



LE DROIT D'AUTEUR EN USAGE EN EUROPE

Régimes de droits d'auteur et pratiques contractuelles en Allemagne, Espagne et Grande-Bretagne, concernant les ouvrages de littérature générale.

Laure Pécher et Pierre Astier (Agence littéraire Pierre Astier et associés), pour le MOTif

Octobre 2010

En application de la réglementation en vigueur, il est interdit de reproduire cette étude intégralement ou partiellement, y compris les traductions en français des textes juridiques ou contrats types étrangers, sur quelque support que ce soit, sans l'autorisation préalable écrite du MOTif ; cette étude ne peut faire l'objet d'aucune diffusion ou commerce sans l'autorisation préalable écrite du MOTif.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I. L'ALLEMAGNE	
1. Le paysage éditorial allemand.....	11
A) Le marché.....	11
B) Les principaux acteurs.....	13
2. La législation allemande.....	15
3. Les contrats et les usages contractuels en Allemagne.....	18
A) La nature et l'étendue des droits cédés.....	18
B) Les rémunérations.....	21
C) Le droit d'option.....	22
4. La relation contractuelle vue par les professionnels.....	23
5. Les droits numériques.....	24
A) Le marché.....	24
B) Les contrats.....	25
II. L'ESPAGNE	
1. Le paysage éditorial espagnol.....	27
A) Le marché.....	27
B) Les principaux acteurs.....	29
C) Les prix littéraires.....	31
2. La législation espagnole.....	32
3. Les contrats et les usages contractuels en Espagne.....	34
A) La nature et l'étendue des droits cédés.....	35
B) Les rémunérations.....	37
C) Le droit d'option.....	39
4. La relation contractuelle vue par les professionnels.....	39
5. Les droits numériques.....	40
A) Le marché.....	40
B) Les contrats.....	41
III. LA GRANDE-BRETAGNE	
1. Le paysage éditorial de la Grande-Bretagne.....	44
A) Le marché.....	44
B) Les principaux acteurs.....	46
2. La législation britannique.....	48
3. Les contrats et les usages contractuels en Grande-Bretagne.....	50
A) L'affirmation du droit moral.....	50
B) La nature et l'étendue des droits cédés.....	51
C) Les rémunérations.....	52
D) Le droit d'option.....	54
4. La relation contractuelle vue par les professionnels.....	54
5. Les droits numériques.....	57
A) Le marché.....	57
B) Les contrats.....	57

IV. LA FRANCE

1. Le paysage éditorial français	59
A) Le marché	59
B) Les principaux acteurs	61
2. La législation française	62
3. Les contrats et les usages contractuels en France	63
A) La nature et l'étendue des droits cédés	63
B) Les rémunérations	65
C) Le droit de préférence	67
4. Les droits numériques	67
A) Le marché	67
B) Les contrats	68

V. DÉBATS ET SYNTHÈSE

1. Le droit d'auteur	70
A) Droit d'auteur et copyright	70
B) Droit d'auteur et droit des auteurs	72
C) Les constats	73
2. Les pratiques contractuelles	74
A) La relation contractuelle	74
B) Les contrats	76
• <i>La nature et l'étendue des droits cédés</i>	76
• <i>Les rémunérations</i>	79
• <i>Résiliation et épuisement</i>	82
• <i>Le droit d'option et le droit de préférence</i>	83
3. Les droits numériques	83
A) Les débats en cours	83
B) Les premiers constats	84
4. Vers une harmonisation des législations	85
A) Droit de prêt	86
B) L'exception de reprographie à usage privé	88

ANNEXES

ANNEXE I

Liste des personnes interrogées	91
---------------------------------------	----

ANNEXE II

Guide d'entretien	93
-------------------------	----

ANNEXE III

Extraits de la loi allemande sur le droit d'édition du 19 juin 1901	96
---	----

ANNEXE IV

Extraits de la loi espagnole 23/2006, LPI	103
---	-----

ANNEXE V

Contrat d'édition type proposé par l'ACEC (Espagne)	111
---	-----

INTRODUCTION

• *Une étude informative sur les droits « en usage »*

Le vaste marché du livre européen, et en son sein le marché du livre français, est entré dans une phase de son développement qui nécessite sans doute que les conditions de collaboration des deux premiers acteurs de ce qu'on appelle la « chaîne du livre », le créateur (l'auteur) et l'exploitant (l'éditeur), s'adaptent au mieux aux évolutions. Le marché du livre est devenu global/mondial. Une même œuvre, un même texte peut faire l'objet de multiples exploitations, avec un infini de possibles qui demande à chacun de prendre la mesure des enjeux.

Malgré les vifs débats qui ont eu lieu au cours de cette dernière décennie autour du droit d'auteur européen et de son uniformisation, les acteurs de l'édition littéraire ignorent souvent les législations et pratiques contractuelles des autres pays de l'Union. Ceux qui sont habitués aux relations éditoriales à l'international connaissent les marchés. Mais ils peuvent avoir tendance à regarder les pratiques contractuelles uniquement à travers le prisme des cessions de droits de traduction, oubliant que ces contrats de cession se sont internationalisés et par voie de conséquence uniformisés. Autrement dit, on fait souvent l'amalgame entre les contrats de cession de droit de traduction qui sont signés avec les éditeurs de tel ou tel pays étranger et les contrats que les auteurs de ces mêmes pays étrangers signent avec leur éditeur premier.

L'ignorance partagée par les divers acteurs du livre concernant les usages contractuels de leurs homologues européens suffit à justifier notre étude.

Les régimes de droits d'auteur (dispositions législatives et usages) qui organisent la relation entre auteurs et éditeurs varient d'un pays à l'autre, même si la plupart des pays sont membres de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) et signataires des grands traités internationaux. Ces variations dépendent essentiellement de deux paramètres : les traditions et usages nationaux, les choix que les différents acteurs ont effectués à un moment donné de leur histoire.

Cette étude, qui s'inscrit dans une perspective informative, n'est pas exhaustive. Son objet est limité à l'édition de littérature générale, son cadre à trois pays européens. Le MOTif, pour qui nous avons mené les présents travaux, a voulu tenter là une étude exploratoire, avant de généraliser ce type de recherches et de collecter de ressources aux autres pays européens, et à d'autres types de production éditoriale.

• *Les trois premiers pays européens étudiés*

Il nous fallait ainsi choisir des pays offrant des points de comparaison intéressants avec la France, et nous avons retenu : l'Allemagne, l'Espagne et la Grande-Bretagne.

— L'Allemagne est par sa tradition éditoriale et ses pratiques contractuelles le pays le plus proche de la France, alors même que la France bénéficie d'un espace linguistique plus étendu.

— L'édition espagnole jouit d'un espace linguistique plus étendu que l'espace francophone, et c'est un marché beaucoup plus jeune que les trois autres marchés allemand, britannique et français.

— La Grande-Bretagne, par son régime du « copyright », est souvent opposée à la France où le « droit d'auteur » est en vigueur.

Dans ces trois pays, les spécificités nationales sont liées au marché, aux législations et aux pratiques contractuelles, les trois étant indissociables. Nous avons étudié et présenté ces pays successivement.

Dans la partie finale, synthétique, nous avons croisé l'ensemble de ces informations de façon à présenter un panorama transversal des réflexions en matière de droit d'auteur, des relations contractuelles et des contenus des contrats d'édition.

L'ÉDITION EUROPÉENNE EN QUELQUES CHIFFRES

(Source : « *European Book Publishing Statistics* », juin 2010 [chiffres 2008],
Federation of European Publishers.)

- CA éditeur : 23,75 milliards € (ventes de livres, excepté ventes des droits) ; CA prix public : 40 milliards €

- 510 000 nouveaux titres publiés (classement : Royaume-Uni, Allemagne, Espagne, France, Italie)

- 6 millions de titres disponibles au total (Royaume-Uni : plus de 2 millions ; Allemagne : 1,2 million ; Italie : 600 000 ; France : plus de 500 000 [620 000 selon Électre] ; Espagne : 400 000)

- 135 000 personnes employées à plein temps

- *Il n'existe aucune statistique européenne permettant de dénombrer les auteurs, comme Myriam Diocaretz, secrétaire générale de l'European Writers Congress, nous l'a confié.*

• **Méthodologie**

Les informations à collecter étaient de natures très diverses : éléments économiques, législations, contrats, témoignages.

Les éléments économiques ont été fournis par les études et chiffres-clés existants en la matière.

Concernant les cadres législatifs, nous avons sollicité des juristes et avocats spécialisés en droit d'auteur. Les textes de loi, pour la plupart disponibles en ligne dans leur version traduite en français et/ou en anglais, ont été rassemblés. Lorsqu'ils ne l'étaient pas, des traducteurs professionnels (traducteurs-juristes) les ont traduits à notre demande : les traductions réalisées spécifiquement pour l'étude sont reproduites en annexe.

Concernant les pratiques contractuelles et les contenus des contrats, il fallait s'en remettre aux professionnels. Dans chaque pays, nous avons comparé,

lorsqu'elles existent, les matrices des contrats d'édition les plus fréquemment utilisées, à savoir les contrats types des organismes professionnels d'éditeurs et d'auteurs, traduits pour nous par des traducteurs professionnels. Par ailleurs, nous disposons de — ou nous sommes procuré — quelques contrats types de maisons d'édition et d'agences dont l'activité et la taille, conséquentes, en font des sources d'information fiable. Par souci de confidentialité aisément compréhensible, nous ne pouvons les reproduire ou les citer nommément.

Nous avons également interrogé, dans chaque pays, des éditeurs, des auteurs, des agents littéraires et des organismes interprofessionnels et/ou syndicaux.

Les questions que nous leur avons posées portaient notamment sur :

- les législations en vigueur dans leur pays
- les contenus des contrats d'édition signés dans leur pays concernant les items suivants : qui détient les droits ; pour quelle durée ; sur quel(s) territoire(s) ; nature des droits cédés ; rémunérations, forfaits et à-valoir ; répartitions en cas de cessions ; droit d'option ; résiliation, épuisement ; reddition des comptes
- l'exercice et l'organisation de leur profession
- les évolutions les plus sensibles en cours dans leur pays
- l'interprofession et les relations entre les différents acteurs.

Une cinquantaine de professionnels (voir liste en annexe I) ont bien voulu répondre à nos questions soit *de visu*, soit au téléphone, soit par écrit. Nous tenons à les remercier chaleureusement pour le temps qu'ils ont bien voulu nous accorder et les informations précises et précieuses, dont des modèles de contrat, qu'ils nous ont transmises. De plus, les éditeurs, les auteurs et les agents littéraires des quatre pays ont répondu avec un enthousiasme dont nous leur savons gré, ayant relevé l'intérêt d'une telle étude et le profit que tous pourraient en tirer dans les réflexions professionnelles en cours à l'échelle nationale ou internationale.

Pour les sélectionner, nous avons veillé à varier les profils et surtout à nous adresser à des personnes susceptibles de délivrer des informations concernant leurs propres usages en la matière, mais aussi, et surtout, ceux qu'ils connaissent être pratiqués dans leur pays, y compris chez leurs confrères. Ainsi, parmi les éditeurs de chaque pays, nous avons sollicité des éditeurs de petites maisons indépendantes, de maisons de taille moyenne et de groupes. Pour les agents, nous avons alterné grandes agences internationales et plus jeunes agences. Pour les auteurs, la sélection a été plus délicate car il nous a fallu chercher et trouver des auteurs qui s'intéressent particulièrement au contenu de leur contrat. Il nous fallait également veiller à ne pas orienter nos démarches vers des auteurs systématiquement contestataires ou au contraire aux intérêts trop proches de ceux des maisons d'édition. Les discours des auteurs sont, comme on s'y attend, tenus à titre individuel et ne se veulent pas représentatifs de ce que pourraient penser ou dire leurs confrères.

Les organismes professionnels européens, et de chacun des trois pays, ont été beaucoup plus difficiles à joindre. Nous ne pouvons que regretter de n'avoir pu nous entretenir, malgré notre insistance, avec les responsables de certains organismes.

Quoi qu'il en soit, il demeure que les pratiques contractuelles qui nous intéressent ici ne sont jamais totalement uniformes ; il existera toujours tel ou tel

professionnel pour en expérimenter d'autres. Il n'est pas inutile d'insister : cette étude, si elle apporte des éléments de comparaison entre les pratiques des trois pays cités et celles de la France, n'est en aucun cas une étude de droit comparé. La question des droits *en usage* est ce qui nous préoccupe, et les usages bien sûr fluctuent dans le temps et parfois d'un cas de figure à l'autre. Nous avons retenu les pratiques les plus courantes, ou les plus largement partagées, et ce, sur un nombre d'items limité mais couvrant l'essentiel des négociations contractuelles (ils sont indiqués ci-dessus, p. 6 et en annexe II). Aussi la dimension comparative et ce nombre limité d'items ne doivent-ils pas être surinterprétés et les éléments fournis par cette étude compris comme des classements, des jugements de valeur, occultant telle ou telle clause de contrat qui serait plus ou moins favorable aux auteurs, aux éditeurs, etc. Cette étude doit d'ailleurs être abordée comme une première mise en commun d'informations, et la voir s'enrichir par les commentaires des uns et des autres serait d'un grand profit.

Au cours des entretiens, nous avons veillé à distinguer les données objectives et concrètes des points de vue. La pratique quotidienne de notre métier d'agent littéraire (et précédemment d'éditeur et de responsable des droits) nous met en contact permanent avec les professionnels du monde entier, dont ceux des pays étudiés. Nous avons pu ainsi nous assurer que les informations transmises étaient bien le reflet des pratiques en vigueur.

• **Remarques terminologiques**

Il sera évidemment beaucoup question dans cette étude de droits premiers ou principaux, de droits secondaires, de droits dérivés et annexes, de droits de traduction, d'adaptation, de représentation, etc. Ces notions sont essentielles car elles recouvrent l'intégralité des droits sur lesquels peut porter un contrat d'édition. Lorsqu'un auteur signe avec un éditeur un contrat d'édition, il cède des droits, mais quels droits ? Le sait-il seulement ? Cela conditionne pourtant les modalités d'exploitation à venir de l'œuvre : qui exploite quoi, avec qui, dans quelles conditions et avec quelles marges de manœuvre ? D'où l'importance primordiale des termes utilisés. Ce sont la plupart du temps des termes d'usage ; s'ils ne font pas l'unanimité, si certains utilisent telle appellation plutôt que telle autre, les réalités qu'ils désignent sont pour leur part bien connues et parfaitement identifiées. Elles sont également internationales car la mondialisation de l'édition et les échanges de droits entre pays ont eu pour effet d'uniformiser partiellement les pratiques contractuelles concernant les cessions à des tiers. Aussi nous semble-t-il essentiel de préciser les termes que nous utiliserons dans cette étude pour désigner les différents droits d'exploitation d'une œuvre de littérature générale. Il était important de les distinguer les uns des autres, alors qu'ils sont parfois regroupés sous deux termes uniquement : droits principaux et droits dérivés. Nos choix terminologiques relèvent davantage de conventions, dans le seul but d'être clairs pour nos lecteurs, que de définitions strictement juridiques.

Trois critères essentiels sont retenus pour qualifier un droit d'exploitation :

- le support graphique (édition, format de l'édition) ;
- le support autre que graphique (sonore, visuel, etc.) ;
- et la transformation (adaptation) qu'a subie l'œuvre originale pour son exploitation.

Dans un contrat d'édition d'une œuvre littéraire, les **droits premiers** dits également droits primaires ou droits principaux désignent les droits de reproduction graphique de l'œuvre sous sa forme première. Dans le cadre d'un contrat d'édition, il s'agit de l'édition première, appelée « édition courante », de ses réimpressions ainsi que des nouvelles éditions à condition que celles-ci soient faites dans un format identique.

On appellera ici « droits secondaires » l'ensemble des autres droits : droits annexes et droits dérivés.

Les droits annexes désignent les droits de reproduction de l'œuvre sur un même support mais dans d'autres formats que l'édition première (poche, club, semi-poche, de luxe, etc.), et/ou dans d'autres collections, étant entendu qu'aucune modification ni adaptation ne peut être apportée à l'œuvre (à l'exception des *digest* qui entrent dans la catégorie des droits annexes).

Les droits de traduction dits aussi « droits étrangers » désignent le droit de traduire une œuvre dans des langues étrangères et d'en exploiter la traduction. Ils sont ici traités de manière distincte des droits annexes car les processus de cession de tels droits diffèrent d'un pays à l'autre.

Nous désignerons par **droits dérivés** les autres droits d'exploitation de l'œuvre sur d'autres supports :

- les droits de reproduction et d'adaptation sur supports autres que graphiques ;
- les droits de représentation théâtrale et chorégraphique ;
- les droits de reproduction sonore ;
- les droits d'exploitation multimédia.

Les droits d'adaptation audiovisuelle sont ici traités de manière distincte des autres droits dérivés car, en France, leur cession ne peut se consentir que par contrat distinct du contrat principal. Ils concernent, comme leur nom l'indique, les droits d'adaptation de l'œuvre sous forme de film, documentaire, téléfilm, etc.

Les droits numériques sont quant à eux traités de manière séparée des droits multimédias car il n'existe pour le moment aucun accord concernant la nature de ces droits, certains les réclamant premiers ou secondaires, d'autres dérivés, sachant qu'ils peuvent être rangés au titre des droits premiers lorsque l'édition première de l'œuvre est une édition sur support numérique.

Ces classifications sont aujourd'hui largement partagées, ce qui ne veut pas dire qu'elles sont systématiquement respectées ou adoptées. Elles sont essentielles car de la nature et de l'étendue des droits cédés dépendent les modes de rémunération de l'auteur, et la liberté qu'a l'éditeur d'exploiter directement ou par voie de cession, avec ou sans l'autorisation de l'auteur, les différents droits afférents à une œuvre.

Partout, les contrats d'édition se négocient, et si la marge de manœuvre des uns et des autres diverge, elle porte en réalité sur des points assez similaires. Les

différences sont alors fonction de la capacité de l'auteur à négocier, capacité en termes de poids commercial mais aussi en termes de compréhension des contrats et des enjeux. Mais l'analyse qui ne prendrait en compte que la marge de manœuvre de l'auteur et ce qu'il obtient à la signature de son contrat serait incomplète. Un contrat où l'éditeur acquiert des droits larges, pour une durée longue avec de faibles possibilités de résiliation pour l'auteur n'est pas forcément le plus défavorable financièrement à l'auteur. D'autres facteurs entrent en jeu. Le marché est là pour intervenir de façon non négligeable dans les comptes finaux.

**QUELQUES ORGANISMES
EUROPÉENS ET INTERNATIONAUX**

- EWC : l'European Writer's Congress, situé à Bruxelles, compte 60 000 membres provenant de 58 organisations membres (30 pays européens ; <http://www.european-writers-congress.org/>).
- Pen Club International : cette association d'écrivains fondée en 1921 compte 145 sections locales dans 104 pays à travers le monde (www.internationalpen.org.uk/go/about-us).
- ALAI et AFPIDA : l'Association française pour la protection internationale du droit d'auteur est la branche française de l'Association littéraire et artistique internationale fondée par Victor Hugo en 1878 (<http://www.afpida.org/>).
- FEP : la Fédération des éditeurs européens ou Federation of European Publishers représente 26 associations d'éditeurs nationales (www.fep-fee.be/).
- EBF : l'European Booksellers Federation regroupe les associations nationales de libraires de 25 pays de l'Union européenne (www.ibf-booksellers.org/ebf/).
- GESAC : le Groupement européen des sociétés d'auteurs et compositeurs « regroupe 34 des plus importantes sociétés d'auteurs de l'Union Européenne, de Norvège et de Suisse » (500 000 auteurs ou ayants droit : www.gesac.org/fr/gesac/default.htm).
- CISAC : la Confédération des sociétés d'auteurs et compositeurs « réunit 229 sociétés d'auteurs dans 121 pays, qui représentent près de 3 millions de créateurs et éditeurs d'œuvres » (www.cisac.org/CisacPortal/afficherArticles.do?menu=main&item=tab2&store=true).
- IFRRO : l'International Federation of Reproduction Rights Organisations (voir plus bas, p. 90), possède un Groupe européen (www.ifrro.org/content/europe).
- IFLA : l'International Federation of Library Association compte 1 500 membres provenant de 150 pays (www.ifla.org/en/about).

Liste internationale complète à consulter sur www.fep-fee.be/6.html.

I. L'ALLEMAGNE

1. Le paysage éditorial allemand

A) Le marché

QUELQUES DONNÉES CHIFFRÉES 2009

- CA de l'édition allemande (prix public HT) : 9,69 milliards € (+ 0,8 % par rapport à 2008)
- Nombre de titres nouveaux : 93 124
- Ventes par circuits de distribution :
 - Librairies indépendantes et chaînes : 52,3 %
 - Vente directe : 18,3 %
 - Vente à distance (dont Internet) : 15,5 %
 - Club : 2,3 %
 - Grande distribution : 2,4 %
 - Autres : 9,3 %
- L'Allemagne possède depuis 2002 une loi sur le prix unique (BuchPrG)
- TVA livre réduite : 7 %
- Les prix moyens (2007) :
 - *hardcover* : 26,77 €
 - *softcover* : env. 20 €
 - livre de poche : 11,62 €
- Nombre de maisons d'édition (2006) : 2 843
- Nombre de points de vente (2006) : 5 049
- Exportation (2008) : 1,3 milliard €
- Cessions de droits : 6 278 cessions

Source : Börsenverein.

• **Une longue tradition éditoriale et une forte concentration**

L'Allemagne jouit d'une longue tradition éditoriale. Le pays est doté de maisons d'édition centenaires (C.H. Beck créé en 1763, Fischer en 1886, Piper Verlag en 1904, etc.), de grands centres historiques du livre comme Francfort et Leipzig où se déroulent depuis plusieurs siècles des foires du livre de grande ampleur. La Buchmesse de Francfort, la première du genre, reste depuis l'époque d'Érasme la foire internationale de référence.

L'Allemagne, c'est aussi un des réseaux de librairies les plus denses au monde (plus de 4 000 librairies selon le Börsenverein) ainsi qu'un système de distribution de haute performance dans lequel sont intégrés des grossistes indépendants et une logistique de pointe ; cela permet aux commandes des libraires d'être honorées dans les vingt-quatre heures partout dans l'espace germanophone.

Le prix unique du livre, dont un ancêtre avait vu le jour au début du XX^e siècle sous forme d'accord interprofessionnel, est depuis 2002 inscrit dans la loi, la Gesetz über die Preisbindung für Bücher (BuchPrG)¹.

L'édition allemande s'est transformée au fil des dernières décennies jusqu'à atteindre une des plus fortes concentrations qui soient au niveau national comme international. Cinq pour cent des maisons d'édition (100 sur 2 000) réalisent 70 % du chiffre d'affaires total du secteur qui en 2009 a atteint 9,69 milliards d'euros². En outre, l'Allemagne est le siège de Bertelsmann, dont la branche éditoriale Random House Bertelsmann est un des leaders mondiaux de l'édition, propriétaire dans 19 pays de plus de 120 maisons d'édition ou labels dont Doubleday et Alfred A. Knopf (États-Unis), Ebury et Transworld (Royaume-Uni), Sudamericana (Argentine), Goldmann, Blanvalet et Luchterhand (Allemagne), etc. Cette concentration, qui a cours concernant d'autres groupes comme Springer, Klett ou Holtzbrinck (Fisher et Rowohlt), coexiste avec une édition indépendante dynamique.

Mais il est vrai que l'édition allemande est géographiquement non centralisée — c'est une de ses spécificités —, présente sur l'ensemble des 16 *Länder*, avec une plus forte concentration à Munich, Francfort et Berlin, puis Hambourg, Cologne ou Stuttgart.

C'est par ailleurs un marché très innovant où l'audiobook, par exemple, et la numérisation des livres se sont développés plus vite et plus largement que dans d'autres pays européens. On chiffrait à 4,8 % la part de l'audiobook dans les ventes totales de l'édition en 2009.

Il existe en Allemagne trois formats de livre : le *hardcover*, à savoir le livre relié à couverture cartonnée, généralement édition première de l'œuvre et vendu à un prix moyen de 26,77 € ; le *softcover*, édition brochée équivalant à notre grand format français, vendu aux alentours de 20 € ; et le livre de poche, *Taschenbuch*, vendu au prix de moyen de 11,62 € (entre 10 et 14 €).

• **Marché extérieur**

Premier marché du livre en Europe en terme de chiffre d'affaires et de volume, l'Allemagne, qui compte 82,2 millions d'habitants, commercialise sa production dans les pays limitrophes que sont la Suisse, l'Autriche, le Luxembourg et le Liechtenstein. Les deux premiers ayant également une forte tradition éditoriale, c'est en réalité le marché germanophone, soit quelque 110 millions d'habitants, qu'il faudrait prendre en compte.

La production éditoriale allemande, dont la littérature générale représente plus d'un tiers selon le BIEF, s'exporte bien ; l'Allemagne est le deuxième exportateur européen de livres derrière le Royaume-Uni et avant la France³. Les cessions de droits de traduction sont également élevées. Après une forte hausse en 2007, elles sont toutefois en baisse en 2009 (6 278 contre 7 340 en 2008 ; source : Börsenverein). Les principaux pays qui traduisent l'allemand sont ceux d'Europe centrale (Pologne et République Tchèque) ainsi que la Chine, arrivée

¹ Voir le texte de la version modifiée de 2006 : <http://www.preisbindungsgesetz.de/content/gesetz/> (en allemand).

² Source : Börsenverein.

³ Voir le rapport « Quelles perspectives pour la politique publique de soutien au livre français à l'étranger ? » d'Olivier Poivre d'Arvor et Marc-André Wagner : http://www.centrenationaldulivre.fr/IMG/pdf/Perspectives_du_livre_francais_a_l_etranger.pdf.

en 2008 en deuxième position. La foire de Francfort (Frankfurter Buchmesse) reste le rendez-vous mondial incontournable pour les acheteurs et vendeurs de droits du monde entier. En 2009, la foire a accueilli 7 373 exposants venus de 100 pays différents.

• **Vie littéraire**

L'activité éditoriale s'accompagne d'une longue tradition de lectures publiques (*Lesung*) prisées des Allemands. Celles-ci constituent pour les auteurs une source de revenus annexes parfois supérieurs à leurs droits d'auteurs. Une lecture, pour un auteur non commercial, est rémunérée entre 300 et 500 € net, et bien davantage pour un auteur connu. Pour la promotion d'un livre, laquelle dure environ deux mois, l'auteur peut effectuer une tournée dans l'Allemagne entière. Chaque grande ville allemande a sa « Maison de la littérature » (*Literaturhaus*) qui organise soir après soir les lectures financées à la fois par les *Länder*, les communes et le public, qui pour y assister paie entre 5 et 10 €. On comprend alors les inquiétudes des auteurs face aux coupes budgétaires qui frappent aujourd'hui les communes, notamment dans le domaine culturel.

Les événements littéraires les plus importants sont, outre la foire de Francfort, les foires de Leipzig et le festival international de littérature de Berlin⁴, qui fête en 2010 son dixième anniversaire.

B) Les principaux acteurs

L'Allemagne a créé un ministère délégué pour la Culture auprès de la Chancellerie en 1998. Mais éditeurs et auteurs sont principalement représentés au niveau régional par des organismes présents dans chaque État et fédérés au niveau national.

• **Le Börsenverein**

La première société de libraires a vu le jour en 1764 et c'est à Leipzig que fut créé en 1825 le Börsenverein der Deutschen Buchhändler, littéralement la « Bourse du commerce du livre allemand ». Après plusieurs remaniements, il renaîtra après la Seconde Guerre mondiale sous la forme d'une association d'éditeurs, de diffuseurs et de libraires qui compte aujourd'hui 5 900 membres dont plus de 1 800 maisons d'édition⁵. Son rôle est considérable puisque, outre ses fonctions de syndicat, comme le conseil, le lobbying ou l'organisation de la profession, il gère des foires comme la Foire de Francfort et des magazines professionnels tels que le *Börsenblatt*⁶ ou encore la plate-forme de livres numérisés Libreka!⁷. Il est membre de la Fédération des éditeurs européens (FEE-FEP).

• **Le Verband deutscher Schriftsteller**

Au début du XX^e siècle, les auteurs s'organisaient à leur tour en créant le Schutzverband deutscher Schriftsteller qui fut présidé par de grandes

⁴ Site du festival : <http://www.literaturfestival.com/>

⁵ <http://www.boersenverein.de/de/portal/index.html>

⁶ http://www.boersenblatt.net/template/bb_tpl_home/

⁷ Présentation de la plate-forme sur le site du Syndicat de la librairie française : http://www.syndicat-librairie.fr/fr/le_modele_libreka_, ainsi que sur le site de Libreka ! : <http://www.libreka.de/>

personnalités comme Thomas Mann ou Theodor Heuss. Dissout en 1933, il fut dès l'après-guerre remplacé par d'autres structures. Puis furent créées en 1952, à l'initiative de Theodor Heuss, des représentations syndicales régionales réunies en 1968 sous la direction de Dieter Lattmann. Le syndicat des auteurs allemands, le VS (Verband deutscher Schriftsteller⁸), voyait officiellement le jour un an plus tard. Des auteurs tels que Heinrich Böll ou Martin Walser, et plus récemment Günter Grass, y jouèrent un rôle important. Au moment de la réunification, il accueillit les auteurs d'Allemagne de l'Est et comptait, en 2000, 4 000 membres dont 1 000 traducteurs.

Branche à part entière de la Fédération unifiée des services (le Ver.di), il est intervenu dans les négociations interprofessionnelles comme celles qui ont été menées avec le Börsenverein pour l'élaboration des « Normverträge⁹ » sur le statut d'auteur et les pratiques contractuelles ; il a négocié avec le VG WORT¹⁰ la rémunération pour le prêt public et la reprographie, et en 2005 a conclu avec quelques maisons d'édition un accord sur les « rémunérations équitables » des auteurs (voir plus loin, p. 16). Il participe aujourd'hui aux débats sur le numérique.

Son rôle est toutefois minimisé par les différents professionnels interrogés au cours de l'étude. Les éditeurs affirment ne pas être en contact avec le syndicat et n'avoir pas d'auteur affilié.

• Les agents littéraires

Depuis plusieurs décennies, les agents littéraires (*Literaturagent*), auxquels les auteurs germanophones ont de plus en plus recours, font partie intégrante du système éditorial allemand. Implantés à partir de la Seconde Guerre mondiale à Zurich, puis en Allemagne fédérale, leur nombre ne cesse d'augmenter ; les professionnels allemands interrogés estiment qu'aujourd'hui un auteur germanophone de fiction sur deux aurait un agent. Il est important de souligner que cette présence ne s'est pas faite en un jour, qu'elle s'est imposée de façon progressive grâce au professionnalisme que chacun reconnaît aux grands agents suisses que sont Liepman (Liepman AG), Mohrbooks (Mohrbooks AG) et Peter Fritz (Paul & Peter Fritz AG)¹¹.

« Il y a agent et agent », font remarquer deux seniors de la profession. Eva Korálnik, dont l'agence (Liepman AG) a fêté ses soixante ans en 2009, est fière d'annoncer que son fils vient de les rejoindre. « C'est la troisième génération, dit-elle. Une réputation comme la nôtre, et des contrats comme ceux que nous négocions, ça ne s'est pas fait en quelques années. C'est un travail de longue durée. » Peter Fritz, dont l'agence a été créée il y a plus de quarante ans (Paul & Peter Fritz AG), critique vertement les jeunes qui se prétendent agents et font signer à leurs auteurs des contrats établis par les éditeurs : « Un véritable agent, c'est celui qui établit son propre contrat. Les autres, ce ne sont pas des agents. » Autrement dit, les vrais agents sont moins nombreux qu'on ne le prétend.

⁸ <http://vs.verdi.de/>

⁹ Voir plus loin, p. 16.

¹⁰ Société de gestion collective : <http://www.vgwort.de/startseite.html>

¹¹ Nous renverrons de manière générale, sur le sujet des agents littéraires en France, Allemagne, Espagne et Etats-Unis, à l'étude de Juliette Joste pour le MOTif : « L'Agent littéraire en France ; réalités et perspectives », juin 2010, p. 42-45, <http://www.lemotif.fr/fr/etudes-et-analyses/etudes-du-motif/l-agent-litteraire-en-france/>

Leur présence en tout cas ne perturbe apparemment pas l'équilibre éditorial. Certains éditeurs reconnaissent que l'auteur est en situation de faiblesse dans les rapports contractuels et qu'il est normal qu'il ait un agent. Dans les grandes maisons, ce serait plus de la moitié des auteurs de littérature générale qui seraient représentés, alors que dans une petite maison comme Nautilus, Hanna Mittelstädt affirme traiter en direct avec tous ses auteurs. Chez Suhrkamp (maison d'édition indépendante, prestigieuse et ancienne), la directrice du service des droits, Petra Hardt¹², reconnaît qu'au moins 10 % de leurs auteurs ont aujourd'hui un agent et que ce chiffre est en augmentation. Et dans un prestigieux groupe allemand, un éditeur de littérature générale nous a confié qu'une part non négligeable des nouveaux jeunes talents allemands qu'il publiait lui arrivait par des agents.

2. La législation allemande

• **La loi sur le droit d'auteur (Urheberrecht Gesetz – UrhG)**

La loi fédérale sur le droit d'auteur (Urheberrecht Gesetz, notée UrhG¹³) date de 1965. Depuis, elle a été plusieurs fois révisée en raison, entre autres, de la mise en conformité de la législation avec les traités de l'OMPI et de la nécessaire transposition de la directive européenne de 2001 (sur la directive, voir p. 86). Le pays a alors mis en chantier une vaste réforme du droit d'auteur conçue en plusieurs phases appelées « paniers ». Le premier panier s'est achevé en 2003, le second cinq ans plus tard avec l'entrée en vigueur, le 1^{er} janvier 2008, des lois du 26 octobre et du 13 décembre 2007¹⁴. Un troisième panier annoncé devrait porter sur les licences libres.

• **Le droit contractuel d'auteur**

Le pays a par ailleurs entamé à la fin du XX^e siècle une réforme du droit contractuel d'auteur annoncée depuis plusieurs décennies. Comme l'explique la juriste Agnès Lucas-Schloetter dans un article sur le sujet, cinq juristes spécialistes du droit d'auteur ont été missionnés pour travailler sur la réforme, et c'est à partir de leurs travaux que le législateur allemand a élaboré un projet de loi « portant réforme du droit contractuel d'auteur, projet dit “des professeurs”¹⁵ ». Celui-ci a donné naissance à une « loi relative au renforcement de la position contractuelle des auteurs et artistes-interprètes¹⁶ » promulguée le

¹² La traduction anglaise de l'ouvrage de Petra Hardt sur le numérique et le droit d'auteur en Allemagne est à paraître chez Seagull Books en avril 2011.

¹³ Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte vom 9. September 1965.

¹⁴ Une version complète de la loi avec ses différents amendements est publiée sur le site <http://lexetius.com/UrhG/Inhalt>. Une traduction française de l'ancienne version amendée du 1^{er} septembre 2000 est en libre accès sur le site BIJUS <http://archiv.jura.uni-sb.de/BIJUS/urheberrecht/urhg/>

¹⁵ Agnès Lucas-Schloetter, « Le droit contractuel d'auteur allemand depuis la réforme du 22 mars 2002 », dans *Propriété intellectuelle, PI*, octobre 2005, revue n° 17, en particulier la page 1.

¹⁶ Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern du 22 mars 2002.

Texte de la loi allemande : <http://www.bgbportal.de/BGBL/bgb11f/BGB1102021s1155.pdf>. Une traduction anglaise de ses principaux articles modifiés se trouve sur le site de l'EWC (European Writers Congress) : <http://www.europeanwriters.eu/images/files/57200421460.pdf> et une traduction française a été publiée en annexe de l'article d'Adolf Dietz (voir note suivante). De plus, l'historique de la réforme avec les différents projets, amendements et rapports sont en ligne

22 mars 2002 (entrée en vigueur le 1^{er} juillet 2002), et cela en dépit de « la forte opposition de l'industrie de la culture et des médias », ainsi que le précise Agnès Lucas-Schloetter dans l'article précédemment cité.

Ces réformes, parfois critiquées, constituent une innovation importante en matière de protection des auteurs¹⁷.

• **Une conception moniste du droit d'auteur**

De même inspiration que le droit français, le droit d'auteur allemand présente des spécificités dont la plus notable est ce que les juristes appellent le « monisme » par opposition au « dualisme » français. Par monisme on entend une conception unitaire du droit d'auteur et donc une impossibilité de distinguer les droits moraux des droits patrimoniaux tant ceux-ci sont intimement liés. L'article 11 de la loi UrhG précise que le « *droit d'auteur protège l'auteur dans ses intérêts moraux et personnels en relation avec l'œuvre et son utilisation* », confirmant en cela la conception personnaliste du droit d'auteur et l'existence d'un droit moral traité aux articles 12, 13 et 14 de ladite loi. Le droit moral comprend : le droit de divulgation, le droit à la reconnaissance de la qualité d'auteur et celui de s'opposer à toute déformation de l'œuvre.

Mais dès lors que ces intérêts moraux ne peuvent être dissociés des intérêts patrimoniaux, et le droit moral n'étant pas transmissible, la cession des droits d'auteur s'exclut de fait. On parle alors d'une « *concession de droits d'utilisation simple ou exclusive*¹⁸ » (*Nutzungsrecht*). De plus, la limitation dans le temps des droits patrimoniaux (durée de la propriété intellectuelle de 70 ans après la mort de l'auteur dans la plupart des cas) entraîne *de facto* la même limitation dans le temps des droits moraux.

• **Une « rémunération équitable » (2005)**

La « pierre angulaire de l'édifice de la loi de réforme » du droit contractuel d'auteur (2002), pour reprendre la qualification d'Adolf Dietz¹⁹, est le droit pour l'auteur à une « rémunération équitable » (intégré dans la UrhG à l'art. 32²⁰), quand bien même celle-ci n'aurait pas été prévue par le contrat. À ce titre, elle rend possible une révision du contrat à la demande de l'auteur au cas où sa rémunération se révélerait disproportionnée au regard des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre²¹.

Mais cette « rémunération équitable » ne pouvait avoir de réelle portée que si une entente entre représentants des différentes parties contractantes était trouvée.

sur le site de l'Institut für Urheber- und Medienrecht : <http://www.urheberrecht.org/UrhGE-2000/>

¹⁷ Adolf Dietz, dans son article « Principaux aspects de la législation et de la jurisprudence récentes du droit des contrats d'auteur en Allemagne » (*RIDA* 198, octobre 2003, p. 147-255), précise toutefois « que cette loi n'instaure en aucun cas un dispositif distinct pour le droit des contrats d'auteur [...] il s'agit, au contraire, d'une révision, capitale il est vrai, de la loi allemande relative au droit d'auteur (UrhG). »

¹⁸ Muriel Josselin-Gall, *Les Contrats d'exploitation du droit de propriété littéraire et artistique. Étude de droit comparé et de droit international privé*, GLN Joly Editions, 1995, p. 62-63.

¹⁹ A. Dietz, « Principaux aspects de la législation », art. cit., p. 167.

²⁰ Le droit à une rémunération équitable a également été ajouté à l'alinéa 2 de l'article 11 de la même loi (UrhG).

²¹ L'article 32-1 de la loi précise que « *si la rémunération convenue par le contrat n'est pas équitable, l'auteur peut exiger du cocontractant une modification du contrat de façon à ce que celui-ci lui assure une rémunération équitable* ».

Celle-ci a donné lieu à des barèmes communs de rémunération réclamés par l'article 32.2 de la loi UrhG²². Très difficiles à mettre en place dans certains secteurs de la création artistique, les barèmes ont vu le jour pour l'édition d'œuvres de littérature en 2005. Après plusieurs années de discussion, le syndicat des auteurs (VS) et plusieurs grandes maisons d'édition, dont Berlin Verlag, Fischer, Hanser, Antje Kunstmann, Lübbe, Piper, Random House, Rowohlt und Seemann-Henschel signaient un document cadre²³. Il n'a certes aucune valeur législative ni force d'obligation, mais a le mérite d'exposer un ensemble de recommandations et de précisions quant à la définition de ce qu'est une rémunération « équitable ».

• **Les barèmes de « rémunération équitable »**

— Selon l'accord, une rémunération équitable correspond pour un livre cartonné (*hardcover*) à un droit d'auteur de 10 % du prix de vente HT, sachant que le pourcentage peut être abaissé à 8 % lorsque certaines circonstances l'exigent, comme les perspectives de vente particulièrement faibles, la taille de la maison d'édition, des coûts d'achat de droits de reproduction, etc. Ces pourcentages doivent par ailleurs progresser par paliers, ceux-ci n'étant pas précisés.

— Concernant les droits poche, l'accord prévoit comme standards de rémunération les pourcentages sur les prix de vente HT suivants : 5 % jusqu'à 20 000 exemplaires vendus, 6 % à partir de 20 000, 7 % à partir de 40 000 et 8 % à partir de 100 000.

— Les revenus des droits secondaires exploités par des tiers doivent se répartir entre l'éditeur et l'auteur au moins à part égale pour les droits de traduction et à 60/40 en faveur de l'auteur pour les autres droits.

— Ces droits doivent faire l'objet « d'une rémunération séparée » et ne peuvent pas venir en amortissement de l'à-valoir.

— Enfin le paiement d'un à-valoir doit être prévu par le contrat, et l'auteur peut en cas d'amortissement rapide demander un paiement de ses droits au 31 juin, le relevé des droits étant normalement établi annuellement au 31 décembre.

