auteurs, à la diffusion des œuvres composantes du transmédia, à la durée de protection de l'œuvre transmédia, aux coproductions internationales, etc. méritent également d'être étudiées. Le transmédia n'a pas fini de faire parler de lui dans le monde professionnel ni non plus, nous en sommes certains, dans le monde juridique.

ANNEXES

LISTE DES ENTRETIENS CITÉS

Nom	Fonction	Date et lieu de l'entretien
Pauline AUGRAIN	Chargée de mission nouveaux médias au CNC.	25 juillet 2013 au CNC.
Jérôme DECHESNE	Directeur de la direction audiovisuelle de la SACD.	16 juillet 2013 à la SACD.
Jérémy POUILLOUX	Producteur et gérant de La Générale de Production. À l'origine du projet TIU.	3 juillet 2013 au cours d'un déjeuner.
Éric VIENNOT	Créateur multimédia français. Cofondateur de Lexis Numérique et directeur de la création.	21 juillet 2013 par Skype.

BIBLIOGRAPHIE

I – OUVRAGES GÉNÉRAUX

Fr. ASSERAF-OLIVIER et É. BARBY, *Le droit du multimédia : du CD-Rom à l'Internet*, PUF, 2001, 128 p.

G. AZÉMARD, *100 Notions pour le crossmédia et le transmédia*, Les éditions de l'immatériel, 2013, 232 p.

GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, n° 31.

H. JENKINS, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New-York University Press, 2006, 336 p.

II – THÈSES ET MÉMOIRES

K. GROUPIERRE, *Enjeux des transmédiats de fiction en terme de création et de réception*, thèse de doctorat, Paris 8, 2013, 369 p.

A. HUGUET, *L'ordre public et les contrats d'exploitation du droit d'auteur : études sur la loi du 11 mars 1957*, LGDJ, Paris, 1961, 231 p.

III – ARTICLES, CONTRIBUTIONS, INTERVENTIONS ET DOSSIERS

Articles

Ch. ALLEAUME, « La titularité des droits d'auteur des salariés de droit privé (régime général) », *RLDI*, 147, 2006, pp. 58-63.

Z. AZZABI, « Vers une reconnaissance d'un statut propre à l'œuvre multimédia », *RLDI*, 34, 2008, pp. 13-14.

C. CARON, « Qualification distributive pour le jeu vidéo, œuvre complexe », *Comm. Com. Électr.*, 2009, Comm. 76.

J. CASTELAIN et Ch. CARON, « Les formats d'œuvres audiovisuelles : une protection suffisante ? », *RLDI*, 2008, n°40, pp. 69-82.

Fl. COTTIN-PERREAU, « Le principe : un cumul idéal », *RLDA*, 2006, n°5, pp. 83-85.

L. COSTES, « Éclairage », *RLDI*, 2010, n°63, p. 41

E. DERIEUX, « Cinéma hors les murs : L'exploitation des films hors des salles de cinéma », *RLDI*, 2011, n°72, pp. 75-84.

Th. HASSLER, « Quelle protection pour les émissions de télévision ? Variations à propos de l'affaire *Endemol* ou l'application délicate des “ trois zones ” aux émissions plagiées », *RLDI*, 2012, n°88, pp. 35-39.

Th. HASSLER, « Œuvre multimédia : vers une qualification plus complexe, mais plus fine que précédemment », *RLDI*, 52, 2009, pp. 100-103

B. JACOB et J. JACOB, « (R)évolution discrète pour les cessions de droits d'auteur », *RLDI*, 26, 2007, pp. 6-7.

A.-E. KAHN, « Les aménagements de la propriété artistique », *RLDA*, 2011, n°63, pp. 65-71.

A. LUCAS, « Droit d'auteur et création salariée », *RLDI*, n°36, 2008, pp. 71-73.

I. MEYER, « Le casse-tête du statut juridique adapté au jeu vidéo », *RLDI*, 71, 2011, pp. 65-70.

C. VILLEVET, « Le transmédia s'impose dans la sphère audiovisuelle », *Le film français*, 14 juin 2013, n° 3537, pp. 14-15.

J. VINCENT, « L'originalité en question. Approche juridique pour la photographie et les autres formes d'expression », *RLDI*, 2011, n°70, pp. 118-120.

