

**Faculté de droit et de criminologie**

# **Vers une plus juste rémunération des auteurs et artistes-interprètes de l'audiovisuel à l'ère des plateformes numériques**

**Le nouveau cadre juridique belge**

Auteur : Valentine Velghe  
Promoteur : Bernard Mouffe  
Année académique 2023-2024  
Master en droit – Finalité justice civile et pénale

## **Plagiat et erreur méthodologique grave**

---

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation\*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

\* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

## **Remerciements**

Je tiens, tout d'abord, à remercier mon promoteur, Monsieur Bernard Mouffe, pour m'avoir permis d'approfondir ce sujet passionnant, mais aussi pour son accompagnement et sa disponibilité tout au long de ce mémoire.

Je souhaiterais également exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui m'ont aidée dans mes recherches et qui ont pris le temps de répondre à mes questions. J'adresse un remerciement particulier à Monsieur Frédéric Young, pour avoir partagé avec moi son expérience professionnelle et m'avoir encouragée dans ce projet.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement ma famille et mes parents qui m'ont apporté leur soutien durant ces cinq années d'études et sans qui ce parcours universitaire n'aurait pas été possible. Merci à ma maman, dont le cœur est davantage tourné vers l'art que vers le droit, pour sa présence et pour le temps qu'elle a consacré à la relecture de mon mémoire.

# Table des matières

INTRODUCTION.....	1
PARTIE I : Les considérations théoriques de base.....	4
<b>CHAPITRE 1 : Le droit d’auteur en matière audiovisuelle .....</b>	<b>4</b>
Section 1 : Les œuvres protégées et la notion d’œuvre audiovisuelle .....	4
Section 2 : Les titulaires du droit d’auteur .....	5
Section 3 : Les droits patrimoniaux de l’auteur .....	7
§1 : Les droits de reproduction .....	7
A. Le droit de reproduction au sens strict (sur un support) .....	7
B. Le droit d’adaptation.....	8
C. Le droit de location ou de prêt.....	8
D. Le droit de distribution .....	8
E. Le droit de destination .....	8
§2 : Le droit de communication au public.....	9
A. La définition .....	9
B. L’impact des évolutions technologiques sur les modes de communication au public.....	11
1. Les plateformes de partage.....	11
2. Le <i>streaming</i> .....	12
<b>CHAPITRE 2 : Les droits voisins en matière audiovisuelle.....</b>	<b>13</b>
Section 1 : Les artistes-interprètes ou exécutants.....	13
Section 2 : Les producteurs de premières fixations de films.....	15
PARTIE II : Les problèmes de rémunération dans la pratique et l’impact des changements législatifs.....	16
<b>CHAPITRE 1 : L’exploitation des œuvres audiovisuelles et la problématique des plateformes.....</b>	<b>16</b>
Section 1 : La cession des droits.....	16
§1 : La chaine contractuelle.....	17
§2 : La présomption de cession au profit du producteur en matière d’œuvre audiovisuelle .....	17
§3 : La rémunération des auteurs et artistes-interprètes avant la loi du 19 juin 2022 .....	18
Section 2 : Le rôle des sociétés de gestion collective .....	19
§1 : Une présentation générale.....	19
§2 : L’apport à une société de gestion et la cession au producteur .....	20

<b>Section 3 : L'exploitation sur les plateformes de partage de contenus avant la Directive (UE) 2019/790 et sa transposition en droit belge.....</b>	<b>23</b>
§1 : Le <i>value gap</i> .....	24
§2 : Le cadre légal .....	24
§3 : Le cadre contractuel .....	25
<b>Section 4 : Les plateformes de <i>streaming</i> et les pratiques de <i>buy-out</i> .....</b>	<b>26</b>
§1 : L'essor des plateformes de SVOD .....	26
§2 : Les clauses de <i>buy-out</i> .....	26
<b>CHAPITRE 2 : Les changements apportés par la Directive (UE) 2019/790 et la loi de transposition belge .....</b>	<b>29</b>
<b>Section 1 : La responsabilité des plateformes de partage de contenus .....</b>	<b>30</b>
§1 : Le régime instauré par la Directive (UE) 2019/790 .....	31
§2 : La transposition de la Directive (UE) 2019/790 en droit belge.....	33
<b>Section 2 : La rémunération .....</b>	<b>33</b>
§1 : Le principe de la rémunération appropriée et proportionnelle .....	34
A. La notion de juste rémunération .....	34
B. Les articles de transposition .....	35
§2 : Les nouveaux droits à rémunération incessibles, en gestion collective obligatoire, par la société du titulaire de droit.....	36
A. Un droit à rémunération résiduel pour garantir la juste rémunération des auteurs et artistes-interprètes.....	37
B. Les droits à rémunération incessibles en matière d'exploitation par les plateformes numériques.....	38
1) Les plateformes de partage de contenus en ligne.....	38
2) Le <i>streaming</i> audiovisuel .....	39
<b>Section 3 : Les autres mécanismes de protection contractuelle .....</b>	<b>41</b>
§1 : L'obligation de transparence .....	42
A. Un aperçu de la portée de l'obligation .....	42
B. Le contenu et la périodicité de l'obligation .....	44
C. Les informations détenues par les tiers .....	44
§2 : La clause de succès .....	45
§3 : Le droit de révocation .....	47
A. L'obligation d'exploiter et le droit de révocation en cas de défaut.....	47
B. Les exclusions.....	48
<b>CHAPITRE 3 : L'importance et l'impact concret des droits à rémunération incessibles instaurés par le législateur belge.....</b>	<b>49</b>
<b>Section 1 : Le recours aux sociétés de gestion collective.....</b>	<b>50</b>

§1 : L'exclusion des sociétés de producteurs.....	50
§2 : La dissociation du droit exclusif et de la rémunération attachée à ce droit ..	51
<b>Section 2 : L'illustration des effets d'un tel droit à rémunération dans les rapports avec les plateformes numériques ..</b>	<b>52</b>
§1 : Le recours à un droit à rémunération pour compléter les avancées résultant de la Directive (UE) 2019/790.....	52
A. Les difficultés associées à la clause de succès .....	52
B. L'article 17 de la Directive (UE) 2019/790, une avancée partielle .....	56
§2 : Les accords entre les plateformes et les sociétés de gestion collective .....	57
A. Les auteurs .....	57
B. Les artistes-interprètes .....	58
§3 : Le <i>buy-out</i> .....	59
<b>Section 3 : Les droits à rémunération résiduels, une approche ayant déjà fait ses preuves .....</b>	<b>59</b>
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>61</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>65</b>

# INTRODUCTION

L'année 2023 a été marquée par une grève d'ampleur des scénaristes et acteurs de Hollywood réunis respectivement au sein de la Writers Guild of America (WGA) et de la Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists (SAG-AFTRA), entraînant ainsi une paralysie de l'industrie audiovisuelle pendant plusieurs mois. Ces actions collectives ont donné lieu à d'intenses négociations entre les studios et les syndicats américains qui réclamaient essentiellement de meilleures conditions salariales pour leurs membres<sup>1</sup>.

Il est incontestable que le système américain est très différent du système mis en place en Europe occidentale. Néanmoins, les grèves qui ont frappé les États-Unis ne doivent pas nous laisser indifférents. En effet, les contestations des auteurs et comédiens américains sont en grande partie liées au développement des plateformes numériques et mettent en lumière des enjeux qui vont également impacter le secteur audiovisuel européen.

Les progrès technologiques ont permis l'ascension de nouvelles formes d'exploitation des contenus audiovisuels, que ce soit via des plateformes de vidéo à la demande, ou des réseaux sociaux et autres plateformes de partage. La crise sanitaire de la Covid-19 n'a fait qu'accentuer la montée en puissance de ces plateformes numériques ; contraints de rester chez eux, c'est vers de tels services que les consommateurs se sont tournés. Profiter du large catalogue de Netflix ou Disney+, faire défiler sa page Instagram, ou encore passer la soirée à regarder des vidéos postées sur YouTube, sont autant de pratiques devenues parties intégrantes de notre quotidien. Parmi ces nouveaux usages, certains se révèlent de manière plus évidente comme étant problématiques. C'est le cas, par exemple, d'un compte TikTok qui permettrait le visionnage d'une multitude de scènes tirées d'un film ou de l'épisode complet d'une série lorsque celui-ci est découpé en différentes parties publiées successivement.

Il est essentiel de s'interroger sur les rapports qu'entretiennent ces plateformes avec le droit d'auteur d'une part et les droits voisins d'autre part.

De tels développements multiplient les possibilités d'accès aux œuvres audiovisuelles et les recettes qui pourront être générées à partir de celles-ci. Toutefois, il n'est pas certain que les personnes à l'origine de la création artistique puissent elles-mêmes profiter pleinement de ces

---

<sup>1</sup> J. HUON, avec AFP, « La grève à Hollywood officiellement terminée », *Le Soir*, 11 octobre 2023, <https://www.lesoir.be/542852/article/2023-10-11/la-grève-hollywood-officiellement-terminée>, (date de dernière consultation : 9 août 2024) ; AFP, « Après les scénaristes, les acteurs d'Hollywood entrent à leur tour en grève », *L'Echo*, 13 juillet 2023, <https://www.lecho.be/culture/cinema/apres-les-scenaristes-les-acteurs-d-hollywood-entrent-a-leur-tour-en-grève/10480443.html> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

nouvelles opportunités et recevoir une part équitable des revenus créés. Outre les problèmes de transparence liés à l'exploitation en ligne, il peut y avoir des craintes que les plateformes dominantes tentent d'imposer, en Europe continentale, une conception plus américaine du droit d'auteur et moins protectrice des créateurs. Il faut garder à l'esprit que les auteurs et artistes-interprètes sont souvent en position de faiblesse dans leurs relations contractuelles et leur pouvoir de négociation se révèle généralement insignifiant par rapport aux puissantes plateformes numériques qui se répandent en Europe.

Les changements qui ont pu être observés dans les pratiques de consommation et les modèles économiques du secteur audiovisuel appellent par conséquent à une réponse juridique, qui doit se traduire par la mise en place d'un cadre et de règles adaptées à ces évolutions et protectrices des droits des auteurs et artistes-interprètes vulnérables.

En ce sens, des discussions ont été engagées au niveau européen et ont débouché sur l'adoption de la Directive (UE) 2019/790<sup>2</sup>. S'agissant d'un acte législatif qui lie les États membres quant au résultat à atteindre, mais leur laisse une certaine liberté concernant la manière d'y parvenir, les solutions retenues à l'occasion de la transposition en droit national vont varier d'un pays à l'autre. Dans un tel contexte, il convient de s'intéresser à la position adoptée par la Belgique dans la loi du 19 juin 2022<sup>3</sup> et à l'impact de ces choix législatifs, afin d'évaluer s'ils vont contribuer à une réelle amélioration de la situation des auteurs et artistes-interprètes.

Cette étude est divisée en deux grandes parties, l'une ayant un caractère essentiellement théorique et l'autre étant axée plutôt sur une approche pratique.

La première partie, comprenant un chapitre sur le droit d'auteur et un autre sur les droits voisins, se contente d'offrir un aperçu global des concepts clés essentiels à la bonne compréhension des analyses qui suivront.

La deuxième partie est, quant à elle, divisée en trois chapitres. Le premier s'intéresse au processus d'exploitation d'une œuvre, aux différents intervenants dans la chaîne des droits, ainsi qu'au rôle des plateformes numériques dans la diffusion des contenus audiovisuels et aux enjeux qui y sont liés. Les changements apportés par la Directive (UE) 2019/790 et sa transposition en droit belge sont ensuite présentés dans un second chapitre. Le dernier chapitre

---

<sup>2</sup> Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *J.O.U.E.*, 17 mai 2019, L 130, p. 92.

<sup>3</sup> Loi du 19 juin 2022 transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, art. 51 et s., *M.B.*, 1<sup>er</sup> août 2022, p. 60173.

tente alors d'analyser de manière plus approfondie la portée et les conséquences pratiques des nouveaux droits à rémunération, caractéristiques de la loi de transposition belge.

Notons qu'au cours de cette étude, les termes 'artiste' et 'créateur' seront employés de manière générale comme pouvant faire référence tant aux auteurs qu'aux artistes-interprètes selon le contexte.

## **PARTIE I : Les considérations théoriques de base**

1. Afin d'explorer la problématique faisant l'objet de cette étude, il est nécessaire de commencer par rappeler les bases du droit d'auteur et des droits voisins. Cette première partie se limitera aux notions théoriques indispensables à la compréhension des termes et concepts qui seront abordés par la suite.

### **CHAPITRE 1 : Le droit d'auteur en matière audiovisuelle**

2. Moyennant certaines conditions, les œuvres audiovisuelles font l'objet d'une protection définie dans le Code de droit économique et reconnue sous le nom de droit d'auteur. Dans l'hypothèse où ces conditions sont remplies, il faut s'interroger sur l'identification des titulaires et sur le contenu concret des droits qui se rattachent à une telle protection. Cela constituera le sujet du présent chapitre.

#### **Section 1 : Les œuvres protégées et la notion d'œuvre audiovisuelle**

3. Dès sa création et sans formalité quelconque d'enregistrement ou de dépôt, une œuvre littéraire ou artistique est protégée par le droit d'auteur, pour autant qu'elle réponde à deux conditions. D'une part, elle doit être mise en forme de manière à être perceptible par les sens et pouvoir être communiquée au public, les idées n'étant quant à elles pas protégeables<sup>4</sup>. D'autre part, l'œuvre doit être originale<sup>5</sup>, c'est-à-dire propre à son auteur dont elle doit refléter la personnalité<sup>6</sup>.

4. Parmi les œuvres littéraires et artistiques reprises dans la Convention de Berne, qui définit les œuvres protégées, se trouvent « les œuvres cinématographiques, auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie »<sup>7</sup>. Le droit belge fait quant à lui référence aux 'œuvres audiovisuelles' qui, bien que n'étant pas définies par le législateur, font l'objet de dispositions spécifiques dans le Code de droit économique (ci-après également 'C.D.E.'). Ce statut particulier découle de leur nature tant industrielle qu'artistique, du rôle essentiel du producteur dans l'organisation et le financement de l'œuvre, des droits concurrents

---

<sup>4</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, 5<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Larcier, 2022, p. 65 ; J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, Bruxelles, Larcier, 2021, p. 295.

<sup>5</sup> Pour une analyse plus approfondie de cette notion, voy. A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 67-82.

<sup>6</sup> Cass. (2<sup>e</sup> ch.), 25 octobre 1989, *Pas.*, 1990, I. p. 239 ; Cass. (3<sup>e</sup> ch.), 14 décembre 2015, *A.M.*, 2016, p. 158.

<sup>7</sup> Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, complétée à Berne le 20 mars 1914 et révisée à Rome le 2 juin 1928, à Bruxelles le 26 juin 1948, à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Paris le 24 juillet 1971, signée à Paris le 24 juillet 1971, approuvée par la loi du 25 mars 1999, *M.B.*, 10 novembre 1999, p. 41891, art. 2, §1.

exercés par les multiples bénéficiaires du droit d'auteur (et droits voisins), mais aussi de la nécessité de trouver un équilibre entre les impératifs de l'exploitation et la protection des droits intellectuels<sup>8</sup>.

5. La notion d'œuvre audiovisuelle est entendue de manière large et semble en tout cas réunir deux éléments : l'image et le mouvement<sup>9</sup>. En effet, d'après la Cour d'appel de Bruxelles, il s'agit de « toute œuvre en mouvement ou fondée sur la succession d'images, sonorisées ou non »<sup>10</sup>.

## **Section 2 : Les titulaires du droit d'auteur**

6. « Le titulaire originaire du droit d'auteur est la personne physique qui a créé l'œuvre »<sup>11</sup> et la loi instaure une présomption réfragable à l'égard de la personne qui « apparaît comme tel sur l'œuvre, sur une reproduction de l'œuvre, ou en relation avec une communication au public de celle-ci, du fait de la mention de son nom ou d'un sigle permettant de l'identifier »<sup>12</sup>. Lorsque plusieurs personnes ont collaboré à sa création, l'œuvre est qualifiée 'd'œuvre de collaboration' et l'ensemble des créateurs seront titulaires du droit d'auteur sur l'ensemble de l'œuvre s'ils ont travaillé de manière concertée et avec une inspiration commune<sup>13</sup>.

Notons néanmoins que le titulaire originaire du droit d'auteur a la possibilité de transmettre certains de ses droits. Dans ce cas, le cessionnaire ou licencié en deviendra le nouvel ayant droit, dans les limites de la cession ou de la licence<sup>14</sup>.

7. En matière d'œuvres audiovisuelles, un grand nombre de personnes interviennent dans l'élaboration de l'œuvre (réalisateur, scénariste, ingénieur du son, décorateur, etc.), il convient dès lors d'identifier celles d'entre elles qui peuvent revendiquer la qualité d'auteur et les droits qui s'y rattachent.

En vertu de l'article XI.179, alinéa 1<sup>er</sup> du C.D.E., le réalisateur principal, à savoir « la personne physique qui assume la direction de la création et de la réalisation de l'œuvre audiovisuelle »<sup>15</sup>, est toujours auteur de l'œuvre. Cette règle paraît rationnelle dans la mesure où le réalisateur joue un rôle prépondérant dans le processus de création : il « dirige la mise en scène, le jeu des

---

<sup>8</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., pp. 353-354.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 354-355.

<sup>10</sup> Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 25 juin 1998, *I.R.D.I.*, 1998, p. 332.

<sup>11</sup> C.D.E., art. XI.170, al. 1.

<sup>12</sup> C.D.E., art. XI.170, al. 2.

<sup>13</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, Bruxelles, Larcier, 2021, pp. 309-310.

<sup>14</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 137.

<sup>15</sup> Projet de loi relatif au droit d'auteur, aux droits voisins et à la copie privée d'œuvres sonores et audiovisuelles, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. extr. 1991-1992, n° 48-473/001, p. 3.

acteurs et supervise le travail des techniciens et le montage du film jusqu'à l'établissement de la première copie »<sup>16</sup>. En outre, il y a cinq autres personnes qui sont présumées coauteurs de manière réfragable de par leur contribution directe à la création de l'œuvre : le scénariste, l'auteur de l'adaptation, l'auteur des textes, l'auteur graphique pour les œuvres d'animation et l'auteur des compositions musicales spécialement réalisées pour l'œuvre<sup>17</sup>.

Notons qu'en ce qui concerne ces cinq coauteurs, la présomption peut être renversée et il peut donc être apporté la preuve que leur contribution n'était pas substantielle. Au contraire, le réalisateur principal sera toujours considéré comme auteur, sans qu'il ne soit possible d'en apporter la preuve contraire<sup>18</sup>.

L'article XI.179, alinéa 3 ajoute que « les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle si leur contribution y est utilisée » (il s'agit par exemple du cas où un roman est adapté à l'écran ou encore celui où un film fait l'objet d'un *remake*<sup>19</sup>). Par ailleurs, tout autre individu qui apporte une contribution substantielle à l'œuvre pourra également être considéré comme co-auteur<sup>20</sup>.

Les décorateurs, maquilleurs, costumiers, directeurs d'effets spéciaux, directeurs de la photographie, etc. sont qualifiés de créateurs accessoires en ce sens qu'ils ont participé à la création de l'œuvre de collaboration, mais leur apport n'est pas indispensable<sup>21</sup> et ils ne partagent pas avec les coauteurs un « effort créateur commun et concomitant »<sup>22</sup>. Leur contribution n'est donc pas suffisante pour se voir reconnaître un droit d'auteur sur l'œuvre audiovisuelle<sup>23</sup>.

Les personnes dont l'apport est purement technique et ne revêt aucune dimension créative ne sont évidemment pas protégées par la loi sur le droit d'auteur<sup>24</sup>.

Cela dit, pour déterminer si un participant à l'œuvre audiovisuelle peut revendiquer des droits et la portée de ceux-ci, il importe de toujours procéder à une analyse *in concreto*. Par exemple, un monteur qui a pris part aux décisions relatives aux différents plans à retenir et à l'ordre des séquences pourrait éventuellement être considéré comme un coauteur ou un créateur accessoire, alors qu'il sera simple technicien s'il n'a fait que suivre les instructions du réalisateur<sup>25</sup>. De la

---

<sup>16</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, Bruxelles, Larcier, 2015, p. 18.

<sup>17</sup> C.D.E., art. XI.179, al. 2.

<sup>18</sup> F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Bruxelles, Bruylant, 2000, p. 211.

<sup>19</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>20</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 357.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 298-299 et p. 357.

<sup>22</sup> Bruxelles (2<sup>e</sup> ch.), 18 février 1981, *J.T.*, 1981, p. 272.

<sup>23</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 299 ; J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>24</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>25</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 358.

même manière, un maquilleur, un décorateur ou l'auteur des effets spéciaux pourrait passer de créateur accessoire à coauteur s'il a joué un rôle essentiel et que son apport créatif a un impact significatif sur le résultat final de l'œuvre<sup>26</sup>.

8. De leur côté, les artistes-interprètes ne sont pas titulaires d'un droit d'auteur, mais jouissent de droits voisins sur leurs prestations<sup>27</sup>.

### **Section 3 : Les droits patrimoniaux de l'auteur**

9. Le concept de droit d'auteur recouvre un ensemble de droits qui peuvent être divisés en deux catégories : les droits patrimoniaux d'une part et les droits moraux d'autre part. Cette seconde catégorie ne sera toutefois pas abordée dans le cadre de cette étude qui se focalise sur les aspects patrimoniaux.

C'est sur base des droits patrimoniaux, aussi connus sous le nom de droits exclusifs d'exploitation<sup>28</sup> que l'auteur sera en mesure d'exploiter économiquement son œuvre et d'en tirer des revenus<sup>29</sup>. En effet, les modes d'exploitation couverts par ces droits exclusifs requièrent une autorisation que l'auteur pourra décider d'octroyer moyennant paiement<sup>30</sup>. Ces droits comprennent essentiellement, d'une part, les droits de reproduction et, d'autre part, le droit de communication au public (également appelé droit de représentation)<sup>31</sup>. Il convient néanmoins de souligner que des exceptions au droit d'auteur existent, ce qui signifie que l'accord du titulaire des droits peut ne pas être requis dans certains cas particuliers<sup>32</sup>.

#### **§1 : Les droits de reproduction**

10. Les droits de reproduction comprennent : le droit de reproduction au sens strict, le droit d'adaptation, le droit de location ou de prêt, ainsi que le droit de distribution et de destination<sup>33</sup>.

##### **A. Le droit de reproduction au sens strict (sur un support)**

11. En vertu du droit de reproduction au sens strict, seuls l'auteur, ses ayants droit ou son cessionnaire peuvent autoriser ou refuser la fixation ou la copie de l'œuvre par l'intermédiaire d'un quelconque support matériel<sup>34</sup>. Ce droit couvre la reproduction intégrale ou partielle,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 358 : Jack Pierce, créateur du maquillage de Boris Karloff pour le rôle de Frankenstein ; Hermann Warm, décorateur dans le film *Le cabinet du Docteur Caligari* ; Willis H. O'Brien, auteur des effets spéciaux dans *King Kong*.

<sup>27</sup> Voy. *infra*, n<sup>os</sup> 24-25.

<sup>28</sup> C.D.E., art. XI.165, §1.

<sup>29</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, *op. cit.*, p. 313.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 326-327.

<sup>33</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 190-192.

<sup>34</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 22.

définitive ou temporaire et peut être invoqué par l'auteur tant pour les reproductions effectuées de manière directe qu'indirecte<sup>35</sup>.

### **B. Le droit d'adaptation**

**12.** L'adaptation d'une œuvre (c'est-à-dire sa transposition dans un genre différent, mais aussi plus largement toute modification, de quelque nature soit-elle) ou encore sa traduction dans un autre langage relève également des droits de reproduction<sup>36</sup>. Par conséquent, lorsqu'il est question de reprendre une œuvre 'originale' dans une œuvre 'dérivée', l'auteur, ses ayants droit ou son cessionnaire peuvent s'y opposer en vertu de leur droit d'adaptation<sup>37</sup>. Sauf exception, il est en effet interdit de reprendre et d'utiliser le travail d'un autre créateur dans la réalisation d'une nouvelle œuvre sans le consentement de ce dernier<sup>38</sup>.

### **C. Le droit de location ou de prêt**

**13.** Les droits de reproduction impliquent également le droit d'autoriser ou d'interdire la location ou le prêt de l'œuvre<sup>39</sup>, c'est-à-dire de la mettre à disposition d'un tiers pour une certaine durée, moyennant ou non un avantage économique ou commercial<sup>40</sup>.

### **D. Le droit de distribution**

**14.** La notion de 'reproduction' interprétée largement vise également la distribution de l'œuvre. Le droit de distribution prévu à l'article XI.165, paragraphe 1, alinéa 5 du C.D.E., permet à l'auteur de contrôler la commercialisation des exemplaires matériels de son œuvre<sup>41</sup>. Ce droit s'épuise toutefois dès la première commercialisation de l'œuvre réalisée avec le consentement du titulaire du droit, au sein de l'Union européenne, et celui-ci ne peut ensuite plus s'opposer à sa libre circulation dans l'Union<sup>42</sup>. D'après la Cour de justice de l'Union européenne, cette règle ne s'applique pas dans l'hypothèse où l'œuvre a fait l'objet d'un changement de support<sup>43</sup>.

### **E. Le droit de destination**

**15.** Bien qu'il fasse l'objet de controverses et de discussions en doctrine, le droit de destination se rattache lui aussi aux droits de reproduction<sup>44</sup>. Il s'agit d'une création jurisprudentielle,

---

<sup>35</sup> C.D.E., art. XI.165, §1, al. 1 ; J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 314.

<sup>36</sup> C.D.E., art. XI.165, §1, al. 2 ; J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 315 ; A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p.190.

<sup>37</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, op. cit, p. 22.

<sup>38</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 316.

<sup>39</sup> C.D.E., art. XI.165, §1, al. 3.

<sup>40</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, op. cit, p. 22.

<sup>41</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 317.

<sup>42</sup> C.D.E., art. XI.165, §1, al. 6.

<sup>43</sup> Arrêt Art & Allposters International BV, C-419/13, EU:C:2015:27.