• **Transfert, droit de retrait**

Parmi les apports de la réforme sur le droit contractuel d'auteur (2002), on peut également citer la reconnaissance d'un droit de retrait en cas de vente d'une maison d'édition (UrhG art. 34.3). Normalement, le transfert de contrat nécessite l'accord écrit de l'auteur sauf lorsque ce transfert a lieu dans le cadre légal d'une cession d'entreprise. Or sachant que les auteurs peuvent être opposés à ce transfert lorsque, par exemple, les choix éditoriaux (idéologiques, moraux, littéraires, etc.) du repreneur sont trop éloignés de leurs propres orientations, créations ou sensibilité, le législateur reconnaît à l'auteur le droit à la résiliation. Mais comme le note Adolf Dietz, mieux vaut ne pas « surestimer la portée

²² L'article 32-2 de la loi précise que « la rémunération est équitable si elle est déterminée par un barème commun de rémunération. À défaut, la rémunération est équitable si elle est conforme, au moment où le contrat a été conclu, à ce qui est considéré comme habituel et juste commercialement eu égard au genre et à l'étendue des utilisations autorisées, en particulier à leur durée et à leur date, ainsi qu'à toute autre circonstance ».

²³ Voir le contenu de l'accord : <http://www.urheberrecht.org/UrhGE-2000/download/gem-verg/962.pdf>

pratique de cette disposition²⁴ » dont les éditeurs, d'ailleurs, ignorent souvent l'existence.

• **Débats autour de la réforme et des barèmes**

La réforme a provoqué en Allemagne des débats passionnés et aujourd'hui encore elle suscite des critiques. Pourtant, lorsqu'on interroge les éditeurs sur les barèmes et l'accord signés en 2005, certains fouillent dans leur mémoire et affirment ne pas se souvenir, ou même n'en avoir jamais entendu parler. Quand ils le connaissent, ils enchaînent aussitôt sur la réforme du droit d'auteur, réduite à la loi de mars 2002 sur le renforcement de la position contractuelle des auteurs et les rémunérations équitables. Mais c'est pour la commenter ainsi : « C'est une loi ancienne » ; « Elle ne sert à rien, car personne n'a jamais pu définir ce qu'était une rémunération équitable. » Tous se souviennent en revanche du conflit très dur qui a opposé les traducteurs aux éditeurs (2002-2003) et conduit à une hausse des rémunérations.

3. Les contrats et les usages contractuels en Allemagne

Dès 1901 avait été promulguée une loi sur le contrat d'édition d'une œuvre littéraire ou artistique. Elle a été modifiée pour la dernière fois en mars 2002 ; c'est la Gesetz über das Verlagsrecht²⁵ (loi sur le droit d'édition).

Le contrat d'auteur en Allemagne est donc encadré à la fois par les lois (loi de 1901 ; UrhG de 1965 intégrant la loi de 2002) et par des accords de branche.

Il ressort de ces cadres législatifs ou contractuels des contrats types assez ressemblants, dont le contrat élaboré par le Börsenverein, qui est largement repris par les éditeurs, contrairement à celui proposé par le VS et que les éditeurs disent ne pas utiliser.

Pour cette étude, nous nous sommes attachés à comparer le contrat du Börsenverein et plusieurs contrats que des éditeurs et agents nous ont transmis. Les différences entre ces modèles tiennent davantage à l'étendue des droits cédés et des avantages concédés à chaque partie que de la réelle nature de la concession.

A) La nature et l'étendue des droits cédés

Le contrat du Börsenverein commence par décrire les obligations de l'auteur et les caractéristiques du texte (volume, contenu, présence d'illustrations, etc.). La toute première clause prévoit qu'en cas de différend entre l'auteur et l'éditeur sur le titre, la décision finale revient à l'éditeur dans le respect des droits moraux de l'auteur. Cette clause n'est pas systématique mais est présente dans les contrats d'éditeurs.

Les articles et alinéas sur la nature des droits cédés, ou plutôt concédés, sont naturellement les plus longs. Ils prévoient l'exclusivité ou la non-exclusivité de

²⁴ Adolf Dietz, « Principaux aspects de la législation », p. 193.

²⁵ La version modifiée de 2002 se trouve en ligne : <http://transpatent.com/gesetze/verlagsg.html>. De longs extraits traduits par Nathalie Phelip-Steinhilber, juriste et traductrice, expert près la cour d'appel de Lyon, sont reproduits en annexe IV.

la cession, son étendue territoriale et sa durée. Dans la grande majorité des cas, il s'agit de cession exclusive, valable pour le monde entier.

• **La nature des droits cédés**

a) Les droits à céder

Dans ses alinéas, l'article mentionnant les droits cédés les décrit un à un ; si l'auteur cède l'intégralité de ses droits, alors le nombre d'alinéas dépasse la vingtaine (vingt-trois dans le cas du *Börsenverein*). Cette abondance traduit l'état d'avancement de l'édition allemande par rapport aux nouvelles technologies de l'information et de la communication. Les droits cédés comprennent :

- les droits de reproduction de l'intégralité ou d'une partie de l'œuvre en pré- ou post-publication ;
- les droits de reproduction et de diffusion (relié, broché, poche, réimpression, éditions scolaires, clubs, *digest*, éditions de luxe et cartonnées, éditions à gros caractères, micro-reproduction, fascicules, et insertion dans d'autres livres, audiobook) ;
- les droits de reproduction et de diffusion d'éditions spéciales hors réseaux de vente traditionnels ;
- les droits de traduction ;
- les droits d'adaptation, théâtrale, chorégraphique, audiovisuelle ;
- le droit de reproduction et de diffusion de tout ou partie de l'œuvre sur des supports numériques (par exemple : CD-Roms, CD-I, liseuses) et autres formes de publication électronique.

À cela s'ajoutent :

- tous les droits de reproduction et de diffusion liés à des technologies nouvelles : systèmes d'impression tels que la PoD (*print on demand*), systèmes numériques, électroniques, multimédia, banques de données, incluant tous les modes de transmissions, tous les réseaux et tous les protocoles ;
- les droits de reproduction sur supports d'images ;
- les droits de prêts et de location, y compris par les modes de télétransmission ;
- les droits d'utilisation des éléments de l'œuvre, en particulier des personnages ;
- les droits de reproduction et de publication sur supports particuliers tels que les calendriers, etc. ;
- le droit d'archiver l'œuvre et de l'intégrer à des bases de données, etc.

Les contrats précisent que l'auteur cède à l'éditeur les droits pour « *tout type d'utilisation inconnue à la date de la signature du contrat* ». Cette concession pour droit d'usage d'un mode d'exploitation encore inconnue était interdite par l'article 31.4 de la loi de 2003 (premier panier). Comme le précise Adolf Dietz, avant l'entrée en vigueur du deuxième panier de la réforme, la jurisprudence (dans des domaines autres que l'édition d'œuvres littéraires, il est vrai) en avait

déjà atténué la portée²⁶. La loi de 2008, en remplaçant l'article 31.4 par l'article 31.1, autorise désormais la cession des droits pour tout type d'exploitation inconnu à la condition qu'une mention écrite le spécifie. De plus, tant que l'exploitation nouvelle n'a pas débuté et jusqu'à 3 mois après son commencement, l'auteur garde la possibilité de récupérer ses droits.

b) Les droits effectivement cédés

Traditionnellement, les auteurs germanophones cèdent l'intégralité des droits d'exploitation de leur œuvre à leur éditeur. Le marché des cessions de droits de traduction ayant considérablement augmenté au cours de la dernière décennie, il représente une source de revenus non négligeable.

Aujourd'hui, les agences littéraires internationales tendent à conserver les droits de traduction et l'ensemble des droits dérivés qu'elles gèrent en interne. Mais cela n'est pas systématique et dépend de la capacité de chacun à gérer ces droits. Eva Korálnik (Liepman AG), par exemple, les cède rarement, alors que d'autres agents, dit-elle, « ont tendance à les céder car ils ne sont pas équipés pour les cessions internationales. Nous, nous cédon les droits de traduction aux éditeurs qui ont de très bons services de droits étrangers après avoir négocié un partage favorable pour l'auteur. » Peter Fritz (Paul & Peter Fritz AG) affirme quant à lui : « Si l'éditeur est efficace, on peut céder les droits de traduction. S'il est passif, c'est nous qui le ferons car l'auteur de toute façon y est gagnant. »

Quant aux droits numériques, ils font l'objet de clauses particulières récemment ajoutées dans la dernière version du contrat du Börsenverein (2010 ; voir plus bas, p. 24).

• **L'étendue territoriale et la durée de la cession**

Dans la pratique, l'étendue territoriale couvre quasi systématiquement le monde entier pour la bonne raison qu'un morcellement de l'espace germanophone n'aurait commercialement aucun sens.

La durée de la cession est traditionnellement celle de la propriété intellectuelle, même si les agents littéraires tentent de la limiter à 7, 10 ou 15 ans. Peter Fritz affirme limiter les durées depuis la fin des années 1970 alors que les jeunes agents, eux, reconnaîtraient avoir plus de mal.

• **Résiliation et rétrocession**

Même lorsque l'auteur cède l'intégralité de ses droits pour la durée de la propriété intellectuelle, l'article 41 de la UrhG lui permet une rétrocession partielle des droits non exploités au terme de 2 années. Dans le cas du contrat du Börseverein, cette rétrocession est possible au terme de 5 années. Si les éditeurs affirment que ce droit ne s'exerce que très rarement, les agents, eux, l'ont bien en tête. « S'il le faut, dit Peter Fritz, on récupère les droits au bout de 2 ans. »

Quant au « retrait de l'auteur », il est légalement possible « si l'œuvre n'est pas reproduite ou diffusée conformément aux dispositions contractuelles » (art. 32 de la loi de 1901). Le contrat type du Börsenverein ainsi que les contrats d'éditeur parlent de « motif grave » sans que soient spécifiés les cas d'épuisement ou des seuils minimum de vente (voir p. 82 et 99).

²⁶ Voir Adolf Dietz, « Réflexions sur les aspects contractuels du droit d'auteur », *Perspectives d'harmonisation du droit d'auteur en Europe*, rencontres franco-allemandes, sous la direction de Reto M. Hilty, Christophe Geiger, Springer, 2007, p. 477-492.

B) Les rémunérations

Au moment des grands débats autour de la rémunération équitable et de la réforme qui a suivi (2005), le Börsenverein a commandé une étude sur les rémunérations réelles des auteurs et les possibles conséquences d'une augmentation des droits d'auteur sur l'économie des maisons d'édition. Il ressort de cette étude datant de 2003 que les droits moyens pour un *hardcover* en littérature générale étaient de 9,56 % du prix de vente HT et de 6,57 % pour un livre poche²⁷.

• Rémunération des éditions exploitées par l'éditeur

a) *Hardcover*

Les rémunérations les plus courantes sont peu ou prou celles qui sont décrites dans les barèmes signés en 2005. Pour les droits d'auteur dus sur l'édition première, le premier palier est compris entre 8 et 10 % du prix de vente HT de chaque exemplaire vendu, sachant que les *softcovers* (éditions brochées, équivalent du grand format français) tournent davantage autour des 8 % et les *hardcovers* autour de 10 %. Ils augmentent ensuite par paliers jusqu'à 12 % puis atteignent 14 % pour les ventes supérieures à 25 000 exemplaires chez certains, 45 000 chez d'autres.

Peter Fritz confie qu'il aime rappeler aux éditeurs « qu'au siècle dernier, la rémunération était de 15 %. Au moment de la Première Guerre mondiale, on a décidé de baisser à 10 %. Il semblerait que la guerre dure encore. » Et s'il exige toujours 10 %, certains éditeurs, dit-il, estiment qu'une rémunération équitable commence à 8 %.

b) *Softcover*

Les *softcovers* étant moins chers, les pourcentages vont de 8 % à 11 % pour les très grosses ventes.

c) *Poche*

Quant à la rémunération des droits poche elle suit elle aussi des paliers, démarre généralement à 5 % et peut aller jusqu'à 8 % pour les tirages de 100 000 exemplaires par exemple²⁸.

• Rémunération des exploitations par des tiers

Pour les autres droits acquis par l'éditeur, droits secondaires dont, le cas échéant, droits de traduction, de représentation, d'adaptation que l'éditeur n'exploite pas lui-même, les répartitions sont quasi systématiquement assises sur les recettes nettes (*Reinerlös*) de l'éditeur. La répartition classique est de 50/50 pour les droits poche et de traduction, et de 40/60 en faveur de l'auteur pour les

²⁷ Rapport du Prof. Dr. Christian Homburg, de l'université de Mannheim, « Betriebswirtschaftliche Auswirkungen möglicher Veränderungen der Honorarsituation in Verlagen als Folge der Urheberrechtsnovellierung », Mannheim, 2003, p. 25.

Rapport consultable en ligne sur le site du Börsenverein: http://www.meinboersenverein.de/sixcms/media.php/976/Gutachten_Prof_Homburg_Honorarsituation_in_Verlagen_als_Folge_der_Urheberrechtsnovellierung.pdf

²⁸ Voir dans le même rapport le tableau des paliers et des pourcentages par format, p. 28.

droits d'adaptation. Cette répartition varie bien sûr en fonction du pouvoir de négociation présumé de l'auteur. Naturellement (et cela vaut pour tous les cas où un auteur est représenté par agent, quel que soit le pays), les droits sont minorés de la commission de l'agent, au cas où l'auteur en a un.

Elle varie également d'un éditeur à l'autre. Une maison comme Suhrkamp, déjà citée, procède à une répartition des droits de traduction de 70/30 en faveur de l'auteur. La directrice des droits, Petra Hardt, revendique un « modèle Suhrkamp ». « Les auteurs restent pour la durée de la protection littéraire. » Elle ajoute : « Nos auteurs ont une renommée internationale, ils sont traduits dans le monde entier. C'est la force de Suhrkamp. Il est donc logique que les auteurs bénéficient de la plus grande part des recettes issues de la diffusion internationale de leurs œuvres. » Mais ce cas Suhrkamp demeure exceptionnel.

• **Forfaits et à-valor**

La pratique du forfait en littérature générale reste marginale (1 % des *hardcovers* en littérature), ainsi que l'a montré le rapport de Christian Homburg sur les rémunérations moyennes des auteurs²⁹. Il existe toutefois une pratique (14 % des ouvrages de littérature générale en 2002, selon le même rapport) associant le forfait à une rémunération proportionnelle, celle-ci démarrant à compter d'un certain nombre d'exemplaires vendus.

Dans la plupart des cas, l'éditeur verse à l'auteur, à la signature du contrat, un à-valor sur les droits d'auteur dus. Dans les contrats consultés, l'ensemble de ces droits dus viennent en amortissement de l'à-valor, y compris — lorsqu'ils sont cédés — les droits de traduction et d'adaptation, alors que de l'aveu des éditeurs ledit à-valor n'est calculé que sur les espérances de vente de l'édition première, voire du premier tirage, et non sur les perspectives de recettes provenant de l'ensemble des exploitations.

Un à-valor moyen pour un premier roman d'un auteur inconnu sera d'environ 3 000 €. Il est évident que cette moyenne masque deux réalités incontournables. D'une part, la rémunération d'un auteur est avant tout une affaire de négociation, d'autre part la tendance du marché montre une baisse des rémunérations les plus basses et une hausse des rémunérations les plus hautes.

• **Arrêté des comptes et relevés**

Enfin, les droits sont payés à l'auteur une fois par an, au plus tard dans les 3 mois qui suivent la reddition des comptes et l'auteur peut mandater un expert pour vérifier les comptes de l'éditeur. Au-delà d'un écart de 5 % entre les comptes des relevés et ceux de l'auditeur, l'audit est à la charge de l'éditeur.

C) Le droit d'option

Il est d'usage en Allemagne qu'un auteur propose son nouvel ouvrage à son éditeur, mais cette option n'a pas à être contractualisée ; elle n'oblige pas l'auteur à partir du moment où elle n'est pas rémunérée. En revanche, une option payante, limitée dans la durée, doit obligatoirement figurer dans le contrat.

²⁹ *Ibid*, p. 23.

4) La relation contractuelle vue par les professionnels

Lorsqu'on interroge les professionnels allemands, un constat s'impose d'emblée : les relations entre éditeurs et auteurs semblent aujourd'hui paisibles. Une négociation reste une négociation et les intérêts en présence ne sont pas toujours concordants, mais dans l'ensemble les contrats et usages semblent satisfaire les différentes parties.

La qualité de la relation auteur-éditeur est systématiquement citée comme condition *sine qua non* de la collaboration, laquelle fonctionne avant tout sur un mode personnel. Dans les petites maisons comme Nautilus, « les relations sont très personnalisées. Lorsqu'il y a des problèmes, on en parle, c'est tout », dit l'éditrice, Hanna Mittelstädt, qui connaît depuis peu un important succès international avec Anna Maria Schenkel. La situation de Suhrkamp qui, à la mort de son fondateur, a vu certains de ses auteurs les plus fidèles quitter la maison, est intéressante car elle confirme qu'en Allemagne la relation éditeur-auteur est une relation intime avant d'être contractuelle ; lorsque la confiance est rompue, l'auteur part. Autrement dit, la stabilité des auteurs est fonction de la stabilité des éditeurs.

L'argent et les rémunérations ne sont pas au cœur des conversations mais les auteurs semblent conscients des difficultés économiques rencontrées par les éditeurs. Ils disent vouloir une relation de qualité. Hans Werner Kettenbach, auteur allemand publié depuis des années en Suisse par la célèbre maison Diogenes, ne dit pas autre chose : « Les auteurs allemands sont généralement contents. Je n'ai pas entendu parler de problème particulier. » Et il ajoute que « la coopération avec un éditeur dure autant que cela est possible », c'est-à-dire aussi longtemps que la relation est bonne. N'ayant pas d'agent, il laisse son éditeur gérer l'intégralité de ses droits. « Je sais que les jeunes aujourd'hui ont des agents, moi non. » Et lorsqu'on lui demande pourquoi, il répond : « Pourquoi en avoir ? »

Le contenu précis des contrats intéresse généralement peu les auteurs, et c'est aux agents qu'il faut s'adresser pour en savoir plus sur le contenu des négociations. « La première chose que j'explique aux jeunes qui débutent dans ce métier, dit Eva Korálnik, c'est qu'il n'y a pas deux négociations semblables. Il faut regarder chaque cas avec un œil nouveau. Parfois je cède uniquement les droits pour l'édition en grand format, parfois uniquement les poches, parfois les deux. »

Par ailleurs, les agents sont proches des éditeurs, et sont souvent d'anciens éditeurs eux-mêmes. Ils connaissent les fonctionnements internes des maisons d'éditions et admettent que leur position n'est pas facile. Bien sûr, la question du numérique mobilise tous les débats. Mais il faut compter aussi avec le pouvoir disproportionné des grandes chaînes de librairies. « Les éditeurs se sentent menacés de tous les côtés, explique Peter Fritz. La plus grande chaîne de librairies allemande a un chiffre d'affaires double de celui de la branche édition de Bertelsmann Allemagne. Les éditeurs sont dans une situation difficile. Les libraires peuvent exiger n'importe quoi. C'est une des raisons pour lesquelles ils prétendent que 8 % est une rémunération équitable. »

À en croire Michael Krüger, directeur éditorial chez Hanser et auteur lui-même, « les choses seraient plus faciles si les auteurs, les traducteurs et les agents étaient plus attentifs aux problèmes du marché ».

5. Les droits numériques

A) Le marché

L'Allemagne s'est lancée sur les nouveaux marchés de l'audiobook ou de l'e-book plus tôt et plus vite que d'autres pays européens. Le piratage s'y est également développé : selon une étude récente, 49 % des téléchargements d'audiobook et 39 % des téléchargements d'e-book seraient illégaux³⁰. Pour remédier au piratage, le Börsenverein s'est engagé dans une réflexion qui prend en compte l'expérience des majors de la musique. Le syndicat prône l'utilisation de filigrane qui permet, lors d'échanges de fichiers, d'identifier rapidement le fichier filigrané et celui qui l'a mis en ligne. Ce procédé, selon le syndicat, est préférable aux DRM qui compliqueraient considérablement le marché, avis que tous les acteurs du livre ne partagent pas.

Le marché allemand de l'e-book est encore modeste. Au cours du premier semestre 2009, ce sont 65 000 e-books qui ont été vendus à des particuliers (d'après GfK Panel Services Deutschlands cité par Börsenblatt³¹) ; soit 1 % du marché total. Mais l'ampleur de la progression, supérieure à celle de la musique à ses débuts, laisse présager un marché significatif à court terme.

Le prix de l'e-book demeure volontairement au moins égal au prix des poches. Le prix de vente, fixé par l'éditeur et auquel s'applique une TVA à 19 % (contre 7 % pour le livre), entre-t-il dans le cadre d'application de la loi de 2002 sur le prix unique (BuchPrG) ? La question a été et demeure débattue. Il est reconnu que l'e-book, entendu comme reproduction exacte du livre, entre dans l'application du paragraphe 2 de la loi et qu'en conséquence le prix unique s'y applique. Mais l'interprétation de la loi est pour le moment restrictive et les professionnels craignent qu'elle ne le soit encore plus dans les années à venir. L'e-book auquel s'applique le prix unique doit être téléchargé et conforme de la première à la dernière page au livre imprimé. N'entrent pas dans l'application de la loi la consultation en ligne des contenus, l'accès en ligne à des bases de données, la consultation et l'utilisation des contenus dans les réseaux, etc.

Avec sa plate-forme Libreka!, l'Allemagne a entrepris un vaste chantier considéré aujourd'hui comme un succès. Plus de 600 libraires et 1 200 éditeurs sont partenaires, et près de 25 000 e-books disponibles en ligne³², sur 1,2 million de titres. La spécificité de la plate-forme est de ne pas être propriétaire des titres et de s'appuyer sur le réseau des libraires. Chaque éditeur fixe son prix de vente, généralement supérieur au format poche, et négocie avec le libraire les conditions commerciales de vente³³. La répartition des produits de la vente est de 5 % pour la plate-forme, 25 % pour le libraire et 70 % pour l'éditeur.

La lutte contre les monopoles est aussi prioritaire, pour le Börsenverein, que celle contre le piratage. L'agent Peter Fritz raconte avoir invité à Zurich les

³⁰ http://www.boersenblatt.net/media/747/Politikbrief_2009-11.247315.pdf

³¹ <http://www.boersenblatt.net/334053/>

³² <http://www.libreka.de/help#information>

³³ Présentation de Libreka ! par Ronald Schild, directeur marketing de MVB (Marketing-und Verlagsservice des Buchhandels), lors des Assises du numériques du SNE de novembre 2009 : http://www.syndicat-librairie.fr/fr/le_modele_libreka_

grands éditeurs allemands pour une rencontre sur le sujet. Il leur a proposé de ne plus leur céder les droits numériques, non pas pour les en priver, comme il l'explique, mais pour donner à ceux-ci les moyens de ne pas céder aux pressions de majors telles qu'Amazon. Aujourd'hui les auteurs cèdent leurs droits numériques à leurs éditeurs, mais l'exemple montre à quel point les éditeurs se sentent fragilisés face aux nouvelles puissances du numérique. Amazon, par exemple, fixe le prix de vente des livres numériques qu'il met en vente, menaçant les éditeurs qui s'y opposent de les déréférencer. Les marges de négociation des maisons d'édition sont faibles et pourraient disparaître complètement à l'avenir sans une cohésion professionnelle et interprofessionnelle forte.

Il y a un an s'est ouvert un débat sur les licences globales et l'éventuelle instauration d'une taxe (*Kulturflatrate*) sur l'échange de fichiers. Le Börsenverein s'y est opposé, considérant que de tels procédés reviendraient à mettre l'ensemble des ouvrages dans le domaine public et à ne plus rémunérer les détenteurs de droits d'auteur en fonction de l'effective diffusion d'une œuvre. De plus, cette diffusion ne serait plus soumise à la libre décision de l'auteur³⁴.

B) Les contrats

La solution actuellement adoptée consiste à juxtaposer les droits numériques aux droits d'édition classiques, soit par la voie d'un avenant lorsqu'il s'agit d'œuvres déjà publiées, soit par l'ajout de clauses spécifiques.

• Points communs des contrats

Les contrats qu'il nous a été permis de consulter (ceux du Börsenverein, d'une importante maison indépendante et d'une agence de renom) :

- prévoient la cession exclusive des droits numériques ;
- font la distinction entre les e-books vendus directement par l'éditeur et les droits numériques cédés et exploités par des tiers ;
- rémunèrent les auteurs en prenant pour assiette la part éditeur.

Les agents et les auteurs demandent et semblent obtenir :

- soit une révision des rémunérations à échéance brève, souvent 2 ans, soit une renégociation complète avec droit de préférence à l'éditeur ;
- la rétrocession des droits en cas de non-exploitation.

• Rémunération, exploitation par des tiers

La rémunération de l'auteur varie entre 20 et 25 % de la part éditeur. Dans le cas d'un e-book vendu sur Libreka !, si l'auteur touche 25 % la part éditeur (70 % du prix de vente HT), il est alors rémunéré à 17,5 % du prix de vente hors taxe, ce qui est supérieur aux royalties touchées sur un *hardcover* par exemple.

Depuis l'explosion des ventes de certains titres en e-book, les agents réclament également une modulation des rémunérations en fonction des chiffres de vente. Le raisonnement est le suivant : dès qu'on atteint des ventes à cinq chiffres, l'auteur devrait pouvoir prétendre à une rémunération plus élevée puisque les dépenses de l'éditeur sont quasi nulles, sans frais d'impression.

³⁴ Voir http://www.boersenverein.de/de/portal/volltextsuche/372618?_nav=372618,372607

Concernant les droits numériques exploités par des tiers, comme dans le cas de cessions de droits de traduction, les rémunérations sont celles des droits dérivés : 50, 60 ou 70 % la part éditeur.

Enfin, les rémunérations des droits numériques entrent le plus souvent en amortissement de l'à-valoir.

Les professionnels rencontrés recommandent à la fois prudence et audace. Audace, pour se lancer sur le marché du numérique en procédant à des investissements lourds mais indispensables. Et prudence : on ne peut risquer de freiner ces investissements par des revendications d'auteurs trop exigeantes.

II. L'ESPAGNE

1. Le paysage éditorial espagnol

A) Le marché

QUELQUES DONNÉES CHIFFRÉES 2009

- CA éditeur de l'édition espagnole : 3,11 milliards € (- 2,4 % par rapport à 2008)
- Nombre de titres nouveaux : 76 200
- Ventes par circuits de distribution en 2008 :
 - Se fait pour 47 % dans le circuit de la librairie, et cela malgré la poussée des chaînes telles que Casa del Libro (Groupe Planeta), les librairies Bertrand (Bertelsmann), la Fnac ou les hypermarchés comme El Corte Inglés, Carrefour, Auchan, Eroski, Hipercor, Abacus (Catalogne) ou Elkar (Pays Basque).
 - Librairies : 47,6 %
 - Grandes surfaces : 9 %
 - Kiosques : 7,7 %
 - Ventes directes : 11 %
 - Ventes à crédit : 6,7 %
 - Ventes à distance (dont Internet) : 18 %
- L'Espagne a adopté le prix unique du livre en 1975
- TVA livre réduite : 4 %
- Les prix moyens (*chiffres 2007 ; source : Frankfurt Book Fair*) :
 - tous formats confondus : 12,45 €
 - livre de poche (*bolsillo*) : 6,4 €
- Nombre de maisons d'édition : 1 110
- Nombre de points de vente : 3 500
- Exportation (2008) : 334,7 millions €
- Cessions de droits : 139 millions €

Sources : ministère espagnol de la Culture (MCU) et Instituto Nacional de Estadística.

• **Le marché intérieur**

L'Espagne connaît actuellement une crise économique profonde. Le secteur éditorial, d'un grand dynamisme depuis plusieurs décennies, n'y échappe pas. Les ventes sur le marché intérieur ont connu une baisse sensible de 2,4 % en 2009 ; le chiffre d'affaires (marché intérieur) est ainsi passé à 3,11 milliards d'euros contre 3,18 milliards en 2008 pour 76 200 titres publiés contre 73 000 en 2008 (secteur privé uniquement)³⁵. Les chiffres prévisionnels pour 2010 sont alarmants.

³⁵ Sources : ministère espagnol de la Culture (MCU ; <http://www.mcu.es/libro/MC/PEE/index.html>) et Instituto Nacional de Estadística

C'est par ailleurs un secteur qui connaît de puissantes concentrations. Les trente-huit plus grandes maisons (CA annuel supérieur à 18 millions d'euros) génèrent 66,5 % du chiffre d'affaires pour un tiers des titres publiés.

L'Espagne, depuis 1975, applique le prix unique du livre. Un ouvrage de littérature générale est généralement publié d'abord en format relié cartonné avant d'être publié en poche. Le format intermédiaire broché (*softcover*) existe également.

• **Le marché extérieur**

Associé à un espace linguistique immense (entre 300 et 400 millions d'hispanophones dans le monde), le marché hispanique est un des plus gros marchés du livre en nombre de lecteurs, un marché à la fois européen et américain. L'exportation de livres espagnols dans le monde générerait en 2008 un chiffre d'affaires de 334,73 millions d'euros. Les trois premiers pays d'exportation étaient le Mexique, la France et l'Argentine.

Les quatre grands groupes que sont Planeta, Random House-Mondadori, Santillana (Grupo Prisa) et Anaya (Hachette) rayonnent sur l'ensemble du monde hispanique grâce à des structures internationales qui cumulent l'édition, la diffusion-distribution et la vente. Elles commencent toutefois à souffrir de la concurrence encore embryonnaire mais croissante des maisons d'édition indépendantes d'Amérique latine et des États-Unis.

Les co-éditions et les cessions de droits se développent, même si elles sont encore inférieures aux acquisitions (un quart des titres publiés en Espagne sont des traductions). Le montant des cessions de droits est évalué à 139 millions d'euros en 2009 contre 33 millions estimés en 2008.

• **Un marché multilingue**

Même si les capitales éditoriales sont Barcelone (siège des groupes Planeta et Random House Mondadori) et Madrid (siège du groupe Santillana), des centaines de maisons d'édition sont disséminées sur l'ensemble du territoire national. Leur production est majoritairement en castillan (77,8 % des titres en 2008) mais également en catalan (13,9 %), basque et galicien (*galego*), qui ont le statut de langues co-officielles.

• **Un marché jeune et qualifié de « dur »**

L'édition espagnole est relativement jeune par rapport à l'édition anglaise, allemande, italienne ou française. La plupart des grandes maisons ont moins d'un demi-siècle d'existence. Les plus anciennes étaient au départ spécialisées dans l'édition scolaire, universitaire ou encyclopédique et c'est à partir de la fin des années 1960 que s'est développée l'édition littéraire ; de prestigieuses maisons indépendantes comme Tusquets ou Anagrama, par exemple, ont toutes deux été fondées en 1969. Après la dictature, le marché éditorial a connu une

(<http://www.ine.es/jaxi/menu.do?type=pcaxis&file=pcaxis&path=%2Ft12%2Fp401%2F%2Fa2009>).

Voir aussi Javier Rodríguez Marcos, « La venta de libros sigue bajando », *El País*, 1^{er} juillet 2010 : http://www.elpais.com/articulo/cultura/venta/libros/sigue/bajando/elpepucul/20100701elpepucul_11/Tes

rapide et forte concentration, si bien qu'aujourd'hui une maison sur quatre appartient à un groupe.

L'organisation du territoire espagnol en régions autonomes et l'existence de nombreuses langues officielles font se superposer deux modèles économiques. L'un, traditionnel, repose sur de petites maisons indépendantes, familiales et fortement ancrées dans une région où l'on écrit et publie à la fois en castillan et dans une autre langue régionale. L'autre modèle, ultra-libéral, s'est développé autour de quelques grands groupes internationaux. Il en sort un paysage éclectique tantôt régional tantôt fortement mondialisé, voire américanisé.

Les éditeurs interrogés parlent spontanément de cette jeunesse du marché, regardée le plus souvent comme un atout qui a ses revers. « En quelques décennies, explique Juan Milá, éditeur de la prestigieuse maison d'édition indépendante Salamandra, l'édition espagnole est arrivée à maturité. Mais il n'y a pas trente-six façons de se développer. Et l'édition espagnole l'a fait de façon fragmentée. » La distribution en particulier n'y est pas organisée au niveau national, ce qui complexifie considérablement le marché et donne l'avantage aux groupes. Il résulte de ce développement rapide et fragmenté une concurrence sans doute plus intense que dans les autres pays d'Europe occidentale.

La concurrence revient dans toutes les discussions et, avec elle, ses corollaires : concentration, explosion des prix littéraires organisés par les maisons d'édition, surproduction. « On publie plus que jamais, remarque Jorge Herralde de la maison d'édition Anagrama, et un phénomène s'est produit : l'irruption de grands best-sellers espagnols d'auteurs méconnus comme Carlos Ruiz Zafón ou Ildefonso Falcones, etc. »

B) Les principaux acteurs

• La FGEE

Les éditeurs se sont organisés au niveau régional autour d'associations ou de syndicats rassemblés au sein d'une seule fédération nationale, la FGEE (la Fédération des syndicats d'éditeurs espagnols³⁶).

Créée en 1978, elle compte aujourd'hui onze associations ou syndicats d'éditeurs, lesquels représentent 876 maisons d'édition réalisant 90 % de la production nationale. Leurs principales fonctions sont notamment de représenter, promouvoir et défendre les intérêts des éditeurs aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale, et de mener des actions de lobbying auprès des institutions en matière de législation, de fiscalité, de droit du travail, etc. Le prix unique du livre, la concurrence, la promotion de la lecture font partie de ses actions prioritaires. Elle publie chaque année des rapports d'étude et des données statistiques très fournis sur le marché du livre intérieur et extérieur, tous consultables en ligne. C'est aussi un organisme de promotion à l'international et l'organisateur d'événements tels que la Foire internationale du livre espagnol (LIBER) qui se tient annuellement et alternativement à Madrid et Barcelone.

La FGEE collabore avec les organismes de gestion collective telle que le CEDRO (voir p. 87), ainsi qu'avec les associations d'auteurs, qui sont

³⁶ Federación de Gremios de Editores de España, FGEE : <http://www.federacioneditores.org/Default.asp>

nombreuses³⁷. Elle est un membre actif de la Fédération des éditeurs européens (FEE-FEP) et collabore étroitement avec les associations d'éditeurs des autres pays européens.

• **Les associations d'auteurs**

Les plus importantes sont l'ACE (l'Association collégiale des écrivains d'Espagne³⁸) et l'ACEC (l'Association collégiale des écrivains de Catalogne³⁹).

Créée en 1976, l'ACE mène des actions en faveur du droit d'auteur et de la liberté d'expression. Elle conseille les auteurs en matière de contrat d'édition et promeut la création littéraire espagnole. Son rôle à la fois de conseil, d'information, ou de partenariat pour les grands événements littéraires comme les foires et salons, semble se renforcer avec l'apparition du numérique et la nécessité d'engager des débats interprofessionnels.

Toutefois les auteurs interrogés reconnaissent ne pas être affiliés. « L'individualisme de l'écrivain est pathologique », explique José Manuel Fajardo, romancier espagnol qui connaît bien l'édition en Espagne comme en France où il a vécu. « C'est énervant, mais c'est inhérent à l'activité de l'écrivain. »

• **Le travail de l'interprofession**

Les éditeurs comme les auteurs sont représentés à la fois au niveau régional et national, et tous de saluer le travail accompli par les nombreux organismes.

Selon Valeria Bergalli, fondatrice et éditrice de la petite maison d'édition indépendante Minúscula, l'Espagne a échappé au pire. « Le gouvernement Aznar a essayé de liquider le prix unique du livre, dit-elle. Il y a eu une grosse protestation », dans laquelle les syndicats d'éditeurs ou d'auteurs tels que la FGEE ou l'ACE ont joué un rôle déterminant. « C'est en partie grâce à eux qu'a été préservée la diversité de l'édition et la librairie indépendante. »

Si ces organismes professionnels fonctionnent, c'est grâce à leur système fédératif. « La FGEE n'est pas aussi puissante qu'on le souhaiterait, ce n'est pas le Börsenverein, dit un éditeur de Barcelone, mais elle fait du bon travail. » Les professionnels sont en revanche plus partagés quant à l'efficacité des organismes d'auteurs. « Là, il y aurait beaucoup à faire ! » lance un auteur, même si tous reconnaissent que beaucoup, déjà, a été accompli.

Les syndicats se sont impliqués dans la défense du droit d'auteur, en particulier sur la question du numérique et de la publication de l'indice Nielsen adopté pour les statistiques de vente, mais au-delà « c'est chacun pour soi. Bienvenue en Espagne ! », déclare Eric Frattini, auteur d'une vingtaine de livres à succès, dont deux romans, et largement traduit en Europe. Et sur ce point les auteurs reconnaissent leur responsabilité. Lluís-Anton Baulenas déplore le fait que « les auteurs espagnols n'arrivent pas à s'unir, ce qui est d'autant plus vrai pour les auteurs catalans ». « Et lorsqu'ils commencent à bien vendre, insiste Eric Frattini, ils ne souhaitent plus affronter leurs éditeurs. »

³⁷ Voir la liste : <http://www.escriitores.org/index.php/recursos-para-escriitores/asociaciones-de-escriitores>

³⁸ Asociación Colegial de Escritores de España, ACE : <http://www.acescritores.com/>

³⁹ Associació Colegial d'Escriptors de Catalunya, ACEC : <http://www.acec-web.org/CAT/default.htm>

• Les agents littéraires

Parallèlement à ces différentes institutions, les agents littéraires sont précocement intervenus dans le paysage éditorial espagnol⁴⁰. Le développement croissant des agences est une des évolutions les plus notables du marché et s'explique par sa jeunesse. L'industrie du livre s'étant développé très rapidement, elle a adopté dès ses débuts un modèle que les professionnels n'hésitent pas à qualifier d'américain. Aujourd'hui, la majorité des auteurs de littérature — la moitié selon certains, 80 % à 90 % selon d'autres — ont un agent. Leur présence remonte aux années 1960, avec la création d'agences telles Carmen Balcells ou ACER.

Aujourd'hui, elles sont plus d'une quarantaine dont la moitié se sont récemment regroupées, sous l'impulsion de l'une d'entre elles, au sein d'une association : ADAL⁴¹. Il est important de souligner que ces agences représentent des auteurs de l'ensemble des pays hispanophones et lusophones et sont à l'origine de la large diffusion de la littérature sud-américaine dans le monde.

Les agents font partie intégrante du marché, si bien que leur rôle n'est pas contesté. Leur action en revanche ne fait pas l'unanimité. Valeria Bergalli (Minúscula) regrette par exemple que l'agent espagnol conseille peu l'auteur sur le plan littéraire. Tous ne sont pas de cet avis, car les agents proviennent souvent de maisons d'édition dont ils connaissent les fonctionnements et les logiques internes. L'éditrice de Minúscula ajoute d'ailleurs que « lorsque l'agent est un ancien éditeur, la complicité est plus grande ».

Pour l'agent Guillermo Schavelzon (Guillermo Schavelzon & Asociados), « les éditeurs font bien la différence entre les agences qui accomplissent un travail automatique et non personnalisé (en général celles qui représentent des catalogues ou des agences étrangères) et les agences qui représentent des écrivains. Ils savent ce qu'elles offrent, à qui et pourquoi ».

Jorge Herralde (directeur éditorial d'Anagrama) déplore que « certains agents refroidissent la relation entre auteur et éditeur », et en profitent pour déplacer un auteur de maison en maison. Et Juan Milá (éditeur chez Salamandra) le confirme : « Il y a des excès. Certains agents font pression et exigent des conditions très dures, parfois non réalistes. » Mais il ajoute que « les agents sont devenus des acteurs à part entière, leur présence n'affecte pas la relation personnelle avec l'auteur. Dans bien des cas, ce sont des aides ».

C) Les prix littéraires

Enfin, on ne peut parler de l'édition espagnole sans évoquer ses grands prix littéraires organisés par des groupes d'édition et primant des manuscrits non encore publiés.

Ces prix très médiatisés et richement dotés permettent à de jeunes auteurs d'être propulsés sur la scène littéraire et à des groupes de repérer les nouveaux talents ; ils sont toutefois très critiqués, car peu transparents quant à leur fonctionnement interne. Le prix Lara⁴², du nom du fondateur de Planeta, organisé et financé par le groupe, est le prix le mieux doté avec 122 200 € ; le

⁴⁰ Voir Juliette Joste, « L'Agent littéraire en France », *op. cit.*, p. 40 et suivantes.

⁴¹ Asociación de Agencias Literarias de España, ADAL : http://www.asociacion-agencias-literarias.org/Continguts/ESP/Que_es_Adal_Que_es_Adal_7002.asp

⁴² Présentation sur le site de Planeta : <http://www.editorial.planeta.es/04/04.asp?IDPREMIO=1&IDOPCION=1>

prix Nadal⁴³ est quant à lui le plus ancien (1944), doté de 18 000 € et décerné par Destiño, aujourd'hui filiale de Planeta.

2. La législation espagnole

En Espagne, la législation sur la propriété intellectuelle est relativement tardive par rapport aux législations anglaise, française ou allemande. Le droit d'auteur était certes reconnu par la loi du 10 janvier 1879, mais ce n'est qu'en 1987 que la loi sur la propriété intellectuelle (LPI ; 22/1987)⁴⁴ fut promulguée. Elle sera refondue en 1996 (1/1996)⁴⁵ et plusieurs fois révisée par la suite.

La LPI aujourd'hui en vigueur est celle du 7 juillet 2006 (23/2006)⁴⁶ portant modification du texte refondu de la loi de 1996 et transposition de la directive européenne 2001/29/CE (voir p. 86).

À cela s'ajoute, entre autres, la loi 10/2007 du 22 juin 2007 sur « la lecture, le livre et les bibliothèques » modifiant certains articles de la loi sur la propriété intellectuelle, en particulier ceux concernant le prêt.

