

Vol. 35, n° 1

La rémunération « juste et équitable » des auteurs : comment y parvenir ?

Jane C. Ginsburg*

RÉSUMÉ/ABSTRACT	159
INTRODUCTION	161
I- COMMENTAIRE SUR LES ARTICLES 18 À 22 DE LA DIRECTIVE DAMUN	164
II- PRÉVENTION, PAR LE DROIT INTERNATIONAL PRIVÉ, CONTRE LES DÉTOURNEMENTS DES PROTECTIONS LOCALES DES DROITS DES AUTEURS	169
III- CONCLUSION	178
ANNEXE A.	179

© Jane C. Ginsburg, 2023.

* Professeure, Columbia Law School. Cette contribution est basée sur un chapitre à paraître dans Gustavo GHIDINI et Valeria FALCE, *Reforming Intellectual Property*, Northampton (États-Unis), Edward Elgar, 2022. Je remercie Elsa Nollet, Columbia Law School, LL. M. (2023), pour m'avoir aidée à établir la version française.
[Note : cet article a été soumis à une évaluation à double anonymat.]

RÉSUMÉ

Après un rapide exposé du problème de la rémunération des auteurs (Partie I), ce chapitre analyse les articles 18 à 22 de la Directive européenne 2019/790 portant sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique (dite « Directive DAMUN »), en relevant certaines ambiguïtés que présente le texte et en proposant des choix plus favorables aux auteurs (Partie II). Quelles que soient les protections prévues par les lois nationales, y compris celles transposant la Directive, il ne faut toutefois pas négliger l'incidence des règles de droit international privé, au risque que la partie forte ne manipule le choix du for et de la loi applicable et prive ainsi l'auteur desdites protections. Le présent chapitre traitera donc des différentes approches de droit international privé permettant de préserver les avantages nationaux des auteurs (Partie III).

MOTS CLÉS

Rémunération juste et équitable – Disparité de pouvoir de négociation – Rétrocession légale – Directive Droit d'auteur et droits voisins dans le marché unique numérique – Droit international privé

ABSTRACT

This Chapter analyzes Articles 18-22 of the 2019 European Union's Digital Single Market Directive on authors' remuneration, pointing out in Part I some ambiguities in the text and proposing their author-friendly resolution in member State transposition texts. Whatever the protections domestic laws afford, however, one must not neglect the impact of rules of private international law, lest the stronger party manipulate the contract's points of attachment effectively to deprive the author of those protections. In Part II, this chapter therefore addresses private international law approaches that will preserve domestic advantages for authors.

KEYWORDS

Fair remuneration – Unequal bargaining power – Authors' reversion rights – EU digital single market directive – Private international law

INTRODUCTION

C'est un plaisir de participer à ces Mélanges en l'honneur de Laurent Carrière, dont la gestion des *Cahiers de propriété intellectuelle*, ainsi que ses nombreux autres écrits en la matière sont tout à fait à saluer. Il s'agit d'un des plus notables représentants de la doctrine canadienne, dont notamment les commentaires annotés des lois sur le droit d'auteur et sur le droit des marques sont incontournables. En l'honneur d'un auteur qui a tant fait pour expliciter la propriété intellectuelle au Canada, je suis heureuse de contribuer à ces réflexions sur la rémunération des auteurs.

L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit d'un droit de propriété sur celle-ci « du seul fait de sa création »¹. Toutefois, pour vivre de leurs créations, la plupart des auteurs sont contraints de contracter avec des intermédiaires qui diffuseront leurs œuvres au public. Ces derniers tirent des revenus de la gestion des œuvres de l'auteur. Les auteurs et artistes interprètes étant généralement considérés comme les « parties faibles » aux contrats de cession de droits d'auteur, le déséquilibre entre les pouvoirs de négociation respectifs peut conduire le cessionnaire à percevoir des revenus disproportionnés par rapport à ceux que les auteurs reçoivent pour l'exploitation de leurs œuvres. Même les contrats qui, *a priori*, semblent assez équilibrés peuvent, avec le temps, devenir disproportionnés s'ils ne tiennent pas suffisamment compte du succès futur des œuvres ou de l'apparition de nouveaux modes d'exploitation, imprévisibles au moment de la conclusion du contrat.

Le problème n'est guère nouveau : l'émergence, aux XVII^e et XVIII^e siècles, d'une classe professionnelle d'auteurs a incité ces derniers à réclamer une meilleure rémunération de leurs écrits².

1. *Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 111-1.

2. Voir, par exemple, Victor BONHAM-CARTER, *Authors by Profession*, vol. 1, Londres, The Society of Author, 1978 ; Richard B. SHER, *The Enlightenment & the Book – Scottish Authors & Their Publishers in Eighteenth-Century Britain, Ireland, & America*, ch. 3, The University of Chicago Press, 2006 (reconnaissant que « la professionnalisation des auteurs... a augmenté de façon spectaculaire au cours du XVIII^e siècle ») ; John FEATHER, « John Nourse and His Authors », (1981) 34

L'augmentation du nombre d'auteurs cherchant à vivre de leur travail, plutôt que de mécénat ou de leur fortune personnelle, a certainement encouragé l'adoption de dispositions protectrices des auteurs issues de la première loi sur le droit d'auteur, le *Statute of Anne* (1710) de Grande-Bretagne. Sous le régime des privilèges en imprimerie qui a précédé le *Statute of Anne*, les auteurs recevaient généralement un paiement unique de la part des éditeurs-libraires, effectué une fois leurs manuscrits remis pour publication. Les auteurs d'œuvres particulièrement demandées pouvaient éventuellement négocier des paiements supplémentaires pour les prochaines éditions ou pour les nouveaux tirages d'une œuvre à succès, ou bien ils pouvaient tenter d'obtenir un paiement par feuille plus élevé pour leur(s) œuvre(s) future(s), toutefois ni la loi ni la coutume ne garantissaient aux auteurs une rémunération reflétant les ventes de leur œuvre. Par conséquent, peu d'auteurs ont pu tirer un profit du succès continu de leur œuvre.