<sup>44</sup> S. DUSOLLIER, « Heurs et malheurs du droit de destination », *A.M.*, 2010, pp. 451-452.

consacrée pour la première fois dans un arrêt de la Cour de cassation<sup>45</sup> et développée également par la doctrine<sup>46</sup>. En vertu du droit de destination, l'auteur dispose d'un certain contrôle sur l'utilisation de son œuvre et peut imposer des limitations à son cessionnaire et aux divers acquéreurs<sup>47</sup>.

## §2 : Le droit de communication au public

16. L'identification des actes de communication au public est essentielle pour savoir si la réglementation qui s'y rattache doit être respectée. La définition de cette notion permet entre autres d'établir si l'utilisation d'œuvres par les services de médias non-linéaires tels que Netflix ou Disney+ ou par les plateformes de partage de contenus telles que YouTube et les différents réseaux sociaux rentre ou non dans le champ du droit de communication au public<sup>48</sup>.

### A. La définition

17. Le droit de communication au public est consacré à l'article XI.165, paragraphe 1, alinéa 4 du C.D.E. Il vise la communication directe de l'œuvre sans support matériel, quel que soit le procédé utilisé, qu'il s'agisse d'une représentation vivante sur scène ou qu'elle se fasse par le biais d'un dispositif technique quelconque (radiodiffusion, projection d'un film, communication par câble, par satellite, etc.)<sup>49</sup>. La situation doit être examinée *in concreto* afin de déterminer si cette communication est publique et, par conséquent, soumise à l'autorisation du titulaire de droit, ou s'il s'agit simplement d'une communication privée pour laquelle une telle autorisation n'est pas nécessaire<sup>50</sup>.

18. La communication au public est une notion autonome du droit de l'Union<sup>51</sup> (exceptée la communication « en présentiel », comme pour les spectacles, qui relève du droit national<sup>52</sup>). Elle s'entend de manière large comme toute transmission ou retransmission à un public qui n'est pas présent au lieu d'origine de la communication<sup>53</sup>. Il s'agit en réalité de rendre l'œuvre

---

<sup>45</sup> Cass. (1<sup>re</sup> ch.), 19 janvier 1956, *Pas.*, 1956, I, p. 484.

<sup>46</sup> S. DUSOLLIER, « Heurs et malheurs du droit de destination », *op. cit.*, p. 451.

<sup>47</sup> F. GOTZEN, *Het bestemmingsrecht van de auteur*, Bruxelles, Larcier, 1974, p. 35.

<sup>48</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, Bruxelles, Larcier, 2022, p. 281.

<sup>49</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p.139.

<sup>50</sup> M.-C. JANSSENS et H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk-Heule, UGA, 2012, p. 39.

<sup>51</sup> F. POLLAUD-DULIAN, « Construction ou déconstruction du droit de communication au public », *A.M.*, 2012, pp. 403-412.

<sup>52</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p.140.

<sup>53</sup> Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, *J.O.U.E.*, 22 juin 2001, L 167, p. 10, considérant 23.

protégée accessible à un public nouveau, qui n'a pas été pris en compte par l'auteur lorsqu'il a autorisé la communication initiale<sup>54</sup>.

La Cour de justice de l'Union européenne considère que le caractère public de la communication suppose un « nombre indéterminé de destinataires potentiels et implique [...] un nombre de personnes assez important »<sup>55</sup>. D'une part, faisant référence au glossaire de l'O.M.P.I., la Cour indique que l'œuvre doit être adressée à des personnes en général et par conséquent qu'il n'y a pas de communication au public lorsqu'il est question de personnes déterminées appartenant à un groupe privé<sup>56</sup>. D'autre part, il y a un certain seuil *de minimis*<sup>57</sup> qui exclut de la notion de public « une pluralité de personnes concernées trop petite, voire insignifiante »<sup>58</sup>.

Dans cette analyse, il faut également souligner la pertinence du critère d'accès. En effet, pour être qualifiée de privée et de ce fait échapper à l'autorisation de l'auteur, la communication ne doit pas être donnée dans un lieu ouvert à tous. L'essentiel réside dans la destination de la communication, combinée avec l'intimité partagée par ceux qui y assistent : la communication reste privée tant qu'il existe entre eux un lien familial, affectif ou professionnel particulier<sup>59</sup>.

En outre, même si cela n'est pas déterminant de la qualification de 'communication au public', le caractère lucratif peut s'avérer pertinent, « notamment, aux fins de la détermination de l'éventuelle rémunération due au titre de cette diffusion »<sup>60</sup>.

En définitive, pour apprécier si un utilisateur a effectué un acte de communication au public, il est nécessaire de procéder à un examen au cas par cas, sur base de ces différents critères développés par la jurisprudence de la Cour de justice. L'intensité de ceux-ci pouvant varier selon la situation, « il y a lieu de les appliquer tant individuellement que dans leur interaction les uns avec les autres »<sup>61</sup>.

Notons que pour les œuvres audiovisuelles, la communication au public consiste traditionnellement à représenter l'œuvre en salle, la diffuser en télévision et retransmettre cette diffusion<sup>62</sup>.

---

<sup>54</sup> M. COCK et B. VAN ASBROECK, « Le critère du "public nouveau" dans la jurisprudence récente de la Cour de justice », *I.R.D.I.*, 2015, pp. 259-278.

<sup>55</sup> Ordonnance *Sociedade Portuguesa de Autores* C-151/15, EU:C:2015:468, point 19.

<sup>56</sup> Arrêt *Società Consortile Fonografici* (SCF), C-135/10, C:2012:140, point 85.

<sup>57</sup> Il s'agit d'un critère complexe qui nécessite une analyse en profondeur des nombreuses décisions rendues par la Cour de justice de l'Union européenne, ce qui dépasserait l'objet de cette étude.

<sup>58</sup> Arrêt *Società Consortile Fonografici* (SCF), C-135/10, C:2012:140, point 86.

<sup>59</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 235-236.

<sup>60</sup> Arrêt *Reha Training*, C-117/15, EU:C:2016:379, point 49.

<sup>61</sup> Arrêt *Reha Training*, C-117/15, EU:C:2016:379, point 35 ; Arrêt *VG Bild-Kunst*, C-392/19, EU:C:2021:181, points 33-34.

<sup>62</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, *op. cit.*, p. 251.

## **B. L'impact des évolutions technologiques sur les modes de communication au public**

19. En matière de numérique et de technologie internet, le champ d'application du droit de communication au public a connu une certaine évolution au cours de ces dernières années. Le développement de nouvelles techniques de communication par Internet telles que les hyperliens, les plateformes de partage de contenus, ou encore les plateformes de *streaming*, ont amené la Cour de justice à se prononcer sur ce qui était ou non couvert par le droit exclusif d'exploitation du titulaire<sup>63</sup>.

Dès lors que toute personne disposant du matériel informatique adéquat peut y accéder, la diffusion ouverte d'une œuvre sur Internet doit être considérée comme un acte de communication au public<sup>64</sup>.

En sus de la communication au public originale réalisée par un fournisseur de contenus qui procède à une diffusion sur Internet, certains ont argué que les fournisseurs d'accès à Internet effectuaient eux-mêmes un acte de communication au public qui devait, à ce titre, générer une certaine rémunération pour les auteurs et artistes-interprètes. Dans un litige relatif à cette question, sans avoir eu besoin d'analyser la notion d'acte de communication au public, la Cour d'appel de Bruxelles a refusé de reconnaître la demande au motif qu'en l'espèce, la Sabam avait établi un tarif illégal qui ne reposait sur aucun fondement contractuel ou extracontractuel<sup>65</sup>.

### **1. Les plateformes de partage**

20. Lorsqu'elle n'a pas été autorisée par les ayants droit, la mise en ligne de contenus protégés sur des plateformes telles que YouTube, Facebook, Instagram ou encore TikTok, par leurs utilisateurs, a également posé la question de la responsabilité des fournisseurs de ces plateformes. Dans sa décision du 22 juin 2021, après avoir constaté que YouTube n'intervenait pas dans l'élaboration des contenus partagés par les utilisateurs, qu'il les informait de l'interdiction d'effectuer des partages en violation du droit d'auteur et que divers outils avaient été mis en place pour prévenir et remédier aux abus, la Cour de justice a considéré que de tels exploitants n'effectuaient pas eux-mêmes une communication au public, sauf si au-delà de la simple mise à disposition de la plateforme, ils contribuaient à donner accès à ces contenus<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. Carneroli, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p.149.

<sup>64</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. Carneroli, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p.145.

<sup>65</sup> Bruxelles, (9<sup>e</sup> ch.), 3 juin 2016, *A.M.*, 2016, p. 164.

<sup>66</sup> Arrêt Frank Peterson et Elsevier Inc, aff. jointes C-682/18 et C-683/18, EU:C:2021:503.

21. Cette approche va toutefois changer avec l'adoption de l'article 17 de la Directive (UE) 2019/790 sur le droit d'auteur (qui n'était pas encore d'application au moment des faits) et de telles plateformes font désormais l'objet d'obligations significativement plus lourdes<sup>67</sup>.

## 2. Le *streaming*

22. Le *streaming* comprend notamment les services de *replay* (télévision de rattrapage), ainsi que le pay-per-view (télévision à la carte qui offre un programme et permet à l'abonné de ne payer que les émissions qu'il souhaite regarder), la VOD (*video on demand*, qui permet la location d'un titre du catalogue pour une durée déterminée), ou encore le SVOD (*subscription video on demand*, qui donne accès à un catalogue de contenus sur base d'un abonnement mensuel ou annuel).

Cette forme de mise à disposition de contenus protégés par le droit d'auteur correspond également à un acte de communication au public pour lequel une autorisation est nécessaire<sup>68</sup>. La plateforme, par le biais de laquelle les programmes sont disponibles et obtenus sur demande individuelle, a effectivement une destination publique puisque toute personne peut s'y abonner. Même dans l'hypothèse où il n'y aurait qu'un nombre limité d'abonnés, et même s'ils sont chacun libre de visionner l'œuvre audiovisuelle de leur choix, il n'y a aucun lien d'intimité entre eux<sup>69</sup>.

Conformément à la Directive 2001/29/CE, la loi précise d'ailleurs que le droit de communication au public pour une œuvre comprend également « la mise à disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement »<sup>70</sup>. Sont notamment visées par ce passage les plateformes comme Netflix, Auvio, Amazon Prime Video ou encore Disney+. Ce sont les progrès techniques et l'évolution dans les pratiques de consommation des œuvres qui ont fait naître cette nouvelle déclinaison du droit de communication au public<sup>71</sup>.

Aujourd'hui, il existe de nombreuses plateformes de *streaming* sur Internet qui proposent du contenu en toute légalité, que ce soit parce qu'elles sont elles-mêmes coproductrices de ces contenus ou parce que le titulaire ou cessionnaire des droits a donné son autorisation (moyennant rémunération). Cependant, il est aussi possible de trouver beaucoup de sites de *streaming* illégaux<sup>72</sup>. Il est à noter que la vente d'un lecteur, configuré de manière à faciliter la

---

<sup>67</sup> Voy. *infra*, n<sup>os</sup> 53 et s.

<sup>68</sup> M.-C. JANSSENS et H. VANHEES, *Auteursrecht @ internet*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>69</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>70</sup> C.D.E., art. XI.165, §1, al. 4.

<sup>71</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, *op. cit.*, p. 296.

<sup>72</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp.168-169.

consultation de contenus illicitement mis à disposition sur des sites de *streaming* gérés par des tiers, constitue également une communication au public non autorisée<sup>73</sup>.

Par ailleurs, dans son arrêt ITV du 7 mars 2013, la Cour de justice a précisé que la retransmission en *streaming* d'œuvres télévisuelles est considérée comme une contrefaçon lorsqu'elle est effectuée sans l'autorisation du diffuseur original ayant acquis le droit d'auteur. En effet, cette retransmission est couverte par le droit de communication au public, et ce, même en l'absence d'un public nouveau dès lors que les modes de transmission sont différents<sup>74</sup>. Ces principes ont été repris et appliqués au niveau national<sup>75</sup>.

## **CHAPITRE 2 : Les droits voisins en matière audiovisuelle**

**23.** Les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes, les producteurs de films et radiodiffuseurs se sont vu reconnaître des droits voisins au droit d'auteur qui ont pour but de protéger leur contribution artistique ou financière dans la création<sup>76</sup>. Concernant la relation qu'entretient le droit d'auteur avec ces droits voisins, certains évoquent une hiérarchie<sup>77</sup>, d'autres sont plutôt d'avis qu'ils « sont parallèles, se cumulent et sont concurrents »<sup>78</sup>, soulignant en tout cas que le droit d'auteur ne pourrait pas empêcher l'exercice des droits patrimoniaux de l'artiste-interprète<sup>79</sup>.

Bien qu'intéressant, un exposé complet et approfondi des droits voisins dépasserait l'objectif principal de cette étude. Nous nous contenterons par conséquent de présenter brièvement les artistes-interprètes et les producteurs de premières fixations de films, titulaires de droits voisins.

### **Section 1 : Les artistes-interprètes ou exécutants**

**24.** La notion d'artiste-interprète ou exécutant fait référence aux personnes qui interprètent une œuvre<sup>80</sup>, c'est-à-dire « les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques »<sup>81</sup>. Les artistes de doublage rentrent également dans cette catégorie dans la mesure où ils ne se contentent pas simplement de lire un texte, mais se livrent

---

<sup>73</sup> Arrêt Stichting Brein, C-527/15, EU:C:2017:300.

<sup>74</sup> Arrêt ITV Broadcasting Ltd et al., C-607/11, EU:C:2013:147.

<sup>75</sup> Prés. Comm. Anvers (div. Anvers), 4 novembre 2014, *A.M.*, 2015, p. 80.

<sup>76</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>77</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp.493-494.

<sup>78</sup> F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, *op. cit.*, pp. 261-262.

<sup>79</sup> Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 22 mai 1996, *A.M.*, 1997, spéc. p. 182.

<sup>80</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>81</sup> Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, signée à Rome le 26 octobre 1961, approuvée par la loi du 25 mars 1999, *M.B.*, 10 novembre 1999, p. 41891, art. 3, a).

à une véritable interprétation d'un rôle. Pour prétendre être titulaire de droits voisins, l'artiste-interprète doit effectivement fournir une prestation d'une certaine intensité créative, une prestation dite artistique<sup>82</sup>. Sont donc exclus de cette protection les artistes de complément reconnus comme tels par les usages professionnels<sup>83</sup>, à savoir notamment les figurants ou encore les techniciens du spectacle<sup>84</sup>.

L'œuvre qui est interprétée par l'artiste doit quant à elle, en principe, être protégée par le droit d'auteur (ou du moins l'avoir été si elle est aujourd'hui tombée dans le domaine public) et donc respecter le critère d'originalité<sup>85</sup>.

Dans des termes identiques à ce qui est prévu pour les auteurs, la loi indique qu'est « présumé artiste-interprète ou exécutant, sauf preuve contraire, quiconque apparaît comme tel sur la prestation, sur une reproduction de la prestation, ou en relation avec une communication au public de celle-ci, du fait de la mention de son nom ou d'un sigle permettant de l'identifier »<sup>86</sup>.

**25.** La loi confère aux artistes-interprètes des droits non pas sur l'œuvre, mais sur l'interprétation qu'ils font de celle-ci<sup>87</sup>. En plus de bénéficier de droits moraux sur leur prestation<sup>88</sup>, ils jouissent également de droits patrimoniaux assez comparables à ceux des auteurs<sup>89</sup> :

Seul l'artiste a le droit de reproduire ou d'autoriser la reproduction de sa prestation, ce qui comprend notamment le droit d'en autoriser la location ou le prêt<sup>90</sup> ou encore le droit de distribution<sup>91</sup>. Par ailleurs, il a le droit exclusif « de communiquer sa prestation au public par un procédé quelconque, y compris par la mise à disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement »<sup>92</sup>. La notion de communication au public doit être interprétée de la même manière que pour les auteurs<sup>93</sup>.

---

<sup>82</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., pp. 340-341.

<sup>83</sup> C.D.E., art. XI.205, §1, al. 5.

<sup>84</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 480.

<sup>85</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 479 ; F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, op. cit., pp. 263-264.

<sup>86</sup> C.D.E., art. XI.206, §2.

<sup>87</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 341.

<sup>88</sup> C.D.E., art. XI.204.

<sup>89</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 482.

<sup>90</sup> C.D.E., art. XI.205, §1, al. 1 et al. 2.

<sup>91</sup> C.D.E., art. XI.205, §1, al. 4.

<sup>92</sup> C.D.E., art. XI.205, §1, al. 3.

<sup>93</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 485.

Notons que tout comme il existe des exceptions au droit d'auteur, l'article XI.217 C.D.E. indique que certaines utilisations de la prestation de l'artiste-interprète ne seront soumises à aucune autorisation ou rémunération<sup>94</sup>.

## **Section 2 : Les producteurs de premières fixations de films**

**26.** La qualité de producteur de premières fixations de films peut se confondre avec celle de producteur d'œuvre audiovisuelle, au sens des articles XI.181 et suivants du C.D.E., dans la mesure où elle désigne la personne prenant la responsabilité de la première fixation de cette œuvre audiovisuelle. Ce n'est toutefois pas toujours le cas puisque la notion de 'films' est plus large et comprend également « toutes séquences d'images même banales, sonorisées ou non »<sup>95</sup> qui ne remplissent pas la condition d'originalité requise pour être qualifiées d'œuvres audiovisuelles<sup>96</sup>.

La loi précise qu'est « présumé producteur [...] de premières fixations de films, sauf preuve contraire, quiconque apparaît comme tel sur la prestation, sur une reproduction de la prestation, ou en relation avec une communication au public de celle-ci, du fait de la mention de son nom ou d'un sigle permettant de l'identifier »<sup>97</sup>.

Le producteur n'est pas investi de droits moraux<sup>98</sup>. Par contre, de la même manière que les auteurs et artistes-interprètes, il s'est vu accorder deux types de droits patrimoniaux<sup>99</sup>. Tout comme le producteur de phonogrammes, le producteur de premières fixations de films a seul le droit de reproduire ou d'autoriser la reproduction de sa prestation<sup>100</sup>, ce qui comprend notamment le droit d'en autoriser la location ou le prêt<sup>101</sup>, ainsi que le droit de distribution<sup>102</sup>. En outre, ce producteur a le droit exclusif de communiquer au public la première fixation du film, « y compris par la mise à disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement »<sup>103</sup>.

Notons néanmoins que conformément à l'article XI.217 C.D.E., certaines utilisations des fixations sont exemptées de toute autorisation ou rémunération<sup>104</sup>.

---

<sup>94</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 487.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 501-502.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 501-502 ; F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, op. cit., p. 292.

<sup>97</sup> C.D.E., art. XI.209, §2.

<sup>98</sup> J-C. LARDINOIS et B. MOUFFE, *Droit des artistes*, op. cit., p. 341.

<sup>99</sup> F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, op. cit., p. 295.

<sup>100</sup> C.D.E., art. XI.209, §1, al. 1.

<sup>101</sup> C.D.E., art. XI.209, §1, al. 2.

<sup>102</sup> C.D.E., art. XI.209, §1, al. 3.

<sup>103</sup> C.D.E., art. XI.209, §1, al. 4.

<sup>104</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 504.

## **PARTIE II : Les problèmes de rémunération dans la pratique et l'impact des changements législatifs**

27. Cette seconde partie présente une analyse concrète des pratiques et des rapports entre les différents acteurs qui interviennent de la naissance à l'exploitation d'une création audiovisuelle. Elle va permettre de mieux comprendre les chaînes de droits ainsi que les problèmes de rémunération auxquels font face les auteurs et artistes-interprètes à l'ère du numérique. L'accent sera ensuite mis sur le nouveau cadre légal découlant de la Directive (UE) 2019/790 et les particularités de la loi belge qui la transpose et tend à rééquilibrer les rapports de force entre les parties.

### **CHAPITRE 1 : L'exploitation des œuvres audiovisuelles et la problématique des plateformes**

28. Ce chapitre aborde tout d'abord les règles particulières gouvernant la cession des droits relatifs à l'œuvre ou à la prestation des artistes en vue de leur exploitation. À cet égard, il convient de s'attarder brièvement sur la mission des sociétés de gestion collective et les conflits qui peuvent naître vis-à-vis du producteur à la suite d'un apport des droits à une telle société. La problématique de l'exploitation sur les plateformes de partage de contenus est ensuite développée, suivie d'un exposé sur la place des plateformes de *streaming* et des pratiques de *buy-out*.

#### **Section 1 : La cession des droits**

29. Une fois l'œuvre audiovisuelle terminée, elle va passer par toute une série d'intermédiaires professionnels qui vont permettre de la communiquer aux consommateurs finaux<sup>105</sup>. Il faut tout d'abord tenir compte du producteur, à savoir la personne qui a pris « l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre »<sup>106</sup>. Ensuite, le processus de commercialisation va faire intervenir d'autres personnes telles que les distributeurs de films, les salles de cinémas, les télévisions, les câblodistributeurs, ainsi que les plateformes numériques. Les droits des auteurs sur l'œuvre et les droits des artistes-interprètes sur leur prestation vont donc faire l'objet de cessions ou de licences consécutives, indispensables à la diffusion de la création audiovisuelle<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 309.

<sup>106</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, op. cit., p. 53.

<sup>107</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p 309.

Le droit belge prévoit des règles particulières pour les contrats conclus entre l'auteur ou l'artiste-interprète d'une part et le producteur audiovisuel d'autre part. Cette section se borne à analyser la présomption de cession établie par la loi en faveur du producteur, ainsi que les règles principales concernant la rémunération de l'auteur et de l'artiste-interprète avant les modifications apportées par la transposition de la Directive (UE) 2019/790.

### **§1 : La chaîne contractuelle**

**30.** Le contrat entre l'artiste et le producteur est le tout premier de la chaîne et joue un rôle central. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'importance des conventions subséquentes, par lesquelles le cessionnaire cède ou octroie sous licence les droits exclusifs à des exploitants, car celles-ci vont indirectement impacter l'artiste. En effet, ces contrats, auxquels l'artiste n'est pas partie, exerceront une influence déterminante sur la rémunération découlant de l'exploitation qui va pouvoir revenir à l'artiste. Tenant compte de ces observations, il est important que le contrat avec le producteur soit négocié et rédigé de manière à favoriser la participation de l'auteur aux revenus générés à tous les niveaux du circuit d'exploitation de l'œuvre. En outre, ce contrat devrait également tenir compte des relations entre les sociétés de gestion collective et les exploitants qui mettent le contenu à disposition du public<sup>108</sup>.

### **§2 : La présomption de cession au profit du producteur en matière d'œuvre audiovisuelle**

**31.** Comme dans la plupart des pays européens, le législateur belge a introduit, en 1994, une présomption réfragable de cession des droits exclusifs d'exploitation cinématographique des auteurs et artistes-interprètes en faveur des producteurs<sup>109</sup>. Le producteur ayant organisé l'investissement d'importantes sommes d'argent dans la production du film et garanti la bonne fin de celle-ci, il est en effet nécessaire de lui procurer une certaine sécurité juridique. Cette présomption va simplifier l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle en désignant le producteur comme l'ayant droits de ces droits patrimoniaux, lui permettant ainsi de négocier avec les distributeurs de films, les organismes de radiodiffusion ou encore les câblodistributeurs sans qu'il soit nécessaire pour ces derniers d'obtenir une autorisation séparée auprès de chaque coauteur ou acteur ou auprès de la société qui les représente<sup>110</sup>. Elle offre au producteur une maîtrise de l'exploitation audiovisuelle et lui permet d'éviter les blocages tout en garantissant la rémunération de l'auteur<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> S. DUSOLLIER, « EU contractual protection of creators : blind spots and shortcomings », *Colum. J.L. & Arts*, 2018, pp. 449-450.

<sup>109</sup> Loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994, p. 19297, art. 18 et 36.

<sup>110</sup> A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *A.M.*, 2015, p. 17.

<sup>111</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 361.

Sur base de cette présomption de cession, les auteurs du film, « à l'exception des auteurs de compositions musicales, cèdent aux producteurs le droit exclusif de l'exploitation audiovisuelle de l'œuvre, y compris les droits nécessaires à cette exploitation tels que le droit d'ajouter des sous-titres ou de doubler l'œuvre »<sup>112</sup>. Il en va de même concernant l'exploitation de la prestation de l'artiste-interprète<sup>113</sup>.

La présomption légale de cession s'étend à toutes les formes d'exploitation audiovisuelle et semble comprendre également les formes d'exploitation inconnues au moment du contrat. Les droits d'exploitation non audiovisuelle (merchandising non audiovisuel, publication du scénario pour l'édition, adaptation dramatique, *learning* des intelligences artificielles, etc.) ne sont quant à eux pas visés par cette présomption. Il sera dès lors requis du producteur qui prétend les avoir acquis par contrat d'en apporter la preuve<sup>114</sup>.

**32.** Même si le producteur est investi des droits par l'effet de la présomption, il va privilégier la conclusion d'un contrat et y fixer à la fois l'étendue des droits cédés et la rémunération. S'agissant d'une présomption réfragable, elle est susceptible d'être renversée par un tel contrat, lequel pourrait prévoir une cession limitée des droits. Nous comprendrons qu'il faut donc relativiser l'importance de cette présomption dans la mesure où elle ne va en réalité s'appliquer qu'à défaut de contrat entre les parties ou en cas de contrat mal rédigé<sup>115</sup>.

En l'absence d'autre précision dans le contrat, les droits sont réputés cédés pour toute la durée de ceux-ci<sup>116</sup>.

**33.** Rappelons qu'outre ces droits provenant des auteurs et artistes-interprètes et dont il est cessionnaire, le producteur est lui-même titulaire de droits voisins qui lui sont propres<sup>117</sup>.