Interventions

X. AGOSTINELLI, « La cession du droit d'auteur », cours de droit d'auteur, propos recueillis lors d'un cours donné dans le cadre du Master 2 – Droit des médias, Aix-en-Provence, 2013.

E. GARANDEAU, « Introduction de la table ronde sur le financement des contenus à l'heure des téléviseurs connectés », discours prononcé le 28 avril 2011, la table ronde a été organisée par le CSA, <http://www.cnc.fr/web/fr/discours-et-interventions/>.

O. SCHRAMECK, « Olivier Schrameck au Club parlementaire sur l'avenir de l'audiovisuel et des médias : L'audiovisuel à l'heure d'internet », *csa.fr*, intervention du 9 juillet 2013, publiée le 19 juillet 2013, consultée le 19 août 2013, <http://www.csa.fr/Espace-Presses/Interventions-publiques/Olivier-Schrameck-au-Club-parlementaire-sur-l-avenir-de-l-audiovisuel-et-des-medias-L-audiovisuel-a-l-heure-d-internet>.

Articles numériques

« Aide aux projets nouveaux médias », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/aide-aux-projets-nouveaux-medias>.

« Web COSIP », *cnc.fr*, consulté le 19 août 2013, <http://www.cnc.fr/web/fr/web-cosip>.

S. LACHAUSSÉE, « Transmédia, cross-média : un vide juridique ? », *journaldunet.com*, publié le 1^{er} déc. 2010, consulté le 19 août 2013,

<http://www.journaldunet.com/management/expert/49476/transmedia--cross-media--un-vide-juridique.shtml>.

S. LACHAUSSÉE, « Les formats télévisés, une protection délicate », *journaldunet.com*, publié le 11 avril 2012, consulté le 19 août 2013,

<http://www.journaldunet.com/management/expert/51311/les-formats-televises--une-protection-delicate.shtml>.

IV – TEXTES DE LOI

Traité international

Arrangement de Nice concernant la classification internationale des produits et des services aux fins de l'enregistrement des marques du 15 juin 1957, révisé à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Genève le 13 mai 1977 et modifié le 28 septembre 1979

Directives communautaires

Directive 2007/65/CE du Parlement Européen et du Conseil du 11 décembre 2007 modifiant la directive 89/552/CEE du Conseil visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à l'exercice d'activités de radiodiffusion télévisuelle.

Directive n°2010/13/UE du Parlement Européen et du Conseil du 10 mars 2010 visant à la coordination de certaines dispositions législatives, réglementaires et administratives des États membres relatives à la fourniture de services de médias audiovisuels (directive « Services de médias audiovisuels »).

Lois

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

Loi n° 92-597 du 1 juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie législative).

Loi n° 2000-230 du 13 mars 2000 portant adaptation du droit de la preuve aux technologies de l'information et relative à la signature électronique

Loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique

Loi n° 2006-961 du 1 août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information.

Loi n° 2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet.

Loi n° 2009-1311 du 28 octobre 2009 relative à la protection pénale de la propriété littéraire et artistique sur internet.

Décrets

Décret n° 95-110 du 2 février 1995 relatif au soutien financier de l'Etat à l'industrie des programmes audiovisuels.

Décret n° 2011-364 du 1^{er} avril 2011 modifiant la réglementation relative au soutien financier de l'industrie audiovisuelle.

Décret n°2012-269 du 24 février 2012 relatif aux aides en faveur de la création pour les nouveaux médias.

V – NOTES

L. LAMBERT, Note sur TGI Paris, 3^e ch., 4^e Se., 20 décembre 2012, <http://junon.univ-cezanne.fr/u3iredic/?p=11592>.

VI - JURISPRUDENCE

Communautaire

CJCE, 4^e ch., 16 juillet 2009, Infopaq International A/S contre Danske Dagblades Forening, Aff. C-5/08.

Nationale

T. civ. Seine, 2 juill. 1958, JCP 1958, II, n° 0762, obs. Plaisant

Cass. civ., 13 nov. 1973, D. 1974, p. 533, note Colombet.

Cass. Civ.1^e, 12 avril 1976.

Cass. ass. plén., 7 mars 1986, n° 83-10.477.

CA Paris, 15 mars 1986, Gaz. Pal. 1986, 1, p. 238, chron. Bertin.

TGI Paris, 24 mai 1989.