Les auteurs britanniques de l'époque ont déploré leur exclusion des bénéfices générés par leurs propres œuvres. Un article du journal *The Observer* paru le 11 février 1710 relatait l'argument d'un défenseur des droits des auteurs suggérant que soit amendé le projet de loi qui plus tard deviendrait le *Statute of Anne* (alors à la Chambre des communes), « qui est conçu comme une faveur pour nous, Auteurs » :

Que le Libraire ait un droit de Propriété sur le Manuscrit uniquement pour une Durée limitée, après quoi il sera recouvert par l'Auteur ou ses Ayants-droits. Ceci, disent-ils, sera un Encouragement à l'Apprentissage, et une Garantie pour les Auteurs contre un mauvais traitement ou une imposition des Libraires, qui s'emparent des Bénéfices de leurs Travaux... ; de sorte que les Auteurs ne puissent prévoir cela, puisque les manuscrits sont comme des Navires mis en Mer, dont la prospérité ou le malheur du Voyage ne peut être anticipé, ils n'ont rien de plus que l'argent de leur premier Manuscrit, quand bien même le Livre se vendrait toujours aussi bien.³

Stud. Bibliography 205 (« Ce n'est qu'au XVII^e siècle que le métier d'auteur est, pour la première fois, devenu une profession viable pour un nombre important de praticiens »).

Pour plus de précisions historiques, voir Lionel BENTLY et Jane C. GINSBURG, « "The sole right shall return to the Author": Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright », (2011) 25 *Berkeley Technology Law Journal* 1475.

3. *Observer* (Londres), 11 février 1710 (traduit de l'anglais par Elsa Nollet) (accessible par voie électronique via les journaux de la collection Burney des XVII^e et XVIII^e siècles).

Le Parlement a adopté le droit de restitution de l'auteur proposé dans la dernière clause du *Statute* :

En tout état de cause, à l'expiration dudit délai de quatorze ans, le droit exclusif d'imprimer ou de disposer des copies reviendra aux Auteurs, s'ils sont encore en vie, pour un délai additionnel de quatorze ans.⁴

Bien que le Royaume-Uni ait abandonné le droit de restitution des auteurs en 1956 lors de la réforme de son droit d'auteur⁵, une version de cette prérogative persiste dans le droit d'auteur canadien, qui prévoit un droit inaliénable de restitution 25 ans après la mort de l'auteur⁶. Ce droit subsiste également aujourd'hui dans la loi américaine, qui consacre le droit de l'auteur de mettre fin à l'octroi de ses droits 35 ans après la cession⁷.

Dans sa conception actuelle, le droit de restitution américain peut procurer des avantages importants aux auteurs qui parviennent à résilier leur contrat, ou à ceux dont la perspective de résiliation incite le cessionnaire à proposer un meilleur accord avant que la période de résiliation n'arrive à échéance. Néanmoins, ce droit comporte beaucoup d'inconvénients. Premièrement, il n'est d'aucune utilité pour les employés et créateurs de certaines œuvres de commande, car la loi exclut les « works made for hire » de son champ d'application⁸. Deuxièmement, la date effective de résiliation survient 35 à 40 ans après l'exécution de la cession ; les termes du contrat, aussi léonins soient-ils, demeureront en vigueur pendant longtemps, et donc potentiellement bien après le décès de l'auteur. Troisièmement, la résiliation n'est pas automatique : l'auteur doit notifier chaque cessionnaire dans un délai minimum de deux ans avant la date effective de la résiliation du contrat de cession. Dans l'hypothèse où les délais ne seraient pas respectés, le cessionnaire demeurera titulaire de l'ensemble de ces droits⁹.

4. *Statute of Anne*, 1710, 8 Ann., c. 19, § 1 (R.-U.) (traduit de l'anglais par Elsa Nollet).

5. *Copyright Act 1956*, UK Public General Acts 1956, c. 74.

6. *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. (1985), ch. C-42, art. 14(1).

7. 17 USC, art. 203.

8. 17 USC, art. 203(a). Les « works made for hire » sont définis à l'article 101 de la *Loi sur le droit d'auteur*.

9. Voir, plus généralement, L. BENTLY et J.C. GINSBURG, *supra*, note 2, 1564-86. La loi exempte également de la résiliation les œuvres dérivées d'ores et déjà créées, 17 USC, art. 203(b)(1).

Les droits de restitution ou de résiliation représentent une manière de tenter de rétablir l'équilibre entre les auteurs et les exploitants des œuvres. Des solutions de rechange plus directes visent les conditions de cession des droits, par exemple en qualifiant certains droits d'inaliénables, en réglementant la portée ou la durée de la cession, ou encore en prévoyant un ajustement de la rémunération de l'auteur si sa part devient disproportionnée par rapport aux rendements du cessionnaire. La directive européenne 2019/790 portant 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, dite « Directive DAMUN », reprend toutes ces techniques. En tenant compte des lacunes que présente le droit de résiliation américain, les moyens de recours plus directs, contenus dans la Directive DAMUN semblent offrir une meilleure approche à cet égard¹⁰.

Dans un premier temps, il convient d'analyser les articles 18 à 22 de la Directive DAMUN sur la rémunération des auteurs, en relevant certaines ambiguïtés que présente le texte et en proposant une solution plus favorable aux auteurs (Partie I). Quelles que soient les protections prévues par les lois nationales, il ne faut toutefois pas négliger l'influence des règles de droit international privé, au risque de voir la partie forte manipuler les annexes au contrat et priver ainsi l'auteur desdites protections. Dans un second temps, le présent chapitre traitera des différentes approches de droit international privé permettant de préserver les avantages nationaux des auteurs (Partie II).

I- COMMENTAIRE SUR LES ARTICLES 18 À 22 DE LA DIRECTIVE DAMUN

L'article 18 de la Directive DAMUN énonce le principe de rémunération appropriée et proportionnelle. Il dispose que :

Les États membres veillent à ce que, lorsque les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants octroient sous licence ou transfèrent leurs droits exclusifs pour l'exploitation de leurs œuvres ou autres objets protégés, ils aient le droit de percevoir une rémunération appropriée et proportionnelle.

10. Pour davantage de précisions ou une analyse plus détaillée, voir THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, « 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 », (2020) 11 *JIPITEC* 132, par. 1.

Si la Directive exclut les auteurs d'un programme d'ordinateur du champ d'application de cet article¹¹, tous les autres auteurs, y compris les auteurs salariés, semblent être visés. Bien que la « rémunération proportionnelle » semble impliquer des redevances, dans de rares cas, le Considérant 73 permet le paiement d'une somme forfaitaire. Plus important encore, il semblerait que la Directive n'impose pas toujours une rémunération des auteurs ; le Considérant 82 précise que les titulaires des droits (dont les auteurs) peuvent opter pour l'octroi d'une licence gratuite, et ce, afin de garantir que les solutions de droit privé telles que les licences dites *Creative Commons* ne soient pas contraires aux dispositions de la Directive.

