

AUDIODESCRIPTION
ET
PROPRIETE LITTERAIRE ET ARTISTIQUE

RAPPORT
A L'ATTENTION DU
SECRETAIRE GENERAL
DU MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA
COMMUNICATION

3 Mai 2012

Hélène de MONTLUC

Introduction

La lutte contre le handicap déclarée grande cause nationale a fait l'objet d'une consécration législative par la loi du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, notamment pour permettre aux personnes concernées un meilleur accès à la culture et aux pratiques artistiques.

L'accessibilité des personnes non-voyantes et malvoyantes aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles est l'un des enjeux et des objectifs, composante d'une trame globale des rapports entre culture et handicap. L'audiodescription en est un élément essentiel.

Ce procédé, relativement récent, décrit les éléments visuels de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle par un texte lu hors champ placé entre les dialogues et les éléments sonores importants, sans pour autant briser le rythme et l'action du scénario original.

Les aspects techniques de l'audiodescription ne doivent pas masquer et, encore moins occulter, les aspects juridiques des prestations accomplies et notamment la qualification de la description et de sa lecture au regard du Code de la propriété intellectuelle.

La brièveté du délai imparti pour la remise du rapport ne permettait pas une consultation exhaustive de l'ensemble des parties prenantes à l'audiodescription. Des choix ont donc dû être faits, sans pour autant être arbitraires, pour s'efforcer de donner une vision d'ensemble de la problématique posée tout en étant pleinement conscient des limites de l'exercice. Sur un plan méthodologique, des entretiens individuels avec les différents acteurs de l'audiodescription ont été privilégiés et complétés, le cas échéant, par des questionnaires sur des éléments plus techniques.

Sur le fond, le silence du Code de la propriété intellectuelle sur le sujet, l'absence de jurisprudence et d'articles de doctrine spécifiques, compte tenu du caractère récent du procédé de l'audiodescription, la diversité des intervenants interdisent des conclusions hâtives et encore moins péremptoires et prescriptives.

Plus modestement, dans le cadre de la mission qui lui était confiée, le rapporteur s'est efforcé de procéder à un état des lieux, le plus complet possible, en fonction des informations qui lui ont été communiquées et de poser la problématique juridique au regard du Code de la propriété intellectuelle (CPI). Le lecteur du présent rapport n'y trouvera donc ni panorama ambitieux de ce métier en développement, ni catalogue de recommandations spécifiques au demeurant probablement inopérantes faute de concertation et de médiation indispensables. Ce rapport est avant tout état des lieux et description de la problématique juridique conformément à l'objet de la mission.

Le plan du présent rapport sera donc le suivant :

- l'audiodescription, d'un procédé à un métier,
- la problématique au regard du droit de la propriété littéraire et artistique.

I ère Partie - L'audiodescription, d'un procédé à un métier.

Si les non-voyants et malvoyants ont toujours eu recours à la médiation de personnes à vision normale pour se faire expliquer ce qui échappait à leur perception visuelle, l'idée de l'audiodescription est née aux Etats-Unis en 1975.

1- Historique.

Un jeune enseignant à l'Université d'Etat de San Francisco, en voyant son meilleur ami aveugle se faire décrire les images de programmes de télévision, a eu l'idée de l'audiodescription. Il élabore alors une technique permettant la description de l'image grâce à l'utilisation d'une voix intervenant entre les répliques d'un film ou d'une pièce de théâtre. Ce procédé, appelé "Audiovision", permettait aux personnes non-voyantes et malvoyantes de suivre une représentation « presque » comme un spectateur voyant.

Le procédé va progressivement se développer à la télévision et au cinéma. En 1988, le premier film en audiodescription est présenté aux aveugles et parallèlement une formation d'étudiants étrangers est organisée. Dès 1989, le procédé arrive en France et l'Association Valentin Haüy (AVH) va assurer le développement du procédé qui est présenté pour la première fois en France lors du Festival de Cannes de 1989.

Les premières projections cinéma en 35 mm et en Audiovision ont lieu à Paris dès l'année 1995 dans des salles de cinéma parisiennes. A partir de 2000, l'AVH commence à réaliser régulièrement des audiodescriptions pour les œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Dès 2003, les progrès de la diffusion du son en salles vont permettre à certains cinémas de s'équiper pour la projection de films en audiodescription. Les chaînes de télévision commencent également à diffuser régulièrement des films en audiodescription sur tout le territoire français.

2- Une constante progression de l'audiodescription.

La loi pour l'égalité des droits, des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées de 2005 a manifesté la prise de conscience des pouvoirs publics de la nécessité de

mieux intégrer les personnes handicapées à notre société et fait de l'accessibilité l'une des priorités de la nouvelle politique du handicap.

L'audiodescription a acquis une véritable légitimité auprès d'un public non-voyant et malvoyant et son développement est appelé à progresser fortement avec la généralisation du numérique, les conventions des services de télévision privés conclus avec le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA), les contrats d'objectifs et de moyens des chaînes du service public et les initiatives prises par les producteurs, les distributeurs et éditeurs. La mise en place d'une aide spécifique par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) et les conclusions de la mission confiée à l'Inspection générale des affaires culturelles sur la mise en place d'un registre rassemblant la liste des œuvres accessibles en audiodescription les supports sur lesquels ces films sont disponibles, les droits afférant et les éventuels textes d'ores et déjà rédigés mais non fixés conforteront cette tendance.

L'histoire de l'audiodescription permet de mieux comprendre que l'activité des audiodescripteurs ne se résume pas à un tronc commun de procédés et que les pratiques puissent diverger selon les types de programmes, les catégories d'œuvres (films, séries, documentaires...), la fréquence des éléments à décrire et la densité sonore des œuvres.

L'on tentera donc dans ce paysage marqué par la diversité et la montée en puissance de l'accessibilité d'identifier les points saillants des métiers de l'audiodescription en faisant un départ clair entre, d'une part, le travail de description d'images d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles et, d'autre part, le travail de lecture à voix haute de la description qui fera l'objet d'un enregistrement prenant la forme d'une bande ou d'un fichier audio.

Chapitre 1^{er} - Etat des lieux de l'audiodescription

L'audiodescription est généralement présentée comme un procédé qui permet de rendre accessible des œuvres cinématographiques et audiovisuelles aux personnes non-voyantes ou malvoyantes grâce à un texte lu en « voix-off » qui décrit les éléments visuels de l'œuvre. La voix de la description est placée entre les dialogues ou les éléments sonores importants afin de ne pas nuire à l'œuvre première.

Section 1- Le travail du descripteur.

La définition ainsi donnée de l'audiodescription permet de relever certaines lignes générales de mise en œuvre du procédé.

Elle met en valeur trois éléments principaux: une réponse aux besoins du public handicapé, une exigence de fidélité à l'œuvre faisant l'objet de l'audiodescription, une description d'éléments visuels de l'œuvre grâce à un texte lu, placé entre les dialogues et les éléments sonores afin de créer des

images mentales évocatrices des informations visuelles et des enjeux dramatiques d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle.

a- Une réponse aux besoins et à la demande des non-voyants et des malvoyants.

L'audiodescription constitue une composante auxiliaire associée à l'œuvre première en vue de sa distribution en salles, de sa diffusion par des services de télévision et de son édition vidéo dans le but d'augmenter la compréhension d'un programme ou d'un film par les personnes non-voyantes ou malvoyantes et de leur permettre ainsi de participer plus largement à la vie sociale.

Une audiodescription vise à faciliter la compréhension de l'œuvre décrite sans prendre la place de la personne bénéficiaire de ce service ou se substituer à elle.

Une bonne compréhension de l'œuvre implique de restituer les images de façon virtuelle en évoquant les informations visuelles sans les expliquer par une interprétation personnelle de leur sens, sans les juger et sans réinterpréter l'œuvre. L'auditeur doit garder la liberté de se faire sa propre opinion tout en étant mis en mesure d'apprécier les qualités de l'œuvre première. La restitution des informations vise à faciliter la compréhension et dès lors les images doivent être données à voir dans le rythme de l'œuvre première, en évitant d'anticiper sur le déroulement de l'œuvre et de se substituer au spectateur.

b- Le respect de l'œuvre première.

Par son objet même l'audiodescription vise à restituer l'œuvre première et doit donc la respecter. Il s'agit d'une nécessité objective rendue possible par le fait même que le travail de description orale intervient après la fixation finale de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle.

Lors de la commande d'une audiodescription, une copie de l'œuvre première est généralement remise au descripteur, directement ou par l'intermédiaire du prestataire. Dans le cas où l'audiodescription est commandée pour être intégrée lors de la phase de postproduction d'une œuvre, la bande ou le fichier audio de la description, remis au terme du processus d'audiodescription au commanditaire, sera joint à la version finale de l'œuvre première. Lorsque l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle a déjà été distribuée, le fichier de l'audiodescription sera ajouté par un producteur, un distributeur, une chaîne de télévision ou un éditeur vidéo postérieurement à la première diffusion.

c- Le travail de description en vue de l'oralisation de l'œuvre première.

Pour accomplir la tâche qui lui est confiée et ainsi répondre à la commande faite d'un texte ou d'un fichier décrivant des éléments visuels de l'œuvre transmis par oral, le descripteur procédera en plusieurs étapes successives.

Ces différentes étapes seront décrites de façon synthétique, faute de pouvoir identifier toutes les nuances de ce travail complexe réalisé par des personnes ayant une expérience et une formation différentes. Il s'agit là des phases indispensables et préalables à la remise par le descripteur du texte écrit ou du fichier qui fera ensuite l'objet d'une lecture. L'identification de ces étapes ne préjuge bien évidemment pas des qualités personnelles des personnes concernées, ni de la qualité des

prestations. Les éléments relevés visent, en revanche, à tenter de décrire une profession qui nécessite souvent une formation adaptée.

- Un travail préparatoire.