Ainsi que l'expliquent les avocats Xavier Skowron-Galvez et Eva Moral⁴⁷ — qui ont bien voulu répondre à nos questions —, « le droit d'auteur espagnol, dont le contenu est très proche du droit français, relève de la sphère de compétence nationale. Certaines communautés autonomes (Andalousie, Catalogne, Galice, Madrid...) disposent de leur propre Registre (il est possible d'enregistrer une œuvre pour établir la preuve de son antériorité), toutefois ceux-ci sont contrôlés par le Registre central de la propriété intellectuelle dépendant du ministère de l'Éducation et de la Culture ».

Selon l'article premier de la LPI, « *La propriété intellectuelle sur une œuvre littéraire, artistique ou scientifique appartient à l'auteur du seul fait de la création de l'œuvre* », ce qui signifie que l'auteur n'a pas à inscrire son œuvre sur un registre officiel pour qu'elle existe. L'enregistrement sert à établir l'antériorité en cas de contestation de paternité.

• **Le droit moral**

Le législateur espagnol, influencé par la législation française, a adopté la conception dualiste de la propriété intellectuelle, « *formée des droits personnels et patrimoniaux qui confèrent à l'auteur la pleine disposition de l'œuvre et le droit exclusif de l'exploiter, sans autres limitations que celles établies par la*

⁴³ Présentation : <http://www.epdlp.com/premios.php?premio=Nadal>

⁴⁴ Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual : Boletín Oficial del Estado núm. 275, del 17 de noviembre de 1987.

⁴⁵ Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. La traduction française du texte de loi est en libre accès sur le site de l'OMPI : « Décret royal no 1/1996, du 12 avril 1996, portant approbation du texte codifié de la loi sur la propriété intellectuelle, qui énonce, précise et harmonise les dispositions légales en vigueur dans ce domaine » : <http://www.wipo.int/clea/fr/details.jsp?id=1358>. Tous les articles de la LPI cités dans le corps de l'étude sont extraits de cette traduction réalisée par le Bureau international de l'OMPI.

⁴⁶ Des extraits de la loi du 7 juillet 2006 ont été traduits par maître Eva Moral et reproduits en annexe IV.

⁴⁷ Maître Xavier Skowron-Galvez est avocat au barreau de Paris, et maître Eva Moral est avocate aux barreaux de Paris et Malaga pratiquant le droit français et espagnol.

loi » (art. 2). Il reconnaît ainsi l'existence d'un droit moral appartenant exclusivement à l'auteur et ne pouvant faire l'objet ni d'une « *renonciation* » ni d'une « *aliénation* ». Ce droit moral comprend notamment le droit de divulgation, de paternité et d'intégrité :

Les droits ci-après, qui ne peuvent faire l'objet ni d'une renonciation ni d'une aliénation, appartiennent à l'auteur :

1° Décider si son œuvre doit être divulguée et sous quelle forme.

2° Déterminer si cette divulgation doit se faire sous son nom, sous un pseudonyme ou autre signe, ou anonymement.

3° Exiger la reconnaissance de sa qualité d'auteur de l'œuvre.

4° Exiger le respect de l'intégrité de l'œuvre et interdire toute déformation, modification ou altération de l'œuvre ou toute atteinte à celle-ci, qui porte un préjudice à ses intérêts légitimes ou à sa réputation.

5° Modifier l'œuvre en respectant les droits acquis par des tiers et les exigences de protection des biens d'intérêt culturel.

6° Retirer l'œuvre du commerce, par suite d'un changement de ses convictions intellectuelles ou morales, après indemnisation des dommages et préjudices causés aux titulaires de droits d'exploitation.

Si, ultérieurement, l'auteur décide de reprendre l'exploitation de son œuvre, il devra offrir les droits correspondants de préférence au titulaire antérieur de ces mêmes droits, et ce à des conditions raisonnablement analogues aux conditions initiales.

7° Accéder à l'exemplaire unique ou rare de l'œuvre, lorsque celui-ci est entre les mains d'un tiers, afin d'exercer le droit de divulgation ou tout autre droit qui lui appartient.

Ce droit ne permet pas d'exiger le déplacement de l'œuvre et l'accès à celle-ci s'effectuera au lieu et sous la forme qui occasionnent le moins d'inconvénients au détenteur, lequel sera indemnisé, le cas échéant, pour tout dommage ou préjudice qui lui est causé⁴⁸.

Maîtres Xavier Skowron-Galvez et Eva Moral mentionnent une spécificité espagnole du droit de divulgation (attribut du droit moral) dont les effets sont diminués par l'article 15 de la LPI. « S'il est transmissible aux ayants droit de l'auteur, expliquent-ils, il est limité à la durée du monopole d'exploitation, à savoir l'année de la mort de l'auteur plus 70 ans. » L'obligation de respecter la paternité et l'intégrité de l'œuvre perdure quant à elle au-delà de l'extinction de la durée de la propriété intellectuelle.

• **Droits patrimoniaux**

Les droits patrimoniaux peuvent être transmis dans des conditions et selon les modalités décrites par la loi aux articles 17 et suivants : « *L'auteur a le droit exclusif d'exploiter son œuvre sous quelque forme que ce soit et, en particulier, de la reproduire, de la distribuer, de la communiquer au public et de la transformer, actes qui ne pourront être réalisés qu'avec son autorisation, sauf dans les cas prévus par la présente loi.* »

⁴⁸ Article 14 de la LPI, traduction française de l'OMPI.

3. Les contrats et les usages contractuels en Espagne

Les contrats d'édition en Espagne sont strictement encadrés par la LPI qui dans son titre V (*Transmission des droits*) lui consacre un chapitre entier (chap. II, art. 58 à 73). C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le contrat d'édition espagnol est si court par rapport aux contrats d'autres pays.

De plus, en 2009, l'association des éditeurs de Catalogne (El Gremi d'editors de Catalunya⁴⁹) a signé avec l'Association collégiale des écrivains de Catalogne (ACEC) et l'Association des écrivains de langue catalane (AELC) un accord cadre visant à réactualiser le contrat d'édition type qu'il proposait à leur membre, vieux de vingt ans⁵⁰.

« *Le contrat d'édition doit revêtir la forme écrite* », telle est la toute première exigence posée par l'article 60 de la LPI qui énumère ensuite sept mentions obligatoires :

Le contrat d'édition doit revêtir la forme écrite et toujours préciser les éléments suivants :

1° la nature exclusive ou non de la cession effectuée par l'auteur au profit de l'éditeur ;

2° la portée territoriale de la cession ;

3° le nombre maximal et minimal d'exemplaires que comptera l'édition ou chacune des éditions convenues ;

4° la forme de distribution des exemplaires et le nombre réservé à l'auteur, à la critique et à la promotion de l'œuvre ;

5° la rémunération de l'auteur, établie conformément aux dispositions de l'article 46 de la présente loi ;

6° le délai pour la mise en circulation des exemplaires de la première ou unique édition, délai qui ne pourra être supérieur à deux années à compter de la date de remise de l'œuvre à l'éditeur dans des conditions permettant la réalisation de la reproduction ;

7° le délai dans lequel l'auteur devra remettre l'original de son œuvre à l'éditeur.

Nous décrivons ci-dessous les éléments les plus spécifiques et la façon dont ils figurent dans les contrats que nous avons pu comparer, en particulier le contrat de l'ACEC⁵¹, celui de la FGEE ainsi qu'un contrat type procuré par un agent de renom.

Notons déjà que, comme on le voit écrit au point n° 1 ci-dessus, le contrat doit spécifier la nature exclusive ou non exclusive de la cession⁵². À défaut, la cession sera réputée non exclusive⁵³. Dans la majeure partie des cas, il s'agit de cession exclusive.

⁴⁹ http://www.gremieditorscat.es/Portada_B.asp

⁵⁰ Voir l'accord et le contrat type sur le site de l'ACEC : <http://www.acec-web.org/acec2k9/SPA/2%5CAcord.pdf>. Le contrat type a été traduit en français par maître Eva Moral, et reproduit en annexe V.

⁵¹ Voir les contrats négociés par la Gremi d'Editors de Catalunya et l'ACEC sur le site de l'ACEC, <http://www.acec-web.org/SPA/default.htm>.

⁵² Maîtres Xavier Skowron-Galvez et Eva Moral précisent à cet égard qu'en droit espagnol « si l'on entend que, quelle que soit la cession, à titre exclusif ou non, le cessionnaire ne dispose pas de la plénitude des droits de propriété (*usus, abusus et fructus*), on est alors plus proche de la *concession* (ou de la licence d'exploitation) que de la *cession*. »

⁵³ Voir en annexe V, p. 111, la clause deuxième du contrat.

A) La nature et l'étendue des droits cédés

La nature et l'étendue des droits cédés figurent dans les premières clauses des contrats : « *L'auteur cède à l'éditeur les droits de reproduction, de distribution et de vente sous forme de livre de l'œuvre qui a pour titre ... pour son exploitation commerciale en langue ... et pour le territoire ...*⁵⁴ » Elle répond ainsi aux exigences de l'article 60 de la LPI précédemment cité ainsi qu'à son article 43, lequel précise qu'au cas où les « *modalités d'exploitation* » ne seraient pas expressément mentionnées, la portée de la cession serait alors limitée « *à celle qui découle obligatoirement du contrat lui-même et qui est indispensable à l'accomplissement de son objet*⁵⁵ ».

Quant aux territoires et à la durée, en cas de défaut, ils sont limités au territoire où la cession a eu lieu et à une durée de 5 ans.

• Nature des droits cédés

Dans la pratique, les cessions portent sur l'édition de l'œuvre au format livre, relié et cartonné (*tapa dura*), broché (*rústica*) et/ou poche (*bolsillo*).

La langue concernée par la cession est dans 90 % des cas l'espagnol. Mais l'éditeur peut dans le même contrat acquérir les droits de publication dans les autres langues officielles de l'Espagne, à condition naturellement qu'une clause le précise. Les groupes espagnols sont souvent propriétaires de maisons publiant dans plusieurs langues. Quaderns Crema SA, par exemple, comprend Quaderns Crema (catalan) et Acantilado (castillan). Le groupe Santillana possède des maisons basque, catalane, andalouse, etc. Il peut donc être intéressant pour ces groupes d'acquérir les droits de publication en plusieurs langues officielles de l'Espagne. On remarque toutefois qu'à l'intérieur de tels groupes, l'acquisition des droits de publication dans une autre langue n'a rien de systématique.

L'éditeur peut naturellement exploiter les droits qui lui sont cédés soit directement soit par voie de cession à un tiers. Les contrats types comme les contrats particuliers qu'il nous a été permis de voir conditionnent ces cessions au consentement écrit de l'auteur, y compris le contrat de l'ACEC⁵⁶.

• La durée

Les durées des cessions en Espagne sont limitées dans le temps. La durée demandée par l'éditeur est celle qui est prévue par la loi, à savoir 15 ans (art. 69.4 de la LPI). Les agents pour leur part négocient quand ils le peuvent 5 ou 7 ans. À échéance, ils demandent une renégociation du contrat qui est fonction des chiffres de ventes réalisés et d'éventuelles offres d'autres éditeurs. L'éditeur qui souhaite continuer à exploiter le titre doit alors reverser une avance, parfois conséquente, sinon l'agent peut placer le titre chez un autre éditeur.

Le principe de la durée limitée des contrats ne pose pas de problème aux éditeurs. « C'est un droit de l'auteur de limiter dans le temps la cession de ses droits à un éditeur, explique Valeria Bergalli (Minúscula). Même si, ajoute-t-elle, certains agents cèdent les droits pour 5 ou 6 ans, ce qui est beaucoup trop

⁵⁴ Clause figurant dans le modèle de contrat de l'ACEC : voir p. 111.

⁵⁵ Art. 43.2 de la LPI.

⁵⁶ Voir par exemple la clause vingtième du contrat ACEC, p. 115.

court. » Certains éditeurs se montrent même surpris d'apprendre qu'ailleurs les droits sont cédés pour la durée de la propriété intellectuelle. « Bien sûr, cette limitation profite clairement aux auteurs, explique Juan Milá (Salamandra), mais elle leur permet de remettre leur texte en circulation quelques années plus tard. Cela dynamise le marché. »

Ce sont plutôt les conditions de renégociation qui dérangent les éditeurs, car après avoir investi sur un titre, ils courent le risque de se le voir retirer alors même que les coûts ne sont pas amortis. Cette pratique est vécue comme clairement défavorable aux maisons indépendantes qui, après avoir fait découvrir des auteurs, se les font « prendre » par les groupes.

• **Résiliation**

Les articles 68 et 69 de la LPI énumèrent les cas de résiliation possible d'un contrat d'édition et les cas de cessation. Parmi eux figurent le non-respect des principales obligations contractuelles de l'éditeur ainsi que l'arrêt de l'exploitation de l'œuvre dans les termes suivants : « *lorsque, plusieurs éditions ayant été prévues, la dernière édition réalisée est épuisée et que l'éditeur ne procède pas à la suivante dans le délai d'un an à partir du moment où il est invité à le faire par l'auteur ; aux fins du présent article, une édition est réputée épuisée lorsque le nombre d'exemplaires invendus est inférieur à 5 % du volume total de l'édition et, en tout état de cause, lorsqu'il est inférieur à 100*⁵⁷. »

De plus, les contrats prévoient dans un délai, en général de 2 à 4 ans à compter de la publication de l'ouvrage, la possibilité pour l'auteur de récupérer les droits de traduction et droits dérivés qui n'auraient pas fait l'objet d'exploitation⁵⁸.

• **Les territoires**

Les droits sont cédés pour le monde, même si les usages évoluent en raison de l'émergence d'un secteur éditorial particulièrement dynamique dans les pays d'Amérique latine et des États-Unis. Les groupes qui sont largement diffusés dans ces pays acquièrent d'office les droits d'exploitation en langue espagnole pour le monde, alors que les auteurs publiés par des maisons indépendantes n'ayant pas d'accord de diffusion privilégié sur ces territoires ont tendance aujourd'hui à ne céder leurs droits que pour l'Espagne, se gardant ainsi la possibilité de signer d'autres contrats d'édition en langue espagnole avec des éditeurs du continent américain. Il est d'ailleurs précisé dans les contrats que l'auteur déclare « *connaître et accepter la distribution mise en place par l'éditeur pour l'exploitation de l'œuvre*⁵⁹ ».

⁵⁷ Art. 68.1.e de la LPI.

⁵⁸ Voir la quatrième clause du contrat de l'ACEC : « *Après ... années à compter de la publication de la première édition de l'œuvre, l'auteur pourra résilier le présent contrat quant aux modalités d'exploitation prévues à la troisième clause qui n'auraient pas fait l'objet d'exploitation ou de publication et sur lesquelles il dispose d'une offre ferme formulée par un tiers intéressé.* » (voir p. 112).

⁵⁹ Voir Annexe V, p. 115.

• **Tirages**

Conformément à l'alinéa 3 de l'article 60 de la LPI, les contrats doivent spécifier non seulement les tirages minimum, mais également le nombre d'éditions et les tirages maximum de chaque édition⁶⁰.

• **Droits de traduction et autres droits secondaires**

Outre les droits numériques que nous traiterons plus loin, les droits d'exploitation sur supports non graphiques, tels que l'audiobook, à condition que cette exploitation n'entraîne aucune transformation, sont cédés en même temps que les droits premiers.

En revanche, les droits de traduction, de représentation et d'adaptation restent la plupart du temps la propriété des auteurs. C'est la jeunesse du marché et des maisons d'édition qui explique cette habitude espagnole. Les maisons d'édition ne se sont pas organisées pour vendre des droits à l'étranger ou à l'audiovisuel. Ceux-ci ont donc été pris en charge par les agents. Jorge Herralde, chez Anagrama, précise qu'ils acquièrent les droits de traduction lorsque les auteurs n'ont pas d'agent. Dans ce cas la répartition est de 80/20 au profit de l'auteur.

D'autres exceptions notables sont à relever, comme les contrats d'édition signés dans le cadre de prix littéraires décernés à des œuvres non publiées (voir *supra*, p. 31). La condition pour les auteurs de participer à ces prix est d'accepter un contrat standard imposé par la maison d'édition organisatrice. Ce contrat prévoit la cession des droits d'édition en langues espagnoles, les droits de traduction et les droits d'adaptation. Compte tenu de l'importance de ces prix en Espagne, les titres pour lesquels ce type de contrat est signé bénéficient de tirages, de promotion et de commercialisation conséquents. Les revenus escomptés des exploitations secondaires (traduction et adaptation) sont naturellement très élevés.

De plus, certaines maisons d'édition comme Tusquets — mais elles sont peu nombreuses — disposent de services de cession de droits très performants. Certains agents affirment que ces maisons refusent de publier un auteur espagnol qui ne leur céderait pas ses droits de traduction.

B) Les rémunérations

• **Rémunération des éditions exploitées par l'éditeur**

La rémunération standard est proportionnelle aux revenus d'exploitation de l'ouvrage (art. 46 de la LPI). Elle est calculée sur le prix de vente hors taxe (prix catalogue) de chaque exemplaire vendu. La rémunération basse est d'environ 10 % du prix de vente HT. La plus haute se situe entre 12 et 14 %. Des pourcentages tels que 7 ou 8 % sont appliqués pour des ouvrages très peu commerciaux et des tirages faibles, ou pour des éditions brochées. Pour les éditions de poche, les droits sont généralement de 5 %.

Le fait d'augmenter les pourcentages par palier au fur et à mesure que les ventes augmentent n'est pas systématique. Les éditeurs proposent souvent des pourcentages fixes alors que les agents demandent des paliers. Comme l'explique l'auteur espagnol José Manuel Fajardo, les pourcentages fixes de 10 % défavorisent l'auteur qui vend beaucoup et favorise celui qui vend moins de 4 000 exemplaires.

⁶⁰ Voir la clause dixième du contrat de l'ACEC.

• **Rémunération des exploitations par des tiers**

Lorsque l'auteur a cédé certains droits secondaires, le contrat prévoit un partage des revenus nets de ces exploitations entre l'auteur et l'éditeur. Plusieurs cas de figures sont alors possibles.

Pour les droits annexes (poche, club, etc.), la répartition est de 50/50 ou de 40/60 à la faveur de l'auteur.

Pour les droits de traduction, dans le cas des contrats standard tels que ceux imposés aux lauréats des prix littéraires, la répartition est à parts égales.

Pour les autres contrats incluant les droits de traduction, et nous avons vu qu'ils étaient peu nombreux, la répartition est alors de 70/30 ou de 80/20 à la faveur de l'auteur. C'est le cas des contrats signés avec des maisons comme Tusquets ou Anagrama.

• **À-valoir et forfaits**

Sur ses droits, l'auteur reçoit à signature du contrat un à-valoir calculé soit sur les objectifs de vente de l'édition première, soit sur les objectifs de vente de l'ensemble des droits cédés, lorsque le potentiel commercial et le pouvoir de négociation de l'auteur le permettent. Comme ailleurs, les montants des à-valoir ont tendance à baisser. Pour un auteur qui débute, ils sont d'environ 3 000 €. On peut trouver des à-valoir de 600 € pour un ouvrage très peu commercial et d'autres de 6 000 € pour un ouvrage de plus large diffusion (hors mise aux enchères, naturellement).

La pratique des forfaits demeure, en littérature générale, marginale. L'article 47 de la LPI prévoit en outre qu'en cas de forfait, l'auteur peut demander la révision du contrat s'il « *se produit une disproportion manifeste entre la rémunération de l'auteur et les bénéfices du cessionnaire* ». À défaut d'accord, l'auteur peut saisir le juge.

• **Les relevés de droits**

En mai 2009, une polémique menée par soixante-quinze écrivains et conduite par l'auteur de best-sellers Juan Gómez-Jurado a visé les arrêtés de compte⁶¹. « Le plus grand problème auquel les écrivains soient confrontés est la faible transparence des arrêtés de compte que les maisons d'édition établissent chaque année, normalement au premier trimestre », commentait alors Gómez-Jurado, ajoutant que les éditeurs fournissaient aux auteurs des chiffres sans qu'aucun contrôle ne puisse s'exercer. Les auteurs ont alors demandé à avoir accès à l'indice Nielsen (l'entreprise Nielsen recueille les chiffres de ventes en sortie de caisse des chaînes de librairies et des grandes surfaces et les transmet à ses clients⁶²).

Eric Frattini, cité plus haut, a rejoint le mouvement. Le problème ne vient pas, selon lui, des grands éditeurs, mais des petits. « Lorsque tout à coup vous vendez beaucoup de livres, il arrive que les petites maisons d'édition qui vous publiaient avant se mettent à gagner elles aussi de l'argent, mais elles vous disent que vous n'avez pas vendu tant de livres que cela. Comment pouvons-nous le vérifier ? » Et de raconter une mauvaise expérience avec un éditeur portugais qui avait

⁶¹ Voir l'article « Gómez Jurado, 75 escritores y los derechos de autor » sur le site Que-leer : <http://www.que-leer.com/1790/gomez-jurado-y-los-derechos-de-autor.html>

⁶² Voir le site Nielsen Espagne : <http://es.nielsen.com/site/index.shtml>

prétendu avoir déposé le bilan alors qu'il continuait à commercialiser ses ouvrages.

Il semble que depuis, la querelle se soit apaisée.

C) Le droit d'option

Etant donné qu'est nulle la cession des droits d'exploitation relatifs à l'ensemble des œuvres que l'auteur pourra créer à l'avenir (art. 59 de la LPI), il n'y a pas de droit de préférence en Espagne.

Toutefois, un droit d'option, contractualisé ou non, se pratique habituellement. Il est dans les usages qu'un auteur propose à son éditeur son nouvel ouvrage et que l'éditeur mette une option sur le titre à venir, mais cette option ne sera valable qu'à offre égale, à savoir qu'un éditeur tiers ne pourra acquérir les droits de ce titre que si son offre est supérieure à celle de l'éditeur détenteur de l'option.

4) La relation contractuelle vue par les professionnels

Le discours des éditeurs sur les relations avec les auteurs se veut positif. Même si elles ont pu être tendues à une époque, les relations sont bonnes, en particulier depuis la réforme législative de 1996. Valeria Bergalli (Minúscula) dit qu'il y a l'avant et l'après-1996 : « La loi de 1996 est la clé de voûte des relations contractuelles entre l'auteur et l'éditeur. » Et elle ajoute que « c'est à partir de cette date que les auteurs se sont sentis plus respectés, qu'il y a eu moins d'abus de la part des éditeurs. »

Les relations contractuelles sont, selon eux, assez « équilibrées » et les usages, bien établis, ne suscitent pas de crainte particulière. Il existe en effet des contrats types, si bien que les différences entre les modèles qu'il nous a été permis de voir tiennent davantage aux rémunérations et à l'étendue des droits cédés, des territoires et des durées qu'aux obligations légales et aux prérogatives des uns et des autres.

Le discours des auteurs est plus contrasté. Franc-parler ou réels motifs de plainte ? Le fait est qu'il existe en Espagne des polémiques et que celles-ci s'expriment sans détour. Les auteurs en parlent et les médias s'en font le relais.

Les auteurs savent que les marges de manœuvre contractuelles des éditeurs sont minces et se félicitent des taux de rémunération démarrant à 10 %. Le célèbre romancier catalan, Lluís-Anton Baulenas, le reconnaît : « La spécificité espagnole la plus importante est la générosité des pourcentages. Nous signons des contrats avec une rémunération minimum de 10 % dès le premier exemplaire. »

Ils ignorent que leurs voisins européens signent des contrats pour la durée de la propriété intellectuelle et cèdent plus souvent qu'eux leurs droits de traduction à des taux moins avantageux. Ils confirment que lorsqu'ils cèdent leurs droits de traduction, c'est-à-dire de façon exceptionnelle, c'est pour 70 % au minimum. Leur point de comparaison avec les autres pays vient des contrats de cession de droits de traduction signés avec les éditeurs étrangers. Or on sait que ceux-ci sont toujours limités dans le temps, avec des taux de rémunération inférieurs car prenant en compte les coûts de traduction.

Alors, où est le problème ? Lluís-Anton Baulenas déplore que la relation auteur-éditeur soit devenue de plus en plus commerciale et de moins en moins culturelle. La fidélité mutuelle, de mise autrefois, « est en train de disparaître » au point que, conclut-il : « La relation auteur-éditeur n'existe plus. Du moins de la façon qu'on l'entendait traditionnellement. » La position de José Manuel Fajardo est quasi identique lorsqu'il se plaint « d'une perte de la dimension littéraire dans la production espagnole ». « La logique du marché, dit-il, a pris le pas sur les considérations littéraires. Les décisionnaires finaux dans les maisons d'édition sont les services du marketing » qu'il qualifie avec humour de « grands magiciens de l'Égypte ancienne », puisqu'ils savent ce que tout le monde a toujours ignoré : si un livre va marcher ou non. L'auteur Eric Frattini parle quant à lui d'« entente cordiale » : « Les éditeurs savent qu'ils ont besoin de nous et nous savons que nous avons besoin d'eux. » Il reprend à son compte les mots de Robert Hersant : « Sans les journalistes, les éditeurs seraient plus heureux, disait-il. Moi je dirais : sans les éditeurs, les auteurs seraient plus heureux. »

La relation de l'auteur avec son agent semble s'en trouver renforcée. « C'est une aide d'autant plus essentielle pour les auteurs catalans qu'ils écrivent dans une langue minoritaire, dit Lluís-Anton Baulenas ; l'agent est un régulateur. » Et pour Eric Frattini, « l'agent ne serait pas aussi indispensable si les associations d'écrivains étaient plus puissantes. Mais c'est de toute façon lui qui négocie les contrats étrangers. Mon agent s'occupe de mes contrats, de l'argent, du droit d'auteur, etc. (la partie noire), et je m'occupe des relations publiques avec mes éditeurs étrangers... »

L'agent Guillermo Schavelzon (Guillermo Schavelzon & Asociados) confirme qu'aujourd'hui « les questions les plus difficiles sont traitées par les agences ; l'auteur ne parle plus que de son œuvre avec l'éditeur », qui « veille à avoir de bonnes relations avec les agences ». Il revendique le rôle pacificateur de l'agent dans les relations entre auteurs et éditeurs. S'ils disposent de la gestion des droits numériques et de l'indice Nielsen, les agents peuvent vérifier les relevés de ventes. « La transparence dans l'information a été à l'origine d'améliorations notables dans les relations : il n'y a pas de doute là-dessus. »

L'agent Anna Soler-Pont, fondatrice de l'agence Pontas, va plus loin : « Entre un auteur et un éditeur, ce n'est jamais un mariage pour la vie, comme dans d'autres pays ; les éditeurs savent que tout peut changer, que l'auteur peut aller ailleurs. Du coup ils font beaucoup d'efforts, ils les gâtent pour les garder. »

« Les pratiques sont marquées par ce qui se fait dans le monde anglo-saxon, ajoute-t-elle, mais parfois nous sommes allés encore plus loin. » Et tous mettent en avant la durée limitée des contrats et les pourcentages de rémunération aussi bien sur les ventes nationales que sur les cessions de droits dérivés.

5. Les droits numériques

A) Le marché

La question du numérique en Espagne est devenue cruciale ; comme partout ailleurs pourrait-on dire, plus qu'ailleurs insistent certains. Laure Merle d'Aubigné, agent littéraire chez ACER, qualifie l'Espagne de paradis du piratage pour ce qui est de la musique et de l'audiovisuel. Un observatoire du piratage a été créé (Observatorio de piratería y hábitos de consumo de contenidos digitales)

et des études semestrielles sont désormais réalisées. Le communiqué publié par le CEDRO le 1^{er} juin 2010 rapporte les conclusions de la première étude. Selon elle, la valeur totale des contenus piratés, tous secteurs culturels confondus, a atteint 5,12 milliards d'euros au cours du second semestre 2009, pour 1,6 millions d'euros facturés. Pour le livre, la valeur des contenus illégalement téléchargés serait de 200,5 millions d'euros, concernant environ 19,5 % de l'ensemble des téléchargements. Les professionnels redoutent donc une accélération du phénomène.

Planeta, Random House Mondadori et Santillana se sont associés pour lancer leur propre plate-forme de diffusion, Libranda⁶³, à laquelle se sont associés de nombreux autres éditeurs et librairies (et chaînes de librairie). C'est plus de 5 000 titres qui sont offerts depuis juin 2010 en téléchargement et en partenariat avec les libraires. Les livres seraient proposés de 20 à 30 % moins chers que leur équivalent papier. Ainsi le best-seller de Julia Navarro *Dime quién soy* est vendu en téléchargement chez les libraires partenaires de Libranda 16,99 € et en format papier en librairie 23,90 €.

Le gouvernement espagnol a annoncé depuis plusieurs mois son intention d'aligner la TVA générale de 16 % sur celle du livre papier de 4 %.

B) Les contrats

• Le contrat de l'ACE

L'ACE (Association collégiale des écrivains d'Espagne) travaille depuis plusieurs mois sur les droits numériques. Une commission des nouvelles technologies se réunit mensuellement, informe régulièrement les auteurs et leur conseille :

- de signer des contrats séparés et non des addenda aux contrats déjà signés ;
- de distinguer l'édition d'une œuvre nouvelle de l'édition d'œuvres déjà publiées.

La commission insiste sur le fait que les contrats ne sont pas des contrats d'édition mais des contrats de licence d'exploitation et qu'en conséquence l'exploitation des droits numériques doit impérativement être séparée des droits d'édition papier.

Concernant l'auto-édition et des propositions commerciales telles qu'Amazon et son *marketplace*, l'ACE prend clairement position, recommandant aux auteurs de privilégier les cessions aux éditeurs traditionnels, lesquels mettront les livres en vente à de meilleures conditions qualitatives (livres édités, maquetés, corrigés)⁶⁴.

Le contrat type élaboré par des juristes spécialisés est publié en page d'accueil du site de l'ACE⁶⁵. Il concerne exclusivement les droits numériques.

Les droits d'exploitation comprennent les droits de reproduction, de distribution et de communication publique, tels que décrits par l'article 17 de la LPI (voir p. 33).

Les conditions de la cession sont les suivantes :

⁶³ <http://libranda.com/>

⁶⁴ Voir la note d'information de la commission des nouvelles technologies de l'ACE du 26 janvier 2010: <http://acett.org/documentos/2010%2001%2026%20nota%20ace%20traductores.pdf>

⁶⁵ <http://www.acescritores.com/>

— L'éditeur paiera à l'auteur pour chaque exemplaire ou téléchargement vendus 30 % à 50 % du prix de vente publique, selon qu'il s'agit d'une nouvelle œuvre faisant l'objet d'une promotion, ou d'une œuvre de fonds, sans autres frais de publicité et diffusion.

— Si l'ouvrage est vendu sur un support physique tel que l'impression à la demande, l'éditeur paiera à l'auteur 15 % du prix de vente.

— L'éditeur ne devra effectuer aucune modification à l'œuvre sans le consentement explicite de l'auteur.

— Les droits numériques seront rétrocedés à l'auteur au terme de 2 ans à compter de la signature s'ils n'ont pas été exploités par l'éditeur.

— Au terme de 2 années d'exploitation, l'éditeur qui dispose contractuellement d'un droit de préférence est prioritaire s'il souhaite continuer à exploiter ces droits. Mais si un concurrent propose des conditions plus avantageuses, l'éditeur a alors le choix entre renoncer à l'exploitation ou s'aligner sur les conditions du concurrent.

— La cession ne doit pas être exclusive, mais les droits ne peuvent être cédés par l'auteur à des concurrents à des conditions plus favorables.

De plus, la commission de l'ACE, dans ses différents comptes-rendus mensuels, insiste sur la nécessité de mentionner les différents supports et réseaux de diffusion-distribution, en distinguant le format livre électronique des fichiers diffusés sur les réseaux de téléphonie mobile ou autres formats.

Par ailleurs, l'auteur devrait exiger un accès au compteur des téléchargements et des consultations.

Si aucun à-valoir n'est consenti, les droits doivent être payés dès le premier téléchargement.

• **Les usages naissants**

Dans la pratique, les éditeurs, qui se disaient inquiets à l'idée que les auteurs leur refusent les droits numériques, se disent agréablement surpris. Les auteurs acceptent peu à peu de céder à leurs éditeurs les droits numériques en même temps que les droits papier (ils ne cèdent pas pour autant les droits numériques des œuvres antérieures). C'est davantage les modalités du contrat qui font l'objet de négociation.

Laure Merle d'Aubigné (agent littéraire chez ACER) explique que les éditeurs insistent pour intégrer les droits numériques aux autres droits. Du coup, la rémunération de ces droits entre dans le calcul de l'amortissement de l'à-valoir. C'est pourquoi, explique-t-elle, elle préfère l'addendum au contrat : de cette façon, la rémunération des droits numériques n'entre pas en amortissement de l'à-valoir et se fait dès le premier téléchargement.

Concernant la limitation dans le temps, les éditeurs cherchent à acquérir les droits pour la durée du contrat, plutôt qu'une limitation des cessions à 2 ans.

Une voix intermédiaire semble se dessiner : la renégociation au terme de 2 années. Les agents ne sont pas toujours d'accord. Laure Merle d'Aubigné, par exemple, est sceptique car « si les clauses sont favorables aux éditeurs, dit-elle, les accords ne seront pas renégociés ».

La rémunération la plus courante est de 25 % ; mais depuis la part éditeur ou du prix de vente public ? La question n'est pas, selon plusieurs agents, suffisamment clarifiée dans le contrat type de l'ACE. Du côté des auteurs on argue que la répartition du prix de vente HT du livre papier est de 30 % pour le

libraire, 30 % pour les diffuseurs-distributeurs-éditeurs et 10 % pour l'auteur. Dans le modèle Librandia, la part libraire reste à 30 %, mais la part diffuseur-distributeur sauterait. Les frais d'impression de l'éditeur disparaissent, ce qui justifierait une hausse des droits d'auteur au moins à 25 %, en prenant en compte les coûts d'investissement des maisons d'édition. Du côté des éditeurs, on fait valoir que les frais existent et que 25 % de la part éditeur sont justifiés, soit 17,5 % du prix de vente HT. Et c'est généralement le taux qui prévaut.

III. LA GRANDE-BRETAGNE

1. Le paysage éditorial de la Grande-Bretagne

A) Le marché

QUELQUES DONNÉES CHIFFRÉES 2009

- CA éditeur de l'édition britannique : 3,053 milliards £ soit 3,572 milliards € (3,052 £ en 2008)
- Nombre de titres nouveaux : 133 224
- Ventes par circuits de distribution (*Source : Books & Consumers, BML/TNS Marketing Ltd [www.bookmarketing.co.uk], « The Bookseller », cité par The Publishers Association*) :
 - Chaînes de librairies : 34 %
 - Librairies indépendantes : 9 %
 - Grande distribution : 14 %
 - Clubs : 11 %
 - Internet : 14 %
 - Autres : 18 %
- La Grande-Bretagne ne dispose plus du Net Book Agreement (NBA) depuis 1995
- Il n'y a pas de TVA
- Les prix moyens (discounts inclus) :
 - *Hardcover* : 11,34 £
 - Livre de poche : 7,73 £
- Nombre de maison d'édition : 2 510
- Nombre de points de vente : 3 643
- Exportation : 1,20 milliards £
- Cessions de droits : 116,61 millions £ en 2008 générés par 25 entreprises (*chiffres collectés à partir des données de 25 groupes ou maisons d'édition membres de la Publishers Association*).

Source : « The UK Book Publishing Industry in Statistics 2009 », The Publishers Association. Taux de la livre utilisé (24 septembre 2010) : 1,17 €.

• **Un marché international et innovant**

Deuxième marché en Europe en terme de chiffre d'affaires (3,05 milliards £ en 2009), premier pour le nombre de titres publiés chaque année, le marché britannique du livre est aussi l'un de ceux qui rayonnent le plus à l'international. Près de 40 % de son chiffre d'affaires est réalisé à l'export et s'il y a 60 millions d'habitants au Royaume-Uni, le nombre d'anglophones dans le monde est de 400 millions, chiffre qui ne tient compte que des pays où l'anglais est la langue officielle.

L'interpénétration des marchés anglophones est essentielle pour qui veut en comprendre les ressorts : les majors de l'édition britannique sont internationales et présentes dans l'ensemble du Commonwealth et en Amérique du Nord. Aujourd'hui, les six premiers groupes que sont Pearson (UK), Informa (UK),

Hachette UK (Hachette Livre, France), Harper Collins Publishers (News Corporation, USA), Macmillan Publishers (Georg von Holtzbrinck, Allemagne), Random House Group (Bertelsmann, Allemagne) génèrent à eux seuls 50 % du chiffre d'affaires total de l'édition britannique⁶⁶. Malgré la concentration, malgré un marché qualifié par les acteurs de très « dur » et un contexte économique en crise, l'édition indépendante continue à défendre sa production, grâce, en partie, à l'immensité du marché à l'exportation. Car les maisons d'édition britanniques acquièrent les droits de publication et de commercialisation de leurs ouvrages pour l'ensemble du Commonwealth, à savoir cinquante-quatre pays : dix-neuf pays d'Afrique dont l'Afrique du Sud ; treize pays d'Amérique dont le Canada, huit pays d'Asie dont l'Inde, le Pakistan et la Malaisie ; divers pays d'Europe et l'Océanie dont l'Australie.

Une des caractéristiques majeures du marché du livre anglais est d'être entièrement entre les mains des grandes chaînes de librairie dont WH Smith, Waterstone's et Blackwell⁶⁷. Les ventes en librairies indépendantes ne représentent plus que 9 % des ventes totales (en CA).

C'est un marché qui reste traditionnellement innovant. C'est aux Anglais par exemple que l'on doit le livre de poche (*paperback*) et le fameux *coffee-table book* (beau-livre). Plus récemment, la percée du numérique, de la vente sur Internet et de l'impression à la demande y est significative. Le marché du numérique, tous produits confondus, a connu en 2009 un chiffre d'affaires de 150 millions de livres sterling, soit 20 % de plus qu'en 2008⁶⁸.

L'édition britannique est centralisée pour une grande partie à Londres, qui s'est imposée comme une des grandes capitales du livre. La London Book Fair est le deuxième rendez-vous international des professionnels après Francfort ; les prix littéraires, dont le Man Booker Prize décerné à un ressortissant de l'un des pays du Commonwealth, sont chaque année attendus par les professionnels du monde entier, tout comme est lue avec attention la presse littéraire (le *Times Literary Supplement* ou *TLS*) et professionnelle (*The Bookseller*). Les festivals comme celui d'Edinburgh (Edinburgh International Book festival) sont également prisés.

• **Un marché sinistré**

De l'avis unanime des professionnels, l'édition anglaise est néanmoins sinistrée, ce que la récente crise économique ne suffit pas à expliquer. C'est une crise clairement qualifiée d'endémique.

En 1900, éditeurs et libraires avaient signé un accord appelé le Net Book Agreement (NBA) obligeant les libraires à vendre les livres au prix indiqué sur

⁶⁶ Source : « Les groupes d'édition au Royaume-Uni », BIEF septembre 2009, et *The Bookseller* : <http://www.thebookseller.com/in-depth/feature/110337-review-of-2009---tough-at-the-top.html>

⁶⁷ Le nombre de magasins par chaîne au Royaume-Uni sont de 786 pour WH Smith, 314 pour Waterstone's Booksellers et 51 pour Blackwell UK. Voir le site de la Booksellers Association : <http://www.booksellers.org.uk/Industry-Info/Industry-Reports/Book-Industry-General/Bookshop-Groups.aspx>

⁶⁸ Voir le « Market Research and Statistic » sur le site de l'Association des éditeurs : http://www.publishers.org.uk/en/home/market_research_and_statistics/statistics/

la couverture (*published price*). Pendant la dernière décennie du XX^e siècle, les gros éditeurs, les uns après les autres, sont sortis de l'accord et après plusieurs examens des tribunaux, le NBA fut finalement déclaré contraire à l'intérêt public. La brusque déréglementation a eu pour conséquence une surenchère de soldes et de prix cassés ; selon les professionnels interviewés, entre 2000 et 2009 plus de 500 librairies indépendantes ont fermé alors que s'implantaient par ailleurs les grosses chaînes étasuniennes, en particulier Borders Group et ses fameuses Waldenbooks, en redressement judiciaire en 2008.

Le pouvoir des chaînes de librairies est, selon les éditeurs, disproportionné. « Quand Tim Waterstone est arrivé sur le marché, il a merveilleusement soutenu les nouveaux auteurs », a rappelé Dan Franklin, éditeur (*publisher*) chez Jonathan Cape (*imprint* du groupe Random House), lors d'un séminaire à la London Book Fair⁶⁹. Mais lorsqu'ils se sont lancés dans la concurrence avec les supermarchés, les choses ont changé.

La fin du Net Book Agreement a fait disparaître des pans entiers de la chaîne du livre. « Cette déréglementation, raconte l'éditeur Christopher MacLehose (MacLehose Press, *imprint* de la jeune maison d'édition Quercus, réputée pour ses immenses succès), a eu lieu pendant les années Thatcher qui ont affaibli les syndicats. En échange, la TVA sur le livre a été supprimée. Mais les libraires ne s'en sont pas remis. »

Les conséquences sur les droits d'auteur sont aussi tangibles. Les auteurs s'en plaignent car ils ont vu leurs royalties baisser considérablement. Un auteur comme Panos Karnezis, publié chez Jonathan Cape, sourit : « La pression des chaînes de librairie ? C'est une éternelle discussion en Grande-Bretagne, dit-il, surtout depuis la fin du Net Book Agreement. Et bien sûr, ce sont les librairies indépendantes qui ont souffert parce qu'elles ne peuvent pas rivaliser. Mais l'aspect positif de ces prix discountés c'est que, me semble-t-il, les gens lisent plus. Je ne dis pas que les royalties pour un auteur ne sont pas importantes, mais il faut un juste équilibre. » Il fait d'ailleurs la comparaison avec la Grèce dont il est originaire : « En Grèce les livres sont trop chers et les gens lisent moins. »

B) Les principaux acteurs

• Les associations et syndicats d'éditeurs

The Publishers' Association, association d'éditeurs⁷⁰, représente un ensemble de maisons cumulant 80 % du chiffre d'affaires total du secteur. Sa mission est d'offrir à l'industrie du livre les cadres et les moyens de son développement *via* des actions de lobbying au Royaume-Uni, en Europe et à l'international, des actions d'information et de coopération avec d'autres acteurs importants sur des sujets phare tels que le copyright, la propriété intellectuelle et le numérique. Elle est membre de la FEP (Federation of European Publishers).