Si les auteurs ont droit à une rémunération appropriée et proportionnée, comment sauront-ils si leurs contrats produisent des avantages disproportionnés pour les cessionnaires ? La mise en œuvre du principe d'une rémunération appropriée et proportionnée exige une certaine « transparence ». Le premier paragraphe de l'article 19 de la Directive DAMUN impose une obligation de transparence à laquelle les cessionnaires ne peuvent déroger par voie contractuelle, et prévoit ainsi :

Les États membres veillent à ce que les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants reçoivent, régulièrement et au minimum une fois par an, et en prenant en compte les spécificités de chaque secteur, des informations actualisées, pertinentes et complètes, sur l'exploitation de leurs œuvres et les exécutions de la part des parties auxquelles ils ont octroyé sous licence ou transféré leurs droits¹², ou des ayants droit de celles-ci, notamment en ce qui concerne les modes d'exploitation, l'ensemble des revenus générés et la rémunération due.¹³

11. Voir Directive DAMUN, art. 23(2).

12. Et, conformément au Considérant 76, à la demande de l'auteur, aux exécutants.

13. L'article 19(3) prévoit certaines limites à l'obligation de transparence :

L'obligation énoncée au paragraphe 1 est proportionnée et effective pour garantir un degré élevé de transparence dans chaque secteur. Les États membres peuvent prévoir que, dans des cas dûment justifiés, lorsque la charge administrative résultant de l'obligation énoncée au paragraphe 1 se révèle disproportionnée par rapport aux revenus générés par l'exploitation de l'œuvre, ou de l'interprétation ou de l'exécution, l'obligation est limitée aux types et au niveau d'information que l'on peut raisonnablement attendre dans ces cas.

Et l'article 19(4) va encore plus loin :

Les États membres peuvent décider que l'obligation énoncée au paragraphe 1 du présent article ne s'applique pas lorsque la contribution de l'auteur ou de l'artiste interprète ou exécutant n'est pas significative par rapport à l'ensemble de l'œuvre ou de l'exécution, à moins que l'auteur, l'artiste interprète ou exécu-

Si les comptes révèlent une disparité suffisante, l'article 20 de la Directive permet à l'auteur d'obtenir un ajustement de la rémunération initialement prévue au contrat :

Les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants ou leurs représentants [ont] le droit de réclamer à la partie avec laquelle ils ont conclu un contrat d'exploitation des droits ou aux ayants droits de cette partie, une rémunération supplémentaire appropriée et juste lorsque la rémunération initialement convenue se révèle exagérément faible par rapport à l'ensemble des revenus ultérieurement tirés de l'exploitation des œuvres ou des interprétations ou exécutions.

Les parties ne peuvent renoncer à ce droit de réajustement. Néanmoins, subsistent plusieurs ambiguïtés. Par exemple, lorsque le texte fait référence à une « rémunération initialement convenue », cela signifie-t-il que seule la rémunération initiale fera l'objet d'un ajustement ? Qu'en est-il si la rémunération convenue devient *a posteriori* également disproportionnée ?

La notion d'« exagérément faible par rapport à l'ensemble des revenus » pose la question suivante : si la rémunération accordée pour un mode d'exploitation est exagérément faible, mais que la rémunération dans son ensemble ne l'est pas, l'auteur a-t-il le droit de renégocier sa rémunération pour ce mode d'exploitation ?

Cette observation soulève une préoccupation plus large : d'une manière générale, l'article 20 ne traite pas de la question de savoir comment évaluer si et à quel égard la rémunération de l'auteur est devenue « exagérément faible ». En outre, il n'est même pas certain que l'article 20 aborde l'une des sources de disproportionnalité les plus importantes : le problème de « old license/new media », c'est-à-dire l'étendue d'une cession ou d'une licence dont les termes pourraient couvrir un mode d'exploitation inconnu au moment de la concession, éventuellement au prix de déstabiliser l'équilibre du contrat. L'article 20, à la différence de certaines législations nationales¹⁴, ne règle pas directement la question de savoir si l'auteur

tant ne démontre qu'il a besoin de ces informations pour exercer ses droits au titre de l'article 20, paragraphe 1, et qu'il demande ces informations à cette fin.

14. Par exemple, la Loi allemande sur le droit d'auteur (*Urheberrechtsgesetz, UrhG*) du 9 septembre 1965 (*Federal Law Gazette I*, p. 1273), telle que modifiée en dernier lieu par l'art. 1 de la loi du 28 novembre 2018 (*Federal Law Gazette I*, p. 2014), art. 31a (« Contrats concernant des types d'exploitation inconnus ») ; et 32c (« Rémunération pour des modes d'exploitation qui deviennent connus par

peut céder des droits sur des modes d'exploitation nouveaux, inconnus au moment de la conclusion du contrat, ou, dans l'hypothèse où le cessionnaire peut effectivement se voir céder de tels droits, s'il s'expose à une obligation de rémunération distincte et proportionnelle pour ces nouvelles exploitations. Si le contrat accorde des droits exclusifs « pour tous modes d'exploitation, connus ou inconnus à ce jour », et que la rémunération prévue au contrat est la même pour les modes connus et inconnus, alors la rémunération de l'auteur peut ne pas être « exagérément faible par rapport aux revenus pertinents » (selon ce que signifie les « revenus pertinents »), mais l'effet d'aubaine de la nouvelle exploitation peut en réalité exagérément favoriser le cessionnaire quant à cette exploitation.

Ma version idéale d'un régime inspiré de la Directive DAMUN visant à promouvoir l'équité dans les contrats d'auteurs mesurerait donc la proportionnalité de chaque mode d'exploitation, permettrait des réajustements ultérieurs si la rémunération initialement prévue devenait disproportionnée au fil du temps, et réserverait irrévocablement les nouveaux modes d'exploitation aux auteurs, ou du moins exigerait la négociation d'une rémunération distincte et proportionnée avant que le cessionnaire ne puisse commencer son exploitation.