### **§3 : La rémunération des auteurs et artistes-interprètes avant la loi du 19 juin 2022**

**34.** Sur base du paragraphe premier de l'article XI.183 C.D.E., toujours en vigueur, les auteurs de l'œuvre audiovisuelle (sauf si celle-ci relève de l'industrie non-culturelle ou de la publicité) ont droit à une rémunération déterminée de manière « distincte pour chaque mode d'exploitation ». Il en découle une obligation de fournir une énumération claire de chacun des modes d'exploitation et de la rémunération y afférente, ce qui n'empêche pas de pouvoir

---

<sup>112</sup> C.D.E., art. XI.182.

<sup>113</sup> C.D.E., art. XI.206, §1.

<sup>114</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., pp. 362-363.

<sup>115</sup> A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », op. cit., p. 18.

<sup>116</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 363.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 367 ; F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, op. cit., pp. 293-294.

regrouper ces différents modes d'exploitation en fonction de la rémunération dont ils font l'objet. En vertu de l'article XI.206, la même règle est d'application pour les artistes-interprètes<sup>118</sup>.

Les articles XI.183 et XI.206 C.D.E. comprenaient auparavant respectivement un paragraphe 2 et un paragraphe 4 selon lesquels, à défaut de stipulation contraire, les coauteurs de l'œuvre d'une part, et les artistes-interprètes d'autre part, bénéficiaient d'une rémunération proportionnelle aux recettes résultant de son exploitation. Dans ce cas, le producteur avait l'obligation d'adresser un relevé annuel des recettes perçues pour chaque mode d'exploitation. S'agissant d'une disposition supplétive, elle ne trouvait à s'appliquer qu'à l'égard des modes d'exploitation pour lesquels aucune rémunération n'avait été expressément indiquée<sup>119</sup>. L'auteur et le producteur étaient donc en mesure d'y déroger et de prévoir une rémunération forfaitaire. Notons que même en cas de rémunération forfaitaire, l'auteur ne pouvait pas faire jouer une quelconque "clause de succès"<sup>120</sup>.

Par ailleurs, certains modes d'exploitation font l'objet de règles particulières : par exemple, après avoir « cédé ou donné sous licence son droit d'autoriser ou d'interdire la retransmission par câble et/ou la retransmission à un producteur »<sup>121</sup>, l'auteur ou l'artiste-interprète conserve un droit à rémunération pour cette exploitation. Ce droit est incessible et est exercé par la société de gestion collective du titulaire du droit<sup>122</sup>. Un droit à rémunération similaire a également été consacré en matière de communication au public par injection directe<sup>123</sup>.

## **Section 2 : Le rôle des sociétés de gestion collective**

**35.** Les sociétés de gestion collective ont leur part à jouer dans la chaîne audiovisuelle. Elles ont pour objectif de protéger leurs membres et leur intervention peut s'avérer déterminante. Néanmoins, les pouvoirs qu'elles revendiquent pourraient aussi être source de conflit.

### **§1 : Une présentation générale**

**36.** En pratique, il y a toute une série de droits qui ne seront pas gérés par le titulaire de droits lui-même, mais bien par des sociétés de gestion collective<sup>124</sup>. Le rôle principal de telles sociétés

---

<sup>118</sup> C.D.E., art. XI.206, §3.

<sup>119</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur, op. cit.*, p. 364.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>121</sup> C.D.E., art. XI.225.

<sup>122</sup> C.D.E., art. XI.225.

<sup>123</sup> C.D.E., art. XI.227/1.

<sup>124</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur, op. cit.*, p. 520.

consiste à percevoir et à répartir les revenus résultant des droits patrimoniaux entre les ayants droit<sup>125</sup>, après déduction des frais de gestion de la société<sup>126</sup>.

En principe, la gestion collective est volontaire. Un ayant droit peut tout à fait décider de conserver le contrôle sur ses droits et leur exploitation, ainsi que d'encaisser lui-même ses rémunérations, tout comme il pourrait décider que certaines exploitations soient confiées à une société de gestion collective, tandis que d'autres soient maintenues en gestion individuelle<sup>127</sup>. Toutefois, il existe des droits exclusifs ou des droits à rémunération relatifs à « certaines catégories d'œuvres et certains modes d'exploitation »<sup>128</sup> qui font l'objet d'une gestion collective obligatoire, imposée par la loi<sup>129</sup>.

Parmi les différentes sociétés de gestion collective qui opèrent en Belgique se retrouvent notamment la Sabam (auteurs, compositeurs et éditeurs), la SACD (auteurs d'œuvres de fiction et de spectacle vivant), la Scam (auteurs notamment de documentaires), ou encore PlayRight (artistes-interprètes)<sup>130</sup>, compétentes pour la gestion des droits audiovisuels.

**37.** Avant l'entrée en vigueur de la loi du 19 juin 2022, il était donc déjà possible pour les auteurs et artistes-interprètes de s'affilier à une société de gestion collective et de lui confier, de manière volontaire, la gestion de leurs droits exclusifs relatifs à l'exploitation sur les plateformes de *streaming* ou de partage de contenus (désignées également sous le terme de 'utilisateurs')

## **§2 : L'apport à une société de gestion et la cession au producteur**

**38.** Comme développé plus haut, la loi prévoit une présomption de cession des droits exclusifs d'exploitation en faveur du producteur, cela n'empêche qu'un auteur ou un artiste-interprète pourrait toujours décider de confier ses droits à une société de gestion collective. Cette action ne semble pas poser de problème lorsque l'étendue des droits cédés, ainsi que les limites des cessions consenties respectivement au producteur et à la société de gestion, sont clairement indiquées dans le contrat avec le producteur. En effet, la présomption de cession étant

---

<sup>125</sup> J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>126</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 533 ; J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>128</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>129</sup> Sont notamment soumis à une gestion collective obligatoire : le droit d'autoriser la retransmission ou la communication par câble (C.D.E., art. XI.224) ou par injection directe (C.D.E., art. XI.227), ainsi que les droits à rémunération en matière de retransmission et de câble (C.D.E., art. XI.225), d'injection directe (C.D.E., art. XI.227/1) ou encore de copie privée (C.D.E., XI.229).

<sup>130</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 520-521.

réfragable, il est possible pour le titulaire de droit de la renverser par le biais du contrat de cession conclu avec le producteur<sup>131</sup>.

Dans le cas contraire, il y aura un conflit potentiel entre la cession des droits au producteur et la cession des droits à la société de gestion collective à laquelle l'auteur a décidé de s'affilier. Dans l'affaire *Uradex*, un arrêt de la Cour d'appel a eu l'occasion d'élaborer sur cette situation et a estimé que lorsque le contrat de production ne confirme pas la cession opérée à la société de gestion collective (même antérieurement), celle-ci ne produit pas d'effet à l'égard du producteur en ce qui concerne l'exercice des droits exclusifs d'exploitation<sup>132</sup>. Confirmant ce raisonnement, la Cour de cassation belge semble considérer que le simple « contrat d'adhésion avec une société de gestion ne peut pas être considéré comme une [...] convention contraire »<sup>133</sup> qui ferait obstacle à l'application de la présomption de cession en faveur du producteur<sup>134</sup>.

Néanmoins, les cessions de droits au producteur, d'une part, et à la société de gestion collective, d'autre part, à première vue parallèles, seraient en réalité conciliables de par leur nature respective<sup>135</sup>. Les sociétés de gestion collective n'exploitent pas les droits de manière commerciale, elles n'interviennent pas pour leur propre compte, mais gèrent seulement les droits pour le compte des ayants droit, c'est pourquoi de nombreux auteurs de doctrine qualifient l'apport qui leur est fait de « cession fiduciaire »<sup>136</sup>. Suivant cette approche et tel que l'avait développé la Cour d'appel<sup>137</sup>, cette cession a alors pour effet de charger la société de récolter les rémunérations dues à l'auteur ou à l'artiste-interprète, alors que le producteur pourra quant à lui se voir investi du droit d'exploiter l'œuvre audiovisuelle<sup>138</sup>.

**39.** Nous pouvons déduire de ces analyses que la présence d'une clause de réserve dans le contrat entre l'auteur ou l'artiste-interprète et le producteur est cruciale, elle permet d'éviter toute ambiguïté.

La SACD conseille par exemple à ses membres d'introduire dans leur contrat de production une clause indiquant que la rémunération pour l'exploitation sur les plateformes de partage ou de *streaming* sera versée par la société d'auteurs. Cette stipulation est liée et complétée par

---

<sup>131</sup> A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *op. cit.*, p. 18.

<sup>132</sup> Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 25 juin 1998, *I.R.D.I.*, 1998, p. 332.

<sup>133</sup> Cass. (3<sup>e</sup> ch.), 14 juin 2010, *I.R.D.I.*, 2011, p. 147.

<sup>134</sup> Cass. (3<sup>e</sup> ch.), 14 juin 2010, *I.R.D.I.*, 2011, p. 147.

<sup>135</sup> Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 25 juin 1998, *I.R.D.I.*, 1998, spéc. p. 339.

<sup>136</sup> F. DE VISSCHER et B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, *op. cit.*, p. 405 ; J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 37 ; A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 536-537.

<sup>137</sup> Bruxelles, 25 juin 1998, *I.R.D.I.*, 1998, spéc. p. 339.

<sup>138</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, pp. 537-538.

l'insertion d'une clause relative à la limite de la cession et prévoyant pour sa part que l'exercice des droits exclusifs d'exploitation cédés au producteur est soumis à une condition particulière : il est tenu d'indiquer dans ses contrats avec les utilisateurs (tels que Netflix, YouTube, etc.) que ces derniers ne doivent pas seulement respecter les obligations souscrites à son égard, mais sont également tenus d'honorer leurs obligations découlant notamment des accords qu'ils ont conclus ou vont conclure avec la société d'auteurs<sup>139</sup>. Il peut être déduit de ces clauses que le producteur est bien cessionnaire du droit d'autoriser ou non la communication au public et peut l'exercer librement sous réserve de satisfaire à cette condition. Dans ce cas, la rémunération pour de tels modes d'exploitation sera gérée par la société de gestion collective qui va avoir pour rôle de négocier et passer des contrats généraux avec les utilisateurs finaux. De telles stipulations permettent donc de prévoir, par convention, une espèce de démembrement du droit de communication au public et de la rémunération qui y est liée. Par contre, dans l'hypothèse où la condition n'est pas réalisée, l'exploitation sur les plateformes en question pourra être contestée sur base de cette clause de réserve.

La Scam prévoit des clauses très similaires à celles de la SACD<sup>140</sup>.

Le contrat-type de la Sabam contient lui aussi une clause indiquant que, pour l'exploitation par les plateformes de partage ou de *streaming*, la rémunération de l'auteur n'est pas due par le producteur lorsque les droits sont perçus par la Sabam auprès des utilisateurs ; il revient au producteur de s'accorder avec l'utilisateur pour que la rémunération soit réglée avec les sociétés d'auteurs<sup>141</sup>. Cette clause à elle seule peut sembler plutôt légère et susceptible d'être jugée insuffisante pour garantir la compétence de la Sabam dans la négociation et la conclusion d'accords avec ces plateformes numériques.

Notons toutefois qu'il ne s'agit que de modèles de contrats de production proposés par les sociétés de gestion collective à leurs membres. Chaque point reste sujet à négociation avec le producteur, les parties sont libres de prévoir d'autres dispositions et d'aboutir à un contrat totalement transformé. La formulation de la clause de réserve ne doit pas nécessairement correspondre exactement à ce qui est indiqué dans le contrat-type, mais elle doit être de nature à permettre l'activité de la société de gestion sur base d'une interprétation raisonnable. En l'absence de clause de réserve ou si celle-ci est rédigée d'une manière telle qu'elle ne suffirait pas à fonder la compétence de la société de gestion, cette dernière va demander un avenant au contrat de production et dans l'hypothèse où le producteur refuse, l'auteur sera exclu du

---

<sup>139</sup> Voy. Annexe 1.

<sup>140</sup> Voy. Annexe 2.

<sup>141</sup> Voy. Annexe 3.

bénéfice des revenus redistribués par la société de gestion<sup>142</sup>. Il en découle que le pouvoir de la société de gestion collective reste fragile lorsqu'il est fondé sur un simple contrat.

**40.** Il est intéressant d'observer que les cours et tribunaux français adoptent une approche plutôt différente concernant le conflit entre cession des droits à une société de gestion collective et cession des droits au producteur.

Dans une affaire impliquant la Sacem, en 2011, la Cour d'appel de Paris a jugé qu'à partir du moment où l'auteur a fait apport de ses droits à une société de gestion collective via un contrat d'adhésion, il ne peut plus céder ces droits, c'est pourquoi ceux-ci ne sauraient être présumés cédés au producteur à l'occasion d'un contrat de production postérieur. En l'espèce, seule la société de gestion collective était donc compétente pour octroyer l'autorisation d'exploitation<sup>143</sup>.

En 1987, dans une affaire opposant la SACD à Canal Plus, le Tribunal de Grande Instance de Paris avait déjà reconnu la cession opérée sur base de l'adhésion des auteurs aux statuts de la société de gestion collective, sans qu'il eut été nécessaire de confirmer cette cession dans le contrat de production (comme cela est requis dans la décision belge – Uradex – examinée plus haut). En effet, considérant que les droits avaient bien été cédés à la SACD, il avait estimé valide la convention conclue par cette dernière avec Canal Plus, qui se devait dès lors de l'exécuter<sup>144</sup>.

### **Section 3 : L'exploitation sur les plateformes de partage de contenus avant la Directive (UE) 2019/790 et sa transposition en droit belge**

**41.** Compte tenu de la multitude de vidéos incorporant des œuvres ou des prestations protégées par le droit d'auteur ou les droits voisins qui sont partagées sur YouTube ou sur les réseaux sociaux tels que Facebook, Instagram, ou encore TikTok<sup>145</sup>, il est indispensable de s'intéresser à la manière dont la législation traitait cette forme d'exploitation, mais aussi à l'état des conventions qu'ont pu conclure ces plateformes avec les différentes sociétés de gestion collective.

---

<sup>142</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mr. F. Young, délégué général de la SACD et de la Scam pour la Belgique, le 11 juillet 2024.

<sup>143</sup> Paris (2<sup>e</sup> ch.), 25 novembre 2011, n° 08/23965.

<sup>144</sup> Trib. gr. inst. Paris (1<sup>re</sup> ch.), 28 janvier 1987, *RIDA*, 1987, n°132, p. 77.

<sup>145</sup> M. JANSSENS et H. VANHEES, « Aanpassing van het Belgische auteursrecht aan de (Richtlijn inzake de) digitale eengemaakte markt », *R.W.*, 2022-2023, p. 1458.

## §1 : Le *value gap*

42. Les plateformes sont à la source d'une utilisation massive de contenus protégés par le droit d'auteur et les droits voisins et cette activité va leur permettre de générer d'importantes recettes. Pourtant, il existe une distorsion réelle entre, d'une part, les revenus perçus par la plateforme grâce à ces contenus protégés et, d'autre part, les flux de rémunération qui restent particulièrement faibles pour les créateurs à l'origine de ces contenus. Cet écart est plus communément appelé le « *value gap* »<sup>146</sup>.

## §2 : Le cadre légal

43. La responsabilité des plateformes de partage de contenus a suscité de vives controverses<sup>147</sup>. Comme développé précédemment<sup>148</sup>, le droit antérieur à la Directive (UE) 2019/790 estimait que les exploitants de ces plateformes n'étaient pas directement responsables lorsque des contenus protégés étaient mis en ligne par leurs utilisateurs. La mise à disposition du public non autorisée est, en effet, réalisée par l'utilisateur et il fallait considérer que, tant qu'elle ne contribuait pas davantage à y donner accès, la plateforme sur laquelle le contenu illicite était uploadé ne posait pas elle-même un acte de communication au public<sup>149</sup>.

Par ailleurs, ces prestataires invoquaient le bénéfice de l'ancien article XI.19 C.D.E.<sup>150</sup>, transposition des dispositions spécifiques à l'hébergement prévues à l'article 14 de la Directive « *e-commerce* »<sup>151</sup>. Sur base de cet article, l'exploitant d'une telle plateforme se voyait exonéré de responsabilité à la condition qu'il joue un rôle neutre, c'est-à-dire que son activité soit purement technique, automatique et passive, ce qui implique qu'il n'ait ni le contrôle des contenus mis en ligne, ni la connaissance de contenus illicites concrets<sup>152</sup>.

---

<sup>146</sup> V. L. BENABOU, « Distorsion de valeur et distorsions des droits. Le 'Value Gap' : pataquès, galimatias, et finalement, amphigouri », *A.M.*, 2017, pp. 267-268 ; S. HERMOYE et M. SAHAGUN, « Directive n° 2019/790 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique : aperçu de cinq pierres angulaires », *R.D.C.*, 2020, p. 284 ; J. VANHERPE, « Artikel 17 DSM-Richtlijn ongefilderd: de omzetting van de Transfer-of-Value-bepaling in de Belgische rechtsorde », *I.R.D.I.*, 2022, p. 353.

<sup>147</sup> M. JANSSENS et H. VANHEES, « Aanpassing van het Belgische auteursrecht aan de (Richtlijn inzake de) digitale eengemaakte markt », *op. cit.*, p. 1458.

<sup>148</sup> Voy. *supra.*, n° 20.

<sup>149</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>150</sup> J. VANHERPE, « Artikel 17 DSM-Richtlijn ongefilderd: de omzetting van de Transfer-of-Value-bepaling in de Belgische rechtsorde », *op. cit.*, p. 353.

<sup>151</sup> Directive 2000/31/CE du Parlement européen et du Conseil du 8 juin 2000 relative à certains aspects juridiques des services de la société de l'information, et notamment du commerce électronique, dans le marché intérieur, *J.O.U.E.*, 17 juillet 2000, L 178, p. 1.

<sup>152</sup> Arrêt Frank Peterson et Elsevier Inc, aff. jointes C-682/18 et C-683/18, EU:C:2021:503.

### §3 : Le cadre contractuel

44. Alors même que le droit était plutôt défavorable aux auteurs, certaines plateformes ont accepté d'entrer en négociation avec les sociétés de gestion collective qui en avait reçu mandat au travers de la clause de réserve dans le contrat de production.

La SACD est parvenue à des accords avec plusieurs plateformes de partage de contenus prépondérantes, permettant ainsi aux membres de cette société d'auteurs d'être rémunérés de manière appropriée. La SACD collabore par exemple avec YouTube depuis déjà 2010, année au cours de laquelle un premier accord a été conclu. Ce dernier a fait l'objet d'un renouvellement début d'année 2022, renforçant ainsi leur partenariat. La même année, elle a signé un accord avec Meta pour l'utilisation des œuvres de son répertoire sur les plateformes Facebook et Instagram<sup>153</sup>. La Scam est elle aussi parvenue à différents accords avec les plateformes de partage en question<sup>154</sup>.

Il est pertinent de signaler que ces accords conclus avec YouTube ne couvrent que les œuvres dont la mise en ligne avait préalablement été autorisée par les ayants droit<sup>155</sup>, c'est-à-dire soit par un producteur ou autre cessionnaire ou licencié, soit par l'auteur lui-même lorsqu'il est toujours en possession de ses droits. Malgré la quantité significative d'œuvres partagées par les utilisateurs de manière illégale, celles-ci n'étaient pas concernées. L'impact de ces accords est donc relativement restreint<sup>156</sup>.

En revanche, du côté des artistes-interprètes, la gestion collective volontaire est nettement moins développée et PlayRight n'a pas reçu le mandat de gérer les droits exclusifs de ses membres pour l'exploitation sur ces plateformes. Il en découle qu'aucun accord n'a jamais été conclu entre cette société de gestion collective et les plateformes numériques dont il est question<sup>157</sup>.

45. L'exploitation sur les plateformes sur base de tels accords reste tout de même problématique dans la mesure où l'exploitant est susceptible, à tout moment, de contester la convention conclue avec la société de gestion collective et de refuser de la renouveler. En effet, il pourrait prétendre que cette dernière n'est pas compétente pour négocier ce genre d'accord et qu'elle souhaite simplement s'adresser au producteur qui est, selon elle, le véritable cessionnaire des

---

<sup>153</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>154</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>155</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>156</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mr. F. Young, délégué général de la SACD et de la Scam pour la Belgique, le 26 avril 2024.

<sup>157</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mme. A. Chaidron, Legal Manager chez PlayRight, le 22 avril 2024 ; voy. Annexe 5.

droits. Devant le juge, il faudrait alors examiner chaque contrat de production de manière individuelle pour s'assurer qu'ils contiennent bien des clauses de réserve. Or, cela s'avère tout à fait impossible dans la pratique, le tribunal n'ayant pas les capacités de traiter un à un les milliers de contrats qui seraient concernés<sup>158</sup>.

## **Section 4 : Les plateformes de *streaming* et les pratiques de *buy-out***

**46.** Les géants du *streaming*, que sont notamment Netflix, Disney+ et Amazon Prime Vidéo sont dorénavant bien présents en Europe et non sans conséquences. En effet, le monde de l'audiovisuel a changé et de plus en plus d'auteurs et d'acteurs vont se retrouver confrontés à ce type de plateforme, ce qui pourrait poser des difficultés au niveau de la rémunération.

### **§1 : L'essor des plateformes de SVOD**

**47.** La pandémie de Covid-19 a mis en évidence un changement de paradigme dans l'exploitation des créations artistiques, caractérisé par une certaine dépendance à l'égard des plateformes numériques<sup>159</sup>. Les revenus liés aux services à la demande, et principalement le SVOD, ont continué de progresser pendant et après la crise sanitaire : ils ont augmenté de presque 70% entre 2019 et 2021 et ont triplé entre 2017 et 2021 (alors que les revenus tirés des secteurs d'exploitation traditionnels ont quant à eux diminué)<sup>160</sup>. Notons que les plateformes de SVOD génèrent leurs revenus principalement sur base du paiement de l'abonnement par le consommateur, ou encore via les publicités<sup>161</sup>.

### **§2 : Les clauses de *buy-out***

**48.** Les plateformes américaines Netflix, Prime Video et Disney+, rassemblent à elles seules une grande partie des abonnements relatifs aux SVOD en Europe<sup>162</sup>. La montée en puissance de ces plateformes de *streaming* pose problème dans la mesure où elle est accompagnée par un

---

<sup>158</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mr. F. Young, délégué général de la SACD et de la Scam pour la Belgique, le 26 avril 2024 et le 3 juillet 2024 ; voy. Annexe 6.

<sup>159</sup> Résolution du Parlement européen du 20 octobre 2021 sur la situation des artistes et la reprise culturelle dans l'UE (2020/2261 (INI)), *J.O.U.E.*, 5 mai 2022, C 184, p. 88, point 22.

<sup>160</sup> V. HAESSIG et al., *Yearbook 2022/2023 Key trends - Television, cinema, video, and on-demand audiovisual services - the pan European picture*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, 2023, pp. 36-37, <https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2022-2023-en/1680aa9f02> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>161</sup> A. LACOURT, J. RADEL-CORMANN et S. VALAIS, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements, IRIS Plus*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, Décembre 2023, p. 6, <https://rm.coe.int/iris-plus-2023-03en/1680adec3c> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>162</sup> L. ENE, *Top players in the European AV industry - Ownership and concentration - 2022 Edition*, European Audiovisual Observatory, Janvier 2023, p. 12, <https://rm.coe.int/top-players-in-the-european-av-industry-2022-edition-l-ene/1680a9cb32> (date de dernière consultation : 9 août 2024) ; C. GRECE et J.-A. TRAN, *SVOD Usage in the European Union*, European Audiovisual Observatory, Décembre 2023, p. 11, <https://rm.coe.int/svod-usage-report-in-the-eu-2023-december-2023-c-grece-and-j-a-tran/1680af0850> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

développement des pratiques de *buy-out*, typiques du système américain (régulé par des accords syndicaux). En effet, les plateformes numériques actives en Europe sont dans une position de force par rapport aux auteurs et artistes-interprètes et parviennent donc souvent à dicter les règles, telles que l'insertion de clauses de *buy-out* dans les contrats<sup>163</sup> qui est devenue de plus en plus fréquente<sup>164</sup>.

Ces clauses peuvent être définies comme prévoyant « un transfert complet de tous les droits associés à une œuvre pour toute leur durée, en échange du paiement d'une somme forfaitaire »<sup>165</sup>. Le *buy-out* est donc une acquisition forfaitaire des droits qui va venir briser la chaîne des droits et avoir un impact significatif sur la rémunération des auteurs et artistes-interprètes. En effet, d'une part, ces derniers vont renoncer à leurs droits exclusifs et perdre tout contrôle sur leur œuvre ou prestation et, d'autre part, quand bien même l'œuvre rencontrerait un grand succès, ils se verraient privés de toute participation aux revenus découlant de l'exploitation et *a fortiori* d'une juste rémunération<sup>166</sup>.

Une totale liberté contractuelle peut donc s'avérer problématique pour les contrats impliquant les plateformes numériques dominantes et dans lesquels les clauses de *buy-out* sont souvent imposées, ne laissant pas d'autre choix à leur co-contractant que de les accepter<sup>167</sup>. Il existe un réel déséquilibre et un rapport de force qui peut paraître abusif entre les parties. Or, comme il a été rappelé lors des travaux préparatoires de la loi du 19 juin 2022, « le droit de négocier est vide de sens quand le rapport de force entre les parties est disproportionné [...] et [...] il n'y a tout simplement pas de négociation possible face à ces géants quand on est seul »<sup>168</sup>.

**49.** Différents modèles économiques peuvent être adoptés par les plateformes de *streaming*, et ce choix va impacter leurs relations avec les autres acteurs de la chaîne des droits. Le plus

---

<sup>163</sup> S. CARRE, S. LE CAM et F. MACREZ, *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, European Parliament, Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs, Novembre 2023, p. 16, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL\\_STU\(2023\)754184\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL_STU(2023)754184_EN.pdf) (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 10 et 54.

<sup>165</sup> S. CARRE, S. LE CAM et F. MACREZ, *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, European Parliament, Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs, Novembre 2023, p. 24 (traduction libre), [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL\\_STU\(2023\)754184\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL_STU(2023)754184_EN.pdf) (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>167</sup> *Ibid.*, pp. 10-13.