Cass. Civ.1^e, 14 mars 1990, Eden c. Whistler.

Cass. Civ.1^e, 28 mai 1991, Aff. Huston.

Cass. Civ.1^e, 16 déc. 1992, n° 91-11.480

Cass. Civ.1^e, 13 oct. 1993, n°91-11.241.

Paris, 4^e ch. B, 27 mars 1998.

Versailles, 13^e ch. Corr., 18 novembre 1999, Aff. Vincent

Cass. Civ.1^e, 25 janv. 2000, n°97-12.620.

TGI, Paris, 24 mai 2000.

Cass. Civ.1^e, 25 janvier 2000, Aff. Chantelle.

Cass.Civ.1^e, 12 juin 2001, n° 99-15.895.

Cass. Civ.1^e, 28 janv. 2003, Mme CASARIL c/ Sté Havas Interactive et a., n° 00-20.294.

Paris, 4^e Ch., Sect. A, 15 déc. 2004, Karine DUPONT c. Maroquinerie RENOUARD.

Paris, 3 janv. 2006, SA Métropole Télévision M6 et Sté Eyeworks by c/ SA Sté nationale de télévision France 2 et SARL Way.

Paris, 4^e Ch., 28 juin 2006, J. GAUTEL c/ B. RHEIMS et autres, n°05/24222.

Cass. Civ.1^e, 21 nov. 2006, n°05-19.294.

Cass. Civ.1^e, 13 fév. 2007, n°05-12.016.

Paris, 4^e ch., 14 mars 2007, Sté Moulinsart Fanny R. c/ Sté N.-M., n°06/03307.

Paris, 3^e Ch., Sect. B, 20 sept. 2007, SESAM c/ SELAFA MJA et M. L, n° 07/01793.

Cass. Civ.1^e, 13 novembre 2008, n°06-19.021

Cass. Civ.1^e, 25 juin 2009, n°07-20.387.

Cass. Civ.1^e, 15 nov. 2010, n° 09-66.160.

Cass. Civ.1^e, 6 janv. 2011. n° 09-14.505.

Cass. Civ.1^e, 22 mars 2012, n°11-10.132.

VII – SITES INTERNET

www.biggerthanfiction.com.

www.cnc.fr

www.csa.fr

www.crossvideodays.com

www.journaldunet.com

www.karleen.fr

www.lamyline.lamy.fr

www.larousse.fr

www.legifrance.org

www.lexis-numerique.fr

www.transmedialab.org

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
TABLE DES ABRÉVIATIONS	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	4
PARTIE I : LA PROTECTION APPARENTE DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT D'AUTEUR.....	16
CHAPITRE I : LE TRANSMÉDIA : UNE QUALIFICATION DIFFICILE À DÉTERMINER EN DROIT D'AUTEUR	17
<i>Section 1 – La question de la qualification d'œuvre transmédia</i>	<i>17</i>
§1 – L'absence d'obstacle juridique à la qualification d'œuvre transmédia.....	17
A – Une définition ouverte de l'œuvre par le Code de la propriété intellectuelle	17
B – La simple idée : limite jurisprudentielle de la notion d'œuvre	18
§ 2 – Les conditions d'octroi de la qualification d'œuvre transmédia	19
A – L'originalité du transmédia	19
1. Les <i>borderlines</i> de l'originalité	20
2. L'empreinte de la personnalité : critère clé de l'originalité	20
3. Quid de l'originalité du transmédia	21
B – La mise en forme du projet transmédia : clé de voûte de la protection intellectuelle.....	22
<i>Section 2 – Les différentes qualifications possibles pour l'œuvre transmédia.....</i>	<i>24</i>
§1 – Les qualifications juridiques du Code de la propriété intellectuelle	24
A – La qualification générale du Code de la propriété intellectuelle.....	24
B – Les qualifications spécifiques du Code de la propriété intellectuelle.....	25
1. L'œuvre composite	25
2. L'œuvre de collaboration	26
3. L'œuvre collective	27
§ 2 – Les autres qualifications envisageables pour le transmédia	28
A – L'œuvre multimédia : source d'enseignement.....	28
1. L'évolution de la qualification d'œuvre multimédia	28
2. Transmédia et multimédia : un possible rapprochement en matière de qualification	29
B – Pour une nouvelle qualification d'œuvre : le transmédia	30
CHAPITRE II : LA QUESTION DE LA TITULARITÉ DES DROITS SUR LE TRANSMÉDIA	31
<i>Section 1 – Les cas de titularité unique sur le transmédia.....</i>	<i>32</i>
§1 – Une œuvre classique, un auteur.....	32
§2 – Une œuvre collective, un initiateur	32
<i>Section 2 – La multiplicité des titulaires de droits sur le transmédia, œuvre de collaboration</i>	<i>34</i>
§1 – La question de la titularité des œuvres composant le transmédia	34
§2 – La problématique de la titularité de l'œuvre transmédia	35
PARTIE II : LA PROTECTION INCERTAINE DU TRANSMÉDIA PAR LE DROIT FRANÇAIS.....	37
CHAPITRE I : UN SYSTÈME FRANÇAIS PEU ADAPTÉ AU TRANSMÉDIA	38
<i>Section 1 – L'insécurité juridique du transmédia : droit moral et risque de requalification</i>	<i>38</i>

