

# Gestion de la Propriété intellectuelle dans le secteur de l'édition

**Brochure d'information  
à des fins commerciales**

Industries créatives - Livret No. 1



Gestion de la Propriété intellectuelle  
dans le secteur de l'édition



# Gestion de la Propriété intellectuelle dans le secteur de l'édition

**Brochure d'information  
à des fins commerciales**

Industries créatives - Livret No. 1



## TABLE DES MATIÈRES

<b>PRÉFACE</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>7</b>
<b>SECTION A</b>	<b>11</b>
<b>Notions fondamentales concernant le droit d'auteur et autres droits pertinents dans le secteur de l'édition</b>	<b>11</b>
Droits d'auteur	12
Qu'est-ce que le droit d'auteur ?	12
Quels sont les droits accordés par le droit d'auteur ?	14
A qui appartiennent les droits d'auteur ?	15
Combien de temps durent les droits d'auteur ?	16
Certaines œuvres sont-elles exemptes de droit d'auteur ?	17
Le droit d'auteur protège-t-il les titres, les noms et les personnages ?	20
Marques	24
Informations confidentielles et secrets commerciaux	28
Autres considérations commerciales et juridiques	29
<b>SECTION B</b>	<b>31</b>
<b>La chaîne de valeur de l'édition</b>	<b>31</b>
L'édition dans le paysage numérique	37
<b>SECTION C</b>	<b>39</b>
<b>Responsabilités des éditeurs dans la négociation des accords</b>	<b>39</b>
C.i. Gestion des droits primaires	40
Octroi de droits et spécifications	40
Œuvres commandées	41
Livraison et dates de publication	42
Acceptabilité	43
Garanties et indemnités	44
Paiements aux auteurs et autres créateurs	45
Autres aspects concernant les éditeurs	46
Résiliation	47
Conclusion d'un accord	48



C.ii. Gestion des droits secondaires et de tiers	48
Utilisation d'un système de permissions sécurisé	48
Extraits de textes	49
Illustrations et contenu web	52
Travail artistique - dessin	52
Photographies	53
Beaux-arts	54
Remerciements pour les images	54
Contenu web	54
Conclusion	55
C.iii. Gestion des droits dérivés	56

**SECTION D 60**

**La gestion collective des droits 60**

**SECTION E 64**

**Modèles commerciaux : Paiements aux auteurs, permissions et droits dérivés 64**

E.i. Paiement aux auteurs	64
Paiement tarifé	65
Paiement de redevance	67
E.ii. Permissions	71
Textes	71
E.iii. Droits dérivés	73
Extraits de textes	79
Illustrations	80
Adaptations et exploitations	81

**SECTION F 84**

**Conformité aux droits d'auteur 84**

**SECTION G 87**

**Conclusion 87**

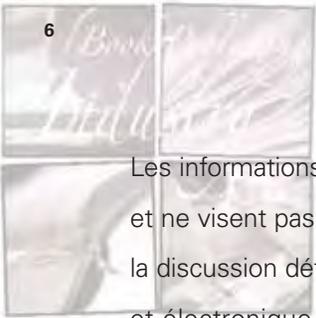


## PRÉFACE

L'Organisation Mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) est ravie de présenter ce guide d'introduction aux éditeurs qui souhaitent accroître leur compréhension de la gestion des droits de propriété intellectuelle dans un contexte commercial. Le livre propose des informations pratiques pour permettre aux éditeurs d'exploiter les droits de propriété intellectuelle comme les actifs économiques, et pour éviter de transgresser les droits des autres. Bien que ce document se concentre principalement sur les éditeurs de livres commerciaux, les concepts couverts concernent tout autant les éditeurs d'autres ouvrages écrits tels que manuels, journaux, magazines et documentation des entreprises.

Les auteurs commencent par présenter des notions fondamentales de la propriété intellectuelle, en s'appuyant sur des exemples du monde de l'édition avant de se concentrer plus attentivement sur l'ensemble des droits couverts par les droits d'auteur. Les relations juridiques inhérentes à ces droits sont prises en considération dans le cadre des différentes étapes de la chaîne de valeur économique de l'édition, de la création à la consommation.

La deuxième partie du livre a trait à la négociation des contrats et des licences fondés sur les droits d'auteur. Elle commence par le contrat primaire entre un auteur et un éditeur, puis se poursuit par les autorisations requises pour intégrer au sein d'une publication d'autres documents soumis aux droits d'auteur, comme les images ou les extraits; puis par la licence des droits dérivés dans l'objectif de création d'un film, par exemple, ou de merchandising basé sur la publication originale. Dans les derniers chapitres, les auteurs présentent une série de modèles commerciaux concrets. Ceux-ci constituent un guide pratique des aspects essentiels du calcul des droits et autres paiements, y compris un certain nombre d'échelles de paiements d'illustration.



Les informations sont basées sur les pratiques traditionnelles des maisons d'édition et ne visent pas à couvrir tous les modèles commerciaux de l'édition. En particulier, la discussion détaillée des questions complexes en rapport avec l'édition numérique et électronique n'entre pas dans le champ de cette publication.

Ce guide expose les principes généraux des lois de propriété intellectuelle de manière non normative. Toutefois, ces descriptions ne doivent pas être prises pour des déclarations juridiques ayant valeur universelle, et le guide ne doit pas non plus servir de substitut à des conseils professionnels sur des questions juridiques spécifiques ou sur la législation nationale relative aux droits d'auteur.<sup>1</sup>

Il s'agit ici de la première publication de la série *Industries créatives* de l'OMPI. Elle a été rédigée par deux éditeurs expérimentés, Mme Monica Seeber, Consultante, The Academic and Non-Fiction Authors' Association of South Africa (ANFASA), Afrique du Sud, et M. Richard Balkwill, Consultant, Centre for International Publishing Studies, Oxford Brookes, and Associate, Rightscom, Royaume-Uni. L'Union internationale des éditeurs (UIE) a également apporté sa précieuse contribution.

---

<sup>1</sup> Les éditeurs doivent consulter leurs autorités locales et la législation nationale pour obtenir des informations détaillées et des conseils sur les questions épineuses. Les associations nationales d'éditeurs pourront également représenter une bonne source de conseils.

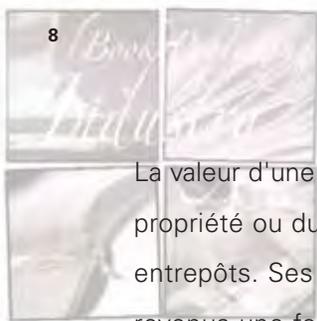


## INTRODUCTION

Au cœur du secteur de l'édition, on trouve la capacité d'un éditeur à sélectionner ou commander un contenu que le public sera prêt à acheter, qui satisfera ses intérêts dans toute une gamme de domaines thématiques. Les éditeurs produisent ce contenu dans une version imprimée et/ou dans d'autres formats (versions électroniques de livres, périodiques, sites Internet, blogs, etc.) et utilisent leurs compétences commerciales et marketing pour vendre ce contenu aux lecteurs.

Les éditeurs sont des créateurs, des acquéreurs, des dépositaires et des gestionnaires, *propriétaires* et *utilisateurs*, des droits de propriété intellectuelle. Ils possèdent certains droits sur les livres qu'ils produisent et vendent, et détiennent d'autres droits au nom de tiers. Leur activité suppose l'exploitation des droits des autres, tout comme ils recherchent également à défendre et à protéger ce qui leur appartient et ce qu'on leur a confié. Les éditeurs ont donc un intérêt professionnel dans l'exploitation de ces droits au meilleur avantage de leurs auteurs et d'eux-mêmes. Ils sont donc obligés de traiter les droits des autres avec respect. Il s'agit d'une obligation morale, qui équivaut à leurs responsabilités juridiques. Ils ont également une responsabilité envers la société, car les droits de propriété intellectuelle sont au centre de la promotion de l'avancement culturel et du flux de connaissances et d'informations.

Un portefeuille de propriété intellectuelle mal géré peut nuire à la réussite de toute entreprise du secteur de la création ou de l'utilisation des produits de l'esprit. Pour cette raison, il est essentiel que les éditeurs protègent la propriété intellectuelle de leur société, car elle leur sera utile et deviendra leur atout le plus précieux dans la publication d'œuvres.



La valeur d'une maison d'édition ne se calcule pas en fonction du terrain, de la propriété ou du matériel qu'elle possède, ni même des livres empilés dans les entrepôts. Ses actifs les plus précieux sont ceux qui continueront à générer des revenus une fois que les rayons de l'entrepôt seront vides, à savoir les droits que possède la société ou qu'elle contrôle. Ceux-ci incluent :

- les contrats avec les auteurs accordant à l'éditeur le droit de publier et vendre leurs œuvres ;
- les titres du catalogue de la maison d'édition et la liste des ouvrages disponibles ;
- les éventuels flux de revenus des accords de sous-licence ; et
- l'éventuelle publication pour d'autres lecteurs par le biais de supports numériques comme l'impression à la demande ou le format numérique (c'est-à-dire sur Internet).

De tous les droits de propriété intellectuelle concernant le secteur de l'édition, le droit d'auteur reste le plus important. En général, **le premier propriétaire de droits d'auteur** de n'importe quelle œuvre ; roman, biographie, lettre, dessin, photo, chanson, composition musicale, est la personne qui l'a créée (sans tenir compte de la législation nationale qui confère à l'employeur les droits d'auteur sur le travail d'un employé réalisé dans le cadre de son poste et autres cas). L'éditeur devra instaurer une relation juridique avec le créateur - auteur/écrivain du manuscrit - afin de publier l'œuvre et en tirer des exemplaires en quantités suffisantes pour répondre à la demande du public. L'éditeur procède au moyen d'un contrat dans lequel l'auteur soit attribue les droits d'auteur à l'éditeur soit, plus fréquemment, accorde à l'éditeur une licence exclusive ou non-exclusive. Il existe toutefois des exceptions notables et celles-ci sont couvertes plus en détail dans la Section C.i.

Il n'existe pas de loi capable de protéger une idée non encore exprimée. Par conséquent, les droits d'auteur ne protègent pas les idées. Le principe sous-jacent des droits de propriété intellectuelle consiste à protéger et à récompenser le produit de l'esprit, mais une idée doit être exprimée sous quelque forme que ce soit avant de pouvoir être soumise à la protection juridique. Ainsi, la lettre doit être écrite ; le paysage doit être dessiné, peint ou photographié ; la chanson doit avoir une mélodie écrite ou enregistrée avant que son créateur ne puisse réclamer des droits sur son œuvre.



Les livres contiennent souvent plusieurs droits d'auteurs : pour le contenu littéraire (le texte) et également pour les différents aspects artistiques qu'il renferme, comme dessins, peintures ou photographies. Chacune de ces œuvres protégées par droit d'auteur est soumise à un accord contractuel autorisant sa reproduction et sa publication et, lorsque l'éditeur n'acquiert pas lui-même les droits de façon contractuelle, il acquiert une licence pour les exploiter. Il doit par conséquent posséder une bonne connaissance des différents types de contrats couvrant tous ces droits. Il est impératif que l'éditeur comprenne qu'il n'est pas seulement l'éditeur exécutif d'informations, les acheminant de la source créative au marché. D'une manière plus importante, l'éditeur donne de la substance et ajoute de la valeur à la création originale et représente donc un lien vital de la **chaîne de valeur du livre**, ainsi que nous le verrons à la Section C.

Toutefois, de nombreux éditeurs ressentent un très fort sentiment d'insécurité quand il s'agit de la propriété intellectuelle. Ils savent que c'est un aspect crucial de leur activité, mais ils sont aussi conscients que celle-ci est complexe et qu'elle regorge de pièges pour les imprudents. Néanmoins, l'éditeur doit considérer le système de propriété intellectuelle comme un outil commercial important servant à optimiser ses opérations de façon compétente et stratégique. Les éditeurs doivent apprécier la propriété intellectuelle car elle soutient tout l'édifice de l'industrie du savoir et de l'information dont l'édition fait partie.

Les éditeurs doivent donc se familiariser avec la manière dont leur pays gère la propriété intellectuelle et en particulier avec sa législation nationale en matière de droits d'auteur. Par exemple, alors que les principes généraux de la loi sur le droit d'auteur s'appliquent dans le monde entier, la législation varie d'un pays à l'autre. Une certaine réglementation internationale commune est nécessaire pour éviter les conflits entre les différentes lois nationales, ce qui s'impose à l'ère de l'information, avec des frontières de plus en plus floues et l'explosion de la croissance des informations diffusées au-delà des frontières.

Ainsi, l'éditeur doit se familiariser avec les notions fondamentales du droit sur la propriété intellectuelle. En effet, afin d'exercer son activité, l'éditeur doit acquérir auprès de l'auteur les droits exclusifs de reproduction et de distribution qui sont reconnus au niveau international par la **Convention de Berne pour la protection**



**des œuvres littéraires et artistiques** (la Convention de Berne), et en ce qui concerne l'édition dans l'environnement numérique, **le traité de l'OMPI sur le droit d'auteur** (WCT)<sup>2</sup>.

Cependant la réglementation du **contrat entre l'auteur et l'éditeur** revient à la législation nationale. Alors que sous certaines traditions juridiques, il existe peu, voire pas, de règles sur la forme et le contenu de cette relation juridique, d'autres pays disposent d'une législation détaillée sur les formalités du contrat d'édition et son contenu, ainsi que sur les droits et obligations des parties et la manière dont le contrat se termine. De plus amples informations sur les notions fondamentales concernant le droit d'auteur et autres droits pertinents dans le secteur de l'édition sont fournies dans la Section A ci-dessous.

---

<sup>2</sup> Pour plus d'informations sur la Convention de Berne et le WCT, visiter <http://www.wipo.int/treaties/en/>.



## SECTION A

### Notions fondamentales concernant le droit d'auteur et autres droits pertinents dans le secteur de l'édition

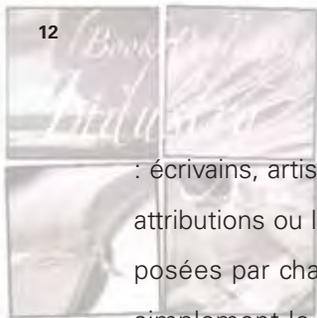
**La propriété intellectuelle** est un terme général global définissant les créations de l'esprit ; autrement dit, les "choses" que les personnes créent à partir de leur imagination personnelle : une histoire, une sculpture en bois, une chanson, une danse ou une invention. L'ensemble des lois de propriété intellectuelle, c'est-à-dire les brevets, les marques de commerce et la loi sur le droit d'auteur sont les cadres commerciaux et juridiques qui ont été construits autour de ces créations.

Sans une compréhension fondamentale de la manière dont le système de propriété intellectuelle fonctionne, les éditeurs, ainsi que les auteurs, auront des difficultés à se repérer dans les couloirs des maisons d'édition. Cette section propose donc une présentation des principes généraux du droit d'auteur et identifie en quelques mots les autres droits pertinents, c'est-à-dire les marques de commerce, les informations confidentielles, les secrets commerciaux, qui pourront avoir un impact sur l'édition.

Les lois de propriété intellectuelle permettent aux auteurs et aux autres détenteurs de droits de protéger leurs contributions et de contrôler leur utilisation par d'autres ou d'accorder des licences. Par exemple, un écrivain pourra permettre à une maison d'édition d'utiliser son œuvre, mais les conditions et les paiements devront être définis, ainsi que les limites sur la portée de l'utilisation et sur la durée de la licence.

**Les éditeurs sont en général titulaires de licences concernant des œuvres d'autrui.**

Bien qu'ils puissent acquérir un droit d'auteur de la part des créateurs par le biais d'une attribution absolue, ils devront peut-être réaliser des « accords d'édition » (c'est-à-dire un accord de licence) avec toute une quantité de propriétaires des droits



: écrivains, artistes, designers, photographes, photothèques ou autres éditeurs. Ces attributions ou licences précisent ce que l'éditeur peut faire et définissent les limites posées par chaque détenteur de droits. Toutefois un éditeur n'est pas toujours simplement le licencié du créateur. Il existe des manières dont un éditeur peut acquérir du contenu, autrement qu'en établissant un contrat avec le créateur du contenu. Cela est expliqué plus en détail ci-dessous. Dans certains pays, l'attribution d'un droit d'auteur est juridiquement impossible et seule la licence est autorisée.

**La valeur du nom ou de la marque d'un éditeur** peut être considérable, en particulier dans un secteur établi depuis de nombreuses années. Lorsque des maisons d'édition fusionnent ou quand l'une en acquiert une autre, la valeur des marques séparées, ou de la **marque** combinée pourra être considérable. Une **marque d'imprimeur ou une marque de commerce** familière pourra renforcer la valeur de la société nouvellement formée. Mais en même temps, une nouvelle marque peut être lancée au moyen d'une campagne publicitaire et de manière théâtrale afin de se faire une place aux yeux du public. Certains éditeurs ne tiennent pas compte de la valeur des identificateurs distinctifs comme les marques de commerce dans le développement d'une image de marque. La valeur d'une marque pourra largement dépasser la simple reconnaissance. Au fil du temps, les clients apprendront à respecter la marque, et pourront même devenir dépendants, et leur confiance en sa capacité à produire et fournir des biens grandira.

## Droits d'auteur

### Qu'est-ce que le droit d'auteur ?

Le droit d'auteur est un concept juridique décrivant les **droits accordés aux créateurs** pour leurs œuvres littéraires et artistiques qui incluent livres, musique, œuvres d'art telles que peintures et sculptures, ainsi qu'œuvres technologiques comme programmes informatiques et bases de données électroniques. **Une œuvre n'a pas besoin d'être publiée ni d'être « mise à disposition du public » pour être protégée.** Elle est protégée dès sa création.

Comme nous l'avons déjà vu, les droits d'auteur protègent seulement la forme d'expression des idées et non pas les idées elles-mêmes. La créativité protégée par droit d'auteur est la créativité dans le choix et l'arrangement des mots, notes de musiques, couleurs et formes.



La loi sur le droit d'auteur protège le détenteur des droits de propriété concernant les œuvres littéraires et artistiques contre ceux qui « copient » ou qui s'approprient et utilisent la forme sous laquelle l'œuvre originale a été exprimée par l'auteur. Afin de bénéficier d'une protection de droits d'auteur, une œuvre doit être **originale**. Une œuvre originale puise ses origines dans l'expression de l'auteur, c'est-à-dire une œuvre créée *indépendamment* et non pas copiée sur le travail d'un autre ou à partir d'œuvres appartenant au domaine public. La signification exacte de l'originalité dans le cadre de la loi sur le droit d'auteur varie d'un pays à l'autre. Dans le contexte du droit d'auteur, l'originalité fait référence à la **forme d'expression** et non pas à l'idée sous-jacente.

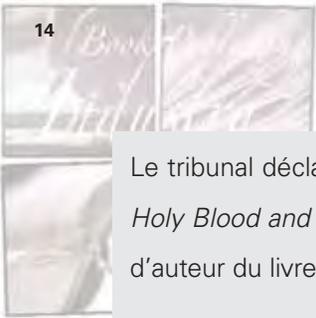


### Le cas du *Da Vinci Code*

Le cas de violation des droits d'auteur à l'encontre des éditeurs du *Da Vinci Code* a été soulevé par Michael Baigent et Richard Leigh, deux des auteurs d'une œuvre non romanesque de 1982, *The Holy Blood and The Holy Grail*. Au centre du conflit, se trouvait l'hypothèse présentée dans *The Holy Blood and The Holy Grail* concernant la légende chrétienne du Saint Graal. Le fondement de l'hypothèse avancée par les auteurs était que les références au Graal des premiers manuscrits constituaient des références déguisées non pas au calice, mais plutôt à la descendance de Jésus Christ. Baigent et Leigh firent appel à six faits historiques « indiscutables » ou faits supposés, pourtant leur conclusion était le résultat d'une « spéculation historique » fondée sur ces faits. L'approche quasi-historique a également été la base de diverses hypothèses publiées.

Baigent et Leigh revendiquèrent des droits d'auteur sur l'œuvre littéraire et prétendirent que Dan Brown, auteur du *Da Vinci Code*, avait copié la façon dont ils avaient procédé à la séquence de connexions de faits du fusionnement de la descendance. Comme le texte lui-même de l'œuvre *The Holy Blood and The Holy Grail* n'avait pas vraiment été copié, la plainte portait donc sur le fait qu'il y avait eu une **copie non-littérale d'une part importante** de leur œuvre littéraire.

*The Holy Blood and The Holy Grail* comporte en grande partie des faits historiques, qui sont des idées impossibles à protéger. Baigent et Leigh basèrent donc leur cas sur l'allégation que Brown s'était considérablement inspiré de la « manière » dont ils avaient exprimé ces idées.



Le tribunal déclara que, bien qu'il était évident que Dan Brown s'était inspiré de *The Holy Blood and The Holy Grail*, cela ne signifiait pas qu'il avait enfreint les droits d'auteur du livre. Il avait plutôt utilisé le livre comme document de référence générale.

**Source :** Dr. Uma Suthersanen du service de politique et de droit de propriété intellectuelle de Queen Mary, University of London, OMPI Magazine, juin 2006.  
Voir Michael Baigent and Richard Leigh v. The Random House Group Limited [2006] EWHC 719.<sup>3</sup>

### Quels sont les droits accordés par le droit d'auteur ?

La loi sur le droit d'auteur confère à l'auteur ou au créateur d'un travail tout un **ensemble de droits exclusifs** sur son travail pour une période limitée, toutefois longue. Ces droits permettent à l'auteur de **contrôler l'utilisation économique** de son œuvre de plusieurs manières et de percevoir le paiement, c'est-à-dire les redevances.

Les droits exclusifs permettent au créateur et/ou à l'auteur d'autoriser ou de prévenir, entre autres, les activités suivantes :

- Reproduire une œuvre (en faire des copies) ;
- Distribuer des copies d'un ouvrage au public ;
- Communiquer une œuvre au public (par ex. l'afficher, la jouer, la diffuser ou la mettre à disposition de manière interactive) ;
- Louer ou prêter des exemplaires d'une œuvre ;
- Effectuer des traductions ou des adaptations de l'œuvre ;
- Mettre l'œuvre à disposition sur Internet.

Ce sont l'imagination et les efforts des auteurs, la « sueur de leur front », qui créent une œuvre originale. C'est cette activité intellectuelle qui a une valeur pouvant être vendue comme toute autre forme de « propriété », par exemple, vendue à un éditeur ou achetée par une société de films.

La loi sur le droit d'auteur octroie aussi des droits moraux, tels que :

- **le droit de paternité** (le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre); et
- **le droit d'intégrité** (le droit de refuser toute déformation, mutilation ou

<sup>3</sup> La pochette de *The Da Vinci Code* a demandé l'aimable autorisation de Doubleday, division de Random House, Inc.



autre modification, ou autre action dérogatoire en rapport avec ladite œuvre, qui causerait préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur).