L'article 21 établit un droit irrévocable de recours à une procédure extrajudiciaire de règlement des litiges (ci-après « REL »)¹⁵, ce qui peut s'avérer nécessaire en pratique pour les auteurs qui ne peuvent se permettre d'engager des poursuites judiciaires pour faire valoir leurs droits de restitution et de révision. Toutefois, le caractère obligatoire de ce droit n'isole pas l'auteur d'une variété de manipulations potentiellement favorables au cessionnaire. Par exemple, si le caractère obligatoire du droit au REL interdit en effet les clauses d'élection de for soumettant le contrat à la compétence exclusive d'un

la suite »). France, *Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 313-1 (« La cession globale d'œuvres futures est nulle ») ; art. L. 131-6 (« La clause d'une cession qui tend à conférer le droit d'exploiter l'œuvre sous une forme non prévisible ou non prévue à la date du contrat doit être expresse et stipuler une participation corrélative aux profits d'exploitation. »)

15. Directive DAMUN, art. 21 :

Les États membres prévoient que les litiges relatifs à l'obligation de transparence prévue à l'article 19 et au mécanisme d'adaptation des contrats prévu à l'article 20 peuvent être soumis à une procédure alternative de règlement des litiges volontaire. Les États membres veillent à ce que les organisations représentant les auteurs et les artistes interprètes ou exécutants puissent engager ces procédures à la demande spécifique d'un ou plusieurs auteurs et artistes interprètes ou exécutants.

tribunal national, il ne semble toutefois pas interdire à la partie forte de désigner le pays dans lequel le REL aura lieu. À moins qu'il ne se déroule sur le lieu de résidence habituelle de l'auteur, le REL peut s'avérer trop coûteux et peu pratique pour de nombreux auteurs¹⁶. De plus, l'article 21 prévoit que le litige peut « être soumis à une procédure alternative de règlement des litiges *volontaire* » : si la procédure est « volontaire », ne doit-elle pas l'être à la fois pour les auteurs et les cessionnaires ? Cela signifie-t-il qu'il n'y aura pas de REL si l'ayant droit n'y consent pas ? Dans l'hypothèse où le REL n'aboutit pas à une résolution du litige, les parties s'adressent-elles au tribunal ?

La Directive DAMUN ne limite pas la durée maximale de la cession de droits d'auteur¹⁷, mais elle prévoit toutefois une solution si l'ayant droit n'exploite pas l'œuvre. En vertu du droit de révocation de l'article 22, paragraphe 1^{er} :

Les États membres veillent à ce que, lorsqu'un auteur ou un artiste interprète ou exécutant a octroyé sous licence ou transféré les droits qu'il détient sur une œuvre ou autre objet protégé à titre exclusif, cet auteur, artiste interprète ou exécutant puisse révoquer, en tout ou en partie, la licence ou le transfert de droits en cas de non-exploitation de cette œuvre ou autre objet protégé.¹⁸

La Directive laisse aux États membres le soin d'interpréter ce mécanisme de révocation, notamment en ce qui concerne les « spécificités des différents secteurs et des différents types d'œuvres et d'interprétations et d'exécutions » et le traitement des œuvres collectives, allant jusqu'à leur octroyer la possibilité de les exclure du champ d'application du droit de révocation¹⁹. Les États membres peuvent également imposer des délais pour l'exercice du droit de révocation, et peuvent accorder au cessionnaire un délai pour commencer ou reprendre l'exploitation d'une œuvre avant que la révocation ne prenne effet. Les États membres peuvent également prévoir la possibilité pour ceux-ci d'interdire toute renonciation au droit de

16. Le REL en ligne peut, toutefois, atténuer cette préoccupation.

17. En revanche, aux États-Unis, la Cour d'appel du deuxième circuit a considéré que l'effet d'un droit irrévocable de résiliation impose une limitation à la durée de la cession : « La durée maximale de protection autorisée par les lois des États-Unis est de 35 ans, plus une période supplémentaire autorisée par le cédant jusqu'à l'exercice de l'option de résiliation. » *Morricone v. Bixio*, 936 F.3d 69 (2d Cir. 2019).

18. Le défaut d'exploitation ne doit pas être dû aux actes de l'auteur, voir art. 22(4).

19. Directive DAMUN, art. 22(2)(a)(b).

révocation, sauf dans le cas d'une convention collective consacrant déjà des droits similaires²⁰.

L'article 22 présente plusieurs ambiguïtés. Premièrement, si l'ayant droit exploite certains droits, mais pas d'autres, l'auteur peut-il révoquer le contrat de cession en ce qui concerne les droits inexploités ? Par exemple, supposons qu'un auteur ait cédé à la fois des droits d'impression et des droits numériques sur une œuvre littéraire, mais que l'éditeur n'ait pas produit ou cédé de licence pour un livre électronique. L'auteur peut-il révoquer l'octroi des droits numériques, ou bien le droit de révocation n'est-il déclenché que si le cessionnaire n'exploite pas du tout l'œuvre ? Deuxièmement, les droits prévus à l'article 22 ne semblent pas revêtir un caractère obligatoire²¹. Toutefois, si le droit de révocation n'est pas obligatoire, alors les États membres peuvent parfaitement autoriser les parties à renoncer contractuellement à ce droit – ce qui irait à l'encontre même de son objectif !

Ainsi, mon article 22 idéal reconnaîtrait que les œuvres collectives peuvent poser des difficultés pratiques quant à l'exécution du droit de révocation, mais plutôt que de les exempter complètement de l'application du droit de révocation, je créerais des commissions chargées de préciser les catégories d'œuvres collectives dont les auteurs et artistes interprètes bénéficieraient d'un droit de révocation inaliénable en cas de non-exploitation de ladite œuvre. En outre, le droit de révocation s'appliquerait à chaque droit couvert par le contrat (qu'il soit cédé par un ou plusieurs auteurs) ; sinon, le droit deviendrait inopérant si le cessionnaire pouvait y échapper en se livrant à un seul type d'exploitation, même si tous les autres marchés restaient inexploités.

II- PRÉVENTION, PAR LE DROIT INTERNATIONAL PRIVÉ, CONTRE LES DÉTOURNEMENTS DES PROTECTIONS LOCALES DES DROITS DES AUTEURS²²

Même à supposer que ma version idéale du droit d'auteur relatif au contrat soit promulguée, subsiste toutefois un obstacle potentiel à

20. *Id.*, art. 22(5).

21. Considérant 81, désignant les droits revêtant un caractère obligatoire, ne les désigne pas ainsi : art. 22.

22. Pour une analyse plus détaillée, voir Jane C. GINSBURG et Pierre SIRINELLI, « Private International Law Aspects of Authors' Contracts: the Dutch and French Examples », (2016) 39 *Colum. J.L. & the Arts* 171.

la capacité des auteurs à tirer parti de ces lois. De nombreux contrats d'auteur, en particulier dans l'environnement numérique, cèdent des droits pour de multiples territoires : la dimension internationale de ces accords peut affecter, en pratique, l'effet des dispositions nationales protectrices des auteurs, même en ce qui concerne les exploitations qui ont lieu à l'intérieur des frontières des pays qui les adoptent. Puisque les principes généraux du droit international privé laissent aux parties le soin de déterminer la loi applicable à leur contrat, les parties peuvent-elles simplement éviter les lois nationales protectrices des intérêts économiques des auteurs en choisissant (ou en imposant, par la partie la plus forte) la loi d'une juridiction moins interventionniste à l'égard des auteurs pour régir l'ensemble de la cession²³ ?