Cette étape requiert, en premier lieu, que le descripteur visionne l'œuvre et s'en imprègne, qu'il procède à l'analyse de la structure de l'œuvre et de ses diverses composantes dans leur complexité, qu'il identifie les enjeux dramatiques, les éléments sonores et visuels. Ce travail implique également de posséder une connaissance certaine des supports sur lesquels les œuvres sont fixées, des techniques de la création cinématographique et audiovisuelle notamment du scénario, des dialogues, du travail du réalisateur. Certains descripteurs bénéficient d'ailleurs d'une formation professionnelle qui leur permet d'acquérir les connaissances nécessaires pour atteindre au mieux ces objectifs.

Le descripteur disposera d'une copie du film, le plus souvent, « time-codé » lui permettant d'identifier les plages dans lesquelles il pourra, à bon escient, intervenir de la manière la plus efficace et la plus propice. Certains descripteurs ont, également, communication du scénario. Parfois, le réalisateur de l'œuvre première apportera aide ou assistance et, plus rarement, formulera des directives pour la description.

A partir de ces éléments, le descripteur identifiera les temps disponibles en respectant les dialogues, les éléments sonores et les éléments visuels. Une description exhaustive étant impossible et, d'ailleurs non souhaitée par le public, le descripteur choisira les espaces exacts où la description pourra et devra intervenir, les éléments visuels réellement utiles à décrire, les pauses et les moments silencieux à préserver. Au terme de ce processus, il sélectionnera les éléments visuels essentiels à décrire et déterminera les moments où les descriptions seront placées, en tenant compte du rythme du film ou de l'œuvre audiovisuelle.

- Un travail de description.

Le descripteur s'attachera, en fonction de ces éléments, à la description des images sélectionnées en évitant les interprétations et les commentaires personnels puis, en tenant compte de la durée disponible et souhaitable, il s'attachera à l'agencement et à la cohésion des éléments sonores en s'assurant de la fidélité de la description à l'œuvre première.

L'écriture du texte nécessite que le descripteur ait une parfaite maîtrise du français et du langage. Cette écriture devra rendre compte dans le texte des effets de la mise en scène en épousant son rythme sans recourir à un vocabulaire technique et du scénario. Le descripteur accomplira ce travail d'écriture en faisant des choix de vocabulaire, de langage, de style et de mise en forme adaptés au genre de l'œuvre, au film à décrire et aux espaces dont il dispose. Il devra concevoir le texte en lui donnant un rythme adapté au film, en transmettant les émotions engendrées par les scènes décrites et l'intégrant dans le film, en tenant compte du fait que la transmission au public directement visé se fera sous la forme d'un message oral et en gardant en mémoire que le public concerné entend les dialogues, les sons et la composition musicale.

Une relecture du projet est nécessaire. Ce travail qui permet d'apporter d'éventuelles corrections ou améliorations est souvent suivi d'une première lecture faite avec une deuxième personne. Cette personne peut être un autre descripteur, ce qui est notamment le cas lorsqu'une commande a été passée à deux descripteurs. Dans d'autres cas, il est fait appel à une tierce personne qui peut elle-même être un descripteur ou un non-voyant ou malvoyant qui aura, soit un rôle de conseil afin de s'assurer de la compréhension par le public spécifique visé, soit un rôle plus créatif puisqu'elle apportera des modifications au projet de texte ou donnera des indications précises sur l'écriture du texte.

- Le texte achevé est transmis à l'auteur de la commande au descripteur puis au commanditaire qui a pris l'initiative de l'audiodescription, selon des modalités variables en fonction des partenaires. Les personnes qui ont fait les commandes demanderont parfois des modifications qui seront communiquées au descripteur qui livrera ensuite le texte ou le fichier final.

Il ressort de ce qui précède qu'incontestablement le stade du procédé purement technique est dépassé et que le travail effectué par le descripteur répond aujourd'hui à une demande de nature professionnelle et donne au descripteur un rôle essentiel et plus personnel qui se traduira nécessairement dans le texte de la description de l'œuvre première. Ceci conduit à penser que le travail d'écriture en vue d'une communication par voie orale renvoie à la protection d'une œuvre de l'esprit protégée par le droit d'auteur dont le régime est fixé par la Code de la propriété intellectuelle.

Section 2 - Le travail du lecteur.

La lecture constitue une étape importante puisqu'elle incarne la description d'une œuvre préexistante pour un public non-voyant et malvoyant.

La lecture d'une description est soumise aux mêmes objectifs généraux que ceux présentés ci-dessus concernant le travail de description. Elle doit, tout à la fois, répondre aux besoins et à la demande des non-voyants et des malvoyants et respecter l'œuvre première et son interprétation.

Le lecteur, parfois dénommé « speaker », visionne le programme qui s'affiche avec le code temporel et les repères auditifs puis lit à voix haute le texte de la description aux moments désignés.

Comme le descripteur, le lecteur effectuera sa prestation soit en phase postproduction, soit après la distribution ou la diffusion de l'œuvre première.

La lecture ne doit pas bien évidemment couvrir les dialogues originaux. La voix du lecteur doit être parfaitement audible sans être monocorde puisqu'elle vise à permettre au public non-voyant ou malvoyant d'accéder aux scènes décrites. Elle gardera une certaine neutralité pour ne pas imposer un avis, respecter les dialogues et l'interprétation des comédiens du film et éviter d'entrer en concurrence avec le film lui-même et la description. Elle sera, en même temps, adaptée au genre de l'œuvre première, à l'œuvre elle-même et à son rythme, à la scène décrite, à la description. Le style

du film est généralement décrit au lecteur, sauf si le choix s'est porté sur un comédien de renom. Le lecteur ne doit pas prendre parti sur l'interprétation du film et s'abstenir de commentaires subjectifs. Dans certains cas, des directives précises seront données par le commanditaire au lecteur sélectionné sur la manière d'oraliser la description.

Les prestataires font appel aux lecteurs de leur choix qui parfois seront des comédiens ou des doubleurs même s'il arrive que le commanditaire initial de l'audiodescription exprime le souhait de voir sélectionnée une personne déterminée pour prêter sa voix à la description, parfois un comédien professionnel.

Il peut être fait appel à deux voix, souvent, l'une féminine, l'autre masculine, qui alternent à l'occasion notamment de changements de scène, de lieux et de temps. Des descripteurs assurent parfois la fonction de lecteur et procèdent ainsi à l'enregistrement du texte qu'ils ont écrit. Lorsque ce n'est pas le cas, l'enregistrement en présence du descripteur est parfois jugé utile pour permettre des ajustements dans l'interprétation du texte.

Section 3 - La livraison de l'audiodescription aux commanditaires.

Lorsque l'enregistrement de l'audiodescription a été réalisé, le prestataire livrera au commanditaire le fichier sonore de l'audiodescription, le plus souvent inséré dans une copie de l'œuvre et comprenant le son d'origine et la bande ou le fichier sonore de la description.

Certains prestataires, avant la livraison de la version définitive au commanditaire, feront intervenir des techniciens pour assurer différentes tâches techniques, telles que le montage des voix, la resynchronisation, l'équilibrage des voix et le mixage de l'audiodescription avec la bande son originale de l'œuvre. Les étapes techniques finales qui permettront de joindre l'audiodescription à la version finale de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle pourront aussi être assurées dans la phase de postproduction.

Lorsque la version finale de l'audiodescription aura été réalisée, le prestataire livrera la bande ou le fichier de l'audiodescription à l'auteur de la commande initiale qui fera part, de manière formelle ou informelle, de son accord ou demandera certains ajustements ou modifications, parfois à la demande du réalisateur. Certains commanditaires initiaux feront appel à une ou deux personnes malvoyantes pour auditionner l'audiodescription. Le fichier d'audiodescription sera enfin ajouté à l'œuvre première par un laboratoire ou l'équipe de postproduction.

La production d'une audiodescription est balisée par certaines étapes incontournables mais peut différer dans les détails d'un prestataire à un autre. De même, cinéma et télévision présentent des points communs pour la fabrication d'une audiodescription d'images mais divergent ensuite dans le traitement du son après enregistrement du texte de la description d'images.

Une audiodescription requiert un délai variable en fonction de la longueur, du type d'œuvre, des exigences de l'œuvre, de la qualité de l'audiodescription, compris entre plusieurs jours et deux ou trois semaines. C'est l'écriture de la description des images qui est l'étape exigeant souvent le plus de

temps. Lorsque une version audiodécrite existe et qu'un acteur de la distribution souhaite la diffuser, le délai sera, sans doute, plus court pour permettre la mise à la disposition du public.

Au delà de la question du nombre de descripteurs et du nombre de lecteurs qui a comme but de rendre le meilleur service au public visé, les tâches identifiées des descripteurs et des lecteurs, permettent de relever, dans tous les cas, la nécessité d'un travail d'ordre technique, complété par un travail plus créatif. Au delà de la question de l'expérience ou de la qualité professionnelle des personnes réalisant la description et la lecture qui peuvent constituer un critère important du choix des personnes, il apparaît que, par rapport à la période où l'audiodescription a commencé à se développer, un apport artistique peut souvent être constaté, sans naturellement être automatique puisque l'originalité qui doit se révéler dans l'œuvre créée et que le caractère personnel de l'interprétation doit être présent sans qu'il soit automatique ou mis en forme dans des usages professionnels spécifiques à l'audiodescription.

Chapitre II – Des pratiques contractuelles.

Au vu du chapitre précédent, on est passé d'un procédé à une pratique puis à des métiers. Lorsqu'on parle de métiers on sous entend, bien entendu, des pratiques contractuelles qui peuvent cependant être extrêmement variées selon les parties prenantes, les commanditaires et les prestataires.

Les contrats auxquels a pu accéder l'auteur du présent rapport sont très peu nombreux. Les informations recueillies font apparaître une diversité de contrats. On peut néanmoins en dégager quelques lignes directrices.

Section 1 - La chaîne de commande.

De manière générale, l'audiodescription d'une œuvre fait l'objet, dans un premier temps, d'une commande à l'initiative de l'un des différents acteurs de la production, de la distribution, de la diffusion de l'œuvre première. On relèvera, en particulier, les commandes faites à des laboratoires par des producteurs de cinéma, notamment lors de la phase postproduction d'un film, par des chaînes de télévision pour les diffusions d'œuvres cinématographiques après leur sortie en salles ou d'œuvres audiovisuelles avant ou après leur première diffusion soit à des associations, soit à des laboratoires, soit à des filiales de production. Les contrats de préachat des chaînes de télévision

peuvent aussi comporter des clauses par lesquelles une demande est faite au producteur d'une audiodescription de l'œuvre objet du contrat. Des initiatives peuvent également être prises par des distributeurs lorsqu'ils détiennent les droits sur l'œuvre à audiodécrire notamment concernant des œuvres d'origine étrangère ou encore par des éditeurs de vidéogrammes.