Les droits moraux sont accordés exclusivement aux auteurs humains et ne peuvent pas « appartenir » à une société. C'est pour cette raison qu'une maison d'édition ne peut pas prétendre à des droits moraux. La violation des droits moraux - en manquant d'identifier le créateur ou en altérant ou en modifiant son œuvre - risque d'entacher cette réputation.

### **A qui appartiennent les droits d'auteur ?**

En général, lorsqu'une œuvre est créée, elle appartient au créateur, qui est le « premier détenteur des droits d'auteur ». Ainsi, dans le contexte de l'édition, les auteurs/écrivains commencent par posséder le droit d'auteur des œuvres qu'ils ont créées. La même règle s'applique en général au travail artistique d'un illustrateur ou aux images d'un photographe. Il existe cependant des circonstances dans lesquelles l'éditeur est le premier détenteur des droits d'auteur, par exemple : un projet d'éditeur comme un dictionnaire ou une encyclopédie sur lequel travaille une multitude d'auteurs, chacun apportant une infime contribution à l'œuvre intégrale. Il faut noter cependant que cela varie en fonction des lois nationales. Il se peut qu'il y ait une clause statutaire, ou une clause dans le contrat de commande ou d'emploi.

Les documents protégés par droits d'auteur qui sont créés par les employés dans le cadre (dans l'étendue) de leurs fonctions, appartiennent en général à l'employeur. Lorsque quelqu'un crée une œuvre sous un contrat de service (c'est-à-dire dans le cadre de son travail), les droits d'auteur appartiendront à l'employeur à moins que l'employeur et l'employé n'en aient décidé autrement au moyen d'un contrat. On pense souvent que lorsqu'un travail est commandé, la personne qui le demande et qui le paie détient les droits d'auteur. Cela dépend en grande partie de la législation nationale, dans la plupart des systèmes juridiques, l'auteur conserve ses droits d'auteur lorsque le travail est commandé à moins que le contrat ne comporte une attribution. Dans certains pays, la commande de photographies et de portraits constitue une exception à la règle.

Par conséquent, il est très important de vérifier les lois nationales en question afin de comprendre parfaitement qui est le propriétaire d'un travail commandé. Dans



tous les cas, les éditeurs doivent prévoir des dispositions pour avoir des contrats écrits et signés avec tous ceux qui apportent leur contribution afin d'éviter tout conflit quant à la propriété de l'œuvre.

La **propriété** d'un manuscrit est distincte de la propriété des droits d'auteur du travail représenté dans le manuscrit. Sauf accord contraire, le manuscrit appartiendra à l'auteur, qui n'aura cependant pas le droit de le publier si les droits d'auteur ont été attribués à l'éditeur.

### **J'ai acheté un livre et en suis le propriétaire : est-ce que je possède également les droits d'auteur ?**

Non. A moins que vous n'avez écrit le livre, vous ne possédez pas les droits d'auteur. Vous devez séparer l'objet physique, le livre, de la propriété intellectuelle intangible qu'il contient. La propriété du livre, du fait de l'avoir acheté, ne signifie pas la propriété de l'expression des idées qu'il renferme.

De même, vous pouvez acheter une peinture, l'accrocher chez vous et même la revendre sans même acquérir la possession de la propriété intellectuelle de l'artiste. Cela signifie que vous ne pouvez pas prendre une photo de la peinture et « publier » cette photo en la mettant à la disposition du public. Vous ne pouvez pas produire de carte postale ni de calendrier de votre peinture ; vous ne pouvez pas l'inclure dans un livre ou une revue ; vous ne pouvez pas en mettre une image sur votre site Internet.

### **Combien de temps durent les droits d'auteur ?**

Selon la Convention de Berne, la durée minimale des droits d'auteur correspond à la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort. Dans la majorité des pays d'Europe et aux Etats-Unis, la période légale des droits d'auteur a été étendue à soixante-dix ans après le décès de l'auteur et même au-delà, dans certains cas. S'il s'agit d'une **paternité commune**, la durée des droits d'auteur commence à la fin de l'année où le dernier auteur survivant décède.

Pour les éditeurs, la durée des droits d'auteur est importante car différentes périodes s'appliquent dans les divers pays et le traitement national dans le cadre de la Convention de Berne est limité par la règle de comparaison des durées. En conséquence, si le pays d'origine de l'œuvre accorde une protection plus courte que dans le pays d'exploitation, ce pays pourra appliquer la durée la plus courte. Des durées spécifiques



peuvent également concerner certaines œuvres, par exemple les œuvres anonymes ou réalisées sous pseudonyme. Chaque éditeur doit se servir de la législation sur les droits d'auteur locale afin de déterminer en tous points la durée des droits d'auteur.

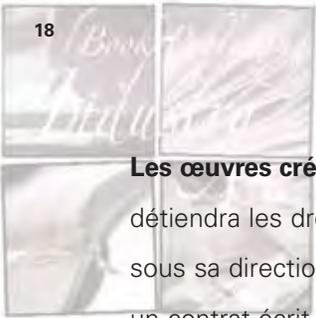
### Certaines œuvres sont-elles exemptes de droits d'auteur ?

Dans certains cas, l'autorisation du détenteur des droits d'auteur n'est pas requise. Ceux-ci incluent :

- si l'on utilise un aspect du travail non protégé par la loi sur le droit d'auteur. Par exemple, si l'on exprime des **faits ou des idées** d'une œuvre protégée à sa manière, plutôt que de copier l'expression de l'auteur.
- si l'œuvre est dans le domaine public.
- si l'utilisation qu'on en fait est couverte par le concept d' « usage loyal » ou d' « utilisation équitable » ou par une **limitation ou exception** spécialement incluse dans la loi nationale sur les droits d'auteur.

**Le domaine public**, dans le contexte des droits d'auteur, ne signifie pas simplement « à la disposition du public ». Une fois qu'une œuvre est arrivée au terme légal de ses droits d'auteur, on dit alors qu'elle est « dans le domaine public » et elle peut donc être utilisée, adaptée ou publiée par n'importe qui. Par exemple, certains textes d'auteurs tels qu'Aristote, Mark Twain, Shakespeare, Dante Alighieri, Hans Christian Andersen, etc. peuvent être reproduits sans permission. En fonction de la juridiction, certains droits pourront subsister, comme le droit d'attribution et autres droits moraux. De plus, un auteur pourra décider d'accorder son œuvre sous licence dans le cadre d'un programme collaboratif comme celui des *Creative Commons* qui accorde de nombreuses possibilités d'utiliser et de redistribuer l'œuvre.

**Les œuvres anonymes et réalisées sous pseudonyme** (lorsque l'identité de l'auteur ne peut pas être déterminée ou n'est pas révélée, comme dans le cas des balades, des chansons enfantines et des ritournelles) pourront être considérées comme des œuvres sous droits d'auteur. La pratique commune est que les œuvres anonymes, en fonction de la législation nationale, tombent dans le domaine public 50 ans après avoir été mises à disposition du public, sauf si le pseudonyme ne laisse aucun doute quant à l'identité de l'auteur, ou si l'auteur divulgue son identité pendant cette période, auquel cas, la règle générale s'applique.



**Les œuvres créées pour des gouvernements.** Dans certains pays, le gouvernement détiendra les droits d'auteur des œuvres créées ou publiées pour la première fois sous sa direction ou son contrôle, à moins qu'il n'en ait été décidé autrement dans un contrat écrit. Par exemple, au Royaume-Uni, on parle de « Crown Copyright » (droit d'auteur de la couronne). Toutefois, dans de nombreux pays, mais pas dans tous, les textes de loi, les décisions de tribunaux et décisions administratives sont exclues de la protection de droits d'auteur.

### **L'utilisation d'une œuvre sous une limitation ou une exception de droits d'auteur ou sous le concept « d'usage loyal », « d'utilisation équitable ».**

Toutes les lois nationales sur les droits d'auteur comportent un certain nombre de limitations et d'exceptions, lesquelles limitent la portée de la protection des droits d'auteur, et permettent soit une utilisation libre des œuvres dans certains cas, soit une utilisation sans permission mais contre paiement. Les exceptions et limitation incluent, notamment, l'utilisation de citations, une certaine quantité de copie pour un usage privé et personnel, la reproduction dans les bibliothèques et archives, les reproductions d'extraits d'œuvres par les professeurs pour les utiliser en classe avec les étudiants, et des copies spéciales pour les personnes malvoyantes.

Dans les pays de « common law » (c'est-à-dire l'Australie, le Canada, l'Inde, le Royaume-Uni et les Etats-Unis), les œuvres sont soumises à « l'usage loyal » ou « l'utilisation équitable ». Les descriptions des lois sur les droits d'auteur sont moins spécifiques. « L'usage loyal » reconnaît que certains types d'utilisation d'œuvres d'autres personnes protégées par droits d'auteur ne nécessitent pas l'autorisation du détenteur des droits d'auteur. Il est présumé que l'utilisation est suffisamment minime et qu'elle n'entravera pas de manière déraisonnable les droits exclusifs du détenteur des droits d'auteur afin de reproduire et d'utiliser l'œuvre. Il est difficile de définir des règles générales concernant « l'usage loyal », car celui-ci est toujours spécifique aux faits. Cependant les individus qui copient les œuvres pour leur utilisation personnelle jouissent en général de droits d'« usage loyal » beaucoup plus importants que ceux qui les copient à des fins commerciales. Il faut noter que le champ d'application de « l'usage loyal » varie d'un pays à l'autre.<sup>4</sup>

En ce qui concerne « l'utilisation équitable », « l'usage loyal » et les limitations et exceptions, il est important d'examiner très attentivement l'utilisation prévue des œuvres appartenant à autrui et, dans le doute, demander la permission.

<sup>4</sup> Voir OMPI, 2006, "Creative Expression: An Introduction to Copyright and Related Rights for Small and Medium-sized Enterprises".



### Le vent s'en est allé d'Alice Randall

Dans l'affaire **Suntrust v. Houghton Mifflin Co., 252 F. 3d 1165 (11th Cir. 2001)**, la cour d'appel américaine fit annuler la décision interdisant l'éditeur du *Vent s'en est allé* d'Alice Randall de distribuer le livre. Selon ce cas, la création et la publication d'un **roman parodique** bien écrit aux Etats-Unis rentrent dans le cas de **l'usage loyal**.

Le *Vent s'en est allé* raconte l'histoire de Margaret Mitchell à l'époque de la guerre civile du point de vue de la demi-sœur de l'héroïne d'*Autant en emporte le vent*, Scarlett O'Hara. Mme Randall déclare que son œuvre avait été conçue pour critiquer un livre décrivant l'esclavage et l'époque de la guerre civile dans le Sud de l'Amérique, alors que les successeurs de Margaret Mitchell soutinrent que l'utilisation du même contexte et des mêmes personnages constituait une violation des droits d'auteur de l'œuvre originale.

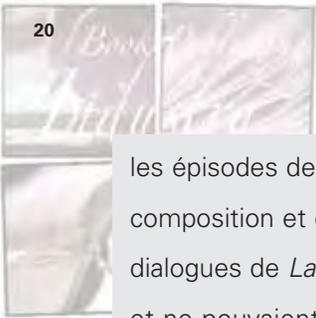
Bien que le tribunal décide que le livre d'Alice Randall constituait une parodie, ce qui est autorisé dans le cadre de la loi sur le droit d'auteur et protégé par le premier amendement de la constitution américaine, qui garantit la liberté de culte, d'expression, d'assemblée, ainsi que la liberté de la presse, il déclare aussi que les successeurs de Mme Mitchell pourraient bénéficier de dommages monétaires. Par conséquent, les parties réglèrent l'affaire en dehors des tribunaux pour que le livre puisse être publié.

**Source :** <http://www.yale.edu/lawweb/jbalkin/telecom/suntrustbank.pdf>  
et <http://laws.lp.findlaw.com/11th/0112200opnv2.html>.

### La bicyclette bleue

Cour de Cassation, 4 février 1992 (RIDA, avril 1992, page 196) et sur renvoi, Cour d'appel de Versailles, 15 décembre 1993 (RIDA, avril 1994, page 255).

Régine Desforges écrivit un roman en trois parties intitulé *La bicyclette bleue*, dont l'action se déroule en France pendant la 2ème guerre mondiale. Les détenteurs des droits d'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell poursuivirent l'auteur et son éditeur pour violation de droits d'auteur de cette œuvre, dont l'intrigue se déroule aux Etats-Unis pendant la guerre civile. La cour d'appel de Versailles rejette l'allégation, affirmant que seule l'idée de « libre cours » avait été reprise, et qu'il était impossible de considérer que les scènes et les dialogues ou même les situations litigieuses ou



les épisodes de *La bicyclette bleue* comme une violation. Compte tenu de leur composition et expression, qui faisaient partie d'une création originale, les scènes et dialogues de *La bicyclette bleue* ne ressemblaient pas à *Autant en emporte le vent* et ne pouvaient donc pas constituer des reproductions ou des adaptations de cette œuvre.

**Source :** OMPI, July 2002, Principles of Copyright: Cases and Materials, pg. 190.

### Les droits d'auteur protègent-ils les titres, les noms et les personnages ?

La protection des **noms et des personnages ou des titres de livres** dépend largement de la législation nationale en vigueur. Par conséquent, un personnage pourrait être protégé par des droits d'auteur si c'est une expression originale de l'auteur. Comme les marques de commerce peuvent être enregistrées si elles sont suffisamment individualisées, de nombreux noms (de personnages de livres pour enfants par exemple) sont enregistrés et les illustrations familières et parfois célèbres de ces personnages font partie de la marque protégée. Par exemple, les personnages d'œuvres littéraires incluent Pinocchio par Collodi ou Tarzan par E.R. Burroughs, et de bandes dessinées, Tintin par Hergé, ou Astérix par Uderzo et Goscinny.

Dans certains pays, la législation prévoit qu'il est possible de revendiquer les droits d'auteur dans le titre d'une publication, en particulier lorsque, compte tenu de sa longueur et de la complexité, il constitue une œuvre littéraire à part entière.

#### **Auteur dramatique Anne Nichols *Abie's Irish Rose***

*Nichols v. Universal Pictures Corp.*, 45 F.2d 119, 121-122 (2d Cir. 1930).

Dans ce cas célèbre de la cour d'appel américaine sur la violation des droits d'auteur par une reproduction non littérale d'une œuvre dramatique, la cour refuse de conclure que les droits d'auteur concernaient un personnage, lorsque l'élément commun entre les pièces du plaignant et de l'accusé était un thème, et non pas des personnages protégeables.

Le plaignant, l'auteur dramatique Anne Nichols, était l'auteur d' *Abie's Irish Rose*, pièce sur un jeune juif qui épouse une catholique irlandaise contre l'avis de leurs pères respectifs, avec l'hilarité qui en découle. Le défendeur avait déjà produit *The*



*Cohens and The Kellys*, film sur un jeune irlandais qui épouse une juive d'une famille ennemie, avec l'hilarité qui en résulte.

La Cour remarque que la protection de la littérature ne peut se limiter au texte exact, ou alors un contrefacteur pourrait agir en toute impunité en copiant une œuvre et en y apportant des modifications insignifiantes. La question est alors de savoir si la partie reprise est « importante ». Dans ce cas, il n'y avait pas de violation car les idées copiées étaient des concepts universels et des personnages courants. Selon les termes du tribunal : « moins les personnages sont développés, moins ils peuvent être protégés par droits d'auteur ; c'est le prix qu'un auteur doit payer pour leur avoir donné un caractère trop vague. »

### Versions internationales, « copiées » de Harry Potter



Le personnage de Harry Potter est très lucratif mais lourdement copié/imité/contrefait. Dans un grand nombre de pays, il est possible de trouver une « suite » de Harry Potter, intitulée *Harry Potter and Leopard-Walk-Up-to-Dragon* ; une jumelle de Harry Potter, Tanya Grotter, star de *Tanya Grotter and the Magic Double Bass* ; *Porri Gatter and the Stone Philosopher*, et *Harry Potter in Calcutta*, où Harry rencontre différents personnages de la littérature bengali.<sup>5</sup>

Parfois, un titre de série peut faire partie **d'une marque déposée**. La série **Teach Yourself** (Hodder), publiée pour la première fois en 1938, est désormais une marque bien établie et caractéristique. Le design et l'apparence des livres, le nom *Teach Yourself* – même les couleurs de la couverture – font tous partie de la marque globale protégée.

### Livres Teach Yourself



**Source** : : <http://www.teachyourself.co.uk>.

<sup>5</sup> The Harry Potter book image is used courtesy of J.K. Rowling (author), Jason Cockcroft (illustrator) and Bloomsbury Publishing.



Les droits d'auteur protègent à la fois les **composants et la composition** de l'œuvre. Dans une anthologie de poésie, chaque poème pourra avoir un détenteur de droits séparé (si les œuvres sont toujours protégées par droits d'auteur), mais le compilateur détiendra les droits d'auteur de l'organisation de l'anthologie et de la sélection des poèmes spécifiques ainsi que des notes, commentaires ou introduction. Dans certains pays, l'éditeur détiendra également les droits d'auteur de **l'édition publiée**, de la disposition typographique de la publication - le design, la mise en page et la police de caractères.

Les éditeurs doivent veiller à ce que le travail publié soit conforme à toutes les lois de propriété intellectuelle pertinentes. Les auteurs doivent promettre que le travail qu'ils ont produit est original et ne **plagie** pas le travail d'autrui. Il n'existe pas de droits d'auteur pour les idées, mais le fait de copier des parties de l'œuvre d'un autre créateur, ou son arrangement ou sa structure pourrait être considéré comme un plagiat, bien que cela puisse s'avérer très difficile à prouver.

Le plagiat est une activité condamnable qui se produit à un grand nombre de différents niveaux, de l'étudiant qui intègre des pages d'un article dans son devoir sans citer la source- au scientifique qui s'approprie les résultats de test d'un collègue et les publie sous son nom propre - à l'auteur dont le roman est le simple remaniement d'un conte traditionnel inconnu.

Alors que la découverte et la démonstration de la violation de droits d'auteur dépendent de la preuve de la copie avérée, les paradigmes du plagiat sont plus difficiles à identifier. Il est possible qu'il n'y ait pas du tout de copie, car le remaniement peut se contenter de reprendre l'idée et de l'exprimer sous une nouvelle forme, originale, et cela pourrait tout de même être considéré comme un plagiat.

Au sens strict, le plagiat a lieu lorsque l'auteur se fait passer pour le créateur de l'œuvre, alors que ce n'est pas le cas. En ce qui concerne l'auteur réel, ses droits d'auteur ont été violés, ainsi que son droit moral de paternité, le droit d'être identifié comme le créateur du travail.

Il est extrêmement difficile pour un éditeur d'identifier une œuvre plagiée. A moins qu'il ne se souvienne d'avoir lu le même texte ailleurs, il ne dispose d'aucun moyen de savoir



que l'œuvre n'est pas un original de l'auteur avec lequel il passe un contrat. C'est la raison pour laquelle la clause de **garantie et d'indemnisation** d'un contrat d'édition est essentielle pour protéger l'éditeur, bien que le plagiat d'auteurs soit relativement rare - en particulier à cause de la honte et de l'humiliation en cas de révélation.

Qu'est ce qui peut alerter un éditeur à un plagiat ? Il est évident que tout changement brusque de langage, de style ou d'expression indique l'intervention de plusieurs auteurs, ainsi, à moins que le travail en question ne soit le fruit d'auteurs communs ou multiples, un tel changement peut être dû à un plagiat.

Si un éditeur ou un auteur décide d'inclure des **documents de tiers** dans une nouvelle publication, il doit alors veiller à ce que cela soit fait de manière sûre. Il convient de demander la permission des autres propriétaires de droits, qui devront vous l'accorder si des parties importantes de leurs œuvres sont incluses ou reproduites au-delà du droit à la citation ou autres limitations possibles. Cela s'applique également aux extraits de textes ou aux questions substantielles, au travail artistique et aux diagrammes, photos ou morceaux de musique.

### **Le concept de plagiat**

L'histoire du Dr. Dorothy Lewis est une illustration manifeste du concept de plagiat. Le docteur Lewis, une psychiatre américaine spécialisée dans l'étude des tueurs en série, fut sidérée par la découverte du script de *Frozen*, pièce à succès de Broadway écrite par l'auteur dramatique britannique Bryony Lavery.

À la lecture attentive de la pièce, les expressions et situations se révélèrent bien vite plus que de simples coïncidences. D. Lewis avait travaillé à la New York University School of Medicine, avait réalisé une étude sur les lésions cérébrales, parmi quinze condamnés à mort, avait été repérée par un tueur en série et en avait embrassé un autre. Toutes ces aventures étaient arrivées à son alter ego dans *Frozen*. Les exemples de tels « emprunts » détectés par le docteur Lewis étaient innombrables, allant de similitudes thématiques à une copie pratiquement mot à mot d'un article de magazine sur Lewis daté de 1997.

En découvrant que la pièce était entièrement basée sur sa vie et ses écrits, principalement son livre *Guilty by Reason of Insanity* — elle se sentit « démunie et violée de manière

singulière. C'était comme si quelqu'un m'avait volé - je ne crois pas en l'âme mais si une telle chose existait, comme si quelqu'un m'avait volé mon essence. »

Lorsqu'on lui demande d'expliquer son processus créatif, Lavery, l'auteur dramatique déclare tout simplement : « quand j'écris je me sers [...] de coupures de presse car ce sont des histoires qui m'intéressent et qui semblent avoir leur place sur scène. Puis les choses prennent corps. C'est un peu comme une soupe qui s'épaissit. Puis une histoire, qui est également une structure, commence à émerger. » Elle avait donc remarqué le travail du docteur Lewis dans des articles et avait commencé la rédaction de sa pièce.