On peut tout d'abord observer que lorsque le droit interne ne permet pas aux parties de se soustraire contractuellement aux protections locales des auteurs, il serait très discutable si la partie forte pouvait atteindre l'objectif prohibé en choisissant, comme loi applicable au contrat, une loi nationale qui soit ne prévoit pas ces protections, soit permet aux parties de s'en soustraire par voie contractuelle. Étant donné que de nombreux exploitants ont tendance à demander des droits multiterritoriaux, soit pour exploiter eux-mêmes les œuvres objets du contrat, par exemple sur Internet, soit pour confier l'exploitation de ces œuvres à leurs succursales étrangères, ou encore pour les céder à des exploitants étrangers, il est probable que le champ territorial de la plupart des contrats de cession de droits d'auteur couvrira plus d'un pays. De plus, compte tenu du caractère international du contrat, les parties peuvent très bien choisir une autre loi que celle du lieu de résidence de l'auteur. S'il suffit de désigner une loi distincte de la loi personnelle de l'auteur pour régir les contrats afin d'échapper aux dispositions protectrices des auteurs, alors seuls les éditeurs purement locaux (et par conséquent, probablement petits) devront se conformer aux règles locales de protection des auteurs. Le fait que les acteurs économiques les plus importants soient les moins soumis aux obligations de la loi locale de l'auteur, tandis que les plus petits acteurs, eux, supportent le fardeau de la conformité à la loi, va à l'encontre de l'objectif même des lois, initialement conçues pour contrer le déséquilibre du pouvoir de

23. Je reconnais que le moyen le plus direct et le plus cohérent de protéger les auteurs en tant que partie faible aux contrats d'exploitation de leurs œuvres serait par l'harmonisation à l'échelle nationale du droit d'auteur relatif aux contrats. Néanmoins, puisqu'au-delà de l'Union européenne (UE), l'émergence d'un instrument multilatéral semble peu probable dans un futur proche, une seconde possibilité consisterait en l'harmonisation des règles de conflit de lois.

négociation des parties aux contrats d'exploitation de droits d'auteurs, au bénéfice de la partie forte.

La mesure dans laquelle la partie forte peut effectivement échapper aux protections nationales des auteurs dépend de la qualification de ces dispositions à titre de normes substantielles de droit d'auteur ou de règles contractuelles. Même si la loi du contrat régit les questions qui relèvent du droit des contrats, cette loi ne l'emporte pas sur les normes nationales de fond en matière de droit d'auteur. Savoir si un droit peut être cédé est une question qui relève du droit d'auteur, dont l'objet est résolu par la loi ou les lois du ou des pays pour lequel ou lesquels une partie a acquis lesdits droits²⁴. Par exemple, il est certain qu'un auteur ne peut céder des droits qui n'existent pas dans les territoires pour lesquels les droits sont cédés, quand bien même ces droits existeraient en vertu de la loi désignée pour régir le contrat.

Toutefois, il n'est pas toujours évident de déterminer si une cession relève du fond du droit d'auteur ou, en revanche, du droit des contrats. Le premier cas conduit à l'application de multiples lois territoriales de droit d'auteur, et le second à la loi choisie par les parties. Une cession multinationale incorpore-t-elle les restrictions de chaque législation nationale à l'égard de la portée de la cession, y compris, par exemple, les dispositions relatives à la forme (telle que l'obligation d'inclure expressément les nouveaux modes d'exploitation) ou les formalités (telle que la règle relative à la signature du contrat de cession par l'auteur, ou encore la nécessaire présence d'un témoin) ? L'incorporation d'une limitation peut dépendre de la nature même de cette limitation : s'agit-il d'une restriction substantielle à la cessibilité du droit d'auteur, ou bien d'une exigence de preuve ou de procédure ? Seule une restriction substantielle serait régie par la *lex loci protectionis*. En tout état de cause, le problème de la qualification demeure. Par exemple, la règle selon laquelle la cession de droits d'auteur doit se faire par écrit et être signée par l'auteur porte-t-elle simplement sur la preuve de la teneur du contrat (question régie par la loi du contrat) ou s'agit-il d'une exigence substantielle de protection

24. Voir, par exemple, American Law Institute, *Intellectual Property – Principles Governing Jurisdiction, Choice of Law and Judgments in Transnational Disputes*, 2008, art. 301 ; *Conflict of Laws in Intellectual Property*, 2011, art. 3:102 (la loi du pays pour lequel la protection est demandée régit l'existence des droits dans ce pays) International Law Association's, *Guidelines on Intellectual Property and Private International Law (Kyoto Guidelines)*, Guideline 19 (*Existence, Scope and Transferability (lex loci protectionis)*) (2020).

de l'auteur (régie par la loi du ou des pays pour lesquels les droits sont accordés) ?

Pour compliquer davantage les choses, dans l'hypothèse d'une cession de droits multiterritoriale, il n'existe pas de réponse claire à cette question : la qualification de cette problématique comme relevant de la loi du contrat ou du droit d'auteur est déterminée par la loi du for. Une clause d'élection de for peut orienter le litige vers un forum dont les caractéristiques favorisent la partie qui demande l'application de règles contractuelles favorables à l'exploitant. L'aptitude d'un exploitant à échapper aux lois nationales protectrices des auteurs peut donc simplement dépendre de l'insertion dans le contrat d'une clause d'élection de for désignant un forum qui considérera que l'étendue de la cession ou les moyens de cession des droits relèvent du droit des contrats. Par exemple, supposons que le contrat désigne le pays A comme forum compétent, car les règles de qualification de ce pays le conduiraient à considérer que l'obligation de reddition de comptes et la possibilité de résilier la cession si l'œuvre n'est pas exploitée relèvent du droit des contrats. Supposons en outre que le droit des contrats du pays A n'impose aucune limite à la renonciation contractuelle aux exigences de protection des auteurs. Alors, l'exploitant sera parvenu à éviter ces obligations dans l'ensemble des territoires couverts par le contrat. À moins que...