L'exécution de la commande susvisée constituera la seconde phase. Pour exécuter son obligation de faire, le bénéficiaire de la commande initiale passera lui-même commande d'une prestation ayant pour objet l'audiodescription d'une œuvre identifiée. Un laboratoire ou une filiale de production pourra aussi faire appel à une association spécialisée qui choisira ou proposera le descripteur et le lecteur et éventuellement conclura un contrat avec chacun d'eux. Lorsque le bénéficiaire de la commande initiale est une association, celle-ci fera parfois appel à un laboratoire pour effectuer les prestations techniques finales avant de livrer le fichier mixé.

Les relations entre la personne qui prend l'initiative d'une audiodescription et le descripteur et le lecteur sont donc actuellement le plus souvent absentes ou indirectes.

Section 2 - Les relations contractuelles pour la description.

Le choix du descripteur relève, le plus souvent du bénéficiaire de la première commande mais il arrive que le donneur d'ordre initial oriente le choix des personnes ou identifie la personne qui sélectionnera le descripteur ou encore, plus rarement, désigne le descripteur.

Une relation contractuelle s'établira ensuite directement entre le bénéficiaire de la commande et le descripteur et le lecteur.

1- Dans la majorité des cas, le contrat de commande est conclu sous la forme d'un écrit précisant l'objet de la commande. Le bénéficiaire de la commande initiale procède alors au choix du descripteur et du lecteur. Un devis est ensuite adressé au premier donneur d'ordre qui précise notamment le coût de réalisation de la commande et les délais de livraison du fichier de l'audiodescription. Après acceptation du devis, des contrats sont conclus avec les audiodescripteurs et le travail de description et de lecture est exécuté. Le projet est ensuite souvent envoyé au donneur d'ordre initial pour validation. Lorsque l'accord du donneur d'ordre est recueilli, le prestataire effectue les derniers réglages techniques, procède à l'enregistrement final et livre la commande.

Lorsqu'il est fait appel à deux descripteurs, soit un contrat commun aux deux descripteurs, soit deux contrats séparés sont conclus qui prévoient des dispositions similaires.

Les obligations contractuelles du descripteur sont, le plus souvent, définies dans un écrit, sous forme d'un contrat ou d'un bon de commande. Dans ces documents contractuels figurent des dispositions portant sur l'identification des parties prenantes, l'objet précis du travail demandé, les tâches confiées, le délai de remise de l'écrit et/ou du fichier de description, le montant de la contrepartie financière qui inclut parfois le paiement de cotisations sociales auprès de l'Agessa, organisme de gestion du régime de sécurité sociale des artistes auteurs.

L'objet du contrat identifie, en particulier, l'œuvre à décrire et éventuellement sa durée. L'obligation de faire du descripteur est principalement l'écriture d'une audiodescription de l'œuvre première et, souvent, le calage du texte entre les dialogues et les sons signifiants du film ainsi que la remise du fichier audio. Les modalités de livraison de la description sont parfois précisées. Certains contrats chargent le commanditaire de soumettre au réalisateur et/ou au producteur le projet de description.

Le montant de la rémunération due pour la rédaction de la description est fixé, parfois, de manière forfaitaire, en tenant compte de la durée de l'œuvre à décrire et du temps de travail requis.

2- Certains contrats comportent des dispositions relatives au droit d'auteur.

Dans certains cas, le contrat est intitulé « contrat de cession de droit d'auteur » ou « contrat de commande avec cession de droit d'auteur » et, en conséquence, le descripteur est qualifié d'auteur dans les diverses clauses contractuelles.

Le contrat comporte alors des clauses portant sur la cession des droits patrimoniaux et, parfois sur le droit moral. Ces dispositions peuvent prendre la forme de « conditions générales » sur lesquelles l'accord des parties signataires est recueilli.

Concernant les droits patrimoniaux de l'auteur, les clauses contractuelles prévoient une cession de droits en identifiant les droits cédés, la portée des cessions et notamment les modes d'exploitation ainsi que la durée de cession des droits et les zones géographiques couvertes.

Une rémunération est prévue en contrepartie d'une cession de droits pour un ou plusieurs modes d'exploitation identifiés, qui peut être forfaitaire. Pour certains modes d'exploitation, il est prévu que la perception de la rémunération due en conséquence de la cession des droits patrimoniaux se fera par l'intermédiaire de la gestion collective, étant précisé que le cessionnaire de droits peut s'engager à rappeler aux utilisateurs finaux ayant conclu des accords avec des sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD) les obligations qui leur incombent vis-à-vis de ces SPRD. Un à-valoir peut aussi être versé au descripteur.

Concernant le droit moral, certains contrats prévoient que la personne qui a fait la commande au descripteur prendra en charge les relations avec le réalisateur et le commanditaire initial de l'audiodescription et plus particulièrement sollicitera leur accord sur le texte de l'audiodescription. En ce qui concerne le droit au nom de l'auteur, le cocontractant du descripteur assume parfois une obligation de diligence de faire respecter le droit de paternité notamment pour permettre que le nom du descripteur soit mentionné au générique ou audible par le public.

Les contrats peuvent aussi comporter une clause de garantie de la part des descripteurs d'exercice paisible des droits cédés.

Section 2- Les relations contractuelles pour la lecture.

D'une manière générale, les donneurs d'ordre sont les mêmes que ceux qui contractent avec les descripteurs. Ainsi, la commande faite de la lecture d'une description émanera donc de la personne qui a demandé le travail de description et à laquelle aura été livrée la description. Dans certains cas, la personne sélectionnée pour lire à voix haute la description aura, par ailleurs, été préalablement chargée de la description. Le nombre de lecteurs peut varier puisque, dans certains cas, deux lecteurs auront été choisis.

1- Le premier type de relation contractuelle relevé est celui dans lequel le contrat a pour objet une prestation de lecture de la description aux moments identifiés sur le fichier remis au lecteur et incorporant les repères de la description. Le montant de la rémunération à verser pour la durée de prestation est précisé dans le contrat; il est souvent fonction du nombre de lignes à lire et/ou du temps passé pour la lecture.

Ces contrats constituent de simples contrats de commande et ne prévoient pas de qualification de la prestation au regard du Code de la propriété intellectuelle, ni de cession de droits de propriété intellectuelle.

2- Dans d'autres cas, le lecteur sélectionné est un comédien professionnel qui cèdera ses droits de droits de propriété intellectuelle.

Lorsque le lecteur sélectionné est un comédien du doublage, le contrat qui le charge du travail de lecture aux dates et heures précisées dans le contrat et fixant le nombre de lignes à lire, met généralement en œuvre l'Accord national professionnel de salaire de doublage et la Convention sur les droits des artistes-interprètes dans leur activité de doublage (DAD-R) qui a fait l'objet d'un arrêté d'extension en date du 19 mars 2012. Un salaire brut est versé au comédien qui rémunère sa prestation et la fixation de cette prestation. Les droits d'exploitation de l'interprétation sont cédés à la personne qui a fait la commande ainsi qu'à son mandataire ou à toute personne agissant en son nom ou se substituant à elle en tant que cessionnaire. Un à-valoir est versé à l'artiste et des compléments de rémunération sont fixés pour les utilisations prévues par la convention « DAD-R ». La convention DAD-R comporte un modèle de contrat obligatoire, servant de contrat de travail et de contrat d'autorisation d'exploitation.

II ème Partie - Les aspects tenant au droit de la propriété littéraire artistique.

Pour qualifier au regard du droit de la propriété littéraire et artistique une audiodescription, la première démarche est de rechercher si le Code de la propriété intellectuelle donne des éléments précis pour y procéder et si la jurisprudence ou la doctrine se sont prononcées sur le sujet. Tel n'est pas le cas. Le caractère relativement récent de l'audiodescription explique aisément ce constat.

Le raisonnement ne peut donc s'appuyer que sur les règles fixées par le Code et les tendances générales de la jurisprudence, notamment celles relevées par la doctrine, pour tenter de d'identifier les éléments qui pourraient être pris en considération si le juge venait à être saisi ou si les professionnels concernés venaient à mettre en place des usages.

La portée juridique de conventions collectives ne serait pas la même que celle qui résulterait de décisions judiciaires. Les conventions collectives et les accords professionnels en vigueur n'ont pas comme objet principal de fixer des règles conventionnelles ayant pour objet l'audiodescription. En tout état de cause, il s'agit ici de déterminer si une description et la lecture de cette description d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle répondent aux critères définis par la loi pour que leur soit reconnues une protection au titre du droit d'auteur et une protection au titre du droit voisin de l'artiste-interprète.

Au vu de ce constat, il conviendra donc d'identifier les règles posées par le Code de la propriété intellectuelle qui doivent être prises en compte pour qualifier une création de l'esprit comme une œuvre protégée par le droit d'auteur et une prestation artistique comme interprétation protégée par le droit voisin de l'artiste-interprète et d'identifier la portée du monopole conféré. La fonction sociale de l'audiodescription conduit, enfin, à rappeler les dispositions pertinentes du Code concernant l'exploitation des droits.

Chapitre 1^{er}- La qualification de la description et de la lecture au regard du Code de la propriété intellectuelle.

Pour discerner si une œuvre de l'esprit ou une interprétation bénéficie d'un droit de la propriété littéraire et artistique, il convient de préciser les conditions que doivent remplir l'œuvre et l'interprétation pour accéder à la protection.

Section 1- La qualification d'œuvre protégée par le droit d'auteur.

Un certain nombre de principes directeurs permettent de déterminer les cas dans lesquels une œuvre de l'esprit peut accéder à la protection.