Parallèlement, une guilde des éditeurs indépendants, l'Independent Publishers Guild⁷¹, regroupe 480 éditeurs générant un chiffre d'affaires total de 500 millions de livres sterling. Elle offre à ses membres des services tels que

⁶⁹ Cité par Felicity Wood, dans l'article « Waterstone's took a wrong turn, says Dan Franklin », *The Bookseller Daily at London*, 21 avril 2010, p. 3.

⁷⁰ <http://www.publishers.org.uk/en/home/>

⁷¹ <http://www.ipg.uk.com/cgi-bin/scribe?showgroup=pg01>

l'information, la formation et la participation collective aux grandes foires internationales (Londres, Francfort et Pékin).

• **Les associations et syndicats d'auteurs**

De leur côté, les auteurs sont réunis au sein de la Society of Authors⁷² créée en 1884, pour protéger leurs droits et leurs intérêts. Elle a toujours compté et compte encore d'éminentes personnalités. Parmi les 8 500 membres actuels figurent des romanciers tels que Doris Lessing, David Lodge ou Ian McEwan. Si son activité principale et quotidienne est, selon son secrétaire général, Mark Le Fanu, d'informer les auteurs et de les promouvoir auprès des professionnels, l'organisme est également actif dans tous les débats interprofessionnels, dont ceux sur le droit d'auteur et le numérique.

Les auteurs de littérature générale, contrairement aux auteurs de non-fiction, reconnaissent pourtant qu'ils sont peu impliqués dans les organismes collectifs. Pourquoi le seraient-ils ? Ils ont des agents, répondent-ils. Les organismes ne sont pas en cause et les auteurs saluent le travail de la Society of Authors, de bon conseil lorsqu'ils rencontrent des problèmes dans leurs relations avec les éditeurs. Des agents littéraires confirment à ce titre que leur expertise juridique est très utile et suggèrent que les auteurs devraient davantage y avoir recours.

• **Les agents littéraires**

Un autre acteur est historiquement présent dans la chaîne du livre britannique : l'agent littéraire. La règle d'or du marché anglais étant la libre concurrence, et par conséquent la faible intervention du législateur dans les relations contractuelles, le marché de l'édition a vu naître des professionnels chargés de rédiger et de négocier les contrats pour le compte de l'auteur.

« Lorsque la gestion des droits a été prise en mains par des gens qui n'étaient ni des auteurs, ni des éditeurs, les choses ont évolué, explique Christopher MacLehose (MacLehose Press). En Grande-Bretagne, un agent comme Curtis Brown a joué un rôle fondamental pour les auteurs. Aujourd'hui, c'est le cas en Allemagne avec Peter Fritz. Les agents ont fait progresser les débats sur le droit d'auteur. »

La Grande-Bretagne, avec les États-Unis, est le pays par excellence des agents littéraires, réunis au sein de l'Association of Authors' Agents, qui compte près d'une centaine de membres. Elle représente les intérêts des agents d'auteurs et a mis en place un code déontologique (*Code of practice*⁷³). Les grandes agences que sont Andrew Nurnberg Associates Ltd, The Marsh Agency Ltd ou encore Rogers, Coleridge & White Ltd en sont membres.

Au fil des décennies, le rôle de l'agent s'est diversifié. C'est aujourd'hui un professionnel qui se constitue un « pool » d'auteurs, et donc un catalogue, qui travaille avec ses auteurs sur le texte (*editing*), qui négocie les contrats d'édition, de traduction, d'adaptation, etc., en Grande-Bretagne et dans le monde (*licensing*), qui intervient dans les campagnes de promotion des éditeurs et gèrent les prestations parallèles des auteurs comme les lectures, les conférences ou les articles de presse. Par ailleurs, ces agences gèrent les fonds des auteurs morts pour le compte des ayant droits (*estates*).

⁷² <http://www.societyofauthors.org/>

⁷³ http://www.agentsassoc.co.uk/index.php/Constitution_and_Code_of_Practice

Le rôle et la fonction de l'agent en Grande-Bretagne ne fait pas l'objet de débat. C'est plutôt la façon dont ces professionnels exercent leur métier qui est tantôt louée, tantôt montrée du doigt. « Ce qu'on attend d'un agent, dit Christopher MacLehose, c'est l'instinct ; repérer l'auteur et les textes, puis lui trouver un éditeur. C'est lui qui aujourd'hui assure la stabilité dans la carrière de l'auteur ». « Pour la plupart, ils font du bon travail », affirme Rebecca Carter, éditrice chez Harvill Secker (groupe Random House). Pete Ayrton, fondateur et directeur éditorial de Serpent's Tail (aujourd'hui maison du groupe Profile Books Ltd), ne dément pas, mais nuance : « Ils font du business. Ils réagissent en fonction du marché et préfèrent les auteurs déjà établis aux auteurs débutants. Et ils peuvent vous enlever un auteur dont vous avez publié deux titres pour le placer chez un éditeur plus grand. Mais ils sont utiles, car ils permettent de séparer les questions financières des questions éditoriales. »

Rares sont les auteurs confirmés qui souhaitent se passer d'agent. Ce qui ne les empêche pas de changer d'agence au cours de leur carrière. Panos Karnezis explique pourquoi il est allé chez Andrew Wylie : « Les relations avec mon précédent agent étaient bonnes. Mais j'avais besoin d'être traduit, et j'ai l'impression que chez Wylie, ils sont très impliqués dans les traductions. En plus il y a chez eux de jeunes agents. J'avais besoin d'être en contact avec un agent de ma génération. J'ai l'impression d'être mieux compris. » Il confirme en cela que les relations auteurs-agents ne sont pas uniquement économiques ou pratiques et peuvent être littéraires.

Encore convient-il de distinguer les agences d'auteurs d'autres structures comme les *sub* ou *co-agencies*, lesquelles représentent de grandes agences américaines ou de grands groupes d'édition, les agences de *scouting* chargées de « rabattre » dans les grosses maisons d'édition le meilleur de la production étrangère, ou les agences chargées de gérer pour le compte des auteurs les contrats autres que les contrats d'édition, à savoir les conférences, les lectures, les articles dans les médias, etc.

• **L'interprofession**

Dans un secteur en crise comme l'est l'édition anglaise, les associations d'auteurs, d'éditeurs et d'agents devraient plus que jamais travailler ensemble. Or les professionnels déplorent que ce ne soit pas le cas. Mark Le Fanu précise que la Society of Authors, dont il est le secrétaire général, « collabore étroitement avec la Publishers Association sur les questions ayant trait au marché, chaque fois que les auteurs et les éditeurs ont des intérêts communs. Mais la Publishers Association ne souhaite pas négocier à la place de ses membres des questions contractuelles. »

2. La législation britannique

• **Le copyright**

En droit anglais, il n'est pas question de « droit d'auteur » mais de « copyright », littéralement « droit de copie ».

Le copyright remonte au XVII^e siècle, à une époque où la monarchie octroyait des privilèges aux imprimeurs ainsi détenteurs du droit exclusif d'imprimer et de commercialiser leurs livres. Quant au droit et à la liberté des auteurs de céder des « copyrights » à des imprimeurs, ils sont posés pour la première fois dans le

Statute of Anne de 1710, lequel introduit par ailleurs une durée limitée de la protection des œuvres publiées⁷⁴.

Depuis, ce droit a bien sûr évolué, en particulier au contact des législations internationales et européennes. Aujourd'hui, il est régi par le Copyright, Designs and Patents Act (C. 48) du 15 novembre 1988⁷⁵, lequel a été amendé à de nombreuses reprises, en particulier en raison des nécessaires transpositions des directives européennes, dont celle de 2001 (voir p. 86).

Le copyright, comme le brevet, est un droit de la propriété intellectuelle⁷⁶. La distinction entre bien matériel et œuvre de l'esprit est reconnue, le copyright s'exerçant pour toute œuvre écrite, enregistrée ou fixée sur un support. Pour être protégée, l'œuvre n'a pas à être enregistrée, mais elle doit être originale.

• « *Economic rights* » et droit moral

Depuis 1988, le droit anglais fait la distinction entre les droits patrimoniaux, dits *economic rights*, et le droit moral (*moral rights*). Selon l'article 2 (chap. 1) du Copyright, Designs and Patents Act, le droit moral « *subsiste en faveur de l'auteur [...] qu'il soit ou non titulaire du droit d'auteur* ». Cela signifie que le droit moral est inaliénable au Royaume-Uni (art. 94) ; l'auteur ne peut ni le transférer ni le céder comme il le peut avec ses droits patrimoniaux.

Le droit moral comprend : le droit de paternité (art. 77), le droit à l'intégrité de l'œuvre (art. 80) et le droit de ne pas être à tort désigné comme auteur (*false attribution*, art. 84)⁷⁷.

Les droits patrimoniaux, quant à eux, peuvent être transférés, c'est-à-dire achetés ou vendus comme n'importe quel bien patrimonial, sachant que ce transfert appelé « *assignment* » consiste en un véritable transfert de propriété. Il est en cela distinct de la « *license* » qui ressemble davantage à une concession de droits d'exploitation. Les actes relatifs aux cessions de copyrights (*assignment* ou *license*) sont traités dans le chapitre v de la loi. Le propriétaire du droit, qu'il soit l'auteur ou non, a le droit exclusif de reproduire, diffuser, prêter, communiquer, représenter ou adapter l'œuvre (art. 16) dans le respect du droit moral de l'auteur. Il peut le faire lui-même, ou par l'intermédiaire d'un tiers par voie de *license*.

• *Durée de la protection*

Enfin, la durée de la protection intellectuelle s'est alignée sur celle des autres pays de l'Union européenne à 70 ans après la mort de l'auteur (dans la plupart des cas). Le droit moral s'éteint en même temps que le copyright, soit 70 ans après la mort de l'auteur, à l'exception du droit décrit à l'article 84 (*false attribution*) qui s'éteint 20 ans après la mort de l'auteur.

⁷⁴ Voir « History of Copyright » sur le site de l'Intellectual Property Office (IPO), <http://www.ipo.gov.uk/types/copy/c-about/c-history/c-history-anne.htm>

⁷⁵ Le texte avec ses nombreux amendements en vigueur aujourd'hui est disponible à l'adresse suivante : <http://www.statutelaw.gov.uk/content.aspx?activeTextDocId=2250249>. La traduction française disponible sur le site de l'OMPI est celle du texte original de la loi de 1988 : http://www.wipo.int/wipolex/en/text.jsp?file_id=127296.

⁷⁶ Voir l'historique et les informations sur le site de l'organisation gouvernementale Intellectual Property Office (IPO) : <http://www.ipo.gov.uk/types.htm>, et sur le site de l'organisme à but non lucratif British Copyright Council (BCC) : <http://www.britishcopyright.org/>

⁷⁷ Voir chapitre IV du Copyright, Designs and Patents Act (C. 48) consacré au droit moral.

3) Les contrats et les usages contractuels en Grande-Bretagne

Le contrat d'édition anglais (*publishing contract*) n'est pas un *assignment* mais une *license*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de transfert de propriété mais licence d'exploitation⁷⁸. Cette licence peut être exclusive ou non exclusive. Elle est, sauf exception, exclusive et doit par conséquent revêtir la forme écrite (art. 90 et 92 de la loi).

En dehors de cette exigence, la législation anglaise est peu contraignante (chap. v de la loi), s'attardant davantage sur les atteintes (*infringement*) au copyright que sur les obligations contractuelles. Une totale liberté est laissée aux parties contractantes quant au contenu et à la forme de l'écrit. Les commentateurs y voient l'application du sacro-saint principe anglais de liberté contractuelle.

Le résultat en est qu'il n'existe en Grande-Bretagne aucun contrat type. Éditeurs et agents ont élaboré au fil des ans ce qu'ils appellent leur « *boilerplate* », c'est-à-dire leur propre matrice qui est ensuite négociée entre les parties. En littérature générale, les auteurs étant le plus souvent représentés par un agent, c'est ce dernier qui établira le contrat et le négociera. Sa marge de négociation dépendra autant de sa notoriété que de celle de l'auteur. Dans tous les cas, le contrat est long et détaillé, alors même que seuls les droits de publication en langue anglaise sont cédés.

Il est impossible de présenter un contrat standard et ses éventuelles variantes, tant l'éventail des situations est large. Tout au plus peut-on exposer certaines spécificités du contrat anglais ainsi que les points sur lesquels se cristallise l'essentiel des négociations⁷⁹. Les contrats et données contractuelles que nous avons pu consulter viennent essentiellement de contrats d'édition que plusieurs auteurs ont bien voulu nous transmettre, de nos archives personnelles ainsi que des *guidelines* de la Society of Authors.

A) L'affirmation du droit moral

Nous l'avons vu, le droit moral existe sitôt que l'œuvre existe, sans qu'il soit besoin d'autres formalités. Toutefois la Society of Authors attire l'attention sur le fait que l'auteur, selon le Copyright Act (art. 77 et 78), doit faire valoir « son droit à la paternité ». Les modalités n'étant pas précisées, l'organisme recommande aux auteurs⁸⁰ de faire insérer dans leurs contrats la clause suivante : « *L'auteur fait valoir son droit moral à être identifié comme étant l'auteur de l'ouvrage pour tous les droits cédés par l'auteur à l'éditeur selon les termes et conditions générales du présent accord*⁸¹. »

Elle conseille d'y ajouter des clauses selon lesquelles l'éditeur s'engage :

⁷⁸ Il peut y avoir transfert de copyright (*assignment*) dans des cas très précis, par exemple des œuvres de collaboration ou des œuvres collectives.

⁷⁹ La Society of Authors propose à ses membres un *guideline* assez précis des « publishing contracts » : <http://www.societyofauthors.org/guides-and-articles/>

⁸⁰ *Quick Guide to Copyright and Moral Rights*, en accès libre sur le site de la Society of Authors : <http://www.societyofauthors.org/sites/default/files/Quick%20Guide%20to%20Copyright%20and%20Moral%20Rights%2009.pdf>

⁸¹ *Ibid.*, §10.

— à faire figurer sur le verso de la page de titre de chaque édition publiée par lui ou par un tiers cessionnaire la mention : « *[nom de l'auteur] a fait valoir son droit à être identifié comme étant l'auteur de cet ouvrage conformément au Copyright, Designs and Patents Act 1988* » ;

— à faire figurer le nom de l'auteur sur la page de titre, la page de couverture et le cas échéant les jaquettes, ainsi que sous la ligne de copyright.

B) La nature et l'étendue des droits cédés

Qu'il s'agisse d'une *license* simple ou exclusive, l'auteur a toujours la liberté de limiter les territoires, la durée et la nature des droits qu'il entend céder.

• Nature des droits cédés

Les droits de publication en langue anglaise incluent les droits de publication en édition reliée (*hardcover*), en édition brochée (*softcover*), en format poche (*paperback*), de luxe, club, souvent audiobook (mais non systématiquement) et numérique (*idem*), etc. Le contrat doit donc préciser dans quels formats l'éditeur peut publier et commercialiser l'œuvre soit directement, soit par voie de cession à un tiers (*sub-licensing*). Si les grandes maisons acquièrent les droits de publication pour tous formats, il n'est pas rare pour autant que ceux-ci soient morcelés, les droits grand format étant cédés à un éditeur, les droits poche à un autre, etc.

Concernant les droits de traduction et les droits dérivés, les éditeurs de littérature générale, contrairement aux éditeurs de non-fiction (en particulier les *academic books*), n'acquièrent pas les droits de traduction, ces droits étant cédés et gérés en direct par l'agent. Toutefois, les éditeurs indépendants de l'Independent Publishers Guild affirment acquérir les droits de traduction, lorsque les ouvrages ne sont pas passés par une agence littéraire. Cela concerne des auteurs débutants, non encore établis.

Pour toute cession consentie par l'éditeur à un tiers, les contrats prévoient au minimum que l'auteur soit informé, au mieux que l'auteur donne son consentement écrit et reçoive une copie du contrat de licence.

• Droits de représentation et droits d'adaptation

Les autres droits dérivés, dont les droits de représentation et d'adaptation, ne sont que très rarement cédés à l'éditeur. De tels droits sont traditionnellement gérés par les agents.

• Durée et rétrocession

Les *licenses* ne sont pas, contrairement à ce qu'on pourrait penser, limitées dans le temps, mais couvrent le plus souvent la durée de la propriété intellectuelle. Certains auteurs exigent des durées limitées à 5, 7, 10 ou 15 ans, mais cela reste exceptionnel.

Les agents interrogés disent compenser la durée de la propriété intellectuelle en introduisant dans les contrats des clauses de rétrocession. Jusqu'à une époque récente, les contrats prévoyaient une possible rétrocession lorsque l'ouvrage était « *out of print* », autrement dit épuisé. Mais à l'heure du numérique, les auteurs ont fait valoir que cette clause était désuète puisque les éditeurs ont à leur disposition de nombreuses façons de rendre accessible un ouvrage, notamment

par l'impression à la demande. C'est ici la notion même de l'épuisement qui est en cause et suscite des débats en Grande-Bretagne, comme ailleurs.

Aussi a-t-elle été souvent remplacée par un nombre minimum d'exemplaires vendus annuellement (entre 100 et 200) ; en deçà, les auteurs peuvent demander à récupérer leurs droits. Il est alors précisé que la résiliation du contrat principal n'entraîne par la résiliation des contrats de *sublicense*.

Les contrats anglais incluent également pour l'éditeur la possibilité de procéder à des *small reprints*. Il s'agit de ces petits tirages que l'éditeur est obligé de faire pour assurer l'approvisionnement des stocks. Le contrat spécifie alors le nombre d'exemplaires maximum compris par ce « petit retraitage » et sa fréquence. Il n'y a généralement pas plus d'un *small reprint* par an, et les rémunérations sont au moins équivalentes à celles prévues pour le premier tirage.

• **Étendue territoriale**

Concernant les territoires, les pratiques varient. De manière générale, l'éditeur souhaitera acquérir les droits de publication en langue anglaise pour le monde, alors que les agents préfèrent morceler les territoires. Pour obtenir les droits mondiaux, l'éditeur doit prouver qu'il est en mesure de commercialiser ou d'exploiter l'ouvrage sur l'ensemble des territoires qu'il revendique. Le marché pour la langue anglaise se répartit traditionnellement en deux territoires majeurs, le Commonwealth et les États-Unis. Seuls les grands groupes transatlantiques sont en mesure d'exploiter des droits sur l'ensemble des deux marchés, les autres n'obtiendront les droits que pour le Commonwealth, sachant que les agents tendent à en retirer le Canada ainsi que l'Australie dont le marché s'affranchit de la domination britannique. De plus, même si l'éditeur a des accords de diffusion-distribution dans ces différents pays, le coût de l'exportation étant répercuté sur les rémunérations de l'auteur, il n'est pas forcément intéressant pour un auteur de céder à son éditeur britannique les droits mondiaux. L'éditeur peut rétorquer qu'il ne commercialisera pas lui-même les ouvrages, mais en cèdera les droits de publication en langue anglaise à des éditeurs locaux ; cependant, l'agent aura, dans ce cas, intérêt à céder lui-même ces droits aux éditeurs des pays concernés.

C) Les rémunérations

• **Rémunération des éditions exploitées par l'éditeur**

a) Les assiettes

Le prix du livre étant libre en Grande-Bretagne depuis l'abandon du Net Book Agreement, tout comme il l'est aux États-Unis, au Canada et en Australie, l'assiette de la rémunération de l'auteur devient une question aussi cruciale que complexe puisque les royalties varient de façon considérable selon qu'ils sont calculés sur le prix de vente figurant sur la couverture du livre, le prix dit « publié » (*published price* ou « *pp* »), ou sur le prix « reçu » par l'éditeur (*received price* ou « *pr* »), c'est-à-dire après avoir soustrait les remises détaillants et diffuseur-distributeur.

Pour un ouvrage vendu au prix fort de 15 £ (*published price*), mais finalement soldé au prix de 6 £ (*received price*), l'auteur percevra-t-il 10 % de 15 £ ? 10 % de 6 £ ? ou un pourcentage inférieur ? calculé sur quelle base ? On comprend

que l'enjeu soit de taille et se transforme en un véritable casse-tête pour les auteurs.

Les « prix publiés » ne constituent jamais les bases retenues exclusivement. Les remises sont répercutées sur les royalties sitôt qu'elles sont supérieures ou égales à 50 %. Lynette Owen, auteur d'un ouvrage de référence sur les contrats⁸², explique que les royalties baissent de 1/5^e pour des prix soldés à partir de 50 % et de 2/5^e pour des remises allant de 57,5 % jusqu'à 62,5 %. La Society of Authors recommande une baisse de 1/5^e pour des discounts supérieurs à 52,5 % du prix éditeur et de 2/5^e pour des discounts supérieurs à 62 %. Les contrats qu'il nous a été donnés de voir oscillent entre ces deux fourchettes.

Le « prix reçu » est pour sa part souvent retenu comme assiette des rémunérations dues sur les ventes export.

Dans ces conditions, les énumérations des différentes bases couvrent des pages de contrat, puisqu'à chaque format et à chaque réseau de vente correspondent des pourcentages et/ou des assiettes distincts.

b) Les pourcentages

On peut dire de manière générale que les échelles de pourcentages seront peu ou prou les suivantes :

— pour un ouvrage en grand format commercialisé en Grande-Bretagne (*home market*) au prix publié, 10 % de ce prix publié jusqu'à 4 000 exemplaires vendus (fourchette basse ; pour un auteur déjà installé, le premier palier peut être de 12 %), 12 % jusqu'à 8 000, 15 % au-delà⁸³.

— pour un ouvrage poche commercialisé par l'éditeur en Grande-Bretagne, de 7,5 % jusqu'à 12 % du prix publié.

À ces différents pourcentages s'ajoute la liste des minorations générées par les ventes discountées (éditions reliées, éditions brochées, poche) dans l'ensemble du Royaume-Uni.

Quand l'auteur a cédé ses droits de publication en langue anglaise pour le Commonwealth ou pour le monde et que l'éditeur y commercialise lui-même l'ouvrage *via* ses réseaux de diffusion-distribution, le contrat précise alors également les droits dus sur les ventes export (éditions reliées, brochées et poche, et pour quel territoire, discounté ou non). Ces pourcentages souvent calculés sur le prix reçu sont équivalents aux pourcentages dus sur les prix éditeurs des ventes domestiques. Il s'ensuit pour l'auteur un manque à gagner évident, d'où la pression des agents ou des représentants d'auteur pour morceler les territoires, et si ce n'est pas possible, pour augmenter les pourcentages ou asseoir leur calcul sur les mêmes assiettes que pour les ventes domestiques.

• Les droits acquis par l'éditeur et cédés à un tiers

L'éditeur qui a acquis les droits de publication en langue anglaise pour le monde peut avoir intérêt à céder à un éditeur tiers la licence d'exploitation (*sublicense agreement*) pour les territoires étrangers, en particulier les États-Unis. Il peut être plus avantageux, pour l'auteur comme pour l'éditeur, de céder à un tiers les droits d'exploitation que de commercialiser lui-même, compte tenu

⁸² Lynette Owen, Charles Clark, *Clark's Publishing Agreements : A Book of Precedents*, Butterworths, 2002 (1^{re} éd. 1997).

⁸³ La Société des auteurs, dans le *Guide to Publishing contracts (op. cit.)*, recommande 10 % jusqu'à 2 500 exemplaires vendus, 12,5 % jusqu'à 5 000 et 15 % au-delà.

du coût de l'export. Dans ce cas, le contrat doit mentionner la part revenant à l'auteur, sachant que celle-ci sera comprise entre 70 et 80 % des recettes nettes. Si cette solution n'est pas systématiquement adoptée, c'est que les diffuseurs-distributeurs s'y opposent, redoutant que leurs éditeurs ne leur laissent à commercialiser que les ouvrages les plus difficiles.

Concernant les droits secondaires autres que les droits de traduction et que l'éditeur aurait acquis et cédés à un tiers, la part revenant à l'auteur est de 60 % des recettes nettes.

• **Forfaits et à-vaioir**

La pratique du forfait existe et rien ne l'interdit. Elle est même habituelle dans le cas des œuvres de commande. En revanche, pour les œuvres littéraires l'usage veut que la rémunération des auteurs soit proportionnelle aux revenus de l'exploitation.

Si la loi n'impose pas à l'éditeur le paiement d'un à-vaioir, le fait est que la quasi-totalité des contrats l'incluent. Et ces à-vaioir calculés sur l'ensemble des recettes d'exploitation attendues, et non sur les perspectives de vente du premier tirage, ont suivi l'évolution du marché, à savoir que les plus faibles à-vaioir (proposés pour un premier roman par exemple) ont tendance à baisser alors que les plus forts augmentent. Benedicte Page, en décembre 2009, rapportait dans un article de *The Bookseller* les témoignages d'éditeurs britanniques sur le sujet. Il en ressort que la fourchette basse des à-vaioir est descendue à 1 000-2 000 £ contre 4 000-5 000 £ il y a quelques années, ce que confirment les professionnels interrogés. Il semblerait que certaines maisons descendent jusqu'à 500 £⁸⁴, ce qui est unanimement reconnu comme très bas.

• **Arrêté des comptes et relevés de droits**

Les relevés de compte sont dans une grande majorité des cas envoyés deux fois par an.

D) Le droit d'option

Il est d'usage, mais non systématique, que l'auteur accorde contractuellement un droit d'option à son éditeur. Celui-ci sera ainsi prioritaire pour l'acquisition d'une œuvre future. Cette clause d'option est limitée généralement au même genre que l'œuvre cédée et limitée dans le temps, l'éditeur ayant un nombre limité de semaines pour se prononcer. Au cas où un autre éditeur offrirait des conditions plus avantageuses, l'éditeur bénéficiant de l'option devrait alors s'aligner sur cette offre.

4) La relation contractuelle vue par les professionnels

Le premier interlocuteur, chronologiquement parlant, de l'éditeur n'est pas l'auteur, comme nous l'avons dit, mais l'agent. C'est à lui que l'auteur de littérature générale soumet son manuscrit, et c'est lui qui le soumet à son tour à

⁸⁴ « Literary début advances fall as low as £500 », Benedicte Page, *The Bookseller*, 17 décembre 2009 : <http://www.thebookseller.com/news/107245-literary-dbut-advances-fall-as-low-as-500.html> ; voir le commentaire d'Alex Bowler, éditeur chez Jonathan Cape.

l'éditeur. Un manuscrit envoyé directement par un auteur de littérature générale à un éditeur a très peu de chance d'être lu. Dans le domaine académique, au contraire, les auteurs traitent directement avec les maisons d'édition ; les enjeux économiques des cessions étant moindres, ces titres intéressent peu les agents.

Bridget Shine, de la Guilde des éditeurs indépendants, atteste néanmoins qu'il existe bien en littérature générale, même s'ils sont rares, des auteurs sans agent. Ce sont souvent des auteurs débutants qui n'ont pas trouvé d'agent. Leurs éditeurs leur proposent alors un « *full-service* » en acquérant les droits secondaires et en essayant de vendre eux-mêmes les droits de traduction.

À l'exception de ces rares cas, l'agent se trouve au cœur de la relation contractuelle. Jan Michael, qui a créé son agence en 1977 (Jan Michael Literary Agency), insiste sur le fait que l'agent est « là pour faciliter la relation, pas pour la durcir ou la compliquer. Notre rôle, dit-elle, est de trouver le bon éditeur. C'est ça l'essentiel du boulot de l'agent. Et si ça doit prendre du temps, ce n'est pas grave, c'est plus important que le revenu ».

L'intervention de l'agent est d'autant plus nécessaire que les contrats sont devenus complexes et le marché instable. Un agent qualifie la négociation d'un contrat d'édition de « champ de mines » et un autre déplore sa longueur.

Aussi, lorsqu'on aborde avec un auteur le contenu de ses contrats, la réponse est-elle claire : c'est l'affaire de l'agent. La durée du contrat ne suscite pas de réaction tranchée, même si les auteurs constatent qu'il est souvent très difficile pour un auteur de récupérer ses droits. Du coup, le débat s'est récemment déplacé sur la définition de l'épuisement (*out of print*) et les contrats actuels n'y font plus référence, préférant, comme on l'a vu, comme critère un seuil de ventes annuelles. Jan Michael, originaire des Pays-Bas, a l'expérience de ce qui se fait ailleurs. « 70 ans, c'est long ! » s'exclame-t-elle.

La question des territoires non plus ne suscite guère de remarques et les auteurs interrogés laissent volontiers leurs agents négocier, sachant qu'ils connaissent les différents marchés et qu'ils préfèrent généralement exclure des territoires cédés les États-Unis et, de plus en plus souvent, le Canada et l'Australie.

Les langues se délient lorsqu'on parle de rémunération. L'épouse de John Berger, Beverly Berger, qui négocie les contrats de son mari depuis plus de trente ans et épluche ses relevés de droits, avoue avoir remarqué d'importants changements, en particulier depuis la fin du Net Book Agreement. « Sur les relevés des derniers ouvrages de John, j'ai l'impression que le nombre d'exemplaires soldés à plus de 50 % augmente. C'est incroyable. » Naturellement les royalties baissent en conséquence, même lorsque le nombre d'exemplaires vendus, lui, ne baisse pas.

Lorsque les prix de vente baissent, les recettes de l'éditeur baissent également. Un souci majeur pour l'auteur devient alors de ne pas être « abandonné » par son éditeur. Jane Rogers, auteur chez Little, Brown, a expliqué pendant la London Book Fair 2010 que son huitième roman avait été refusé par son éditeur parce que les ventes du septième étaient trop basses. Ce à

quoi elle a ajouté : « L’histoire de l’auteur que son éditeur laisse tomber est aujourd’hui aussi ordinaire que celle de Cendrillon⁸⁵. »

Jan Michael confirme à quel point il est dangereux pour un auteur de perdre son éditeur : « car les éditeurs n’aiment pas s’occuper d’un auteur qu’un autre a laissé tomber. » L’éditeur Pete Ayrton (Serpent’s Tail) se plaint que « les éditeurs anglais n’ont plus les moyens d’avoir une politique d’auteurs. Si au deuxième livre ça ne marche pas, c’est fini, l’éditeur lâche ». Les principales victimes ? Ce sont d’abord les auteurs débutants, pour qui cela est de plus en plus difficile ; ils seraient par conséquent prêts à signer n’importe quel contrat. C’est ensuite ce que les Anglais appellent la *midlist*, autre mot souvent prononcé lors de la dernière London Book Fair. La *midlist*, ce sont les auteurs dont les ouvrages se vendent entre 3 000 et 4 000 exemplaires et dont plus personne, pourtant, ne veut. Les responsables ne sont ni les agents trop gourmands — les conditions financières des contrats d’édition de ces auteurs ont été revus à la baisse ces dernières années — ni les auteurs qui n’ont pas d’exigence pécuniaire.

Pete Ayrton décrit le processus : « Quand on présente un titre aux chaînes, elles regardent les ventes des titres précédents. Si elles sont insuffisantes, ils refusent. » Or un éditeur ne peut se permettre de lancer sur le marché un livre que les chaînes refusent de commercialiser. Résultat : les éditeurs lâchent les auteurs après deux ou trois titres. Et tous de montrer du doigt la déréglementation du marché.

Qu’en est-il alors de la relation auteur-éditeur ? Pour l’agent Laura Susijn, cette relation est « meilleure, plus dynamique lorsqu’elle est centrée sur le texte et l’ouvrage, débarrassée des questions contractuelles. Les relations auteur-éditeur n’étant plus polluées par les négociations de contrat, ils peuvent rester bons amis, quand bien même les discussions entre l’éditeur et l’agent ont été dures », ironise-t-elle.

John Berger a été publié, pour la majeure partie de son œuvre, par Bloomsbury en Grande-Bretagne. Son épouse dit qu’il « a toujours eu de très bonnes relations avec son éditeur. Quand celui-ci est parti de chez Bloomsbury, il est parti lui aussi. Maintenant, il est publié chez Verso ».

Or les changements fréquents dans les maisons d’édition ainsi que les incertitudes du marché fragilisent la relation auteur-éditeur, mise à l’épreuve depuis une décennie. Rebecca Carter, chez Harvill Secker, le regrette. « Les maisons d’édition sont obligées de se concentrer aujourd’hui davantage sur la commercialisation et la promotion, et ça peut être au détriment de la relation éditoriale avec l’auteur, du travail commun sur le texte. Du coup, la fidélité de l’auteur est moindre. »

Tous sont unanimes pour reconnaître que la fin du Net Book Agreement a rendu le métier d’éditeur « difficile », et que la crise que connaît l’édition britannique n’a rien à voir avec la crise économique mondiale. Le retour du prix unique ? Non seulement ils n’y croient pas, mais ils prédisent, avec le numérique, sa disparition définitive du continent.

⁸⁵ Cité par Felicity Wood, dans l’article « Waterstone’s took a wrong turn, says Dan Franklin », *The Bookseller Daily at London*, 21 avril 2010, p. 3.

5) Les droits numériques

A) Le marché

L'année 2009 a connu une très forte croissance du numérique qui représente aujourd'hui près de 5 % du marché britannique. Encore convient-il de relativiser ces chiffres : sur un chiffre d'affaires de 150 millions de livres sterling, 130 millions sont générés par le secteur du livre académique et professionnel⁸⁶.

La vente des liseuses n'a pas encore décollé comme aux Etats-Unis, où il s'en est vendu près de 3 millions en 2009⁸⁷. Le marché anglais en est encore à un stade embryonnaire. Les professionnels observent donc avec attention ce qui se passe outre-Atlantique, et de ces observations ont émergé plusieurs constats.

D'abord, la Grande Bretagne se trouve face à un problème spécifique : les éditeurs anglo-saxons n'ont pas les droits numériques de la production anglo-américaine qu'ils commercialisent au Royaume-Uni et dans tout le Commonwealth. Les éditeurs américains eux-mêmes ne les détiennent pas systématiquement, en particulier ceux des titres de leur fonds (*backlist*).

Alors qu'aux États-Unis des expériences multiples sont menées, permettant à des auteurs de best-sellers de commercialiser eux-mêmes leurs œuvres sous formats numériques, mettant sur le marché des fichiers à prix très bas, les professionnels britanniques ont opté pour le moment pour la sauvegarde du modèle traditionnel : les auteurs cèdent généralement leurs droits numériques à leurs éditeurs papier et les e-books sont vendus quasiment aux mêmes prix que les livres papier.

Enfin, les éditeurs voient dans l'émergence du numérique l'opportunité de toucher un public qui jusqu'alors n'achetait pas de livre.

Mais une conclusion s'impose : le Royaume-Uni est plus que n'importe quel autre pays européen dépendant du modèle américain dominé par Amazon.

Si la question du prix unique ne se pose pas, celle de la TVA en revanche est cruciale puisque le livre papier est exonéré alors que le livre numérique est taxé à 17,5 %.

B) Les contrats

• Droits premiers ?

Les auteurs de littérature générale cèdent généralement leurs droits numériques à leurs éditeurs papier. Les questions les plus largement débattues concernent la nature des droits numériques et la rémunération.

Les droits numériques peuvent être traités comme des droits premiers à partir du moment où le format diffusé est l'exacte réplique numérique du livre papier (même mise en page, mais support différent : e-book, par exemple). Sinon ils sont considérés de la même manière que les droits poche ou club. Mais ils peuvent également entrer dans la catégorie des droits dérivés à partir du moment où ils sont exploités par des tiers sous des formats (et non uniquement des supports) différents. Les débats, on s'en doute, sont prolixes et les usages non encore établis.

⁸⁶ Voir Catherine Neilan, « PA : digital book industry now 5 % of total sales », *The Bookseller*, 16 avril 2010.

⁸⁷ Voir lafeuille.blog.lemonde.fr/category/liseuses/ (avril 2010).

• **Conditions de rémunération**

Les conditions de rémunération les plus fréquemment rencontrées sont de 20 à 25 % de la part éditeur. Mais l'assiette et les paliers de royalties ont fait et font encore l'objet de discussions passionnées.

Les auteurs et représentants d'auteurs contestent de façon plus que virulente ces rémunérations. Pour la Society of Authors, les coûts liés à l'impression, au stockage, aux retours, à la détérioration des exemplaires disparaissent dans le cas du e-book, ce qui justifie des royalties étalées par paliers de 25 à 35 % du prix de vente. Pour les cas de « *pay-per-view* » (consultation en ligne), l'auteur devrait recevoir de 50 à 85 % de la part éditeur.

De leur côté, les éditeurs font valoir les lourds investissements auxquels ils doivent procéder pour que le marché du livre numérique reste entre les mains des maisons d'édition traditionnelles. De plus, ils trouvent normal de répercuter les frais d'editing, de promotion et de commercialisation sur les coûts de production du livre numérique. Les royalties n'ont dans ce cas aucune raison d'être plus élevées que dans le cas d'un livre papier.

Les rémunérations ne font pour le moment l'objet d'aucun consensus si bien que les agents brandissent les accords signés aux États-Unis directement avec les *e-tailers* (commerce de détail en ligne) qui garantissent des royalties élevées (50 à 75 %) calculées sur le prix de vente.

• **Durée**

Enfin, concernant la durée, la Society of Authors recommande d'intégrer dans les contrats la clause de renégociation à 3 ans.

De nombreux auteurs réclament une limitation dans le temps (3 ans en général) et ils l'obtiennent souvent.

IV. LA FRANCE

Les pages qui suivent n'ont pas vocation à présenter de manière exhaustive le marché français de l'édition, sa législation en matière de droit d'auteur et ses pratiques contractuelles. La situation française n'est ici présentée qu'à titre comparatif.

Pour des informations plus complètes nous renverrons aux ouvrages de référence habituels⁸⁸.

1) Le paysage éditorial français

A) Le marché

Quelques données chiffrées 2009

- CA net HT éditeur de l'édition française: 2,7 milliard € (- 0,1 % par rapport à 2008)
- Nombre de titres nouveaux : 74 788 titres (dont 38 445 nouveautés, par différence avec les réimpressions)
- Ventes par circuits de distribution :
 - Librairies indépendantes et chaînes : 47 %
 - Librairies en ligne : 7 %
 - Grande surfaces spécialisées et multimédia : 28 %
 - Grande distribution : 18 %
- La France possède depuis 1981 une loi sur le prix unique (loi Lang).
- TVA livre réduite : 5,5 %
- Les prix moyens (*chiffres 2007 ; source : Frankfurt Book Fair*) :
 - tous formats confondus : 11,60 € (*source : TNS-Sofres*)
 - grand format : 15,23 €
 - livre de poche : 5,1 €
- Nombre de maisons d'édition : env. 4 000
- Nombre de points de vente : env. 15 000 (*source : F. Rouet, « Le Livre », La Documentation française, 2007, p. 194*)
- Exportation (DOM-TOM inclus) : 665 022 millions €
- Cessions de droits : 126 millions €

Source : SNE (« Repères statistiques 2009-2010 »)

⁸⁸ *Le Contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, sous la direction d'Emmanuel de Rengervé, Conseil Permanent des écrivains et SNAC, 2007 ; Jean-Michel Bruguière, Michel Vivant, *Droit d'auteur*, Dalloz, 2009 ; Emmanuel Pierrat, *Le Droit d'auteur et l'Édition*, Cercle de la Librairie, 2006.

L'édition française est ancienne. Des maisons comme Hachette, Plon, Fayard ou Flammarion ont vu le jour au XIX^e siècle ; auteurs et éditeurs ont toujours joué un rôle majeur dans la vie culturelle et littéraire du pays.

Le marché de l'édition est fortement concentré, dominé par deux grands groupes : Hachette, qui compte parmi les six premiers leaders mondiaux, et Editis, aujourd'hui propriété du groupe espagnol Planeta⁸⁹. 54,9 % du chiffre d'affaires de l'édition (CA TTC, ventes de détail) sont générés par les 10 premiers groupes ou maisons⁹⁰.

Le paysage éditorial garde quelques spécificités. D'une part, le capital des grandes maisons y est resté longtemps majoritairement familial. C'est encore le cas de rares maisons comme Gallimard ou Albin Michel. D'autre part, le nombre d'éditeurs indépendants y demeure élevé. La Bibliothèque nationale de France a comptabilisé, en 2009, 6 577 entités à avoir déposé (dépôt légal) au moins 1 titre dans l'année, et 4 à avoir déposé plus de 1 000 titres⁹¹.

Parmi ces déposants, 50 % sont des éditeurs professionnels. Pourtant seuls 10 % sont pris en compte dans les statistiques officielles. Les chiffres d'affaires générés par près de 3 000 maisons n'apparaissant pas dans les études, il est très difficile d'en évaluer l'activité économique.

L'édition française est très centralisée. C'est à Paris ou dans la région Île-de-France que sont localisées la plupart des maisons entrant dans le panel des 300 maisons à partir desquelles les statistiques du SNE sont calculées. Pourtant, les régions ont connu ces dernières années un dynamisme notable qu'aucune étude de marché globale ne permet encore de mesurer.