<sup>168</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la deuxième lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par A. Van Bossuyt, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/006, p. 3.

souvent, la plateforme va négocier l'autorisation de mettre à disposition du public avec un distributeur de film, qui a lui-même acquis les droits du producteur (cessionnaire sur base du contrat de production ou de la présomption de cession). Néanmoins, il arrive que la plateforme de SVOD acquière les droits directement du producteur, sans passer par un intermédiaire<sup>169</sup>. Il est également de plus en plus fréquent qu'elle assume le rôle de coproducteur et plus exactement de producteur délégué, contractant avec un producteur européen qui exercera alors la fonction de producteur exécutif, c'est-à-dire un simple prestataire agissant pour le producteur délégué<sup>170</sup>. Dans de tels modèles, la plateforme de SVOD va négocier un accord de *buy-out* avec le producteur exécutif européen, poussant par conséquent ce dernier à reporter cela dans sa relation contractuelle avec les auteurs et artistes-interprètes et à intégrer lui-même de telles clauses de *buy-out* dans ses contrats<sup>171</sup>.

**50.** Il faut toutefois tenir compte du rôle des sociétés de gestion collective dans ce schéma. En effet, certaines ont reçu le mandat de gérer le droit exclusif des auteurs pour l'exploitation sur les plateformes et ont, à ce titre, conclu des accords avec les plateformes de SVOD.

A titre d'exemple, la SACD est entrée en négociation et a signé un contrat avec Netflix dès 2014. Pour Amazon Prime Video et Disney+, il a fallu attendre plus longtemps, mais ces plateformes ont fini par accepter elles aussi de négocier et, en définitive, des accords ont pu être trouvés. Un accord a également pu être conclu avec Streamz, la nouvelle plateforme flamande<sup>172</sup>.

En revanche, comme expliqué dans la section précédente, PlayRight n'ayant pas reçu de mandat à cet égard, aucun accord n'a été conclu concernant les artistes-interprètes. Ceux-ci ne sont donc pas protégés contre les pratiques de *buy-out* qui pourraient les affecter significativement en cas d'exploitation de leurs prestations sur ces plateformes numériques<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> A. LACOURT, J. RADEL-CORMANN et S. VALAIS, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, IRIS Plus, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, Décembre 2023, p. 6, <https://rm.coe.int/iris-plus-2023-03en/1680adec3c> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>170</sup> S. CARRE, S. LE CAM et F. MACREZ, *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, European Parliament, Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs, Novembre 2023, pp. 10 et 54, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL\\_STU\(2023\)754184\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL_STU(2023)754184_EN.pdf) (date de dernière consultation : 9 août 2024) ; cf. entretien téléphonique avec Mr. F. Young, délégué général de la SACD et de la Scam pour la Belgique, le 11 juillet 2024.

<sup>171</sup> European Commission, *The European Media Industry Outlook*, Mai 2023, p. 5 <https://ec.europa.eu/newsroom/dae/redirection/document/95874> (date de dernière consultation : 9 août 2024) ; S. CARRE, S. LE CAM et F. MACREZ, *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, European Parliament, Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs, Novembre 2023, p. 53, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL\\_STU\(2023\)754184\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL_STU(2023)754184_EN.pdf) (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>172</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>173</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mme. A. Chaidron, Legal Manager chez PlayRight, le 22 avril 2024 ; voy. Annexe 5.

Notons que lorsque des accords ont été conclus avec les sociétés de gestion collective, ceux-ci présentent les mêmes inconvénients qu'évoqués précédemment concernant les plateformes de partage de contenus : ils ne sont, en droit belge, basés que sur une clause de réserve dans le contrat de production et sont susceptibles d'être contestés par les plateformes de SVOD qui tenteraient de se défaire de leurs obligations.

## **CHAPITRE 2 : Les changements apportés par la Directive (UE) 2019/790 et la loi de transposition belge**

**51.** Le cadre juridique belge va évoluer dans un sens favorable aux auteurs et artistes-interprètes à la suite d'initiatives entreprises au niveau de l'Union européenne. En 2019, des discussions particulièrement houleuses ont finalement abouti à l'adoption de la Directive (UE) 2019/790 (Directive '*Digital Single Market*', ci-après 'la Directive DSM' ou 'la Directive'). Cette étude se limitera à l'analyse des dispositions pertinentes du Titre IV, consacré aux « mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur »<sup>174</sup>.

D'une part, une fois implémenté en droit national, le nouveau régime de l'article 17 de la Directive DSM, va totalement bouleverser les règles gouvernant l'utilisation massive des contenus protégés sur les plateformes de partages. Vivement débattue et sujet à un lobbying intense des utilisateurs, des plateformes et des titulaires de droits, cette disposition est l'image d'un compromis, cherchant un équilibre entre les intérêts des différents acteurs<sup>175</sup>.

D'autre part, cette Directive va provoquer des changements considérables en droit des contrats. En effet, soucieux de renforcer la position des auteurs et artistes-interprètes et d'assurer un partage équitable des recettes entre les exploitants et les créateurs, le législateur européen a fait le choix de réglementer les contrats d'exploitation conclus avec ces auteurs et artistes-interprètes. C'est dans cette logique qu'ont été adoptés les articles 18 à 23 de la Directive, représentant ainsi un début d'harmonisation en matière de contrats de propriété littéraire et artistique<sup>176</sup>.

Étrangement, contrairement aux autres parties de la Directive DSM, le chapitre consacré à l'instauration de nouvelles protections contractuelles fait totalement abstraction des particularités du marché numérique qui est pourtant évoqué comme le thème principal de cette réglementation. Les dispositions en question se veulent protectrices et s'appliquent

---

<sup>174</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée.

<sup>175</sup> G. HENRY, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Article 17 », in *Directive 2019/790 et 2019/789 sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique : commentaire article par article* (sous la dir. de N. BINCTIN et X. PRÈS), Bruxelles, Bruylant, 2021, pp. 175-176.

<sup>176</sup> V. VARET, « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *P.I.*, 2019, n°72, pp. 21-22.

effectivement à tous les modes d'exploitation, qu'ils soient analogiques ou numériques<sup>177</sup>. Toutefois, il paraît regrettable que le législateur européen ne se soit pas penché davantage sur les aspects particuliers du numérique. En effet, les évolutions et le contexte économique spécifique qui caractérise l'exploitation numérique se doivent d'être accompagnés par des stipulations contractuelles adaptées et capables de sauvegarder les intérêts des créateurs<sup>178</sup>.

**52.** Après avoir analysé les changements concernant le statut des plateformes de partage de contenus dans une première section, ce chapitre tentera de présenter les nouvelles règles qui régissent la relation contractuelle des auteurs et artistes-interprètes avec le producteur à qui ils cèdent ou concèdent les droits. À cet effet, la seconde section abordera d'abord le principe de rémunération appropriée et proportionnelle tel qu'établi par la Directive DSM et transposé en Belgique, pour ensuite exposer les nouveaux droits à rémunération incessibles que le législateur belge a décidé d'imposer à l'égard de certaines formes d'exploitation sur les plateformes numériques. Les autres protections contractuelles seront quant à elles développées dans une troisième section.

## **Section 1 : La responsabilité des plateformes de partage de contenus**

**53.** Malgré la problématique du *value gap*, la situation des plateformes de partage de contenus est restée ambiguë pendant longtemps, sans savoir clairement si, lors de la mise à disposition de contenus par un utilisateur, il fallait ou non considérer que la plateforme posait elle-même un acte relevant du droit d'auteur et si elle devait ainsi obtenir l'autorisation du titulaire de droit<sup>179</sup>. En outre, ces entreprises se sont réfugiées derrière l'exonération de responsabilité en matière d'hébergement<sup>180</sup> introduite par la Directive '*e-commerce*'<sup>181</sup>. Le nouveau régime veille à clarifier la situation et à neutraliser ce résultat indésirable et regrettable qui s'apparente en quelque sorte à un *effet d'aubaine* en termes économiques<sup>182</sup>.

---

<sup>177</sup> S. DUSOLLIER, « The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some progress, a few bad choices, and an overall failed ambition », *Com. M.L.R.*, 2020, p. 1022.

<sup>178</sup> S. DUSOLLIER, L. BENTLY, M. KRETSCHMER, M.-C. JANSSENS et V.-L. BENABOU, « Comment of the European Copyright Society – Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market », *JIPITEC*, 2020, pp. 137-138, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>179</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/003, p. 5.

<sup>180</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, op. cit., pp. 167-169.

<sup>181</sup> Directive 2000/31/CE précitée, art. 14.

<sup>182</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, op. cit., pp. 168-169.

## §1 : Le régime instauré par la Directive (UE) 2019/790

54. Le téléversement d'œuvres sur ces plateformes de partage sans autorisation des titulaires de droits prive ces derniers d'une opportunité de tirer profit de leurs créations, alors qu'il va engendrer des bénéfices importants dans le chef des exploitants<sup>183</sup>. Dans ce contexte, et reconnaissant le développement majeur des services de partage de contenus en ligne et de leur rôle<sup>184</sup>, un nouveau régime juridique de responsabilité a été mis en place par l'article 17 de la Directive DSM, visant spécifiquement ces grandes plateformes qui agissent à des fins lucratives. Il a pour but de rétablir un certain équilibre « en permettant aux titulaires de droits de recouvrer le contrôle sur la diffusion des contenus protégés »<sup>185</sup> et de percevoir une rémunération appropriée<sup>186</sup>.

55. L'article 17 de la Directive DSM concerne une catégorie spécifique d'acteurs : les « OCSSP » (« *online content-sharing service providers* »), c'est-à-dire les fournisseurs de services de partage de contenus en ligne<sup>187</sup>. L'article 2, paragraphe 6 de cette même Directive définit l'OCSSP comme étant un fournisseur de services de la société de l'information ayant pour objectif principal « de stocker et de donner au public l'accès à une quantité importante d'œuvres protégées par le droit d'auteur ou d'autres objets protégés qui ont été téléversés par ses utilisateurs, qu'il organise et promeut à des fins lucratives ». D'après son considérant 63, la quantité importante de contenus protégés dont il est question est évaluée au cas par cas sur base de différents éléments tels que « l'audience du service et le nombre de fichiers de contenus protégés téléversés ». Les plateformes de partage massif de contenus telles que YouTube, Dailymotion, ou encore Facebook, Instagram et TikTok sont les principaux acteurs visés par cette disposition, alors que d'autres prestataires de services sont expressément exclus de son champ d'application à l'alinéa 2 de ce sixième paragraphe<sup>188</sup>.

Même si leurs activités correspondent bien à celles d'un hébergeur, la définition des OCSSP met en évidence leur rôle actif dans l'organisation et la promotion des contenus téléversés, les excluant ainsi du bénéfice de l'exonération prévue à l'article 14 de la Directive « *e-commerce* »,

---

<sup>183</sup> C. DE CALLATAY et S. DEPREUW, « La responsabilité des intermédiaires à la lumière de la nouvelle Directive 'Digital Single Market' », in *Les droits intellectuels, entre autres droits* (sous la dir. de J. CABAY et A. STROWEL), Bruxelles, Larcier, 2019, p. 156.

<sup>184</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 61.

<sup>185</sup> A. BENSAMOUN, « L'article 17 de la directive 2019/790 ou le retour de l'opposabilité des droits : une mesure d'équilibre, en équilibre... », *RIDA*, 2020, n°264, pp. 71-74.

<sup>186</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 61.

<sup>187</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 146.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 146.

dans les matières relevant du champ d'application de la Directive DSM<sup>189</sup>. Ils sont par conséquent susceptibles de voir leur responsabilité engagée à cet égard.

Par ailleurs, la Directive DMS élargit le champ d'application du droit de communication au public dans la mesure où il est désormais indéniable que la plateforme donnant accès au contenu protégé effectue elle-même un acte de communication au public, distinct de l'acte de l'utilisateur ayant téléversé ce contenu. Or, un tel acte requiert le consentement des titulaires de droits<sup>190</sup>. Sur cette base, les exploitants des grandes plateformes ont désormais l'obligation, soit de retirer les contenus protégés, soit d'obtenir les autorisations nécessaires des ayants droit<sup>191</sup>. Un tel système va permettre aux titulaires de droit d'auteur et de droits voisins d'obtenir une rémunération pour l'exploitation de leurs œuvres et prestations sur ces plateformes numériques, réduisant ainsi le *value gap*, caractéristique du déséquilibre entre les revenus générés et ceux qui reviendront aux créateurs de la valeur<sup>192</sup>. Notons que l'autorisation obtenue par l'OCSSP couvrira également l'acte de communication au public posé par les utilisateurs non-commerciaux de ces plateformes<sup>193</sup>, tandis que ceux qui agissent à titre commercial ou qui retirent des revenus significatifs de leurs activités sur la plateforme devront négocier une autorisation qui leur est propre<sup>194</sup>. Inversement, lorsqu'un utilisateur obtient une autorisation du titulaire de droit, l'acte de l'OCSSP est couvert dans les limites de cette autorisation<sup>195</sup>.

À défaut d'accord, la plateforme engage directement sa responsabilité pour l'acte de communication au public qu'elle a elle-même posé. Notons qu'il s'agit d'une responsabilité objective et qu'il n'est pas requis que la plateforme ait connaissance de l'illicéité du contenu partagé<sup>196</sup>.

**56.** L'OCSSP bénéficie néanmoins d'un régime aménagé lui permettant d'échapper à sa responsabilité directe lorsque différentes conditions sont réunies<sup>197</sup> : en substance, elle doit avoir fourni ses meilleurs efforts pour obtenir une autorisation, pour garantir l'indisponibilité

---

<sup>189</sup> A. BENSAMOUN, « L'article 17 de la directive 2019/790 ou le retour de l'opposabilité des droits : une mesure d'équilibre, en équilibre... », *op. cit.*, pp. 75-79.

<sup>190</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 17, §1.

<sup>191</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>192</sup> S. DUSOLLIER, « The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some progress, a few bad choices, and an overall failed ambition », *op. cit.*, p. 1013.

<sup>193</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 17, §2.

<sup>194</sup> C. DE CALLATAY et S. DEPREEUW, « La responsabilité des intermédiaires à la lumière de la nouvelle Directive "Digital Single Market" », *op. cit.*, p. 163.

<sup>195</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 69.

<sup>196</sup> C. DE CALLATAY et S. DEPREEUW, « La responsabilité des intermédiaires à la lumière de la nouvelle Directive "Digital Single Market" », *op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>197</sup> A. BENSAMOUN, « L'article 17 de la directive 2019/790 ou le retour de l'opposabilité des droits : une mesure d'équilibre, en équilibre... », *op. cit.*, p. 83.

des œuvres protégées pour lesquelles elle a reçu des informations de la part des titulaires de droits, et pour empêcher de nouveaux téléversements illicites de l'œuvre après avoir agi dès notification du titulaire afin d'en bloquer l'accès<sup>198</sup>. Malgré ces conditions, la Directive DSM mentionne explicitement que les OCSSP n'ont aucune « obligation générale de surveillance »<sup>199</sup>. En outre, il existe un régime aménagé moins contraignant pour les nouvelles plateformes (start-ups) dont les services ont été mis à disposition du public dans l'Union européenne depuis moins de trois ans et dont le chiffre d'affaires annuel est inférieur à dix millions d'euros<sup>200</sup>.

Plutôt que d'agir seulement *a posteriori*, le nouveau régime mis en place par la Directive préconise une action en amont ayant pour but d'éviter une mise en ligne contrevenant au droit d'auteur<sup>201</sup>.

## **§2 : La transposition de la Directive (UE) 2019/790 en droit belge**

57. L'article 17, ainsi que l'article 2, paragraphe 6, de la Directive DSM ont été transposés en droit belge par la loi du 19 juin 2022, qui insère un nouveau chapitre 4/1 dans le titre 5 du livre XI du C.D.E., destiné aux « prestataires de services de partage de contenus en ligne »<sup>202</sup>. C'est donc aux articles XI.228/2 à XI.228/9 de ce Code que sont reprises les nouvelles règles applicables à de telles plateformes numériques.

## **Section 2 : La rémunération**

58. La Directive (UE) 2019/790, transposée en droit belge, apporte un soutien considérable aux auteurs et artistes-interprètes dans la négociation de la rémunération qui leur reviendra en contrepartie de la cession ou de la concession des droits exclusifs d'exploitation au producteur. En effet, les créateurs qui entrent dans ces contrats d'exploitation peuvent désormais invoquer le bénéfice d'un principe selon lequel la rémunération convenue doit être appropriée et proportionnelle<sup>203</sup>. Par ailleurs, il est particulièrement intéressant de se pencher sur l'initiative du législateur belge qui s'efforce à protéger les créateurs et à assurer l'effectivité de ce principe en matière d'exploitation sur les plateformes numériques.

---

<sup>198</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 17, §4.

<sup>199</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 17, §8.

<sup>200</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 17, §6.

<sup>201</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, op. cit., p. 147.

<sup>202</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée, art. 51.

<sup>203</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 18 ; C.D.E., art. XI.167/1 et art. XI.205/1.

## §1 : Le principe de la rémunération appropriée et proportionnelle

59. Tel que le souligne le considérant 72 de la Directive DSM, les contrats d'exploitation révèlent généralement que les auteurs et artistes-interprètes se trouvent dans une position moins favorable par rapport aux producteurs à qui ils cèdent leurs droits, notamment sur le plan de la négociation financière. Répondant à ce besoin de protection, la Directive contient un chapitre 3 consacré à la juste rémunération et instaure, en son article 18, le principe de « rémunération appropriée et proportionnelle », veillant à ce que les auteurs et artistes-interprètes qui cèdent ou donnent en licence leurs droits soient rémunérés pour l'exploitation de leurs œuvres et prestations.

### A. La notion de juste rémunération

60. Le considérant 73 de la Directive précise que la rémunération doit être « appropriée et proportionnelle à la valeur économique réelle ou potentielle des droits octroyés sous licence ou transférés ». En outre, elle sera déterminée en tenant compte d'éléments créatifs, économiques ainsi que contractuels : la contribution de la personne à l'œuvre protégée, les pratiques de marché et l'exploitation réelle de l'œuvre<sup>204</sup>. Il ressort du considérant 73 que la notion de juste rémunération telle qu'envisagée par le législateur européen ne se rapporte pas strictement à un pourcentage des revenus de l'exploitation, mais plutôt à une rémunération qui serait globalement adéquate « à la situation économique concrète dans laquelle elle s'inscrit »<sup>205</sup>.

Notons que les deux critères d'une juste rémunération, « *appropriate* » et « *proportionate* » en langue anglaise, ont été traduits par les termes « appropriée » et « proportionnelle » en français. Bien que cette même traduction ait été reprise par la loi de transposition belge, la terminologie « proportionnée » semblerait mieux adaptée pour refléter le sens littéral du second critère. En effet, à première vue, le terme « proportionnelle » supposerait de fixer une rémunération correspondant à un pourcentage des recettes issues de l'exploitation et exclurait en principe la possibilité d'une rémunération forfaitaire<sup>206</sup>. Or, le considérant 73 de la Directive DSM a explicitement précisé qu'un « montant forfaitaire peut également constituer une rémunération proportionnelle, mais cela ne devrait pas être la règle », ajoutant qu'il est possible pour les États de définir, eu égard aux spécificités des différents secteurs, les cas dans lesquels la rémunération

---

<sup>204</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », in *Directive 2019/790 et 2019/789 sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique : commentaire article par article* (sous la dir. de N. BINCTIN et X. PRÉS), Bruxelles, Bruylant, 2021, p. 202.

<sup>205</sup> V. VARET, « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *op. cit.*, p. 27.

<sup>206</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 202.

pourrait être forfaitaire. La traduction française apparaît donc plutôt comme un choix politique, cherchant à favoriser une rémunération réellement proportionnelle et à mettre l'accent sur le fait qu'une rémunération forfaitaire doit rester l'exception.

## **B. Les articles de transposition**

**61.** Le principe de rémunération appropriée et proportionnelle a été transposé, en droit belge, aux articles XI.167/1 et XI.205/1 du C.D.E., par la loi du 19 juin 2022<sup>207</sup>. Conformément à ces dispositions, il s'applique dans le cadre des conventions d'exploitation, tant en cas de cession que d'octroi sous licence des droits exclusifs d'exploitation et vise aussi bien les contrats conclus par les auteurs, que ceux conclus par les artistes-interprètes<sup>208</sup>. Remarquons qu'il convient d'appliquer ce principe non seulement dans l'hypothèse d'une telle convention, mais également en l'absence de tout contrat écrit lorsque le producteur est investi des droits d'exploitation sur une œuvre audiovisuelle par l'effet de la présomption légale de cession<sup>209</sup>.

Avant l'entrée en vigueur de la loi de transposition, les articles XI.183, paragraphe 2 et XI.206, paragraphe 4 du C.D.E. prévoyaient, sauf stipulation contraire, une rémunération proportionnelle aux recettes respectivement pour les auteurs et pour les artistes-interprètes des œuvres audiovisuelles. Ces dispositions ont donc pu être abrogées lors de l'introduction des articles XI.167/1 et XI.205/1 qui s'appliquent quant à eux à toutes les catégories d'œuvres. Cependant, contrairement aux anciennes dispositions qui étaient de droit supplétif, les nouvelles dispositions horizontales sont impératives et il n'est ainsi pas possible d'y déroger par contrat<sup>210</sup>.

Le paragraphe 2 de l'article 18 de la Directive DSM laisse aux États membres la liberté de mettre en œuvre ce principe de rémunération appropriée et proportionnelle en ayant recours à différents mécanismes, y compris la négociation collective, pourvu qu'ils soient conformes au droit de l'Union<sup>211</sup> et qu'ils « tiennent compte du principe de la liberté contractuelle et d'un juste équilibre des droits et intérêts »<sup>212</sup>. Il découle de ces dispositions qu'une simple

---

<sup>207</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée, art. 5 et art. 30.

<sup>208</sup> V. VARET, « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>209</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 27.

<sup>210</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 27.

<sup>211</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 73.

<sup>212</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, article 18, §2.

transposition textuelle du principe ne semble pas suffisante et qu'il est attendu des États membres qu'ils mettent en place de véritables solutions<sup>213</sup>.

Notons que des conventions collectives sectorielles pourraient déterminer, sur base des spécificités dudit secteur, quelle rémunération est appropriée et proportionnelle et dans quelle mesure elle peut être forfaitaire<sup>214</sup>. Reprenant les termes de la Directive<sup>215</sup>, les articles XI.167/5 et XI.205/5 C.D.E. soulignent que ces accords collectifs veillent à un « juste équilibre entre les droits et les intérêts de chacune des parties »<sup>216</sup>.

**62.** Il est intéressant de constater qu'en pratique, dans les contrats d'exploitation, les parties ont souvent tendance à prévoir un à-valoir<sup>217</sup>, qui est alors relié à un taux sur une assiette. Selon une telle stipulation, l'auteur ne bénéficiera de la rémunération proportionnelle qu'à partir du moment où les recettes de l'exploitation auront amorti cet à-valoir. La Directive DSM ayant été transposée, il faudra dorénavant se demander si cet ensemble composé de l'à-valoir, du taux et de l'assiette permet *in fine* de rémunérer l'auteur de manière adéquate et proportionnelle<sup>218</sup>.

## **§2 : Les nouveaux droits à rémunération incessibles, en gestion collective obligatoire, par la société du titulaire de droit**

**63.** À l'occasion de la transposition de la Directive DSM<sup>219</sup>, la Belgique a inséré des nouveaux droits à rémunération, notamment en faveur des auteurs et artistes-interprètes lorsqu'il est question d'une exploitation de l'œuvre audiovisuelle par une plateforme de partage de contenus ou une plateforme de *streaming*. Il s'agit plus précisément de droits à rémunérations résiduels, incessibles, en gestion collective obligatoire, par la société du titulaire du droit.

Ces nouvelles dispositions visent à rééquilibrer les rapports entre, d'une part, les auteurs et artistes-interprètes et, d'autre part, les plateformes numériques<sup>220</sup>.

---

<sup>213</sup> R. XALABARDER, « The Principle of Appropriate and Proportionate Remuneration for Authors and Performers in Art.18 Copyright in the Digital Single Market Directive. Statutory residual remuneration rights for its effective national implementation », *InDret*, 2020, n°4, p. 19.

<sup>214</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *J.T.*, 2022, p. 776.

<sup>215</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 18, §2.

<sup>216</sup> C.D.E., art. XI.167/5, al. 2 et art. XI.205/5, al. 2.

<sup>217</sup> L'à-valoir peut être défini comme une « avance consentie par le producteur sur les recettes d'exploitation à venir », SACD, *La rémunération des auteurs en télévision, cinéma, radio, web*, <https://www.sacd.fr/fr/la-rémunération-des-auteurs-en-télévision-cinéma-radio-web> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>218</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mr. F. Young, délégué général de la SACD et de la Scam pour la Belgique, le 11 juillet 2024.

<sup>219</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée.

<sup>220</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, p. 5.

## A. Un droit à rémunération résiduel pour garantir la juste rémunération des auteurs et artistes-interprètes

64. Les auteurs, tout comme les artistes-interprètes, sont généralement dans une position contractuelle plus faible et ne disposent pas d'un pouvoir de négociation suffisamment important que pour obtenir une rémunération juste et équitable en contrepartie de l'exploitation de leurs droits. À cet égard, les droits à rémunérations légaux apparaissent comme un dispositif qui pourrait être mobilisé par les États afin de mettre en œuvre le principe de rémunération appropriée et proportionnelle établi par la Directive DSM<sup>221</sup>.

D'ailleurs, selon la Société des Auteurs Audiovisuels (association européenne des sociétés de gestion collective des auteurs de l'audiovisuel), la meilleure manière de garantir aux scénaristes et aux réalisateurs d'être rémunérés pour l'exploitation de leurs œuvres serait l'introduction dans la législation nationale de droits à rémunération inaliénables, négociés et gérés de manière collective, et mis à charge des distributeurs finaux qui mettent les œuvres à disposition du public<sup>222</sup>. Lorsqu'il est question des plateformes numériques et de la rémunération des artistes-interprètes, PlayRight est également d'avis que « seul un droit à rémunération incessible en gestion collective pourra garantir l'objectif de l'article 18 de la directive »<sup>223</sup>. AEPO-ARTIS (association européenne des sociétés de gestion collective des artistes-interprètes) semble partager cette opinion<sup>224</sup>.