Le premier article du Code de la propriété intellectuelle figurant sous le titre "œuvre protégée", l'article L. 112-1, précise, que « les dispositions du présent code protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quel qu'en soit le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination ». La notion de genre renvoie à la distinction traditionnelle entre les catégories d'œuvres, les œuvres littéraires, parfois appelées œuvres du langage, les œuvres artistiques, les œuvres musicales et les œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Il ne faudrait cependant pas en déduire que le législateur a voulu par là réserver la protection à certaines catégories d'œuvres ou à une catégorie d'œuvres. Ce qu'il importe de retenir c'est qu'aucune œuvre n'est exclue par principe, aucune n'est protégée a priori.

La protection par le droit d'auteur est destinée à bénéficier aux œuvres qui remplissent certaines conditions. L'accès à la protection n'est pas automatique, l'œuvre de l'esprit doit remplir deux conditions essentielles. L'œuvre ne peut donner prise au droit d'auteur qu'à partir du moment où elle est dans le monde sensible de la forme. Elle doit, en outre, être originale.

Cette protection n'est pas réservée aux seules œuvres créées à partir de matériaux intellectuels libres. Sont également protégées les œuvres créées à partir de l'œuvre d'autrui. Deux modes de dérivation sont prévus: la dérivation par transformation d'un ou plusieurs éléments d'une création initiale et la dérivation par rassemblement d'objets préexistants, étant entendu que seul le premier mode paraît pertinent au regard de l'objet du présent rapport.

- Le droit d'auteur protège les créations de forme et non les idées. La conception de l'œuvre doit s'extérioriser en se concrétisant dans une forme sensible perceptible aux sens. La forme doit être prise au sens large et englobe tous les langages perceptibles aux sens.

La loi précise, par ailleurs, que la forme de l'expression est indifférente, c'est dire que la manière dont la création va être communiquée au public ne constitue pas une condition substantielle de la protection.

Pour être protégée, la forme externe d'une œuvre dérivée doit réaliser la conception de l'auteur de cette œuvre seconde et consister en une créativité distinctement appréciable de l'œuvre première.

- L'œuvre de l'esprit n'est protégée que si elle constitue une création originale.

Classiquement, l'originalité reçoit une définition subjective. Elle est entendue comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur de l'œuvre. Même si les formules ont pu varier, la jurisprudence privilégie une notion subjective, ce qui est logique dans une conception personnaliste du droit d'auteur.

L'originalité se distingue de la notion objective de nouveauté, de compétence professionnelle ou de savoir faire.

Concernant la nouveauté, la doctrine estime que la distinction renvoie à celle faite entre droit d'auteur et propriété industrielle, entre notion objective et notion subjective et il a été jugé qu'au regard de l'appréciation du caractère original d'une œuvre de l'esprit, la notion d'antériorité est dénuée de toute portée juridique.

Un savoir-faire ne sera pas protégé, comme tel, par le droit d'auteur mais toute protection ne lui est pas interdite dès lors que sa mise en œuvre se concrétise par une forme originale.

Le mérite est indifférent ce qui exclut tout jugement de valeur sur le contenu de l'œuvre. Il en résulte notamment que le juge ne déduira pas nécessairement l'absence d'originalité du fait que l'œuvre est essentiellement fonctionnelle.

Le droit d'auteur n'a pas non plus, en principe, à se préoccuper du talent du créateur en raison du principe d'indifférence du mérite.

Les juges du fond, éventuellement saisis, devront, en revanche, préciser en quoi la forme retenue est originale.

L'originalité peut se révéler dans l'expression et la composition mais l'un des indices de l'originalité, également retenu par la jurisprudence, parmi d'autres, est aussi la notion de choix ou de disposition des matières. A titre d'exemple, sélectionner des objets et des projections composant une exposition tout en imaginant la présentation dans un ordre et selon une scénographie originale a pu permettre de satisfaire à la condition d'originalité. Une sélection peut donc être protégée et c'est le cas des anthologies lorsqu'elles reflètent, à travers les choix effectués, la personnalité de leur auteur. De même, en matière de photographie, les juges se fondent souvent sur les nombreux choix effectués par l'auteur pour en déduire qu'il a marqué l'œuvre de sa personnalité et réserver ainsi la protection à des œuvres "suffisamment personnelles" et refléter ainsi l'individualité, la particularité du créateur.

Il n'en demeure pas moins que pour prétendre à l'originalité, une œuvre doit se différencier de celles qui existent, plus exactement préexistent, dans le même champ intellectuel et que c'est l'existence de cette différence qui rendra compte des choix non contingents et personnels effectués par l'auteur et permettra d'apprécier si l'œuvre, considérée dans son ensemble, constitue ou non une création propre à celui-ci, éligible à la protection conférée par le droit d'auteur.

Le caractère relatif de l'originalité n'est pas exclusif de l'empreinte de la personnalité de l'auteur. La protection sera accordée indifféremment du degré d'originalité, il suffit qu'elle existe et ne peut se déduire de l'absence de copie. Si elle s'attache à la forme, elle peut se manifester de manière différente notamment selon le genre des œuvres. Dans le domaine littéraire, l'originalité s'exprimera le plus souvent dans la composition et dans l'expression mais certaines œuvres peuvent être originales uniquement dans l'expression et d'autres uniquement dans la composition.

Une œuvre dérivée d'une création préexistante, peut être protégée. Que l'originalité soit relative importe peu, seul compte le fait qu'elle puisse être décelée dans la création. Peuvent ainsi être protégées des traductions, des adaptations, des recueils, des anthologies. Dans ce cas, l'originalité implique que dans le dialogue intime avec l'œuvre première se révèle la personnalité de l'auteur de l'œuvre dérivée, comme en matière de traduction. Pareillement, l'adaptation s'entend d'un emprunt à une œuvre préexistante qui se concrétise dans une œuvre seconde autonome. De même, les résumés pourront être investis du droit d'auteur, même si l'originalité est limitée par les nécessités de l'exercice.

Si dans la tradition française, le droit d'auteur est fondé sur le lien entre la personne de l'auteur et l'œuvre qui en est le prolongement, il faut pourtant constater un double langage de l'originalité. Si la plupart des décisions de jurisprudence utilisent un langage conforme à la thèse classique subjective, une évolution peut cependant être constatée.

Certaines décisions, d'une part, reflètent une application beaucoup moins rigoureuse des principes. A titre d'exemple, pour apprécier le critère d'originalité, il a été estimé qu'une œuvre peut être protégée si elle comporte un apport intellectuel inédit. A également été jugé, pour apprécier l'originalité d'une compilation, qu'il suffisait de tenir compte du choix des éléments et de la méthode employée pour sa présentation.

Le critère de l'apport personnel, finalement substitué à celui de l'apport intellectuel, mis en place et développé à l'occasion de l'irruption de l'informatique pour les œuvres factuelles ou fonctionnelles, a notamment été relevé dans une affaire concernant l'originalité d'un site web dans laquelle il a été considéré qu'une combinaison d'éléments banals ou fonctionnels peut en elle-même présenter un caractère original si une telle combinaison résulte d'un effort créatif portant l'empreinte de la personnalité de son auteur (Cass.civ.1^{er} 12 mai 2011).

On relèvera, enfin, que l'originalité est aussi une notion du droit communautaire. Dans son arrêt du 16 juillet 2009, la Cour de justice des communautés européennes, dans le dossier Infopaq, précise que « le droit d'auteur, au sens de l'article 2, a) de la directive n° 2001/29 (disposition qui consacre le droit de reproduction pour toutes les œuvres) n'est susceptible de s'appliquer que par rapport à un objet qui est original en ce sens qu'il est une création intellectuelle propre à son auteur » (pt n° 37). L'arrêt va plus loin dans l'examen de la notion d'originalité puisqu'il précise que l'originalité peut se trouver dans une partie d'une œuvre et que l'originalité peut se révéler dans « l'expression

linguistique », mais aussi dans la « manière dont est présenté le sujet ». La Cour évoque également « le choix, la disposition et la combinaison des mots » car c'est ce qui permet « à l'auteur d'exprimer son esprit créateur de manière originale » (pt n° 45).

Ces constats, sauf à souhaiter une évolution à géométrie variable de l'originalité, conduisent à mettre en valeur le caractère relatif de l'originalité qui n'est pas exclusif de l'empreinte de la personnalité de l'auteur et une tendance jurisprudentielle qui va dans le sens d'une acceptation moins subjective de l'originalité.

La notion d'originalité est au cœur du droit d'auteur. En effet, les enjeux attachés à la définition de cette notion sont extrêmement importants. Définir l'œuvre protégée, c'est délimiter le champ d'application du droit d'auteur et la détermination du périmètre du droit d'auteur a des répercussions sur les prérogatives des auteurs eux-mêmes.

La définition de l'œuvre protégée présente un intérêt pratique essentiel puisqu'elle permet de déterminer si la personne à l'origine d'une création intellectuelle va pouvoir bénéficier des droits d'auteur. C'est, en principe, à celui qui se prévaut du monopole de l'auteur de démontrer que l'œuvre remplit les conditions pour être investi de la protection légale. En pratique, la preuve n'est pas demandée lorsque l'originalité de l'œuvre n'est pas déniée. Si elle venait à l'être, comme c'est souvent le cas pour des œuvres pour lesquelles le caractère technique ou scientifique est dominant et fait douter de l'originalité, les règles du droit commun de la charge de la preuve s'appliqueront.

Au vu de ce qui précède et notamment de l'état actuel de la jurisprudence, on peut légitimement penser que le juge judiciaire s'il lui était demandé d'apprécier l'originalité d'une audiodescription concrétisée dans une forme sensible perceptible aux sens, reconnaitrait le caractère original de l'œuvre malgré son caractère relatif, eu égard notamment à sa qualification d'œuvre dérivée. Pourraient, en particulier, être relevés, au vu des pièces justificatives présentées, les principaux éléments suivants: bien qu'empruntant à une œuvre préexistante, une description constitue une œuvre autonome dans sa composition et son expression dont l'originalité se révèle dans les choix effectués, l'expression linguistique, la manière dont est présenté le sujet.

Section 2- La qualification d'interprétation protégée par un droit voisin.