Alors pourquoi Lavery n'avait-elle pas exprimé sa reconnaissance à Lewis et ne lui avait-elle pas attribué ses « emprunts » ? « Je ne pensais pas que cela poserait problème » explique Lavery quelque peu confuse. « Il ne m'est jamais venu à l'idée demander. Je pensais qu'il s'agissait *d'informations* [...] Je ne pensais pas faire quelque chose de mal. »

Sur le plan éthique, le plagiat pourrait être comparé à de mauvaises manières littéraires, ou d'un point de vue plus radical, à un vol pur et simple. L'utilisation de documents écrits par d'autres comme source d'inspiration, en citant les références en bonne et due forme, est acceptable et représente en fait un mécanisme d'expression créative relativement commun. Certains considéreront même un « emprunt » comme un compliment. Mais prendre un document sans autorisation ou simplement copier le travail d'autrui en toute impunité inhibe la vraie créativité. « Des mots anciens au service d'une nouvelle idée ne sont pas le problème. Ce qui inhibe la créativité, ce sont de nouveaux mots au service d'une vieille idée. » « La malhonnêteté finale des fondamentalistes du plagiat consiste à nous encourager à faire croire que les mots d'un écrivain ont une conception virginale et une vie éternelle. »

**Source** : Malcolm Gladwell, *Something Borrowed—Should a charge of plagiarism ruin your life?* The New Yorker, novembre 2004.  
[http://www.newyorker.com/fact/content/articles/041122fa\\_fact?041122fa\\_fact](http://www.newyorker.com/fact/content/articles/041122fa_fact?041122fa_fact)

## Marques

Une **marque** est un signe capable de distinguer les biens ou les services produits ou fournis par une personne ou une entreprise spécifique. Le signe peut être un, ou un



ensemble de mots, lettres et chiffres. Il peut se composer de dessins, symboles, signes en trois dimensions comme la forme et l'emballage de marchandises, signes audibles comme musique ou sons vocaux, parfums ou couleurs utilisées comme caractéristiques distinctives.

En fonction de la législation nationale, les **signes d'édition enregistrables** pourront inclure :

- Des lettres individuelles ou des ensembles d'initiales
- Des mots individuels
- Des noms propres
- Des noms d'auteurs (seulement dans certaines circonstances, par ex. Dictionnaire des synonymes de Roget)
- Des noms de personnages
- Des titres
- Des phrases ou des slogans
- Des logos et autres dessins
- La forme ou la taille distinctive d'une publication.

Pour le client (c'est-à-dire le lecteur), une marque est un signe susceptible de confirmer un certain niveau de qualité ou de fiabilité. Pour d'autres fabricants ou fournisseurs, il s'agit d'un avertissement : la marque a été déposée et peut être utilisée uniquement par son propriétaire. Une marque déposée fournit une exclusivité sur un signe (comme la marque déposée penguin<sup>6</sup> : un mot, un logo), qui aide à distinguer les produits d'une société de ceux d'une autre. Quasiment tous les pays du monde déposent et protègent des marques. Toutefois, les effets de cet enregistrement se limitent au pays (ou dans le cas d'un enregistrement régional, aux pays concernés).



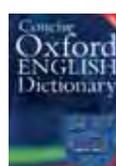
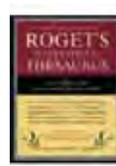
Le public dans son ensemble connaît bien les marques des produits de consommation, en particulier en ce qui concerne l'alimentation et les boissons. En revanche, les

<sup>6</sup> Le logo Penguin est utilisé avec l'aimable autorisation de Penguin Books Limited.

éditeurs sont en général très peu connus dans l'esprit des gens. Souvent, ce n'est pas l'éditeur, mais le personnage principal qui est la marque (parfois même pas l'auteur) ; ainsi on parle d'un roman de James Bond (ou même du film basé sur le livre). Il se peut que nous connaissions le nom de l'auteur, Ian Fleming, mais qu'en est-il de l'éditeur ? Nombreux sont ceux qui connaissent *Harry Potter* ou *Le Seigneur des Anneaux*. Certains sauront que les auteurs sont respectivement J. K. Rowling et J. R. R. Tolkien. Mais très peu de personnes se rendront compte que Bloomsbury publie Harry Potter et que Penguin détient les droits de publication du *Seigneur des anneaux*. Seuls Dorling (éditeurs de livres de référence pour familles) et Puffin (livres illustrés pour enfants) peuvent constituer des exceptions.

Les principales exceptions à la connaissance de la marque (ou plutôt sa « méconnaissance ») sont les livres pour enfants, les guides de voyages et les dictionnaires. Dorling Kindersley affiche une forte présence sur le marché des guides de voyage, aux côtés de *Rough Guides* et *Lonely Planet*. Les touristes et les voyageurs achètent des guides de voyage, même si en général ils ne lisent pas de livres, et c'est ainsi qu'un certain nombre de noms sont devenus connus sur un marché où la concurrence fait rage.

En ce qui concerne les ouvrages de référence, les dictionnaires jouissent probablement de la marque la plus forte et dans ce domaine, le titre et l'éditeur ne font qu'un. Pour de nombreuses personnes, le nom « Oxford »<sup>7</sup> est synonyme de toute une gamme de dictionnaires sérieux porteurs de ce nom, mais pour les étudiants de langues, les noms Larousse<sup>8</sup>, Langenscheidt<sup>9</sup>, et Linguaphone<sup>10</sup> pourront avoir un impact similaire.



<sup>7</sup> La couverture du dictionnaire Concise Oxford English Dictionary est utilisée avec l'aimable autorisation d'Oxford University Press.

<sup>8</sup> La couverture du dictionnaire Larousse est utilisée avec l'aimable autorisation des Editions Larousse.

<sup>9</sup> La couverture du dictionnaire Langenscheidt est utilisée avec l'aimable autorisation de Langenscheidt Publishers, Munich.

<sup>10</sup> La couverture du dictionnaire Linguaphone est utilisée avec l'aimable autorisation de Linguaphone Group.



Un bureau de marques, en général un service gouvernemental, enregistrera ces marques uniquement si elles sont suffisamment distinctes. Les **noms de domaines**, utilisés en association avec des sites Internet et le commerce électronique, peuvent également être enregistrés et protégés comme marques. Contrairement aux droits d'auteur, une marque déposée, une fois enregistrée, peut présenter des avantages permanents pour son propriétaire et ses descendants. L'enregistrement (parfois dénoté par le symbole ®) n'est pas soumis aux conditions de droits d'auteur et peut être renouvelé tant que la marque déposée est utilisée.

Quelques éditeurs ont enregistré leurs noms et produits. Par exemple, « Oxford » est le nom déposé d'Oxford University Press lorsqu'il est utilisé en association avec une publication. Il est possible que la meilleure manière de distinguer les différents types de propriété intellectuelle les uns des autres soit d'imaginer les différents types de droits que l'on pourrait posséder pour une idée neuve - un nouveau type de crème colorante pour cheveux, par exemple : la formule de la crème pourrait être enregistrée comme un brevet, l'appellation commerciale de la crème pourrait être enregistrée comme une marque de commerce et l'on disposerait de droits d'auteur sur le mode d'emploi inséré dans chaque boîte.

Par conséquent, l'une des différences essentielles entre les droits d'auteur et les autres formes de propriété intellectuelle est la question de l'enregistrement. Les droits d'auteur surviennent automatiquement lorsque l'œuvre littéraire et artistique est créée et n'a pas besoin d'être enregistrée-en fait dans la plupart des pays, il n'existe pas d'enregistrement des droits d'auteur bien qu'aux Etats-Unis, il soit possible d'enregistrer un travail protégé par droits d'auteur auprès de la bibliothèque du Congrès (Library of Congress). En fonction de la juridiction, les marques doivent souvent être enregistrées afin d'être protégées, en général auprès de l'agence gouvernementale s'occupant du droit de propriété intellectuelle.

### **JACOB ET SIFISO**

Il n'existe pas de formalité d'inscription obligatoire pour les droits d'auteur des œuvres littéraires, artistiques et musicales, à la différence des marques, brevets et modèles déposés. Les droits d'auteur subsistent automatiquement comme acte mental, donnant naissance à une idée, suivie du processus physique

d'enregistrement de l'expression de cette idée sous une forme permanente. Toutefois, sans expression matérielle, l'idée ne peut être protégée, et même une fois l'idée enregistrée, le système de titres peut être difficile à établir si le créateur ne s'est pas identifié comme tel.

Il n'existe pas de meilleure manière de prouver le pouvoir de l'éditeur sur la propriété intellectuelle sous son contrôle que de fournir des exemples de la façon dont une utilisation peu scrupuleuse de celle-ci peut priver les créateurs de leur juste reconnaissance.

– **Jacob** est un artiste recruté par un éditeur pour illustrer un livre d'enfants sur les lapins. Lorsqu'on l'a payé pour ses illustrations, il a signé un contrat attribuant tous les droits sur ses dessins à l'éditeur. Le livre a connu un immense succès commercial et les dessins de Jacob se sont retrouvés sur toute une gamme de vêtements, tasses et draps pour enfants. Jacob n'a rien perçu.

– **Sifiso** est professeur d'histoire dans une école rurale. Ses élèves étaient trop pauvres pour acheter des manuels, ainsi Sifiso a décidé d'en créer un et a tapé les notes qu'il a photocopiées. Un autre professeur de l'école, Cecilia, s'est emparée des notes et les a soumises à un éditeur les présentant comme son propre manuscrit. Le livre a été publié sous le nom de Cecilia et des milliers d'exemplaires ont été vendus, ce qui a permis à Cecilia de s'enrichir. Mais comment Sifiso pouvait-il prouver qu'il avait écrit le livre et non pas Cecilia ? Suite à un processus de longue haleine (et onéreux), Sifiso a pu prouver qu'il était le véritable auteur car il avait écrit à un ami, longtemps avant que le livre ne soit publié, lui expliquant qu'il était en train de mettre au point son propre manuel. Son ami a pu produire la lettre comme preuve.

## Informations confidentielles et secrets commerciaux

Un devoir de **confidentialité** ne peut normalement exister que si une relation de confiance a été établie comme entre mari et femme (contrat de mariage), ou entre un employé et la société ou l'organisation qui l'emploie (contrat de travail).

Les éditeurs qui reçoivent des exemplaires dactylographiés d'auteurs sont soumis à une obligation juridique de ne pas divulguer le contenu à quiconque (par exemple un



autre éditeur). Les termes du contrat, une fois signé, sont également confidentiels entre les parties, à savoir l'éditeur et l'auteur (ou son agent).

Les employés d'une entreprise auront des contrats de travail qui les obligent à ne pas révéler les **secrets commerciaux** à des étrangers. Un responsable commercial ne serait pas autorisé à communiquer les chiffres des ventes de l'entreprise à une société rivale, ni à donner les ingrédients d'une recette à un concurrent.

Dans certains pays, les informations militaires et relatives à la défense pourront être soumises à une Loi sur les secrets officiels, comme au Royaume-Uni. Les éditeurs d'informations commerciales sensibles -par exemple le contenu des spécifications d'un nouveau produit – ne devront pas non plus diffuser ce contenu. Les éditeurs comme Jane's (qui produisent des guides de référence pour les produits de défense comme avions et bateaux) sont constamment soumis à une pression pour ne pas divulguer des informations confidentielles ou commerciales, tout en visant à fournir un service précis de référence au public.

Ce devoir de confidentialité est normalement stipulé dans un contrat mais pourra également être régi par le droit commun.

## Autres considérations commerciales et juridiques

Une autre considération commerciale concerne la **vente ou la fusion d'une maison d'édition**. Cela n'affecte pas les termes d'un contrat d'édition. En général, ce contrat stipulera explicitement que ses conditions générales resteront en vigueur dans de telles circonstances. De même, si l'auteur décède alors que le contrat est toujours en vigueur, ses droits et obligations dans le cadre du contrat incomberont à ses héritiers. Il est important de se souvenir que la propriété intellectuelle est comme la propriété physique ; elle peut être achetée, vendue, léguée et héritée.

Les éditeurs doivent veiller à ce que les documents qu'ils publient ne soient pas diffamatoires. **La calomnie** est une atteinte à l'honneur d'un individu qui donne une mauvaise opinion de celui-ci à autrui. Des lois similaires interdisent l'incitation à la haine raciale. Toute publication qui encourage le racisme ou un ressentiment racial, ou



qui est discriminatoire envers des personnes à cause de leur sexe, leur handicap ou leur préférence sexuelle pourra être considérée comme illégale par les tribunaux.

**La diffamation** doit viser un individu particulier. Elle doit être publiée et doit être fausse (la vérité est la défense normale en cas de diffamation). Ainsi dire que quelqu'un est un voleur (lorsque ce n'est pas le cas), relève de la diffamation ; s'il est possible de prouver qu'il s'agit bien d'un voleur, alors il est possible de le dire (ou de le publier).

**L'obscénité** concerne un document présentant une « tendance à dépraver ou à corrompre », alors que le **blasphème** (qui selon le droit britannique ne concerne que la religion chrétienne) est jugé offensif, ou insultant et scandaleux pour les personnes de cette foi. Il peut être contraire à la loi de publier des documents obscènes ou blasphématoires.

Dans certaines régions du monde, les lois contrôlant la **liberté d'informations** et celles protégeant les **droits de l'Homme** peuvent entrer en conflit. Il peut y avoir une raison solide de divulguer le comportement illégal d'un individu, mais cette même personne pourra prétendre que son silence était protégé par son droit à la confidentialité.

En plus du respect des droits d'auteur des œuvres d'autres créateurs, les auteurs et les éditeurs sont responsables de la précision et de la sécurité de ce qui est publié, y compris les fautes ou les erreurs typographiques. Si une personne ayant acheté et lu un livre suit des consignes susceptibles de lui causer préjudice - doses pharmaceutiques incorrectes ou ingrédient toxique dans une recette - l'auteur et l'éditeur pourront être tenus responsables pour avoir publié une déclaration fautive et négligente. Les auteurs et les éditeurs ont une **responsabilité morale** équivalente concernant ce qui a été publié.

La protection juridique des œuvres de créateurs peut s'étendre aux autres personnes engagées dans le processus de publication. Par exemple, un imprimeur déclaré responsable d'une coquille susceptible de causer préjudice, ou un distributeur (libraire ou grossiste) qui propose un ouvrage calomnieux à la vente peut être tout aussi responsable que l'éditeur et l'auteur. Toutefois, cela dépend de l'accord contractuel car les clauses de responsabilité pourront différer sur la question.



## SECTION B

### La chaîne de valeur de l'édition

Les éditeurs pourront mieux saisir l'aspect central de la propriété intellectuelle s'ils se considèrent comme l'un des maillons de la **chaîne de valeur du livre**. Tout comme un éditeur n'isolait pas sa maison d'édition des entreprises apparentées, comme l'impression et la vente de livre, il doit également considérer la propriété intellectuelle comme produit soumis à toute une série de relations juridiques, commençant par l'auteur et se terminant avec le lecteur. Ensemble, les étapes distinctes mais interconnectées du processus - création, production, diffusion et consommation - forment une chaîne intégrée d'activité économique. Cette section va exposer brièvement la nature de ces relations.

Comme nous l'avons vu à la section précédente, les droits d'auteur représentent la branche de propriété intellectuelle la plus importante pour les éditeurs. Non seulement la propriété intellectuelle affectera le potentiel d'un éditeur à réussir commercialement, mais en plus, dans une certaine mesure, elle aura une incidence sur les autres liens de la chaîne de valeur du livre. Ainsi la chaîne n'est efficace qu'en fonction de la solidité de tous ses maillons.

Pour commencer, les idées naissent dans l'esprit des auteurs (créateurs) qui leur donnent une expression matérielle. Les éditeurs ajouteront de la valeur aux manuscrits des auteurs en employant des réviseurs, des designers, des dessinateurs-concepteurs, des illustrateurs et des indexeurs pour peaufiner les livres et pour entreprendre de vastes campagnes commerciales et marketing pour capter l'attention du public. Les fabricants de papier fournissent les matériaux et les imprimeurs produisent le livre fini, relié. Les distributeurs, agissant comme intermédiaires entre l'éditeur et le



détaillant, fourniront les livres aux grossistes, aux librairies, aux sites de vente en ligne, etc. qui à leur tour apporteront leur touche de valeur en mettant le produit fini à la disposition du lecteur, le consommateur final.

Le cycle de vie d'un livre ne se termine pas forcément avec le consommateur ; les éditeurs ne doivent pas oublier leurs obligations concernant les retours, les éditions épuisées, etc.

Mais qu'est-ce qui passe par ce processus de transformation ? C'est le produit de l'esprit, le résultat d'un travail mental qui trouve son expression sur le papier, la toile ou l'écran d'ordinateur, le « contenu conditionné ». Ce contenu atteint sa reconnaissance via une myriade d'activités de communication comme le marketing et la publicité (critiques, interviews d'auteurs, dédicaces, lectures, apparences télévision et radio, etc.), ayant comme objectif le développement et l'expansion des frontières du savoir ; des connaissances et du partage d'informations ; de l'échange culturel.

Dans **l'environnement numérique**, l'édition est en train de transformer sa chaîne de valeur et les modèles commerciaux en place. L'édition électronique est florissante dans des domaines comme la science et l'éducation, l'information et les banques de données.

La description qui suit identifie la chaîne de valeur de l'édition traditionnelle, un paradigme devant être analysé avant d'entamer l'étude des structures et des processus pilotant l'édition électronique dans des domaines tels que les livres électroniques, la gestion des droits numériques (DRM) et l'impression à la demande (POD).

- **Les créateurs de contenu** sont les écrivains, journalistes, photographes, artistes et illustrateurs. Les créateurs de contenu sont en général les premiers détenteurs de droits d'auteur. L'un des principes sous-jacents des droits d'auteur est une récompense juste pour leur travail et simultanément, un encouragement à créer d'autres œuvres.
- Les **travailleurs free-lance**, qui sont étroitement associés aux créateurs de contenu et aux éditeurs, comprennent réviseurs indépendants, traducteurs, designers, compositeurs, indexeurs et responsables de projets dont la subsistance dépend du secteur. Les travailleurs free-lance pourront également

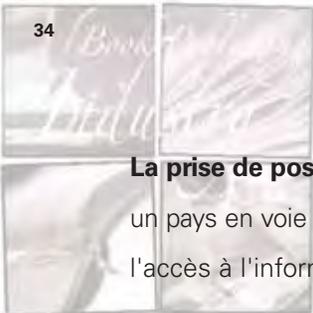


être les détenteurs de droits d'auteur et passer des contrats avec les éditeurs pour utiliser leur travail sous licence.

- **Les éditeurs** de livres, journaux et magazines s'en remettent à la protection conférée par la loi sur le droit d'auteur et dans une certaine mesure la loi sur les marques, pour sauvegarder leur investissement. De manière générale, les éditeurs posséderont un droit d'auteur concernant leurs éditions publiées et souvent leur contenu également. Ils seront aussi propriétaires de marques.

Les activités centrales d'édition sont réalisées par divers services internes (qui dans de nombreux cas se recoupent) au sein de la maison d'édition et qui incluent la révision, le design, la vente, le marketing, la publicité, le service juridique, etc. En ce qui concerne le **service juridique**, de nombreuses maisons d'édition de taille petite et moyenne n'ont pas de personnel à temps plein dédié aux droits de l'éditeur, lesquels ont été acquis et stipulés dans l'accord entre l'éditeur et l'auteur. Comme nous l'avons déjà expliqué, ces droits incluent les droits étrangers, les droits de série, les droits de traduction, etc. Il ne faut pas oublier les fonctions clés des services financiers, à savoir ceux qui s'occupent des livres d'achats et des redevances. En général, le premier traite les activités financières quotidiennes de l'éditeur comme les factures, etc. alors que ceux qui s'occupent des redevances se concentrent sur les avances aux auteurs ainsi que sur la « comptabilité des différents pourcentages de redevances versés sur les ventes de livres, contrats de série, droits de film, permissions, etc. »

À l'exemple de nombreuses autres industries créatives, l'industrie de l'édition met en commun ses ressources, ce qui engendre la formation d'un réseau et la mise en place de partenariats. Ces domaines se rassemblent et, au sein de ceux-ci, un certain nombre de secteurs (distincts mais interconnectés en ce qui concerne leurs activités économiques) partagent des connaissances, coopèrent pour la gestion des informations et le développement des compétences, et s'unissent pour encourager un investissement et un développement stratégiques. Les secteurs composant l'ensemble s'engagent communément dans la promotion de questions clés comme la défense des droits de propriété intellectuelle. En général, l'industrie de l'édition se compose des éditeurs de livres, de magazines et de périodiques ainsi que des imprimeurs, relieurs, distributeurs, libraires, agents littéraires, publicitaires, écrivains, photographes et illustrateurs. Les grands groupes d'édition sont à Londres, New York et Munich.



**La prise de position** est une fonction importante d'un pôle d'édition, en particulier dans un pays en voie de développement où les considérations politiques du public concernant l'accès à l'information sont en mesure d'influencer le développement législatif.

Le principe sous-jacent d'un pôle industriel est que les secteurs de l'industrie sont renforcés individuellement en coopérant les uns avec les autres. Dans le cas de l'édition, le fil conducteur de tous les secteurs industriels est la propriété intellectuelle, mais de tous les maillons de la chaîne de valeur du livre, ce sont les éditeurs qui jouent le plus grand rôle dans un système de propriété intellectuelle qui leur offre une protection adéquate ainsi que de l'espace pour se développer.

- Le rôle des **imprimeurs** dans le secteur de l'édition dépendra également de l'état de santé général des éditeurs, bien que, comme les fabricants de papier, leur intérêt dans des produits autres que les publications (comme l'emballage, les fournitures d'entreprises, le publipostage et toutes les formes de marchandisage et d'étiquetage) signifie qu'ils ne dépendent pas uniquement de la création, de la production et de la vente des produits du savoir. Mais, comme la loi sur le droit d'auteur et sur la marque sont au centre des intérêts de leurs clients, les questions de propriété intellectuelle exerceront un impact sur la croissance du secteur de l'impression.
- **Les fabricants de papier** fournissent les matières premières pour la production de livres. Bien que leur activité économique ne soit pas directement affectée par le système de propriété intellectuelle, leur intérêt dans la solidité du secteur de l'édition est aussi fort que celui des autres maillons de la chaîne.
- **Les distributeurs** jouent un rôle essentiel pour acheminer le document imprimé (dans ce cas les livres) jusqu'au consommateur/utilisateur final. Très peu de maisons d'édition disposent de leur propre système de distribution ; par conséquent, la plupart des entreprises devra négocier un accord de distribution directement avec un distributeur afin de s'assurer que ses livres sont gérés efficacement et atteignent les points de vente, y compris les librairies.



La négociation qui prend place entre les deux présente des conséquences pour la maison d'édition et est importante pour les auteurs car c'est à ce moment-là qu'intervient l'interaction entre remises et redevances. Par exemple, un éditeur devra faire attention au pourcentage promis aux distributeurs car ce pourcentage affectera le montant des redevances ou le pourcentage à verser aux auteurs et en même temps, aura un impact sur le rendement de la société.

Par opposition au distributeur traditionnel qui stocke des livres (inventaire) dans un entrepôt pour les distribuer aux détaillants, de nouveaux canaux de distribution alternatifs sont en train d'émerger. L'avènement des technologies numériques et Internet permet désormais de livrer un contenu numérique par le biais de services comme l'impression à la demande et des commandes directes sur « catalogue » en ligne ([www.amazon.com](http://www.amazon.com)), par exemple.