65. Les droits à rémunérations instaurés par la loi de transposition belge ne sont pas de nature à remplacer le droit exclusif et le pouvoir d'autorisation ou d'interdiction, au contraire, ils existent en parallèle et peuvent être qualifiés de droits à rémunération 'résiduels' dans la mesure où ils subsistent dans le chef du créateur après la cession ou l'octroi sous licence de ses droits<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> R. XALABARDER, « The Principle of Appropriate and Proportionate Remuneration for Authors and Performers in Art.18 Copyright in the Digital Single Market Directive. Statutory residual remuneration rights for its effective national implementation », *op. cit.* pp. 1-51.

<sup>222</sup> E. CHATZOULIS, « Follow Belgium and implement authors' rights! », *SAA*, 11 juillet 2022, <https://www.saa-authors.eu/en/blog/776-follow-belgium-and-implement-authors-rights> (date de dernière consultation : 9 août 2024) ; *SAA, Les auteurs audiovisuels et la gestion collective de leurs droits en Europe*, 2022, pp. 10-11, <https://www.saa-authors.eu/file/1069/download> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>223</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/003, p. 27.

<sup>224</sup> AEPO-ARTIS, *Performers' rights study*, Novembre 2022, <https://www.aepo-artis.org/policy/performers-rights-study/> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>225</sup> B. VANBRABANT, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », in *La rémunération des auteurs et des artistes : le juste prix dans les contrats d'exploitation en droit de la propriété littéraire et artistique* (sous la dir. de A. LUCAS SCHLOETTER), Actes du colloque tenu à Nantes le 30 mai 2023, *Légipresse*, 2023/HS2, p. 120.

Ce droit à rémunération naît seulement après le transfert du droit exclusif au producteur et une fois l'exploitation autorisée, il ne pourrait dès lors pas être revendiqué par un créateur qui serait lui-même resté titulaire du droit exclusif<sup>226</sup>.

## **B. Les droits à rémunération incessibles en matière d'exploitation par les plateformes numériques**

**66.** En matière d'audiovisuel, la loi belge a inséré deux nouveaux droits à rémunération, dans deux situations différentes.

### **1) Les plateformes de partage de contenus en ligne**

**67.** L'élaboration de la loi de transposition belge a été marquée par de vifs débats et l'article 54 se trouvait au cœur de ces discussions. Celui-ci insère un article XI.228/4 dans le Code de droit économique, introduisant ainsi un nouveau droit à rémunération en faveur des auteurs et artistes-interprètes dans l'hypothèse où ils auraient cédé (ou donné sous licence) leur droit de communication au public par un prestataire de services de partage de contenus en ligne. Ce droit à rémunération serait alors à charge dudit prestataire en contrepartie de la communication au public (y compris la mise à disposition) effectuée par ce dernier. Notons que les prestataires de services de partage de contenus en ligne font l'objet d'une définition à l'article XI.228/2 (transposition partielle de l'article 2 de la Directive DSM) et correspondent aux OCSSP décrits précédemment<sup>227</sup>. Ce sont donc les plateformes telles que YouTube, Facebook, Instagram ou encore TikTok qui sont visées.

Le paragraphe 2 de l'article XI.228/4 prévoit que ce droit à rémunération est incessible et qu'il n'est pas possible d'y renoncer. En outre, ce droit est soumis à une gestion collective obligatoire, par la société ou l'organisme de gestion de la catégorie du titulaire de droit<sup>228</sup>. L'objectif d'une telle règle étant de faciliter la valorisation du droit à rémunération ainsi que son versement par la partie redevable via un point de contact unique<sup>229</sup>.

**68.** Ces dispositions sont de droit impératif, il n'est dès lors pas possible d'y déroger contractuellement<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> R. XALABARDER, « The equitable remuneration of audiovisual authors: a proposal of unwaivable remuneration rights under collective management », *RIDA*, 2018, n°255, p. 50.

<sup>227</sup> Voy. *supra.*, n° 55.

<sup>228</sup> C.D.E., art. XI.228/4, §3.

<sup>229</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 91.

<sup>230</sup> C.D.E., art. XI.228/4, §4.

69. Un lien peut être établi avec le fait que les plateformes de partage sont dorénavant tenues d'obtenir l'autorisation des titulaires de droits pour les contenus protégés qui sont téléversés par leurs utilisateurs (ou de retirer ces contenus)<sup>231</sup>. En effet, cette nouvelle obligation va générer des rémunérations supplémentaires et, par le biais de l'article XI.228/4, le législateur belge veille au partage de la valeur en garantissant une rémunération proportionnelle et adéquate pour les auteurs et artistes-interprètes<sup>232</sup>.

## 2) Le *streaming* audiovisuel

70. Initialement, seules les plateformes de partage de contenus en ligne étaient concernées par l'introduction de ce droit inaliénable à rémunération et les plateformes de *streaming*, comme Netflix, ne rentraient donc pas dans le champ d'application de l'article envisagé<sup>233</sup>.

Le projet de loi a cependant fait l'objet d'amendements présentés en deuxième lecture pour étendre aux plateformes de *streaming* ce qui avait été prévu pour les plateformes de partage<sup>234</sup>. Ces dispositions ont en définitive été adoptées<sup>235</sup> et l'article XI.228/11 du C.D.E. prévoit désormais un droit à rémunération incessible au profit des auteurs et artistes-interprètes ayant cédé (ou donné sous licence) leur droit d'autoriser ou d'interdire la communication au public par certains prestataires de services de la société de l'information. Les artistes en question devront ainsi être rémunérés par ces prestataires, à l'occasion de la communication au public (y compris la mise à disposition) dont ils sont responsables.

Les dispositions de l'article XI.228/11 sont impératives<sup>236</sup> et ont pour but de garantir une rémunération appropriée pour l'exploitation des œuvres et prestations par les plateformes de *streaming*<sup>237</sup>.

---

<sup>231</sup> Voy. *supra.*, n<sup>os</sup> 53 et s.

<sup>232</sup> F. YOUNG, *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>233</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n<sup>o</sup> 55-2608/003, pp. 24-27.

<sup>234</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n<sup>o</sup> 55-2608/005.

<sup>235</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, texte adopté en deuxième lecture par la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n<sup>o</sup> 55-2608/007, pp. 39-40.

<sup>236</sup> C.D.E., art. XI.228/11, §4.

<sup>237</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n<sup>o</sup> 55-2608/005, p. 5.

71. Le champ d'application est restreint aux prestataires de services de la société de l'information qui répondent aux conditions de l'article XI.228/10. Tout d'abord, l'activité principale ou une des activités principales d'un tel prestataire doit être de fournir une quantité importante d'œuvres audiovisuelles (et/ou sonores) protégées par le droit d'auteur ou les droits voisins, dans un but lucratif. Il y a ensuite plusieurs conditions spécifiques qui doivent être remplies.

Premièrement, il faut que les utilisateurs de ces services aient accès aux œuvres en question contre un paiement récurrent en argent ou sans paiement. Ainsi, sont visées les plateformes de *streaming* qui fonctionnent sur base d'un abonnement mensuel ou annuel en contrepartie duquel l'utilisateur a accès au catalogue de la plateforme. À l'inverse, les services de stricte vidéo à la demande ne supposent non pas un paiement récurrent, mais une redevance individuelle par contenu consulté, et ne sont, par conséquent, pas couverts par cet article. D'autres plateformes de *streaming* sont quant à elles financées par des revenus publicitaires : elles sont accessibles gratuitement par les utilisateurs, mais ceux-ci devront supporter la présence de publicités. Ces modèles sont également concernés par le droit à rémunération<sup>238</sup>.

Deuxièmement, les utilisateurs ne doivent pas avoir la possibilité d'obtenir une reproduction permanente des œuvres. Il convient toutefois de signaler que lorsqu'une plateforme dispose d'une option de téléchargement permettant la consultation des contenus hors ligne, cela ne remet pas en question sa qualification en tant que plateforme de *streaming* à laquelle les dispositions en cause sont applicables<sup>239</sup>.

Troisièmement, la plateforme et les œuvres qu'elle propose doivent être accessibles par l'utilisateur de l'endroit et au moment de son choix. Cela correspond en réalité aux services qualifiés de non-linéaires et il faut en déduire que les services de diffusion en direct ou les services linéaires sont exclus du champ de ce droit à rémunération<sup>240</sup>.

Quatrièmement, le prestataire de services doit avoir la responsabilité éditoriale de ce service. Cela implique que le contenu ne soit pas téléversé par les utilisateurs, mais fourni par la plateforme elle-même, que ce soit par le biais de ses propres productions, par l'achat de productions existantes ou par la conclusion d'accords de licence. En outre, le prestataire de

---

<sup>238</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, p. 6.

<sup>239</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, p. 7.

<sup>240</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, p. 7.

services est chargé d'organiser, classer et promouvoir les contenus proposés. Par exemple, il est fréquent que la plateforme recommande certains contenus en se basant sur les préférences de l'utilisateur<sup>241</sup>.

En matière audiovisuelle, le droit à rémunération dont il est question à l'article XI.228/11 est donc à charge des plateformes comme Netflix, Disney+, Amazon Prime Vidéo, ou encore Streamz.

Il semblerait que les plateformes du service public, telles que Auvio ou encore VRT Max, soient quant à elles exclues de l'application de ces dispositions. En effet, sans fournir de détails supplémentaires, l'article XI.228/10 C.D.E. requiert un but de lucre dans le chef de la plateforme de *streaming* et les travaux préparatoires indiquent par conséquent que le service public ne relève pas de ce champ d'application<sup>242</sup>. Il faut toutefois constater que la simple référence à un but lucratif n'est pas aussi explicite et une exclusion automatique des plateformes du service public pourrait donner lieu à des contestations, exigeant plutôt une analyse au cas par cas.

**72.** À l'instar de ce qui concerne les plateformes de partage de contenus, ce droit est géré par la société ou l'organisme de gestion de la catégorie du titulaire de droit, pour en faciliter la valorisation ainsi que le versement. En revanche, si une convention collective est établie, le mécanisme de la gestion collective obligatoire ne s'applique pas<sup>243</sup> ; l'adoption d'une telle convention, à la recherche d'un juste équilibre entre les différents droits et intérêts, est jugée suffisamment efficace pour garantir une rémunération appropriée<sup>244</sup>.

### **Section 3 : Les autres mécanismes de protection contractuelle**

**73.** Outre le principe de rémunération appropriée et proportionnelle, d'autres règles, instaurées par la Directive DSM et la loi belge qui la transpose, sont venues encadrer le contrat conclu par l'artiste en vue de la cession ou de l'octroi sous licence de ses droits exclusifs d'exploitation.

---

<sup>241</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, pp. 7-8.

<sup>242</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la deuxième lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par A. Van Bossuyt, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/006, p. 4.

<sup>243</sup> C.D.E., art. XI.228/11, §3.

<sup>244</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005, pp. 8-9.

Parmi ces règles figure d'abord une obligation de transparence à l'égard du cessionnaire ou licencié, elle-même corrélée à un nouveau mécanisme d'adaptation des contrats, plus connu en droit belge sous le nom de "clause de succès". Ces règles sont étroitement liées à la rémunération de l'artiste dans la mesure où elles seront mises en œuvre pour assurer une juste participation de ce dernier aux revenus découlant de l'exploitation de son œuvre ou de sa prestation. De plus, il existe dorénavant un droit de révocation du contrat qui peut être exercé par le créateur en cas de défaut d'exploitation de la part de son cocontractant.

### **§1 : L'obligation de transparence**

**74.** Lorsque des auteurs ou artistes-interprètes octroient des licences ou cèdent leurs droits en contrepartie d'une rémunération<sup>245</sup>, il est essentiel qu'ils obtiennent des informations suffisantes et précises sur l'exploitation pour être en mesure d'apprécier « la valeur économique sur la durée de leurs droits par rapport à la rémunération perçue »<sup>246</sup>. C'est pourquoi, toujours dans l'objectif d'assurer l'effectivité de l'article 18 et de garantir aux auteurs et artistes-interprètes une rémunération appropriée et proportionnelle<sup>247</sup>, l'article 19 de la Directive DSM prévoit une telle obligation de transparence à charge de la personne bénéficiant d'une licence ou du cessionnaire des droits, ou leurs ayants droit<sup>248</sup>. Son exécution devra ainsi permettre aux créateurs d'apprécier la proportionnalité de leur rémunération et de solliciter, le cas échéant, une révision de celle-ci<sup>249</sup> sur base de la clause de succès<sup>250</sup>.

Les dispositions relatives à cette obligation de transparence sont transposées aux articles XI.167/2 et XI.205/2 C.D.E<sup>251</sup>.

#### **A. Un aperçu de la portée de l'obligation**

**75.** En matière d'œuvres audiovisuelles, il ne s'agit pas d'une nouveauté puisque les articles XI.183, paragraphe 2 (auteurs) et XI.206, paragraphe 4 (artistes-interprètes) prévoyaient déjà une obligation de transparence dans le chef du producteur, mais seulement en présence d'une rémunération proportionnelle. Ces articles ont été abrogés et l'obligation reprise dans la loi nouvelle est désormais de portée générale. Il s'ensuit que ce principe de transparence est d'application dans l'hypothèse d'un contrat, tout comme il s'applique également en présence

---

<sup>245</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 74.

<sup>246</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 75.

<sup>247</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 205.

<sup>248</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 19, §1.

<sup>249</sup> V. VARET, « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>250</sup> Voy. *infra*, n° 78.

<sup>251</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée, art. 6 et art. 31.

d'une cession de droits au producteur sur base de la présomption légale<sup>252</sup>. En outre, il s'applique désormais quelle que soit la nature de la rémunération prévue, qu'elle soit proportionnelle ou forfaitaire<sup>253</sup>.

L'obligation de transparence telle que prévue dans l'ancien régime, en matière audiovisuelle, était supplétive et les parties étaient libres de prévoir autre chose par contrat. Au contraire, conformément à l'article 23, paragraphe 1<sup>er</sup> de la directive DSM, il s'agit désormais d'une obligation de droit impératif. Il est toutefois possible d'y déroger dans une convention collective<sup>254</sup> pour autant que celle-ci ne prévoit pas des obligations moins contraignantes que celles définies par la loi<sup>255</sup>.

Notons qu'une entreprise ne pourrait pas échapper à cette obligation en invoquant le caractère confidentiel des informations<sup>256</sup>. Dans ce cas, l'utilisation de ces données par les artistes serait toutefois strictement limitée à l'exercice des droits qui leur sont reconnus par la loi, interdisant tout usage à d'autres fins ou divulgation à d'autres tiers qui porterait atteinte à la confidentialité<sup>257</sup>.

À moins qu'il ne demande ces informations et démontre qu'il en a besoin pour exercer ses droits relatifs à la clause de succès<sup>258</sup>, l'obligation de transparence ne s'applique pas si la contribution de l'artiste n'est pas significative au regard de l'œuvre dans son ensemble<sup>259</sup>. Par ailleurs, lorsqu'elle impose une charge administrative disproportionnée par rapport aux revenus résultant de l'exploitation, l'obligation peut être limitée aux informations qui peuvent raisonnablement être attendues dans le secteur dont il est question<sup>260</sup>.

Concernant le contrat qui serait conclu entre un titulaire de droit et un organisme de gestion collective, il n'est pas nécessaire d'appliquer cette obligation de transparence étant donné qu'un

---

<sup>252</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 30.

<sup>253</sup> V. VARET, « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *op. cit.*, p. 30.

<sup>254</sup> C.D.E., art. XI.167/5, al. 1, 4<sup>o</sup> et art. XI.205/5, al. 1, 4<sup>o</sup>.

<sup>255</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 19, §5.

<sup>256</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 76.

<sup>257</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 777.

<sup>258</sup> C.D.E., art. XI.167/3 et art. XI.205/3 ; voy. *infra*, n° 78.

<sup>259</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 3 et art. XI.205/2, al. 3.

<sup>260</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 2 et art. XI.205/2, al. 2.

tel organisme est déjà soumis à des obligations similaires en vertu de l'article XI.269 C.D.E.<sup>261</sup>, introduit à la suite de l'adoption de la Directive 2014/26/UE<sup>262</sup>.

## **B. Le contenu et la périodicité de l'obligation**

76. Il s'agit de fournir à l'artiste « des informations actualisées, pertinentes et complètes, sur l'exploitation de ses œuvres, notamment en ce qui concerne les modes d'exploitation, l'ensemble des recettes générées et la rémunération due »<sup>263</sup>. Ces informations comprennent les recettes brutes, mais aussi les coûts à déduire pour parvenir aux recettes nettes qui servent généralement de base pour le calcul de la rémunération de l'artiste<sup>264</sup>. Notons qu'elles doivent porter sur l'ensemble des revenus issus de l'exploitation dans le monde entier, ce qui inclut également les revenus tirés des produits dérivés<sup>265</sup>.

Cette obligation est exécutée de manière périodique, « avec une régularité qui est appropriée pour le secteur concerné »<sup>266</sup> et au moins une fois par an, étant entendu que les informations doivent être communiquées dans un délai raisonnable après l'exploitation concernée<sup>267</sup>. Conformément au considérant 77 de la Directive, ce délai sera évalué en tenant compte des spécificités de chaque secteur<sup>268</sup>.

## **C. Les informations détenues par les tiers**

77. Il se peut que le partenaire contractuel ne dispose pas de toutes les informations lorsqu'il a lui-même procédé à une cession ou une sous-licence à un tiers. Dans pareille situation, la loi belge permet désormais à l'artiste de s'adresser directement au tiers pour obtenir des informations supplémentaires ou bien de passer par son partenaire contractuel qui transmettra la demande au tiers<sup>269</sup>, sauf si une convention collective déroge à cette possibilité de choix<sup>270</sup>. Cette réglementation à l'égard des tiers correspond à une transposition de l'article 19,

---

<sup>261</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 30.

<sup>262</sup> Directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, *J.O.U.E.*, 20 mars 2014, L 84, p. 72, art. 18.

<sup>263</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 1 et art. XI.205/2, al. 1.

<sup>264</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 32.

<sup>265</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 75.

<sup>266</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 75.

<sup>267</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 1 et art. XI.205/2, al. 1.

<sup>268</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 32.

<sup>269</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 5 et art. XI.205/2, al. 5.

<sup>270</sup> C.D.E., art. XI.167/2, al. 6 et art. XI.205/2, al. 6.

paragraphe 2 de la Directive DSM. Les dispositions de droit belge sont toutefois plus larges, dans la mesure où elles couvrent tant les sous-cessions que les sous-licences, là où la Directive ne visait que les sous-licences octroyées par le partenaire contractuel de l'artiste<sup>271</sup>.

## §2 : La clause de succès

78. La Directive DSM instaure un mécanisme d'adaptation des contrats<sup>272</sup> auxquels les parties ne peuvent pas déroger<sup>273</sup> et qui est susceptible d'être invoqué lorsqu'aucune convention collective applicable ne prévoit de mécanisme comparable. Il permet aux auteurs et artistes-interprètes de renégocier la rémunération convenue lorsque celle-ci « se révèle exagérément faible par rapport à l'ensemble des revenus ultérieurement tirés de l'exploitation »<sup>274</sup>. Puisqu'il est nécessaire de tenir compte de tous les revenus pertinents, y compris ceux tirés des produits dérivés<sup>275</sup>, l'éventuelle discordance avec la rémunération convenue sera mise en lumière par le biais de l'obligation de transparence exposée précédemment<sup>276</sup>.

Ce mécanisme, déjà connu en droit des contrats sous le nom de "clause de succès", a été transposé aux articles XI.167/3 et XI.205/3 C.D.E.<sup>277</sup>. Il faut en déduire que, dérogeant au principe de la convention-loi, tout contrat d'exploitation conclu avec un auteur ou un artiste-interprète est légalement présumé contenir cette clause de succès<sup>278</sup>. Notons que le droit à renégociation dont il est question est strictement limité aux stipulations du contrat ayant trait à la rémunération<sup>279</sup>. Ainsi, si la valeur économique des droits faisant l'objet du contrat d'exploitation s'avère significativement plus élevée que ce qui avait été initialement estimé<sup>280</sup>, le créateur ou l'artiste est en droit d'invoquer la clause de succès et de réclamer une « rémunération supplémentaire appropriée et juste »<sup>281</sup>. Un tel correctif devrait donc conduire

---

<sup>271</sup> H. VANHEES, « De vernieuwde regels voor contracten gesloten door auteurs en uitvoerende kunstenaars », *I.R.D.I.*, 2022, p. 378.

<sup>272</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 20.

<sup>273</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 23, §1.

<sup>274</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 20, §1.

<sup>275</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 78.

<sup>276</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 208.

<sup>277</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée, art. 7 et art. 32.

<sup>278</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

<sup>279</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 208.

<sup>280</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 78.

<sup>281</sup> C.D.E., art. XI.167/3 et art. XI.205/3.

à ce qu'il obtienne, en fin de compte, une rémunération appropriée et proportionnelle au sens des articles XI.167/1 et XI.205/1<sup>282</sup>.

Bien que l'exposé des motifs qualifie ce mécanisme de "clause de succès"<sup>283</sup>, cette terminologie n'est en réalité pas totalement exacte. En effet, le droit à une rémunération supplémentaire pourrait être justifié par un succès inattendu de l'œuvre ou de la prestation (que ce soit en raison sa qualité ou de la stratégie commerciale mise en place) tout comme il pourrait résulter d'une simple mauvaise évaluation des recettes susceptibles de découler de l'exploitation<sup>284</sup>.

Il faut préciser que les auteurs et artistes-interprètes peuvent donner mandat à leurs représentants, tels qu'une société de gestion, un syndicat, un agent ou encore une association, pour invoquer la clause de succès<sup>285</sup>. De cette manière, ces représentants seront en mesure de les assister dans leurs demandes d'adaptation des contrats, tout en tenant compte, « le cas échéant, des intérêts d'autres auteurs ou artistes-interprètes ou exécutants »<sup>286</sup>.

**79.** Notons que la clause de succès ayant été instituée pour protéger les auteurs et artistes-interprètes vulnérables dans la négociation de la rémunération, elle n'est pas applicable aux accords conclus par les sociétés de gestion et les organismes de gestion collective<sup>287</sup>. La société européenne du droit d'auteur a fait part de ses inquiétudes à l'égard de cette exclusion et de l'absence de mécanisme équivalent dans la Directive 2014/26/UE. Ils recommandent alors d'interpréter cette exclusion à la lumière de l'article 20(1) de la Directive DSM, et de considérer que les contrats conclus par l'intermédiaire des sociétés de gestion collective devraient eux aussi prévoir un mécanisme d'adaptation comparable<sup>288</sup>.

---

<sup>282</sup> H. VANHEES, « De vernieuwde regels voor contracten gesloten door auteurs en uitvoerende kunstenaars », *op. cit.*, p. 381.

<sup>283</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, pp. 36-37.

<sup>284</sup> H. VANHEES, « De vernieuwde regels voor contracten gesloten door auteurs en uitvoerende kunstenaars », *op. cit.*, p. 382.

<sup>285</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 37.

<sup>286</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 78.

<sup>287</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 209.

<sup>288</sup> S. DUSOLLIER, L. BENTLY, M. KRETSCHMER, M.-C. JANSSENS et V.-L. BENABOU, « Comment of the European Copyright Society – Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market », *op. cit.*, p. 137, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

### §3 : Le droit de révocation

**80.** La Directive DSM a introduit un véritable droit de révocation au bénéfice des auteurs et artistes-interprètes qui ont cédé ou concédé leurs droits à titre exclusif. Il s'agit là d'une mesure radicale qui pourra être employée en cas de défaut d'exploitation et permettra alors au créateur de mettre un terme à l'exclusivité de la licence ou de « reprendre ses droits »<sup>289</sup>. Cette faculté fait néanmoins l'objet de certaines exceptions.

#### A. L'obligation d'exploiter et le droit de révocation en cas de défaut

**81.** L'article 22 de la Directive DSM prévoit le droit de révoquer la cession ou la licence exclusive lorsque l'œuvre ou la prestation n'est pas exploitée<sup>290</sup> alors que l'auteur ou l'artiste-interprète s'attendait à ce qu'elle le soit<sup>291</sup>. Les articles XI.167/4 et XI.205/4 C.D.E. transposent ces dispositions<sup>292</sup> et, contrairement à la Directive, mentionnent de manière expresse l'obligation d'exploitation qui découle implicitement de ce droit<sup>293</sup>. Cette obligation, déjà en place à l'encontre du cessionnaire des droits avant la réforme<sup>294</sup>, sous-entend qu'en plus de devoir respecter ses engagements financiers, le producteur est tenu de procéder ou de faire procéder à une communication au public de l'œuvre<sup>295</sup>.

Il convient de rappeler qu'un tel droit de révocation existait déjà en matière de contrats d'édition, au paragraphe premier de l'article XI.196. Il est désormais étendu à tous les secteurs<sup>296</sup>.

Sur base des nouvelles dispositions, le preneur de licence ou le cessionnaire des droits a l'obligation d'exploiter l'œuvre ou la prestation dans le délai fixé par les parties elles-mêmes<sup>297</sup>, lequel ne peut toutefois pas « être contraire aux usages honnêtes de la profession, à moins qu'il n'offre un degré de protection plus élevé à l'auteur »<sup>298</sup> ou « à l'artiste-interprète ou exécutant »<sup>299</sup>. Dans l'hypothèse où aucun délai n'a été convenu par les parties, il sera alors

---

<sup>289</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

<sup>290</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 22, §1.

<sup>291</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 3 et art. XI.205/4, al. 3.

<sup>292</sup> Loi du 19 juin 2022 précitée, art. 8 et art. 33.

<sup>293</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 1 et art. XI.205/4, al. 1.

<sup>294</sup> C.D.E., art. XI.167, §1, al. 5 et art. XI.205, §3, al. 4.

<sup>295</sup> A. BERENBOOM, I. SCHMITZ, S. CARNEROLI, *Le nouveau droit d'auteur*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>296</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

<sup>297</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 38.

<sup>298</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 1.