À moins que des règles impératives locales ne s'appliquent. À supposer que soit désigné un for favorable à l'exploitant et conduisant à l'application du droit des contrats, la perspective selon laquelle des règles impératives peuvent l'emporter sur le droit des contrats choisi ajoute davantage d'incertitude. Confier à la loi du contrat la compétence de déterminer la qualification des questions de portée et des moyens ne garantit pas pour autant que l'exploitant échappera aux lois nationales de protection des auteurs, car il n'est pas toujours possible d'anticiper quand les autorités locales estimeront que la règle protectrice des auteurs est d'application impérative dans un territoire donné, privilégiant ainsi la norme locale par rapport à la loi du contrat²⁵. Une clause d'élection de for peut éventuellement diminuer ce risque sans pour autant l'évincer entièrement²⁶ ; quand bien même

25. Bien entendu, la loi nationale des parties, du pays d'origine de l'œuvre, ou des pays d'exploitation, peut préciser son caractère impératif. Voir, par exemple, France, *Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 131-5-3 (« Les dispositions des articles L. 131-4 à L. 131-5-1 [portant sur les cessions de droits par les auteurs] sont d'ordre public »).

26. De telles clauses, bien qu'ayant pour effet de « désactiver » les règles impératives d'un pays, pourraient bien être applicables. Voir, par exemple, Edouard TREPPOZ,

le for ne considérerait pas que la loi du contrat, opprimant l'auteur, viole les règles impératives du for, ses règles de droit international privé pourraient toutefois l'obliger à appliquer les règles impératives d'un autre pays en ce qui concerne les exploitations ayant lieu sur son territoire²⁷.

Eu égard à toute cette complexité et cette incertitude, il apparaît évident que l'application des protections nationales des auteurs en tant que parties faibles aux contrats de cession de leurs droits peut être effective uniquement si est établi un ensemble simple et uniforme de règles de droit international privé régissant les contrats d'auteur. L'approche la plus simple consisterait à traiter les questions de portée et de moyens (concernant à la fois la forme et la substance du contrat) comme faisant partie du droit matériel cédé, et donc de toutes les soumettre au droit d'auteur des pays pour lesquels les droits sont cédés, plutôt qu'au droit choisi par les parties. De même, une règle de droit international privé qui verrouille la qualification des questions de portée et de moyens en tant que questions substantielles de droit d'auteur empêcherait l'application par le for de ses règles de conflits de qualification. Une clause d'élection de for ne pourrait donc pas contourner la qualification de ces questions comme relevant du droit d'auteur. Certes, cette approche laisse peu de place à l'autonomie des parties. L'observation est peut-être vraie, mais elle passe à côté de l'essentiel : l'objectif des lois protectrices des auteurs est justement de passer outre l'« autonomie » des parties. Les règles de conflit silencieuses sur le contenu de la loi choisie sont à l'origine du problème : la règle de « l'autonomie des parties », selon laquelle les tribunaux doivent se référer à la loi choisie par les parties au contrat, permet à la partie forte d'éviter les dispositions protectrices de la partie faible simplement en soumettant le contrat à une loi nationale moins contraignante. En d'autres termes, lorsqu'il existe

« La loi applicable à la titularité – Quelle place pour l'universalisme après le repli territorialiste de la Cour de cassation ? », dans Jean-Michel BRUGUIÈRE (dir.), *L'entreprise et la titularité des droits de propriété intellectuelle*, 1^{re} éd., Paris, Dalloz, 2015.

27. Voir Rome I, art. 9.3 (« Il pourra également être donné effet aux lois de police du pays dans lequel les obligations découlant du contrat doivent être ou ont été exécutées, dans la mesure où lesdites lois de police rendent l'exécution du contrat illégale. Pour décider si effet doit être donné à ces lois de police, il est tenu compte de leur nature et de leur objet, ainsi que des conséquences de leur application ou de leur non-application »). Le seuil d'incompatibilité entre la loi choisie et les dispositions « d'application impérative » est toutefois très élevé ; l'impossibilité de déroger à la loi locale par voie contractuelle n'est pas suffisante. Voir, par exemple, Symeon C. SYMEONIDES, « The Hague Principles on Choice of Law for International Contracts: Some Preliminary Comments », (2013) 61 *Am. J. Comp. L.* 873, 882-889.

un déséquilibre dans le pouvoir de négociation des cocontractants, la règle de l'autonomie des parties n'est « neutre » qu'en apparence. En réalité, elle favorise la partie forte²⁸.

Une approche qui consisterait à qualifier toutes les questions de portée et de moyens de droits substantiels présente néanmoins de potentiels inconvénients. Elle permettrait aux auteurs non résidents aussi bien que résidents de bénéficier de protections locales, et même lorsque le centre de gravité du contrat se trouve ailleurs. Les législateurs protecteurs des auteurs sont peut-être plus concernés par leurs résidents ; le corps législatif est peut-être moins soucieux des atteintes portées à la « liberté » contractuelle des auteurs non résidents. Bien entendu, une législation nationale peut très bien avoir pour objectif d'aboutir à une protection non discriminatoire²⁹ ; cela semble en effet être le cas, par exemple, en vertu du droit de résiliation prévu par le *Copyright Act* des États-Unis, qui permet à tous les auteurs d'œuvres protégées aux États-Unis de mettre fin à la cession des droits américains (mais pas des droits pour les pays étrangers), quelle que soit la loi régissant le contrat de cession des droits, et quelles que soient la nationalité ou la résidence de l'auteur³⁰. Même lorsque la législation se fonde sur les auteurs locaux, elle peut toujours avoir vocation à ce que les protections locales s'appliquent à tous, de peur que les auteurs étrangers ne fassent une concurrence déloyale aux auteurs locaux en se soustrayant aux obligations plus contraignantes pour les exploitants.

Plus problématique encore, le fait de qualifier toutes les questions de portée et de moyens comme relevant d'un droit d'auteur substantiel limiterait l'effet territorial de la législation protectrice des auteurs, de sorte que la portée d'un contrat conclu entre des parties résidant toutes deux dans un pays protecteur des auteurs, mais cédant

28. Voir, par exemple, S.C. SYMEONIDES, *supra*, note 27, 889 :

[Un] régime libéral d'autonomie des parties [...] est acceptable, voire bienvenu, dans les contrats commerciaux internationaux entre des parties ayant un pouvoir de négociation relativement équitable. Cependant, dans les contrats [entre acteurs commerciaux inégaux], ce régime aggraverait les inégalités existantes en permettant aux parties fortes d'imposer des combinaisons bien calculées de clauses d'élection de loi et de for qui auront pour effet de priver les parties faibles de toute protection significative. (Traduit de l'anglais par Elsa Nollet)

29. Résultat obligé entre États membres de l'Union européenne, et éventuellement, selon les normes de la Convention européenne des droits de l'homme, entre les États membres du Conseil de l'Europe et tout autre pays.