Une autre alternative au modèle susmentionné est le libre accès où le contenu « est numérique, en ligne, gratuit et exempt de la majorité des restrictions de droits d'auteur et de licence. » En général, les spécialistes et les scientifiques utilisent un tel modèle (journaux, archives ou référentiels en libre accès). L'avenir du secteur de l'édition est dans un état de perpétuel changement, compte tenu des « expériences » qui se déroulent actuellement sur Internet.<sup>11</sup>

- **Les libraires** (et autres intermédiaires : grossistes, marchands, etc.), les « livreurs », sont l'interface avec les clients. En tant qu'agents de livraison, les libraires comprennent, analysent et servent le marché. Bien qu'ils ne jouent aucun rôle dans le processus créatif ou productif, autrement dit, ils ne génèrent pas le produit soumis à la protection de propriété intellectuelle, leur bonne santé est importante pour le secteur de l'édition car ils constituent les canaux permettant d'acheminer les œuvres jusqu'aux consommateurs. À leur tour, eux aussi dépendent de la solidité du secteur de l'édition, car un secteur faible engendrant moins de ventes et des marges de profit réduites a des

<sup>11</sup> Voir par exemple les articles sur Digital Publishing Is Scrambling the Industry's Rules, <http://www.nytimes.com/2006/06/05/books/05digi.html?ex=1307160000&en=a5abdb7fe3a0f48b&ei=5088> ; McKenzie Wark à l'adresse <http://creativecommons.org/text/2006/10/gam3r/>; ainsi que l'Institut pour l'avenir du livre à cette adresse : <http://www.futureofthebook.org>.



répercussions sur la chaîne de valeur, provoquant la contraction des secteurs de l'écriture et de l'édition. A l'ère électronique, les fournisseurs d'accès Internet sont également des livreurs de contenu.

**Le cycle de vie d'un nouveau titre** variera grandement en fonction des exigences commerciales de chaque maison d'édition individuelle. Le succès dépendra en grande partie des **fonctions centrales** (acquisition de contenu et développement) de l'éditeur qui intègrent des **activités (économiques) opérationnelles** décrites comme étant au cœur de tout secteur basé sur les droits d'auteur, à savoir ceux en rapport avec la création, la production, le marketing, la distribution et la vente d'œuvres littéraires ou scientifiques.

Comme nous l'avons déjà vu, la chaîne de valeur du secteur de l'édition reflète le **modèle commercial** d'une maison d'édition. Ce modèle commercial fait référence aux neuf unités structurelles d'une société<sup>12</sup>, à savoir :

1. **proposition de valeur** de ce qui est offert sur le marché ;
2. **segments de clients cibles concernés** par la proposition de valeur ;
3. canaux de communication et de **distribution** pour atteindre les clients et offrir la proposition de valeur ;
4. **relations** établies avec les clients ;
5. **capacités principales** nécessaires pour rendre le modèle commercial possible ;
6. **configuration des activités** pour implanter le modèle commercial ;
7. **partenaires** et leurs motivations pour se rassembler et donner naissance à un modèle commercial ;
8. **flux de revenus** générés par le modèle commercial constituant le modèle de revenu ;
9. **structure des coûts** résultant du modèle commercial.

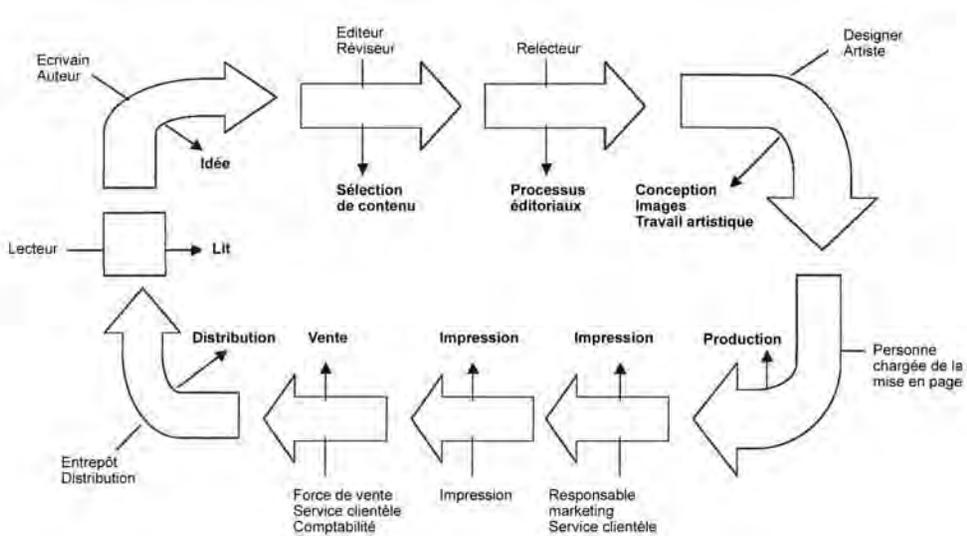
<sup>12</sup> Osterwalder, Alexander, (2004), The Business Model Ontology: A Proposition in a Design Science Approach, Présentée à l'École des Hautes Etudes Commerciales de l'Université de Lausanne, <http://business-model-design.blogspot.com/2005/11/what-is-business-model.html>.



Cela dit, il ne décrit pas les fonctions au sein de la maison d'édition mais plutôt les activités ou les processus qui couvrent des fonctions pouvant être suivies sur le programme de la chaîne de valeur tel qu'indiqué sur la Figure 1.

### Figure 1 : Le processus d'édition et les emplois associés

Source : Evans, N. et Seeber, M. *The politics of publishing in South Africa*. Londres: Holger Ehling Publishing, and Scottsville: University of Natal Press.



## L'édition dans le paysage numérique

Chaque livre nécessite un calendrier de production et de diffusion différents. Toutefois en moyenne, l'échéancier de production d'un livre, débutant par le traitement « en interne » et se terminant avec la publication du livre, va de douze à vingt-quatre mois. Cela correspond au temps nécessaire à l'éditeur pour traiter le manuscrit de l'auteur et n'inclut pas le temps de rédaction du manuscrit, sa livraison à l'éditeur; les considérations éditoriales ni le travail sur le contrat d'édition. Par conséquent, à partir de la naissance de l'« idée » du livre jusqu'à sa mise en rayon en librairie, une période considérable est consacrée à la « fabrication » du produit. Les implications de propriété intellectuelle, bien que relativement complexes dans ce processus, sont néanmoins simples en matière de gestion. Alors qu'arrive-t-il au calendrier d'édition dans le paysage numérique actuel ?

Il est entendu que les droits d'auteur d'une œuvre sont différents de son « mode de livraison » (canaux de distribution), toutefois les livres stockés dans des entrepôts, sur une longue période, présentent un certain nombre de conséquences économiques importantes pour le propriétaire des droits d'auteur. À l'ère numérique, lorsqu'un

inventaire est réalisé dans une « réalité virtuelle » (c'est-à-dire le concept important d'Impression à la demande (POD), éditions de livres électroniques, téléchargements via e-mail, etc.), les mécanismes de distribution deviennent de plus en plus complexes. Alors que la complexité existe, ce qui diffère c'est l'échéancier d'« impression » d'un livre, à petits ou grands tirages. De nouveau, alors que chaque livre présente des calendriers de production et de diffusion différents, le processus d'édition électronique peut prendre de quelques semaines à quatre mois. Cela dépend en grande partie des besoins de l'éditeur concernant la qualité de la production (c'est-à-dire le formatage, le design, etc.), la distribution (y compris le marketing), l'inventaire, les coûts (c'est-à-dire le prix courant du livre, etc.). D'autres complexités existent au niveau de l'édition dans le paysage numérique actuel, et ces questions seront traitées dans une publication future.

La figure 2 ci-dessous est un schéma de la livraison d'un livre en commençant par l'auteur et en finissant avec le lecteur/consommateur.

**Figure 2 : L'édition dans le paysage numérique**



Source : avec l'aimable autorisation de l'Association internationale des éditeurs<sup>13</sup>

<sup>13</sup> L'icône de fichier PDF d'Adobe est utilisée avec l'aimable autorisation d'Adobe. L'image de l'iPod nano est utilisée avec l'aimable autorisation d'Apple Computer, Inc. Le logo Google est utilisé avec l'aimable autorisation de Google Inc. Les images du livre de Harry Potter sont utilisées avec l'aimable autorisation de J.K. Rowling (auteur), Jason Cockcroft (illustrateur) et Bloomsbury Publishing. L'image du dispositif Palm iSilo est utilisée avec l'aimable autorisation d'iSilo. Le logo NetLibrary logo est utilisé avec l'aimable autorisation de NetLibrary, une division d'OCLC Online Computer Library Center, Inc. Le logo Yahoo est utilisé avec l'aimable autorisation de Yahoo! Inc. © 2006 by Yahoo! Inc. YAHOO! et le logo YAHOO! sont des marques de Yahoo! Inc.



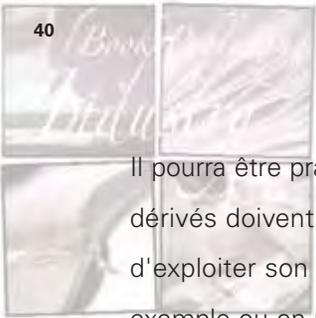
## SECTION C

### **Responsabilités des éditeurs dans la négociation des accords**

Dans le monde de l'édition, les affaires reposent sur un contrat entre l'auteur et l'éditeur. Dans de nombreuses juridictions il est nécessaire que le contrat soit sous forme écrite, et il est également recommandé de procéder par écrit même dans les endroits où les accords verbaux sont valables. Afin d'éviter toute confusion, un contrat écrit doit toujours être délivré lors de la conclusion des discussions et de l'accord verbal entre les parties.

Dans le contrat avec l'éditeur, l'auteur accorde sous licence les droits de reproduction et de distribution de l'œuvre, conférant ainsi à l'éditeur les moyens juridiques nécessaires à sa publication. Il est important - et dans certaines juridictions nécessaire afin de disposer d'un contrat valide - d'indiquer la durée de la licence. Dans certaines juridictions, il existe une durée maximale de licence. D'autre part, pour un livre ou un journal comptant des dizaines de collaborateurs, ou dans le cas d'un photographe embauché pour prendre quelques photos, il est souvent habituel que le créateur accorde les droits d'auteur à l'éditeur en échange d'honoraires ponctuels. De nouveau, certaines législations posent des conditions ou même excluent complètement de telles cessions juridiques.

D'autres accords devront peut-être être conclus pour couvrir les droits de tiers, dans lesquels les éditeurs acceptent une licence non exclusive pour inclure des extraits d'autres publications ou pour reproduire une photo d'un journal ou d'une photothèque. La réutilisation d'illustrations ou du travail artistique d'un autre livre peut s'avérer plus simple et plus rapide que d'embaucher un artiste pour les dessiner, mais il faudra alors obtenir la permission de l'artiste (et parfois de l'éditeur).



Il pourra être pratique que les contrats précisent comment les droits secondaires ou dérivés doivent être traités. L'auteur pourra décider d'accorder à l'éditeur le droit d'exploiter son œuvre d'autres manières, en vendant les droits de traduction, par exemple ou en négociant avec un magazine ou un journal pour adapter en feuilleton des extraits de son œuvre. Parfois cet auteur (ou son agent) réservera ces droits. Dans de tels cas, l'agent d'un auteur à succès célèbre pourra avoir de très bons contacts avec des chaînes de télévision ou des sociétés de films et être mieux placé pour négocier des options ou traiter directement avec elles. De même, les éditeurs n'auront peut-être pas toujours conscience des opportunités numériques ou électroniques d'une œuvre papier, ou ne seront pas les entreprises les mieux placées pour les exploiter.

### C.i. Gestion des droits primaires

Dans de nombreux pays, les contrats d'édition sont soumis à une réglementation détaillée, souvent contenue dans la loi sur le droit d'auteur. Ces réglementations contractuelles visent à garantir une relation équilibrée entre éditeurs et auteurs, afin que les droits d'auteur soient licenciés efficacement et qu'un traitement et une rémunération justes soient accordés aux auteurs. Ces réglementations couvrent des questions comme la forme et le contenu minimum du contrat, les droits et obligations des parties et la résiliation du contrat. Certains de ces points sont repris dans les paragraphes suivants sans s'attarder à la législation spécifique.

#### Octroi de droits et spécifications

L'octroi de droits permet à l'éditeur de publier le travail et le contrat précisera les formats, ainsi que les pays et les langues. Le principal droit accordé est le droit de publier en volume dans la langue majoritaire du pays dans lequel l'auteur et l'éditeur résident, et certains auteurs (ou leurs agents) n'accorderont que ce droit. D'un point de vue technique, l'édition traditionnelle implique l'autorisation sous licence des droits de reproduction et de distribution. La publication électronique suppose également la licence du droit de communication au public d'une telle manière que les membres du public puissent accéder au contenu depuis un lieu et à un moment de leur choix. Il est important de noter que, dans certaines juridictions, l'indication des droits octroyés est obligatoire et cette obligation s'étend dans d'autres pays aux différentes modalités et utilisations couvertes, comme la publication en livre relié ou de poche, en



DVD ou en livre électronique. La législation de plusieurs pays impose aussi de préciser le territoire auquel s'appliquent les différents aspects de la licence, la rémunération de l'auteur, qui dans certains cas sera proportionnelle aux ventes de l'œuvre ; le nombre d'exemplaires et les délais de livraison de l'œuvre et de sa publication.

Dans plusieurs pays, il existe des provisions explicites évitant que de futurs modes d'exploitation non-existants ne soient couverts par une licence antérieure.

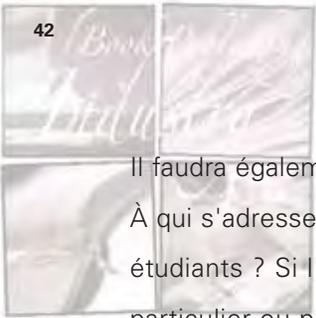
Dans le cadre des paramètres légaux applicables, les contrats autoriseront souvent l'éditeur à publier sous d'autres formes (versions audio ou numériques), ainsi que dans d'autres territoires et langues, pourvu que les parts de revenu produit par ces ventes supplémentaires soient précisées dans le contrat.

En ce qui concerne les contrats qui accordent une licence exclusive, les droits d'auteur de l'œuvre reviennent techniquement à l'auteur, même si tous les droits à aspect commercial sont transmis aux éditeurs. Dans certaines juridictions, la licence est le seul élément pris en compte par la loi pour l'exploitation des droits de l'auteur. Toutefois, selon d'autres législations, l'auteur pourra décider d'attribuer les droits d'auteur à l'éditeur, et cette attribution devra également être précisée par écrit. Cela pourra se faire en échange d'honoraires ponctuels ou contre le versement de redevances permanentes alignées sur les ventes, mais une fois attribués, les droits d'auteur appartiennent à l'éditeur, qui (sauf si le contrat stipule le contraire) sera libre d'exploiter, d'adapter et de vendre l'œuvre comme il le souhaite. Cette procédure offre un avantage à l'éditeur (il n'y a pas besoin d'accord supplémentaire et parfois, il n'y a pas non plus de paiement additionnel) mais de nombreux auteurs s'y opposent, invoquant le fait que les créateurs ne devraient pas être obligés de renoncer à leurs droits de façon permanente.

### **Œuvres commandées**

Le contrat identifiera exactement l'ouvrage littéraire en question et fera référence à l'œuvre commandée en tant que « L'œuvre ».

Dans de nombreuses occurrences, en particulier dans le domaine de l'éducation et de la science, l'éditeur commande un ouvrage qui sera par la suite publié. Dans ce cas, il est très important que le contrat précise de manière très détaillée le contenu et la forme de l'œuvre de commande.



Il faudra également inclure des détails concernant le thème et le champ traités.

À qui s'adresse l'œuvre – à des spécialistes, des non-professionnels ou de jeunes étudiants ? Si l'œuvre est publiée pour des étudiants qui suivent un programme particulier ou préparent un examen, l'auteur devra respecter ces préceptes.

Le contrat devra préciser la longueur requise (en nombre de mots ou de pages dactylographiées), ainsi que le niveau de difficulté. Il pourra également être judicieux de préciser la complexité (ou la simplicité) de la langue à utiliser, en particulier si les utilisateurs ou les acheteurs ne lisent pas l'œuvre dans leur langue maternelle.

Si des illustrations sont requises, les spécifications devront répertorier la quantité et s'il s'agit de photos ou de travail artistique. La personne qui fournira ces éléments devra être mentionnée clairement ainsi que celle responsable du paiement pour l'acquisition ou la licence de ces articles. Les éditeurs devront également décider quels documents, le cas échéant, pourront être inclus sous réserve de droits d'auteur ou de dispositions d'usage loyal, et s'il n'est pas besoin de permission et de paiement (il sera toutefois nécessaire de les reconnaître).

Parfois, l'auteur établira une liste des éléments nécessaires, et l'éditeur sera alors chargé de les trouver et d'obtenir les permissions. Dans d'autres situations, l'auteur se verra accorder un budget de permissions ou d'images avec lequel l'éditeur paiera les frais, mais uniquement dans la limite du budget, au-delà de laquelle les paiements seront à la charge de l'auteur, déduits en général des redevances qui lui sont dues.

### **Livraison et dates de publication**

Les éditeurs et auteurs doivent décider ensemble du temps que prendra la rédaction d'une œuvre. Il est possible que de nombreux auteurs de publications académiques et scientifiques n'aient jamais rédigé d'ouvrage intégral et ils devront donc être guidés quant à ce qui est réaliste. Il est inutile de préciser une date de livraison irréaliste dans le contrat, en particulier si l'éditeur n'a pas l'intention de faire respecter cette date. Selon certaines législations, le contrat ne sera valide que s'il inclut des références aux conditions de livraison et de publication.

Des mesures d'incitations et des sanctions pourront aider les auteurs à respecter la date de livraison stipulée dans le contrat. Souvent, le paiement prendra la forme d'une avance convenue sur les redevances. Bien que le non-respect de la date de



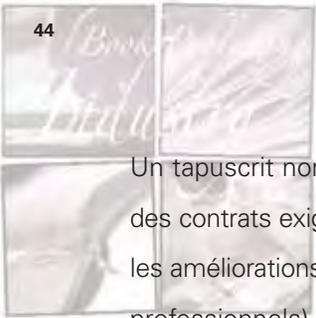
livraison stipulée dans le contrat constitue une violation matérielle du contrat pouvant par conséquent induire une raison légitime d'annulation, peu d'éditeurs annulent un contrat en raison d'un retard de livraison. Une approche nettement mieux adaptée consiste à poser une échéance réaliste dès le départ, envisager de demander à l'auteur de livrer des sections de sa production par étapes, et garder un contact régulier avec l'auteur afin de suivre la progression.

Si un auteur a perçu une avance de paiement pour un tapuscrit jamais livré, il est alors raisonnable de lui demander de restituer l'argent. En cas de tapuscrit inacceptable (voir ci-dessous), il est en général beaucoup plus compliqué de récupérer les paiements anticipés car il est possible qu'il n'y ait pas d'accord concernant l'adéquation de l'œuvre.

La plupart des contrats exige que l'éditeur publie l'œuvre dès qu'un tapuscrit acceptable lui a été remis. Dans certaines législations, le délai de publication constitue un élément essentiel du contrat et est limité par la loi, par exemple, dans plusieurs pays européens, la limite est de deux ans après la livraison. Dans d'autres pays, il est fréquent qu'aucune date ne soit précisée, bien que l'expression « dans un délai raisonnable » soit souvent utilisée. Il n'est pas toujours facile de définir ce que signifie « raisonnable ». Cette garantie est soumise à une formule de type « à moins que cela ne relève de circonstances hors de contrôle ». De nouveau, la définition de ces « circonstances » peut s'avérer délicate.

### **Acceptabilité**

Très peu d'œuvres sont publiées sans aucune modification au manuscrit original de l'auteur. L'édition du travail d'un auteur est souvent considérée comme l'un des éléments essentiels de la publication d'une œuvre. Se mettre d'accord sur ce qui constitue un tapuscrit acceptable peut engendrer des désaccords et semer la discorde. Le critère d'acceptabilité le plus important est la conformité de l'œuvre aux spécifications déterminées et sa « compétence professionnelle ». Un jugement de compétence ne pourra être émis qu'après avoir demandé un deuxième (ou troisième) avis de la part de lecteurs et conseillers. Il est important que dans tous les cas de non acceptabilité, le point de vue d'autres professionnels soit sollicité, enregistré et si nécessaire, communiqué à l'auteur.



Un tapuscrit non acceptable ne doit pas être sommairement rejeté. En fait, la plupart des contrats exigent que l'éditeur donne à l'auteur l'opportunité et le temps d'apporter les améliorations et amendements nécessaires (selon les suggestions des conseillers professionnels). Si l'auteur n'est pas disposé à réaliser ces changements, ou s'il en est incapable, l'éditeur doit avoir le droit de demander à quelqu'un d'autre (de compétence équivalente) de procéder aux améliorations, aux frais de l'auteur.

Il reste le cas où même après les améliorations et les amendements de l'auteur, le tapuscrit est toujours inacceptable. Les éditeurs doivent avoir le droit et la décision finale pour ce qui est d'accepter ou de rejeter l'œuvre, bien qu'en cas de désaccord concernant l'acceptabilité, il pourra être utile de décider que toute avance versée avant la livraison pourra être conservée par l'auteur et non restituée. Ce geste de bonne volonté peut parfois permettre de résoudre des désaccords acrimonieux sur la qualité de l'œuvre.

### **Garanties et indemnités**

Il s'agit là d'une provision essentielle et habituelle de tous les contrats avec les auteurs et les fournisseurs. L'éditeur doit faire en sorte que le créateur promette (garantisse) que le document qu'il remet à l'éditeur pour publication est « sans problème » et qu'il n'exposera pas cet éditeur à des réparations judiciaires après la publication.

Les « problèmes » peuvent prendre différentes formes, mais il faut tenir compte de quatre domaines principaux. Tout d'abord, l'auteur doit affirmer qu'il est libre de conclure le contrat et de réaliser le travail nécessaire (autrement dit, qu'il n'a pas déjà un engagement contractuel avec un autre éditeur). Deuxièmement, il doit promettre que l'œuvre est originale et qu'elle lui appartient- autrement dit, qu'elle n'a pas été copiée et/ou plagiée. Troisièmement, il doit soumettre un document sans problèmes tiers associés, comme des éléments soumis aux droits d'auteur inclus sans permission. Enfin, en fonction des paramètres légaux applicables, il pourra être conseillé de demander une assurance comme quoi le travail n'est pas diffamatoire, obscène ou blasphématoire, et comme quoi il n'expose pas l'éditeur à des responsabilités pour fautes ou imprécisions pouvant être interprétées comme fausse déclaration négligente.