§1 – Le droit moral et le transmédia : cohabitation ou opposition	38
A – Avant propos sur le droit moral	38
B – Le droit moral, un frein relatif à l’exploitation du transmédia	40
§2 – Le risque de requalification juridique du transmédia	41
<i>Section 2 – L’insécurité économique du transmédia : le problème du financement public</i>	<i>42</i>
§1 – L’existence d’aide du CNC pour le transmédia	43
A – Le fonds nouveaux médias	43
1. Les aides du fonds nouveaux médias	44
a. L’aide sélective à l’écriture et au développement pour les contenus multisupports, incluant la télévision et/ou le cinéma	44
b. L’aide sélective à l’écriture et au développement pour les contenus destinés spécifiquement à Internet et/ou aux écrans mobiles, à l’exclusion des jeux vidéo.	44
c. L’aide sélective à la production pour les contenus destinés spécifiquement à Internet et/ou aux écrans mobiles, à l’exclusion des jeux vidéo	45
2. Les modalités d’accès	45
B – Le web COSIP	46
1. Le fonctionnement du web COSIP	46
2. La limite du web COSIP : le recours obligatoire à une plateforme internet	47
§2 – Les limites du CNC en matière de financement du transmédia	48
A – Le dédale des aides et la réglementation complexe	48
B – La nécessaire qualification d’œuvre audiovisuelle du transmédia	49

CHAPITRE II LES AUTRES PROTECTIONS JURIDIQUES ENVISAGEABLES51

<i>Section 1 – Les protections du transmédia par le droit de la propriété industrielle</i>	<i>51</i>
§1 – Les protections de la propriété industrielle limitées aux composantes du transmédia	52
A – Le droit des dessins et modèles	52
B – Le droit des brevets	53
§2 – La protection du projet transmédia par le droit des marques	54
A – Avant propos sur le droit des marques	54
B – Une protection possible mais limitée du transmédia par le droit des marques	56
<i>Section 2 – Les cessions de droit d’auteur : outil d’une véritable protection du transmédia</i>	<i>58</i>
§1 – Transmédia et cession de droit : le régime général	58
A – Les bases légales	58
B – L’évolution jurisprudentielle	60
C – Application au transmédia	61
§2 – Transmédia et cession de droit : les cas particuliers	62
A – Le régime des cessions légales	62
B – Le cas du salariat	64
1. La fin de la présomption de cession	64
2. L’œuvre collective : la solution idéale pour l’employeur	66
3. Les solutions et propositions doctrinales	66

CONCLUSION.....69

ANNEXES.....71

<i>Liste des entretiens cités.....</i>	<i>71</i>
--	-----------

BIBLIOGRAPHIE72

<i>I – Ouvrages généraux.....</i>	<i>72</i>
<i>II – Thèses et mémoires</i>	<i>72</i>
<i>III – Articles, contributions, interventions et dossiers</i>	<i>72</i>
Articles	72
Interventions	73
Articles numériques	74
<i>IV – Textes de loi.....</i>	<i>74</i>
Traité international	74

Directives communautaires	74
Lois	74
Décrets	75
V – Notes	75
VI - Jurisprudence.....	75
Communautaire	75
Nationale.....	75
VII – Sites internet.....	77
TABLE DES MATIÈRES.....	78