30. 17 U.S.C., art. 203(b)(5). Voir *Corcovado Music Corp. v. Hollis Music, Inc.*, 981 F.2d 679, 682 (2nd Cir. 1993). Voir, plus généralement, Richard ARNOLD et Jane C. GINSBURG, « Foreign Contracts and U.S. Copyright Termination Rights: What Law Applies? – Comment », (2020) 43 *Columbia Journal of Law & the Arts* 437.

aussi bien des droits pour d'autres pays que des droits nationaux, dépendrait de la loi de chaque pays où l'œuvre est exploitée. Par exemple, un éditeur dont la législation nationale impose une obligation de rendre compte à l'auteur des exploitations qu'il entreprend à l'étranger ne serait pas soumis à cette obligation si le droit d'auteur des pays d'exploitation n'impose aucune obligation similaire. Ainsi, même si le centre de gravité de la relation auteur-éditeur pouvait se trouver dans le pays plus protecteur de l'auteur, selon une approche qui qualifie les questions de portée et de moyens comme relevant du droit d'auteur matériel, il n'existerait en réalité pas de centre de gravité, mais simplement un ensemble de pays d'exploitation distincts. (En tout état de cause, les parties peuvent tout à fait convenir d'étendre l'obligation de redditions de comptes à des territoires dont les lois nationales ne l'imposent pas.)

Les Lignes directrices (*Guidelines*) ILA-Kyoto offrent une autre approche du droit régissant les contrats de cession de droits d'auteur. Les Lignes directrices précisent que la cessibilité d'un droit qualifié de droit d'auteur est régie par la *lex loci protectionis* (Ligne directrice 19), mais confient aux parties le choix de la loi applicable au contrat (Ligne directrice 21). Les Lignes directrices ne détaillent pas de manière exhaustive les domaines respectifs du droit d'auteur et du droit des contrats, se contentant d'indiquer dans les commentaires 25 et 26 que :

[25] La loi choisie par les parties ne régit que les aspects contractuels de leur relation. Par exemple, elle est compétente pour déterminer si les parties ont valablement consenti à conclure le contrat, ainsi que le contenu du contrat, afin de préciser quelles obligations contractuelles ont été négociées. En tant que telles, les règles générales d'interprétation sont régies par la *lex contractus*. Par ailleurs, la loi choisie par les parties fixe les voies de recours en cas d'inexécution du contrat.

[26] En revanche, la loi désignée par les parties ne peut établir un droit de propriété intellectuelle cessible si, en vertu de la loi par laquelle les droits sont cédés (la *lex loci protectionis*), le droit est inaliénable. Néanmoins, la loi qui régit le contrat peut prévoir que les clauses contractuelles excluent certains droits (qui, en vertu de la *lex loci protectionis*, auraient pu être cédés) du champ d'application de la cession.

D'une manière générale, la *lex loci protectionis* détermine quels droits peuvent être cédés ; la *lex contractus* couvre la manière dont les droits doivent être transmis. Nous avons toutefois constaté que les lois nationales sur le droit d'auteur ne suivent pas toujours la distinction quoi/comment, et traitent des modalités de cession comme des questions de droit d'auteur matériel. Les Lignes directrices brouillent encore plus la distinction (mais de manière raisonnable) en permettant à la *lex contractus* de restreindre l'étendue des droits cédés. Supposons, par exemple, que le contrat cède tous les droits, dans la mesure où ils peuvent être cédés pour chaque territoire. Cela signifierait, entre autres, que les droits sont cédés pour la durée totale du droit d'auteur pour chaque territoire. Mais supposons que le contrat prévoit que la durée de la cession est de 25 ans pour tous les territoires. Dans ce cas, même si l'auteur aurait pu céder des droits pour une période plus longue dans certains ou tous les territoires, les parties ont convenu d'une cession plus limitée. Les Lignes directrices permettent donc à la loi du contrat de valider des cessions plus adaptées.

Le scénario que nous venons d'évoquer imagine des parties qui conviennent d'une cession dont les conditions sont plus restrictives que le maximum autorisé par les lois des territoires couverts par le contrat. Qu'en est-il du scénario inverse, dans lequel l'exploitant cherche à éviter les exigences de protection des auteurs à l'égard de la portée de la cession ? Les Lignes directrices s'efforcent de préserver les protections obligatoires des auteurs afin que celles-ci ne soient pas évincées par la loi régissant le contrat. Les Lignes directrices 21 et 22 prévoient :

21. Liberté de choix

- (1) Les Parties peuvent librement choisir la loi applicable à leur relation contractuelle.
- (2) Un tel choix de loi ne peut toutefois avoir pour effet de priver l'auteur ou l'artiste-interprète de la protection que lui assurent les dispositions auxquelles il/elle ne peut contractuellement déroger en vertu de la loi qui, en absence de choix, aurait été applicable conformément à la Ligne directrice 22.

22. Absence de choix

- (1) En l'absence de choix par les parties conformément à la Ligne directrice 21, un contrat autre qu'un contrat de travail est régi ;
 - (a) si le contrat porte sur des droits de propriété intellectuelle cédés pour un État seulement, par la loi de cet État, à moins qu'il ne ressorte de l'ensemble des circonstances de l'espèce que le contrat présente des liens manifestement plus étroits avec un autre État. Dans ce cas, la loi de cet autre État s'applique ;
 - (b) si le contrat porte sur des droits de propriété intellectuelle cédés pour plus d'un État, par la loi de l'État avec lequel le contrat présente les liens les plus étroits ; pour déterminer cet État, le tribunal prend en considération, entre autres, les éléments suivants :
 - le lieu de résidence habituelle des parties ;
 - le lieu de résidence habituelle de la partie qui exécute la performance caractérisant le contrat ;
 - le lieu de résidence habituelle de l'une des parties lorsque ce lieu de résidence habituelle est situé sur l'un des États couverts par le contrat.