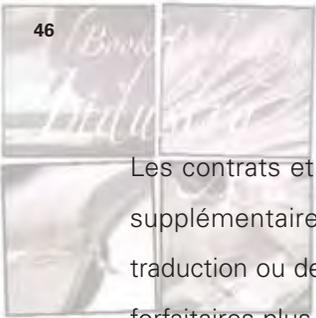
L'auteur pourra être obligé d'indemniser l'éditeur en cas de réclamations survenant éventuellement suite à une violation de ses garanties, bien que dans la réalité, les choses se passent d'habitude différemment. Comme nous l'avons déjà vu, la responsabilité d'une publication juste et sans problème est partagée entre l'auteur et l'éditeur, ainsi, bien qu'un éditeur puisse demander à l'auteur de partager le coût de résolution d'un conflit, l'approche des problèmes de cette nature est habituellement mutuelle.

### **Paiements aux auteurs et autres créateurs**

La forme de paiement la plus simple correspond à des honoraires versés en contrepartie du travail accompli - qu'il s'agisse d'un article pour un magazine, de contributions à une encyclopédie ou d'un livre documentaire pour enfants. Ces paiements « d'œuvre à louer » ne sont pas normalement renouvelés ; en d'autres termes, il s'agit d'honoraires ponctuels pour un travail spécifique. Cette méthode s'applique presque toujours aux artistes et aux photographes fournissant des illustrations pour accompagner une publication. De plus, les droits d'auteur sont souvent attribués à l'éditeur et ce transfert de droits d'auteur peut constituer une condition de paiement.

Pour les auteurs d'œuvres intégrales (par exemple romans ou manuels), la méthode habituelle consiste à verser une redevance. Ceux-ci prennent la forme d'un pourcentage au prorata basé sur les ventes réelles du livre. En général, un romancier peut percevoir une partie du prix de vente, exprimée sous forme de pourcentage du prix au détail ou de vente au public local pour chaque exemplaire vendu. Cependant, les éditeurs spécialisés dans le domaine éducatif versent souvent des redevances basées sur les sommes nettes perçues par l'éditeur après remise. Voir la Section E qui comporte quelques exemples.

Les éditeurs pourront envisager de payer aux auteurs une avance sur cette redevance. Cet argent sur compte sert à deux choses : prouver l'engagement de l'éditeur, et permettre à l'auteur de vivre et payer ses factures tout en écrivant le livre. Une avance n'est pas un cachet supplémentaire. Il s'agit d'un paiement anticipé qui doit être « gagné » avant que d'autres versements ne soient effectués. Les avances importantes versées aux célébrités ne peuvent parfois être compensées que si un revenu supplémentaire important est dérivé de la vente du film et d'options télévisées ou des droits de l'adaptation en feuilleton. Une avance dépasse rarement la moitié du montant gagné en redevances sur la vente jusqu'à épuisement du premier tirage.



Les contrats et accords doivent également préciser quelle partie de revenu supplémentaire l'auteur va percevoir. Cet argent peut provenir des droits de traduction ou de la vente d'éditions à des éditeurs dans un autre pays. Des sommes forfaitaires plus importantes pourront provenir de la vente des droits d'adaptation en feuilleton à des journaux et magazines ou d'options sur un film, à la télévision, et des droits de radiodiffusion. Des sommes considérables pourront également découler des droits de merchandising, basés sur la vente de produits à l'effigie de personnages pour enfants ou de personnalités. (Voir la Section C.iii ci-dessous). Les revenus découlant des droits dérivés sont souvent partagés. Dans d'autres cas, le rôle de l'éditeur se limite à la publication traditionnelle sans intervention supplémentaire dans les autres formes d'exploitation.

Les comptes de redevances sont préparés selon un calendrier déterminé, à intervalles réguliers, par exemple tous les six mois, et tous les paiements dus sont versés par la suite. Selon la législation de certains pays, la rémunération doit être proportionnelle aux ventes ou au résultat de l'exploitation. Il est possible que des déductions soient faites sur ces paiements. Par exemple, il est possible que les auteurs soient tenus de payer les corrections des versions révisées dépassant 10 pour cent des frais de composition. Cela sert entre autres à les décourager de changer d'avis et de réaliser des modifications tardives du texte (un processus onéreux). On pourra attendre des auteurs qu'ils participent à la publicité et à la promotion de leur livre, ou à ce qu'ils participent à des séances de dédicaces dans des librairies locales. Ils ne seront pas payés pour cela, mais leur temps sera payé par les bénéfices engendrés par une meilleure promotion du livre. Les auteurs ont également droit à recevoir gratuitement un certain nombre d'exemplaires de leur livre publié, avec l'option d'en acheter davantage à un prix intéressant.

### **Autres aspects concernant les éditeurs**

Les éditeurs pourront envisager d'inclure une clause dans le contrat empêchant l'auteur d'écrire une œuvre concurrente pendant la durée du contrat avec l'éditeur. Il s'agit là d'une condition difficile à imposer car de nombreux auteurs professionnels souhaitent être libres d'écrire dans un domaine ou sujet choisi. La formule la plus souvent utilisée pour tenter d'appliquer cette restriction est la suivante : « L'auteur ne devra pas écrire un autre livre en concurrence directe avec l'œuvre ou susceptible de causer préjudice aux ventes du livre. »



Afin de trouver un juste milieu, certains éditeurs incluent une clause de « droit de préférence » dans leurs contrats. Cela donne à l'éditeur le droit de prendre en considération le prochain ouvrage de l'auteur (en général dans le même domaine) sans l'obliger à le publier. Nombreux sont ceux qui ont le sentiment qu'obliger un auteur à soumettre son travail au même éditeur n'est pas un moyen très efficace d'entretenir la fidélité des auteurs. Une meilleure méthode pourra consister à publier et vendre le livre de manière professionnelle et avec succès, de sorte que l'auteur souhaite de lui-même soumettre sa prochaine œuvre au même éditeur.

### Résiliation

Il n'est pas habituel, tant pour l'éditeur que pour l'auteur, de résilier un contrat en raison d'une transgression matérielle par l'autre partie. Cependant, les contrats arrivent à expiration et le processus commence en général lorsque le tirage du livre est épuisé. L'auteur pourra demander à ce que l'éditeur réimprime le livre et ce dernier pourra refuser. L'une des raisons probables sera qu'il ne pense pas qu'il existe un nouveau marché pour le livre. A ce moment-là, tous les droits de l'œuvre octroyés par la licence peuvent revenir à l'auteur, c'est-à-dire que la licence exclusive accordée par l'auteur à l'éditeur se termine et l'auteur est alors libre de présenter son livre à un autre éditeur. Il devrait également y avoir une clause dans le contrat qui clarifie dans quelles circonstances les droits reviennent à l'auteur et comment cela prend effet, c'est-à-dire, est-ce que la réversion des droits est automatique ou requiert-elle une action de la part de l'éditeur ? Afin d'éviter toute confusion, la réversion devra dans tous les cas être accompagnée d'une lettre de l'éditeur mettant un terme au contrat.

Dans certains pays, les raisons de la résiliation du contrat d'édition sont répertoriées dans la loi sur le droit d'auteur et pourront inclure non seulement que le tirage du livre est épuisé ou que la durée fixée par le contrat arrive à échéance, mais également qu'une condition de durée générale et légale est accomplie. La raison la plus fréquente de résiliation et de réversion des droits inclut, sans pour autant s'y limiter, une violation du contrat par l'auteur ou par l'éditeur. C'est-à-dire, en ce qui concerne le délai de publication ou la rémunération ou l'accomplissement du terme fixés par le contrat ou la loi. Dans le cas d'un conflit entre l'auteur et l'éditeur, il est plus sûr (et parfois moins cher) d'avoir d'abord recours à l'arbitrage. Un ou deux arbitres indépendants désignés peuvent examiner le désaccord et offrir un jugement, que les parties devront respecter.



Il est recommandé aux éditeurs d'inclure une clause « **d'accord intégral** » dans leurs contrats. Celle-ci stipule que le contrat est le seul accord qui s'applique à l'œuvre, et qu'il supprime tous les précédents accords pouvant avoir été conclus sous forme de lettres (toujours soumises au contrat) ou même d'e-mails et de conversations enregistrées ou devant témoins.

En général, les éditeurs établiront les contrats dans la juridiction du pays dans lequel ils publient. Ladite clause de « **loi en vigueur** » stipulera que le contrat sera appliqué conformément aux lois nationales du pays dans lequel réside l'éditeur (et probablement l'auteur).

### Conclusion d'un accord

Une fois que le tirage d'un livre est **épuisé** et que les droits ont été restitués à l'auteur, des procédures devront être suivies. Cela fait habituellement partie des bonnes pratiques si l'éditeur envoie quelques exemplaires du livre à l'auteur avant que tous les stocks ne soient épuisés.

Toutefois, il est possible que des accords du contrat survivent à la réversion, tels qu'un accord de droits dérivés conclus avec un éditeur dans un autre pays. Si cette édition est toujours imprimée, les droits d'auteur seront toujours versés à l'éditeur d'origine, et partagés avec l'auteur.

## C.ii. Gestion des droits secondaires et de tiers

### Utilisation d'un système de permissions sécurisé

Dans un nouveau livre, les éditeurs et les auteurs voudront souvent inclure des exemples d'extraits de textes ou d'illustrations tirés d'autres publications. Mise à part l'utilisation autorisée par les limitations et exceptions, l'utilisation équitable et l'usage loyal, il faut demander et obtenir la permission avant que ces éléments ne puissent être publiés dans le nouvel ouvrage. Il faudra identifier les détenteurs des droits ; ils devront donner leur consentement ; ils devront préciser le tarif, le cas échéant, et devront préciser la forme de reconnaissance devant être exprimée et l'emplacement où elle devra figurer.



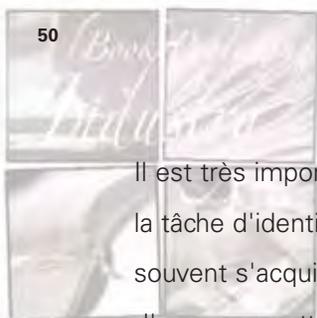
Bien que le processus puisse être différent, le **principe de demande de permission** est le même que l'élément en question soit un extrait de texte, un poème, un diagramme ou un travail artistique, une photo ou un document extrait d'un site Internet. Comme précisé dans la première section, les propriétaires de droits peuvent autoriser, **ou non**, l'utilisation de leurs documents. Autrement dit, ils peuvent refuser d'accorder leur permission sans avoir à se justifier. Ils peuvent également imposer le tarif qu'ils souhaitent pour qu'un tiers puisse réutiliser leur propriété intellectuelle.

La réalité est généralement plus raisonnable. Tant que la réutilisation n'est pas inappropriée ou qu'elle ne menace pas la position du détenteur des droits (par exemple en entrant en concurrence avec une exploitation commerciale existante de leur œuvre), la permission sera généralement accordée. Elle entraînera fréquemment le paiement d'honoraires et la formulation des remerciements sera précisée. Il est peu judicieux de penser qu'un détenteur de droits sera flatté de voir son œuvre citée ou utilisée dans un livre, bien que le but et la portée (et le mérite) de la réutilisation détermineront souvent l'ampleur du paiement ou si celle-ci est accordée à titre gracieux.

La première tâche consiste à identifier correctement les sources des éléments tiers que l'auteur ou l'éditeur souhaite réutiliser. Il faut déterminer qui va accorder la permission, si un budget doit être planifié, qui va payer les frais, et quelles seront les politiques mises en œuvre pour traiter des droits d'auteurs en cas de non réponse à la demande de permission ou de tarif trop élevé pour le budget.

### Extraits de textes

A part les citations secondaires de petites parties d'une œuvre utilisées pour la critique, les éditeurs doivent demander et obtenir la permission d'utiliser les extraits de textes tiers dans un nouvel ouvrage. Si le document se trouve dans une publication existante, il est judicieux de commencer par demander l'autorisation à l'éditeur. Même si l'auteur est le détenteur des droits, il délèguera souvent les demandes de permissions (au moyen d'un contrat) à l'éditeur qui agira en son nom, et avec lequel il partagera les recettes. De plus, il est probable qu'il y ait au moins deux droits d'auteurs parallèles dans l'extrait : celui de l'auteur pour le contenu du support, et celui de l'éditeur pour l'édition publiée de l'œuvre. Si l'œuvre est une traduction d'un original dans une autre langue, il faudra également demander la permission d'utiliser la traduction.



Il est très important d'identifier les bonnes sources. Les éditeurs délèguent souvent la tâche d'identification et de demande de permission à l'auteur qui devra également souvent s'acquitter des frais. Toutefois, il se peut que l'auteur ne soit pas en mesure d'assumer cette tâche, et que des erreurs soient commises. Par exemple, les détenteurs de droits pourront accorder des permissions pour des éléments qu'ils ne possèdent pas en fait. Il y a parfois plusieurs propriétaires de droits (auteurs communs par exemple). Un bon compromis consiste à demander à l'auteur d'identifier tous les extraits de texte qui seront utilisés, et à l'éditeur de s'occuper de la demande et de l'obtention de permissions. Souvent, un budget sera déterminé à l'avance. L'éditeur pourra accepter de payer tous les frais jusqu'à une certaine limite, au-delà de laquelle les frais seront déduits des redevances des auteurs.

Il faut prévoir un temps suffisant pour ce processus, en particulier s'il faut demander de nombreuses permissions (dans une anthologie de prose et de poésie, par exemple). En général le processus ne se déroule pas sans encombre et il faut prévoir du temps dans le calendrier pour demander la permission d'utiliser d'autres extraits (en cas de refus ou de frais inabordables). Il faudra également prendre une décision au cas où les propriétaires de droits ne répondraient pas à la demande de permission. Les personnes chargées du processus devront faire la différence entre les propriétaires de droits ne répondant pas aux demandes successives, et les propriétaires qui ne peuvent être identifiés. Dans aucun des cas, il n'est acceptable de fixer une échéance et d'envoyer une lettre stipulant « Nous considérerons que vous acceptez de nous accorder votre permission si vous ne répondez pas avant fin avril ». L'absence de permission est en effet une non-autorisation, il n'est donc pas possible de considérer le consentement acquis tacitement.

Compte tenu de la réalité des échéances dans l'édition, il convient de décider si l'éditeur devra ou non poursuivre le processus de publication si toutes les permissions n'ont pas été accordées. Dans certaines publications figure parfois la formule : « l'éditeur a déployé tous les efforts pour contacter les détenteurs de droits pour leur demander la permission d'utiliser leurs documents, mais en cas d'omission, il procèdera volontiers aux amendements et mises à jour de la publication dès la première opportunité possible ». Juridiquement, ce déni de responsabilité ne présente aucune valeur. Il s'agit davantage d'un appel à la clémence en cas de réclamation, et il comporte de nombreux risques. Les propriétaires de droits qui remarquent que



leur œuvre a été utilisée sans qu'ils en aient conscience, et sans avoir donné leur autorisation, ont souvent dès le début une attitude négative, voire hostile.

Les œuvres ne doivent jamais être utilisées sans permission (autorisation du détenteur des droits, autorisation juridique) sous une forme ou une autre. Dans certains cas, lorsque l'extrait est tout petit ou très ancien (autrement dit, s'il n'est pas sûr qu'il soit toujours soumis à droits d'auteur) ou s'il n'a pas été possible de retrouver les propriétaires des droits, les éditeurs poursuivent le processus de publication. Dans de tels cas, si plusieurs tentatives infructueuses ont été effectuées pour retrouver le propriétaire des droits, des preuves des démarches sont souvent rassemblées (copies de lettres, enveloppes renvoyées avec des messages comme « n'habite plus à cette adresse » ou « inconnu », bref récapitulatif des e-mails ou appels téléphoniques n'ayant pas atteint leur destination, dans le but d'améliorer la position juridique de l'éditeur. Ces cas sont différents de ceux où l'identité et le lieu de l'auteur sont connus et établis, mais celui-ci décide de ne pas répondre aux requêtes successives. Un tribunal considérerait ce deuxième exemple comme l'équivalent d'un refus. Dans le cas d'un livre présentant de multiples extraits de tiers, certains éditeurs vont jusqu'à réserver des sommes d'argent en les plaçant en dépôt fiduciaire, par exemple. Toutes ces mesures pourront entraîner les faveurs du juge en cas d'appel à la clémence.

Il est très difficile de faire des généralisations concernant les frais d'autorisation car les détenteurs de droits peuvent décider combien ils souhaitent être payés pour l'utilisation de leurs documents. Plusieurs facteurs peuvent entrer en jeu dans la détermination du tarif, les principaux étant la longueur de l'extrait, le type de publication dans laquelle il apparaîtra et l'emplacement (dans le corps du texte, sur la couverture, ou dans un titre), ainsi que les territoires dans lesquels la nouvelle publication sera utilisée ou vendue. Ainsi, un petit extrait, publié dans un journal à faible tirage diffusé dans un ou deux pays coûtera moins cher qu'un grand chapitre à inclure dans un manuel important de portée internationale.

Une demande de frais excessivement élevés pourra conduire l'auteur ou l'éditeur à choisir un autre extrait, ainsi la négociation est un aspect normal du processus. Dans la plupart des pays, il existe un **barème des prix** produit par des groupes d'éditeurs et d'auteurs pour servir de directives (il ne s'agit pas de tarifs officiels). Au Royaume-Uni, la



*Society of Authors et la Publishers Association* produisent régulièrement ces directives et les tarifs sont indiqués sous forme de fourchettes. Le prix sera plus ou moins élevé en fonction du nombre de mots, de l'importance de la publication, et de sa portée.

Ce n'est pas parce que la publication dont l'extrait souhaité est gratuite (conseil de santé prodigué par un médecin ou un hôpital, par exemple), qu'il ne faut pas demander la permission. Les documents à disposition du public et distribués gratuitement peuvent tout de même être protégés par droits d'auteur. **La question du coût ou du prix est tout à fait différente de celle de la protection des droits d'auteur.** Même si les éditeurs (ou auteurs) ne vendent pas leur travail et sont d'accord pour qu'un extrait soit utilisé gratuitement, il faudra tout de même demander et obtenir leur permission.

La formulation (et la position) des **remerciements** est également très importante, et pourra être déterminée par le détenteur des droits. Il est normal d'inclure le nom du propriétaire des droits qui a donné sa permission, ainsi que la date et le lieu de publication. Il pourra également être nécessaire d'inclure le **symbole de droits d'auteur** © et les bonnes pratiques veulent qu'on l'utilise sur toutes les publications. Il faut bien garder à l'esprit que les œuvres ne comportant pas ce symbole pourraient tout de même être protégées par droits d'auteur.

### Illustrations et contenu web

La reproduction d'un dessin original ou d'un travail artistique, y compris un diagramme ou une photo d'une autre publication, ou l'intégration de contenu d'un site Internet dans une publication (ou sur un autre site web), exigent de recourir au même processus que pour les extraits de texte à savoir, l'identification, la permission, le paiement (le cas échéant) et les remerciements.

### Travail artistique - dessin

Une illustration publiée dans un autre livre pourra avoir été commandée par l'éditeur, et les droits de reproduction pourront avoir été attribués à l'éditeur par l'artiste. Comme pour le texte, le point de départ est l'éditeur, qui, dans ce cas-là pourra accorder la permission sans même consulter l'artiste. On peut citer comme exception les livres d'enfants où l'artiste et l'auteur sont la même personne. Dans ce cas, les deux intérêts de droits d'auteur (du créateur et de l'éditeur) devront être satisfaits.



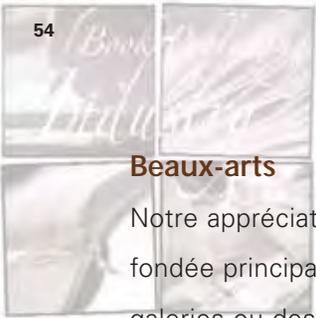
Les dessins et les diagrammes sont protégés exactement de la même manière par droits d'auteur, mais dans une certaine mesure, des éléments génériques pourront avoir de nombreux exemples très similaires. Ainsi, il peut être difficile, voire impossible, d'identifier une source originale auprès de laquelle solliciter la permission. Il peut y avoir des dizaines de dessins du pistil d'une fleur (pour montrer la reproduction) ou du globe oculaire, de la pupille et de la rétine pour indiquer comment fonctionne l'œil. L'utilisation d'œuvres de ce genre comme modèle est normale, ainsi que l'utilisation d'une source photographique pour la précision, mais il faut alors faire attention à ce qu'un trait distinctif de l'original ne soit pas reproduit, ce qui prouverait que l'œuvre originale du créateur a été « copiée ».

### Photographies

En fonction de la législation nationale en vigueur, l'éditeur pourra avoir demandé au photographe, soit d'attribuer les droits d'auteur à la maison d'édition, soit de lui accorder une licence (en échange de frais), ainsi l'éditeur reste un bon point de départ pour la soumission d'une demande de permission.

Les propriétaires de droits concernant des photographies accorderont en général une licence non-exclusive pour la reproduction de l'image. Cela signifie qu'elle peut être utilisée une seule fois dans l'objectif et la position requis, et cela ne couvre même pas nécessairement les retirages (autrement dit, il sera peut-être nécessaire de demander la permission à chaque nouveau tirage du livre). Ainsi, si un éditeur approche un tiers pour lui demander la permission de reproduire une photo, il doit s'attendre à se voir accorder un droit très limité. Si, par la suite, il souhaite inclure cette même photo dans un autre titre ou dans une nouvelle édition (comme un format poche), ou s'il décide d'en modifier la taille et de la mettre en couverture, il devra de nouveau demander la permission.

De même, les **photothèques** avec banques de photos accorderont une licence pour une utilisation ponctuelle de leurs diapositives ou fichiers numériques. Toutefois, cette autorité permettra généralement une « publicité associée et apparentée » - par exemple, mettre la photo telle qu'elle apparaît sur une page ou la transférer du livre dans un catalogue serait autorisé, dans la mesure où cette utilisation était prévue dans la lettre d'autorisation.



## Beaux-arts

Notre appréciation des beaux-arts, notamment des peintures et sculptures, est fondée principalement sur des photographies de ces œuvres, prises dans des galeries ou des collections privées du monde entier. Obtenir la permission de reproduire une œuvre d'art protégée par droits d'auteur pourra exiger jusqu'à quatre accords séparés, de l'artiste ou son entourage ; du propriétaire de l'œuvre d'art ; de la galerie où elle est en exposition permanente ; et du photographe.