Le législateur français a donné, tout à la fois, une définition positive de l'artiste-interprète, par une énumération des diverses manières dont il exerce son art, et une définition négative en l'opposant à l'artiste de complément, exclu de la protection.

La protection au titre du droit voisin ne peut bénéficier qu'à l'interprétation d'une œuvre. L'exigence d'une œuvre n'implique cependant pas la nécessité d'être un artiste professionnel, la jurisprudence ayant reconnu qu'un simple amateur pouvait être qualifié d'artiste-interprète au sens de l'article L. 212-1 et avoir ainsi droit à la protection de sa prestation.

L'interprétation ne pourra cependant être protégée qu'à la condition de présenter un caractère personnel. Seule l'activité créatrice relève du droit de la propriété intellectuelle, la dimension matérielle de l'activité relevant du droit du travail ou du simple louage de services. La jurisprudence a parfois requis que la prestation soit originale et personnelle mais certaines décisions se sont limitées à son caractère identifiable et dès lors personnel et non substituable. Elle se limite, le plus souvent, à rechercher si la personnalité de l'artiste émane de son interprétation. Il s'agit donc de vérifier que la prestation est directement au service de la création, étant entendu que l'intéressé doit, en principe, rapporter la preuve qu'il investit dans sa prestation sa personnalité, ce qui permet de le distinguer de l'artiste de complément.

La loi prévoit, en effet, que sont exclus de la protection les artistes de complément considérés comme tels par les usages professionnels. Bien que les usages puissent varier d'un secteur à l'autre, les juges du fond qui apprécieront « *in concreto* » cette notion retiennent le plus souvent la qualité d'interprète lorsque la preuve d'une contribution personnelle a été rapportée, même si la personne n'occupait qu'un second rôle. Ils rechercheront si la contribution est accessoire, étant entendu que ce ne sera pas forcément le cas pour l'artiste qui tient un second rôle pourvu que celui-ci soit indispensable. La qualification est donc fondée moins sur le caractère accessoire de la prestation que sur le constat que celle-ci est une interprétation personnelle. Les juges apprécient également la situation d'un artiste anonyme, le critère de l'anonymat consistant à déterminer si l'artiste est interchangeable et non identifiable, c'est-à-dire celui dont la prestation ne se détache pas d'un ensemble et n'est pas particulièrement audible ou visible.

In fine, le juge judiciaire, s'il venait à être saisi, pourrait, en fonction des cas d'espèce, considérer que la lecture de l'œuvre que constitue la description n'aurait qu'un rôle secondaire, complémentaire et interchangeable qui doit rester neutre et suivre le texte de la description et l'œuvre première. En sens inverse, un juge pourrait accorder la protection dans les cas où la prestation de l'artiste est marquée par la personnalité de cet artiste notamment par la subtilité de l'interprétation et parce qu'il incarne de façon personnelle la description; il pourrait éventuellement s'appuyer sur un faisceau d'indices à partir notamment des éléments figurant dans des conventions collectives existantes.

CHAPITRE II- Les conséquences de la protection conférée par la propriété littéraire et artistique.

Les principales conséquences induites de la reconnaissance d'un droit d'auteur et d'un droit voisin méritent d'être rappelées, puisque comme on l'a précédemment exposé une audiodescription dans de nombreux cas pourra être considérée comme un œuvre protégée, interprétée par un artiste-interprète et que le nombre d'œuvres audiodécrites va progressivement s'accroître.

Ce chapitre se limitera, cependant, à relever les points essentiels qui paraissent indispensables pour permettre aux parties prenantes de mesurer les implications de la reconnaissance de la qualité d'œuvre et d'interprétation protégées par le droit d'auteur et un droit voisin. La diversité des situations et des rapports contractuels et l'objet même de la mission impliquent, en outre, de s'en tenir au rappel des dispositions législatives susceptibles de concerner l'audiodescription sans pourtant viser à l'exhaustivité. L'audiodescription n'a, semble-t-il, pas donné lieu jusqu'ici à des actions judiciaires, sans doute, parce que les parties prenantes privilégient, dans ce stade intermédiaire qu'est le temps présent, de favoriser une croissance des œuvres cinématographiques et audiovisuelles audiodécrites et l'intérêt général qui s'y attache.

Section 1 - La titularisé des droits.

La titularité fait partie des questions incontournables en droit d'auteur. Il faut, en effet, savoir à qui appartiennent les prérogatives d'ordre moral et d'ordre patrimonial conférées à l'auteur et à l'artiste-interprète.

a- L'auteur de la description d'une œuvre première.

L'auteur est celui dont la personnalité s'est exprimée dans une œuvre de l'esprit et la qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom duquel l'œuvre est divulguée (CPI art. L.113-1), étant entendu que la preuve de la qualité d'auteur est libre.

La personne qui a fourni l'idée ou le sujet, le donneur d'ordre qui n'établit pas avoir personnellement réalisé l'œuvre commandée, celui qui s'est limité à donner des informations globales sans concours direct à la création de l'œuvre et celui qui est un simple exécutant ou qui se contente de suivre des instructions à la lettre ne sont pas les auteurs de l'œuvre.

Le monopole ne peut normalement naître que sur la tête d’une personne physique, sous réserve de l’œuvre collective. Sur ce dernier point, une évidence doit être rappelée, à savoir que tout travail en équipe ne peut être qualifié d’œuvre collective. La preuve que les conditions posées par l’article L.113-2 alinéa 3 du CPI (l’œuvre a été créée à l’initiative et sous la direction et la fusion des contributions empêchant l’attribution aux participants de droits distincts sur l’ensemble) sont réunies pèsera sur la personne qui revendique une telle qualification. La commande d’un simple support ne constituera naturellement pas une preuve suffisante.

L’existence d’un contrat de travail n’emporte pas, par ailleurs, dérogation à la jouissance des droits de l’auteur même si la jurisprudence admet, dans certains cas, l’existence de cessions anticipées des droits à l’employeur, parfois même implicites.

Si une audiodescription, comme on peut le penser, devait être considérée comme une œuvre dérivée, en application de l’article L.112-3 du CPI, elle serait ainsi la propriété de l’auteur qui l’a créée, sous réserve des droits de l’auteur de l’œuvre préexistante. L’auteur de l’audiodescription devra donc respecter les droits de l’auteur de l’œuvre première, ce qui ne veut pas dire que ce dernier doit être associé aux résultats de l’exploitation de l’œuvre dérivée.

Doit, également, être évoquée la situation de l’œuvre créée par une pluralité d’auteurs (CPI art L.113-2) et qui pourrait être qualifiée d’œuvre de collaboration notamment parce que dans certains cas deux descripteurs réalisent la description d’une même œuvre.

Une telle qualification ne sera retenue que si trois éléments soient réunis: les participants doivent être des personnes physiques, leur contribution être de nature à leur donner la qualité d’auteur et leur participation concertée.

La seconde condition suppose évidemment que les contributions de ceux qui revendiquent la qualité de coauteurs répondent aux exigences de la protection au titre du droit d’auteur. A titre d’exemple, on relèvera que la jurisprudence a considéré que l’absence de preuve d’un apport spécifique de création intellectuelle ou d’une intervention directe dans la conception ou le tournage du film avec un pouvoir personnel de décision ne permet pas de reconnaître la qualité de coauteur ou que la personne en charge de la réécriture d’une traduction n’est coauteur du texte finalement réalisé qu’autant qu’est établi son apport. C’est dire que des conseils ou une inspiration ne sont pas suffisants. La collaboration n’exclut cependant pas une certaine hiérarchie.

La troisième condition, la nécessaire concertation, est essentielle. Le concours auquel fait référence le Code de la propriété intellectuelle ne pourra se résumer à une simple intervention de différents participants. Pour que l’œuvre créée soit une œuvre de collaboration, indivise pour le tout, et pas seulement une addition d’œuvres obéissant chacune à leur régime propre, il faut encore qu’elle soit le fruit d’une communauté d’inspiration, d’un mutuel contrôle pour la réalisation d’un but commun.

S'il est évident que le seul fait d'être le commanditaire d'une audiodescription ne peut conférer la qualité de coauteur, l'argument déterminant pour rejeter cette qualification tient à l'absence de participation à la mise en forme de l'œuvre. Certains considèrent cependant qu'un coauteur ne doit pas nécessairement participer lui-même directement à la mise en forme et que serait suffisante une demande de modifications excédant les exigences d'un simple commanditaire.

En raison du champ de la mission, l'audiodescription des œuvres cinématographiques et audiovisuelles, doit être évoqué le cas où la loi prévoit une présomption d'œuvre de collaboration. L'article L.113-7 alinéa 1 du CPI répute œuvre de collaboration l'œuvre cinématographique et l'œuvre audiovisuelle. Le même article, en outre, qui n'utilise d'ailleurs que la technique de la présomption simple, définit les coauteurs, à savoir, l'auteur du scénario, l'auteur du texte parlé, l'auteur de l'adaptation (appelé à collaborer que si l'œuvre est tirée d'un œuvre préexistante), l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles et, naturellement, le réalisateur. Cela ne signifie pas pour autant que d'autres personnes ne puissent prétendre à la qualité de coauteur. Il importe cependant de relever les juges ont considéré que cette qualité ne pouvait être reconnue dès lors que l'auteur n'avait pas fait la preuve qu'il avait d'une participation de sa part aux différents stades de la création de l'œuvre audiovisuelle, c'est-à-dire à la conception, au tournage et au montage de l'œuvre audiovisuelle elle-même.

Si la qualification d'œuvre de collaboration devait être retenue, quand bien même les apports des coauteurs seraient séparés, l'exploitation de l'ensemble sera soumise au régime de l'indivision. L'exploitation séparée de chacun des apports demeure néanmoins possible pourvu que cela ne porte pas préjudice à l'exploitation de l'œuvre commune. Si une telle hypothèse devait être envisagée pour une audiodescription, la détermination des droits respectifs des coauteurs sur des fragments de l'œuvre commune risque de susciter des difficultés notamment lorsque l'un des coauteurs crée au stade de la composition et l'autre au stade de l'expression.