L'État français est impliqué dans les politiques culturelles notamment par le biais du Service du livre et de la lecture du ministère, et du CNL. Les aides publiques allouées au secteur du livre (édition, librairie, bibliothèques, auteurs, manifestations littéraires, etc.) proviennent aussi en large partie des collectivités territoriales. Et si la France n'a pas inventé le prix unique du livre, elle en a fait une loi par la suite promue au niveau européen. Le prix moyen du livre y demeure peu élevé, et les grands formats reliés et cartonnés font peu partie des pratiques commerciales françaises.

Paris demeure la capitale éditoriale de l'édition francophone. Des maisons d'édition des pays émergents du Maghreb, du Proche-Orient ou d'Afrique par exemple parviennent depuis quelques années à acquérir les droits d'édition d'auteurs francophones de leur pays, auparavant acquis par les éditeurs français, mais ces marchés restent marginaux en comparaison des marchés anglophones du Commonwealth ou hispaniques d'Amérique centrale et du Sud.

L'exportation de livres (y compris DOM-TOM) était en baisse de 4,3 % en 2009 (665 millions d'euros contre 695 millions en 2008) et les cessions de droits en baisse de 3,1 % (126 millions en 2009 contre 130 millions en 2008)⁹².

⁸⁹ Voir le « Classement *Livres Hebdo* 2010 de l'édition mondiale » de Fabrice Piault, *Livres Hebdo* n° 826.

⁹⁰ Voir *L'Édition en perspective 2009-2010*, SNE, p. 4.

⁹¹ Voir l'article d'Hélène Jacobsen, « L'Édition française au prisme du dépôt légal », *Chroniques de la Bibliothèque nationale de France*, n° 54, mai-août 2010.

⁹² Source : *L'Édition en perspective 2009-2010*, SNE.

B) Les principaux acteurs

• Les éditeurs

Le Syndicat national des éditeurs (SNE)⁹³ est une « organisation professionnelle des entreprises d'édition [qui] défend les intérêts des éditeurs de livres publiés à compte d'éditeur ». Il compte à ce jour 550 membres, soit un éditeur professionnel sur six environ. Il publie chaque année des statistiques et organise le Salon du Livre de Paris.

Parmi d'autres associations ou regroupements d'éditeurs, mentionnons L'Autre livre qui, depuis 2003, représente un collectif d'éditeurs indépendants (aujourd'hui plus de 150 maisons) et organise des manifestations comme le Salon des éditeurs indépendants et les États généraux du livre⁹⁴.

• Les auteurs

Les auteurs français sont les premiers en Europe à s'être organisés collectivement. C'est à Paris, en 1777, que la première société d'auteurs voit le jour sous l'impulsion de Beaumarchais⁹⁵ : la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). Aujourd'hui, il existe plusieurs organismes collectifs réunis au sein du Conseil permanent des écrivains (CPE)⁹⁶. Parmi eux, il convient de distinguer la Société des gens de lettres (SGDL) née en 1838 sous les auspices de grands noms tels que Victor Hugo, Alexandre Dumas, George Sand et Honoré de Balzac. « Organisme de réflexion, d'initiative et de surveillance au service de la création intellectuelle⁹⁷ », ses principales missions sont consultative et informative. Le Syndicat national des auteurs et des compositeurs (SNAC)⁹⁸ est pour sa part un syndicat à part entière qui représente les intérêts d'auteurs de nombreux secteurs. Il est organisé en groupements, dont le groupement Lettres.

Les associations d'auteurs comme la SGDL, le SNAC, les autres membres du CPE et, dans le cadre des missions dont elles ont reçu mandat, les organismes de gestion collective, comme la SOFIA, la SCAM et la SACD, donnent de nombreux conseils, en particulier d'ordre juridique.

Contrairement aux auteurs d'autres secteurs comme la bande dessinée, les auteurs de littérature générale, et de l'écrit en général, ont du mal à se concerter et à se fédérer ; notons que les auteurs de l'écrit ne sont pas représentés par un unique organisme de gestion collective (la SOFIA n'étant chargée que du droit de prêt). Le dialogue ou la démarche collective d'auteur sont parfois de faible ampleur, même si le débat sur le numérique semble les avoir récemment dynamisés.

• Les intermédiaires

Entre auteurs et éditeurs, de nombreux intermédiaires interviennent ; ce sont les conseillers éditoriaux, les apporteurs d'affaires ou les avocats. Les agents littéraires, qui sont apparus plus tardivement que dans les autres pays, s'y installent aussi plus lentement. Les professionnels l'expliquent parfois par les traditions éditoriales qui auraient, en France, résisté plus longtemps que dans d'autres pays à la

⁹³ Voir le site du SNE : <http://www.sne.fr/> et le dernier rapport d'activité 2009-2010, *L'Édition en perspective*.

⁹⁴ <http://www.lautrelivre.net/>

⁹⁵ Voir l'historique sur le site de la SACD : <http://www.sacd.fr/Historique.31.0.html>.

⁹⁶ <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/index.html>

⁹⁷ <http://www.sgdl.org>

⁹⁸ <http://www.snac.fr/>

concentration et à l'internationalisation des capitaux. Les récentes évolutions du marché, en particulier l'expansion internationale d'Hachette, le rachat de Flammarion par le groupe italien RCS et le rachat d'Editis par le groupe espagnol Planeta, laissent penser certains que le marché éditorial français évolue de la même façon que les autres marchés européens⁹⁹.

• **L'interprofession**

En 1981, le CPE, la SGDL et le SNE signaient un Code des usages dans la littérature générale¹⁰⁰. Il a été récemment remis sur la table des négociations en vue d'une révision, mais après deux années de discussion celles-ci ont cessé, ce que déplore Emmanuel de Rengervé (SNAC).

En mars 2010, lors d'un entretien, Alain Absire, alors président la SGDL, insistait sur la constance des négociations avec le SNE, ce que Christine de Mazières, déléguée générale du SNE, nous a confirmé. « La SGDL et le SNE discutent et négocient », disaient-ils. Un mois plus tard, la SGDL quittait la table des négociations alors même qu'un accord *a minima* avait été trouvé, plusieurs éditeurs ayant décidé au dernier moment de ne pas signer l'accord¹⁰¹. Le différend portait sur les exploitations numériques et leur rémunération.

2) La législation française

En France, la réflexion sur le droit d'auteur est ancienne et commence à se théoriser à l'époque des Lumières. Les premières pierres de l'internationalisation y sont posées dès le XIX^e siècle avec des auteurs tels que Lamartine et Victor Hugo. Elles donneront naissance à la Convention de Berne, signée en 1886. Mais il faut attendre 1957 pour que la loi sur la Propriété littéraire et artistique soit promulguée, c'est la loi du 11 mars 1957. Celle-ci sera complétée par la loi du 3 juillet 1985 relative au droit d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle.

• **Le code de la propriété intellectuelle (CPI)**

Aujourd'hui, toutes les lois relatives au droit d'auteur (dont la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique) sont réunies dans le Code de la propriété intellectuelle (CPI¹⁰²) qui, depuis sa codification en 1992, a connu plusieurs changements dus, entre autres, aux nécessaires transpositions des directives européennes. Parmi les dispositifs législatifs les plus récents, il convient de citer :

- la loi du 3 janvier 1995 sur la gestion collective du droit de reproduction par reprographie ;
- la loi du 18 juin 2003 relative à la rémunération au titre de prêt ;

⁹⁹ Voir Juliette Joste, « L'Agent littéraire en France, réalités et perspectives », *op. cit.*

¹⁰⁰ Ce code est reproduit dans *Le Contrat d'édition, comprendre ses droits, contrôler ses comptes*, *op. cit.*

¹⁰¹ Voir la tribune d'Alain Absire dans *Le Monde* du 27 avril 2010.

¹⁰² http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=80EFEDF7468FCB5C618C4FC38B B9945C.tpdjo15v_2?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20100523

— et la loi du 1^{er} août 2006 dite DADVSI (droit d’auteur et droits voisins dans la société de l’information), qui transpose une directive européenne du 22 mai 2001¹⁰³.

• **Droit moral, droit patrimonial**

Le droit d’auteur français a toujours accordé une place centrale au droit moral, se distinguant en cela du droit britannique qui, avec l’instauration du copyright, avait clairement privilégié la dimension patrimoniale de la propriété intellectuelle. Par ailleurs, le droit français se différencie du droit allemand par son dualisme (voir p. 16), à savoir qu’il établit une distinction nette entre les droits patrimoniaux et les droits moraux, les premiers étant cessibles, les seconds étant incessibles. Il s’ensuit du dualisme français une imprescriptibilité du droit moral qui ne s’éteint pas lorsque s’éteignent les droits patrimoniaux.

Le droit moral est défini à l’article L 121-1 du CPI en ces termes : « *L’auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l’auteur. L’exercice peut être confié à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.* » Il comprend « le droit de divulgation, le droit à la paternité, le droit au respect de l’œuvre, le droit de retrait ou de repentir¹⁰⁴ ».

Les droits patrimoniaux sont pour leur part régis par les articles L. 122-1 et suivants du CPI ; ils comprennent les droits d’exploitation, à savoir le droit de représentation et le droit de reproduction, et s’éteignent de manière générale 70 ans après la mort de l’auteur.

3) Les contrats et les usages contractuels en France

Le titre III du CPI, « Exploitation des droits », en ses articles L. 132-1 à 17, expose les dispositions particulières propres au contrat d’édition. À cela s’ajoute le Code des usages signés par le CPE, la SGDL et le SNE en 1981, mentionné plus haut.

Le contrat d’édition français doit obligatoirement revêtir la forme écrite (L.131-2 du CPI). Il existe plusieurs contrats types en France, dont celui qui est proposé par le SNE, et que la plupart des éditeurs affirment utiliser, et ceux qui sont proposés par les organismes d’auteurs comme la SGDL et la SCAM¹⁰⁵. Pour cette étude, nous avons utilisé les contrats types précités ainsi que les contrats types que des éditeurs et des auteurs ont bien voulu nous transmettre.

A) La nature et l’étendue des droits cédés

• **Nature des droits cédés**

Dans la quasi-totalité des contrats d’édition signés entre un auteur de langue française et un éditeur français, l’auteur cède à l’éditeur l’intégralité des droits

¹⁰³ Voir la rubrique « Textes de référence » sur le site de la SGDL et notamment www.sgdl.org/les-services/les-textes-de-references/le-droit-francais

¹⁰⁴ www.scam.fr/Dossiers/fiches/droit_moral.html

¹⁰⁵ SGDL : <http://www.sgdl.org/les-services/les-contrats/le-contrat-dedition>

SCAM: <http://www.scam.fr/fr/lespacejuridique/lesmod%C3%A8lesdecontrats/tabid/363457/Default.aspx>

d'exploitation de son œuvre (reproduction, représentation, traduction, adaptation), à l'exclusion des droits audiovisuels dont la cession doit faire l'objet d'un contrat séparé (art. L. 131-3 du CPI). Pour l'édition d'œuvre de fiction, les deux contrats sont le plus souvent signés en même temps.

Depuis quelques années, certains auteurs commencent à conserver quelques-uns de leurs droits, en particulier les droits d'adaptation audiovisuelle gérés par des agences spécialisées ainsi que les droits de traduction en langue étrangère, confiés à des agences internationales.

• **La durée**

Les contrats d'édition sont signés pour la durée de la propriété intellectuelle. Quelques contrats prévoient aujourd'hui une rétrocession des droits non exploités au terme de plusieurs années, mais ils sont exceptionnels. Pourtant, pour un nombre croissant d'auteurs, les questions de la durée et celle, pendante, de la rétrocession des droits se posent.

Les éditeurs sont clairs. Chez Actes Sud, Françoise Nyssen met en garde : « Dans un système d'échanges intelligents et sensibles, les durées peuvent être limitées. Mais le problème est la pression financière des groupes qui essaient de faire monter les enchères. Du coup, la limitation dans le temps peut être pénalisante. » La présidente du directoire d'Actes Sud fait ici allusion à la pratique courante dans d'autres pays de renégocier des avances à l'échéance des contrats. Pour Vera Michalski, présidente du groupe Libella, les contrats conclus pour la durée de la propriété intellectuelle ne posent pas de problème car « si un auteur veut vraiment partir, on peut toujours discuter ». Quant à Olivier Nora (P-DG de Grasset et Fayard), il déplace la question : « Lorsqu'un auteur veut reprendre ses droits, c'est pour en faire quoi ? [...] N'est-il pas plus avantageux pour un titre de rester dans le catalogue prestigieux d'une maison puissante dotée des moyens de réimprimer le titre à la demande (*Print on demand*) au gré des commandes des lecteurs en librairie, plutôt que de rejoindre celui d'une petite structure dont la pérennité est incertaine et les promesses de remise en place du titre souvent illusoire ? »

Au contraire, pour une éditrice comme Laure Leroy (Zulma, maison indépendante), cette durée est choquante. « On a un pouvoir de vie et de mort sur un livre tant qu'on en a encore en stock. Pendant toute la durée de la propriété intellectuelle, un livre peut être bloqué, et, oui, c'est choquant. »

• **Rétrocession des droits**

Dans le contrat français, l'éditeur est tenu à une exploitation et à une diffusion commerciales permanentes et suivies de l'œuvre, conformément à l'article L. 132-12 du CPI. À défaut, l'auteur peut, sous certaines conditions prévues au contrat, récupérer l'intégralité de ses droits, à l'exclusion des droits cédés par l'éditeur à des tiers. Il faut généralement que l'ensemble des éditions auquel a procédé l'éditeur soient épuisées pour que l'auteur puisse faire valoir ce droit (article 3.1. b du contrat type 2008 du SNE).

Que recouvre l'expression « l'ensemble des éditions auquel l'éditeur a procédé » ainsi que la définition précise de l'épuisement ? L'article L. 132-17 du CPI précise que « *L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraisons d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les trois mois* ». La charge de la preuve revient à l'auteur.

Dans la réalité, la violation de l'article L. 132-12 est rarement retenue par les tribunaux, ainsi que le rappelle la SGDL dans les commentaires ajoutés à son contrat type. Il est également vrai que les systèmes de distribution font qu'il peut rester 100 ouvrages en stock chez un distributeur ou dans des dépôts, que l'ouvrage n'est donc pas épuisé alors même qu'il est de fait indisponible. Ainsi l'auteur Xavier Bazot confie-t-il quant à lui : « Je fais ajouter à mes contrats des clauses de non-transfert, je limite la durée de la cession et je fais préciser les notions d'épuisement. »

• **Étendue territoriale**

Les droits d'exploitation sont généralement signés pour le monde entier. Il appartient alors à l'éditeur de commercialiser l'ouvrage en langue française dans l'ensemble du monde, en particulier dans le monde francophone.

Avec la professionnalisation d'éditeurs dans les pays de l'espace francophone comme au Maghreb, en Afrique ou au Proche-Orient, les auteurs incitent parfois leurs éditeurs à ne pas commercialiser eux-mêmes les ouvrages dans ces pays, mais à céder les droits d'exploitation à des éditeurs locaux. Il leur arrive également de garder leurs droits pour tel ou tel territoire. Bien que ces cas demeurent minoritaires, le développement rapide de l'édition tel qu'il se produit dans le Commonwealth et en Amérique centrale et du Sud laisse penser que le monde francophone connaîtra la même évolution. Il pourrait s'ensuivre dans les décennies à venir un plus grand morcellement des territoires à l'intérieur des aires linguistiques.

B) Les rémunérations

La rémunération de l'auteur doit être proportionnelle aux revenus d'exploitation de l'ouvrage (art. L. 132-5 du CPI) sauf dans certains cas exceptionnels prévus par la loi où le recours au forfait est possible (art. L. 131-4 et L. 132-6 du CPI).

Une étude récente a traité de la rémunération des auteurs en France : « Le baromètre des relations auteurs/éditeurs¹⁰⁶ » réalisé par la SCAM en 2009 et 2010.

• **Rémunération des éditions exploitées par l'éditeur**

Les premiers pourcentages calculés sur le prix de vente hors taxes de chaque exemplaire vendu démarrent à 7 % pour les plus bas et 12 % pour les plus élevés. Ces pourcentages augmentent ensuite par palier pouvant grimper jusqu'à 16 ou 18 % dans le cas de best-sellers.

Pour les éditions de poche exploitées directement par l'éditeur, les pourcentages sont le plus souvent établis à 5 %, parfois 6 %. Les paliers sont rarement pratiqués.

Avec le prix unique du livre, l'assiette de la rémunération est normalement le prix de vente HT du livre entendu comme le prix éditeur indiqué sur la quatrième de couverture. Toute autre pratique (par exemple calculs des droits à partir des prix remisés de 5 % ou à partir du prix de vente en gros) sont contraires à la loi.

¹⁰⁶<http://www.scam.fr/fr/Actualit%C3%A9s/lesdossiers/relationauteursediteurs/tabid/363464/Default.aspx>. Voir aussi « Ce que gagnent les écrivains », par Delphine Peras, Jérôme Dupuis, *L'Express*, 2 avril 2010 : http://www.lexpress.fr/culture/livre/ce-que-gagnent-les-ecrivains_859800.html

• **Rémunération des droits exploités par des tiers**

L'éditeur ne pouvant exploiter directement l'intégralité des droits que lui a cédés l'auteur cède à son tour certains droits à des éditeurs tiers. Il cède ainsi les droits d'exploitation en poche lorsqu'il n'a pas de collection poche, les droits de traduction, les droits de représentation, etc.

La tradition française veut que la répartition des recettes provenant des cessions à des tiers soit de 50/50 entre l'éditeur et l'auteur, sauf parfois convention plus favorable à l'auteur si c'est lui qui apporte l'affaire. Mais il faut que soit spécifié dans le contrat l'assiette de la rémunération : recettes nettes ou recettes brutes ? Nombre de contrats qu'il nous a été donné de consulter font l'impasse sur ce point. Lorsqu'ils mentionnent l'assiette, celle-ci correspond souvent aux recettes nettes. Le contrat type de la SCAM mentionne quant à lui les recettes brutes : « *Pour chaque exploitation, l'éditeur versera à l'auteur ... % de ses recettes brutes HT résultant de l'exploitation concernée.* » Il est important de souligner que l'assiette de ces rémunérations n'a jamais fait l'objet en France d'un accord formel entre éditeurs et auteurs, et que ce défaut d'accord génère régulièrement des différends.

• **À-valoir**

Exception faite des rémunérations forfaitaires vues précédemment, les contrats prévoient généralement le paiement d'un à-valoir sur les rémunérations dues à l'auteur au titre des exploitations de son ouvrage. L'à-valoir moyen est approximativement situé entre 1 500 et 3 000 euros. Cet à-valoir est payé soit intégralement à signature, soit pour moitié à signature et à publication. Des paiements en trois tiers semblent également se développer. Dans certaines grandes maisons d'édition, il arrive que des auteurs confirmés soient mensualisés. Pour des premiers romans par exemple, certaines maisons ne donnent aucun à-valoir.

Le montant de l'à-valoir est négocié entre l'auteur et l'éditeur¹⁰⁷. Il peut prendre en compte les recettes attendues des exploitations courantes, mais aussi des exploitations annexes et dérivées.

L'intégralité des recettes d'exploitation afférents au contrat d'édition arrive en amortissement dudit à-valoir.

• **Arrêté des comptes et relevés**

Conformément à l'article L. 132-13 du CPI, les arrêtés de compte sont établis de façon au moins annuelle. Les relevés de compte et paiements sont envoyés une fois par an entre le 31 mars et le 30 juin.

Pour les ouvrages parus au second semestre et si cela est prévu au contrat, les auteurs reçoivent leur première reddition de compte près de 2 ans plus tard.

Ces relevés mentionnent souvent des provisions sur retour, très fluctuantes d'une maison à l'autre. Une partie des exemplaires sortis des stocks pouvant faire l'objet de retours, certains éditeurs diminuent le nombre des ouvrages donnant droit à rémunération de 20 à 40 %, voire 50 % parfois. Cette pratique, qui vaut normalement pour les ouvrages parus dans les 6 mois qui précèdent l'arrêté des comptes, semble parfois s'appliquer aux ouvrages également parus dans les 6 premiers mois de l'année, voire antérieurement.

D'après l'étude SCAM sur les relations auteurs-éditeurs, les relevés de droits sont souvent à l'origine des insatisfactions des auteurs. Les délais ne sont pas

¹⁰⁷ Voir « Le baromètre des relations auteurs-éditeurs » de la SCAM.

respectés et les relevés peu clairs, ce que les auteurs interrogés confirment assez unanimement.

C) Le droit de préférence

Le Code de la propriété intellectuelle autorise les clauses de préférence (art. L. 132-4). L'auteur peut contractuellement accorder à son éditeur un droit de préférence sur les œuvres à venir (5 œuvres au maximum ou bien toutes les œuvres écrites durant les 5 années à venir). Ces œuvres doivent entrer dans la même catégorie que celle faisant l'objet du contrat.

Certains éditeurs ajoutent que les cessions à venir devront être faites aux mêmes conditions que celles « prévues au présent contrat ». De telles mentions se raréfient et c'est l'ensemble de la clause de préférence qui est aujourd'hui remise en question. Un nombre croissant d'éditeurs affirme ne plus la pratiquer et les auteurs la refusent de plus en plus.

4) Les droits numériques

A) Le marché

Selon le SNE, l'édition numérique représentait en 2009 1,7 % des revenus nets de l'édition (2,4 % en intégrant « les revenus tirés de la diffusion numérique directe de contenu éditorial par les éditeurs »)¹⁰⁸. La littérature générale est entrée dans l'ère numérique plus tardivement que d'autres secteurs (académiques, sciences humaines, scolaires, BD ou livres pratiques).

C'est un marché encore peu structuré, chaque groupe d'édition ayant développé sa propre plate-forme de diffusion. Aujourd'hui les principales plates-formes d'éditeurs sont : Numilog (Hachette), Eden (Gallimard-Flammarion-La Martinière/Le Seuil) et E-plateforme (Editis, Média-Participations et Michelin). Les trois travaillent actuellement à la conception commune d'un « hub » interprofessionnel, point d'accès unique aux différents contenus.

Parallèlement, le Syndicat de la librairie française soutient le développement du portail collectif de la librairie (« 1001 libraires.com ») sur Internet auquel sont associées les librairies indépendantes¹⁰⁹. Le portail devrait accueillir à son ouverture à la fin d'octobre 2010 une quarantaine de sites de libraires.

Depuis 2008, de nombreux rapports ont été commandés par le gouvernement ou les institutions : le « Rapport sur le livre numérique » de Bruno Patino (2008)¹¹⁰, le rapport « Création et Internet » de Patrick Zelnik, Jacques Toubon et Guillaume Cerutti¹¹¹ (2010), « La Politique du livre face au défi du numérique » du sénateur Yann Gaillard (2010)¹¹², « Le Coût d'un livre numérique » d'Hervé Bienvault pour le MOTif (2010)¹¹³ et « Modèles économiques d'un marché naissant » de

¹⁰⁸ Voir *L'Édition en perspective 2009-2010*, p. 6.

¹⁰⁹ <http://pl2i.org/> et <http://www.1001libraires.com/>

¹¹⁰ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/rapportpatino.pdf>

¹¹¹ <http://www.culture.gouv.fr/mcc/Actualites/A-la-une/Remise-du-rapport-de-la-mission-creation-et-internet>

¹¹² <http://www.senat.fr/notice-rapport/2009/r09-338-notice.html>

¹¹³ http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/153/fichier_fichier_etude_sur_le_coa.t.d.un.livre.numerique.pdf.

Françoise Benhamou et Olivia Guillon¹¹⁴ (2010). On se réfèrera pour le marché du numérique en France à ces deux derniers rapports.

On peut souligner ici deux des constantes qui se dégagent de l'ensemble des études : la nécessité d'appliquer le prix unique au livre numérique et celle d'abaisser le taux de TVA à 5,5 %.

B) Les contrats

Depuis 2008, le SNE a adapté son modèle de contrat pour y intégrer l'exploitation numérique. Deux solutions sont adoptées : l'intégration dans le corps du contrat des droits numériques pour les œuvres nouvelles et un avenant pour les œuvres plus anciennes.

Quelques maisons d'édition, disposant de fonds importants, ont envoyé à leurs auteurs des lettres types signifiant qu'à défaut d'accord écrit des auteurs à échéance précise de quelques semaines, les droits numériques seraient réputés acquis par l'éditeur. Mais ces pratiques demeurent rares.

Le nouveau contrat du SNE « prévoit de manière précise l'exploitation au format numérique, l'étendue de la cession des droits et la rémunération qui y est attachée » (communiqué du SNE).

Mais il n'a pas fait pour le moment l'objet d'accord interprofessionnel, les discussions se heurtant à de nombreux différends.

Récemment, sous l'impulsion des auteurs de bandes dessinées, plus de 1 000 écrivains et illustrateurs ont signé un « Appel du numérique¹¹⁵ ». Sont en débat :

- la durée des cessions ;
- la qualification de la cession des droits ;
- l'ajout de clauses au contrat principal ou la conclusion d'un contrat séparé ;
- et les rémunérations.

Par ailleurs, dans l'univers numérique fait aussi problème la notion d'épuisement des œuvres, et par conséquent la possibilité permise par le CPI de récupérer ses droits à ce titre.

• Durée de la cession

Alors que les auteurs mettent en avant l'absence de visibilité du marché et réclament en conséquence des durées limitées à 2, 3 voire 5 ans, le SNE prévoit une durée de cession équivalente à la durée de cession des droits principaux, à savoir la durée de la propriété intellectuelle. Une clause dite de revoyure est souvent intégrée, prévoyant qu'au terme de 2 ou 3 ans les conditions de rémunération pourront être renégociées, mais les auteurs craignent que les renégociations ne se fassent qu'en faveur de l'éditeur. C'est pourquoi les cessions pour 5 ans tacitement reconductibles commencent à se pratiquer¹¹⁶.

¹¹⁴ <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>

¹¹⁵ <http://www.jesigne.fr/petition-appeldunumerique>.

¹¹⁶ Françoise Benhamou et Olivia Guillon, dans leur étude « Modèles économiques d'un marché naissant », précisent : « C'est pourquoi la solution de contrats d'une durée limitée de trois à quatre ans et renouvelables en fonction de ce que sera le marché a été choisie par certains éditeurs. »

• **La qualification des droits**

Les auteurs signataires de la pétition demandent que les droits numériques ne soient pas inclus dans le contrat d'édition mais fassent l'objet, au même titre que les droits audiovisuels, d'un contrat distinct dont ils seraient co-signataires.

Cette question de la nature des droits numériques revient régulièrement sur la table. Le directeur juridique de Gallimard justifie l'assimilation des droits numériques aux droits papier pour des raisons de TVA « mais aussi pour que l'auteur bénéficie du Code de la propriété intellectuelle¹¹⁷ ». Les auteurs de leur côté font valoir que les exploitations numériques sont des exploitations secondaires, voire dérivées. Que leur cession ne doit pas être systématique. D'autres veulent que ce soit des droits premiers.

On constate que les uns comme les autres traitent souvent les droits numériques comme un bloc unique, sans distinguer les supports, les adaptations, les réseaux, les cessions à des tiers, éléments pourtant déterminants pour la qualification de ces droits comme pour les rémunérations.

• **Les rémunérations**

Le contrat du SNE traite de la rémunération des droits numériques dans les exploitations directes de l'éditeur et non dans les exploitations cédées à des tiers.

La rémunération est alignée sur les droits papier : à savoir de 8 à 15 % du prix de vente lorsque celui-ci est établi, et de 15 à 25 % de la part éditeur lorsque que le prix de vente unitaire n'est pas connu.

Les auteurs de leur côté réclament une rémunération sur le prix de vente hors taxe supérieure et progressant par paliers ainsi qu'un pourcentage de la part éditeur au moins égal aux rémunérations des droits exploités par des tiers.

¹¹⁷ Cité par Anne-Laure Walter et Laurence Santantonios dans « Contrats d'auteur Numérique clausus », *Livres Hebdo*, 7 mai 2010.

V. DÉBATS ET SYNTHÈSE

L'internationalisation de l'édition influe sur les marchés, les législations et les acteurs. Les grands groupes d'édition, de diffusion-distribution et de librairies sont aujourd'hui transnationaux. En Europe, le législateur a cherché à uniformiser les législations. Les auteurs passent les frontières, et les grandes agences littéraires sont internationales.

Malgré cela, il demeure des spécificités. Au cours des entretiens menés, on a pu constater qu'elles étaient souvent méconnues des acteurs des autres pays, mais aussi sous- ou surévaluées.

1) Le droit d'auteur

Il est courant d'entendre les professionnels opposer les deux régimes de propriété intellectuelle que sont le copyright et le droit d'auteur. Le copyright est typiquement anglo-saxon, l'autre est non anglo-saxon, voire typiquement français pour les Français, ou allemand pour les Allemands. À l'examen des différents systèmes aussi bien économiques que législatifs ou contractuels, la spécificité anglaise s'impose. Ce n'est pas une nouveauté, chacun le sait, le système anglais est différent du nôtre, et différent des systèmes allemand ou espagnol. Mais le copyright explique-t-il à lui seul cette différenciation ?

Nous avons dit, page 63, que le droit d'auteur français est un droit qualifié par les juristes de « dualiste », au sens où il établit une distinction nette entre les deux éléments constitutifs du droit d'auteur : le droit moral et le droit patrimonial. Qu'en cela il se distingue du droit allemand dit « moniste ». Mais au-delà de cette différence, l'Allemagne et la France, tout comme l'Espagne, ont adopté le régime du droit d'auteur alors que la Grande-Bretagne a institué le copyright¹¹⁸.

A) Droit d'auteur et copyright

Les implications juridiques et économiques des deux régimes, copyright et droit d'auteur, sont-elles éloignées, voire opposées, pour l'auteur de littérature générale ? C'est du moins ce que l'on entend régulièrement dans les médias ou de la part des institutions : « Nous ne voulons pas du copyright à l'anglo-saxonne ! »

En observant l'histoire de la propriété intellectuelle telle qu'elle s'est construite en Angleterre et en France, on relève un point commun. Les premiers droits relatifs aux œuvres de l'esprit à avoir été protégés furent les droits d'exploitation accordés aux libraires-imprimeurs *via* des privilèges royaux (France) ou des patentes (Grande-Bretagne).

¹¹⁸ Sur les différences entre les deux termes et ce qu'ils recouvrent, voir en particulier l'article de l'avocat belge Alain Strowel, professeur aux facultés universitaires Saint-Louis et à l'université de Liège, « Droit d'auteur et copyright : faux-amis et vrais mots-valises », *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, sous la direction de M. Cornu, I. de Lamberterie, P. Sirinelli et C. Wallaert, CNRS Éditions, 2003, p. 11-15 : http://www.bibsciences.org/bibsup/cnrs_droit_auteur/pub_demo/debut/pdf/strowel.pdf

Autre point commun entre l'Angleterre, la France et l'Allemagne : c'est au XVIII^e siècle que s'élabore dans chacun des trois pays une réflexion sur la propriété intellectuelle.

Pourtant les voies suivies sont divergentes. L'Angleterre institue le copyright, la France et l'Allemagne, le droit d'auteur. Les commentateurs relèvent chez les Anglo-saxons une volonté de protéger les intérêts économiques des détenteurs du copyright, et chez les continentaux le souci de confirmer le caractère « personnaliste » du droit d'auteur et de protéger son droit moral.

• **Nature des contrats**

Depuis 1988, nous l'avons dit page 49, le législateur anglais reconnaît cependant à l'auteur un droit moral inaliénable sur son œuvre, ce qui le rapproche du droit d'auteur continental. Entre le copyright anglais, la conception dualiste française, adoptée également par l'Espagne, et la conception moniste allemande, il existe des différences doctrinales importantes pour les théoriciens du droit, mais qu'en est-il de la pratique, en particulier dans le domaine qui nous intéresse ici, le contrat d'édition en littérature générale ? Quelles différences de fait existe-t-il entre une « *exclusive license* » anglaise, un contrat d'édition français, une concession exclusive des droits d'exploitation allemande ?

Nous avons vu qu'en droit allemand, la cession de droit était impossible en raison de l'inaliénabilité du droit d'auteur alors qu'en France la distinction claire des droits moraux et patrimoniaux le permettait. Nous sommes donc face à trois contrats différents (une *license* chez les Anglais, une cession chez les Français et une concession chez les Allemands et les Espagnols¹¹⁹) de natures juridiques certes différentes, mais qui désignent pourtant une réalité quasi identique, car la *license* comme la cession et la concession peuvent toutes trois être exclusives ou non exclusives, limitées dans le temps et géographiquement, limitées ou illimitées quant à la nature et l'étendue des droits cédés ou concédés, etc.

C'est donc moins la nature du contrat que la nature et l'étendue de son objet qui fait la différence. Dès lors, l'opposition systématique entre droit d'auteur et copyright ne semble plus si pertinente pour qui s'intéresse aux usages en matière de contrat d'édition d'une œuvre littéraire, comme c'est le cas ici.

Il existe pourtant une différence fondamentale entre le modèle britannique et les trois autres modèles allemand, espagnol et français. Mais elle est ailleurs. Alors que les législations française, allemande et espagnole ont clairement renforcé les cadres législatifs du contrat d'édition, quel qu'il soit, le législateur anglais se refuse, lui, à intervenir. Autrement dit, ce qui oppose le modèle anglais et le modèle continental n'est pas tant le système du copyright que le refus inébranlable du législateur britannique d'intervenir dans les relations contractuelles entre un auteur et un éditeur, comme dans toute relation contractuelle d'ailleurs. Ce qui est prescrit par la loi chez les uns relève des usages chez les autres, voilà ce qui oppose et opposera longtemps encore les mentalités de chaque côté de La Manche.

L'autre spécificité anglaise est l'absence de prix unique du livre. Nous avons vu, et y reviendrons plus bas, qu'elle n'est pas sans conséquence sur les droits d'auteur (voir p. 52-53).

¹¹⁹ Voir note n° 52, p. 34.

B) Droit d'auteur et droit des auteurs

Lorsqu'on parle de droit d'auteur, de quoi parle-t-on ? D'un modèle adopté par la communauté internationale pour protéger les intérêts moraux et patrimoniaux des auteurs. Mais, ainsi que le précise Alain Strowel dans son article « Droit d'auteur et copyright : faux-amis et vrais mots-valises », « l'expression "droit d'auteur" est ambiguë, car elle donne à penser que ce droit est exclusivement celui des auteurs. Or, dès son origine, le "droit d'auteur" a servi comme droit des éditeurs. De là, la nécessité, soulignée par certains, de distinguer "le droit d'auteur", renvoyant tant aux prérogatives des auteurs qu'à celles que les éditeurs cessionnaires peuvent détenir, et le "droit des auteurs", qui ne concerne que les auteurs¹²⁰. »

Le terme « droit d'auteur » en français désigne : le droit moral inaliénable, imprescriptible attaché à la personne de l'auteur et que des pays comme la France et l'Allemagne ont toujours défendu ; ainsi que le droit patrimonial cessible et qui, après cession, devient propriété du cessionnaire. Les « droits d'auteur » désignent la rémunération due en vertu des contrats de cession d'exploitation.

• Le droit moral

Concernant le droit moral, l'harmonisation européenne est parvenue à un degré de protection qui semble satisfaisant, du moins en ce qui concerne l'édition d'œuvre littéraire (au sens large).

Le Royaume-Uni, souvent montré du doigt, est incriminé pour des atteintes au droit moral commises dans d'autres secteurs de la création artistique, là où il y a véritable transfert de propriété (*assignment*) et non licence d'exploitation. L'édition d'œuvre littéraire n'est donc pas concernée.

Il demeure çà ou là des contestations, mais celles-ci sont conjoncturelles. En Allemagne, par exemple, lors de la dernière foire de Leipzig, les écrivains ont massivement signé une déclaration commune pour la protection du droit moral et contre le plagiat¹²¹. Il s'agissait d'une réaction aux plagiats de la jeune auteur Helene Hegemann.

Le satisfecit global n'est pas vu comme définitif car chacun voit dans le numérique l'annonce de nouvelles atteintes. Il est important pour les professionnels de poursuivre recherches, réflexions et échanges, ce que font les représentants des syndicats et associations d'auteurs et d'éditeurs, respectivement réunis au sein de l'European Writers Council (EWC) et de la Federation of European Publishers¹²² (FEP).

• Les intérêts économiques de l'auteur et de l'éditeur

Concernant les droits patrimoniaux, lorsqu'il est débattu du « droit d'auteur » ou de la « protection du droit d'auteur », la distinction entre les intérêts moraux des auteurs, les intérêts économiques de ces mêmes auteurs et les intérêts économiques des détenteurs du « droit d'auteur » n'est pas complètement établie.

Nombre de juristes, considérant que les intérêts économiques des cessionnaires/concessionnaires concentrent en réalité l'essentiel des débats, parlent de « droit d'auteur sans auteur ». Le risque majeur d'une telle confusion est la radicalisation des points de vue dans un débat qui chercherait à opposer les

¹²⁰ Alain Strowel, *op. cit.*

¹²¹ Voir le texte de la déclaration (en allemand) : <https://vs.verdi.de/urheberrecht/aktuelles/leipziger-erklaerung>

¹²² EWC : <http://www.europeanwriters.eu> ; FEP : <http://www.fep-fee.be>

détenteurs et exploitants des droits d'auteur, donc les éditeurs, d'un côté, et les auteurs de l'autre. Cette radicalisation est apparue au sujet des licences libres du genre *Creative commons*.

Dans son article « Réflexions sur les aspects contractuels du droit d'auteur en Allemagne¹²³ », Adolf Dietz incite à s'interroger sur la position de l'auteur dans le système du droit d'auteur dans son ensemble, postulant que « le droit d'auteur n'a jamais été, et n'est toujours pas, compris exclusivement comme un droit des auteurs, car trop d'intérêts industriels y sont liés ». « Pour éviter, ajoute-t-il, que le droit d'auteur soit en fin de compte (mal) conçu et pratiqué purement et simplement comme un droit de propriété industrielle, l'auteur (ainsi que l'artiste-interprète) doit garder, voire obtenir à nouveau, une place certaine dans le système global ; ceci est vrai du point de vue moral, ainsi que, et surtout, du point de vue économique. »

Ces propos d'Adolf Dietz rappellent que l'édition, étant aussi une industrie, défend des intérêts qui sont donc aussi industriels. Le marché du livre, dans chacun des quatre pays étudiés et à l'échelle européenne, est le premier marché du secteur culturel en terme de chiffre d'affaires : 40 milliards d'euros (prix de vente au public). En France, le livre représentait en 2009 54 % du marché des biens culturels évalué à 8,10 milliards d'euros¹²⁴. Près du quart du chiffre d'affaires de l'édition française est généré par la littérature¹²⁵. Dès lors, le rapport éditeur-auteur ne peut être placé uniquement sur un terrain personnel, affectif, littéraire, humain en somme, car il existe bel et bien entre les deux un lien juridique et économique abordé différemment ou non selon les pays.

La place de l'auteur dans les réflexions juridiques et économiques liées au secteur de l'édition, ou plus généralement du livre, dont il est pourtant le premier acteur, est moindre. Tous les professionnels interviewés le reconnaissent, et si les causes sont multiples et parfois mal ou peu analysées, les conséquences sont dommageables pour la relation éditeur-auteur.

C) Les constats

Les constats qui suivent sont largement partagés par les différents acteurs rencontrés au cours de l'étude (éditeurs, auteurs, agents, interprofession) :

— les associations ou syndicats d'auteurs sont regardés comme insuffisamment puissants, y compris par les éditeurs qui en attestent volontiers : les syndicats d'éditeurs sont puissants, les syndicats d'auteurs ne le sont pas ;

— les auteurs sont ou se sentent souvent exclus des négociations interprofessionnelles ;

— l'auteur est insuffisamment au cœur des questions sur le droit d'auteur, y compris à l'échelle européenne. Dans leur réponse au « Livre vert sur le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance », les juristes du CEIPI (Centre d'études internationales de la propriété intellectuelle) relevaient que les auteurs avaient été « une fois de plus, étrangement absents des motivations du législateur communautaire¹²⁶ », lequel avait pris soin « de prendre en considération le point de

¹²³ Adolf Dietz, « Réflexions sur les aspects contractuels du droit d'auteur en Allemagne », p. 477.

¹²⁴ Source : GFK, février 2010, cité dans *L'Édition en perspective 2009-2010*, SNE, p. 4.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁶ « Quelles limites au droit d'auteur dans la société de l'information ? Réponse du CEIPI au Livre Vert sur "le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance" », CEIPI, Strasbourg 2009, <http://www.ceipi.edu/index.php?id=5540>

vue des éditeurs, des bibliothèques, des établissements d'enseignement, des musées, des services d'archives, des chercheurs, des personnes handicapées et du grand public¹²⁷ » ;

— les discussions interprofessionnelles, qui existent et auxquelles les auteurs prennent part, aboutissent difficilement à des accords. Une des raisons avancées est l'absence de compréhension et/ou de connaissance du marché de la part des auteurs.

2) Les pratiques contractuelles

Les professionnels rencontrés ont tous confirmé l'importance de la relation personnelle entre un éditeur et un auteur. De la qualité de cette relation dépend la fidélité et donc la stabilité des uns et des autres, et l'on sait à quel point cette stabilité est précieuse dans un marché de plus en plus concurrentiel. Mais qu'en est-il de la relation contractuelle ?

Le contrat d'édition est ce par quoi l'auteur et l'éditeur lient leurs intérêts. Or les contrats d'édition sont de plus en plus complexes et de plus en plus nombreux du fait de la mondialisation et de la multiplication des modes d'exploitation, si bien qu'un auteur est rarement en mesure de comprendre le contenu exact des contrats qu'il signe. Par ailleurs, l'auteur ne se trouve parfois plus face à un éditeur lorsqu'il négocie son contrat mais face au service juridique d'une grande entreprise, voire d'une multinationale. Du coup, éditeurs, auteurs et agents font part d'un déséquilibre qui est très souvent au désavantage de l'auteur. Celui-ci est vu et se sent en position de faiblesse. Chacun en a conscience, mais la façon de l'aborder diverge selon les pays et les acteurs.