### Remerciements pour les images

Tout comme pour le texte, il est important d'employer la bonne formulation que le propriétaire des droits acceptera lorsque sa permission de reproduire une œuvre d'art ou une photographie est mentionnée. Les détenteurs de droits ont également le droit d'exiger la reconnaissance de leur œuvre à côté de l'image plutôt que discrètement dissimulée sur la page des remerciements. Cela ne sera peut-être pas idéal du point de vue de l'esthétique ou du design, mais il ne s'agit pas toujours d'une question de choix.

### Contenu web

Auprès du grand public, circule une idée fausse selon laquelle ce qui est sur Internet doit être gratuit. Il est vrai qu'il y a une immense quantité de documents disponibles gratuitement lors d'une navigation individuelle ou de la recherche d'informations. Quant à l'éditeur (ou l'auteur) qui souhaite exploiter ces documents et les reproduire sur d'autres supports, comme un livre, la donne est bien différente. Il faudra peut-être obtenir une permission exactement de la même manière que pour les procédures d'impression et il pourra parfois même être plus difficile de retrouver le propriétaire des droits. Dans un tel cas, on peut commencer par entrer en contact avec le webmaster.

Un autre problème est susceptible de survenir lorsque l'image qu'un éditeur veut prendre sur un site Internet appartient à un tiers qui n'a pas conscience que son œuvre y figure. Malheureusement, cela risque de créer un climat dans lequel le consentement est difficile, et peut-être où le détenteur des droits impose un tarif exorbitant.

Il est également important de préserver les liens susceptibles d'être présents sur le site Internet. Il n'est pas acceptable de les supprimer, ni de présenter les documents



dans une autre publication ou sur un autre site Internet en ôtant les liens et en faisant passer les éléments comme s'ils appartenaient à l'éditeur. La législation moderne interdit désormais de toucher aux mesures de protection sur un site web ou autre, ainsi l'appropriation et la reproduction de contenu web appartenant à un tiers sans autorisation rendrait l'utilisation de ces supports encore plus grave. Il existe cependant un problème pratique, puisque certains pays disposent désormais d'une législation de protection des droits couvrant les droits d'auteur dans l'univers numérique, alors que ce n'est pas le cas pour un grand nombre d'autres ; cependant l'Internet ne respecte pas les frontières territoriales et peut passer les frontières même si la législation semble l'interdire.

Il faut également garder à l'esprit qu'il n'existe pas de précédent d'usage loyal pour les illustrations ou le contenu web, la règle s'appliquant en général seulement au texte. L'une des raisons à cela est que la reproduction d'une photo ou d'une image, qui est une œuvre entière, ne concerne pas seulement une partie de celle-ci. Un **suivi clair des permissions** est donc d'autant plus important pour le « non-texte », et les occasions de pouvoir procéder sans permission sont beaucoup plus rares.

## Conclusion

Un système de permissions sécurisé identifie correctement le(s) propriétaire(s) des droits, suit la permission accordée (avec les frais associés), et définit clairement les limites imposées sur cette permission (la licence accordée). En plus de noter la formulation et la position des remerciements, l'on peut constituer un journal qui sera très précieux à la fois pour renouveler les permissions du même document (dans une nouvelle édition par exemple), et pour les collègues qui travailleront à l'avenir sur des publications similaires.

Le logiciel de feuille de calcul de base proposé par Excel ou Access est idéal, mais les personnes responsables du système devront veiller à le mettre à jour. Bien qu'il puisse être utile de connaître la somme versée la fois précédente afin d'obtenir la permission des détenteurs de droits, il ne faut pas supposer que le prix restera inchangé ni qu'une autorisation accordée gratuitement le restera.

### C.iii. Gestion des droits dérivés

Nous avons traité ci-dessus de l'accord principal entre l'auteur et l'éditeur (on parle parfois de « contrat principal ») au moyen duquel l'auteur accorde à l'éditeur une licence pour reproduire et distribuer une œuvre sous une forme tangible (papier ou au moyen d'exemplaires numériques contenus dans des supports concrets comme des CD-ROM). Il a également été fait allusion au fait que l'impression d'un manuscrit ou la parution d'un livre électronique, n'était en aucun cas la seule manière d'exploiter le potentiel d'un manuscrit pour le bénéfice financier mutuel de l'auteur et de l'éditeur. Cette section s'intéresse aux autres manières.

La première chose qu'un éditeur doit bien maîtriser est que les droits d'auteur ne constituent pas un droit unique. L'« arbre » des droits d'auteur comporte tellement de « branches » que l'on parle souvent d'ensemble de droits que le propriétaire peut, à sa discrétion exclusive, attribuer ou accorder partiellement ou intégralement sous licence. Par exemple, un détenteur de droits pourra autoriser une utilisation dans le monde entier ou par territoires, pour toute la durée des droits d'auteur ou pour une période plus courte, dans une seule langue ou dans plusieurs, sous forme de volumes ou de film et ainsi de suite.

Avant de poursuivre, il est également important de se rappeler que l'acte de publication lui-même engendre une nouvelle œuvre - une édition publiée - qui devient elle-même soumise à droits d'auteur pour l'éditeur. Dans un livre, il existe au moins deux droits d'auteurs : le droit d'auteur de l'œuvre littéraire incarnée dans ses pages (qui appartient en général à l'auteur) et le droit d'auteur dans l'édition publiée, la disposition typographique de la page (qui n'est pas protégée dans toutes les juridictions et, le cas échéant, qui appartient généralement à l'éditeur). Il pourra y avoir également un certain nombre d'autres droits d'auteurs, concernant les illustrations ou les photos, par exemple, qui appartiendraient aux illustrateurs ou aux photographes.

En fonction bien entendu de la nature de l'œuvre, l'éditeur peut en faire beaucoup plus pour profiter pleinement de la propriété intellectuelle qui lui est confiée, et ne pas seulement publier un livre. Il peut y avoir un potentiel de création de série dans un journal ou un magazine, de numériser intégralement ou partiellement l'œuvre ou



de l'adapter à l'écran. Un film populaire et à succès pourra donner naissance à tout un univers de merchandising basé sur les personnages ou les lieux.

**Les droits qui permettent à l'éditeur de procéder à une telle exploitation et les autres possibilités sont appelés les droits dérivés**, dont l'un des plus fréquents est le droit à la reproduction reprographique ou photocopie. Le potentiel économique des droits dérivés peut difficilement être surestimé et doit toujours être pris en compte par l'éditeur dans le calcul des prévisions de recettes d'un nouveau titre.

**Comment sont gérés les droits dérivés ?** Intéressons-nous tout d'abord à leur attribution. Si l'auteur attribue les droits d'auteur à l'éditeur, il lui remet l'ensemble des droits et l'éditeur est alors libre d'exploiter, ou non, tout ou partie des droits dérivés. Souvent, cette attribution signifie que l'auteur ne perçoit aucune part des revenus de droits dérivés. Toutefois, dans certains cas, l'éditeur sera obligé de verser à l'auteur sa part financière de cette exploitation. Un contrat entre un auteur et un éditeur incluant une attribution de droits d'auteur n'est pas obligé de répertorier les droits dérivés car ceux-ci font partie de l'ensemble, mais il doit par contre indiquer la proportion versée à l'auteur d'une part et à l'éditeur d'autre part. Par exemple, le partage pourrait être de 50/50 et, le cas échéant, la clause du contrat concernée serait appelée « clause du partage des profits ».

Par contre, lorsque le contrat principal est une licence exclusive plutôt qu'une attribution, l'auteur et l'éditeur sont libres de négocier l'attribution de droits, et la gestion des droits dérivés peut être source de conflit lorsque l'une ou les deux parties ne comprennent pas l'enjeu. Les grandes maisons d'édition disposent de services juridiques spécialisés et expérimentés capables de reconnaître le potentiel et d'agir en conséquence. Les petits éditeurs négligent souvent cet aspect de leur entreprise, soit parce qu'ils l'ignorent, soit parce qu'ils n'ont pas les compétences pour l'exploiter. De même, dans les pays où les agents agissent fréquemment au nom des auteurs, ces agents sont expérimentés dans la négociation de tout ou partie des droits dérivés, et ils conseillent aux auteurs de les conserver en retirant leurs droits, mais dans les pays en voie de développement les agents d'auteurs ne sont pas fréquents. **La bonne gestion des droits dérivés est un vrai défi pour un éditeur sans expérience.**

Le menu des droits dérivés inclus dans un contrat standard entre auteur et éditeur comporte à la fois les droits **d'édition à titre principal et autres**; autrement dit, les types de droits dans l'impression et également dans les autres supports.

- **Les droits de citations et d'extraits** font référence aux extraits inclus dans le corps d'une nouvelle publication.
- Les **droits de condensation** sont les droits de publier un abrégé dans une publication de séries, alors que les **droits de condensation de recueil abrégé** font référence à la publication d'un abrégé sous forme de livre.
- Les **droits de séries** autorisent la publication d'extraits dans des numéros successifs d'une revue ou d'un journal, soit avant (premiers droits de séries), soit après (seconds droits de séries) que le livre ait été publié.

Les autres droits dérivés incluent :

- **Les droits de bande dessinée**
- **Les droits de théâtralisation et de documentaires**
- **Les droits de films**
- **Les droits de reproduction mécanique (c'est-à-dire les droits audio et vidéo)**
- **Les droits de merchandising**

– et d'une importance cruciale à l'ère numérique

- **Les droits de publication/version électronique**

Si l'auteur autorise l'éditeur à exploiter tout ou partie de ces droits subsidiaires en son nom, il déterminera également dans le contrat les proportions selon lesquelles le produit de la vente des droits sera réparti. En cas de « droits de théâtralisation et de documentaires », en général, l'auteur se taille la part du lion en ce qui concerne les revenus, car la contribution de l'éditeur est moindre.

Dans le cas de « **droits non commerciaux pour les personnes incapables de lire les imprimés** » (le droit de transcrire une œuvre en Braille ou de l'enregistrer gratuitement pour les dyslexiques), les recettes dépendent de la législation applicable en la matière et souvent aucun revenu n'en découle.

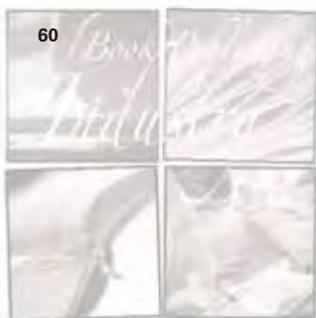


On peut parfois assister à une bataille entre auteur et éditeur pour savoir qui contrôle et donc exploite les droits dérivés, ce qui ne devrait pas avoir lieu. En signant un contrat avec un auteur pour publier son œuvre, un éditeur est obligé d'exploiter cette œuvre selon son potentiel maximum. Toutefois, un agent qui réserve trop de droits pour l'auteur risque de nuire au projet qui ne sera plus viable commercialement pour l'éditeur. Les éditeurs disposent en général à la fois d'un réseau et de contacts pour exploiter les droits d'impression dérivés d'une œuvre. Ils pourront être moins bien placés pour exploiter le potentiel numérique ou électronique d'une œuvre.

### **Qui est le mieux placé pour exploiter les droits dérivés ?**

L'auteur, qui n'avait pas d'agent mais qui avait conclu un contrat directement avec l'éditeur, refuse d'accorder le droit de traduction (une adaptation dans une autre langue) dans le cadre de la licence exclusive. Un ami lui avait « conseillé » qu'il vaudrait mieux qu'il se réserve ce droit et le vende lui-même aux éditeurs étrangers. Peu de temps après la sortie de livre, les éditeurs reçurent une lettre d'un éditeur néerlandais qui souhaitait acquérir les droits pour une édition en hollandais. L'éditeur transmet la lettre à l'auteur qui lui téléphone pour dire que c'était le travail de l'éditeur et non pas le sien. L'éditeur rappelle alors à l'auteur qu'il ne disposait pas des droits de langues étrangères puisque l'auteur se les était expressément réservés.

En fin de compte, l'éditeur et l'auteur modifièrent le contrat pour inclure les droits de langues étrangères, mais la leçon de cet incident est que les deux parties de l'accord doivent comprendre la nature des droits subsidiaires, et chaque partie qui insiste pour se les réserver doit disposer de la volonté, de la capacité et des compétences afin de les exploiter.



## SECTION D

### La gestion collective des droits

Dans une vaste mesure, les relations dans le secteur de l'édition sont traditionnellement gérées sur une base individuelle ou entre deux personnes. Toutefois, l'utilisation massive du photocopieur depuis les années 60 et 70 a entraîné une explosion des reproductions non autorisées des œuvres imprimées. Des photocopies sont réalisées partout et par tout le monde. C'est une utilisation massive de la propriété intellectuelle qui, si elle n'est pas autorisée ni payée, représente des pertes énormes pour les détenteurs de droits. Demander la permission pour chaque photocopie individuelle n'est absolument pas réaliste, c'est même impossible.

Par conséquent, les détenteurs de droits chargent les organisations de gérer leurs droits collectivement. Ces organisations octroient des licences pour la reproduction des œuvres littéraires et artistiques, ou dans le cas de musique enregistrée, pour la performance publique ou la diffusion des œuvres musicales. Elles collectent les honoraires et les restituent aux auteurs et éditeurs. Dans le cas d'œuvres littéraires, ces sociétés de collecte sont appelées **Organisations de droits de reproduction (ou ODR)**.

Le droit de reproduction exclusif constitue le point de départ. Le détenteur des droits pourra souhaiter exercer ce droit lui-même en toute circonstance, ou il pourra décider d'autoriser une organisation de droits de reproduction à exercer ce droit en son nom. Dans le cadre d'un système volontaire, l'organisation de droits de reproduction obtient son autorité de mandats des détenteurs de droits participants, ce qui signifie que son répertoire pourrait être limité par l'exclusion d'éditeurs ou d'auteurs qui ne participent pas. Le cas échéant, les utilisateurs devraient tout de même s'adresser directement aux détenteurs de droits en ce qui concerne les œuvres exclues.



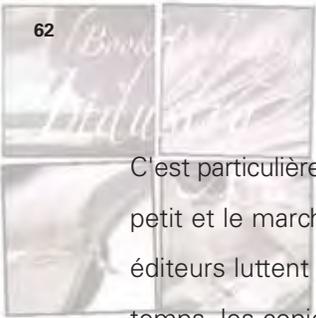
Dans certains pays, la législation soutient une gestion collective et traite le problème des **détenteurs de droits non-représentés** en stipulant que lorsqu'un accord est conclu, il couvre à la fois les œuvres des détenteurs de droits représentés et non-représentés. Ces deux mécanismes de soutien sont les licences collectives étendues et la gestion collective obligatoire.

Dans d'autres pays, une licence légale ou statutaire signifie que, bien que les détenteurs de droits ne puissent pas interdire l'utilisation de leurs documents (sous réserve de limitations pour un usage privé), ils ont droit à une **rémunération** pour cette utilisation. Ce système est donc fondé sur l'existence d'une limitation de droits d'auteur autorisant la reproduction pour une utilisation privée, qui se déroule dans la sphère privée, à une échelle non commerciale et à partir d'une source légitime. La **rémunération** pourra prendre la forme d'une redevance négociée par les détenteurs de droits et les utilisateurs, ou elle pourra être fixée par la loi. Dans certains cas, la législation trouve une manière détournée de générer une rémunération en imposant une taxe sur le matériel de photocopie.

La rémunération pour la reprographie fait partie du retour sur investissement des éditeurs et crée des flux de revenus leur permettant de commercialiser de nouveaux produits. De plus, même lorsque le tirage d'un livre est épuisé et que l'éditeur ne perçoit plus de revenus, et l'auteur plus de redevances, les flux de revenus de licences pourront continuer à exister. Cela s'applique également aux numéros antérieurs de journaux et aux fonds d'édition des éditeurs.

C'est une question d'équilibre : les utilisateurs, qu'il s'agisse d'une utilisation commerciale, d'organisations administratives ou d'institutions éducatives, obtiennent un accès juridique, sous licence et à un coût raisonnable, aux extraits d'œuvres publiées et protégées par droits d'auteur pour une utilisation en interne. Un équilibre est créé entre l'intérêt économique des détenteurs de droits (« les intérêts légitimes » selon les termes de la Convention de Berne) et les besoins des utilisateurs. De plus, l'intégrité de toute l'œuvre est préservée.

**L'accès à l'information** est un besoin impérieux dans le monde en voie de développement et les fournisseurs de contenu de ces pays peuvent subir d'importantes pressions pour fournir ces ressources fondées sur des informations.



C'est particulièrement le cas pour les pays où le secteur de l'industrie est relativement petit et le marché instable ; où les réseaux de distribution sont inefficaces et où les éditeurs luttent pour récolter des capitaux pour de nouveaux projets. En même temps, les copies non autorisées d'une œuvre risquent de poser une menace si les livres sont considérés comme « trop chers ». Par conséquent, l'octroi de licence devient une soupape de sécurité.

Alors qu'il peut sembler qu'une licence de reproduction peut nuire aux ventes de livres, les éditeurs doivent bien noter que les licences des organisations de droits de reproduction n'autorisent la copie que d'extraits et ne se substituent pas à l'achat de livres.

Les organisations des droits de reproduction sont présentes dans près de cinquante pays et sont reliées sous l'égide de l'organisation *International Federation of Reproduction Rights Organizations* (IFRRO). D'autres liens, ou plutôt un réseau de droits et d'obligations, sont nés d'accords bilatéraux que les organisations de droits de reproductions concluent entre elles de sorte que, par exemple, lorsqu'une licence est accordée en Australie pour une œuvre publiée en Argentine, l'organisation australienne des droits de reproduction transmet les taxes collectées à l'organisation argentine qui les redistribue sous forme de redevances aux détenteurs de droits argentins. Les droits pourront être gérés collectivement par l'organisation des droits de reproduction de différentes manières, en fonction du cadre juridique d'un pays particulier<sup>14</sup>.

En plus de la gestion du droit de reproduction reprographique, certaines organisations des droits de reproduction (ODR) gèrent également la reproduction à des fins de publication, tel que décrit à la section précédente sur les permissions. Certaines ODR ont été chargées de la gestion de la reproduction dans l'environnement numérique.

Les ODR doivent avoir reçu une autorisation pour exercer ce droit au nom des créateurs lorsque leur mandat inclut les droits numériques. Cela couvre la transmission du contenu sur Internet. Les droits de représentation publique, la lecture de poésie, par

<sup>14</sup> Pour plus d'informations, voir la publication de l'OMPI-IFRRO sur la Gestion collective dans la reprographie, [http://www.wipo.int/freepublications/en/copyright/924/WIPO\\_pub\\_924.pdf](http://www.wipo.int/freepublications/en/copyright/924/WIPO_pub_924.pdf).



exemple, pourront également être gérés par les ODR. Dans certains pays disposant d'un droit de prêt public (législation selon laquelle les détenteurs de droits sont rémunérés lorsque des œuvres contenant leur propriété intellectuelle sont prêtées par des bibliothèques publiques par exemple), les ODR sont chargées de la gestion de ce droit. Certaines ODR sont également autorisées à gérer les droits de reproduction mécanique comme l'octroi de licence des livres audio.

Lorsque les auteurs, éditeurs, artistes et autres créateurs s'associent pour créer une nouvelle ODR, ils peuvent être confrontés à de nombreux problèmes : en général, ils débutent avec très peu de fonds pour créer des **systèmes de distribution** efficaces. Dans les pays en voie de développement, les ODR naissantes peuvent souvent se trouver confrontées à un manque de soutien, soit de la part des détenteurs de droits, soit de la part des utilisateurs potentiels. Les détenteurs de droits craignent la perte de contrôle et une reproduction massive de leur œuvre, alors que les utilisateurs n'apprécient pas de devoir payer pour quelque chose qui était jusqu'alors gratuit. Dans ce cas, ils peuvent conclure des accords bilatéraux avec les ODR dans les pays industrialisés en fonction des répertoires échangés plutôt que des revenus. Certaines ODR très développées dans des sociétés hautement organisées avec des secteurs d'édition sophistiqués et des niveaux d'alphabétisation, de lectorat et d'achat de livres élevés, mettent en place des fonds de développement par le biais desquels des subventions pourront soutenir les auteurs et les éditeurs locaux ou développer l'écriture, l'édition et l'octroi de licences dans les pays moins développés.

L'administration collective des droits est un exemple qui prouve comment la gestion de la propriété intellectuelle nourrit les industries créatives.



## SECTION E

### **Modèles commerciaux : Paiement aux auteurs, permissions et droits dérivés**

#### **E.i. Paiement aux auteurs**

Il existe plusieurs façons de payer la principale source d'apports dans le secteur de l'édition : les auteurs et écrivains qui créent le livre et l'éditeur qui le produit et le vend. Tel qu'établis, les droits d'auteur d'une œuvre créative, écriture, dessin, peinture et photo, appartiennent au créateur, ainsi les éditeurs doivent trouver un terrain d'entente et déterminer un tarif juste pour le travail, mais qui reste abordable pour l'éditeur et le marché.

Les éditeurs pourront jouer un rôle d'intermédiaires entre les chercheurs académiques ou les universitaires et leurs lecteurs. Dans ce cas, la publication semble beaucoup plus importante pour les universitaires que le paiement, et les participants à des journaux ne sont souvent pas payés. Mais un journaliste à qui l'on demande d'écrire un chapitre d'un livre sur des questions contemporaines, par exemple sur les nappes phréatiques ou les gaz à effet de serre, s'attendra à être payé pour son travail une fois celui-ci achevé.

De nombreux éditeurs souhaitent instaurer une relation à long terme avec leurs auteurs sur plusieurs années, et ils espèrent ainsi profiter de plusieurs livres à succès. Cette relation pourra s'apparenter davantage à un partenariat dans lequel chaque partie assume un risque et est prête à attendre un retour sur l'investissement et sur le temps consacré, l'auteur percevant un pourcentage de redevances basé sur les ventes du livre. Mais les auteurs doivent également pouvoir vivre pendant les périodes d'écriture, ainsi il convient souvent qu'ils perçoivent une part anticipée de



leur paiement. Comme nous l'avons déjà expliqué, dans certains pays, la rémunération doit être proportionnelle aux ventes réelles ou au résultat de l'exploitation.

D'un point de vue financier, nous devons nous intéresser à **deux types de modèles commerciaux** :

1. **paiement tarifé basé sur un contrat de commande** et
2. **paiement de redevance** basé sur le volume des ventes.