On rappellera, enfin, que la qualité de coauteur, comme celle d'auteur unique, doit être prouvée par le demandeur. Elle peut être établie par tous moyens mais ne peut se déduire du seul fait que le prétendu coauteur a été rémunéré pour sa participation.

Concernant l'audiodescription, lorsque deux personnes physiques collaborent à la description d'une œuvre audiovisuelle préexistante, la qualité de coauteur pourra être reconnue si la preuve est rapportée que les contributions sont de nature à reconnaître la qualité d'auteur et si l'exigence de concertation est remplie.

L'auteur d'une description, en revanche, ne bénéficiera pas de la présomption de la qualité de coauteur et la prétention de la qualité d'auteur ou de coauteur de l'œuvre première serait très probablement refusée par les juges au motif que le descripteur n'a ni contribué, ni participé à la création de l'œuvre première dont il a fait la description.

b- L'artiste-interprète d'une description.

L'article L.212-1 du CPI désigne le bénéficiaire des droits en donnant la définition suivante de l'artiste-interprète : « la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire et artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes ».

Le Code de la propriété intellectuelle donne ainsi une définition de l'artiste-interprète en procédant à une énumération en fonction de la nature de la prestation de l'artiste-interprète qui passe nécessairement par la détermination de ce qu'est une interprétation protégée.

La protection par le droit voisin bénéficiera donc aux artistes réalisant des interprétations protégées.

En l'espèce, l'artiste-interprète titulaire des droits sera donc celui qui récite l'œuvre que constitue la description.

Seule la dimension « créatrice » de l'interprétation sera appréhendée comme objet de protection, la dimension matérielle du travail du lecteur relevant de la prestation de service ou du salariat.

Section 2- les droits conférés et la durée des droits.

Seront ici brièvement rappelées les prérogatives du titulaire des droits sur l'œuvre créée et sur l'interprétation telles que prévues par le Code de la propriété intellectuelle.

I – Les droits de l'auteur.

L'article L.111-1 du CPI énonce que l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre d'un droit de propriété incorporel exclusif et opposable à tous en ajoutant que ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral et des attributs d'ordre patrimonial.

Le droit de propriété ainsi reconnu comporte donc des attributs d'ordre intellectuel et moral et des attributs d'ordre patrimonial dont la portée est précisée par le CPI.

Les droits moraux de l'auteur sont limitativement définis dans les articles L.121-1 à L.121-9 du CPI : le droit de divulgation, le droit à la paternité, le droit au respect, le droit de repentir ou de retrait. Ces droits sont perpétuels, inaliénables et imprescriptibles. Ils sont transmissibles à cause de mort mais leur exercice est alors sujet à contrôle.

Les attributs du droit patrimonial sont précisés par l'article L.122-1 du CPI qui reconnaît à l'auteur un droit exclusif d'exploitation comprenant le droit de représentation et le droit de reproduction.

La représentation consiste dans la communication au public de l'œuvre au public par un procédé quelconque (CPI art. L.122-1°) et la reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettront de la communiquer au public de manière indirecte (CPI art. L. 122-3).

La définition de la représentation et de la reproduction mettent en valeur l'indifférence du vecteur de communication au public et la nature du support utilisé pour la fixation.

La loi prévoit, par ailleurs, que la protection s'étend au delà de la forme au sens étroit à d'autres éléments et ainsi la reproduction et la représentation même partielle doivent donc être autorisées par l'auteur.

Des dérogations aux droits exclusifs, désignées dans la loi française comme des exceptions, et qui sont d'interprétation stricte, sont identifiées dans les articles L. 122-5 et L. 331- 4 du CPI au nombre desquelles figure l'exception au droit de reproduction et au droit de représentation au profit de certaines personnes morales et établissements ouverts au public en vue d'une consultation par des personnes atteintes de handicap et l'exception pour copie privée compensée par un droit à rémunération dont le montant est fixé par une commission administrative. Ces exceptions sont comme les autres soumises à l'application du test en trois étapes inscrit dans la loi (CPI art. L.122-5).

La durée de droit commun des droits patrimoniaux est précisée par l'article L.123-1 du CPI qui prévoit que l'auteur jouit sa vie durant du droit d'exploiter son œuvre et qu'au delà de son décès ce droit persiste au profit de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix ans à compter de la mort de l'auteur.

II- Les droits des artistes-interprètes.

L'artiste-interprète se voit reconnaître par le Code la propriété intellectuelle des droits moraux et patrimoniaux.

L'artiste-interprète bénéficie du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation. Ce droit est inaliénable et attaché à sa personne (CPI art.212-2). *Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du défunt.*

Les prérogatives patrimoniales prévues à L'article L. 212-3 du CPI prévoient que l'artiste-interprète bénéficie du droit d'autoriser la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et pour l'image.

Comme en matière de droit d'auteur, sont prévues des exceptions (CPI, art. L. 211-3, art. L. 212- 10, art. L. 331-4) notamment l'exception au bénéfice de personnes atteintes d'un handicap et l'exception pour copie privée compensée comme en matière de droit d'auteur par une rémunération et qui là aussi sont soumises au test en trois étapes.

La durée de ces droits patrimoniaux est de cinquante ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de l'interprétation. Toutefois, si une fixation fait l'objet d'une mise à la disposition du public par des exemplaires matériels ou d'une communication au public pendant la période précédemment définie les droits patrimoniaux n'expirent que cinquante ans après le 1^{er} janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits.

Enfin, il doit être souligné que les droits reconnus aux artistes-interprètes s'exercent concomitamment avec ceux prévus par le code du travail.

Ce bref exposé des droits conférés à l'auteur et à l'artiste-interprète permet de rappeler que la qualification d'œuvre protégée par le droit d'auteur et celle d'artiste-interprète bénéficiant d'un droit voisin emportent des effets importants sur les conditions dans lesquelles une audiodescription pourra dans l'avenir, si une telle protection venait à être reconnue, être exploitée. Il vise également à mettre en valeur que la modification ou la reprise même partielle d'une description divulguée et d'une interprétation ne pourront être modifiées qu'après avoir veillé à ce que les modifications ou ajouts apportés ne portent pas atteinte aux droits sur l'audiodescription première. Certes, des exceptions aux droits figurent dans la loi pour les droits patrimoniaux mais il sera nécessaire de veiller à ce que la portée des utilisations faites respectent les cas prévus par la loi où les prérogatives des titulaires de droits sont paralysées, en ayant à l'esprit le fait qu'en droit français les exceptions sont d'interprétation stricte et soumises au respect du test en trois étapes.

Section 3 - L'exploitation des droits.

Certes, une œuvre n'a pas forcément vocation à être diffusée mais, pour ce qui concerne l'audiodescription, on se souviendra que l'objectif général et commun à toutes les parties prenantes est de permettre l'accessibilité aux œuvres par les non-voyants et malvoyants. C'est donc tout naturellement qu'un rappel des principes généraux en matière d'exploitation des droits patrimoniaux a paru utile.

a- Les droits d'auteur.

Rien ne s'oppose, en principe, à ce qu'une audiodescription soit diffusée avec l'accord de l'auteur et de l'artiste-interprète sans que les droits soient cédés. L'auteur et l'artiste- peuvent en effet faire le choix de conserver leurs droits patrimoniaux. Un auteur peut donc exploiter seul son œuvre et exercer ses droits patrimoniaux sans conclure de contrat. Il est également libre de mettre ses œuvres gratuitement à la disposition du public, sous réserve des droits des éventuels coauteurs ainsi que ceux des tiers ainsi que dans le respect des conventions qu'il a conclues. Si le cas est rare dans les domaines de la création, où la reconnaissance de la qualité d'œuvre originale est reconnue par tous, elle est plus fréquente dans les cas où la qualification n'est qu'une simple pratique et où cette

reconnaissance n'est pas confirmée par la jurisprudence ou des usages d'une profession, ce qui le cas en matière de description.

Puisque le choix peut être fait de procéder à une cession de droits patrimoniaux par un descripteur à un commanditaire ou à une personne qui va distribuer ou communiquer au public l'audiodescription, il a paru utile de rappeler, même brièvement, les principales règles fixées par la Code de la propriété intellectuelle.

Les contrats d'auteur sont les contrats par lesquels l'auteur transmet son droit d'exploitation (CPI, art. L. 122-1), en totalité ou en partie. Aussi, les contrats qui ne portent pas sur le monopole d'exploitation, mais sur le seul support matériel de l'œuvre de l'esprit ne sont pas des contrats d'auteur. Ainsi, le contrat de commande, qui emprunte au contrat d'entreprise et charge un créateur de l'écriture d'une œuvre, n'est pas davantage un contrat d'auteur (Cass. 1ère civ. 24 oct. 2000, n° 97-19.032). Dans ce cas, en effet, l'auteur tire bien profit de sa création mais il ne cède pas les droits que lui reconnaît le Code de la propriété intellectuelle.

Certains contrats sont réglementés par le CPI (1ère partie, livre 1 du Titre III). D'autres sont le fruit des besoins de la pratique. Nommés ou innomés, ces contrats entrent dans le domaine d'application des "Dispositions générales" qu'énoncent les articles L. 131-1 à L. 131-9 du CPI en matière d'exploitation des droits des auteurs.

Les contrats d'auteur portant sur le monopole d'exploitation organisent la cession des prérogatives de l'auteur ou de certaines d'entre elles. Ils peuvent aussi autoriser leur usage par la voie d'un contrat de licence. On songe, bien sûr, au modèle qu'offre le droit civil qui oppose souvent contrat de vente et contrat de louage, le premier transmettant la propriété d'un bien tandis que le second ne transmet que sa jouissance. L'idée que l'auteur puisse choisir entre le dessaisissement de tout ou partie de ses prérogatives patrimoniales et le simple transfert d'un droit personnel d'usage est néanmoins communément admise.

L'article L. 131-2 du CPI pose, dans son premier alinéa, que : "Les contrats de représentation, d'édition et de production audiovisuelle définis au présent titre doivent être constatés par écrit. Il en est de même des autorisations gratuites d'exécution" et, dans son second alinéa que « Dans tous les autres cas, les dispositions des articles 1341 à 1348 du Code civil sont applicables". L'écrit n'est requis qu'à titre de preuve dans les seuls rapports entre auteur et cessionnaire des droits et l'absence d'écrit n'a pas de conséquence sur l'opposabilité du contrat d'auteur aux tiers.