A) La relation contractuelle

• Deux ou trois acteurs ?

— En Grande-Bretagne, le copyright est par nature une affaire économique. Comme l'explique Françoise Benhamou et Joëlle Farchy dans *Droit d'auteur et copyright*, le droit y revient « à celui qui assume le risque économique en prenant en charge le financement de la création¹²⁸ ». Le législateur répugne à interférer dans la relation contractuelle. D'où, sans doute, la solution adoptée de faire intervenir un autre professionnel, l'agent littéraire. L'agent littéraire en tant que tel ne pose pas de problème aux Britanniques. Il est celui qui gère la négociation contractuelle dont l'auteur est ainsi dégagé. Un bon agent, pour les Anglais, est celui qui facilite la relation auteur-éditeur et lui permet de s'ancrer dans un terrain affectif et littéraire.

— L'édition espagnole, dès son envol, a adopté ce même modèle : le contrat, pourtant très encadré par la législation, est le plus souvent négocié par l'agent.

— L'Allemagne et la France disposent de modèles traditionnels différents. Le législateur est intervenu très tôt dans la relation contractuelle pour défendre les intérêts de l'auteur. Dans les deux pays, auteurs et éditeurs évoquent volontiers un temps où l'édition était entre les mains d'éditeurs ou de familles d'éditeurs, où

¹²⁷ Livre vert de la Commission des Communautés européennes, *Le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance*, Bruxelles, COM (2008) 466/3, p. 3, cité dans l'article « Quelles limites au droit d'auteur dans la société de l'information ? », *op. cit.*

¹²⁸ Françoise Benhamou et Joëlle Farchy, *Droit d'auteur et copyright*, La Découverte, 2007, p. 22.

l'auteur était publié au cours de sa carrière par la même maison, où il y avait fusion entre la personne de l'éditeur et la maison d'édition détentrice des droits. Lorsqu'un auteur entrait en conflit pour des raisons contractuelles avec sa maison d'édition, il entrait en conflit avec la personne de son éditeur, avec qui il entretenait par ailleurs des relations personnelles souvent étroites¹²⁹. Que cette image d'un âge d'or de l'édition soit embellie ou conforme à la réalité importe peu. Les acteurs ont conscience d'évoluer dans des systèmes économiques profondément bouleversés.

L'Allemagne est passé d'un système dit « paternaliste », traditionnel et familial, à un système à fortes concentrations et internationalisation. Un auteur sur deux en Allemagne a un agent avec qui les éditeurs ont pris l'habitude de traiter. Les autres continuent de négocier directement leurs contrats.

En France, la transition semble plus lente ; c'est en tout cas l'un des arguments mis en avant par les éditeurs, en particulier lorsqu'il est question des agents. Le fait est que leur implantation y est plus faible et tardive¹³⁰. Les auteurs négocient leur contrat directement avec leur éditeur. Dans les groupes, c'est parfois le service juridique ou le service des droits qui négocie. Les cas où le contrat est envoyé à l'auteur sans négociation et déjà signé par l'éditeur ne sont pas rares.

• **Deux modèles de gestion**

La gestion des contrats d'édition dépend étroitement de l'étendue des droits cédés. Deux cas de figure théoriques se présentent.

a) Les droits sont cédés à des exploitants différents

L'auteur cède les droits premiers à un éditeur, les droits poche au même éditeur ou à un autre, les droits de traduction dans chaque langue à autant d'éditeurs que de langues de traduction, les droits audiovisuels à un producteur, etc.

Dans tous ces contrats, l'auteur est appelé le « propriétaire » ou « l'auteur ». Il est le « cédant », à savoir celui qui cède ses droits à un « cessionnaire » appelé « éditeur », « producteur », etc. L'auteur signe lui-même ses contrats dont il peut déléguer la rédaction, la négociation et la gestion à un agent littéraire.

Rédaction des contrats :	l'Agent ou le Cessionnaire
Cédant :	l'Auteur
Cessionnaire :	l'acquéreur des droits (Éditeur, Producteur, etc.)
Signataires des contrat :	l'Auteur et le Cessionnaire
Vérification des comptes :	l'Auteur ou l'Agent
Réception des sommes dues :	le Cessionnaire puis l'Auteur ou l'Agent
Réception finale des sommes dues (au cas où celles-ci seraient) passées par l'agent moins la commission de l'agent :	l'Auteur

¹²⁹ On peut lire à cet égard la correspondance de Céline avec Gaston Gallimard, témoin de la nature complexe de la relation qui unissait les deux hommes, *Lettres, Choix de lettres de Céline et de quelques correspondants (1907-1961)*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

¹³⁰ Voir Juliette Joste, « L'Agent littéraire en France », *op. cit.*

b) Les droits sont cédés à un exploitant unique

1. *Contrat entre l'auteur et l'éditeur premier* : l'auteur cède à son éditeur premier l'intégralité des droits d'exploitation d'un ouvrage (droits de publication en grand format, droits poche, droits de traduction, droits de représentation, d'adaptation à l'exclusion des droits audiovisuels, etc.)

Dans ce contrat unique appelé « contrat d'édition », l'auteur est le propriétaire cédant, l'éditeur premier qui acquiert les droits d'exploitation est le cessionnaire.

Rédaction du contrat :	l'Éditeur
Cédant :	l'Éditeur
Cessionnaire :	l'Auteur
Signataires des contrats :	l'Auteur et l'Éditeur
Vérification des comptes :	l'Auteur
Réception des sommes dues :	l'Auteur

2. *Contrats conclus entre l'éditeur premier et les tiers cessionnaires* : les droits qui ne sont pas exploités par l'éditeur premier seront cédés par lui à un tiers (éditeur, producteur, etc.). Dans ces contrats dits « de cession », le propriétaire cédant est alors l'éditeur premier et le cessionnaire le tiers.

Rédaction des contrats :	l'Éditeur
Cédant :	l'Éditeur
Cessionnaire :	le tiers acquéreur des droits
Signataires des contrats :	l'Éditeur cédant et le cessionnaire
Vérification des comptes :	l'Éditeur
Réception des sommes dues :	l'Éditeur
Réception finale des sommes au prorata de ce qui est dû :	l'Auteur

Le fait d'acquérir l'intégralité des droits d'exploitation d'un ouvrage et d'en céder une partie à des tiers renvoie à ce que les éditeurs français appellent l'« unité de gestion », comme il est écrit dans le contrat type du SNE.

B) Les contrats

Deux éléments sont communs à l'ensemble des contrats d'édition des quatre pays : ils doivent impérativement être écrits et spécifier le caractère exclusif ou non exclusif de la cession¹³¹.

Une différence formelle est néanmoins évidente : lorsque le législateur intervient peu dans la relation contractuelle comme en Grande-Bretagne, les contrats sont plus longs ; lorsque le législateur est très interventionniste comme en Espagne, les contrats sont plus courts.

• La nature et l'étendue des droits cédés

a) La durée

La durée de la cession est un enjeu capital du contrat et les usages divergent.

¹³¹ Pour la commodité, nous utiliserons dans les paragraphes qui suivent le mot « cession » pour désigner aussi bien la cession française, la concession allemande ou espagnole, ou la *license* anglaise.

L'Espagne est le seul pays où la durée ait été limitée à 15 ans par le législateur. Dans les autres pays, y compris en Grande-Bretagne, les durées des cessions continuent souvent de correspondre à la durée de la propriété intellectuelle. Avec des nuances cependant.

Les grandes agences littéraires britanniques puis allemandes ont ouvert des brèches dans cet usage en demandant et obtenant parfois des durées limitées (5, 7, 10 ou 15 ans).

Lorsque la cession est consentie pour toute la durée de la propriété intellectuelle, les auteurs et leurs représentants tendent à en réduire la portée. Ils disposent pour cela de plusieurs moyens :

— prévoir une rétrocession à échéance fixe des droits qui n'auraient pas été exploités par l'éditeur, en particulier les droits de traduction ;

— conditionner la rétrocession des droits non plus à l'épuisement de l'ouvrage mais à un seuil minimum de ventes annuelles.

La France fait figure d'exception puisque les éditeurs acquièrent presque tous l'intégralité des droits pour la durée de la propriété intellectuelle. Si certains contrats mentionnent la rétrocession des droits de traduction et dérivés qui n'auraient pas été exploités, ces cas restent exceptionnels.

Les discussions sur la durée des contrats sont récurrentes dans chaque pays. Les maisons d'édition défendent la durée de la propriété intellectuelle, même si les éditeurs de ces mêmes maisons reconnaissent parfois, à titre personnel et sous le sceau de la confiance, que cette durée n'est plus adaptée à la conjoncture économique. Les maisons d'édition n'ont pas la même pérennité qu'autrefois et passent de mains en mains au fil des rachats. La durée de vie des titres s'est également réduite. Pourquoi dans de telles conditions bloquer un titre pour la vie de l'auteur et 70 ans après sa mort ?

Tous redoutent qu'en cas de durée limitée comme en Espagne, les agents en profitent pour exiger le versement de nouveaux à-valoir au moment des renouvellements de contrat. Il y a là un risque accru pour les maisons indépendantes de perdre un titre qu'elles ont pourtant défendu et exploité et de voir ce titre passer dans le catalogue d'un plus gros qu'eux.

b) Les territoires

Les contrats d'édition sont traditionnellement conclus pour le monde entier en France, en Allemagne et en Espagne. En Grande-Bretagne, les contrats sont selon les acteurs conclus pour le Commonwealth uniquement ou pour le monde.

La mondialisation et le développement économique des pays émergents viennent toutefois bousculer ces pratiques contractuelles. Autrefois, les auteurs anglophones, hispanophones et francophones qui souhaitaient se faire publier dans leur langue cédaient à un éditeur respectivement anglais (le cas échéant américain), espagnol ou français les droits de publication dans leur langue. Celui-ci diffusait lui-même l'ouvrage dans le monde entier, y compris dans le pays d'origine de l'auteur. Peu à peu ces pratiques évoluent, notamment du fait que les éditeurs des pays émergents se positionnent sur le marché mondial de l'édition et cherchent à acquérir les droits de publication des ouvrages écrits par leurs auteurs. C'est ainsi qu'un auteur argentin peut refuser de céder ses droits pour le monde entier à un éditeur espagnol, préférant que son ouvrage soit publié en Espagne par un éditeur espagnol, en Argentine par un éditeur argentin ; de la même manière un auteur algérien écrivant

en langue française cèdera ses droits de publication en langue française à un éditeur français pour la France et à un éditeur algérien pour l'Algérie, etc.

Ce phénomène est nouveau. Il s'ensuit pour les contrats d'édition un morcellement des territoires qui, s'il en est à un stade embryonnaire, ne peut que se développer. Cela n'est pas sans poser de problème, parce que la diffusion et le numérique déterritorialisent le marché de l'édition. Les grands groupes de diffusion sont transnationaux ; il est donc très difficile d'empêcher la commercialisation d'un livre sur tel ou tel territoire.

Parallèlement, les éditeurs de pays émergents revendiquent à leur tour l'acquisition des droits de publication pour le monde entier. Ainsi un éditeur indien peut-il acquérir les droits de publication en langue anglaise d'un auteur indien pour le monde entier et il peut de la même façon acquérir les droits de publication en langue anglaise d'un auteur anglais ou australien pour le monde. C'est le cas de Seagull Books en Inde. Un éditeur algérien comme Barzakh ou tunisien comme Elyzad acquièrent les droits mondiaux des ouvrages d'auteurs algériens ou tunisiens. Lorsque ces éditeurs ne peuvent diffuser leurs ouvrages en France, ils cèdent aux éditeurs français les droits de publication pour la France.

En comparant les usages dans les différents pays, on remarque que les espaces anglo-saxon et hispanique ont intégré cette tendance au morcellement, et cela malgré la résistance des groupes qui y sont défavorables. En France, cela est moins fréquent car l'édition dans les pays de l'espace francophone, hors Canada, Suisse et Belgique, s'est développée plus tardivement que l'édition dans le Commonwealth et l'Amérique latine.

c) La nature des droits cédés

Concernant la nature des droits cédés (droits poche, droits numériques, droits de traduction, droits d'adaptation, etc.), les usages sont bipolaires, la Grande-Bretagne et l'Espagne d'un côté, l'Allemagne et la France de l'autre, quand bien même cette bipolarité tend aujourd'hui à s'estomper.

— La plupart des auteurs de Grande-Bretagne et d'Espagne cèdent uniquement leurs droits de publication dans leur langue d'origine. Ils peuvent céder les droits de publication pour tous formats (éditions reliées, poche, etc.), pour tous réseaux (y compris club, presse, réseaux spéciaux, etc.), et pour des supports autres que graphiques comme les supports numériques ou audio (audiobook par exemple), mais ils gardent leurs droits de traduction, de représentation et d'adaptation. Ils peuvent également morceler les droits de publication dans leur langue, cédant directement à l'un les droits poche, à l'autre les droits club, etc.

— À l'inverse, les éditeurs français et allemands ont pris l'habitude d'acquérir, avec les droits de publication dans leur langue, l'intégralité des droits de traduction et des droits dérivés (droits d'adaptation hors adaptation audiovisuelle, de représentation, multimédia, etc.). Comme il a été dit plus haut, l'étendue de ces cessions tend à se restreindre en Allemagne où il n'est plus rare aujourd'hui que les auteurs gardent leurs droits de traduction ou limitent la durée de cession de tels droits. De telles pratiques sont apparues en France depuis quelques années, mais elles demeurent rares.

d) Le devoir d'information

Lorsque l'éditeur acquiert tout ou partie des droits d'exploitation, les pratiques divergent à l'intérieur d'un même pays quant à l'information transmise à l'auteur.

En dehors de l'Espagne où les contrats spécifient clairement que l'auteur doit donner son accord avant toute cession à un tiers, ce devoir d'information reconnu par les éditeurs dans chacun des trois autres pays est différemment formalisé et respecté.

Dans le contrat français, l'éditeur se doit de tenir l'auteur au courant des cessions conclues avec des tiers.

Dans les contrats allemands et anglais, il est souvent spécifié que l'auteur doit être d'accord, la forme de l'accord n'étant le plus souvent pas spécifiée. (Les agents pour leur part exigent qu'une copie du contrat de cession leur soit envoyée.)

e) Les droits d'adaptation audiovisuelle

Enfin, le cas de l'audiovisuel est spécifique. En France, les droits d'adaptation audiovisuels sont le plus souvent cédés à l'éditeur mais conformément au CPI (L. 131-3), cette cession doit faire l'objet d'un contrat séparé.

En Angleterre et Espagne, ces droits sont quasi systématiquement confiés par les auteurs à des agences spécialisées. Avec le développement des agences spécialisées, l'Allemagne tend à rejoindre ce modèle.

• **Les rémunérations**

a) Droits de publication dans la langue de l'auteur

En littérature générale, le forfait est rarement pratiqué (sauf cas exceptionnels des œuvres de commande ou collectives, ou encore pratiques illégales). Ce sont donc les rémunérations proportionnelles ou royalties qui prévalent.

La Grande Bretagne, contrairement au trois autres pays étudiés, a renoncé au prix unique du livre, choix qui a des répercussions majeures sur la rémunération de l'auteur. Comment les royalties sont-elles calculées ?

— Lorsque le prix unique existe, comme en France, en Espagne et en Allemagne, c'est assez simple. C'est un pourcentage calculé sur le prix de vente public hors taxes de l'ouvrage. Les premières éditions en grands formats reliés avec couverture cartonnée (*hardcovers*) sont vendus plus chères et les royalties sont plus élevées. En Allemagne la fourchette basse sur un *hardcover* considérée comme une « rémunération équitable » par les professionnels est de 10 %. En Espagne, un pourcentage unique, généralement de 10 %, est appliqué ; en France, le premier palier est compris entre 7 et 10 % (en moyenne, les taux français sont d'environ 10 %), sur des prix de vente inférieurs aux prix allemands car les grands formats français sont moins chers que les *hardcovers* allemands par exemple. Les grands formats français correspondent aux *softcovers* des autres pays et y sont souvent assimilés à un format semi-poche.

Pour les formats poche, les royalties en Allemagne suivent des paliers pouvant aller jusqu'à 8 % pour les gros tirages (100 000 ex.) ; la France et l'Espagne pratiquent plus généralement un taux unique de 5 %, plus rarement 6 %, parfois avec des paliers.

À cela s'ajoute pour l'Allemagne et l'Espagne le format intermédiaire, qui serait un semi-poche en France où il s'est développé plus tardivement (et pour lequel les taux se situent entre 6 et 8 %). Les royalties en Allemagne commencent à 8 % et à 7 % en Espagne.

Depuis quelques années, les articles des contrats d'édition mentionnant les royalties s'allongent car se multiplient les formats et les réseaux de vente. Chaque

format (de luxe par exemple, ou œuvres complètes, avec ou sans jaquette) et chaque réseau (spécialisé hors librairie ou export) appellent des pourcentages spécifiques qui tiennent compte des marges inférieures ou supérieures de l'éditeur.

— L'ensemble de ces données est difficilement comparable à celles qui sont récoltées sur le marché britannique, puisque le prix de vente d'un ouvrage y est fixé par le revendeur et peut en conséquence être soldé. Il suffit d'aller sur les sites des grandes chaînes de librairie pour constater les différences de prix de vente d'un même ouvrage.

Tableau comparatif pour « The Girl Who Kicked the Hornets' Nest », de Stieg Larsson, publié en « hardcover » le 01/10/2009 par MacLehose Press (18,99 £) et en poche le 01/04/2010 par Quercus Publishing Plc (7,99 £)¹³²

Librairies en ligne	Waterstones	WHSmith	John Smith & Son
Prix de vente libraire <i>hardcover</i>	16,09 £	12,34 £	18,99 £
Prix de vente libraire poche	5,59 £	4,39 £	5,99 £

En cas de discount, les royalties calculées sur le prix de vente éditeur sont diminuées d'un ou deux cinquièmes ; cela signifie que pour un discount de 50 % à 57,49 % (voir p. 53) l'auteur qui devrait toucher 10 % du prix de vente éditeur ne touche plus que 8 % ; pour les discounts allant de 57,5 % à 62,5 % des prix de vente, l'auteur ne touche plus que 6 %. La rémunération de l'auteur anglais est en conséquence souvent en dessous des 10 % pour un grand format (les paliers anglais les plus courants étant les suivants : 10-12-15).

De plus, lorsque les royalties sont calculées non pas sur les prix éditeurs mais sur les « prix reçus », comme c'est le cas pour l'export, les rémunérations d'auteur diminuent d'autant, tombant en dessous des 5 %.

b) Autres droits non exploités directement par l'éditeur premier

Le fait que l'auteur cède ou ne cède pas ses droits de traduction et d'adaptation peut avoir une influence notable sur ses rémunérations. Lorsqu'un auteur garde ses droits comme en Grande-Bretagne et en Espagne, il perçoit 70-80 % des montants bruts des recettes d'exploitation, le reste représentant la commission de l'intermédiaire par qui la cession a été faite. Lorsqu'un auteur a cédé ses droits à son éditeur premier comme en France, et dans la moitié des cas en Allemagne, l'auteur perçoit 50 à 60 % des montants bruts ou nets des cessions. Ce sont généralement les recettes nettes éditeur qui sont retenues comme assiette. En France, les éditeurs concèdent 50 %, en Allemagne, les éditeurs concèdent 60 % pour les droits audiovisuels et sauf exceptions 50 % pour les droits de traduction.

Entre recettes nettes et montant brut des cessions, la différence est de taille car si l'éditeur cède pour 4 000 euros brut les droits de traduction d'un ouvrage, qu'un intermédiaire (agent d'éditeur) prend une commission retenue à la source de 15 % soit 600 €, que le pays de l'acquéreur prélève à la source 10 % de taxes soit 400 €, il ne restera en recette nette éditeur que 3 000 € à répartir entre l'éditeur et l'auteur de la façon suivante : 50/50 ou 40/60. Autrement dit l'auteur recevra au moins

¹³² Prix donnés le même jour, par les sites en ligne des chaînes respectives consultés le 13 septembre 2010.

1 500 €. Si cette répartition était calculée sur les montants bruts des cessions, l'auteur recevrait au moins 2 000 €.

c) L'à-valoir

Le calcul de l'à-valoir sur droits est un des grands points de la négociation contractuelle. Autant dire que tout est possible et que tout se fait, de zéro euro à des dizaines voire des centaines de milliers d'euros pour un ouvrage mis aux enchères par un agent.

Il n'y a pas de règle, mais des fourchettes dont on sait qu'elles sont aujourd'hui à la baisse pour les ouvrages non commerciaux et à la hausse pour les ouvrages commerciaux.

Les éléments pris en compte sont :

- l'assiette du calcul de l'à-valoir ;
- à quel moment il est amorti ;
- par quoi il est amorti.

Dans les cas où l'auteur cède uniquement les droits de publication en langue originale, l'à-valoir est calculé sur le prix de vente et les objectifs de vente en grand format, mais également en format poche, clubs, etc. Autrement dit, l'auteur et l'éditeur prendront en compte l'intégralité des recettes que l'auteur peut « raisonnablement » attendre de l'exploitation de son ouvrage pour calculer un à-valoir qui couvrira 50 à 80 % des rémunérations prévues. L'ensemble des rémunérations viendra en amortissement de l'à-valoir.

Le mode de calcul de l'à-valoir décrit ci-dessus est sans doute optimal. C'est ce qu'imposent par exemple en Grande-Bretagne et en Espagne les agents littéraires les plus puissants.

En Allemagne et en France, les situations sont plus contrastées puisque l'auteur y cède souvent l'intégralité de ses droits. L'à-valoir est-il alors calculé sur les droits de publication en langue originale (tous formats confondus) ? Sur une partie du premier tirage ? Ou sur l'ensemble des recettes d'exploitation ? Et quels revenus viennent en amortissement de cet à-valoir ?

Il est évident que les à-valoir seront supérieurs pour des deuxième ou troisième ouvrages lorsque l'éditeur et l'auteur connaissent les résultats d'exploitation du ou des titres précédents et que ces résultats sont positifs. Pour un premier ouvrage aux ventes incertaines, les éditeurs reconnaissent ne calculer l'à-valoir que sur les objectifs de vente du premier tirage. Par exemple, pour un premier tirage de 3 000 exemplaires, l'éditeur calculera l'à-valoir sur 1 500 exemplaires ou, mieux, sur 2 500 (c'est la prise de risque). Pour des titres au potentiel commercial déjà connu, seront pris en compte non pas le premier tirage mais les espérances de ventes annuelles et seront intégrés dans le calcul de l'à-valoir les revenus attendus des exploitations secondaires le cas échéant.

Mais les recettes provenant de l'exploitation des droits secondaires ne sont pas systématiquement prises en compte dans les calculs d'à-valoir. Or ces recettes arriveront pourtant en amortissement dudit à-valoir.

d) Arrêtés des comptes et relevés de droit

En France, en Espagne et en Allemagne, la loi impose un arrêté des comptes annuel. Celui-ci peut à la demande de l'auteur être bisannuel comme cela est d'usage en Grande-Bretagne.

Il existe des usages nationaux spécifiques. En France, les auteurs dont les ouvrages sont sortis dans les 6 derniers mois de l'année peuvent n'être payés des sommes qui leur reviennent que 18 mois plus tard, y compris pour les revenus des cessions de droits pourtant non intégrés dans le calcul de l'à-valoir. Dans les autres pays étudiés, un ouvrage sorti en octobre fera l'objet d'un arrêté de compte en décembre, soit 2 mois plus tard, et d'un premier versement de droits le cas échéant dans les trois à 6 mois qui suivent.

Il n'a pas été question dans cette étude des provisions sur retour (ouvrages sortis que les éditeurs ne comptabilisent pas encore comme des ventes, considérant que ces ouvrages peuvent encore faire l'objet d'un retour de la part du détaillant), hormis pour la France. Or cette pratique s'est largement internationalisée, mais selon des modalités très diverses d'un éditeur à l'autre. Les taux et délais appliqués sont plus fonction des maisons que des pays.

• **Résiliation et épuisement**

La possibilité pour l'auteur de récupérer ses droits est encadrée à la fois par la loi et par les contrats.

En Espagne, en Allemagne et en France, les droits non exploités par l'éditeur reviennent ou peuvent revenir à l'auteur après une durée fixée contractuellement ou à défaut par la loi. Cette rétrocession des droits non exploités n'entraîne ni la résiliation du contrat principal ni celle des contrats de cession signés avec des tiers.

Dans les pays étudiés hormis l'Allemagne, pour qu'il y ait résiliation du contrat et que l'auteur récupère ses droits, il faut traditionnellement — sauf cas de manquement contractuel grave — que l'ouvrage soit épuisé. Cette notion d'épuisement a depuis fait l'objet de critiques ; outre qu'il est très difficile de déterminer à quel moment précis un tirage est épuisé et qu'il revient le plus souvent à l'auteur d'en apporter lui-même la preuve, l'impression à la demande permet aujourd'hui à un éditeur de procéder à des mini-tirages. D'où la nécessité de préciser dans le contrat à partir de quel moment le tirage est épuisé, sachant que, pour des raisons strictement logistiques, le nombre d'exemplaires restant en stock ne peut plus servir de repère. C'est aujourd'hui le nombre de ventes annuelles minimum qui prévaut, ce nombre variant de 50 à 200. En France, cette clause est rarement instituée.

Les contrats anglo-saxons et espagnols ont récemment ajouté une mention interdisant le recours à l'impression à la demande.

Quant aux contrats allemands, il est question de « motifs graves ». Les professionnels interrogés précisent que l'épuisement d'un tirage fait partie de ces « motifs graves ».

Si l'éditeur n'exploite plus directement l'ouvrage mais qu'il a cédé à un tiers les droits de publication dans un format autre, en particulier poche, à partir du moment où cette édition tiers est encore commercialisée, l'ouvrage est-il ou non considéré comme épuisé ? À cette question les contrats répondent différemment selon, entre autres, l'étendue et la nature des droits cédés. Il appartient dans tous les cas à l'auteur de faire préciser les conditions devant être réunies pour que l'ouvrage soit considéré comme épuisé.

Enfin, et c'est une constante, une résiliation de contrat n'entraîne jamais la résiliation des contrats de cession que l'éditeur a conclu avec des tiers.

• **Le droit d'option et le droit de préférence**

Seule la France pratique le droit de préférence réglementée par le Code de la propriété intellectuelle (art. L. 132-4 du CPI). Dans les trois autres pays étudiés, un droit d'option est reconnu tacitement ou contractuellement, soumis à certaines conditions formelles. D'une part, il ne concerne qu'un seul titre à venir. D'autre part, il ne peut empêcher un éditeur tiers de faire une offre supérieure, auquel cas l'auteur est libre de choisir l'éditeur le plus offrant.

3) Les droits numériques

Un sujet aussi vaste que le numérique et le contrat d'édition mériterait une étude à part entière. C'est d'ailleurs le grand chantier entrepris par l'European Writers Council qui lance en 2010 une enquête internationale sur les pratiques contractuelles en matière de droits numériques.

Pour aborder de façon exhaustive les droits d'auteur et le numérique dans les quatre pays concernés, il faudrait examiner bien plus que les législations et les contrats, et entrer dans des considérations techniques et commerciales qui relèvent plus de prospective que de pratiques établies, tant les marchés sont neufs¹³³.

Dans des marchés balbutiants et d'évolution aussi mouvante et rapide que le numérique, tout discours est par nature en retard par rapport aux innovations et ce qui se dit ne s'inscrit pas *de facto* dans la durée. C'est d'ailleurs un argument brandi indifféremment par les parties signataires aux contrats.

Nous nous sommes donc contentés de présenter pour chaque pays les pratiques contractuelles en matière de cession d'exploitation des droits numériques telles qu'elles existent aujourd'hui dans chacun des quatre pays ainsi que les débats dont ils font l'objet.

Nous avons laissé de côté d'autres questions aux enjeux considérables comme :

- l'adéquation entre les législations sur le contrat d'édition, le droit de la propriété intellectuelle et le numérique ;
- la digitalisation des fonds des bibliothèques publiques mis à disposition du public ;
- les mouvements de *Creative commons* ;
- les échanges de fichiers ;
- l'affaire Google Books, etc.

Chacun de ces différents points a à voir avec le droit d'auteur et les contrats liant l'auteur à son éditeur, mais déborderait largement le cadre de cette étude.

A) Les débats en cours

• **Le rôle accru de l'interprofession**

L'introduction des droits numériques dans les contrats d'édition classiques en littérature générale a eu pour effet bénéfique dans chacun des quatre pays étudiés de rassembler autour d'une réflexion commune les différentes parties aux contrats, à savoir les éditeurs, les auteurs, les agents littéraires et l'ensemble de l'interprofession.

¹³³ Voir l'étude de Françoise Benhamou et Olivia Guillon, *op. cit.*

• **Les points discutés**

Dans chacun des quatre pays, les points les plus discutés sont les suivants :

— Le passage au numérique doit-il se faire exclusivement au sein de l'édition traditionnelle ? Les acteurs des pays étudiés, y compris la Grande-Bretagne, défendent majoritairement un modèle de développement au sein de l'édition traditionnelle. Ils se distinguent des États-Unis où des modèles parallèles se mettent en place. Le célèbre agent américain Andrew Wylie, mécontent de ce que les éditeurs faisaient des droits numériques et des conditions contractuelles qu'ils accordaient, a lancé au cours de l'été 2010 sa propre maison d'édition de livres numériques, Odyssey Edition, avec des titres de Salman Rushdie, Martin Amis ou John Updike¹³⁴. Leur diffusion devait au départ être exclusivement confiée à Amazon. La réaction des éditeurs américains qui ont aussitôt annoncé le gel de leurs contrats en cours a fait reculer l'agent américain.

— La TVA sur le livre numérique doit-elle s'aligner sur la TVA du livre papier ?

— Le prix unique du livre doit-il s'appliquer au livre numérique ?

— Les rémunérations des auteurs doivent-elles s'aligner sur les rémunérations dues au titre des exploitations sur supports graphiques ?

— Les cessions de droits d'exploitation en format numérique doivent-elles faire l'objet d'un contrat séparé ? d'un addendum ? d'articles additionnels ?

— Les droits numériques doivent-ils être considérés comme des droits premiers ? annexes ? dérivés ?

B) Les premiers constats

• **La limitation des cessions/concessions**

Les différents acteurs tirent les leçons de l'incertitude dans laquelle tous se trouvent, et veillent en conséquence à ne pas s'enfermer dans des modèles voués à la caducité.

Même dans les pays où les contrats d'édition sont conclus pour la durée de la propriété intellectuelle, les parties au contrat ont recours, au choix, à trois types de limitation :

— la limitation dans le temps des cessions ;

— la rétrocession des droits non exploités au terme d'un nombre déterminé d'années ;

— la clause dite de « revoyure » où chaque partie peut demander une renégociation au terme de quelques années, généralement deux ou trois.

• **Les clauses sur les exploitations futures**

Une évolution notable en matière de pratiques contractuelles est l'habitude prise dans les contrats de faire référence aux exploitations sur supports ou *via* des procédés ou des réseaux « existants ou futurs ». Alors que les législations interdisaient traditionnellement ces mentions, les juges, en particulier allemands et espagnols, ont peu à peu ouvert des brèches, admettant que l'exploitation « numérique » était en soi un mode d'exploitation existant et que les supports ou réseaux désignaient des modalités plus que des modes et que celles-ci étaient si

¹³⁴ Voir l'article de Philip Jones, « Agent Andrew Wylie launches e-book list on Kindle », *The Bookseller*, 22 juillet 2010 : <http://www.thebookseller.com/news/124047-agent-andrew-wylie-launches-e-book-list-on-kindle.html>

évolutives qu'elles ne pouvaient pour la plupart être que « futures ». Aussi le contrat d'édition signé aujourd'hui doit-il mentionner explicitement le numérique, faire référence aux supports, aux réseaux, aux modes de diffusion, chacun d'eux pouvant être assorti de la mention « existant ou à venir ».

Cela ne libère pas pour autant les signataires de l'obligation d'énumérer le plus précisément possible l'ensemble des modes d'exploitation numérique connus ou reconnus comme possibles dans un avenir proche.

• **Les rémunérations**

Les rémunérations dues aux auteurs sont dans la majeure partie des cas :

- en Grande-Bretagne, Espagne et Allemagne : de 20 à 25 % de la part éditeur ;
- en France : soit des royalties alignées sur les droits papier, soit 15 à 25 % de

la part éditeur.

Dans les modèles allemands (Libreka !) ou espagnols (Librandia), la part éditeur est généralement de 70 % des prix de vente HT, alors que pour les plates-formes d'éditeurs françaises elle est environ de 50 %¹³⁵. En Grande-Bretagne, les cas et exploitations sont plus diversifiés.

4) Vers une harmonisation des législations

Depuis le XIX^e siècle, les débats en matière de propriété intellectuelle et de droit d'auteur se sont internationalisés, aboutissant à des législations communes. Les pays de l'Union européenne sont signataires de la convention de Berne (9 septembre 1886) et membres de l'OMPI¹³⁶ (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle).

Au sein de l'Union européenne, le Conseil et le Parlement travaillent depuis plusieurs décennies à l'harmonisation des législations avec d'autant plus de conviction que le numérique fait planer sur les économies de la culture le spectre de la déterritorialisation et par voie de conséquence celui de possibles affranchissements des législations nationales¹³⁷. Il convenait par ailleurs d'harmoniser les exceptions au droit d'auteur de plus en plus nombreuses. Ont alors été promulguées un certain nombre de directives, dont :

- la directive 92/100/CEE, depuis abrogée et remplacée par la directive 2006/115/CE du 12 décembre 2006, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle¹³⁸ ;

- la directive 93/98/CE du 29 octobre 1993¹³⁹ relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins ;

¹³⁵ Voir « Coût d'un livre numérique » d'Hervé Bienvault, pour le MOTif : www.lemotif.fr/fr/etudes-et-analyses/etudes-du-motif/cout-d-un-livre-numerique/

¹³⁶ Créée en 1967, l'OMPI comptait en 2009 184 états membres. Voir <http://www.wipo.int/portal/index.html.fr>

¹³⁷ Voir en particulier l'étude de Christophe Geiger et Emmanuel Py, « La législation communautaire en matière de propriété intellectuelle et le rôle du Parlement européen », Strasbourg, 2009.

¹³⁸ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32006L0115:FR:NOT>

¹³⁹ « Les droits de l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique au sens de l'article 2 de la convention de Berne durent toute la vie de l'auteur et pendant soixante-dix ans après sa mort, quelle que soit la date à laquelle l'œuvre a été licitement rendue accessible au public » : article premier de la directive 2006/116/CE du 12 décembre 2006 modifiant et codifiant la directive

— et la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information¹⁴⁰.

Il revenait à chacun des États membres de transposer ces directives dans leurs législations nationales, ce qu'ils ont fait, bien que souvent tardivement. Il s'ensuit, dans les domaines du prêt public, de la reproduction et de la copie privée, une harmonisation réelle qu'il ne faudrait pas confondre avec une parfaite similarité, car une marge de manœuvre non négligeable était laissée à chacun.

A) Droit de prêt

Concernant le droit de prêt (droit de prêt public dit DPP), l'Allemagne, l'Espagne et la France ont toutes fini par transposer la directive 2006/115/CE¹⁴¹, parfois après des actions intentées par la Commission. Cette directive reconnaît à l'auteur en ses articles premier et 3.1 le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la location et le prêt de l'original et des copies de son œuvre. L'article 6.1 de la même directive précise toutefois que les États membres peuvent déroger à ce droit exclusif à condition que les auteurs (et leurs ayants droit) obtiennent une rémunération au titre de ce prêt. Il s'agissait de concilier le droit des bibliothèques à prêter et celui des auteurs à percevoir une juste rémunération.

- En **Allemagne**, c'est l'article 27.2 de la loi sur le droit d'auteur (UrhG) qui décrit les modalités du droit relatif au prêt public. Le DPP y « est financé pratiquement dans son intégralité par les gouvernements des États. Un paiement annuel est négocié entre la Kommission Bibliothekstantieme au nom de l'État et des gouvernements fédéraux et les sociétés de perception¹⁴² ». La société de gestion collective qui perçoit de la Zentralstelle Bibliothekstantieme (ZBT) les rémunérations pour prêt public des œuvres littéraires (par opposition aux œuvres visuelles ou musicales) est le VG WORT. En 2006 les fonds perçus s'élevaient à 9,71 millions, dont plus de la moitié est redistribuée suivant la répartition suivante : 70 % aux auteurs (ou ayants droits) et 30 % aux détenteurs des droits (éditeurs). Le mode de calcul retenu pour la redistribution de ces fonds part d'un échantillonnage national établissant le nombre de fois où chaque titre est emprunté¹⁴³. Il part du constat que les auteurs les plus empruntés ne sont pas nécessairement les plus vendus.

- **L'Espagne** a pour sa part transposé la directive 92/100/CEE par la loi 43/1994 du 30 décembre 1994 sur « le droit de prêt et de location et sur certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle », loi qui fut par la suite amendée par la loi de 1996 sur la propriété intellectuelle (LPI). Mais cette transposition a fait l'objet de nombreuses critiques au point que la

93/98/CE

([http://eur-](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:0012:0018:FR:PDF)

[lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:0012:0018:FR:PDF](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:0012:0018:FR:PDF))

¹⁴⁰<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32001L0029:FR:HTML>

¹⁴¹ Sur le site de la SOFIA ont été publiés, à l'occasion de la VII^e conférence internationale du droit de prêt en septembre 2007, les rapports nationaux sur le sujet : http://www.la-sofiaplrcconference2007.org/7plr/fr/rapports_nationaux.html

¹⁴² Rapport sur le droit de prêt allemand : http://www.la-sofiaplrcconference2007.org/7plr/pdf/allemanne1_fr.pdf. Le rapport comprend également un historique du DPP en Allemagne.

¹⁴³ Pour la répartition, voir le rapport allemand (cf. note n° 142 ci-dessus), p. 5.

Commission européenne a ouvert une information puis une action devant la Cour de Justice européenne. Celle-ci a abouti à la promulgation de la loi espagnole 10/2007 du 23 juin 2007 « sur la lecture, le livre et les bibliothèques ». Elle impose aux établissements de prêt jusque-là exonérés « l'obligation de payer aux auteurs une rémunération, dont le montant devrait être déterminé par voie réglementaire par le Gouvernement dans un délai d'un an compté à partir du 24 juin 2007¹⁴⁴ ». Selon le décret, tout établissement de prêt des communes de plus de 5 000 habitants devait s'acquitter d'une taxe de 20 centimes par ouvrage mis à disposition du public. Les communes et régions étaient incitées à contribuer. C'est ainsi qu'en 2009, quelque 21 000 auteurs membres du CEDRO¹⁴⁵ ont reçu pour la première fois une rémunération pour droit de prêt. Mais les fonds récoltés restent symboliques par rapport à ce que devrait générer ladite taxe dont la mise en œuvre s'avère difficile¹⁴⁶.

• En **Grande-Bretagne**, le droit de prêt existe depuis 1979, mais c'est un droit distinct du droit d'auteur, à savoir que c'est, pour l'auteur, un droit à rémunération et non un droit exclusif à autoriser ou interdire le prêt. Les rémunérations, dont le financement est assuré par l'État, sont gérées par une agence gouvernementale, le Public Lending Right office¹⁴⁷, et redistribuées aux auteurs sur la base du nombre de prêts par titre. En 2009-2010, le ministère de la Culture, des Médias et du Sport a financé le PLR à hauteur de 7,58 millions de livres dont 6,76 millions ont été redistribués aux auteurs. La rémunération pour chaque prêt est de 6,29 pence.

• Quant à la **France**, c'est très tardivement et après le déclenchement d'une procédure par la Commission que la législation a été mise en conformité avec la directive. En vertu de l'article L. 133-1 du Code de la propriété intellectuelle et de l'article 6.1 de la directive, l'auteur, qui ne peut s'opposer au prêt, perçoit une rémunération. La Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (la SOFIA)¹⁴⁸ est gérée à parité par les auteurs et les éditeurs et agréée par le ministère de la Culture ; c'est cet organisme qui redistribue les revenus au titre du droit de prêt. Le financement est assuré pour partie par les libraires qui reversent à la SOFIA 6 % du prix public HT des livres achetés par les bibliothèques de prêt et pour partie par l'État qui verse 1,50 € par inscrit en bibliothèque publique et 1 € par inscrit en bibliothèque universitaire, soit 11 millions d'euros annuels environ (en fonction des années). Une première enveloppe revient à part égale aux auteurs et aux éditeurs. La seconde, « qui ne peut excéder la moitié du total, est affectée à la prise en charge d'une fraction des cotisations due au titre de la retraite complémentaire¹⁴⁹ ».

¹⁴⁴ Voir à ce sujet l'article très critique d'Antonio Delgado, « Chronique d'Espagne », dans *RIDA* n° 216, avril 2008, p. 182-272. L'auteur conclut par ces mots : « Il y a trop de lacunes et d'imprévus dans le régime légal de la rémunération pour prêt pour juger si celui-ci remplit pleinement sa finalité qu'a inspirée son harmonisation communautaire et, encore moins, pour faire un pronostic raisonnable sur son caractère effectif. Il faudra attendre encore un peu plus. »

¹⁴⁵ <http://www.cedro.org>.