Selon la Ligne directrice 22, les dispositions protectrices de la loi nationale ayant le lien le plus étroit avec le contrat prévaudront. Le plus souvent, ce pays sera celui du lieu de résidence de l'auteur, ou du lieu de résidence commune de l'auteur et de l'exploitant, mais il est également possible qu'un tribunal désigne la loi du lieu de résidence de l'exploitant, si ce pays est également celui pour lequel les droits sont cédés (comme cela peut souvent être le cas dans une cession multiterritoriale). Bien entendu, les auteurs peuvent résider dans des pays qui n'offrent pas une législation protectrice des auteurs, et les exploitants peuvent résider dans des pays qui, eux, ont une telle législation. Le lieu de résidence n'indique pas nécessairement un choix prémédité de la part des auteurs ou des exploitants (bien que les exploitants soient plus susceptibles d'installer leurs entreprises dans des territoires favorables à l'exploitation des œuvres que les auteurs ne le sont de chercher à résider dans les paradis contractuels des

auteurs). Mais l'objectif principal est clair : préserver les obligations de protection des auteurs dans les accords multiterritoriaux en empêchant le choix d'une loi nationale qui permettrait à l'exploitant d'échapper à ces protections.

III- CONCLUSION

Enfin, je soulève (sans la résoudre) la question de l'incidence des conditions d'utilisation des plateformes digitales sur la rémunération des auteurs. Nombre de ces autorisations non négociables, obtenues par de simples « clics », concèdent une licence mondiale, non exclusive, libre de redevances et cessible pour reproduire, distribuer, créer des œuvres dérivées, afficher et représenter/reproduire l'œuvre de l'auteur qui publie du contenu sur ledit site. Les conditions d'utilisation des plateformes ne semblent pas être soumises aux obligations du chapitre 3 (art. 18 à 22) de la Directive DAMUN, intitulé « Juste rémunération des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants dans le cadre des contrats d'exploitation », car le principe de rémunération juste du chapitre ne s'applique qu'aux cessions de droits exclusifs. De plus, le Considérant 82 précise :

Aucune disposition de la présente directive ne devrait être interprétée comme faisant obstacle à ce que les titulaires de droits exclusifs en vertu du droit de l'Union en matière de droit d'auteur autorisent l'utilisation, à titre gracieux, de leurs œuvres ou autres objets protégés, y compris au moyen de licences gratuites non exclusives, au bénéfice de tout utilisateur.

À l'avenir, si les auteurs s'appuient davantage sur ces licences virales non rémunératrices, y compris les *Creative Commons*, pour rendre leurs œuvres accessibles au public, les mesures protectrices des auteurs, comme les articles 18 à 22 de la Directive DAMUN et le droit de réversion américain, ne seront-elles finalement d'aucune utilité³¹ ?

31. Pour des exemples de ces licences, voir l'annexe A. Pour une étude détaillée sur les licences de plateformes à la portée extrêmement large, voir Uri Y. HACOEN, Amit ELAZARI et Talia SCHWARTZ-MAOR, « A Penny For Their Creations – Appraising Users' Value of Copyrights in Their Social Media Content », (2021) 35 *Berkeley Tech. L. J.* 511.

ANNEXE A

Conditions d'utilisation de YouTube³²

Droits que vous cédez

Vous conservez tous vos droits de propriété sur votre contenu. En bref, ce qui vous appartient reste votre propriété. Toutefois, nous vous demandons d'accorder certains droits à YouTube et aux autres utilisateurs du service, comme décrit ci-dessous.

Cédés à YouTube

En fournissant du Contenu au Service, vous accordez à YouTube une licence mondiale, non exclusive, libre de droits, pouvant faire l'objet d'une sous-licence et d'un transfert, lui permettant d'utiliser ce Contenu (y compris de le reproduire, de le distribuer, de créer des œuvres dérivées, de le représenter et de l'exploiter) dans le cadre du Service et des activités de YouTube (et de ses successeurs et Sociétés Affiliées), y compris à des fins de promotion et de redistribution de tout ou partie du Service.

Cédés à d'autres utilisateurs

Vous accordez également à chaque autre utilisateur du Service une licence mondiale, non exclusive et libre de droits pour accéder à votre contenu par l'intermédiaire du Service et pour utiliser ce Contenu, y compris pour le reproduire, le distribuer, créer des œuvres dérivées, le représenter et l'exploiter, uniquement dans la mesure où cela est permis par une fonctionnalité du Service (telle que la lecture de vidéos ou les éléments intégrés). Pour plus de clarté, cette licence n'accorde aucun droit ou autorisation à un utilisateur d'utiliser votre Contenu indépendamment du Service.

Conditions d'utilisation d'Instagram³³

Les autorisations que vous nous accordez. Dans le cadre de notre accord, vous nous accordez également les autorisations nécessaires à la fourniture du Service.

32. Voir YOUTUBE, « Conditions d'utilisation », 5 janvier 2022, *YouTube*, en ligne : <<https://www.youtube.com/static?template=terms>> (consulté le 26 octobre 2022 ; traduit de l'anglais par Elsa Nollet).

33. Voir INSTAGRAM, « Conditions générales et mentions légales », *Instagram – Pages d'aide*, en ligne : <https://help.instagram.com/581066165581870/?helpref=hc_fnav> (consulté le 26 octobre 2022).

Nous ne revendiquons pas la propriété de votre contenu, mais vous nous en accordez une licence d'utilisation. Aucune modification n'est apportée à vos droits sur votre contenu. Nous ne revendiquons pas la propriété du contenu que vous publiez sur ou par le biais du Service et vous êtes libre de partager votre contenu avec n'importe qui, où bon vous semble. Cependant, nous avons besoin de certaines autorisations juridiques de votre part (que nous appelons une « licence ») pour fournir le Service. Lorsque vous partagez, publiez ou importez du contenu protégé par des droits de propriété intellectuelle (comme des photos ou des vidéos) sur notre Service ou en rapport avec ce dernier, vous nous accordez une licence non exclusive, gratuite, transférable, sous-licenciable et mondiale pour héberger, utiliser, distribuer, modifier, exécuter, copier, diffuser ou afficher publiquement, traduire et créer des œuvres dérivées de votre contenu (conformément à vos paramètres de confidentialité et d'application). La licence prend fin lorsque votre contenu est supprimé de nos systèmes. Vous pouvez supprimer votre contenu individuellement ou tout d'un coup en supprimant votre compte. Pour en savoir plus sur la manière dont nous utilisons les informations et sur la procédure à suivre pour contrôler ou supprimer votre contenu, consultez la Politique d'utilisation des données ainsi que les Pages d'aide Instagram.