<sup>299</sup> C.D.E., art. XI.205/4, al. 1.

fixé « conformément aux usages honnêtes de la profession pour le type d'œuvres »<sup>300</sup> ou « le type de prestations concerné »<sup>301</sup>, ceux-ci pouvant être définis par des conventions collectives<sup>302</sup>.

Le droit à révocation en question consiste à généraliser les clauses dites "*use it or lose it*" dans tout contrat d'exploitation ayant pour objet le transfert ou l'octroi sous licence des droits exclusifs, permettant ainsi d'éviter les situations de blocage<sup>303</sup>. En effet, le manquement à l'obligation d'exploitation fait naître un véritable droit de résiliation unilatérale du contrat dans le chef de l'auteur ou de l'artiste-interprète<sup>304</sup> qui pourra l'exercer moyennant le respect de certaines exigences procédurales<sup>305</sup>.

Notons que cette obligation d'exploitation est également d'application en l'absence de contrat écrit, lorsque la cession opère en vertu de la présomption légale prévue aux articles XI.182 et XI.206 C.D.E.<sup>306</sup>.

**82.** Le droit de révocation et l'obligation d'exploitation qui en découle sont de droit impératif dans la mesure où il n'est pas possible pour les parties d'y déroger dans le contrat d'exploitation, à moins qu'une telle dérogation ne soit fondée sur une convention collective<sup>307</sup>.

## **B. Les exclusions**

**83.** Il existe quatre hypothèses dans lesquelles le droit de révocation est exclu.

Tout d'abord, il ne trouve pas à s'appliquer lorsque les droits ont été transférés ou octroyés par licence à une personne pour ses propres besoins, en dehors de tout contrat d'exploitation<sup>308</sup>. Ce partenaire contractuel agit alors en tant qu'utilisateur final et sans qu'il ne soit attendu de lui une quelconque exploitation<sup>309</sup>.

---

<sup>300</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 2.

<sup>301</sup> C.D.E., art. XI.205/4, al. 2.

<sup>302</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 2 ; art. XI.167/5, al. 1, 6° ; art. XI.205/4, al. 2 ; art. XI.205/5, al. 1, 6°.

<sup>303</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, pp. 212-213.

<sup>304</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

<sup>305</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 3 et art. XI.205/4, al. 3.

<sup>306</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 38.

<sup>307</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 4, 5° et al. 5 ; C.D.E., art. XI.205/4, al. 4, 5° et al. 5.

<sup>308</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

<sup>309</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 72.

Ensuite, le droit de révocation ne pourra pas être invoqué si l'absence d'exploitation est « due à des circonstances auxquelles l'auteur ou l'artiste-interprète ou exécutant peut remédier selon toute attente raisonnable »<sup>310</sup>.

En outre, en admettant que différents auteurs ou artistes-interprètes aient contribué à l'œuvre ou à la prestation, le mécanisme de révocation ne pourra être appliqué lorsque la contribution de celui qui l'invoque est d'une importance relative et que cela nuirait aux contributions et aux intérêts légitimes des autres créateurs<sup>311</sup>. En ce sens, l'œuvre audiovisuelle impliquant l'intervention d'un nombre important d'auteurs et d'artistes-interprètes, il y aura matière à exclusion, pour autant que les deux critères soient respectés. À titre d'exemple, la contribution d'un acteur n'apparaissant que quelques secondes dans un long métrage pourra être considérée comme d'importance relative, alors qu'une telle qualification ne pourra pas être retenue en ce qui concerne les auteurs énumérés à l'article XI.179 C.D.E. étant donné le caractère significatif de leur apport créatif dans l'œuvre<sup>312</sup>. Il est à noter que la Directive DSM ne définit pas la notion de contribution "d'une importance relative" et qu'il faudra se référer à l'interprétation qu'en donnera la Cour de justice<sup>313</sup>.

Enfin, le risque d'entreprise étant supporté par l'employeur, le législateur a considéré qu'il était nécessaire de préserver sa liberté d'exploitation<sup>314</sup>, c'est pourquoi il a exclu le droit de révocation en présence d'une œuvre créée ou d'une prestation fournie en exécution d'un contrat de travail ou d'un statut, ou encore d'un contrat de commande relatif à l'industrie non-culturelle ou à la publicité<sup>315</sup>.

### **CHAPITRE 3 : L'importance et l'impact concret des droits à rémunération incessibles instaurés par le législateur belge**

**84.** Le législateur belge a procédé à une transposition fidèle et plutôt littérale des principes et règles que la Directive DSM institue<sup>316</sup>. Toutefois, il a fait un pas supplémentaire en se basant

---

<sup>310</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 22, §4 ; C.D.E., art. XI.167/4, al. 4, 1° et art. XI.205/4, al. 4, 1°.

<sup>311</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 4, 2° et art. XI.205/4, al. 4, 2°.

<sup>312</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 40.

<sup>313</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 779.

<sup>314</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Exposé des motifs, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001, p. 40.

<sup>315</sup> C.D.E., art. XI.167/4, al. 4, 3°-4° et art. XI.205/4, al. 4, 3°-4°.

<sup>316</sup> M. JANSSENS et H. VANHEES, « Aanpassing van het Belgische auteursrecht aan de (Richtlijn inzake de) digitale eengemaakte markt », *op. cit.*, p. 1443.

sur l'article 18 de cette Directive pour instaurer de nouveaux droits à rémunération en faveur des auteurs et artistes-interprètes<sup>317</sup>. Ce chapitre va tenter de mettre en lumière les effets concrets d'un tel dispositif et leur pertinence dans le cadre légal actuel. Il s'intéressera d'abord à la manière dont la loi fait intervenir les sociétés de gestion collective et ensuite aux effets des droits à rémunération dans les relations avec les plateformes numériques. Enfin, il sera fait une brève allusion aux droits similaires introduits par le passé dans d'autres formes de communication au public.

**85.** Il est à noter que la loi du 19 juin 2022 fait actuellement l'objet de divers recours en annulation devant la Cour constitutionnelle belge, formés par Google, Spotify, Meta, Sony ou encore Streamz (plateforme de *streaming* belge). Ces recours portent notamment sur les articles 54 et 62 de la loi de transposition, introduisant chacun un droit à rémunération respectivement en matière d'exploitation par les plateformes de partage de contenus et les plateformes de *streaming*<sup>318</sup>.

## **Section 1 : Le recours aux sociétés de gestion collective**

**86.** Comme mentionné précédemment, le droit à rémunération dont il est question à l'article XI.228/4 C.D.E. (plateformes de partage de contenus) ou à l'article XI.228/11 C.D.E. (plateformes de *streaming*) est soumis à une gestion collective obligatoire. Il n'est donc pas susceptible de gestion individuelle, ce qui va renforcer la position des artistes lors des négociations et rétablir un équilibre dans les rapports de force face aux plateformes<sup>319</sup>.

### **§1 : L'exclusion des sociétés de producteurs**

**87.** Le législateur a bien précisé que le droit à rémunération serait géré par les sociétés ou organismes de gestion collective de la catégorie du titulaire de droit, c'est-à-dire principalement la SACD, la Scam ou encore la Sabam pour les auteurs et PlayRight pour les artistes-

---

<sup>317</sup> A. STROWEL et S. FESTOR DE SUREMAIN, « The Belgian Implementation of the Rules on Copyright and Related Rights Contracts in the Digital Single Market Directive », in *Copyright Contracts Tomorrow* (sous la dir. de H. VANHEES et S. GEIREGAT), Leuven, LeA Uitgevers, 2023, p. 21.

<sup>318</sup> B. VANBRABANT, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », *op.cit.*, p. 123.

<sup>319</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/003, p. 8 et 32 ; Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la deuxième lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par A. Van Bossuyt, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/006, p. 4.

interprètes<sup>320</sup>. En outre, il est clairement indiqué qu'il s'agit là d'un droit incessible et qu'il n'est pas non plus susceptible de faire l'objet d'une renonciation<sup>321</sup>. Il résulte de ces caractéristiques que le droit à rémunération ne peut pas être cédé au producteur, ni par contrat, ni par l'effet de la présomption légale, tout comme il ne pourrait pas non plus être géré par la société de gestion collective de ce dernier. Les sociétés de producteurs ne pourraient donc pas se prétendre compétentes pour négocier les tarifs relatifs au droit à rémunération avec les différentes plateformes numériques visées par la loi.

## **§2 : La dissociation du droit exclusif et de la rémunération attachée à ce droit**

**88.** Les nouveaux droits à rémunération résiduels dont il est question sont comparables au droit à rémunération qui a été instauré en matière de retransmission par câble, par exemple<sup>322</sup>. En mettant en place de tels dispositifs, la loi reconnaît la possibilité de dissocier le droit exclusif de la rémunération afférente à ce droit<sup>323</sup> : alors que le droit d'autoriser la communication au public par une plateforme de partage ou de *streaming* peut être cédé au producteur (en vertu d'un contrat ou de la présomption légale), le droit à rémunération, incessible, est quant à lui maintenu dans le chef de l'auteur ou de l'artiste-interprète et exercé par l'intermédiaire de sa société de gestion collective. Dans une telle hypothèse, le droit à rémunération n'équivaut pas à un droit d'interdiction permettant d'empêcher l'exploitation de l'œuvre ou de la prestation ; le producteur restera donc pleinement libre d'exploiter la production audiovisuelle et d'octroyer des licences<sup>324</sup>.

Grâce aux droits à rémunération introduits par le législateur belge, la question du conflit entre la cession des droits au producteur, d'une part, et la cession des droits à la société de gestion, d'autre part, perd de son intérêt. En effet, le droit à rémunération n'a pas pu être cédé au producteur et la compétence des sociétés de gestion collective à cet égard ne doit plus être démontrée ; elle ne trouve plus sa source dans le contrat de production, mais dans la loi elle-même qui rend leur intervention obligatoire<sup>325</sup>. Elles sont donc clairement habilitées à négocier

---

<sup>320</sup> C.D.E., art. XI.228/4, §3 et art. XI.228/11, §3.

<sup>321</sup> C.D.E., art. XI.228/4, §2 et art. XI.228/11, §2.

<sup>322</sup> C.D.E., art. XI.225.

<sup>323</sup> A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *op. cit.*, pp. 18-19 ; S. DUSOLLIER, « EU contractual protection of creators : blind spots and shortcomings », *op. cit.*, p. 452.

<sup>324</sup> S. DEPREEUW, A. STROWEL, O. BRAET et E. VAN PASSEL, *Étude sur l'application des règles en droit d'auteur et droits voisins aux œuvres audiovisuelles*, SPF Économie, P.M.E., Classes moyennes et Énergie, septembre 2017, p. 11, <https://economie.fgov.be/fr/publications/etude-sur-lapplication-des> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>325</sup> Cf. par analogie, A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *op. cit.*, p. 20.

avec les différentes plateformes numériques, sans qu'il ne soit nécessaire d'examiner individuellement chaque contrat de production pour vérifier qu'une réserve ait bien été établie.

## **Section 2 : L'illustration des effets d'un tel droit à rémunération dans les rapports avec les plateformes numériques**

**89.** Les droits à rémunération insérés au bénéfice des auteurs et artistes-interprètes dans le cadre de l'exploitation sur les plateformes numériques vont entraîner des changements dans les pratiques et les relations contractuelles. Ils reflètent le choix du législateur belge de dépasser la simple transposition littérale de l'article 18 de la Directive DSM et de mettre en place un système efficace qui permettra de concrétiser le principe de rémunération appropriée et proportionnelle.

### **§1 : Le recours à un droit à rémunération pour compléter les avancées résultant de la Directive (UE) 2019/790**

**90.** La Directive DSM a notamment introduit un mécanisme d'adaptation des contrats, ultérieurement transposé en droit belge, qui peut s'avérer un outil approprié pour garantir une rémunération équitable des créateurs dont l'œuvre ou la prestation fait l'objet d'une diffusion sur une plateforme numérique. Ce mécanisme est cependant accompagné de difficultés d'interprétation et d'application auxquelles le droit à rémunération va pouvoir remédier efficacement. Par ailleurs, un tel droit à rémunération se révèle particulièrement utile pour maintenir une certaine cohérence dans la protection des créateurs et compléter le nouveau régime des plateformes de partage de contenus établi par l'article 17 de cette même Directive.

#### **A. Les difficultés associées à la clause de succès**

**91.** Le mécanisme d'adaptation des contrats d'exploitation prévu à l'article 20 de la Directive DSM et transposé aux articles XI.167/3 et XI.205/3 C.D.E., dénommé « clause de succès » en droit belge, tend à garantir au créateur une rémunération appropriée et proportionnelle. Toutefois, il est intéressant de s'interroger sur la portée de cet article 20 qui peut soulever plusieurs questions.

**92.** Tout d'abord, en indiquant que les auteurs ou artistes-interprètes peuvent réclamer une rémunération supplémentaire « à la partie avec laquelle ils ont conclu un contrat d'exploitation des droits ou aux ayants droits de cette partie »<sup>326</sup>, la Directive DSM fait naître des doutes sur l'identification des débiteurs potentiels. En effet, cet article est sujet à interprétation. Certains

---

<sup>326</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 20.

pourraient l'interpréter de manière large et affirmer qu'il permet à un auteur ou artiste-interprète de s'adresser non seulement à son cocontractant, mais également aux cessionnaires ou licenciés subséquents, à savoir les autres intermédiaires et les exploitants finaux de l'œuvre ou de la prestation. Selon ce point de vue, le droit découlant de la clause de succès pourrait donc être exercé contre les distributeurs ou les plateformes numériques qui ont contracté avec le producteur audiovisuel. D'autres pourraient cependant invoquer une interprétation plus restrictive du terme 'ayant droit', limitant ainsi l'efficacité réelle de la clause de succès<sup>327</sup>.

L'article 19 de la Directive DSM semble supporter cette seconde interprétation dans la mesure où il opère clairement une distinction entre les 'ayants droit' et les 'bénéficiaires de sous-licence'<sup>328</sup>. Par ailleurs, le considérant 78 de la Directive précise qu'il doit être possible d'obtenir une rémunération supplémentaire lorsque celle initialement convenue se révèle exagérément faible comparée aux revenus tirés de l'exploitation « par le partenaire contractuel de l'auteur ou de l'artiste-interprète ou exécutant »<sup>329</sup>. La clause de succès dont il est question s'insère dans le contrat d'exploitation conclu directement avec l'artiste qui cède ou octroie ses droits en licence, c'est donc en raison de l'importance des revenus récoltés par son cocontractant que l'artiste pourra lui faire une telle réclamation. Rappelons que dans le milieu audiovisuel, le partenaire contractuel visé sera, la plupart du temps, le producteur. Dans cette logique, la clause de succès se rattachant au contrat de production ne serait alors pas opposable à la plateforme numérique qui n'est pas partie à ce premier contrat.

D'un autre côté, pour évaluer si la rémunération initialement convenue est exagérément faible, la Directive DSM insiste sur le fait de prendre en compte « l'ensemble des revenus ultérieurement tirés de l'exploitation »<sup>330</sup>, ce qui aurait tendance à comprendre également les revenus perçus par les tiers, en aval de la chaîne des droits. En outre, l'obligation de transparence prévoit explicitement la possibilité pour l'auteur ou l'artiste-interprète de s'adresser directement aux tiers afin d'obtenir des informations complémentaires sur l'exploitation, or cette obligation de transparence est intrinsèquement liée à l'exercice de la clause de succès. Cela pourrait donc témoigner de l'intention du législateur européen d'élargir le champ d'application de l'article 20 de la Directive de manière à ce que la rémunération

---

<sup>327</sup> Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », in *EU Internet Law in the Digital Single Market* (sous la dir. de T-E. SYNODINOU, P. JOUGLEUX, C. MARKOU, et T. PRASTITOU-MERDI), Cham, Springer, 2021, pp. 88-89.

<sup>328</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 19, §§ 1 et 2 ; Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, pp. 88-89.

<sup>329</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, considérant 78.

<sup>330</sup> Directive (UE) 2019/790 précitée, art. 20, §1.

supplémentaire puisse être réclamée à quiconque exploite l'œuvre ou la prestation sur base d'un contrat<sup>331</sup>. Pour comprendre les articles 18 à 23 de la Directive DSM, il faut également garder à l'esprit que ces dispositions s'inscrivent dans une perspective de protection des auteurs et artistes-interprètes, titulaires de droit d'auteur et droits voisins et considérés comme parties faibles<sup>332</sup>.

La chaîne des droits peut être longue et le contrat conclu avec le producteur est la plupart du temps suivi d'une série d'autres accords avec des exploitants secondaires<sup>333</sup>. Considérant que ce mécanisme d'adaptation des contrats d'exploitation ne concerne pas les contrats subséquents<sup>334</sup>, il est possible que le producteur ait cédé ou donné en licence les droits à des conditions qui ne vont pas réellement lui permettre de participer aux revenus d'exploitation. Dans un tel contexte, supposons que les sommes issues de la diffusion de l'œuvre sur la plateforme numérique dépassent nettement les attentes initiales, si le producteur ne profite pas lui-même de ces revenus, il paraît difficilement imaginable que la clause de succès insérée dans le contrat de production puisse être activée à son égard. Dans cette perspective et lorsque la clause de succès appelle à une rémunération supplémentaire, il serait déplorable de priver les artistes de la possibilité de la réclamer directement à la source des revenus d'exploitation<sup>335</sup>.

Les États membres ont néanmoins l'opportunité de clarifier cette question dans leur droit national, à l'image de ce qui a par exemple été mis en place par le législateur allemand<sup>336</sup>. Tout comme c'était déjà le cas avant l'adoption de la Directive DSM, le droit allemand permet clairement à l'artiste d'adresser sa demande à son cocontractant ou aux tiers qui ont acquis les droits sur base de contrats subséquents et génèrent des revenus d'exploitations<sup>337</sup> (Sec. 32a (1) et (2) et Sec. 79 (2a) UrhG). En revanche, l'œuvre ou la prestation ayant probablement été exploitée par différentes entités tierces au premier contrat, il sera nécessaire de s'adresser à chacune d'elles séparément, proportionnellement à sa participation dans le déséquilibre entre

---

<sup>331</sup> Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, p. 89.

<sup>332</sup> S. DUSOLLIER, L. BENTLY, M. KRETSCHMER, M.-C. JANSSENS et V.-L. BENABOU, « Comment of the European Copyright Society – Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market », *op. cit.*, p. 135, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>333</sup> Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, p. 89.

<sup>334</sup> A. BERNARD et G. HADOT-PERICARD, « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Articles 18 à 23 », *op. cit.*, p. 208.

<sup>335</sup> Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, p. 89.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>337</sup> S. VON LEWINSKI, « The implementation of the Digital Single Market Directive of 2019 in Germany », *RIDA*, 2022, n° 271, pp. 93-94.

l'ensemble des revenus générés et la rémunération exagérément faible reçue par l'artiste sur base du premier contrat. Il faut également s'assurer que ce mécanisme ne résulte pas en un double paiement par le tiers exploitant qui aurait déjà payé son propre cocontractant sur base de l'accord lui ayant permis d'acquérir les droits<sup>338</sup>. Il s'agit donc d'un mécanisme plutôt compliqué à mettre en œuvre.

Il est à noter que de son côté, le législateur belge ne semble pas avoir tranché explicitement le problème puisqu'il a préféré seulement indiquer que la rémunération supplémentaire pouvait être réclamée « à la personne à qui les droits ont été cédés ou au preneur de licence, dans le cadre d'une convention d'exploitation »<sup>339</sup>.

**93.** Ensuite, alors qu'il est évident qu'un tel mécanisme d'adaptation des contrats pourra être invoqué lorsque la rémunération initialement prévue est forfaitaire, son application pourrait être plus débattue dans l'hypothèse où les parties s'étaient mises d'accord sur l'octroi d'un pourcentage des revenus d'exploitation, c'est-à-dire une rémunération par nature proportionnelle. Dans cette hypothèse, lorsque le taux décidé par les parties se révèle totalement insignifiant, c'est plutôt sur base du principe de la rémunération appropriée et proportionnelle qu'il faudra réclamer son rehaussement<sup>340</sup>.

**94.** Enfin, même dans l'hypothèse où la clause de succès peut être valablement invoquée contre le producteur ou le sous-exploitant, il y a un risque pour l'artiste qui en fait usage d'être catégorisé comme conflictuel et boycotté par les producteurs. Confronté à ce risque, l'artiste pourrait avoir tendance à se taire et à ne pas réclamer de rémunération supplémentaire<sup>341</sup>. Le considérant 78 de la Directive DSM indique pourtant que lorsqu'ils les assistent dans leurs demandes d'adaptation des contrats, les représentants des auteurs et artistes-interprètes veillent à protéger l'identité de ces derniers le plus longtemps possible. Toutefois, dans la mesure où il sera nécessaire de justifier du mandat des représentants, mais aussi d'évaluer la contribution de l'artiste, l'idée de maintenir son identité secrète paraît plutôt irréaliste<sup>342</sup>.

---

<sup>338</sup> K. STECHOVA, *How to Best "Sell" the "Best-seller" Clause? A review on whether the Contract adjustment mechanism proposed by the EU draft Digital Single Market Directive can secure fair (additional) remuneration for authors and performers*, Thèse, Queen Mary, University of London, 2017, pp. 144-145.

<sup>339</sup> C.D.E., art. XI.167/3 et art. XI.205/3.

<sup>340</sup> Y. PARAMYTHIOTIS, « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, p. 88.

<sup>341</sup> S. DUSOLIER, « The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some progress, a few bad choices, and an overall failed ambition », *op. cit.*, p. 1025.

<sup>342</sup> E. CORNU et R. MEYS, « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *op. cit.*, p. 778.

95. Face aux faiblesses de ce mécanisme, aux difficultés d'interprétation et d'application de la clause de succès, un droit à rémunération résiduel tel que celui prévu par la loi belge va se révéler plus efficace et aura pour avantage d'être opposable aux plateformes concernées, qui sont pourtant tiers au contrat de production. En effet, il est mis à charge directement des plateformes procédant à l'exploitation, peu importe ce qui est prévu dans le contrat entre l'artiste et le producteur ou dans les contrats subséquents. En outre, s'agissant d'un droit à rémunération prévu par la loi, il est dû par ces exploitants sans qu'il soit nécessaire pour l'artiste de le réclamer et il est géré par les sociétés de gestion collective, empêchant ainsi les plateformes concernées de faire pression sur l'artiste.

### **B. L'article 17 de la Directive (UE) 2019/790, une avancée partielle**

96. En transposant l'article 17 de la Directive DSM, le législateur belge a affirmé que les plateformes de partage de contenus, telles que YouTube, accomplissent elles-mêmes un acte de communication au public lorsqu'elles donnent accès aux internautes à des œuvres ou des prestations protégées, bien que celles-ci aient été téléversées par leurs utilisateurs<sup>343</sup>. À ce titre, elles doivent elles-mêmes obtenir l'autorisation des ayants droit. Toutefois l'auteur ou l'artiste-interprète ayant souvent cédé ou concédé ses droits au producteur, c'est avec ce dernier (ou avec un autre intermédiaire) que la plateforme va négocier. Ce schéma n'offre en réalité aucune garantie que les recettes découlant de l'exercice de ce droit exclusif vont revenir jusqu'au début de la chaîne des droits pour profiter au créateur, tout dépendra de ce qui a été décidé non seulement dans le contrat d'exploitation, mais aussi dans les contrats subséquents auxquels l'auteur ou l'artiste-interprète n'est pas partie.

97. L'article 17 de la Directive DSM veille ainsi à régler le problème du *value gap* en obligeant les plateformes de partage à négocier et à obtenir les autorisations nécessaires des producteurs qui détiennent les droits exclusifs. Le législateur belge a quant à lui souhaité aller plus loin, reconnaissant la présence de cet autre écart de valeur, entre les producteurs d'une part et les auteurs et artistes-interprètes d'autre part. En se basant sur le principe de rémunération appropriée et proportionnelle inscrit à l'article 18 de cette même Directive, il a décidé d'insérer un droit à rémunération incessible à charge de la plateforme numérique, rééquilibrant les flux de rémunération et corrigeant l'écart de valeur nuisant aux créateurs<sup>344</sup>. De cette manière, le législateur belge s'assure que les personnes ayant fourni l'effort créatif profitent d'une part

---

<sup>343</sup> C.D.E., art. XI.228/3.

<sup>344</sup> Mémoire en intervention pour la SACD, la Scam, deAuteurs, Pro Spere, Scenaristengilde et Unie Van Regisseurs, concernant les recours en annulation de la loi du 19 juin 2022, pp. 86-87.

équitable des recettes additionnelles que vont obtenir les intermédiaires de la chaîne des droits sur base de l'article 17 de la Directive<sup>345</sup>. En d'autres termes, il veille à ce que l'auteur ou l'artiste-interprète ayant cédé ou concédé ses droits puisse lui aussi bénéficier des revenus découlant de l'exploitation sur la plateforme.

La rémunération découlant de ce droit est due directement aux créateurs et va seulement transiter par la société de gestion collective qui est chargée de la récolter et de la redistribuer. Ce dispositif permet par conséquent d'éviter à ces revenus de passer par les autres acteurs de la chaîne des droits qui pourraient chacun prélever une fraction de celle-ci et donc réduire la somme susceptible d'être perçue par les titulaires originaires des droits.

## **§2 : Les accords entre les plateformes et les sociétés de gestion collective**

**98.** Les plateformes numériques concernées, telles que YouTube, TikTok, Facebook ou Netflix, vont devoir négocier des tarifs avec les sociétés de gestion collective<sup>346</sup>, estimées les mieux placées pour garantir aux artistes une rémunération appropriée<sup>347</sup>.

### **A. Les auteurs**

**99.** Les sociétés de gestion collective d'auteurs avaient déjà conclu certains accords avec diverses plateformes numériques, sur base volontaire, avant l'adoption de la loi du 19 juin 2022<sup>348</sup>. La loi en question vient alors consolider ces contrats puisque les plateformes de partage de contenus et de *streaming* ne pourraient plus y échapper en contestant la compétence de la société de gestion collective et prétendre ne traiter qu'avec le producteur qui s'est vu céder les droits.