¹⁴⁶ Voir l'article « Los autores reciben por primera vez derechos de autor por el préstamo de sus libros en bibliotecas españolas » (en espagnol) sur le site du CEDRO : <http://www.cedro.org/cedroinforma.asp?IDC=2715#segundo>

¹⁴⁷ <http://www.plr.uk.com/allAboutPlr/aboutUs/aboutUs.htm>

¹⁴⁸ <http://www.la-sofia.org/sofia/droit-de-prest.jsp>

¹⁴⁹ Voir le site de la SOFIA.

B) L'exception de reprographie à usage privé

La directive du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (directive 2001/29/CE) visait essentiellement les évolutions liées aux nouvelles technologies. Elle concerne les droits de reproduction, les droits de communication au public et les droits de distribution (droit exclusif pour l'auteur de distribuer au public l'original de son œuvre ou ses copies dans les limites prévues par la loi), ainsi qu'un certain nombre d'exceptions au droit de reproduction et de communication dont la copie pour usage privé et en particulier la reprographie (photocopie).

Selon l'article 5.2 de la directive, il revenait aux États membres de prévoir des exceptions ou limitations au droit de reproduction exclusif prévu à l'article 2 dans une série de cas qu'il serait trop long d'énumérer ici¹⁵⁰. Nous nous contenterons d'aborder l'exception de reprographie pour usage privé (photocopies) « effectuée sur papier ou sur support similaire au moyen de toute technique photographique ou de tout autre procédé ayant des effets similaires » (art. 5.2.a) à la condition que l'auteur en obtienne une rémunération équitable.

Les États membres de l'Union, en dehors du Royaume-Uni, ont transposé cet article dans leurs législations. Ils reconnaissent l'exception de reprographie pour usage privé à condition que l'original ait été acquis de manière légale. Des redevances sont collectées et gérées par des sociétés de gestion collective et distinguent souvent les revenus issus des reprographies d'ouvrages identifiés, effectués par exemple dans les établissements scolaires ou de formation, des revenus issus des photocopies d'ouvrages non identifiés réalisées par les usagers dans les magasins de photocopies.

Les modes de calcul et la répartition des rémunérations dues aux ayants droit diffèrent d'un pays à l'autre. Qui paye ? Selon quel critère ? Qui collecte et qui redistribue ? À qui ? Et dans quelles proportions ? Telles sont les questions que pose l'exception de reprographie. Il serait trop long, et hors de l'objet de cette étude, de faire un état des lieux exhaustif pour chaque pays. Aussi nous contenterons-nous d'un tableau succinct renvoyant aux organismes de gestion collective nationaux.

- En **Allemagne**, c'est le VG WORT qui redistribue les redevances perçues à la fois des équipementiers (fabricants, importateurs, vendeurs de matériels de reprographie) et des opérateurs (établissements de formation, écoles, les bibliothèques, magasins de photocopies, etc.)¹⁵¹. Comme pour le prêt public, le critère retenu pour la répartition est celui de l'utilisation réelle de l'œuvre ou, lorsqu'elle ne peut être établie, celui de l'utilisation estimée à partir d'échantillonnages.

¹⁵⁰ Voir la synthèse explicative de la directive sur le site Europa : http://europa.eu/legislation_summaries/internal_market/businesses/intellectual_property/l26053_fr.htm

¹⁵¹ Voir article 54 de la loi sur la propriété intellectuelle, UrhG. Une version complète de la loi avec ses différents amendements est publiée sur le site <http://lexetius.com/UrhG/Inhalt>. Une traduction française de l'ancienne version amendée du 1^{er} septembre 2000 est en libre accès sur le site BIJUS : <http://archiv.jura.uni-sb.de/BIJUS/urheberrecht/urhg/>

• En **Espagne**, la loi sur la propriété intellectuelle (LPI), dans ses articles 25 et 31.2¹⁵², fait supporter aux équipementiers des appareils de reprographie le paiement d'une taxe collectée par le CEDRO. De plus, les organismes de formation, les institutions publiques, les bibliothèques, les centres de recherche peuvent obtenir auprès du CEDRO des droits de copie faisant également l'objet du paiement d'une redevance. Les modalités de redistribution aux éditeurs (45 %) et aux auteurs (55 %) sont établies en assemblée générale. Une valeur est attribuée à chaque œuvre selon une série de critères prenant en compte des statistiques et des études coordonnées par le CEDRO.

• Le système **anglais** est différent puisque le Copyright, Designs and Patents Act de 1988, qui interdit la copie d'une œuvre sans l'autorisation de l'auteur, reconnaît des exceptions dans certaines circonstances (par exemple, pour des affaires judiciaires) ou pour certaines catégories de personnes invalides. À cela s'ajoutent les exceptions dites de « *fair dealing* », à savoir qu'il est reconnu à chacun le droit de copier partiellement une œuvre, à condition que cette copie partielle et privée et l'usage qui en est fait soient « *justes* ». Il n'est alors pas prévu de compensation financière pour l'auteur et ce « *fair dealing* » est par ailleurs dépourvu de définition objective. Pour éviter les photocopies massives, les détenteurs de droits d'auteur se sont organisés en société de perception et de gestion collective. Le Copyright Licensing Agency (CLA)¹⁵³, émanation de l'Authors' Licensing and Collecting Society Ltd. (ALCS) et du Publishers' Licensing Society Ltd. (PLS)¹⁵⁴, octroient aux administrations, aux universités, aux bibliothèques et à tout organisme où les photocopies sont effectuées en grand nombre des *licenses* payantes. Les recettes sont redistribuées aux membres de la société collective sur la base de statistiques établies par le CLA.

• En **France**, le Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC) gère depuis 1996 « la reproduction par reprographie (la photocopie) dans le cadre d'un régime de gestion collective obligatoire¹⁵⁵. » Les organisations signataires d'un contrat versent au CFC une redevance et déclarent les œuvres qu'elles ont reproduites. Le CFC reverse les droits aux éditeurs qui à leur tour reversent leur part aux auteurs, part calculée par une commission paritaire du CFC en fonction de plusieurs critères : nombre de pages photocopées, type d'œuvres photocopées, données statistiques validées par le CFC.

Par ailleurs, le CFC reverse à la SOFIA une part des « sommes non documentées » revenant aux auteurs. « Il s'agit principalement de redevances perçues en France auprès d'officines de photocopies et de bibliothèques, pour lesquelles manquent les références de livres photocopiés. Les sommes perçues de l'étranger pour lesquelles le CFC ne dispose pas de déclaration des titres ou des noms d'auteurs des livres photocopiés entrent également dans cette répartition¹⁵⁶. »

En 2009, le CFC a perçu 40,3 millions € dont plus de 30 millions pour la reprographie. La provenance des redevances perçues pour la reprographie était la suivante (sources CFC) :

- enseignement secondaire : 36 %
- enseignement primaire : 23 %

¹⁵² Pour les articles de la LPI et leur traduction, voir p. 104 et 107-108.

¹⁵³ Voir le site du CLA : http://www.cla.co.uk/about/who_we_are.

¹⁵⁴ www.alcs.co.uk ; www.pls.org.uk

¹⁵⁵ http://www.cfcopies.com/V2/cfc/pdf/Plaquette_GEN.pdf

¹⁵⁶ <http://www.la-sofia.org/sofia/Adherents/site/Sofia/index.jsp/reprographie.jsp>

- enseignement supérieur et recherche : 18 %
- entreprises et administrations : 14 %
- formation professionnelle : 9 %.

Enfin il est utile de préciser que toutes ces sociétés et organismes gérant les droits de reproduction sont fédérés au sein d'un organisme international, l'IFRRO (International Federation of Reproduction Rights Organisations).

ANNEXES

ANNEXE I Liste des personnes interrogées

• ALLEMAGNE

Maisons d'édition

Petra HARDT et Christoph HASSENZAHL (Suhrkamp), Michael KRÜGER (Hanser), Hanna MITTELSTÄDT (Nautilus), Claudia PULS (Aufbau)

Agents

Peter FRITZ (Paul & Peter Fritz Agentur), Eva KORALNIK (Liepman Agentur)

Auteurs

Michael KRÜGER (également éditeur), Anne WEBER, Hans WERNER KETTENBACH

Interprofession, juristes, autres

Peter RIPKEN (Litprom et ICORN, ancien responsable du bureau international de la Foire de Francfort), Alexander SETZER-RUBRUCK (avocat spécialiste du droit d'auteur — Brehm & v. Moers)

• ESPAGNE

Maisons d'édition

Valeria BERGALLI (Minúscula), Jorge HERRALDE (Anagrama), Juan MILÁ (Salamandra)

Auteurs

Lluís-Anton BAULENAS, Eric FRATTINI, José Manuel FAJARDO

Agents

Guillermo SCHAVELZON (Guillermo Schavelzon & Asociados), Anna SOLER-PONT (Pontas Agency), Laure MERLE D'AUBIGNÉ (ACER)

Interprofession, juristes, autres

Pedro DE ANDRÉS (FGEE), Antonio MARÍA ÁVILA (FGEE), Eva MORAL (avocat aux barreaux de Paris et Malaga pratiquant le droit français et espagnol), Xavier SKOWRON-GALVEZ (avocat au barreau de Paris pratiquant le droit d'auteur et les relations juridiques avec les pays hispaniques)

• GRANDE-BRETAGNE

Maisons d'édition

Rebecca CARTER (Harvill Secker / groupe Random House), Pete AYRTON (Serpent's Tail / groupe Profile Books Ltd), Rowan COPE (Little, Brown / groupe Hachette), Christopher MACLEHOSE (MacLehose Press / groupe Quercus)

Auteurs

Beverly BERGER (épouse de l'auteur John Berger), Panos KARNEZIS, Marina WARNER

Agences littéraires

Jan MICHAEL (Jan Michael literary Agency), Laura SUSIJN (The Susijn Agency Ltd), Sally RILEY (Aitken Alexander Associates)

Interprofession

Mark LE FANU (secrétaire général, Society of Authors), Bridget SHINE (Independent Publishers Guild, IPG)

• FRANCE

Maisons d'édition

Laure LEROY (Zulma), Vera MICHALSKI (groupe Libella), Françoise NYSSSEN (Actes Sud), Olivier NORA (Grasset et Fayard / groupe Hachette)

Auteurs

Françoise BOURDIN, Xavier BAZOT, Xavier HOUSSIN, Didier DAENINCKX

Agences littéraires

Mark KESSLER (Susanna Lea Associates)

Interprofession, juristes, autres

Alain ABSIRE (président de la SGDL à la date de nos entretiens), Emmanuel DE RENGERVÉ (délégué général du SNAC), Christine DE MAZIÈRES (déléguée générale du SNE)

• EUROPE

Myriam DIOCARETZ (secrétaire générale de l'EWC), Catherine BLACHE (chargée de mission aux relations internationales du SNE, correspondante pour le SNE auprès de la FEP)

ANNEXE II

Guide d'entretien

Les entretiens avec les professionnels ont été réalisés soit *de visu*, soit par téléphone. Parfois par e-mail lorsqu'un problème de langue se posait ou que les interlocuteurs demandaient un temps de réponse plus long.

Une liste de questions était envoyée au préalable. Ces questions ne concernaient que le pays de la personne interrogée et étaient ciblées en fonction de sa profession (éditeur, auteur, agent, juriste, interprofession, etc.).

Nous avons listé ci-dessous les questions les plus fréquemment posées.

• Contrats

a) Nature et étendue des droits cédés

Les droits sont-ils cédés pour le monde entier ? (toujours, souvent, parfois, jamais)

Lorsque les territoires sont morcelés, quels sont les critères retenus ?

Est-ce communément accepté ?

Les droits d'édition en grand format sont-ils cédés pour la durée de la propriété intellectuelle ? (toujours, souvent, parfois, jamais) ?

Le cas échéant, quelle est la durée moyenne des cessions ?

En a-t-il toujours été ainsi ? Etes-vous d'accord avec cette pratique ? Que recommanderiez-vous ?

Les droits suivants sont-ils cédés avec les droits principaux ? (toujours, souvent, parfois, jamais) : poche, éditions spéciales, club, traduction, merchandising, adaptation audiovisuelle, audiobook, représentation, adaptation

Pour quelle durée ?

Avez-vous constaté une évolution des pratiques contractuelles en matière d'étendue des droits cédés ?

Les droits numériques sont-ils cédés dans un contrat séparé ? un avenant ? des clauses additionnelles ?

Cette pratique vous satisfait-elle ? Que recommanderiez-vous ?

Lorsque les droits de traduction sont cédés à l'éditeur premier, qui s'occupe des cessions aux tiers ?

L'auteur est-il co-signataire des contrats de cession aux tiers ?

L'éditeur doit-il contractuellement demander à l'auteur son avis ? son autorisation ?

L'auteur doit-il recevoir une copie des contrats de cession ?

Les reçoit-il ?

b) Rémunérations

Les contrats prévoient-ils le paiement d'un à-valoir sur droits ? (toujours, souvent, parfois, jamais)

Comment est calculé cet à-valoir ?

Le forfait est-il pratiqué ? (toujours, souvent, parfois, jamais)

En cas de cession des droits secondaires à l'éditeur premier, le montant de l'à-valoir prend-il en compte les recettes attendues des exploitations secondaires

Les pratiques en vigueur dans votre pays vous satisfont-elles ? Pourquoi ?

Pouvez-vous décrire les royalties en vigueur dans votre pays pour un ouvrage grand format ? (pourcentages uniques ou paliers, fourchettes basses, fourchettes hautes, etc.)

Pouvez-vous décrire les royalties en vigueur dans votre pays pour un ouvrage poche ? (pourcentages uniques ou paliers, fourchettes basses, fourchettes hautes, etc.)

Pouvez-vous décrire les royalties en vigueur dans votre pays pour les exploitations numériques cédées à l'éditeur premier ? (pourcentages uniques ou paliers, fourchettes basses, fourchettes hautes, etc.)

Lorsque les droits secondaires sont cédés avec les droits premiers, quelle est la répartition pour : les droits poche ? club ? traduction ? audiobook ? représentation ? numériques ?

Quelle est l'assiette de cette répartition ? (montant brut des cessions, recettes brutes éditeur, recettes nettes éditeur)

Ces sommes viennent-elles en amortissement de l'à-valoir ?

c) Préférence, option

Les contrats prévoient-ils un droit de préférence ? un droit d'option ? Décrire.

d) Résiliation, retrait, épuisement

Dans quels cas les contrats peuvent-ils être résiliés ?

Dans quels cas l'auteur peut-il récupérer ses droits ?

Quand un ouvrage est-il considéré comme épuisé ?

e) Transfert

Les contrats sont-ils transférables à des tiers ? Dans quelles conditions ?

• **Interprofession**

Existe-t-il des réflexions communes sur les pratiques contractuelles ?

Les syndicats d'auteurs vous semblent-ils puissants ? Organisés ?

Les syndicats d'éditeurs vous semblent-ils puissants ? Organisés ?

• **Opinions**

Pensez-vous que les relations auteurs/éditeurs aient évolué ces dernières années ? Pensez-vous que les relations contractuelles auteurs/éditeurs soient équilibrées ?

Pensez-vous que les relations contractuelles aient évolué ces dernières décennies ?

Combien d'auteurs environ peuvent vivre de leurs droits d'auteur ?

Les auteurs ont-ils d'autres rémunérations annexes ? (débat, lectures publiques, etc.)

Le système législatif et contractuel vous semble-t-il satisfaisant ? Quelles modifications devraient être apportées ?

• **Numérique**

En quoi le numérique modifie-t-il les relations auteurs/éditeurs ?

Quelles évolutions législatives ou contractuelles s'imposent avec le numérique ?

- **Agents**

Depuis quand le métier d'agent littéraire s'est-il généralisé ?

Combien d'agences littéraires reconnues existe-t-il ?

Quelle est selon vous la proportion d'auteurs représentés par un agent littéraire ?

Comment l'expliquez-vous ?

Comment cette profession est-elle perçue ?

ANNEXE III

Extraits de la loi allemande sur le droit d'édition du 19 juin 1901

Pour les besoins de l'étude, nous avons demandé à Mme Nathalie Phelip-Steinhilber de traduire les principaux extraits du texte de la loi allemande sur le droit d'édition du 19 juin 1901.

LOI SUR LE DROIT D'ÉDITION (LOI SUR LES CONTRATS) DU 19 JUIN 1901

(RGI. S. 217; BGBl. III 441-1)

dans sa version modifiée des 22 mai 1910 (RGI. S. 793), 9 septembre 1965 (BGBl. I, S. 1273), 5 octobre 1994 (BGBl. I, S. 2940) et par l'article 5 (26) de la Gesetzes zur Modernisierung des Schuldrechts 26 novembre 2001, en vigueur depuis le 1er Janvier 2002 (BGBl. Teil I/2001, S. 3185 — modification de § 37) et par l'article 2 de la loi pour le renforcement de la position contractuelle des auteurs et des artistes-interprètes du 22 mars 2002, en vigueur depuis le 1^{er} juillet 2002 (BGBl. Teil I/2002, S. 1158 ; suppression de l'§ 28).

Dernière modification : 16.10.2007.

§ 1 (Contrat d'édition)

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique s'engage à remettre à l'éditeur une œuvre en vue de sa reproduction et de sa diffusion pour le compte de ce dernier. L'éditeur est tenu de reproduire et de diffuser l'œuvre.

§ 2 (Droits de reproduction)

(1) Pendant la durée du contrat, l'auteur est tenu de s'abstenir de toute reproduction ou diffusion de l'œuvre qui serait interdite à un tiers pendant la durée de protection du droit d'auteur.

(2) L'auteur conserve quand même le droit de reproduire et de diffuser son œuvre :
en vue de sa traduction dans une autre langue ou un autre dialecte ;
pour la restitution d'un récit sous forme dramatique ou d'une œuvre dramatique sous forme de récit ;
pour l'adaptation d'une œuvre musicale, dans la mesure où il ne s'agit pas seulement d'un extrait ou d'une transposition dans une autre tonalité ou un autre registre ;
pour son utilisation à des fins de restitution mécanique en vue d'une audition ;
pour l'utilisation d'une œuvre écrite ou d'une reproduction en vue d'une représentation sous forme d'images qui restitue le contenu de l'œuvre originale à l'aide de la cinématographie ou d'un procédé similaire.

(3) L'auteur est également en droit de reproduire et de diffuser son œuvre dans une édition complète lorsque vingt ans se sont écoulés depuis la fin de l'année civile au cours de laquelle l'œuvre est parue.

§ 3 (supprimé)

§ 4 (Éditions spéciales)

L'éditeur n'est pas en droit d'utiliser une œuvre particulière pour une œuvre complète ni un recueil d'œuvres ainsi que des extraits d'une œuvre complète ou d'un recueil d'œuvres pour une édition spéciale. Cependant si une telle utilisation est libre pour tout un chacun

même pendant la durée d'existence du droit d'auteur, elle est également autorisée à l'éditeur.

§ 5 (Édition)

(1) L'éditeur n'est en droit de faire paraître qu'une seule édition. Si le droit de parution lui a été octroyé pour plusieurs éditions, en cas de doute s'appliquent à chaque nouvelle édition les mêmes accords que pour la précédente.

(2) Si le nombre d'exemplaires n'est pas déterminé, l'éditeur a le droit d'en fabriquer mille. Si par une déclaration faite à l'auteur avant le début de la reproduction, l'éditeur a fixé un nombre d'exemplaires inférieur, il n'est autorisé à fabriquer l'édition que pour le nombre indiqué.

§ 6 (Exemplaires fabriqué en sus et exemplaires d'auteur)

(1) Les exemplaires habituellement fabriqués en sus ne sont pas comptabilisés dans le nombre d'exemplaires autorisés. La même règle s'applique aux exemplaires d'auteur, si leur nombre ne dépasse pas un vingtième du nombre d'exemplaires autorisés.

(2) Les exemplaires habituellement fabriqués en sus et non utilisés pour remplacer ou compléter des exemplaires endommagés ne peuvent être diffusés par l'éditeur.

§ 7 (Perte d'exemplaires)

Si des exemplaires que l'éditeur avait en stock disparaissent, celui-ci est en droit de les remplacer par d'autres, il doit auparavant en informer l'auteur.

§ 8 (Droit d'édition)

Sauf disposition contraire du contrat, l'auteur est dans l'obligation d'accorder à l'éditeur le droit exclusif de reproduction et de diffusion (droit d'édition) dans la même proportion que celle dans laquelle il est tenu de s'abstenir de reproduire et de diffuser, ainsi que de donner l'autorisation à l'éditeur conformément aux §§ 2 à 7.

§ 9 (Durée et protection du droit d'édition)

(1) Le contrat d'édition est formé à la date de remise de l'œuvre à l'éditeur et s'éteint à la date de rupture du contrat.

(2) Dès lors que le régime juridique du contrat d'édition le requiert, l'éditeur est en droit d'exercer à l'encontre de l'auteur et de tiers les droits prévus par la loi pour la protection du droit d'auteur.

[...]

§ 12 (Droit de modification de l'auteur)

(1) L'auteur est en droit d'apporter des modifications à l'œuvre jusqu'à la fin de la reproduction. Avant la parution d'une nouvelle édition, l'éditeur est tenu de donner à l'auteur la possibilité d'apporter des modifications. Les modifications ne sont admises que dans la mesure où elles ne portent pas atteinte à un intérêt légitime de l'éditeur.

(2) L'auteur est en droit de faire effectuer les modifications par un tiers.

(3) Si l'auteur entreprend des modifications dans des proportions inhabituelles après le début de la reproduction, il est dans l'obligation de rembourser les frais en résultant. Il n'est pas tenu à indemnisation si des circonstances sont survenues entre-temps, qui justifient lesdites modifications.

§ 13 (supprimé)

§ 14 (Reproduction et diffusion)

L'éditeur est tenu de reproduire et de diffuser l'œuvre de façon appropriée et habituelle. L'éditeur détermine la forme et la présentation des exemplaires en tenant compte de l'usage qui prévaut dans la profession ainsi que de l'objet et du contenu de l'œuvre.

§ 15 (Début de la reproduction)

L'éditeur est dans l'obligation de débiter la reproduction dès que l'œuvre lui est parvenue dans son intégralité. Si l'œuvre paraît de manière fractionnée, la reproduction doit commencer dès que l'auteur en a livré une partie apte à être publiée tout en respectant l'ordre.

§ 16 (Nombre d'exemplaires)

L'éditeur est tenu de fabriquer le nombre d'exemplaires qu'il est en droit de fabriquer d'après le contrat ou conformément au § 5. Il est dans l'obligation de veiller en temps utile à ce que le stock ne soit pas épuisé.

§ 17 (Nouvelle édition)

Un éditeur ayant le droit de faire paraître une nouvelle édition n'est pas tenu de faire usage de ce droit. L'auteur peut lui fixer un délai approprié pour l'exercice de ce droit. A l'expiration de ce délai, l'auteur est en droit de résilier le contrat si la parution n'a pas eu lieu en temps voulu. Il n'est pas besoin de fixer de délai si l'éditeur refuse la parution.

§ 18 (Droit de résiliation de l'éditeur)

(1) Si l'objet que l'œuvre devait servir disparaît postérieurement à la conclusion du contrat, l'éditeur est en droit de résilier le contrat, le droit de l'auteur de percevoir une rémunération reste inchangé.

(2) La même règle s'applique lorsque l'objet du contrat d'édition est une contribution à une œuvre collective et que la reproduction de cette dernière n'a pas lieu.

§ 19 (Contributions à des œuvres collectives)

En cas de fabrication de nouveaux exemplaires d'une œuvre collective, l'éditeur est en droit, en accord avec le directeur de publication, de supprimer certaines contributions.

[...]

§ 21 (Prix de vente au public)

La détermination du prix de vente auquel l'œuvre sera diffusée revient pour chaque édition à l'éditeur. Ce dernier est en droit de diminuer le prix de vente dans la mesure où cela ne porte pas atteinte aux intérêts légitimes de l'auteur. Il a toujours besoin de l'accord de l'auteur pour augmenter le prix.

§ 22 (Droits d'auteur)

(1) L'éditeur est tenu de verser à l'auteur la rémunération convenue. Une rémunération est considérée comme convenue de manière tacite lorsque étant donné les circonstances, il fallait s'attendre à ce que la remise de l'œuvre ne soit faite que contre rémunération.

(2) Si le montant de la rémunération n'est pas déterminé, on considère qu'il a été convenu d'une rémunération appropriée en argent.

§ 23 (Exigibilité des droits d'auteur)

La rémunération doit être réglée au moment de la remise de l'œuvre. Si le montant de la rémunération n'est pas déterminé ou bien s'il dépend du volume de la reproduction, en particulier du nombre de feuilles d'impression, la rémunération est exigible dès que l'œuvre est reproduite.

§ 24 (Droits d'auteur en fonction du volume des ventes)

Si la rémunération est déterminée en fonction du volume des ventes, l'éditeur est tenu de présenter chaque année à l'auteur les comptes de l'exercice précédent et de l'autoriser à consulter ses livres de compte, si cela est nécessaire pour le contrôle.

§ 25 (Exemplaires d'auteur)

(1) L'éditeur d'une œuvre est dans l'obligation de délivrer à l'auteur, à titre gracieux, un exemplaire pour cent copies, cependant au minimum cinq et au maximum quinze. Il doit également remettre à l'auteur, à la demande de celui-ci, un exemplaire sous forme d'épreuve en placard.

(2) L'éditeur d'une œuvre musicale est tenu de remettre à l'auteur les exemplaires gratuits restants.

(3) Des exemplaires gratuits de contributions paraissant dans des œuvres collectives peuvent être remis en tant que tirages exceptionnels.

§ 26 (Remise d'exemplaires à un prix préférentiel)

L'éditeur est tenu de remettre à l'auteur, si celui-ci le requiert, les exemplaires de l'œuvre dont il dispose au prix minimum auquel il remet l'œuvre à son commerce d'édition.

§ 27 (Restitution du manuscrit)

L'éditeur est tenu de rendre l'œuvre après sa reproduction si l'auteur s'était réservé la restitution avant le début de la reproduction.

§ 28 (Transmissibilité des droits d'éditeur)

(supprimé à compter du 1.7.2002)

(1) Les droits de l'éditeur sont transmissibles dans la mesure où la transmission n'a pas été exclue dans le contrat conclu entre l'auteur et l'éditeur. Cependant, l'éditeur ne peut, sans accord de l'auteur, transmettre ses droits par un contrat qui ne porterait que sur certaines œuvres. L'accord ne peut être refusé que pour un motif grave. Si l'éditeur demande son autorisation à l'auteur, celle-ci est considérée comme accordée si l'auteur n'a pas déclaré son refus à l'éditeur dans un délai de deux mois après réception de la demande.

(2) La reproduction et la diffusion incombant à l'éditeur peuvent également être réalisées par son successeur en droit. Si le successeur en droit reprend à sa charge, dans ses rapports avec l'éditeur, l'obligation de reproduire et de diffuser l'œuvre, il se porte garant vis-à-vis de l'auteur, en plus de l'éditeur, en tant que débiteur solidaire pour l'exécution des obligations issues du contrat d'édition. La garantie ne s'étend pas à une obligation de dédommagement déjà existante.

§ 29 (Fin du contrat)

(1) Si le contrat d'édition est limité à un certain nombre de tirages ou d'exemplaires, le contrat prend fin lorsque les tirages ou exemplaires sont épuisés.

(2) L'éditeur est tenu d'informer l'auteur, à la demande de celui-ci, si les différents tirages ou le nombre précis d'exemplaires sont épuisés.

(3) Si le contrat d'édition est conclu pour une durée déterminée, l'éditeur n'est plus en droit de diffuser les exemplaires encore disponibles à l'expiration de cette période.

§ 30 (Droit de résiliation de l'éditeur pour non remise de l'œuvre dans le délai fixé)

(1) Si – toute ou en partie – l'œuvre n'est pas remise en temps utile, l'éditeur peut, au lieu de faire valoir son droit à exécution de l'obligation, fixer à l'auteur un délai raisonnable pour la remise en indiquant qu'à l'expiration dudit délai, il refusera la prestation. S'il apparaît déjà avant la date à laquelle l'œuvre devait être remise d'après le contrat, que celle-ci ne sera pas délivrée à la date convenue, l'éditeur est en droit de fixer immédiatement un délai, celui-ci devant être déterminé de telle façon qu'il n'arrive pas à expiration avant la date indiquée. À l'expiration du délai, l'éditeur est en droit de résilier le contrat, si l'œuvre n'a pas été remise en temps utile ; un recours en vue d'obtenir la remise de l'œuvre est exclu.

(2) Il est inutile de fixer un délai lorsqu'il est impossible que l'œuvre puisse être fabriquée dans les délais ou lorsque l'auteur s'y refuse ou bien que la résiliation immédiate du contrat est justifiée par un intérêt particulier de l'éditeur.

(3) La résiliation est exclue lorsque la remise tardive de l'œuvre n'entraîne qu'un inconvénient mineur pour l'éditeur.

(4) Ces dispositions ne portent pas atteinte aux droits de l'éditeur en cas de retard de l'auteur.

§ 31 (Droit de résiliation pour non-conformité de l'œuvre aux qualités indiquées dans le contrat)

(1) Les dispositions du § 30 s'appliquent de façon analogue lorsque l'œuvre ne présente pas les qualités indiquées dans le contrat.

(2) Si le défaut trouve son origine dans des circonstances imputables à l'auteur, l'éditeur est en droit, au lieu de faire valoir le droit de résiliation prévu au § 30, d'intenter une action en dommages intérêts pour inexécution du contrat.

§ 32 (Droit de retrait de l'auteur)

Si l'œuvre n'est pas reproduite ou diffusée conformément aux dispositions contractuelles, les dispositions du § 30 s'appliquent de manière analogue au bénéfice de l'auteur.

§ 33 (Destruction fortuite de l'œuvre)

(1) Si l'œuvre disparaît de manière fortuite postérieurement à sa remise à l'éditeur, l'auteur conserve son droit à rémunération. Pour le reste, les deux parties sont libérées de l'obligation d'exécuter leurs prestations.

(2) À la demande de l'éditeur, l'auteur est cependant tenu de remettre contre une rémunération appropriée une autre œuvre pour l'essentiel conforme à la première, dans la mesure où cela est possible sans trop d'efforts en raison de l'existence de travaux préparatoires ou autres documents. Si l'auteur se propose de remettre une telle œuvre gratuitement dans un délai approprié, l'éditeur est dans l'obligation de reproduire et de diffuser l'œuvre à la place de l'œuvre détruite. Chaque partie peut également faire valoir ces droits si l'œuvre a été détruite après sa remise à la suite d'une circonstance imputable à l'autre partie.

(3) Le retard dans la réception par l'éditeur n'a pas de conséquence sur la remise.

§ 34 (Décès prématuré de l'auteur)

(1) Si l'auteur décède avant l'achèvement de l'œuvre, l'éditeur est en droit, si une partie de l'œuvre lui a déjà été remise, de maintenir le contrat en ce qui concerne la partie remise, par une déclaration à faire à l'héritier de l'auteur.

(2) L'héritier peut fixer un délai approprié à l'éditeur pour exercer le droit décrit à l'alinéa 1. Le droit s'éteint si l'éditeur n'a pas déclaré vouloir maintenir le contrat avant l'expiration du délai.

(3) Ces dispositions s'appliquent de manière analogue lorsque l'exécution de l'œuvre est impossible en raison d'autres circonstances non imputables à l'auteur.

§ 35 (Droit de retrait de l'auteur en raison de la modification des circonstances)

(1) L'auteur est en droit de se retirer du contrat d'édition jusqu'au début de la reproduction si des circonstances apparaissent, qui ne pouvaient être prévues au moment de la signature du contrat et qui, si l'auteur avait eu connaissance des faits et pu évaluer la situation de manière avertie, l'auraient conduit à s'abstenir. Si l'éditeur est autorisé à faire paraître une nouvelle édition, cette disposition s'applique de manière analogue à la nouvelle édition.

(2) Si l'auteur déclare se retirer du contrat sur la base de la disposition de l'alinéa 1, il est tenu de rembourser à l'éditeur les frais engagés par celui-ci. S'il publie l'œuvre d'une autre façon dans le délai de un an à compter de la date du retrait, il est tenu de verser des dommages intérêts pour inexécution du contrat, cette obligation de réparation n'existe pas si l'auteur a proposé à l'éditeur d'exécuter le contrat a posteriori et que l'éditeur a refusé cette offre.

§ 36 (Redressement ou liquidation judiciaire de l'éditeur)

(1) Si une procédure collective de règlement du passif est ouverte sur le patrimoine de l'éditeur, les dispositions du § 103 du code allemand des procédures collectives s'appliquent même si l'œuvre avait déjà été remise à la date d'ouverture de la procédure.

(2) Si l'administrateur judiciaire demande l'exécution du contrat, et s'il transfère les droits de l'éditeur sur un autre, ce dernier est subrogé dans les obligations issues du contrat, et qui incombent au patrimoine du débiteur défaillant. Cependant, pour le cas où l'acquéreur ne remplit pas les obligations, le patrimoine du débiteur défaillant constitue une garantie pour les dommages intérêts à régler par l'acquéreur, comme un citoyen qui a renoncé au bénéfice de discussion. Si la procédure collective de règlement du passif est levée, les droits de l'auteur issus de cette responsabilité sont garantis par le patrimoine.

(3) Si à la date d'ouverture de la procédure collective de règlement du passif la reproduction n'avait pas encore commencé, l'auteur est en droit de se retirer du contrat.

§ 37 (Dispositions applicables au droit de retrait)

Les dispositions en vigueur des §§ 346 à 351 du Code civil allemand, relatives au droit de rétractation sont applicables de manière analogue au droit de retrait tel que défini aux §§ 17, 30, 35, et 36.

§ 38 (Maintien en vigueur partiel du contrat)

(1) Si une déclaration de retrait ou de résiliation du contrat d'édition est faite après que l'œuvre a été partiellement ou entièrement remise, le contrat est, selon les circonstances, maintenu ou non en vigueur. Peu importe que le retrait ait eu lieu sur la base d'un texte de loi ou d'une réserve dans le contrat.

(2) En cas de doute, le contrat est maintenu en vigueur de façon à ce qu'il s'étende aux exemplaires ne se trouvant plus à la disposition de l'éditeur, aux divisions antérieures de l'œuvre ou à des éditions plus anciennes.

(3) Dans la mesure où le contrat est maintenu, l'auteur peut demander une partie correspondante de la rémunération.

(4) Ces dispositions s'appliquent également si le contrat devient révocable d'une autre façon.

§ 39 (œuvres tombées dans le domaine public)

(1) Si l'objet du contrat est être une œuvre ne bénéficiant pas de la protection du droit d'auteur, l'auteur n'est pas tenu de fournir le droit d'édition.

(2) Si l'auteur passe sous silence de manière dolosive le fait que l'œuvre a déjà été donnée chez un autre éditeur ou bien publiée, s'appliquent les dispositions du Code civil allemand relatives à la garantie d'éviction du vendeur de la chose.

(3) L'auteur a l'obligation de s'abstenir de reproduire ou diffuser l'œuvre conformément aux dispositions du § 2 de la même manière que s'il existait un droit d'auteur sur l'œuvre. Cette restriction disparaît dans un délai de six mois après la publication de l'œuvre par l'éditeur.

§ 40 (Droits de l'éditeur sur les œuvres tombées dans le domaine public)

Dans le cas du § 39, l'éditeur conserve le droit de reproduire immédiatement à nouveau l'œuvre de tout tiers qu'il a publiée, de manière inchangée ou avec des modifications. Cette disposition ne s'applique pas lorsque le contrat stipule que la fabrication de nouvelles éditions ou d'autres exemplaires dépendra du paiement d'une rémunération à part.

§ 41 (Contributions à des œuvres collectives périodiques)

Si l'auteur a accepté de contribuer à la publication d'un journal, d'une revue ou d'un autre recueil périodique, les dispositions de la présente loi sont applicables sauf si une autre loi ressort des §§ 42 à 46.

§ 42 (supprimé)

§ 43 (Tirages d'œuvres collectives)

Pour les œuvres collectives, l'éditeur n'est pas limité par le nombre d'exemplaires à fabriquer, qui contiennent la contribution. La disposition du § 20 alinéa 1 phrase 2 n'est pas applicable.

§ 44 (Modifications d'œuvres collectives)

Si la contribution paraît sans le nom de l'auteur, l'éditeur est en droit d'effectuer les modifications d'usage pour les œuvres collectives de même nature.

§ 45 (Droit de retrait de l'auteur dans le cas d'œuvres collectives)

(1) Si la contribution n'est pas publiée dans un délai d'un an à compter de la date de remise à l'éditeur, l'auteur est alors en droit de se retirer du contrat. Le droit à rémunération reste inchangé.

(2) L'auteur ne dispose du droit de reproduire et de diffuser la contribution ou d'un droit à dommages intérêts pour inexécution du contrat que si l'éditeur lui a indiqué la date à laquelle la contribution doit paraître.

§ 46 (Exclusion des exemplaires gratuits pour les journaux)

(1) Si la contribution paraît dans un journal, l'auteur ne peut réclamer d'exemplaires gratuits.

(2) L'éditeur n'est pas tenu de laisser à l'auteur des exemplaires au prix applicable aux librairies.

§ 47 (Contrat de commande)

(1) Si une personne prend en charge la fabrication d'une œuvre selon un projet dans lequel l'auteur de la commande lui décrit de manière précise le contenu de l'œuvre ainsi que la manière selon laquelle l'œuvre devra être effectuée, en cas de doute, l'auteur de la commande n'est pas tenu de reproduire et de diffuser l'œuvre.

(2) La même règle s'applique lorsque le travail se limite à la participation à des activités encyclopédiques ou bien à des travaux auxiliaires ou connexes à l'œuvre d'une autre personne ou bien à une œuvre collective.

§ 48 (Représentant de l'auteur dans le contrat d'édition)

Les dispositions de la présente loi s'appliquent également lorsque la personne avec laquelle l'éditeur conclut le contrat n'est pas l'auteur.

§ 49 (sans objet)

§ 50 (Entrée en vigueur)

La présente loi entre en vigueur le 1^{er} janvier 1902.

*Traduction de Nathalie Phelip-Steinhilber, juriste et traductrice,
expert près la cour d'Appel de Lyon,
pour le MOTif*

ANNEXE IV

Extraits de la loi espagnole 23/2006, LPI

Pour les besoins de l'étude, nous avons demandé à maître Eva Moral de traduire des extraits de la Loi 23/2006 du 7 juillet portant modification du texte codifié de la loi sur la propriété intellectuelle, approuvé par Décret royal n° 1/1996 du 12 avril (voir aussi pages 32 à 34).

EXTRAITS DU PRÉAMBULE

I

[...]

Nonobstant, indépendamment des obligations législatives internationales et communautaires, il existe des aspects propres à la réalité espagnole qui devront être traités dans un avenir proche tel que (1°) les organismes d'arbitrage, étant précisé que la présente habilite le Gouvernement, à titre provisoire, à renforcer les mécanismes d'intervention de l'actuelle « Comisión Mediadora de la Propiedad Intelectual » (commission médiatrice de la propriété intellectuelle), laquelle sera dénommée « Comisión de Propiedad Intelectual » (commission de la propriété intellectuelle), (2°) la délimitation des compétences en matière de propriété intellectuelle entre l'État et les Communautés Autonomes et (3°) l'évolution technologique et son incidence au niveau du développement de la société d'information en Espagne, qui dans ce dernier cas doit prendre en compte les opportunités d'avancement de la technologie digitale et de communication dans le cadre de la diffusion de la culture, par l'apparition de nouveaux modèles économiques et sociaux ayant pour finalité un plus grand et meilleur profit pour les citoyens, sans compromettre la protection des créateurs.

Les critères suivis pour la transposition ont été fondés sur la fidélité du texte de la Directive et sur le principe de réforme minimale au regard de la réglementation actuelle.

II

Les droits harmonisés sont les droits patrimoniaux de reproduction, distribution et communication publique. Les modifications introduites dans notre législation en rapport avec ces droits ont pour finalité de mentionner de manière expresse ou de clarifier ce qui était considéré comme implicite dans celle-ci.

Sans modifier la notion de droit de reproduction, celle-ci est clarifiée en prenant en compte toutes les formes possibles de sa manifestation, de façon à éviter tout doute possible quant à sa véritable incorporation dans les reproductions effectuées via système digital.

Également, le droit de distribution est amélioré et clarifié dans sa rédaction, par la référence expresse au fait que l'on reconnaît l'incorporation de ce droit, au bénéfice de ses titulaires, lors de l'exploitation de l'œuvre sur support tangible ce qui suppose la limitation de sa portée et ainsi d'éviter les confusions naissant dans l'environnement des réseaux. Il est ainsi clarifié le fait que la première vente ou autre transmission de la propriété n'implique pas l'extinction du droit de distribution, mais suppose uniquement la perte de la faculté d'autoriser ou d'empêcher des ventes ou transmissions ultérieures de la propriété et ce, seulement sur le territoire de l'Union Européenne. Il s'agit ici de ce qui a été dénommé « l'épuisement communautaire », notion déjà employée par les directives antérieures et qui est maintenant harmonisée quant à tous types d'œuvres.

La nouveauté la plus importante dans le catalogue des droits est représentée par la reconnaissance explicite dans cette Loi du droit de mise à disposition interactif, c'est-à-dire, celui en vertu duquel n'importe quelle personne peut accéder aux œuvres depuis le lieu ou le moment désiré. Il s'agit ici d'une modalité de l'actuel droit de communication publique, qui était considéré comme inclus dans les termes élargis du texte codifié. Cependant, il est inclus expressément, dans un but de clarté et de plus grande sécurité

juridique, ce qui est prévu littéralement dans la Directive, c'est-à-dire la seule mise à disposition des installations matérielles nécessaires pour faciliter ou effectuer une communication ne supposant pas une communication dans le sens donné dans la présente Loi. Conformément à ce qui a été dit, il est attribué expressément aux auteurs, aux artistes interprètes ou exécutants, aux entités de radiodiffusion et aux producteurs, que ce soit de phonogrammes ou d'enregistrements audiovisuels, un droit exclusif relatif au mode de communication publique.