L'article L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle impose un certain nombre de mentions obligatoires concernant les droits cédés. Si l'exigence d'un écrit a, en principe, pour conséquence de priver d'effet les cessions tacites ou verbales, la jurisprudence, spécialement les juges du fond, accepte parfois, sur la considération des faits de l'espèce, que les contrats litigieux produisent effet même lorsque les prescriptions légales ne sont pas parfaitement respectées. Ainsi la cession a pu être déduite du comportement de l'auteur, par exemple dans le cas où il accepte que l'œuvre soit divulguée sous le nom du cessionnaire.

Hormis le cas de la cession à titre gratuit (CPI, art. L. 122-7, al. 1er et art. L. 122-7-1) et le cas particulier des contrats d'édition à compte d'auteur, les contrats de cession de droits d'auteur sont des contrats onéreux. Ils doivent donc prévoir une rémunération au profit de l'auteur. Conformément au droit commun, celle-ci doit être déterminée (C.civ. art. 1129) ou, à tout le moins, déterminable par référence à un contrat type, à des usages ou à des barèmes professionnels, et à condition qu'il soit prouvé que l'auteur en ait eu connaissance.

Le principe est, par ailleurs, posé par l'article L. 131-4 du CPI: « La cession [...] doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation ». Si le législateur a consacré le principe de la rémunération proportionnelle, il n'a pas, en revanche, fixé le taux de celle-ci, qui est donc laissé à l'initiative des parties. Il a été considéré que le cumul d'un forfait (par exemple sous forme de minimum garanti) et d'une rémunération proportionnelle est conforme à la loi sauf si le taux de la rémunération proportionnelle est dérisoire ou si l'auteur doit attendre que l'œuvre ait généré un seuil minimum de recettes pour commencer à toucher cette rémunération. Par dérogation au principe posé par l'article L. 131-4, alinéa 1^{er} du CPI, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans un certain nombre de cas énoncés par le deuxième alinéa de ce texte (CPI, art. L. 131-4, al. 2), lesquels ne sont pas exhaustifs puisque l'article L. 131-4, alinéa 2, 6^o du même code, renvoie lui-même aux “autres cas prévus au présent code”.

b- Les droits des artistes-interprètes.

Le Code de la propriété intellectuelle reconnaît à l'artiste-interprète un droit exclusif d'exploitation dont il peut user librement. L'autorisation de l'interprète peut être donnée par acte unilatéral ou par contrat, avec une contrepartie financière ou à titre gratuit. L'artiste peut concéder une licence d'exploitation ou céder ses droits.

Les droits reconnus aux artistes peuvent être cédés individuellement. La cession peut donc ne concerner que le droit de reproduction ou le droit de communication au public, ou même un seul mode d'utilisation particulier au sein de l'une de ces prérogatives. La cession des droits des artistes-interprètes faite pour une utilisation de sa prestation ne vaudra cependant pas pour les autres utilisations.

La cession des droits des artistes est soumise à la fois à l'exigence d'un acte écrit et au principe de l'interprétation stricte des cessions. L'exigence de l'écrit n'a cependant qu'une valeur probatoire comme en droit d'auteur.

En vertu de l'article L. 212-3 du CPI, l'artiste-interprète a droit à une rémunération pour toute utilisation de sa prestation qui doit être distincte pour chaque mode d'exploitation.

Le principe posé par l'article L. 212-5 du CPI est celui de la liberté contractuelle. La fixation des rémunérations dépend des parties au travers des dispositions contractuelles ou des conventions collectives qui prévoient généralement un minimum de rémunération auquel les parties ne peuvent

déroger. L'article L.212-3 du CPI précise, en outre, que les rémunérations et l'autorisation sont régies par le code du travail (art. L.762-1 et L.762-2,) sous réserve des dispositions de l'article L.212-6 du CPI qui prévoit que l'article L.762-2 du code du travail ne s'applique qu'à la fraction de la rémunération versée en application du contrat excédant les bases fixées par la convention collective ou l'accord spécifique, ce qui ne signifie pas que l'existence d'un contrat de travail emporte dérogation à la jouissance des droits. On rappellera que pour les artistes du doublage un accord spécifique relatif aux droits de propriété intellectuelle a été conclu, puis étendu par voie d'arrêté.

Dans l'hypothèse d'un contrat conclu pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle, le Code de la propriété intellectuelle prévoit une présomption de cession des droits de l'artiste interprète au producteur dès signature du contrat d'engagement. En effet, *«la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète»*. Le contrat doit cependant fixer une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre (CPI, art. L. 212-4). Le régime de présomption de cession des droits ne constitue par une règle générale pour toutes les catégories d'œuvres puisque la loi précise que cette présomption ne vaut que si le contrat est conclu par l'artiste-interprète lui-même avec un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle.

L'article L. 212-4 du CPI ne paraît pas applicable *« de facto »* concernant l'audiodescription dans la mesure où la lecture d'une description n'intervient généralement pas *« pour »* la réalisation d'une œuvre audiovisuelle.

Si les droits peuvent être gérés à titre individuel par leur titulaire et être cédés, en tout ou en partie, par voie contractuelle dans les conditions prévues au contrat, certains titulaires de droits choisissent de confier la gestion de leurs droits, en tout ou en partie, à une société de gestion collective.

Les sociétés de gestion collective, plus précisément les sociétés de perception et de répartition de droits, agissent, en effet, pour le compte et dans l'intérêt de leurs membres et leur mission principale consiste à défendre leurs intérêts et à gérer ou administrer des droits d'auteur ou des droits voisins.

Ce sont des sociétés civiles essentiellement régies par le code de la propriété intellectuelle. Le législateur a, compte tenu des caractéristiques du droit d'auteur et des droits voisins, qui ne sont pas une marchandise comme les autres mais l'expression de la personnalité des auteurs et interprètes, organisé les sociétés de gestion collective en sociétés civiles d'une forme particulière et les contrats conclus avec les utilisateurs de tout ou partie de leur répertoire ne sont pas des actes commerciaux mais des actes civils.

La mission essentielle confiée par un auteur ou un artiste est de gérer ses droits, c'est-à-dire à de négocier avec les utilisateurs éventuels, moyennant des rémunérations appropriées, des autorisations d'exploitation en les assortissant des conditions ainsi que de percevoir et répartir les redevances entre leurs membres et plus généralement de défendre les intérêts dont elles ont statutairement la charge.

Les statuts et les règlements généraux des sociétés précisent, en particulier, leur objet social, les conditions d'adhésion, la nature et la portée des apports de droits, les organes sociaux ainsi que les règles de gestion.

Un tel mode de gestion, s'il devait être envisagé pour la gestion de droits d'auteur et droits voisins d'audiodescriptions, ce qui n'est qu'une possibilité théorique à ce stade, impliquerait que soient étudiées de manière approfondie certaines questions. Parmi celles-ci, peuvent être mises en exergue les plus évidentes. En particulier, une lecture attentive des statuts des diverses sociétés devrait être faite pour préciser si l'adhésion d'audiodescripteurs et la qualité d'associé sont possibles dans les statuts en vigueur. Les conséquences de la qualité d'associé devraient également être analysées, notamment au regard de l'objet et des clauses des contrats conclus avec les utilisateurs des œuvres constituant le répertoire des sociétés et plus généralement des conditions de perception et de répartition des droits. Si cette analyse devait identifier des obstacles à la gestion collective de droits d'audiodescripteurs, une réflexion devrait être conduite sur les voies et moyens d'ouvrir aux audiodescripteurs la possibilité de faire gérer collectivement leurs droits et concomitamment sur les conditions dans lesquelles les autorisations d'exploitation pourraient être délivrées et les rémunérations spécifiques perçues auprès des utilisateurs réparties aux audiodescripteurs. Cette question ne rentre pas dans l'objet du présent rapport mais elle est importante puisqu'elle pose une question globale de perception et de répartition des droits.

Le développement de l'audiodescription aboutit à une professionnalisation des métiers de descripteur et de lecteur. Tout permet de penser que les partenaires de l'audiodescription seront conduits, tôt ou tard, à engager une réflexion concrète sur sa qualification au regard du Code de la propriété intellectuelle et, en particulier, sur les relations contractuelles entre les descripteurs et les lecteurs et les donneurs d'ordre et sur le mode de gestion de leurs droits.

Section 4- Les relations avec l'œuvre première.

L'œuvre cinématographique ou audiovisuelle qui a fait l'objet d'une audiodescription est généralement protégée par le droit d'auteur et les interprétations des artistes-interprètes protégées par un droit voisin.

Comme il a été indiqué précédemment, cette catégorie d'œuvre est une œuvre de collaboration (CPI art. L.113-7 alinéa 1^{er}), propriété commune des coauteurs dont certains bénéficient d'une présomption de la qualité de coauteurs présumés, en particulier, l'auteur du scénario, l'auteur du texte parlé, l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles et le réalisateur qui bénéficient naturellement du droit moral et de droits patrimoniaux.

Les droits des coauteurs et des auteurs de l'œuvre première devront nécessairement être respectés par l'auteur de l'œuvre dérivée. S'agissant du droit moral, une attention toute particulière devra être portée par l'auteur de la description au droit au respect de l'œuvre première dont bénéficient les auteurs et coauteurs.

Concernant les droits patrimoniaux de reproduction et de représentation, on se bornera à noter que comme le traducteur et l'adaptateur d'une œuvre, l'auteur d'une œuvre dérivée, doit veiller sur les éléments de l'œuvre qui peuvent faire l'objet d'une appropriation séparée. Une attention devra également être portée au droits des compositeurs d'œuvres musicales avec ou sans paroles.

Les droits des artistes-interprètes de l'œuvre première, devront pareillement être respectés tout en ayant à l'esprit que la lecture d'une description est effectuée entre les dialogues de l'œuvre. On se limitera ici à rappeler le droit au respect tant concernant les interprétations de ceux qui ont récité ou joué un rôle dans l'œuvre première que l'interprétation musicale.