Il est toutefois possible que de nouvelles négociations soient entamées pour se conformer à la nouvelle loi. À titre d'exemple, l'accord conclu par la SACD avec YouTube ne concernant que les contenus protégés licitement téléversés sur la plateforme, une renégociation s'est avérée nécessaire (et est toujours en cours) afin de prendre en compte également les contenus illicitement mis en ligne par les utilisateurs de la plateforme. En effet, suite à la transposition

---

<sup>345</sup> A. METZGER et M. SENFTLEBEN, « Comment of the European Copyright Society – Selected Aspects of Implementing Article 17 of the Directive on Copyright in the Digital Single Market into National Law », *JIPITEC*, 2020, p. 129, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>346</sup> H. VANHEES, « Twee nieuwe vergoedingsrechten voor auteurs en uitvoerende kunstenaars », *I.R.D.I.*, 2022, pp. 392 et 396 ; B. VANBRABANT, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », *op.cit.*, p. 120.

<sup>347</sup> Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/003, pp. 31-32.

<sup>348</sup> Voy. *supra*, n°s 44 et 50 ; voy. Annexe 4.

de l'article 17 de la Directive DSM, la plateforme de partage est susceptible d'engager sa responsabilité lorsqu'elle donne accès à des contenus protégés mis en ligne par des utilisateurs qui n'y étaient pas autorisés. Étant donné qu'elle est réputée poser elle-même un acte de communication au public, la plateforme doit obtenir les autorisations nécessaires auprès des ayants droit. Or, dans l'hypothèse où ce droit exclusif d'interdire ou d'autoriser la communication au public a été cédé ou concédé au producteur, l'artiste reste lui-même titulaire d'un droit à rémunération à charge de la plateforme qui va devoir passer un accord avec la société de gestion collective compétente pour collecter et redistribuer les revenus en question. Par ailleurs, il est intéressant de relever qu'aucun accord n'a pu être conclu sur base volontaire avec la plateforme de partage connue sous le nom de TikTok<sup>349</sup>. Malgré la quantité massive d'œuvres audiovisuelles téléversées sur ce réseau social, les auteurs (et artistes-interprètes) ne perçoivent aucune rémunération pour ces exploitations. Aujourd'hui, il est évident que TikTok va devoir se conformer à la loi du 19 juin 2022 et négocier avec les différentes sociétés de gestion collective pour arriver à un accord. À défaut, il est dorénavant possible d'assigner TikTok en justice sur base du droit à rémunération incessible : l'auteur ou l'artiste-interprète qui a cédé ou donné sous licence son droit exclusif ne sera pas en mesure d'interdire l'exploitation de l'œuvre ou de la prestation par la plateforme, mais il pourra obtenir une rémunération à cet égard.

## **B. Les artistes-interprètes**

**100.** Chez les artistes-interprètes, la gestion collective volontaire n'était pas développée pour de tels modes d'exploitation, ce qui explique qu'il n'existe actuellement aucun accord entre PlayRight et les différentes plateformes<sup>350</sup>. Le nouveau régime instauré par la loi du 19 juin 2022 va donc drastiquement changer la situation des artistes-interprètes. PlayRight est dorénavant chargé par la loi de gérer le droit à rémunération résiduel de ces artistes lorsque ceux-ci ont cédé ou concédé leur droit exclusif lié à l'exploitation sur les plateformes de partage de contenus ou de *streaming*. Par conséquent, les plateformes concernées vont chacune devoir entrer en négociation et signer un accord avec PlayRight permettant la mise en œuvre concrète de ce droit à rémunération en faveur des artistes-interprètes.

Bien que la nouvelle loi soit déjà en vigueur, les négociations n'ont à l'heure actuelle pas encore été entamées, car le recours en annulation est toujours en cours et il n'y a donc pas de réelle certitude sur la constitutionnalité de ces droits à rémunération. Il est vrai que le recours en

---

<sup>349</sup> Cf. Annexe 4.

<sup>350</sup> Voy. *supra*, n<sup>os</sup> 44 et 50.

annulation n'a aucun effet suspensif, mais il révèle tout de même le caractère encore contesté de ces droits à rémunération et empêche les différents acteurs de se lancer dans les négociations de manière sereine et efficace<sup>351</sup>.

### §3 : Le *buy-out*

**101.** Les droits à rémunération tels qu'imaginés par le législateur belge vont contrer les effets néfastes des pratiques de *buy-out*, les empêchant de rompre la chaîne des droits en garantissant un flux de rémunération vers les créateurs.

Le véritable *buy-out*, par lequel l'auteur ou l'artiste-interprète transfère l'entièreté de ses droits contre une rémunération forfaitaire et sans possibilité de profiter du moindre revenu découlant de l'exploitation subséquente, n'est plus envisageable dans le nouveau régime juridique. Même en arguant qu'une telle rémunération soit considérée comme appropriée dans le cas d'espèce, le droit à rémunération lié à l'exploitation sur les plateformes de partage ou de *streaming* visées par la loi est incessible et permettra toujours au créateur de récolter les fruits du succès de son œuvre ou de sa prestation. La plateforme numérique est techniquement toujours en droit de conclure un *buy-out* avec le producteur qui s'est vu céder le droit exclusif de l'auteur ou de l'artiste-interprète, tout en gardant à l'esprit qu'elle restera tenue par son obligation légale de rémunérer les créateurs titulaires originaires du droit d'auteur ou des droits voisins.

### Section 3 : Les droits à rémunération résiduels, une approche ayant déjà fait ses preuves

**102.** Il est intéressant d'observer que l'idée d'un droit à rémunération résiduel tel que ceux instaurés par la loi du 19 juin 2022 ne représente pas une nouveauté en droit belge et se rapproche en réalité du modèle adopté en matière de retransmission par câble, par la loi du 19 avril 2014<sup>352</sup>. Le droit à rémunération qui avait alors été inséré à l'article XI.225 C.D.E. est formulé dans des termes très similaires à ceux employés aujourd'hui dans le cadre de la communication au public par les plateformes de *streaming* (article XI.228/11 C.D.E.) et de partage de contenus (article XI.228/4)<sup>353</sup>. Tout comme les nouveaux droits à rémunération à charge de ces plateformes, le mécanisme juridique dont il est question a un caractère résiduel,

---

<sup>351</sup> Cf. entretien téléphonique avec Mme. A. Chaidron, Legal Manager chez PlayRight, le 22 avril 2024.

<sup>352</sup> Loi du 19 avril 2014 portant insertion du Livre XI "Propriété intellectuelle" dans le Code de droit économique, et portant insertion des dispositions propres au Livre XI dans les Livres I, XV et XVII du même Code, *M.B.*, 12 juin 2014, p. 44352, art. 3.

<sup>353</sup> A. STROWEL et S. FESTOR DE SUREMAIN, « The Belgian Implementation of the Rules on Copyright and Related Rights Contracts in the Digital Single Market Directive », *op. cit.*, pp. 14-15.

il est indisponible, il est marqué par une gestion collective obligatoire et les sociétés de gestion compétentes sont celles de la catégorie du titulaire de droit<sup>354</sup>.

L'histoire de la câblodistribution a néanmoins démontré que la mise en œuvre concrète de tels droits à rémunération dépend en définitive de l'efficacité des négociations entre les exploitants finaux concernés et les sociétés de gestion collective. Or, les discussions pour arriver à un accord peuvent se révéler très longues. Par exemple, le droit à rémunération pour la retransmission par câble est entré en vigueur en 2015 et il a pourtant fallu attendre jusqu'en 2022 pour que PlayRight puisse procéder à une toute première répartition liée aux droits de câble. Après être parvenue à des accords avec les différents câblodistributeurs belges pour les performances diffusées par ces derniers, la société de gestion collective a enfin obtenu paiement pour les années de référence de 2015 à 2022<sup>355</sup>.

Notons que la loi du 25 novembre 2018 a reconnu ce mécanisme de droit à rémunération résiduel dans l'hypothèse de la communication au public par injection directe (article XI.227/1 C.D.E.)<sup>356</sup> et que la loi du 1<sup>er</sup> avril 2022 l'a également étendu à la retransmission réalisée par d'autres moyens que le câble (article XI.225 C.D.E.)<sup>357</sup>.

---

<sup>354</sup> B. VANBRABANT, « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>355</sup> X., « PlayRight répartit pour la première fois des droits de câble pour 1 million d'euros », *PlayRight*, 27 septembre 2023, <https://playright.be/fr/playright-repartit-pour-la-premiere-fois-des-droits-de-cable-pour-1-million-deuros/> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

<sup>356</sup> Loi du 25 novembre 2018 modifiant le livre I « Définitions » et le livre XI « Propriété intellectuelle » du Code de droit économique concernant le secteur audiovisuel, *M.B.*, 12 décembre 2018, p. 97098, art. 12.

<sup>357</sup> Loi du 1<sup>er</sup> avril 2022 transposant la directive (UE) 2019/789 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 établissant des règles sur l'exercice du droit d'auteur et des droits voisins applicables à certaines transmissions en ligne d'organismes de radiodiffusion et retransmissions de programmes de télévision et de radio, et modifiant la directive 93/83/CEE du Conseil, *M.B.*, 21 avril 2022, p. 37396, art. 9.

## CONCLUSION

En vertu de la loi, les auteurs et artistes-interprètes à l'origine de la création artistique sont titulaires de droits exclusifs qui vont permettre d'exploiter économiquement l'œuvre ou la prestation en question. Parmi ces droits patrimoniaux se retrouvent notamment le droit de communication au public, dont il est important de comprendre la portée. Les évolutions technologiques ont entraîné un élargissement des modes de communication au public, incluant notamment la mise à disposition de contenus protégés qui est effectuée par les services de *streaming* aujourd'hui largement répandus. Par ailleurs, dans l'hypothèse où des contenus sont téléversés sur une plateforme de partage par ses utilisateurs, il est également essentiel d'identifier les personnes responsables d'un acte de communication au public relevant du droit exclusif.

L'ascension des plateformes numériques dans le secteur audiovisuel n'a pas été sans conséquence pour les auteurs et artistes-interprètes. Afin de comprendre ces enjeux, il faut avoir une vue d'ensemble de la chaîne des droits et du rôle des différents intervenants.

En général, l'auteur ou l'artiste-interprète va conclure un contrat avec le producteur (lui-même titulaire de droits voisins sur l'œuvre) pour lui transférer ses propres droits exclusifs d'exploitation et fixer la rémunération. À cet égard, il faut noter que la loi belge a institué une présomption réfragable de cession des droits patrimoniaux en faveur du producteur de l'œuvre audiovisuelle. Un auteur ou artiste-interprète qui souhaite apporter ses droits à une société de gestion collective doit donc veiller à renverser cette présomption au moyen d'une clause de réserve dans le contrat avec le producteur.

L'émergence des plateformes de partage de contenus, telles que YouTube, Instagram ou encore TikTok, a conduit à la problématique du *value gap*, écart entre les recettes colossales générées par ces plateformes et les faibles rémunérations qui reviennent aux titulaires de droits. Selon le droit antérieur à la Directive (UE) 2019/790, la plateforme sur laquelle le contenu protégé est publié n'effectuait pas elle-même une communication au public et bénéficiait en outre d'une exonération de responsabilité. Bien qu'elles n'en étaient pas tenues par la loi, certaines plateformes ont volontairement signé des accords avec les sociétés d'auteurs, garantissant ainsi le paiement de rémunérations à ces derniers.

De son côté, la montée en puissance des plateformes de *streaming* comme Netflix, Disney+ ou Prime Video pose également certaines difficultés, car elles évoluent dans des relations contractuelles déséquilibrées où elles occupent généralement une position de force et

parviennent à imposer leurs conditions. De cette manière, elles vont notamment favoriser la prolifération des pratiques de *buy-out*, en exigeant l'insertion de clauses par lesquelles les titulaires de droits transfèrent la totalité de leurs droits exclusifs en échange d'une somme forfaitaire. Toutefois, certains de ces exploitants ont également conclu des accords avec les sociétés d'auteurs qui se prétendaient compétentes sur base de clauses de réserve insérées dans les contrats de production de leurs membres.

Un tel environnement juridique ne reflète pourtant pas une situation idéale, dans la mesure où il demeure un risque que ces plateformes, entrées en négociations de manière volontaire, reviennent par la suite sur leurs engagements et contestent la compétence des sociétés de gestion. De surcroît, les artistes-interprètes n'ayant pas développé la gestion collective volontaire de leurs droits exclusifs, aucun accord n'a pu être conclu entre PlayRight et ces différentes plateformes.

Le cadre juridique a évolué avec l'arrivée de la Directive DSM, transposée en droit belge par la loi du 19 juin 2022. Parmi les nouveautés, figure le régime de responsabilité des plateformes de partage qui sont désormais considérées comme ayant elles-mêmes posé un acte de communication au public lorsque des contenus sont mis en ligne par leurs utilisateurs. Elles doivent, à ce titre, obtenir les autorisations nécessaires auprès des ayants droit. En outre, la nouvelle législation veille à réglementer les contrats d'exploitation et à renforcer la position des auteurs et artistes-interprètes. La Directive DSM instaure un principe de rémunération appropriée et proportionnelle en leur faveur et permet aux États membres de le mettre en œuvre en ayant recours à divers mécanismes. Le législateur belge ne s'est donc pas contenté d'une transposition littérale et a mis en place de nouveaux droits à rémunération incessibles en faveur des auteurs et artistes-interprètes lorsque ceux-ci ont cédé ou donné sous licence leur droit d'autoriser la communication au public par une plateforme de partage ou de *streaming*. Ces droits à rémunération résiduels, à charge des plateformes, sont soumis à une gestion collective obligatoire, par la société ou l'organisme de la catégorie du titulaire de droit. Par ailleurs, d'autres dispositifs de protection contractuelle ont été instaurés par la Directive DSM et la loi belge qui la transpose. Ceux-ci incluent notamment une obligation de transparence à charge du cessionnaire ou licencié des droits exclusifs, un mécanisme d'adaptation des contrats (clause de succès), qui peut être invoqué lorsque la rémunération initialement prévue par les parties se révèle exagérément faible par rapport aux revenus tirés de l'exploitation, ainsi qu'un droit de révocation en cas de défaut d'exploitation.

Bien qu'étant actuellement l'objet d'un recours en annulation devant la Cour constitutionnelle, les droits à rémunération incessibles instaurés par la loi du 19 juin 2022 constituent une solution concrète qui pourrait avoir un réel impact positif pour les artistes à l'ère du numérique. Il s'agit d'ailleurs d'un dispositif très similaire à celui déjà instauré en matière de retransmission et d'injection directe.

Dans un système comme celui-là, le droit exclusif reste intact et peut toujours faire l'objet d'une cession en faveur du producteur, mais la rémunération afférente à ce droit ne sera, quant à elle, pas susceptible d'être transférée. Par conséquent, alors qu'auparavant elle pouvait effectuer un paiement unique au cessionnaire des droits pour l'autorisation de diffuser l'œuvre, la plateforme numérique doit désormais payer aux créateurs la part qui leur revient par l'intermédiaire de leur société de gestion. La gestion collective obligatoire va permettre de rétablir les rapports de force vis-à-vis des plateformes dans la négociation de cette rémunération et la compétence des sociétés de gestion, désormais établie par la loi, ne pourra plus être contestée. Pour les auteurs, le droit à rémunération incessible va consolider les accords qui avaient déjà été conclus entre les plateformes et les sociétés d'auteurs, entraîner de nouvelles négociations et obliger les plateformes qui refusaient de négocier de manière volontaire. Du côté des artistes-interprètes, les changements vont être encore plus marquants et la loi va totalement modifier les pratiques existantes. Toutefois, les négociations n'ont pas encore débuté en raison de l'affaire toujours pendante devant la Cour constitutionnelle et une fois entamées, elles pourraient durer plusieurs années, retardant ainsi l'application effective de ces nouveaux droits.

Certains pourraient argumenter que le mécanisme d'adaptation des contrats établi par la Directive DSM et transposé en droit belge est suffisant et va permettre à l'artiste de participer au succès de son œuvre ou de sa prestation sur une plateforme. Nous sommes toutefois d'avis que les nouveaux droits à rémunérations incessibles s'avèrent plus efficaces à cet égard. En effet, le mécanisme de la clause de succès laisse subsister des doutes concernant l'identification des débiteurs potentiels à qui la rémunération supplémentaire pourrait être réclamée, ou encore concernant sa mise en œuvre pratique face à des artistes qui préfèrent éviter le conflit. Les droits à rémunération prévus par la loi du 19 juin 2022 vont éviter ces difficultés d'interprétation et d'application et requérir des sociétés de gestion collective qu'elles s'adressent directement aux plateformes, à la source des revenus d'exploitation, peu importe ce que prévoit le contrat de production ou les contrats subséquents.

Par ailleurs, d'après le nouveau régime de responsabilité des plateformes de partage, ces dernières posent un acte qui relève du droit exclusif d'exploitation et seront donc dans

l'obligation de négocier des autorisations avec les ayants droit. Alors que ces nouvelles règles s'attaquent au problème du *value gap* et améliorent la répartition des sommes générées par ces plateformes, les droits à rémunération incessibles vont compléter ce régime en veillant à ce qu'une part équitable de ces recettes profite aux créateurs qui auraient cédé leurs droits.

Enfin, n'étant pas susceptibles de renonciation, ces droits à rémunération offrent une véritable solution contre les pratiques de *buy-out* : même après avoir cédé ou concédé ses droits, l'auteur ou l'artiste-interprète restera toujours associé aux revenus tirés de l'exploitation de son œuvre ou de sa prestation sur les plateformes de *streaming* ou de partage de contenus.

Nous pouvons par conséquent déduire de cette étude que la réforme issue de la Directive DSM et plus particulièrement de la loi de transposition du 19 juin 2022 représente une avancée significative dans la protection des auteurs et artistes-interprètes de l'audiovisuel face aux plateformes numériques. Il est indéniable que de nouvelles questions surgiront et que les technologies, en constante évolution, ne cesseront de poser de nouveaux défis au droit d'auteur et aux droits voisins. Néanmoins, la réforme opérée par le législateur belge est certainement un pas dans la bonne direction pour améliorer la situation des artistes, tout en favorisant la poursuite des exploitations.

# BIBLIOGRAPHIE

Législation
-------------

## Au niveau international

Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, signée à Rome le 26 octobre 1961, approuvée par la loi du 25 mars 1999, *M.B.*, 10 novembre 1999, p. 41891.

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886, complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, complétée à Berne le 20 mars 1914 et révisée à Rome le 2 juin 1928, à Bruxelles le 26 juin 1948, à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Paris le 24 juillet 1971, signée à Paris le 24 juillet 1971, approuvée par la loi du 25 mars 1999, *M.B.*, 10 novembre 1999, p. 41891.

## Au niveau européen

- Actes législatifs

Directive 2000/31/CE du Parlement européen et du Conseil du 8 juin 2000 relative à certains aspects juridiques des services de la société de l'information, et notamment du commerce électronique, dans le marché intérieur, *J.O.U.E.*, 17 juillet 2000, L 178, p. 1.

Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, *J.O.U.E.*, 22 juin 2001, L 167, p. 10.

Directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, *J.O.U.E.*, 20 mars 2014, L 84, p. 72.

Directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *J.O.U.E.*, 17 mai 2019, L 130, p. 92.

- Travaux préparatoires

Résolution du Parlement européen du 20 octobre 2021 sur la situation des artistes et la reprise culturelle dans l'UE (2020/2261 (INI)), *J.O.U.E.*, 5 mai 2022, C 184, p. 88.

## Au niveau national

- Actes législatifs

Loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, *M.B.*, 27 juillet 1994, p. 19297.

Loi du 19 avril 2014 portant insertion du Livre XI "Propriété intellectuelle" dans le Code de droit économique, et portant insertion des dispositions propres au Livre XI dans les Livres I, XV et XVII du même Code, *M.B.*, 12 juin 2014, p. 44352.

Loi du 25 novembre 2018 modifiant le livre I « Définitions » et le livre XI « Propriété intellectuelle » du Code de droit économique concernant le secteur audiovisuel, *M.B.*, 12 décembre 2018, p. 97098.

Loi du 1<sup>er</sup> avril 2022 transposant la directive (UE) 2019/789 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 établissant des règles sur l'exercice du droit d'auteur et des droits voisins applicables à certaines transmissions en ligne d'organismes de radiodiffusion et retransmissions de programmes de télévision et de radio, et modifiant la directive 93/83/CEE du Conseil, *M.B.*, 21 avril 2022, p. 37396.

Loi du 19 juin 2022 transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *M.B.*, 1<sup>er</sup> août 2022, p. 60173.

C.D.E., art. XI.165 ; XI.167/1 ; XI.167/2 ; XI.167/3 ; XI.167/4 ; XI.167/5 ; XI.170 ; XI. 179 ; XI.181 ; XI.182 ; XI.183 ; XI.204 ; XI.205 ; XI.205/1 ; XI.205/2 ; XI.205/3 ; XI.205/4 ; XI.205/5 ; XI.206 ; XI.209 ; XI.217 ; XI.224 ; XI.225 ; XI. 227 ; XI.227/1 ; XI.228/2 ; XI.228/4 ; XI.228/10 ; XI.228/11 ; XI.229 ; XI.269.

- Travaux préparatoires

Projet de loi relatif au droit d'auteur, aux droits voisins et à la copie privée d'œuvres sonores et audiovisuelles, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. extr. 1991-1992, n° 48-473/001.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/001.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la première lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par P. Prévot, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/003.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Amendements, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/005.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, Rapport de la deuxième lecture fait au nom de la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique par A. Van Bossuyt, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/006.

Projet de loi transposant la directive (UE) 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE, texte adopté en deuxième lecture par la commission de l'Économie, de la Protection des consommateurs et de l'Agenda numérique, *Doc. parl.*, Ch. repr., sess. ord. 2021-2022, n° 55-2608/007.

<b>Jurisprudence</b>
----------------------

**Cour de justice de l'Union européenne**

Arrêt Società Consortile Fonografici (SCF), C-135/10, EU:C:2012:140.

Arrêt ITV Broadcasting Ltd et al., C-607/11, EU:C:2013:147.

Arrêt Art & Allposters, C-419/13, EU:C:2015:27.

Arrêt Reha Training, C-117/15, EU:C:2016:379.

Arrêt Stichting Brein, C-527/15, EU:C:2017:300.

Arrêt VG Bild-Kunst, C-392/19, EU:C:2021:181.

Arrêt Frank Peterson et Elsevier Inc, aff. jointes C-682/18 et C-683/18, EU:C:2021:503.

Ordonnance Sociedade Portuguesa de Autores CRL, C-151/15, EU:C:2015:468.

### **Belgique**

Cass. (1<sup>re</sup> ch.), 19 janvier 1956, *Pas.*, 1956, I, p. 484.

Cass. (2<sup>e</sup> ch.), 25 octobre 1989, *Pas.*, 1990, I, p. 239.

Cass. (3<sup>e</sup> ch.), 14 juin 2010, *I.R.D.I.*, 2011, p. 147.

Cass. (3<sup>e</sup> ch.), 14 décembre 2015, *A.M.*, 2016, p. 158.

Bruxelles (2<sup>e</sup> ch.), 18 février 1981, *J.T.*, 1981, p. 272.

Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 22 mai 1996, *A.M.*, 1997, p. 178.

Bruxelles (8<sup>e</sup> ch.), 25 juin 1998, *I.R.D.I.*, 1998, p. 332.

Bruxelles, (9<sup>e</sup> ch.), 3 juin 2016, *A.M.*, 2016, p. 164.

Prés. Comm. Anvers (div. Anvers), 4 novembre 2014, *A.M.*, 2015, p. 80.

### **France**

Paris (2<sup>e</sup> ch.), 25 novembre 2011, n° 08/23965.

Trib. gr. inst. Paris (1<sup>re</sup> ch.), 28 janvier 1987, *RIDA*, 1987, n°132, p. 77.

<b>Doctrine</b>
-----------------

BENABOU V. L., « Distorsion de valeur et distorsions des droits. Le ‘Value Gap’ : pataquès, galimatias, et finalement, amphigouri », *A.M.*, 2017, pp. 267-276.

BENSAMOUN A., « L’article 17 de la directive 2019/790 ou le retour de l’opposabilité des droits : une mesure d’équilibre, en équilibre... », *RIDA*, 2020, n°264, pp. 69-98.

BERENBOOM A., SCHMITZ I., CARNEROLI S., *Le nouveau droit d’auteur*, 5<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Larcier, 2022.

BERNARD A. et HADOT-PERICARD G., « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d’auteur. Articles 18 à 23 », in *Directive 2019/790 et*

2019/789 sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique : commentaire article par article (sous la dir. de N. BINCTIN et X. PRÈS), Bruxelles, Bruylant, 2021, pp. 199-217.

COCK M. et VAN ASBROECK B., « Le critère du "public nouveau" dans la jurisprudence récente de la Cour de justice », *I.R.D.I.*, 2015, pp. 259-278.

CORNU E. et MEYS R., « La transposition en droit belge de la directive sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique. Une modification significative du cadre contractuel d'exploitation des droits », *J.T.*, 2022, pp. 773-788.

DE CALLATAY C. et DEPREEUW S., « La responsabilité des intermédiaires à la lumière de la nouvelle Directive 'Digital Single Market' », in *Les droits intellectuels, entre autres droits* (sous la dir. de J. CABAY et A. STROWEL), Bruxelles, Larcier, 2019, pp. 123-177.

DE VISSCHER F. et MICHAUX B., *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Bruxelles, Bruylant, 2000.

DUSOLLIER S., « Heurs et malheurs du droit de destination », *A.M.*, 2010, pp. 450-457.

DUSOLLIER S., « EU contractual protection of creators: blind spots and shortcomings », *Colum. J.L. & Arts*, 2018, pp. 435-457.

DUSOLLIER S., « The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some progress, a few bad choices, and an overall failed ambition », *Com. M.L.R.*, 2020, pp. 979-1030.

DUSOLLIER S., BENTLY L., KRETSCHMER M., JANSSENS M.-C. et BENABOU V.-L., « Comment of the European Copyright Society – Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market », *JIPITEC*, 2020, pp. 132-148, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

GOTZEN F., *Het bestemmingsrecht van de auteur*, Bruxelles, Larcier, 1974.