### **Paieiment tarifé**

Pour les livres rédigés par plusieurs personnes, chacune ayant écrit des chapitres ou des sections séparés, le paiement d'un tarif basé sur la longueur du passage ou sur le temps consacré à l'écriture constitue une manière pratique et satisfaisante de procéder. **Comment calculer le montant et où doivent apparaître ces paiements dans la comptabilité des éditeurs ?**<sup>15</sup>

Des nombreux écrivains professionnels travaillent selon une gamme standard de paiements basés sur le nombre de mots, en général comptabilisés en milliers. La somme pour 1000 mots pourrait par exemple être comprise entre 200 US\$ et 300 US\$, bien que des sommes beaucoup moins, et beaucoup plus élevées soient également fréquentes, car l'éditeur devra peut-être payer davantage si l'écrivain est un expert en la matière, ou s'il doit travailler rapidement pour respecter une échéance.

Certains types de projets d'édition sont presque toujours assortis de frais fixes. Par exemple, les auteurs de titres documentaires pour écoliers ou enfants reçoivent en général un montant pour le travail intégral, ce qui comprend une aide pour la recherche d'illustrations ou de photos, l'écriture de légendes, la production d'un lexique et d'un index, ainsi que le travail de recherche et la rédaction du livre. Un livre de 32 pages ou 6000 mots pourra rapporter 2500 \$ (un peu plus de 300 \$ pour 1000 mots). En général, les honoraires sont versés en une seule fois. Ils pourront cependant être échelonnés, par exemple 25 pour cent à la signature de l'accord, 50 pour cent lorsque l'éditeur reçoit un tapuscrit acceptable et le reste lorsque le travail est terminé (incluant la relecture et la mise en page). Cela ne représente pas une grosse somme d'argent

<sup>15</sup> Les chiffres sont exprimés en dollars US\$.

pour 15 jours de travail (environ 150 \$ par jour), mais constitue néanmoins une encaisse payée sans tenir compte du succès du livre une fois publié. En général, l'auteur ne recevra rien de plus, même si l'ouvrage est traduit en différentes langues.

Ensuite, une marge a été élaborée pour indiquer comment ces frais sont inclus dans les calculs et l'avantage pour l'éditeur de ne verser les honoraires qu'une seule fois. La marge brute des réimpressions pourra être considérablement plus élevée que la marge brute du premier tirage. Cela est dû au fait que les frais d'auteurs et autres dépenses ponctuelles n'interviennent pas dans le coût de réimpression.

### TITRE DOCUMENTAIRE POUR ENFANTS DE 12 ANS

		3000 exemplaires à 15 \$ pvc*	1500 exemplaires à 15 \$ pvc
		PREMIER TIRAGE	RÉIMPRESSION
<b>Coût d'élaboration</b>	Honoraires de l'écrivain	2500	
	Œuvres artistiques et photos	2500	1500
	Conception et composition	1000	
	Lancement	1250	250
		7250	1750
<b>Frais de port</b>	Impression et reliure	3600	1980
	Papier (100 gm <sup>2</sup> )	400	200
	Fret	600	300
		4600	2480
	<b>Coût total</b>	<b>11850</b>	<b>4230</b>
	<i>Coût unitaire</i>	<b>3,95 \$</b>	<b>2,82 \$</b>
<b>Recettes des ventes</b>	1000 à 35 % d/c	9750	500 à 35 % d/c 4875
	1900 à 60 % d/c	11400	1000 à 60 % d/c 6000
	(100 gratuits)		
	<b>Recettes totales</b>	<b>21150</b>	<b>10875</b>
	Recettes	21150	10875
	Coûts	11850	4230
<b>Marge</b>	Marge	<b>9300</b>	<b>6645</b>
		<b>44 % des recettes totales</b>	<b>66 % des recettes totales</b>

\*pvc = prix de vente conseillé



### **Païement de redevance**

Le paiement d'une redevance sous forme de pourcentage du revenu de ventes peut aider les éditeurs de deux manières importantes. Tout d'abord, les auteurs pourront suivre plus étroitement la progression de leur livre et s'engageront donc plus intensément pour assurer sa réussite. Les éditeurs souhaiteront peut-être instaurer une relation à long terme avec leurs auteurs dans l'espoir qu'ils écriront plusieurs livres et pourront utiliser la réputation des premiers titres, et les redevances peuvent contribuer à ce sentiment de partenariat. Deuxièmement, payer les auteurs au fur à mesure de la création de revenu de ventes peut améliorer la trésorerie.

Les redevances prennent la forme d'un pourcentage basé soit sur le prix de vente d'un livre ou, ce qui est plus souvent le cas avec les livres éducatifs et scientifiques, sur les sommes reçues (recettes nettes) par les éditeurs après remises aux libraires ou revendeurs. Il n'existe pas de taux de redevance « normal », bien que de nombreux éditeurs utilisent 10 pour cent comme repère raisonnable.

Les tarifs des redevances peuvent varier amplement et pour certains titres, en particulier pour ceux présentant des frais de lancement et de création très élevés, un barème mobile peut être utilisé : par exemple, cinq pour cent des recettes nettes pour un volume de vente allant jusqu'à 3000, 7,5 pour cent jusqu'à 6000 et 10 pour cent par la suite. L'argument avancé est le suivant : au début du cycle de vie d'un livre, l'éditeur tente de récupérer ses frais de lancement et dispose d'une marge plus étroite à partager avec l'auteur. Une fois que les ventes ont atteint un certain niveau, le taux peut augmenter.

### **Base des redevances**

Les auteurs de livres grand public, en particulier ceux pour qui les agents négocient le contrat, pourront exiger que les redevances soient payées sur le prix de vente de leur livre, ou le « prix de vente conseillé ». Le problème pour les éditeurs est que certains circuits commerciaux ne peuvent être desservis que par des remises très importantes. Une chaîne de librairies qui accepte de grandes quantités d'un titre phare, en constituant des stocks tout en faisant la promotion du livre en magasin, pourra exiger des remises importantes. Par exemple, si un éditeur verse une redevance équivalant à 10 pour cent du prix de vente de 20 \$ mais qu'il ne perçoit que 10 \$ de recettes, alors les 2 \$ qu'il paye à l'auteur (10 pour cent de 20 \$) représentent en fait



une redevance de 20 pour cent de la somme perçue (20 pour cent de 10 \$). Dans certains pays, la législation impose un prix de vente fixe pour les livres, ce qui exerce un effet important sur toute la chaîne de valeur du secteur de l'édition, de l'auteur au détaillant.

Il est possible d'atteindre un compromis selon lequel le taux de redevance est abaissé si la remise dépasse un certain niveau. Du point de vue de l'éditeur, payer l'auteur en fonction des « recettes nettes » signifie que les paiements correspondent mieux aux fonds générés par les ventes réelles. Toutefois, les auteurs pourront affirmer que leur revenu ne doit pas dépendre des remises que l'éditeur a dû consentir ; ils devraient percevoir, dans la mesure du possible, le même montant pour chaque exemplaire du livre vendu. Des exemples de redevances versées selon chaque méthode figurent à la fin de cette section.

### Avances

Comme nous l'avons souligné dans les sections antérieures traitant des paiements aux auteurs et autres créateurs, les auteurs qui vivent de leur écriture s'attendent à obtenir une somme d'argent avant de commencer le travail faisant l'objet de leur contrat. Une avance est une partie des redevances que le livre « rapportera » à l'auteur, une fois publié. Cet argent sur compte remplit deux objectifs : c'est l'expression de l'engagement de l'éditeur, et cela permet également à l'auteur de payer ses factures tout en écrivant son livre.

De nombreux auteurs de livres éducatifs et scientifiques ne vivent pas de leur écriture. Les livres ou leur participation à des publications comme des articles de journaux, représentent un aspect important de leur réputation et peut même faire progresser leur carrière, mais leur principale source de revenu découle de leur travail de professeur ou de chercheur. Les éditeurs de livres dans ces domaines pourront devoir payer des frais de création ou de lancement très élevés en raison des travaux artistiques et illustrations employés, et ne seront pas forcément en mesure de payer des avances importantes qui représentent des pressions importantes sur la trésorerie des éditeurs, en particulier si l'œuvre nécessite deux ou trois ans entre l'écriture, la révision et la publication.

En règle générale, il est considéré comme peu judicieux de verser une avance équivalant à plus de la moitié des versements de redevances lorsque la première édition a été vendue (voir exemple ci-dessous).



Les avances sont normalement versées en différentes phases, par exemple, 25 pour cent à la signature du contrat, 25 pour cent à la livraison d'un tapuscrit acceptable et publiable, et le reste à la publication. Les auteurs (ou leurs agents) pourront exiger une avance plus importante, alors que les éditeurs tenteront de conserver leurs liquidités en payant la plus grosse partie de l'avance le plus proche possible de la date où les recettes commencent à rentrer pour couvrir cette avance. Un compromis peut consister en une répartition en parts égales, un tiers à la signature, un tiers lors de l'acceptation et un tiers lors de la publication.

A moins que la promesse de futurs revenus importants ne les y obligent (tirés des droits de diffusion ou d'une option de film), les éditeurs devraient résister aux pressions les incitant à payer des avances conséquentes qu'ils risquent de ne jamais toucher. En termes commerciaux, cela revient à verrouiller des sommes d'argent qui pourraient s'avérer n'avoir aucune valeur. Les avances non encore acquises doivent figurer dans la comptabilité et constitueront une perte dans le compte de résultats.

### **Coûts et frais de l'auteur**

Si une œuvre renferme un grand nombre d'articles de tiers pour lesquels il convient de demander et d'acquiescer une autorisation de droits d'auteur, il est fréquent, dans de nombreux pays, que le travail d'identification et d'obtention de ces permissions soit partagé entre les deux parties, tout comme le paiement qui en découle. Parfois (par exemple dans le cas d'une anthologie d'articles ou d'histoires), l'éditeur et l'auteur se mettent d'accord sur un budget pour des extraits de textes. Jusqu'à ce que ce budget soit atteint, l'éditeur pourra payer les autorisations. En ce qui concerne les extraits qui dépassent ce budget, c'est l'auteur qui en supportera les frais, en général sous forme de déductions sur ses redevances. Le même principe peut s'appliquer aux photographies. L'auteur pourra en fournir quelques-unes lui appartenant (à ses frais), mais si les images sont extraites d'une photothèque, l'auteur pourra prendre en charge une partie des frais.

La plupart des contrats stipulent également que, si les auteurs effectuent des modifications éditoriales de leur œuvre lorsqu'elle est au stade de l'épreuve (par opposition à corriger simplement des erreurs d'imprimerie), un plafond est placé sur le coût de ces changements, en général 10 pour cent du total des frais de composition. Un auteur qui réalise des modifications au-delà de ce plafond devra en assumer les frais, une nouvelle fois en déduisant les sommes dues sur ses redevances.

### Parts des revenus dérivés

Dans certains cas, les accords de licence entre éditeurs et auteurs autorisent l'éditeur à développer d'autres œuvres basées sur le tapuscrit original, ou à exploiter la valeur de l'actif d'autres manières. Cela peut prendre la forme d'adaptations (comme une traduction dans une autre langue), la réédition d'un extrait dans un magazine ou une revue (on parle de droit de série), ou une exploitation sous une autre forme - théâtralisation, film ou option télévision, ou la création d'un logiciel dérivé ou basé sur l'œuvre originale.

Le contrat précisera la part de revenus qui incombe à l'auteur. L'argent perçu sous forme de revenu de droits dérivés est versé lors de l'exercice financier suivant, en plus des redevances dues à l'auteur, et est calculé en fonction des avances ou dépenses que l'auteur pourra avoir encourues.

Voici deux exemples d'une séquence de quatre ans indiquant le paiement de redevances et les parts d'autres revenus. La publication a lieu au début de la deuxième année. Le livre est publié au prix de 20 \$, et 3000 exemplaires ont été initialement tirés. Dans le premier exemple, l'auteur reçoit une redevance de 10 pour cent basée sur les sommes nettes perçues par l'éditeur. Le livre se vend avec une remise moyenne de 25 pour cent. Dans le deuxième exemple, la redevance est basée sur le prix de vente conseillé.

### Redevance basée sur les recettes nettes

	1e année	2e année (1er tirage 3000)	3e année	4e année (réimpression 1500)
Vente (unité) (valeur)	-	2000 30000	1000 15000	600 9000
Redevance	[10 % des recettes]	3000	1500	900
Avance	(2000 \$)	Indexé sur les bénéfices futurs	-	-
Frais de l'auteur (autorisations)	(1500 \$)	(500 \$) (dus)	-	-
Part des autres revenus	-	750 (droits de série)	500 (traduction)	-
Paiement net	(3500 \$)	250	2000	900



### Redevance basée sur le prix de vente

	1e année	2e année (1er tirage 3000)	3e année	4e année (réimpression 1500)
Vente (unité)	-	2000	1000	600
(valeur)	-	30000	15000	9000
Redevance (10 % du prix de vente)	-	4000	2000	1200
Avance	(2000 \$)	(Indexé sur les bénéfices futurs)	-	-
Frais de l'auteur (autorisations)	(1500 \$)	(Couverts)	-	-
Part des autres revenus	-	750 (droits de série)	500 (traduction)	-
Paiement net	(3500 \$)	1250	2500	1200

### E.ii. Permissions

Il faut demander et obtenir les permissions et payer tous les frais, avant la publication. Ces frais pourront être entièrement à la charge de l'auteur, absorbés dans les coûts de production de l'éditeur, ou partagés entre l'auteur et l'éditeur. Les permissions et les frais pourront s'appliquer aux extraits de textes (prose ou poésie) ; au travail artistique, aux diagrammes et aux dessins reproduits à partir d'une source existante (pas nécessairement publiée) ; aux photographies (commandées ou sous licence d'une photothèque) et au contenu web (qu'il s'agisse de texte, d'images ou d'un mélange des deux).

Dans la séquence narrative suivante, l'auteur et l'éditeur travaillent ensemble pour produire une anthologie illustrée de la littérature et des œuvres non romanesques d'une région particulière.

#### Textes :

20 extraits en prose appartenant à des tiers de 500 à 1000 mots

10 extraits de poèmes ou de poésie appartenant à des tiers de 50 à 100 lignes

L'autorisation a été accordée gratuitement pour cinq des extraits de prose.

Les 15 restants se décomposent de la manière suivante :

8 à 100 \$ chacun	800
5 à 200 \$ chacun	1000
1 à 500 \$	500
1 à 750 \$	<b>750</b>
Total	<b>3050 \$</b>

Deux extraits de poèmes et poésies sont autorisés gratuitement.

Les huit restants se décomposent de la manière suivante

5 à 100 \$ chacun	500
2 à 200 \$ chacun	400
1 à 800 \$	800
Total	<b>1700 \$</b>
Total des extraits	<b>4750 \$</b>

Un budget de 3000 \$ pour tous les extraits de texte a été fixé par l'éditeur, mais l'auteur n'est pas disposé à financer les 1750 \$ supplémentaires. Ainsi l'extrait en prose à 750 \$ est remplacé par un autre passage coûtant 150 \$, et le poème à 800 \$ par un autre coûtant également 150 \$.

Le budget de la prose est désormais de  $3050 - 750 + 150 = 2450$

Le budget de la poésie est désormais de  $1700 - 800 + 150 = 1050$

**3500 \$**

L'auteur accepte de payer les 500 \$ supplémentaires en déduisant la somme de son premier versement de redevances.

### Travail artistique

Ce sont normalement les éditeurs qui paient les œuvres artistiques réalisées spécialement et dans ce livre, seulement deux pièces de tiers doivent être incluses dont une sur la couverture arrière. L'illustration de la couverture arrière coûte 1000 \$ et l'autre 250 \$. L'éditeur accepte de payer les deux.



## Photographies

L'auteur propose 100 photographies personnelles de qualité variable. Le livre est conçu avec des espaces réservés pour 50 photos et, après quelques désaccords, seulement 15 photos de l'auteur sont jugées de suffisamment bonne qualité pour la reproduction. Un photographe professionnel est contacté pour prendre 30 photos selon des instructions spécifiques, et est payé 300 \$ pour une journée de travail. Ces frais sont pris en charge par l'éditeur dans le cadre des frais de lancement.

Les cinq photos restantes devront provenir d'une photothèque et les tarifs sont très élevés, un prix initial de 500 \$ par photo étant annoncé. Après un sérieux marchandage, la photothèque accepte de concéder les cinq images pour un tarif ponctuel de 1500 \$. Mais lorsque celle-ci découvre que l'une des photos sera utilisée en couverture, elle revoit la somme pour la porter à 2000 \$. D'autres négociations s'ensuivent et un compromis est atteint, selon lequel l'auteur et l'éditeur acceptent de partager les frais de la photothèque, versant chacun 1000 \$.

Ainsi, l'auteur accepte de payer 500 \$ pour les extraits de textes et 1000 \$ pour les photos, soit un total de 1500 \$. Il a reçu 1000 \$ sur une avance de 2000 \$, aussi lorsque la seconde partie de l'avance doit lui être versée à la publication, il ne perçoit pas d'argent. En fait, il « doit » toujours 500 \$, qui seront déduits des ventes et redevances de la première année.

L'exemple ci-dessus illustre simplement comment un auteur et un éditeur collaborent pour produire et publier une œuvre littéraire. Il est important de connaître certaines traditions de l'édition dans les différentes juridictions, car celles-ci sont susceptibles de varier. Il est par conséquent recommandé que les deux parties, l'éditeur et l'auteur, se mettent d'accord dès le début en ce qui concerne les modalités de paiement.

## E.iii. Droits dérivés

Nous avons déjà parlé de la gestion des droits dérivés et le moment est venu de fournir des modèles commerciaux. Il serait faux de penser que les revenus de l'édition proviennent exclusivement de la vente de livres (revenu principal) car il existe de nombreuses manières de générer des **revenus secondaires** en exploitant les actifs

représentés par le livre. De nouveau, l'auteur pourra décider d'exploiter tout ou partie de ses actifs secondaires sans aucune intervention de la part de l'éditeur.

L'octroi de droits initial de l'auteur à l'éditeur confère à ce dernier le droit de produire l'œuvre sous forme de volumes, et également le droit d'autoriser son exploitation par des tiers dans d'autres formats. L'éditeur pourra autoriser d'autres éditions ou versions de l'œuvre intégrale (dans sa langue originale ou en traduction) ; l'éditeur pourra vendre les droits de certaines parties de l'œuvre ; et/ou l'éditeur pourra adapter et exploiter l'ouvrage original et le produire dans différents médias. Une édition reliée pourra être publiée en poche, soit par l'éditeur d'origine soit par un autre. Une œuvre de littérature peut figurer dans une édition éducative avec des notes contextuelles ou explicatives pour aider les personnes qui l'étudient en vue d'un examen. Les lecteurs malvoyants pourront avoir besoin d'une édition en gros caractères. La manière la plus fréquente dont un livre entier est publié dans une édition différente est peut-être lorsque celui-ci est traduit dans une autre langue et vendu dans d'autres pays.

Si un éditeur original produit une autre édition ou version d'une œuvre d'un auteur, les droits d'auteur sont alors la manière la plus fréquente de rémunérer cet auteur. Les taux pourront être différents si les remises proposées aux détaillants sont différentes.

Par exemple

Redevance sur une édition originale : ventes intérieures 10 pour cent du prix de vente

ventes à l'exportation 10 pour cent des sommes nettes perçues

Redevance sur une édition de poche : ventes intérieures 12 pour cent des sommes nettes perçues

ventes à l'exportation 10 pour cent des sommes nettes perçues

Si un autre éditeur achète les droits de produire une édition locale de l'œuvre originale, cet acheteur payera en général une redevance sur ses ventes. L'éditeur d'origine peut fabriquer et fournir des exemplaires finis (reliés ou en feuilles), imprimés en même temps que sa propre réimpression, de sorte que les deux parties puissent bénéficier



d'un tirage plus long. Ou l'éditeur-vendeur peut fournir un film ou des fichiers numériques de l'œuvre originale, de sorte que l'éditeur-acheteur puisse imprimer sa propre édition.

La **première méthode** est particulièrement utile lorsque les livres sont tout en couleur, comme l'exemple indiqué ci-dessous. Cela est dû au fait que les courts tirages en couleur sont toujours très chers, même avec la technologie d'impression à la demande (POD). Les économies profitent à tout le monde.

Le vendeur A veut réimprimer 1000 exemplaires

L'acheteur B veut acheter 800 exemplaires pour son marché dans sa langue

L'acheteur C veut 700 exemplaires pour son marché dans sa langue

Total : **2500**

Les acheteurs B et C fournissent des fichiers ou un film du texte dans leurs langues. La majeure partie du livre se compose d'illustrations en couleur. Les fichiers textes sont appelés la cinquième couleur noire (les quatre autres étant magenta, jaune, cyan [bleu] et le noir des illustrations). Il est beaucoup plus économique d'imprimer les 2500 exemplaires des illustrations en même temps, puis de placer séparément les différentes impressions de texte.

Coût pour 800 (Acheteur B)

Mise en train	500
Impression de 800 à 1,50 \$	1200
Redevance de 50 c	400
Fret à 50 c	400
Total	<b>2500</b> (coût unitaire 3,13 \$)

Ainsi, si l'acheteur B voulait acheter ses 800 exemplaires et les faire imprimer séparément, le coût unitaire de 3,13 \$ et les frais du vendeur A avoisinant les 6 \$ seraient prohibitifs.

Intéressons-nous maintenant à ce qui se passe lorsque les trois « besoins » sont imprimés en même temps. (1000 réimpressions pour le vendeur A, plus 800 et 700 exemplaires pour les acheteurs B et C)



Coût pour 2500

Mise en train	500
Impression de 2500 à 80 c	2000
Redevance de 50 c	1250
Fret à 50 c	1250
Total	<b>5000</b> (coût unitaire 2 \$)

Le vendeur A ayant réussi à atteindre un coût unitaire de 2 \$, il va essayer de vendre des éditions spéciales aux acheteurs B et C pour environ deux fois les frais d'impression unitaires (incluant la mise en train) plus la redevance et le fret.

Ainsi, l'acheteur C peut désormais acheter ses 700 exemplaires dans le cadre de l'impression totale de 2500 exemplaires.

Pour l'acheteur C (700 exemplaires)

Les frais totaux d'impression pour 2500 (incluant la mise en train et PPB) s'élevaient à 2500 \$, soit un coût d'impression unitaire de 1 \$.

Le vendeur A majore cette somme de 100 pour cent et 1 \$ devient 2 \$.

Frais pour l'acheteur C	2 \$
+ la redevance et le fret (50 c +50 c)	1 \$
Coût total pour l'acheteur C	3 \$
Le coût pour l'acheteur C pour 700 exemplaires (redevance et fret inclus) est donc de	<b>2100 \$</b>

Le vendeur A doit partager l'élément de redevance des revenus de l'acheteur C avec l'auteur, conformément au contrat. La redevance est de 50 c.