La réforme ne modifie donc pas la notion traditionnelle des droits de reproduction, distribution et communication publique, mais introduit des nuances dérivées du nouvel environnement dans lequel sont créées et exploitées les œuvres et les prestations.

Une autre nouveauté réside dans la nouvelle réglementation des copies privées par laquelle il a été recherché le maintien des principes déjà présents dans notre système juridique permettant la compensation que doivent payer aux auteurs et autres titulaires de propriété intellectuelle les fabricants et importateurs d'équipement, appareils et supports matériels appropriés pour reproduire des œuvres protégées.

Cette nouvelle réglementation répond à la nécessité d'harmoniser les intérêts tant des titulaires des droits de propriété intellectuelle touchés par la limitation de la copie privée, tel que réglementé par l'article 31.2 de la Loi, que des distributeurs des équipements appareils et supports matériels assujettis au paiement de compensation par copie privée. De plus elle essaie d'établir un cadre équilibré établissant un système profitable aux acteurs concernés et adapté aux nouvelles réalités sociales et technologiques de la société d'information.

La réforme du régime de copie privée introduit les différences nécessaires entre le support analogique ou digital puisque la copie privée digitale peut se diffuser davantage et avoir un plus grand impact économique. Ainsi, il est établi un régime juridique suffisamment flexible pour pouvoir s'adapter à la réalité technologique en évolution constante. C'est pourquoi, à compter de l'entrée en vigueur de cette Loi, l'alinéa 5 de l'article 25 du texte codifié sera uniquement appliqué aux équipements, appareils et supports matériels analogiques.

De même, il est donné une première solution transitoire selon laquelle la différence entre les environnements analogiques et digitaux est effective ; pour cela il est rajouté une liste d'autres équipements, appareils et supports matériels digitaux, étant précisé la compensation que les acteurs assujettis au paiement, définis à l'alinéa 4a de l'article 25, auront à payer aux créanciers. Sont expressément exclus les disques durs d'ordinateur, sans qu'il ait été nécessaire d'explicitement l'exclusion des connexions ADSL, étant donné que celles-ci ne sont, par leur propre nature, ni des équipements, ni des appareils, ni des supports matériels susceptibles de reproduction, mais de simples connexions, donc en aucun cas elles ne peuvent être assujetties au paiement.

De la même manière et à travers l'adaptation des règles en rapport avec les limites des droits selon le nouveau contexte il est maintenu un bon équilibre entre les droits et intérêts de différentes catégories de titulaires et usagers des œuvres et des prestations protégées.

La Directive établit une liste de limites, parmi lesquelles une seule est obligatoire. Cependant, la directive permet qu'il soit considéré d'autres limites non prévues par elle, lorsqu'elles sont d'une moindre importance et en rapport avec le support analogique.

Cette Loi introduit d'autres limites obligatoires : exemption de reproduction provisoire de caractère technique. Cette limite répond, principalement, à la logique du fonctionnement des systèmes de transmission par réseau, dans laquelle il est nécessaire d'effectuer une série de fixations provisoires d'ordre technique avec l'objectif que les œuvres et prestations puissent être utilisées par l'utilisateur. Ces reproductions font parties du fonctionnement du réseau et demeurent l'exception au droit de reproduction.

En ce qui concerne les limites facultatives, cette Loi introduit deux nouvelles dispositions : l'illustration aux fins éducatives et la consultation par des terminaux spécialisés en bibliothèques et dans d'autres établissements.

[...]

L'autre limite a pour objet de permettre d'effectuer à des fins de recherche, des consultations à travers des équipements spécialisés installés à cet effet dans les établissements par un réseau fermé et interne. Cela ne concerne pas la mise en ligne, pour laquelle il sera nécessaire d'obtenir une licence

De plus, des nouveautés sont incorporées quant à d'autres limites déjà présentes dans notre législation. C'est le cas de la suppression du terme « copista » (copiste) en référence à la limite mentionnée à la copie privée. Conformément à la Directive, il est clarifié que la reproduction doit être effectuée par une personne physique pour un usage privé. De même, il est établi que la compensation prévue à l'article 25 devra prendre en compte s'ils sont d'application à de telles œuvres les mesures mentionnées à l'article 161. De cette façon, les exigences de la Directive 2001/29/CE sont respectées et le Gouvernement est habilité pour modifier ce qui concerne la relation entre mesures technologiques et limites de la copie privée.

L'introduction du nouvel article 31 *bis* répond à une meilleure systématisation des limites déjà présentes dans la législation espagnole, mais dont l'emplacement était inadapté, car il ne concernait pas que le droit de reproduction.

Il s'agit des limites fondées pour des raisons de sécurité, désormais appliquées à tout type d'œuvre et non plus seulement aux bases de données, et des limites nécessaires aux procédures officielles, parmi lesquelles sont incluses les procédures parlementaires.

De même, le cadre d'application de ces exceptions est élargi et concerne non seulement le droit de reproduction mais aussi les droits de distribution et communication publique.

L'autre limite, dans le même article, fait référence au handicap et vient se substituer à celle qui était prévue pour les aveugles. Cette limite étendue aux autres handicaps concerne les droits de reproduction, distribution et communication publique. Il est exigé, comme auparavant, que l'utilisation soit effectuée par une procédure ou support adapté aux handicapés et sont ajoutées deux autres conditions supplémentaires prévues dans la directive : que les actes aient une relation directe avec les handicapés et qu'ils soient limités à ce qui est exigé par ceux-ci.

Par ailleurs, la limite qui est introduite à l'article 32 quant aux revues de presse, précise la portée de la limite en permettant à l'auteur, dans certains cas, de s'opposer à la réalisation de celles-ci lorsqu'elles consistent en la simple reproduction d'articles de journal.

En dernier lieu, sont élargies les finalités en vertu desquelles les établissements prévus à l'article 37 peuvent effectuer des reproductions d'œuvres, en ajoutant à la recherche déjà prévue dans la Loi, celles de conservation.

III

[...]

IV

Les nouvelles technologies dans le secteur des télécommunications offrent de nouvelles opportunités de création et diffusion des œuvres et des prestations et donnent lieu en même temps à l'augmentation des menaces d'infractions envers les droits de propriété intellectuelle. Ses titulaires ont commencé à utiliser des instruments techniques empêchant la réalisation des actes non autorisés contrevenant aux droits exclusifs ou qui conditionnent d'une certaine façon l'accès à des contenus protégés. Avec ce moyen technique de protection sont créés des outils destinés à faciliter l'identification des œuvres et prestations. Ces mesures nécessitent toutes d'être accompagnées de moyens législatifs pour garantir leur protection rapide et efficace.

[...]

Le rapport, et le cas échéant, la nécessaire adaptation entre certaines limites aux droits de propriété intellectuelle et la protection des mesures technologiques est abordé par un système qui empêche que les droits et intérêts généraux auxquels répondent les limites puissent être contrecarrés par la protection objective de ces technologies. Ainsi, dans certains cas et si les titulaires n'ont pas adopté des mesures volontaires, telles que des accords avec d'autres parties intéressées, il est prévu que les bénéficiaires de ces limites puissent avoir recours à la juridiction civile. Certes, la Loi, en vertu d'un principe de prudence, a opté son incorporation dans les limites de la copie privée, décision que la Directive laisse entre les mains des États membres, et a ainsi introduit un élément flexible permettant au Gouvernement, si les circonstances sociales ou technologiques changeaient et le rendaient nécessaire, d'exclure cette limite parmi celles permettant de justifier le retrait des mesures technologiques de protection.

Par mandat expresse de la Directive, cette particulière protection est exclue lorsque les mesures technologiques sont appliquées à des œuvres ou à des prestations mises à la disposition du public conformément à ce qui a été convenu dans le contrat et afin que les usagers puissent accéder aux œuvres et prestations au moment et lieu individuellement désirés. Dans ces circonstances auront priorité les mesures technologiques. De cette façon pourront se développer sur le réseau des modalités de négoce répondant aux différentes possibilités d'utilisation proches de la licence ou de l'autorisation.

En complément de ceci et conformément aux critères de la Directive, la protection de l'information pour la gestion des droits est réglementée. Précisément, une plus simple distribution des œuvres et des prestations est rendue possible par le développement technologique mais il est conseillé que les titulaires des droits puissent mieux identifier leurs offres ou prestation et puissent apporter des informations sur les conditions et modalités d'utilisation. Avec l'incorporation de ces normes il est recherché de promouvoir l'implantation de cette information et de réprimer les agissements ayant pour finalité leur altération ou suppression.

En ce qui concerne les actions et procédures que les titulaires des droits pourraient invoquer, des mesures provisoires peuvent être établies pour la première fois à l'encontre des services mis en place par des intermédiaires et utilisés par un tiers pour commettre l'infraction envers des droits de propriété intellectuelle, sans qu'il soit exigé que l'intermédiaire soit aussi auteur de l'infraction.

D'un autre côté, la saisie des appareils et dispositifs technologiques utilisés pourra intervenir aux fins de cessation de l'activité illicite. Est aussi envisageable la mise sous séquestre de ces appareils comme mesure provisoire par l'autorité judiciaire.

Ces mesures viennent compléter le système déjà existant des actions mises à disposition des titulaires des droits de propriété intellectuelle lorsque leurs intérêts font l'objet de nuisance par des activités illicites.

EXTRAITS DE LA LOI

Un –

Article 18. Reproduction.

Par reproduction, on entend la fixation directe ou indirecte, provisoire ou permanente, sous quelque forme et support que ce soit, de toute ou partie de l'œuvre, permettant sa communication ou l'obtention de copies

Deux –

Article 19.

Par mandat expresse de la Directive, cette particulière protection est exclue lorsque les mesures technologiques sont appliquées à des œuvres ou à des prestations mises à la disposition du public conformément à ce qui a été convenu dans le contrat et afin que les usagers puissent accéder aux œuvres et prestations au moment et lieu individuellement désirés. Dans ces circonstances auront priorité les mesures technologiques. De cette façon pourront se développer sur le réseau des modalités de négoce répondant aux différentes possibilités d'utilisation proches de la licence ou de l'autorisation.

En complément de ceci et conformément aux critères de la Directive, la protection de l'information pour la gestion des droits est réglementée. Précisément, une plus simple distribution des œuvres et des prestations est rendue possible par le développement technologique mais il est conseillé que les titulaires des droits puissent mieux identifier leurs offres ou prestation et puissent apporter des informations sur les conditions et modalités d'utilisation. Avec l'incorporation de ces normes il est recherché de promouvoir l'implantation de cette information et de réprimer les agissements ayant pour finalité leur altération ou suppression.

En ce qui concerne les actions et procédures que les titulaires des droits pourraient invoquer, des mesures provisoires peuvent être établies pour la première fois à l'encontre

des services mis en place par des intermédiaires et utilisés par un tiers pour commettre l'infraction envers des droits de propriété intellectuelle, sans qu'il soit exigé que l'intermédiaire soit aussi auteur de l'infraction.

D'un autre côté, la saisie des appareils et dispositifs technologiques utilisés pourra intervenir aux fins de cessation de l'activité illicite. Est aussi envisageable la mise sous séquestre de ces appareils comme mesure provisoire par l'autorité judiciaire.

Ces mesures viennent compléter le système déjà existant des actions mises à disposition des titulaires des droits de propriété intellectuelle lorsque leurs intérêts font l'objet de nuisance par des activités illicites.

Trois –

(sur l'article 20)

i. La mise à disposition du public des œuvres par des moyens avec ou sans fil, de telle manière que quiconque pourra en obtenir l'accès depuis le lieu et le moment désiré.

Quatre –

Article 25. Rémunération équitable pour copie privée

1. La reproduction effectuée exclusivement à des fins d'usage privé, au moyen d'appareils ou instruments techniques non typographiques, d'œuvres divulguées sous forme de livres ou de publications assimilées à cette fin par voie réglementaire et de phonogrammes, de vidéogrammes ou sous tout autre support sonore, visuel, ou audiovisuel, donne lieu à une rémunération équitable et unique pour chacune des trois formes de reproduction mentionnée, au bénéfice des personnes indiquées à l'alinéa 4 b du présent article ; cette rémunération vise à compenser les droits de propriété intellectuelle qui ne sont plus perçus à cause de ladite reproduction. Les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants ne peuvent renoncer à ce droit.

2. Cette rémunération est déterminée pour chaque forme de reproduction en fonction des appareils, des dispositifs et du matériel nécessaire pour réaliser ladite reproduction, fabriquée sur le territoire espagnol ou acquise hors de ce territoire pour être distribuée commercialement ou être utilisée sur ce même territoire.

3. Les dispositions énoncées dans les alinéas précédents ne sont applicables ni aux programmes d'ordinateurs ni aux bases de données électroniques.

[...]

8. Le droit à rémunération équitable et unique visé à l'alinéa 1 du présent article devient effectif par le biais des organisations de gestion des droits de propriété intellectuelle.

9. Lorsque diverses organisations de gestion participent à l'administration d'un même type de rémunération, celles-ci peuvent agir contre le débiteur, pour tout ce qui concerne la perception du droit de rémunération équitable et unique en justice ou non conjointement et par l'intermédiaire d'un seul représentant : les relations entre lesdites organisations étant régies par les règles applicables à la communauté de bien. De même dans ce cas, les organisations de gestion peuvent s'associer et constituer, conformément aux dispositions légales en vigueur, une personne morale aux fins précitées.

10. Les organisations de gestion des créanciers communiquent au Ministère de la culture le nom, l'appellation et le domicile du représentant unique ou de l'association qui, le cas échéant, a été constituée. Dans ce dernier cas, elle présente en outre la documentation attestant la constitution de ladite association, avec la liste des organisations membres ainsi que le nom et le domicile de celles-ci.

Les dispositions énoncées ci-dessus sont applicables pour tout changement intervenu en ce qui concerne la personne du représentant unique ou l'association ainsi constituée, leur domicile ainsi que le nombre et la qualité des organisations de gestion représentées ou membres de l'association et dans le cas d'une modification des statuts de l'association.

11. Le ministère de la Culture exerce un droit de contrôle sur l'organisation ou les organisations de gestion ou le cas échéant sur les représentants ou sur l'association qui gère la perception du droit conformément aux dispositions de l'article 159, et publie dans le Journal Officiel de l'État (Boletín Oficial del Estado) la liste des organisations représentantes ou des associations de gestion avec indication de leur domicile, du type de rémunération dont elle s'occupent et les organisations de gestion représentées ou associées. Il est procédé à cette publication chaque fois qu'intervient une modification dans les informations répertoriées.

Aux fins de l'article 159 de la Loi, l'organisation ou les organisations de gestion ou, le cas échéant, le représentant désigné ou l'association de gestion qui a été constituée sont tenus de présenter au ministère de la Culture, les 30 juin et 31 décembre de chaque année un état détaillé des déclarations de liquidation ainsi que des paiements effectués visés à l'alinéa 13 du présent article et correspondant aux semestres antérieurs.

Cinq –

Article 31. Reproduction provisoire pour copie privée.

1. L'autorisation préalable de l'auteur ne sera pas nécessaire pour les actes de reproduction provisoire prévus à l'article 18, lesquels n'ayant pas de signification économique par eux-mêmes, qu'ils soient transitoires ou accessoires et faisant partie intégrante d'un processus technologique essentiel, ont comme seule finalité celle de faciliter soit la bonne transmission en réseau entre tiers à travers un intermédiaire, soit une utilisation licite, c'est-à-dire celle autorisée par l'auteur ou par la loi.

2. Peuvent être reproduites sans autorisation de l'auteur sur n'importe quel support des œuvres déjà diffusés lorsque cette reproduction est effectuée par une personne physique pour son usage privé à partir des œuvres auxquels il a eu accès légalement et lorsque la copie obtenue n'est l'objet d'une utilisation ni collective, ni lucrative, sans préjudice de la rémunération équitable prévue à l'article 25 laquelle devra être prise en compte si s'applique à ces œuvres les mesures prévues à l'article 161. Sont exclus les bases de données électroniques et en application de l'article 99a, les programmes d'ordinateurs.

Six –

Article 31 *bis*. Sécurité, procédure officielle et handicaps

1. L'autorisation de l'auteur ne sera pas nécessaire lorsque l'œuvre est reproduite, distribuée publiquement à des fins de sécurité publique ou pour le bon développement des procédures administratives, judiciaires ou parlementaires.

2. De même, l'autorisation de l'auteur ne sera pas nécessaire pour les actes de reproduction et communication publique déjà divulgués et effectués au profit des personnes handicapées, sous réserve que l'acte n'ait pas de finalité lucrative, ait un lien direct avec l'handicap et que le moyen utilisé soit approprié à l'handicap en se limitant à ce qui est exigé par l'handicap.

Sept –

Article 32. Citation et illustration de l'enseignement

1. Est licite l'inclusion dans une œuvre originale des fragments d'œuvres de tiers que celle-ci soit écrite, sonore ou audiovisuelle ainsi que d'œuvres isolées d'arts plastiques, photographiques, figuratifs, à condition qu'il s'agisse d'œuvres déjà divulguées et que leur inclusion soit réalisée à titre de citation ou aux fins d'analyse, de commentaires ou de critiques. Cette utilisation pourra être effectuée uniquement à des fins d'enseignement ou de recherche, dans la mesure où elle est justifiée par la finalité de l'incorporation et sous réserve de l'indication de la source et du nom de l'auteur de l'œuvre utilisée.

Les compilations périodiques effectuées sous forme de comptes rendus ou de revue de presse sont considérées comme des citations. Nonobstant, lorsque des compilations d'articles de presse sont effectuées et consistent en la simple reproduction de l'article et que cette activité est effectuée à des fins commerciales, l'auteur qui ne s'y est pas opposé expressément aura droit de percevoir une rémunération équitable. En cas d'opposition

expresse ou manifeste de la part de l'auteur, cette activité ne sera pas comprise dans cette limite.

2. L'autorisation de l'auteur ne sera pas nécessaire pour les enseignants exécutant des actes de reproduction, distribution et communication publique de petits fragments d'œuvres ou d'œuvres isolés à caractère plastique ou figuratif excluant les manuels scolaires et universitaires, lorsque ces actes ont pour finalité unique l'illustration des activités pédagogiques dans les écoles, dans la limite du caractère non commercial, sous condition qu'il s'agisse d'œuvres déjà divulguées sauf impossibilité, le nom de l'auteur et la source doivent être mentionnées. Seront exclues du paragraphe antérieur, la distribution, reproduction de compilation ou groupement de fragments d'œuvres ou d'œuvres isolés, de caractère plastique, photographique et figuratif.

Huit –

Article 37. Droit de reproduction, de prêt et de consultation par des dispositifs spécialisés conféré à certaines institutions

1. Les titulaires des droits d'auteurs ne peuvent s'opposer à la reproduction de leur œuvre à des fins non lucratives par des musées, bibliothèques, phonothèques, cinémathèques services de périodiques ou services d'archives publiques ou appartenant à des organismes d'intérêt général de caractère culturel ou scientifique, si la reproduction est réalisée exclusivement à des fins de recherche ou de conservation.

[...]

3. De même l'autorisation de l'auteur ne sera pas nécessaire pour la communication d'œuvres ou sa mise à disposition à des personnes particulières, à des fins de recherche lorsqu'elle est effectuée par un réseau fermé et interne à travers des dispositifs spécialisés installés à tel effet, dans des locaux situés dans les établissements cités dans le paragraphe antérieur, à condition que l'œuvre soit partie intégrante des collections de l'établissement et ne soit pas soumise à des conditions d'acquisition ou licence. Ceci sans préjudice du droit de l'auteur à percevoir une rémunération équitable.

Vingt-trois –

Article 138. Actions et mesures conservatoires.

Le titulaire du droit reconnu dans cette loi, sans remettre en cause d'autres actions possibles pourra demander la cessation de l'activité illicite et exiger l'indemnisation des dommages matériels et moraux causés conformément à l'article 139 et 140. Il pourra aussi demander la publication ou diffusion totale ou partielle de la décision judiciaire ou arbitrale dans les médias à la charge de celui qui a commis l'infraction.

De même il pourra demander l'instauration de mesures conservatoires en référé prévu à l'article 141.

Tant les mesures de cessation prévues à l'article 139.1.h que les mesures prévues à l'article 141.6 peuvent être sollicitées à l'encontre des intermédiaires ayant mis en place les moyens utilisés par un tiers afin de commettre des actes contraires au droit de propriété intellectuelle reconnu dans cette loi. Cela, indépendamment de ce qui est prévu dans la loi 34/2002 du 11 juillet, portant service de la société d'information et commerce électronique. Ces mesures devront être objectives, proportionnées et non discriminatoires.

Vingt-sept –

Article 160.

1. Les titulaires de droits de propriété intellectuelle reconnus dans cette Loi pourront exercer les actions prévues dans le Titre I du Livre III contre ceux qui, en connaissance de cause omettent une mesure technologique efficace.

2. Les mêmes actions pourront être exercées : contre ceux qui fabriquent, importent ou distribuent, vendent, louent ou font la promotion pour la vente ou la location ; contre ceux qui possèdent à des fins commerciales des dispositifs, produits ou composants [...]

3. On entend par mesure technologique toute technique, dispositif ou composant qui dans le fonctionnement normal est destiné à empêcher ou restreindre des actes concernant des œuvres ou prestations protégées ne disposant pas de l'autorisation du titulaire du droit de propriété intellectuelle.

Les mesures technologiques seront considérées comme efficaces lorsque l'usage de l'œuvre ou de la prestation protégée sont contrôlés par les titulaires du droit par un accès restreint ou une procédure de protection comme par exemple la codification, l'autorisation aléatoire ou tout autre transformation de l'œuvre ou prestation ou mécanisme de contrôle des copies permettant la protection de l'œuvre.

4. Ce qui est prévu dans les alinéas précédents n'est pas applicable aux mesures technologiques utilisées pour la protection des programmes d'ordinateurs qui seront assujettis à leur propre réglementation.

Vingt-neuf –

Article 162. Protection de l'information pour la gestion des droits.

1. Les titulaires de droits de propriété intellectuelle pourront engager les actions prévues au titre I du livre III à l'encontre de ceux qui, en connaissance de cause ou sans autorisation, exécutent les actes détaillés ci-après, et qui malgré leur connaissance permettent l'infraction d'un de ces droits :

a. Suppression ou altération de toute information pour la gestion électronique de ces droits.

b. Distribution, importation pour distribution, émission pour radiodiffusion, communication ou mise à disposition du public d'œuvres ou de prestations protégées dans lesquelles ont été supprimées ou modifiées sans autorisation l'information pour la gestion électronique de droits.

2. En application de l'alinéa antérieur, il sera pris en considération à titre informatif pour la gestion de droits, toute information donnée par les titulaires qui est en lien et servant à l'identification à l'œuvre ou prestation protégée, à l'auteur ou à ses ayants droits, ou indiquant les conditions d'utilisation de l'œuvre ou de la prestation protégée ainsi que des chiffres ou codes représentatifs de cette information à condition que ces éléments d'information soient associés à un exemplaire d'une œuvre ou prestation protégée ou soient en connexion avec sa communication au public.

*Traduction de maître Eva Moral,
avocat aux barreaux de Paris et Malaga
pratiquant le droit français et espagnol, pour le MOTif*

ANNEXE V

Contrat d'édition type proposé par l'ACEC

Contrat d'édition espagnol proposé par le site l'Association collégiale des auteurs catalans (ACEC), traduit en français par maître Eva Moral.

CONTRAT D'ÉDITION

Fait à le

ENTRE LES SOUSSIGNÉS

D'une part....., agissant en son nom propre, demeurant
....., titulaire de la carte d'identité numéro
..... (ci-après dénommé L'AUTEUR).

D'autre part.....avec siège social.....,
numéro d'immatriculation au Registre du Commerce et des Sociétés, représentée
par....., en sa qualité de..... (ci-après dénommé L'ÉDITEUR), selon
pouvoir en date

EXPOSENT

I. — Queest auteur de l'œuvre(ci-après désignée
L'ŒUVRE) et titulaire de plein droit de tous les droits qui font l'objet du présent contrat.

II. — Que l'éditeur est intéressé par l'acquisition des droits d'exploitation de L'ŒUVRE
selon les conditions déterminées ci-après.

III. — Les parties, en vertu de ce qui a été exposé ci-dessus, concluent le présent
contrat d'édition conformément aux clauses ci-après

CLAUSES

Première — L'AUTEUR cède à L'ÉDITEUR les droits de reproduction, de distribution et
de vente sous forme de livre de l'œuvre qui a pour titre..... pour son
exploitation commerciale en langue et pour le territoire
.....

Deuxième — La cession se fait à titre (exclusif / non-exclusif) dans ses différentes
modalités d'édition en support papier : couverture rigide, cartonné, éditions économiques
ou format de poche, fascicules, éditions illustrées, de luxe, de bibliophile ou tout autre
support estimé opportun pour assurer la meilleure diffusion de l'œuvre.

Troisième — De même, L'AUTEUR cède en (exclusivité/non-exclusivité) le droit d'exploitation de l'œuvre sur tout autre support, soit magnétique, digitale, e-book, support sonore, sérialisation radiophonique, radiodiffusion, accès on line, etc., à condition que cela n'implique pas la transformation de l'œuvre.

Quatrième — Après années* à compter de la publication de la première édition de l'œuvre, L'AUTEUR pourra résilier le présent contrat quant aux modalités d'exploitation prévues à la troisième clause qui n'auraient pas fait l'objet d'exploitation ou de publication et sur lesquelles il dispose d'une offre ferme formulée par un tiers intéressé. Cependant, avant la résiliation, L'AUTEUR s'oblige à accorder à L'ÉDITEUR un droit de préférence vis-à-vis de l'offre qui lui a été présentée pour l'exploitation de l'œuvre.

Dans ce cas, L'AUTEUR notifiera par lettre recommandée avec accusé de réception à L'ÉDITEUR les détails et conditions de l'offre qu'il aurait reçu d'un tiers intéressé par l'exploitation prévue au paragraphe précédent. L'ÉDITEUR disposant d'un délai de soixante jours pour communiquer à L'AUTEUR sa volonté d'acquiescer ou non les droits en question aux mêmes conditions que celles proposées à L'AUTEUR. L'écoulement de ce délai sans réponse de L'ÉDITEUR, ou dès qu'il aura manifesté son désintérêt à l'acquisition, L'AUTEUR pourra librement conclure un contrat avec le tiers selon les conditions notifiées.

L'AUTEUR se réserve tous les droits patrimoniaux non expressément cédés dans le présent contrat.

* Recommandation : Il est conseillé de fixer une limite de deux ans.

Optionnel. — Dans le cadre des droits cédés à L'ÉDITEUR dans cet accord, il est compris le droit de traduction et d'édition de l'œuvre en quelque langue officielle espagnole.

Si passé 2 ans depuis la publication de l'œuvre dans sa langue originaire, L'ÉDITEUR ne l'a pas publiée dans toutes les langues officielles espagnoles prévues dans le contrat, L'AUTEUR pourra résilier le contrat en ce qui concerne les langues non publiées.

Cinquième. — L'AUTEUR garantit à L'ÉDITEUR qu'il est l'auteur de l'œuvre et que l'œuvre est un original. De plus, L'AUTEUR garantit l'exercice paisible des droits cédés par le présent contrat, déclarant que ces droits ne font et ne feront pas l'objet de servitude ou trouble de quelque nature susceptible d'engager les droits de L'ÉDITEUR ou de tiers, tel que prévu dans le présent contrat. L'AUTEUR s'engage vis à vis de L'ÉDITEUR à supporter les charges pécuniaires qui pourraient naître à son encontre en faveur de tiers suite à des actions, réclamations ou conflits consécutifs au non respect de ses obligations de la part de L'AUTEUR.

Sixième. — À titre de rémunération pour la cession de ses droits d'auteur, L'AUTEUR percevra :

1. — À titre d'à-valoir, la somme de ... euros somme qui sera versée au moment de remise de l'œuvre.

2. — % du prix de vente au public, d'après catalogue et hors taxes pour chacun des exemplaires vendus en édition.....

3. — Pour les autres modalités d'édition les pourcentages qui s'appliqueront pour déterminer la rémunération de L'AUTEUR, sera celle prévue ci-après :

—
—

Dans l'hypothèse où une forme d'exploitation particulière révèle une grave difficulté dans la détermination des recettes de l'exploitation ou lorsque sa vérification s'avère

impossible ou aurait un coût disproportionné avec l'éventuelle rémunération, la rémunération pourra être déterminée de façon forfaitaire.

Lorsque l'hypothèse susvisée au paragraphe précédent est en rapport avec une exploitation ayant fait l'objet de cession à un tiers, les deux parties se mettent d'accord pour attribuer la somme payée par ledit tiers cessionnaire à titre de droits d'auteur, qu'il s'agisse d'un éditeur, distributeur ou importateur/exportateur, selon le pourcentage ci-après:

xx % Auteur
xx % Éditeur

Septième. — L'AUTEUR s'engage à remettre à L'ÉDITEUR l'original de l'œuvre faisant objet du présent contrat d'édition, mise au point pour sa reproduction, dans un délai non supérieur à.....mois compté à partir de la date du présent document. Si passé un mois après la date prévue L'AUTEUR n'a pas remis l'œuvre, L'ÉDITEUR aura le droit de résilier le contrat et L'AUTEUR devra restituer les sommes perçues.

De son côté L'ÉDITEUR s'engage à mettre en vente l'œuvre dans un délai non supérieur à mois, à compter de la date de remise du texte original.

Recommandation : Il est conseillé que le délai de publication ne soit pas supérieur à 18 mois.

Le présent contrat sera résilié de plein droit si L'ÉDITEUR ne procédait pas à la publication de l'œuvre dans le délai prévu étant précisé que toutes sommes perçues en acompte par l'AUTEUR lui seront définitivement acquises.

Huitième. — L'ÉDITEUR remettra à L'AUTEUR les épreuves destinées à la correction du texte et L'AUTEUR s'engage à les corriger dans un délai maximum de..... avec les modifications nécessaires, incorporées dans le texte. Au cas où L'AUTEUR ne s'acquitterait pas de ces obligations dans ce délai, L'ÉDITEUR pourrait confier les épreuves à un correcteur de son choix. L'AUTEUR effectuera les modifications indispensables et sans dépasser.....% de l'ensemble du texte, sans prendre en compte les corrections typographiques qui seront toujours à la charge de L'ÉDITEUR. Le surplus des frais de correction sera à la charge de L'AUTEUR.

Neuvième. — L'ÉDITEUR s'oblige à mettre en évidence le nom de L'AUTEUR dans tous les exemplaires publiés de l'œuvre, ainsi que dans toutes publicités et annonces de l'œuvre faites par tous supports par L'ÉDITEUR et ses agents et distributeurs et à inclure la mention internationale de réserve de propriété intellectuelle suivi du prénom et du nom ou pseudonyme de L'AUTEUR, de l'année de la première édition, ainsi que la mention du copyright éditorial, et à respecter les formalités administratives nécessaires pour la diffusion de l'œuvre.

Dixième. — Pendant la durée du présent contrat, L'ÉDITEUR pourra effectuer un maximum de..... d'éditions pour chaque modalité convenue avec un minimum de..... et un maximum de..... exemplaires pour chacune d'entre elles, comprenant les réimpressions librement décidées par L'ÉDITEUR dans la limite exposée ci-dessus. L'ÉDITEUR devant assurer une exploitation continue et une diffusion commerciale conforme à l'usage du secteur professionnel correspondant à l'œuvre.

Onzième. — Avant la mise en circulation des exemplaires imprimés de l'œuvre pour chacune des éditions et réimpressions effectuées par L'ÉDITEUR, celui-ci remettra à L'AUTEUR une certification avec mention du nombre d'exemplaires de l'édition ou de la

réimpression accompagnée d'une déclaration de la société d'arts graphiques ayant effectué l'impression et la reliure, faisant mention de nombre d'exemplaires fabriqués remis à L'ÉDITEUR et de la date de la remise ou des remises effectuées. De la même manière, L'ÉDITEUR s'engage à exiger que l'imprimeur mentionne expressément le nombre d'exemplaires du tirage lors de l'attribution du numéro du dépôt légal.

Douzième. — L'ÉDITEUR s'engage à présenter annuellement à L'AUTEUR lors du premier trimestre de chaque année, un certificat faisant apparaître les ventes d'exemplaires de l'œuvre pendant l'année civile antérieure, indépendamment du résultat, même négatif, et du système de rémunération accordée, soit au pourcentage ou au forfait, avec mention du nombre d'exemplaires publiés et vendus, et du prix de vente hors taxe selon catalogue. Le paiement sera effectué par L'ÉDITEUR le du mois suivant à la réception de la facture.

Les comptes feront apparaître les informations concernant toutes les formes d'exploitation, incluant celles sous support digital et en particulier, les cessions aux tiers et les exportations.

Treizième. — L'ÉDITEUR devra effectuer la déduction, déclaration et le versement au Trésor Public des sommes à satisfaire par l'AUTEUR en rapport au rendement des droits objet du présent contrat, et de l'ensemble des impôts sur lesquels l'ÉDITEUR, par disposition légale, est substitué à l'AUTEUR débiteur de l'impôt.

Quatorzième. — Le présent contrat est consenti pour une durée de.....années à compter de la date de la mise à disposition à L'ÉDITEUR de l'œuvre soigneusement revue et mise au point pour sa reproduction. Une fois le présent contrat résilié, L'ÉDITEUR aura un droit de préférence pour souscrire un nouveau contrat d'édition sur la même œuvre et aux mêmes termes et conditions que L'AUTEUR pourra convenir avec un tiers.

Recommandation : Supprimer les clauses de rénovation automatique et tacite dans les contrats.

Quinzième. — Le présent contrat sera résilié après écoulement d'une année à partir du moment où les exemplaires publiés de l'œuvre, dans toutes les modalités autorisées pour sa reproduction et distribution, seront épuisés sans réédition après mise en demeure de L'ÉDITEUR par L'AUTEUR par lettre recommandée avec accusé de réception.

L'édition est considérée comme épuisée lorsque le nombre d'exemplaires non vendu devient inférieur à 5 % du total de l'édition ou inférieur à 100 unités.

Seizième. — Avant l'écoulement d'un délai de deux ans à partir de la mise en vente initiale des exemplaires, L'ÉDITEUR ne pourra, sans le consentement de L'AUTEUR, procéder à la vente en solde de l'édition.

Aucune destruction d'exemplaires de l'édition ne pourra pas avoir lieu durant cette même période.

La vente en solde et la destruction d'exemplaires d'une édition devront respecter la procédure établie à l'article 67 de la loi de propriété intellectuelle.

Dix-septième. — Durant l'année suivant la résiliation contrat et sous toutes les formes de distribution accordées, L'ÉDITEUR pourra vendre les exemplaires en sa possession. Passé ce délai d'un an, L'ÉDITEUR devra retirer les exemplaires invendus et procéder à la destruction des exemplaires restant en sa possession.

Dix-huitième. — L'ÉDITEUR pourra mettre en place la meilleure forme de distribution et commercialisation de l'œuvre par ses propres réseaux et par des tiers, via l'ensemble des canaux de commercialisation tel que ceux énoncés non exhaustivement ci après à titre d'exemple (librairies, bibliothèques, vente directe, club du livre la poste, kiosque, locaux spécialisés, grandes surfaces, ventes spéciales à entité public ou privé, réseaux informatique on line, etc.). L'AUTEUR manifeste connaître et accepter la distribution mise en place par L'ÉDITEUR pour l'exploitation de l'œuvre.

Dix-neuvième. — L'AUTEUR autorise L'ÉDITEUR à utiliser son nom, sa voix et son image aux fins de publicités *via* tous les moyens nécessaire à la diffusion de l'œuvre.

De même, à condition que ses engagements professionnels et ses disponibilités le permettent, L'AUTEUR s'engage à être présent aux événements et actes de promotion considérés comme nécessaires par l'éditeur selon les dates arrêtés d'un commun accord. Les frais de déplacement étant toujours à la charge de L'ÉDITEUR.

Vingtième. — La cession à titre gracieux ou onéreux par L'ÉDITEUR de tout ou partie des droits cédés par le présent contrat à un tiers devra être accompagnée de l'autorisation préalable et écrite de L'AUTEUR et aura comme seul objet les droits d'exploitation expressément cédés par L'AUTEUR. L'opposition de L'AUTEUR à ladite cession devra avoir un juste motif.

L'ÉDITEUR préviendra par écrit le tiers cessionnaire que toutes les obligations contractées par L'AUTEUR en vertu du présent contrat devront être respectés par le cessionnaire.

Les sommes issues de la cession des droits à des tiers ne seront pas prises en compte dans le calcul de l'amortissement de l'à-valoir de l'exploitation principale et feront l'objet de comptes séparés.

Les cessions sur les droits de transformation feront l'objet d'un contrat écrit et d'un document différent de la présente convention.

Optionnel. — L'AUTEUR cède en exclusivité à L'ÉDITEUR la gestion et les démarches nécessaire à sa représentation lors de la cession à des tiers, des droits d'exploitation de propriété intellectuelle, dans le pays ou à l'étranger, que cette cession soit issue de sa propre initiative ou de tiers. L'ÉDITEUR pourra négocier avec les tiers intéressés les contres-parties (pourcentage ou forfait) avec le consentement préalable de L'AUTEUR et cela durant la période de validité du présent contrat. Dans l'hypothèse de la signature d'un contrat de cession de droits pris à l'initiative de L'ÉDITEUR, les bénéfices nets obtenus seront distribués selon les modalités ci après : % pour L'ÉDITEUR et % pour L'AUTEUR.

Vingt et unième. — Aucun droit ni indemnité ne sera dû à L'AUTEUR concernant les exemplaires destinés par L'ÉDITEUR et distribué à titre gracieux, à la promotion de l'œuvre ainsi que à la substitution des exemplaires défectueux ou détériorés. L'AUTEUR devra être informé par lettre recommandée avec accusé de réception. Le maximum d'exemplaires destinés par L'ÉDITEUR à la promotion et publicité de l'œuvre sera de pour la première édition, et de pour les suivantes.

Vingt-deuxième. — L'ÉDITEUR remettra à L'AUTEUR à titre gracieux un minimum de..... exemplaires du premier tirage et de chaque tirage ou réédition de l'œuvre. Ces exemplaires seront incessibles et ne donneront pas lieu à un une rémunération quelconque en faveur de L'AUTEUR. De la même manière, les exemplaires que L'AUTEUR désirerait en plus pour un usage privé ou pour des tiers sans but lucratif lui seront facturés avec.....% de remise.

Recommandation: Il est conseillé d'appliquer le même escompte/ristourne que celui utilisé par L'ÉDITEUR avec le distributeur de l'œuvre.

Vingt-troisième. — L'AUTEUR donne expressément à L'ÉDITEUR la faculté d'exercer l'ensemble des actions nécessaires à la protection et à la défense des droits objet de la présente cession, L'AUTEUR s'oblige à collaborer à l'ensemble des prétentions de L'ÉDITEUR ayant pour finalité la protection des droits de propriété intellectuelle et à communiquer à l'éditeur toutes informations en sa possession qui pourraient nuire aux droits de L'ÉDITEUR objet du présent contrat.

De la même manière, L'ÉDITEUR s'engage à collaborer à toutes demandes de L'AUTEUR relatives à la défense des droits de propriété intellectuelle et à communiquer à L'AUTEUR toutes informations en sa possession qui pourraient nuire aux droits de L'AUTEUR objet du présent contrat, une particulière attention étant donnée à la défense de ses droits moreaux

Vingt-quatrième. — Le présent contrat d'édition est régi et interprété par le Décret royal n° 1/1996 du 12 avril 1996 portant approbation du texte codifié de la loi sur la propriété intellectuelle et en général, par toutes autres dispositions légales applicables.

Vingt-cinquième. — Pour l'exécution des présentes, les parties font élection de domicile en leur demeure ou siège social respectif figurant en tête du présent contrat, toute modification devant être notifiée à l'autre partie.

Vingt-sixième. — Pour tout différend pouvant naître à l'occasion de l'exécution ou de l'interprétation du présent contrat une phase de conciliation préalable sera obligatoirement mise en place de commun accord entre les parties avant toute contestation devant les tribunaux

Vingt-septième. — Pour toute contestation pouvant naître à l'occasion du présent contrat, l'attribution de juridiction est faite aux tribunaux de..... Les parties renoncent de ce fait à la juridiction normalement compétente.

D'un commun accord les parties, signent le présent document en deux exemplaires originaux et identiques en tous points à la date et lieu mentionnée en tête.

*Traduit en français par maître Eva Moral, pour le MOTif,
avec l'aimable autorisation de l'ACEC.*

Remerciements

Nous remercions toutes les personnes qui ont pris sur leur temps et ont bien voulu répondre à nos questions (voir Annexe I, p. 91).

Nous remercions tout particulièrement, pour l'aide qu'ils nous ont apportée ou la relecture experte de notre étude qu'ils ont accepté d'effectuer :

Valérie BARTHEZ de la SGDL

Iulian MIRON pour la traduction en anglais des questionnaires

Maîtres Eva MORAL et Xavier SKOWRON-GALVEZ

Maître Alexander SETZER-RUBRUCK

Pedro DE ANDRÉS et Antonio MARÍA ÁVILA de la FGEE en Espagne

Mark LE FANU de la Society of Authors au Royaume Uni

Bridget SHINE de l'Independent Publishers Guild au Royaume-Uni, Bridget Shine ayant eu la gentillesse de transmettre nos questions à l'ensemble de ses membres éditeurs.

Peter RIPKEN (Litprom et ICORN, ancien responsable du bureau International de la Foire de Francfort)

Emmanuel DE RENGÉ du SNAC