HENRY G., « Titre IV. - Mesures visant à assurer le bon fonctionnement du marché du droit d'auteur. Article 17 », in *Directive 2019/790 et 2019/789 sur le droit d'auteur dans le marché unique numérique : commentaire article par article* (sous la dir. de N. BINCTIN et X. PRÈS), Bruxelles, Bruylant, 2021, pp. 171-198.

HERMOYE S. et SAHAGUN M., « Directive n° 2019/790 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique : aperçu de cinq pierres angulaires », *R.D.C.*, 2020, p. 279-287.

JANSSENS M.-C. et VANHEES H., *Auteursrecht @ internet*, Kortrijk-Heule, UGA, 2012.

JANSSENS M. et VANHEES H., « Aanpassing van het Belgische auteursrecht aan de (Richtlijn inzake de) digitale eengemaakte markt », *R.W.*, 2022-2023, pp. 1442-1471.

JOACHIMOWICZ A., « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *A.M.*, 2015, pp. 17-20.

LARDINOIS J.-C., *Les contrats commentés de l'industrie audiovisuelle*, Bruxelles, Larcier, 2015.

LARDINOIS J.-C. et MOUFFE B., *Droit des artistes*, Bruxelles, Larcier, 2021.

METZGER A. et SENFTLEBEN M., « Comment of the European Copyright Society – Selected Aspects of Implementing Article 17 of the Directive on Copyright in the Digital Single Market into National Law », *JIPITEC*, 2020, pp. 115-131, <https://www.jipitec.eu/archive/issues/jipitec-11-2-2020> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

PARAMYTHIOTIS Y., « Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive », in *EU Internet Law in the Digital Single Market* (sous la dir. de T-E. SYNODINOU, P. JOUGLEUX, C. MARKOU, et T. PRASTITOU-MERDI), Cham, Springer, 2021, pp. 77-97.

POLLAUD-DULIAN F., « Construction ou déconstruction du droit de communication au public », *A. M.*, 2012, pp. 403-412.

STECHOVA K., *How to Best “Sell” the “Best-seller” Clause? A review on whether the Contract adjustment mechanism proposed by the EU draft Digital Single Market Directive can secure fair (additional) remuneration for authors and performers*, Thèse, Queen Mary, University of London, 2017.

STROWEL A. et FESTOR DE SUREMAIN S., « The Belgian Implementation of the Rules on Copyright and Related Rights Contracts in the Digital Single Market Directive », in *Copyright Contracts Tomorrow* (sous la dir. de H. VANHEES et S. GEIREGAT), Leuven, LeA Uitgevers, 2023, pp. 3-21.

VANBRABANT B., « La rémunération des auteurs et des artistes-interprètes en Belgique : l'inexorable ascension des droits à rémunération incessibles », in *La rémunération des auteurs et des artistes : le juste prix dans les contrats d'exploitation en droit de la propriété littéraire et artistique* (sous la dir. de A. LUCAS SCHLOETTER), Actes du colloque tenu à Nantes le 30 mai 2023, *Légipresse*, 2023/HS2, pp. 111-125.

VANHEES H., « De vernieuwde regels voor contracten gesloten door auteurs en uitvoerende kunstenaars », *I.R.D.I.*, 2022, pp. 366-389.

VANHEES H., « Twee nieuwe vergoedingsrechten voor auteurs en uitvoerende kunstenaars », *I.R.D.I.*, 2022, pp. 390-397.

VANHERPE J., « Artikel 17 DSM-Richtlijn ongefilterd: de omzetting van de Transfer-of-Value-bepaling in de Belgische rechtsorde », *I.R.D.I.*, 2022, pp. 352-365.

VARET V., « Vers un droit européen des contrats de propriété littéraire et artistique ? », *P.I.*, 2019, n°72, pp. 21-32.

VON LEWINSKI S., « The implementation of the Digital Single Market Directive of 2019 in Germany », *RIDA*, 2022, n° 271, pp. 57-99.

XALABARDER R., « The equitable remuneration of audiovisual authors: a proposal of unwaivable remuneration rights under collective management », *RIDA*, 2018, n°255, pp. 5-70.

XALABARDER R., « The Principle of Appropriate and Proportionate Remuneration for Authors and Performers in Art.18 Copyright in the Digital Single Market Directive. Statutory residual remuneration rights for its effective national implementation », *InDret*, 2020, n°4, pp. 1-51.

YOUNG F., *Le droit des auteurs et des autrices tout simplement*, Bruxelles, Larcier, 2022.

### **Études, rapports et brochures :**

CARRE S., LE CAM S. et MACREZ F., *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, European Parliament, Policy Department for Citizens' Rights and Constitutional Affairs, Novembre 2023, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL\\_STU\(2023\)754184\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2023/754184/IPOL_STU(2023)754184_EN.pdf) (date de dernière consultation : 9 août 2024).

DEPREEUW S., STROWEL A., BRAET O. et E. VAN PASSEL E., *Étude sur l'application des règles en droit d'auteur et droits voisins aux œuvres audiovisuelles*, SPF Économie, P.M.E., Classes

moyennes et Energie, septembre 2017, <https://economie.fgov.be/fr/publications/etude-sur-lapplication-des> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

ENE L., *Top players in the European AV industry - Ownership and concentration - 2022 Edition*, European Audiovisual Observatory, Janvier 2023, p. 12, <https://rm.coe.int/top-players-in-the-european-av-industry-2022-edition-1-ene/1680a9cb32> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

GRECE C. et TRAN J.-A., *SVOD Usage in the European Union*, European Audiovisual Observatory, Décembre 2023, p. 11, <https://rm.coe.int/svod-usage-report-in-the-eu-2023-december-2023-c-grece-and-j-a-tran/1680af0850> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

HAESSIG V. et al., *Yearbook 2022/2023 Key trends : Television, cinema, video, and on-demand audiovisual services - the pan European picture*, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, 2023, pp. 36-37, <https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2022-2023-en/1680aa9f02> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

LACOURT A., RADEL-CORMANN J., et VALAIS S., *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, IRIS Plus, Strasbourg, European Audiovisual Observatory, Décembre 2023, <https://rm.coe.int/iris-plus-2023-03en/1680adec3c> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

AEPO-ARTIS, *Performers' rights study*, Novembre 2022, <https://www.aepo-artis.org/policy/performers-rights-study/> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

European Commission, *The European Media Industry Outlook*, Mai 2023, <https://ec.europa.eu/newsroom/dae/redirection/document/95874> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

SAA, *Les auteurs audiovisuels et la gestion collective de leurs droits en Europe*, Mai 2022, <https://www.saa-authors.eu/file/1069/download> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

### **Sources diverses**

Mémoire en intervention pour la SACD, la Scam, deAuteurs, Pro Spere, Scenaristengilde et Unie Van Regisseurs, concernant les recours en annulation de la loi du 19 juin 2022.

CHATZOULIS E., « Follow Belgium and implement authors' rights! », *SAA*, 11 juillet 2022, <https://www.saa-authors.eu/en/blog/776-follow-belgium-and-implement-authors-rights> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

HUON J., avec AFP, « La grève à Hollywood officiellement terminée », *Le Soir*, 11 octobre 2023, <https://www.lesoir.be/542852/article/2023-10-11/la-greve-hollywood-officiellement-terminee>, (date de dernière consultation : 9 août 2024).

AFP, « Après les scénaristes, les acteurs d'Hollywood entrent à leur tour en grève », *L'Echo*, 13 juillet 2023, <https://www.lecho.be/culture/cinema/apres-les-scenaristes-les-acteurs-d-hollywood-entrent-a-leur-tour-en-greve/10480443.html> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

X., « PlayRight répartit pour la première fois des droits de câble pour 1 million d'euros », *PlayRight*, 27 septembre 2023, <https://playright.be/fr/playright-repartit-pour-la-premiere-fois-des-droits-de-cable-pour-1-million-deuros/> (date de dernière consultation : 9 août 2024).

## ANNEXE 1 : SACD – Exemple de contrat-type et clause de réserve

<p>« CINEMA LONG METRAGE CONTRAT DE CESSION DES DROITS D'AUTEUR-REALISATEUR / AUTRICE-REALISATRICE</p>
--

[...]

### ARTICLE 4 - CESSION DES DROITS

[...]

#### III. Limite de la cession

##### • Quant à la gestion collective

1. **Le Producteur** pourra utiliser les droits cédés par le présent contrat comme bon lui semblera, en passant tous contrats utiles à l'exploitation du Film, à charge pour lui de rappeler aux utilisateurs qui reproduiront et/ou représenteront le Film, pour les modes d'exploitation et les territoires où la **SACD** ou ses représentants interviennent directement ou indirectement, que l'exécution des obligations souscrites à l'égard du producteur ne dégage pas lesdits utilisateurs des obligations qu'ils ont contractées ou devront contracter avec les sociétés de gestion collective d'auteurs en vertu de la loi, des accords conclus ou à conclure, ou encore des usages.

**Le Producteur** s'engage à notifier ou à faire notifier cette clause par écrit auprès des utilisateurs cernés, belges et étrangers, sous peine de résolution du présent contrat conformément à l'article 15 ci-dessous.

2. Conformément au Livre XI, Chapitre 4 du Titre 5 du Code de droit économique et en application expresse de l'alinéa 1 ci-dessus, le droit d'autoriser la communication au public par satellite, le droit de retransmission par câble simultanée, inchangée et intégrale et le droit d'autoriser la communication au public par injection directe sera exercé, pour ce qui concerne **l'Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice**, par la **SACD** à laquelle **l'Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** est affilié.e, et ce dans tous les territoires où la **SACD** ou ses représentants interviennent directement ou indirectement, notamment dans le cadre des accords généraux conclus ou à conclure avec les opérateurs de réseaux câblés et, pour ce qui concerne le **Producteur**, par la société de gestion collective à laquelle le **Producteur** est affilié ou par laquelle il est représenté.

3. Sur simple demande écrite du **Producteur**, la **SACD** lui fournira la liste mise à jour des modes d'exploitation et des territoires cernés par les alinéas 1 et 2 ci-dessus. Sans que cette énumération soit limitative, sont visés, suivant les accords conclus ou à conclure, de la loi ou encore l'usage :

- pour la reproduction mécanique, le droit de communiquer ou de faire communiquer le Film par télédiffusion, en version originale, doublée ou sous-titrée, notamment par voie hertzienne terrestre, par satellite, par câble ou par les moyens de transmission en ligne tels que les réseaux et notamment internet et téléphonie mobile, avec ou sans service de télévision de rattrapage (dit « replay »), y compris par les services de médias à la demande (SMAD) tels que

définis ci-dessous, en vue de sa communication au public, à titre gratuit ou contre paiement d'un abonnement forfaitaire ou d'un prix individualisé, à destination notamment de terminaux fixes ou mobiles, à charge pour le Producteur de rappeler aux télédiffuseurs (en ce compris les éditeurs de services de media en ligne et les services de plateforme de partage de vidéos) installés ou dont les programmes sont télédiffusés en France, Belgique, Suisse, Canada, Principauté de Monaco, Luxembourg, Espagne, Pays-Bas, Italie, Argentine, Estonie, Pologne, Principauté de Liechtenstein, Roumanie ainsi que dans tout autre territoire dans lequel la SACD, à laquelle l'Auteur est affilié, ou tout organisme de gestion collective la représentant interviendrait ultérieurement, que l'exécution des obligations souscrites à son égard ne dégage pas lesdits télédiffuseurs (en ce compris les éditeurs de services de media en ligne et les services de plateforme de partage de vidéos) des obligations qu'ils ont ou devront contracter avec les organismes de gestion collective susmentionnés.

Par exploitation du Film en « vidéo à la demande » (VOD) par des services de médias audiovisuels à la demande (SMAD), les Parties entendent la mise à la disposition de l'épisode à l'utilisateur à sa demande et au moment et à l'endroit de son choix, à titre gratuit ou onéreux, par tous moyens de transmission tels que visés ci-dessus, par tous procédés de diffusion tels que notamment le « streaming » (diffusion linéaire) ou le téléchargement (progressif, temporaire ou définitif), et pour visualisation sur tout matériel de réception (notamment ordinateurs, téléviseurs connectés ou non, terminaux mobiles tels que téléphones portables, tablettes consoles de jeux etc...), quelles que soient les normes de diffusion utilisées et les fonctionnalités des systèmes d'accès conditionnel utilisés. Cette mise à disposition comprend tous les modes existants (notamment SVOD, FVOD, AVOD, TVOD, EST) et futurs, qu'il s'agisse de services de paiement à l'acte, d'abonnement, de services gratuits (financés ou non par la publicité), de services liés associés ou toute combinaison de ces modes d'exploitation.

- le droit de retransmission par câble simultanée, inchangée et intégrale et le droit d'autoriser la communication au public par injection directe à destination de tout type de terminaux fixes et mobiles: dans et depuis les territoires suivants France, Belgique, Suisse, Canada, Principauté de Monaco, Luxembourg, Espagne, Pays-Bas, Italie, Argentine, Estonie, Pologne, Principauté de Liechtenstein, Roumanie ainsi que dans tout autre territoire dans lequel la SACD, à laquelle l'Auteur est affilié, ou tout organisme de gestion collective la représentant interviendrait- pour les éditions vidéographiques sur support analogique ou numérique destinées à la vente, à la location ou au prêt dans et à partir des territoires belges, français et néerlandais.

4. En tout état de cause, conformément aux dispositions légales en vigueur et notamment les articles XI. 225, XI. 227/1 § 2, XI.229 – XI.234, XI.235 – XI.239 et XI.243 – XI.245 du Code de droit économique, font également partie des modes d'exploitation réservés à l'**Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice**, les droits à rémunération pour la retransmission par câble, pour l'injection directe, la copie privée, la reprographie et le prêt public qui seront exercés au profit de l'Auteur-réalisateur / de l'Autrice-Réalisatrice exclusivement par la **SACD** ou ses représentants, et ce sans préjudice du droit pour le **Producteur** de percevoir la part que lui réserve la loi ou les usages. Conformément à l'article XI.194 du code de droit économique, **l'Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** conserve son droit à une rémunération équitable en matière de location.

[...]

## ARTICLE 6 - REMUNERATION

[...]

### II - Rémunération par la gestion collective

Sans préjudice des primes et rémunérations forfaitaires prévues au titre I. ci-dessus, il est expressément entendu, en ce qui concerne l'exploitation du Film et selon les modes et pour les territoires mentionnés à l'article 4.III. ou précisés par écrit ultérieurement par la **SACD**, que les rémunérations proportionnelles visées à l'article 6.B.3) c. 2. ne seront pas dues par le **Producteur** dans les cas où la **SACD** intervient directement ou indirectement auprès des utilisateurs pour (faire) percevoir les redevances dues à raison de l'utilisation des **oeuvres** inscrites à leurs répertoires, la rémunération **de l'Auteur-réalisateur / de l'Autrice-Réalisatrice** étant alors constituée par lesdites redevances, réparties conformément aux règles de la **SACD**.

Il est rappelé, pour autant que de besoin, que **l'Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** percevra directement de sa société d'auteurs la part intégrale de redevances à lui revenir notamment au titre de rémunération pour la retransmission, la retransmission par câble simultanée inchangée et intégrale, l'injection directe, l'utilisation par les plateformes de partage ou VOD, SVOD, FVOD, ... la copie privée et prêt public du Film.

[...] »<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> SACD, Modèle de contrat de cession des droits d'auteur-réalisateur/autrice-réalisatrice pour le cinéma, disponible sur le site internet de la SACD, <https://www.sacd.be/fr/centre-de-ressources/juridique> (date de dernière consultation : 8 août 2024).

## ANNEXE 2 : Scam – Exemple de contrat-type et clause de réserve

« DOCUMENTAIRE

**CONTRAT DE CESSIION DES DROITS  
D'AUTEUR-REALISATEUR / AUTRICE- REALISATRICE**

[...]

### **ARTICLE 4 - CESSIION DES DROITS**

[...]

#### **III. Limite de la cession**

##### **• Quant à la gestion collective**

1. **Le Producteur / la Productrice** pourra utiliser les droits concédés par le présent contrat comme bon lui semblera, en passant tous contrats utiles à l'exploitation de l'**oeuvre**, à charge pour lui de rappeler aux utilisateur.ices qui reproduiront et/ou représenteront l'**oeuvre**, pour les modes d'exploitation et les territoires décrits ci-après où la **SCAM** ou ses représentants interviennent directement ou indirectement, que l'exécution des obligations souscrites à l'égard **du producteur / de la Productrice** ne dégage pas lesdits utilisateur.ices des obligations qu'ils.elles ont contractées ou devront contracter avec les sociétés de gestion collective d'auteurs en vertu de la loi, des accords conclus ou à conclure ou de conventions collectives au sens du code de droit économique.

**Le Producteur / la Productrice** s'engage à notifier ou à faire notifier cette clause par écrit auprès des utilisateur.ices concerné.es, belges et étranger.ères.

2. En outre, le droit d'autoriser la communication au public par satellite, le droit de retransmission, le droit de retransmission par câble simultanée, inchangée et intégrale et le droit d'autoriser la communication au public par injection directe, seront exercés, pour ce qui concerne l'**Auteur / l'Autrice**, par la **SCAM** à laquelle l'**Auteur / l'Autrice** est affilié.e, et ce dans tous les territoires où la **SCAM** ou ses représentant.es interviennent directement ou indirectement, notamment dans le cadre des accords généraux conclus ou à conclure avec les opérateurs de réseaux câblés et, pour ce qui concerne le **Producteur / la Productrice**, par la société de gestion collective à laquelle le **Producteur / la Productrice** est affilié.e ou par laquelle il.elle est représenté.e.

3. Sur simple demande écrite du **Producteur / de la Productrice**, la **SCAM** lui fournira la liste mise à jour des modes d'exploitation et des territoires concernés par les alinéas 1 et 2 ci-dessus. Sans que cette énumération soit limitative, il en va ainsi notamment, suivant les accords conclus ou à conclure ou encore la loi des modes d'exploitations et territoires suivants :

- la reproduction mécanique, la communication au public sous la forme notamment de radiodiffusion, de télédiffusion primaire, par quelque procédé que ce soit -y compris sous un mode crypté ou de paiement à la demande sous toutes formes (pay per view, SVOD, VOD, FVOD, Catch Up, streaming, Podcast, internet, téléphonie mobile, la communication au public par un prestataire de services de partage de contenus en ligne au sens de l'article 17 de la

Directive 2019/790,...) à destination de tout type de terminaux fixes et mobiles – dans et depuis les territoires suivants :

en France, Belgique, Suisse, Canada, Principauté de Monaco et Luxembourg, ainsi que dans tous autres territoires dans lesquels la Scam intervient ou interviendra, qu'ils sont tenus de prendre les accords nécessaires avec la Scam ou son représentant ;

- le droit de retransmission, le droit de retransmission par câble simultanée, inchangée et intégrale et le droit d'autoriser la communication au public par injection directe à destination de tout type de terminaux fixes et mobiles - dans et depuis les territoires suivants :

en France, Belgique, Suisse, Canada, Principauté de Monaco et Luxembourg, ainsi que dans tous autres territoires dans lesquels la Scam intervient ou interviendra, qu'ils sont tenus de prendre les accords nécessaires avec la Scam ou son représentant.

4. En tout état de cause, conformément aux dispositions légales en vigueur et notamment les articles XI. 225, XI. 227/1 § 2, XI.228/4, XI. 228/11, XI.229 – XI.234, XI.235 – XI.239 et XI.243 – XI.245, du Code de droit économique, font également partie des modes d'exploitation réservés à l'**Auteur**, les droits à rémunération prévus par ces articles qui seront exercés au profit de l'**Auteur** exclusivement par la **SCAM** ou ses représentants, et ce sans préjudice du droit pour le **Producteur / la Productrice** de percevoir la part que lui réserve la loi ou les conventions collectives au sens du code de droit économique. Conformément à l'article XI.194 du code de droit économique, l'**Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** conserve son droit à une rémunération équitable en matière de location.

[...]

## **ARTICLE 6 - REMUNERATION**

[...]

### **II - Rémunération par la gestion collective**

Sans préjudice des primes et rémunérations forfaitaires prévues au titre I. ci-dessus, il est expressément entendu, en ce qui cerne l'exploitation de l'oeuvre et selon les modes et pour les territoires mentionnés à l'article 4.III. ou précisés par écrit ultérieurement par la **SCAM**, que les rémunérations proportionnelles visées à l'article 6.B.2) c. 2. ne seront pas dues par le **Producteur/ la Productrice** dans les cas où la **SCAM** intervient directement ou indirectement auprès des utilisateur.ices pour (faire) percevoir les redevances dues à raison de l'utilisation des **oeuvres** inscrites à leurs répertoires, la rémunération de l'**Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** étant alors constituée par lesdites redevances, réparties conformément aux règles de la **SCAM**.

Il est rappelé, pour autant que de besoin, que l'**Auteur-réalisateur / l'Autrice-réalisatrice** percevra directement de sa société d'auteurs la part intégrale de redevances à lui revenir notamment au titre de rémunération pour la retransmission, la retransmission par câble simultanée inchangée et intégrale, l'injection directe, l'utilisation par les plateformes de partage ou VOD, SVOD, FVOD, ... la copie privée et prêt public de l'**oeuvre**.

[...] »<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> Scam, Modèle de contrat de cession des droits d'auteur-réalisateur/autrice-réalisatrice d'un documentaire, disponible sur le site internet de la Scam, <https://www.scam.be/fr/centre-de-ressources/juridique> (date de dernière consultation : 8 août 2024).

## ANNEXE 3 : Sabam – Exemple de contrat-type et clause de réserve

### « CONTRAT ENTRE UN REALISATEUR ET UN PRODUCTEUR

[...]

#### **article 8: rémunération pour les droits d'exploitation audiovisuelle**

---

[...]

##### **8.3 Diffusion publique par Internet, pay per view et (presque) vidéo à la demande**

Pour cette exploitation, le Réalisateur reçoit du Producteur un pourcentage de \_\_\_\_ % sur toutes les recettes brutes du Producteur (y compris celles d'éventuels coproducteurs), qui résultent de cette exploitation.

Cette rémunération n'est cependant pas due par le Producteur dans les cas où la Sabam perçoit les droits d'auteur directement ou indirectement auprès des utilisateurs (fournisseurs de contenu, distributeurs, etc.).

Le Producteur conviendra avec les utilisateurs que les droits d'auteur du Réalisateur sont à régler avec les sociétés d'auteurs.

[...] »<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Sabam, Modèle de contrat entre un réalisateur et un producteur, disponible sur le site internet de la Sabam, <https://www.sabam.be/fr/pour-les-auteurs/oeuvre-audiovisuelle/documents-utiles> (date de dernière consultation : 8 août 2024).

## ANNEXE 4 : Accords conclus entre la SACD et la Scam et les principales plateformes numériques

### SACD :

Plateforme	Date de l'accord et des éventuels renouvellements	Remarques
YouTube	2010 Renouvellement en 2022	Seulement pour les contenus licitement mis en ligne. (Toujours en négociation pour ce qui concerne les contenus illicitement uploadés)
Instagram (Meta)	2022	
Facebook (Meta)	2022	
TikTok	/	
Netflix	2014	
Disney+	2021 Renouvellement en 2023	
Amazon Prime Vidéo	2021 Renouvellement en 2022	L'accord conclu en 2021 est rétroactif et porte sur la période de 2016 à 2021
Streamz	2021	

### Scam :

La Scam a signé les mêmes accords que la SACD, mais parfois avec un certain décalage dans le temps. Il est d'ailleurs possible de retrouver la liste des principaux partenaires de la Scam sur son site internet, [://www.scam.fr/vous-exploitez-des-oeuvres/ils-ont-signé-avec-la-scam/](http://www.scam.fr/vous-exploitez-des-oeuvres/ils-ont-signé-avec-la-scam/)

## ANNEXE 5 : PlayRight – extrait d'un échange de mails

### MÉMOIRE

AC

Anastasia Chaidron <ac@playright.be>

À : © Valentine Velghe

☺ ↩ ↪ ⏪ ⏩ ⋮

Mer 10/07/2024 10:36

Bonjour Valentine,

Je réponds ci-dessous à tes questions en rouge.

Bien à toi,  
Anastasia

---

**From:** Valentine Velghe <valentine.velghe@student.uclouvain.be>

**Sent:** Tuesday, 9 July 2024 16:21

**To:** Anastasia Chaidron <ac@playright.be>

**Subject:** RE: MÉMOIRE

Bonjour Madame Chaidron,

Je reviens vers vous avec encore une petite question concernant le développement de la gestion collective chez les artistes-interprètes.

Si j'ai bien compris, il n'y a pas de gestion collective volontaire mise en place au niveau des droits exclusifs pour l'exploitation sur les plateformes (contrairement aux sociétés d'auteurs qui prévoient des clauses de réserve particulières dans leurs modèles de contrat de production). Cela explique qu'aucun accord n'ai jamais été conclu par PlayRight avec Netflix, YouTube, etc. Vous confirmez ? **La raison est que PlayRight n'a actuellement pas le mandat pour gérer les droits exclusifs de ses membres.**

## **ANNEXE 6 : extrait de l'entretien téléphonique du 26 avril 2024 – F. Young (SACD)**

[...]

« Pour les auteurs, comme il existait une gestion collective volontaire qui fonctionnait depuis 2010, le fait d'avoir un droit incessible en rémunération pourrait se révéler important en cas de litige :

Imaginons, par exemple, que la SACD doive renouveler son accord avec YouTube cette année et qu'elle demande 10% en plus. YouTube dit que c'est trop cher et ne veut plus de cet accord. Ils vont au tribunal. YouTube pourrait dire que la société d'auteurs n'est pas compétente car ils n'ont pas les droits, ce sont les producteurs qui ont les droits en vertu de la présomption de cession SAUF si la société de gestion peut démontrer qu'elle a des clauses de réserve dans tous les contrats (entre auteurs et producteurs). Donc YouTube va exiger qu'elle lui montre tous les contrats, un par un (trois millions d'œuvres). C'est impossible, aucun tribunal ne va jamais ouvrir trois millions de contrats. Aucun juge ne peut examiner autant de contrats qui sont d'autant plus dans différentes langues. Impossible. »

[...]