Ainsi 700 exemplaires à 50 c= 350 \$. Conformément au contrat, 75 pour cent de cette somme revient à l'auteur (263 \$), il reste donc 87 \$ à l'éditeur.

La **seconde méthode** (l'éditeur fournit un film ou des fichiers) est illustrée par l'exemple suivant :



Un éditeur nigérian conclut un accord avec un éditeur sud-africain à Johannesburg pour vendre les droits en langue isiXhosa de l'un de ses titres illustrés, imprimé en quatre couleurs. Le livre original est vendu 20 \$.

L'éditeur nigérian accepte de fournir un duplicata au coût plus 10 pour cent de sorte que l'éditeur sud-africain puisse utiliser le film quatre couleurs des illustrations non modifiées. Il traduit, place et réalise un film du texte en noir en isiXhosa. « Coût plus 10 pour cent » signifie le prix réel payé pour le duplicata ou les fichiers numériques, plus des frais administratifs de 10 pour cent, soit le coût du personnel de production chargé de la commande et de l'envoi. Cette majoration n'est pas partagée avec l'auteur.

Six mois plus tard, l'éditeur sud-africain produit et publie son édition. Il imprime 2000 exemplaires au prix de vente local de 195 Rands.<sup>16</sup> Une redevance de 8 % sur le prix de vente public africain est fixée avec l'éditeur local. Une fois l'édition épuisée, les gains attendus seront de :

$$8 \text{ pour cent de } 195 \text{ R} \times 2000 = 31\,200 \text{ R}$$

Lorsque le marché a été conclu, une avance de 15 000 R a été fixée, soit environ la moitié du revenu attendu. L'éditeur sud-africain a payé cette avance en novembre, dès que le contrat a été signé.

En décembre de l'année suivante, l'éditeur sud-africain a préparé sa comptabilité. C'est alors qu'il a découvert avoir vendu 1 200 exemplaires du livre. Avec une redevance de 8 pour cent, la somme due s'élevait à 18 720 R. Toutefois, une avance de 15 000 R avait déjà été versée. Lorsque le compte a été payé au mois de mars suivant, le solde de 3 720 R a été perçu par l'éditeur original.

A la fin de cette année, 500 copies supplémentaires avaient été vendues. Le prix du livre en Afrique du Sud avait augmenté à 225 R à compter du 1er janvier, par conséquent, les gains de redevance pour l'année s'élevaient à 8 pour cent de  $225 \text{ R} \times 500 = 9000 \text{ R}$ , lesquels ont été versés au mois de mars suivant.

<sup>16</sup> Au moment de la publication, le taux de change était de : 1 dollar US = 7 rands sud-africains

Si le contrat de l'éditeur original avec l'auteur stipule que la part de revenu des droits de traduction est de 75:25 – cela signifie 75 pour cent pour l'auteur et 25 pour cent pour l'éditeur.

### Ce tableau indique comment cela fonctionne :

Date	Événement	Revenu Rand	Part de l'auteur (75 %)	Part de l'éditeur (25 %)
Oct 2005	Langue IsiXhosa Droits vendus	-	-	-
Nov 2005	Avance reçue	15 000	-	-
Mars 2006	Compte de l'auteur pour le 2 <sup>e</sup> semestre 2005	-	11 250 R	3 750 R
Déc 2006	Compte sud-africain préparé pour 2006 1 200 vendus	(18 720 moins l'avance)	-	-
Mars 2007	Compte payé	3 720	-	-
Sept 2007	Compte de l'auteur pour le premier semestre 2007 payé	-	2 790 R	930 R
Déc 2007	Compte sud-africain préparé pour 2007 500 vendus	(9000)	-	-
Sept 2008	Compte de l'auteur pour le premier semestre 2008 payé	-	6 750 R	2 250 R
	Revenu total à fin 2008		<b>20 790 R</b>	<b>6 930 R</b>

Les sections précédentes traitant des permissions indiquent les genres d'articles et les tarifs éventuels imposés lorsqu'un éditeur souhaite acquérir les droits d'une partie d'une œuvre d'un auteur, d'un photographe ou d'un autre éditeur. A l'inverse, les éditeurs peuvent tirer des revenus en vendant des parties de publications pour lesquelles ils détiennent des droits. Toutefois, cela peut représenter un gros travail de vendre un grand nombre de petites parties différentes de douzaines d'œuvres, ainsi, cela ne représente généralement pas un aspect très rentable du secteur. De plus, l'éditeur (même agissant au nom de l'auteur et avec son autorité), ne détiendra pas toujours tous les droits dans des parties de l'œuvre que d'autres éditeurs souhaitent acquérir.



### Extraits de textes

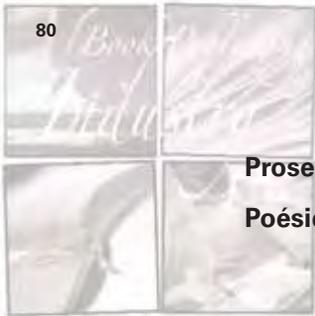
Si un éditeur publie les œuvres d'un célèbre écrivain de fiction ou d'un poète, la demande de la part d'autres éditeurs souhaitant inclure des extraits, des histoires ou des poèmes seuls dans des anthologies ou des collections d'œuvres par genre, sera continue. Des commissions d'examen pourront vouloir la permission d'inclure une partie d'une de ces œuvres dans des documents littéraires. La grande question, qui reste sans réponse est : « **combien faire payer ?** » D'un point de vue strictement commercial, on pourrait dire « ce que peut se permettre l'éditeur », mais d'autres facteurs entrent en jeu.

Les questions que l'éditeur doit se poser afin de prendre sa décision sont avant tout juridiques et dépendent de la législation nationale sur les limitations et exceptions. Deuxièmement les questions concernées sont éthiques, culturelles, morales et, bien entendu, commerciales.

L'équilibre devant être trouvé doit produire un retour raisonnable tant pour l'auteur que l'éditeur, mais ne pas empêcher des utilisateurs tiers légitimes de rééditer une œuvre (ou une partie de celle-ci) en exerçant des tarifs prohibitifs. Du reste, la promotion et la publication de l'œuvre d'un auteur dans d'autres publications peuvent s'avérer positives. Il faut également estimer la part de l'œuvre intégrale nécessaire pour la réutilisation, l'importance de l'utilisation (une partie sera-t-elle utilisée sur la couverture du livre ?) et quelle sera la portée de la vente et de la distribution de la nouvelle œuvre de l'éditeur.

Plus l'utilisation est répandue (et proéminente) et plus la diffusion est large, plus les frais seront élevés. Il faut garder à l'esprit que, selon les termes de l'utilisation équitable (ou usage loyal), les éditeurs pourront utiliser une petite partie de l'œuvre sans demander la permission ni payer de frais. Il faut aussi noter qu'en général, l'éditeur et l'auteur exigeront que l'extrait ou l'œuvre reproduite soit exactement conforme à l'original.

En 2002, les tarifs de référence suivants étaient suggérés au Royaume-Uni par la Society of Authors et la Publishers Association for prose and poetry.

**Prose**

200 à 250 \$ pour 1000 mots

**Poésie**

150 à 200 \$ pour les 10 premières lignes

3,50 à 4 \$ par ligne pour les lignes 11 à 30

2,20 à 2,50 \$ par ligne à partir de la ligne 31

Les honoraires fixes pour les poèmes courts sont de plus en plus fréquents.

Les tarifs peuvent varier de 200 à 300 \$.

Cela correspond à des **droits internationaux**, par conséquent des tarifs inférieurs s'appliquent à une utilisation plus limitée, ou au cas où le travail serait utilisé dans un journal spécialisé à faible tirage.

### Illustrations

Les œuvres d'art sont en général réalisées sur commande, tout comme les photographies. L'acquisition d'un travail artistique déjà publié ou l'utilisation de photographies issues d'une photothèque exige une licence et en général le paiement de frais. Le prix dépendra de deux facteurs : la taille de l'illustration reproduite sur la page, et la mesure dans laquelle le nouvel ouvrage sera publié et diffusé.

La *British Association of Picture Libraries and Agencies* (BAPLA) a produit des directives en 2002 pour indiquer une gamme de prix :

Taille en pages	Droits R-U	Droits du Commonwealth	Monde anglophone	Monde toutes les langues
25 %	120 \$	145 \$	190 \$	225 \$
50 %	135 \$	175 \$	225 \$	275 \$
75 %	170 \$	200 \$	275 \$	305 \$
100 %	225 \$	275 \$	365 \$	390 \$

Une nouvelle fois, la règle générale veut que des frais inférieurs s'appliquent aux publications à diffusion limitée, et des frais plus élevés pour une réutilisation importante, comme sur la couverture plutôt que dans le corps du texte.

Les propriétaires de droits concernant des photographies, par exemple, accorderont presque toujours à l'éditeur des droits limités sous forme de licence non-exclusive, et ces droits relatifs à une œuvre dans une publication ne peuvent être vendus à un



tiers si seuls des droits limités ont été accordés. Par exemple, une page d'un manuel peut contenir du texte, du travail artistique, des photos, des schémas et même des cartes. Les droits de reproduire cette page ne peuvent être vendus que si l'éditeur détient les droits pour tous les composants - ce qui est peu probable.

De plus, lors de la vente des droits, il est essentiel de s'assurer que les éditeurs reproduisant ou rééditant le support continueront à respecter les droits moraux des créateurs. Cela signifiera en général insister pour qu'ils reproduisent les éléments précisément et intégralement, afin d'écartier tout danger de transgression des droits d'intégrité des créateurs.

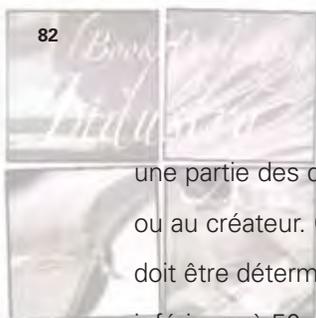
### **Adaptations et exploitations**

Certaines œuvres se prêtent à une exploitation plus poussée, sous différentes formes et dans de nouveaux médias. Un roman peut être mis en scène et joué ; il peut être lu à la radio, soit dans sa forme intégrale, soit sous forme abrégée ou condensée ; il peut servir de base au scénario d'un film ou d'un programme télévisé. Des sections du roman pourront être publiées dans un journal ou un magazine. Avant la publication (premiers droits de série), des extraits peuvent servir à faire la publicité du livre alors qu'après la publication (droits de série secondaires), les extraits peuvent renforcer l'attrait ou les ventes de l'œuvre auprès d'un public nouveau ou plus vaste.

Pour de nombreuses publications académiques ou scientifiques, de telles possibilités « glamour » sont très limitées. Toutefois, un éditeur pourra vouloir adapter une section d'un manuel pour un public différent (niveau de compétence inférieur ou dans un langage simplifié) ; cette modification est répertoriée dans la catégorie des droits d'adaptation ou d'abrégé.

C'est souvent le *support* d'exploitation qui définit et limite les droits - audio, visuel (photos et vidéos), audio-visuel, numérique/électronique, et ainsi de suite.

En ce qui concerne certaines œuvres populaires pour enfants, les personnages deviennent si familiers que les **droits de merchandising** peuvent être vendus et l'image du personnage célèbre utilisée sur toutes sortes d'articles et de marchandises, des T-shirts aux tapis de souris, des yaourts aux boîtes de conserves. Les licences d'utilisation de ces personnages peuvent s'avérer très lucratives si l'éditeur a conservé



une partie des droits, mais la majorité de l'argent dans ces exemples revient à l'auteur ou au créateur. Quelle que soit la forme ou le support d'exploitation, la part de l'auteur doit être déterminée. Comme nous l'avons déjà expliqué, elle ne sera normalement pas inférieure à 50 pour cent des revenus perçus sur la vente des droits, et peut atteindre jusqu'à 90 pour cent pour les livres grand public. Une répartition à 75 pour cent pour l'auteur et 25 pour cent pour l'éditeur est un juste milieu tout à fait raisonnable, alors que pour les publications éducatives et académiques, un partage 50-50 est beaucoup plus fréquent.

Afin d'illustrer comment les revenus de droits peuvent être générés et distribués, l'exemple ci-dessous est celui d'une œuvre grand public bien en vue, qui a exigé une avance importante pour son célèbre auteur. A l'issue de la première année de publication, un état des résultats et un compte d'auteur a été préparé pour le roman de Jackie Jones, *One Night of Romance* (Une nuit de romance). Le prix du livre est de 15 \$.

### Jackie Jones : *One Night of Romance*

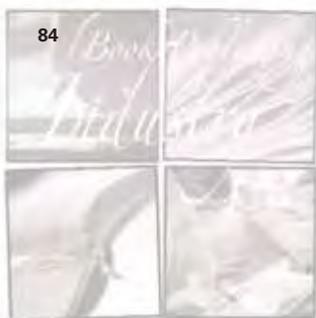
Avance sur redevance	200 000 \$
25 000 exemplaires à 10 % du prix de vente	37 500 \$
Moins la réserve de retours (20 %)	(7 500 \$) = 30 000 \$
25 000 exemplaires à 10 % de la recette moyenne de 8 \$	20 000 \$
Premiers droits de série vendus au journal du dimanche pour 100 000 \$ (90 % à Jackie)	90 000 \$
Option pour série télévision 50 000 \$ (90 % à Jackie)	45 000 \$
Avance sur les droits de traduction en français et en espagnol 10 000 \$ chacun (total 20 000 \$) (75% à Jackie)	15 000 \$
<b>Total des revenus d'auteur générés</b>	<b>200 000 \$</b>
Moins l'avance déjà versée	200 000 \$
<b>Nouveaux revenus de droits d'auteurs dus à Jackie</b>	<b>0,00 \$</b>

Les droits dérivés existent dans toutes les formes et toutes les tailles et de nombreuses publications n'offrent aucune opportunité d'exploitation, à part peut-être



la traduction. En général, générer des revenus de droits peut-être onéreux et difficile, bien que la majorité des revenus soit acquittée de coûts indirects, car le travail entrepris pour générer le revenu a été en grande partie réalisé par l'éditeur-acheteur.

D'un point de vue commercial, ce revenu constitue souvent un supplément agréable et parfois imprévu. L'accord sur le partage de ce revenu avec l'auteur est un point de négociation clé.



## SECTION F

### Conformité aux droits d'auteur

Un éditeur d'un pays d'Afrique occidentale a déclaré que ses plus grands concurrents n'étaient pas les autres éditeurs, mais ceux qui produisaient et vendaient des exemplaires non autorisés (également appelés articles contrefaits ou piratés) de ses publications dans la rue. Les violations flagrantes de propriété intellectuelle représentent un plus grand problème dans certains pays que dans d'autres. Cependant, la ponction la plus répétée sur les énergies et les ressources de publication a lieu lorsque le public est « complice » de ces activités en raison de connaissances insuffisantes sur la propriété intellectuelle et la méconnaissance des conséquences de ses actions.

Bien qu'une action en justice à l'encontre des contrefacteurs de droits d'auteur, y compris ceux qui plagient et fournissent des exemplaires contrefaits au public, puisse être efficace à court terme lorsque la publicité qui en résulte fait une impression sur la conscience du public, la seule solution à long terme consiste à mieux informer le public et lui faire prendre conscience de la situation.

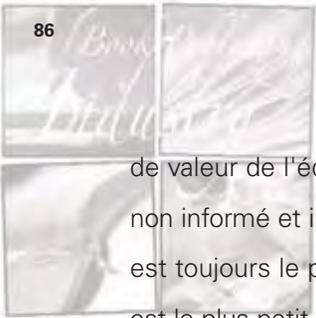
Le monde universitaire est particulièrement réceptif aux campagnes de sensibilisation si les responsables et les décideurs « adhèrent » au principe de conformité de droits d'auteur. Dans un pays en voie de développement, le ministère de l'Education remet des directives relatives aux droits d'auteur aux écoles dans lesquelles il stipulait explicitement que les directeurs d'école étaient, en fin de compte, responsables de la conformité au sein de leur établissement, et que la violation de droits d'auteur constituait non seulement un embarras potentiel pour le service, mais était aussi condamnable moralement et inacceptable sur le plan éducatif. Les directives précisaient



également que le ministère avait conscience du fait que les professeurs se plaignaient souvent des restrictions sur les photocopies, qu'elles étaient frustrantes et empêchaient la diffusion de documents et d'informations aux élèves. Le ministère signala à ce sujet qu'il souhaitait insister non seulement sur le fait que les directeurs d'école portaient la responsabilité d'inculquer à leurs élèves l'obligation morale de respecter la propriété d'autrui, mais qu'ils étaient en plus chargés d'encourager la créativité et la pensée originale. Photocopier au-delà de ce qui est autorisé par la loi et sans licence équivaut à un détournement de propriété intellectuelle. Plagier le travail d'autrui en le faisant passer pour le sien est non seulement une pratique malhonnête, mais en plus irrationnelle sur le plan pédagogique car cela inhibe le développement intellectuel.

Les éditeurs agissant seuls se trouveront dans la quasi impossibilité de lutter contre l'indifférence du public concernant les pertes engendrées par les exemplaires contrefaits sur le marché ou l'érosion continue de leurs bénéfiques en raison de ventes par des reproductions non autorisées dans les établissements scolaires. C'est pour cette raison que les associations d'éditeurs mettent en place des campagnes efficaces. Par exemple, les ODR ont réussi à créer des cultures de conformité, non seulement au moyen de campagnes de prise de conscience, mais également en fournissant une « soupape de sécurité » permettant de légaliser les exemplaires en payant une modique somme et, plus important encore, en simplifiant le processus selon lequel est accordée la licence. On a souvent dit que la mise en application et l'octroi de licence se complétaient, et qu'un secteur d'édition avait beaucoup plus de chances de réussir s'il pouvait s'appuyer sur le soutien d'un cadre juridique avec des mesures adéquates pour enrayer la violation des dispositions de propriété intellectuelle, associées à un système efficace d'administration collective.

Les éditeurs trouvent ironique que la justification des exemplaires illégaux ou de l'achat de livres contrefaits repose sur le fait que les originaux sont « trop chers », car l'érosion du marché engendre de plus petits tirages, qui à leur tour engendrent des coûts unitaires plus élevés qui, en fin de compte, produisent des prix de vente en hausse. L'objectif des campagnes de sensibilisation consiste à attirer l'attention du public sur ces problèmes. Les éditeurs devraient chercher à obtenir le soutien des autres propriétaires de droits - auteurs, artistes et photographes - pour donner du poids à leurs campagnes, car tous les membres d'un pôle de compétitivité sont des alliés potentiels puisque, comme nous l'avons déjà vu, chaque maillon de la chaîne



de valeur de l'édition dépend de tous les autres, et tous sont affaiblis par un public non informé et indifférent. Dans un pays en voie de développement, le marché national est toujours le plus atteint par une violation de droits d'auteur à grande échelle car il est le plus petit, le plus fragile et le plus exposé aux menaces. Les éditeurs étrangers vont, soit « surmonter » les dommages, soit retirer leurs publications d'un marché qui, pour eux, n'est pas vital, mais en ce qui concerne les éditeurs locaux, leur subsistance dépend du marché intérieur.

L'état porte également la responsabilité de soutenir son secteur de l'édition au moyen de campagnes de sensibilisation par rapport à la propriété intellectuelle dans l'intérêt de la promotion et de la diversité culturelles. La menace d'une action en justice par les éditeurs est dissuasive. Toutefois, les éléments dissuasifs ne suffisent pas à inverser une culture de copie, et l'objectif d'une campagne efficace devrait dépasser l'éducation du grand public pour le convaincre qu'une utilisation non autorisée de propriété intellectuelle est non seulement illégale, mais en plus condamnable moralement et par-dessus tout, contre-productive vis-à-vis des objectifs de développement économique, social et culturel de leur pays.



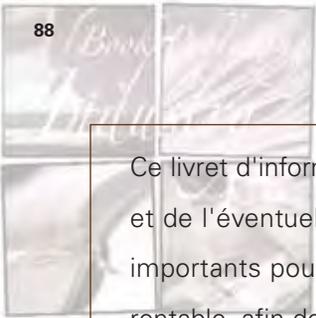
## SECTION G

### Conclusion

Maintenant, les lecteurs auront compris que les actifs économiques les plus importants des maisons d'édition sont les droits de propriété intellectuelle qu'elles possèdent et contrôlent. Cette propriété des droits commence avec l'expression de l'idée, le contenu du livre, jusqu'à la gestion de ces droits sur le marché. Toutefois, la manière et le moment où un éditeur décide de pénétrer un marché dépend principalement d'un facteur : s'il est en mesure ou non de vendre ses livres.

Les ventes de livres et les rendements des éditeurs sur un marché donné dépendront à leur tour de toute une gamme de facteurs, le plus important étant l'existence ou non d'un cadre réglementaire pour assister la production, la diffusion, la gestion (par ex. la collecte des droits d'auteurs) et l'exécution des droits de propriété intellectuelle. En même temps, les marchés sont créés par des facteurs incluant des variables démographiques favorables, un taux d'alphabétisation existant ou en progression, une amélioration des établissements scolaires, une distribution et des points de vente efficaces, et la volonté de la société de respecter les droits des auteurs, mais par-dessus tout, la recherche de nouvelles idées.

La promotion et la protection des actifs de propriété intellectuelle des maisons d'édition encouragent la poursuite de la publication d'œuvres littéraires et artistiques. Un tel encouragement favorise une offre de produits culturels diversifiés, ce qui revêt une grande importance pour les traditions et le marché culturels d'un pays. En tant qu'agents culturels et pourvoyeurs d'idées, les investissements et le rendement de l'actif des éditeurs doivent être garantis. Cela exige des stratégies appropriées, qui se soutiennent mutuellement de la part du gouvernement et du secteur privé.



Ce livret d'information constitue une première approche, attirant l'attention du lecteur et de l'éventuel éditeur sur les différents aspects qui constituent des éléments importants pour la garantie d'une industrie du livre qui soit viable, dynamique et rentable, afin de promouvoir les compétences créatives de la société.

Bien que ce secteur soit considéré comme le plus accompli de tous les secteurs créatifs, lorsqu'il y a peu d'obstacles, il convient tout de même de faire preuve de vigilance vis-à-vis de son importance envers les contributions économiques, sociales et culturelles d'un pays. Le secteur de l'édition de livres s'épanouit mieux au-delà des frontières des centres d'apprentissage traditionnels lorsqu'il ne relève plus de l'industrie du « luxe » mais du « bien-être ».

Pour plus d'informations, veuillez contacter l'OMPI  
à l'adresse : [www.wipo.int](http://www.wipo.int)

**Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle**  
34, chemin des Colombettes  
Case postale 18  
CH-1211 Genève 20  
Suisse

Téléphone :  
+41 22 338 91 11

Télécopieur :  
+41 22 733 54 28