Conclusion

Ce rapport a été conçu comme point de départ et d'état des lieux sur l'audiodescription. Il n'est en aucun cas un point d'arrivée et se veut comme tel.

Il ne prétend ni à l'exhaustivité ni à porter des jugements péremptaires et prescriptifs qui prêteraient à sourire compte tenu du caractère récent de l'audiodescription, de sa spécificité au regard de la propriété littéraire et artistique et de l'absence de décisions judiciaires seules habilitées à dire le droit et à interpréter le Code de la propriété intellectuelle. Il se devait donc de contourner l'écueil de se substituer au juge qui, tôt ou tard, se prononcera sur la qualification juridique de l'audiodescription.

Le rapport vise principalement à attirer l'attention des différentes parties prenantes de la chaîne de l'audiodescription, dont la montée en régime est inéluctable car elle correspond à une demande sociale légitime, sur les conséquences juridiques que telle ou telle qualification entraînerait mécaniquement et dès lors sur l'intérêt qui s'attache à prévenir les risques de fragilisation du développement de l'audiodescription et les éventuels différents entre ses acteurs . En particulier, une attention toute particulière devait être accordée, ne serait-ce que pour des motifs de sécurité juridique, aux conditions dans lesquelles une audiodescription reconnue protégée par le Code la propriété intellectuelle serait mise à la disposition du public afin de prévenir la plus en amont possible les obstacles susceptibles, plus tard, de s'opposer ou de compromettre sa diffusion ultérieure. Si ce rapport peut contribuer à une prise en compte collective de la part des différents intervenants des incidences et des interactions complexes de la propriété littéraire et artistique, il aurait modestement fait œuvre utile.

L'auteur du présent rapport n'aurait garde d'oublier de remercier tous les interlocuteurs rencontrés au cours de sa mission et qui ont accepté de bien vouloir lui accorder un précieux temps. Qu'ils trouvent ici l'expression de sa gratitude et de ses remerciements pour leur précieux concours.

Table des matières

Introduction.....	1
I ère Partie - L’audiodescription, d’un procédé à un métier.	3
Chapitre 1 ^{er} - Etat des lieux de l’audiodescription	4
Section 1- Le travail du descripteur.....	4
Section 2 - Le travail du lecteur.....	7
Section 3 - La livraison de l’audiodescription aux commanditaires.	8
Chapitre II – Des pratiques contractuelles.....	9
Section 1 - La chaîne de commande.....	8
Section 2 - Les relations contractuelles pour la description.	10
Section 3- Les relations contractuelles pour la lecture.	12
II ème Partie- Les aspects tenant au droit de la propriété littéraire et artistique	13
Chapitre 1 ^{er} - La qualification de la description et de la lecture au regard du Code de la propriété intellectuelle.....	14
Section 1- La qualification d’œuvre protégée par le droit d’auteur.	14
Section 2- La qualification d’interprétation protégée par un droit voisin.	17
CHAPITRE II - Les conséquences de la protection conférée par la propriété littéraire et artistique.....	18
Section 1 - La titularité des droits.....	18
Section 2 - Les droits conférés et la durée des droits.	22
Section 3 - L’exploitation des droits	24
Section 4 - Les relations avec l’œuvre première.	28
Conclusion.....	30
 Annexes 1. Lettre de mission	
 Annexe 2. Liste des personnes et organismes auditionnés.	

Annexe 1

Lettre de mission



13 FEV. 2012



Madame Hélène DE MONTLUC
44, avenue Charles Floquet
75007 PARIS

Secrétariat général

Alu

Madame,

12/17/bcl/for

Dans le cadre de la loi n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, le ministère de la culture et de la communication s'attache à favoriser un meilleur accès de l'ensemble des publics à la culture et aux pratiques artistiques, comme aux moyens d'information et de communication.

L'accessibilité des œuvres cinématographiques et audiovisuelles aux personnes non voyantes ou malvoyantes progresse grâce à l'audio-description, qui a vocation à se développer fortement. Ce procédé décrit les éléments visuels de l'œuvre par un texte en voix hors-champ, placé entre les dialogues ou les éléments sonores importants.

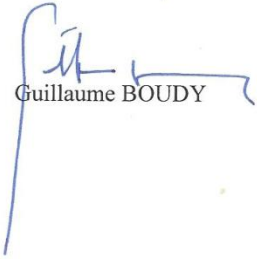
Le travail d'audiodescription d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle implique différents intervenants. Les audiodescripteurs, par leur travail d'écriture, cherchent à créer des images mentales évocatrices des informations visuelles et des enjeux dramatiques d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle, tout en étant soumis à une exigence de fidélité à l'intention du créateur de cette œuvre. Une ou plusieurs personnes procèdent ensuite à l'enregistrement du texte écrit par les descripteurs.

Le développement de ce mode d'accès aux œuvres étant récent en France, le statut des différentes personnes qui concourent à l'audiodescription ne paraît pas établi de manière certaine dans les relations qui peuvent les lier à différents exploitants (producteurs, chaînes de télévision, ...). Un état des lieux du métier d'audiodescripteur et des pratiques contractuelles en vigueur semble par conséquent nécessaire, afin de concourir à l'objectif général de l'identification et de la reconnaissance des métiers du handicap et de la conception universelle.

Je souhaite que cet état des lieux porte dans un premier temps sur les aspects juridiques, notamment sur une analyse de la situation au regard du droit de la propriété intellectuelle.

Vous pourrez vous appuyer dans votre travail sur les services du Secrétariat général (Service des affaires juridiques et internationales et Département de l'éducation et du développement artistiques et culturels). Vous veillerez à assurer cette mission en lien avec la Direction générale des médias et des industries culturelles (Sous-direction de l'audiovisuel) et le Centre national du cinéma et de l'image animée (Direction du cinéma).

Je vous remercie par avance de vos travaux sur ce sujet, dont je souhaiterais recevoir les conclusions avant la fin du mois d'avril et je vous prie de croire à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.


Guillaume BOUDY

Annexe 2

Liste des personnes auditionnées

1- Représentants des non-voyants et malvoyants.

Confédération française pour la promotion sociale des aveugles et amblyopes (CFPSAA)

Sylvain Nivard, Président de la commission culture

Association Valentin Haüy

Jean- Marie Cierco, secrétaire général

Patrick Saonit, responsable de l'audiovision

Retour d'Image

Claire Bartoli, présidente

Diane Maroger, directrice du développement et de la production, monteuse et réalisatrice de formation

En Aparté

Frédéric Gonant, président

Association française d'audiodescription

Gérard Chevallier -Appert , Président

2- Audiodescripteurs.

Marie Diagne,

Héloïse Chouraki

Marie Fiore

Laurent Mantel

Laure Morisset

Marie-Luce Plumauzille,

Maryvonne Simoneau

3- Société de conseil.

SARL Franck Pruvost Conseil
Conseil, formation et animation d'événements en développement humain

Franck Pruvost

4- Laboratoires.

Eclair group

Bouchra Alami, Directrice commerciale - Pôle Multilingue

Titra film

Isabelle Frilley, Présidente

5- Organisations professionnelles.

Association des producteurs de cinéma (APC)

Frédéric Goldsmith, Délégué général

Association des producteurs indépendants (API)

Hortense de la Briffe, Secrétaire générale

Gaumont

André Labbouz, Directeur technique

Fédération Nationale des Cinémas Français

Erwan Escoubet , directeur juridique

Fédération des distributeurs de cinéma

Julie Lorimy, Déléguée générale

Syndicat de l'Édition Vidéo Numérique

Jean Yves Mirski, Délégué général

Syndicat national des auteurs et des compositeurs (SNAC)

Emmanuel de Rengervé, Délégué général

6- Chaînes publiques et privées de télévision.

Canal +

Jean-Daniel Sammut, Directeur des Opérations

France Télévisions

Marie-Anne Bernard, directrice de la Responsabilité Sociétale et Environnementale

Sophie Delorme, Directrice adjointe - Direction de la responsabilité sociale de l'entreprise)

Bénédicte Massiet, directrice de la production

Juliette Caillet Rosset, directrice de projet - la Direction générale déléguée à la gestion, aux finances et aux moyens

Olympe Orfanos, Direction juridique -unité édition et contenu

Mathilde Michel-Lambert, secrétaire générale des programmes

MFP

Joëlle Gallet, chef de projet multilingue MFP

M6

Laurence Liotard, Secrétariat Général

Armelle Donné, responsable de la conformité des programmes

TF1

Philippe Moncorps, Directeur Juridique de l'Information et des Affaires Judiciaires

Fabrice Patti, chargé de mission

Nabil Hbib, chargé de mission

7- Sociétés de perception et de répartition de droits.

Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)

Jérôme Dechesne, directeur de l'audiovisuel

Hubert Tilliet, directeur juridique

Société civile des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM)

Olivier Le Covec, Directeur adjoint, Département de la documentation générale et de la répartition

8- Représentants de l'Etat.

Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA)

Françoise Berger-Longuet, Direction des programmes, Chargée de mission accessibilité et santé

Ministère de la culture et de la communication.

Secrétariat général

Service des affaires juridiques et internationales

Jean-Philippe Mochon, chef de service

Anne Le Morvan, chef du bureau de la propriété intellectuelle

David Pouchard, adjoint du chef du bureau de la propriété intellectuelle

Service de la Coordination des Politiques Culturelles et de l'Innovation

Département de l'Education et du Développement Artistique et Culturel

Sandrine Sophys-Véret, chargé de mission culture et handicap

Direction des médias et des industries culturelles.

Sébastien Croix, Chef du bureau du régime juridique de l'audiovisuel, sous-direction de l'audiovisuel

Guillaume Meunier, chargé de mission

Centre national de la cinématographie et de l'image animée

Direction de la création, des territoires et des publics

Anne Cochard, Directrice

Hélène Raymondaud, Chef du service de la diffusion culturelle

Valentine Roulet, chef du service de la création

Direction du cinéma

Valérie Lépine-Karnik, Directrice adjointe

Certaines personnes contactées par mes soins n'ont pu, compte tenu de la brièveté du délai, me recevoir.

