



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport de la commission sur le droit d'auteur et la transition écologique



**ADOPTÉ PAR LE CONSEIL SUPÉRIEUR
DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE**

Co-présidente : Valérie-Laure Benabou

Co-président : Emmanuel Gabla

Rapporteur : Alexandre Denieul

Commission co-présidée par
Valérie-Laure Benabou
Professeure des universités (droit)
Membre d'honneur du CSPLA

&

Emmanuel Gabla
Ingénieur général des Mines
au Conseil général de l'économie
Personnalité qualifiée du CSPLA

Rapporteur
Alexandre Denieul
Auditeur au Conseil d'Etat

Rapport adopté à la réunion plénière
du CSPLA le 23 juin 2025

© Image de couverture : Adobe Stock

Synthèse

La gravité et la multiplicité des défis environnementaux ont érigé la transition écologique en priorité politique et sociale de premier plan. Les industries culturelles et créatives n'échappent pas à cette transformation et l'économie de la propriété littéraire et artistique qui les sous-tend ne peut davantage l'ignorer. Ainsi, à titre d'illustration, la consommation d'énergie liée à la consultation de contenus en ligne est environ pour moitié relative à des œuvres protégées.

Face à ces enjeux, la commission a dressé **un premier état de l'art** dégagant déjà différentes manifestations de la régulation de la transition écologique dans l'exercice de l'activité des secteurs concernés. De façon modeste, eu égard à l'extrême diversité de ces nouvelles questions et des acteurs impliqués, la commission s'est attachée à mettre en exergue quelques solutions, **animée par le souci que les évolutions à venir ne méconnaissent pas les intérêts promus par la législation sur le droit d'auteur mais accompagnent de manière équilibrée la transformation des pratiques.**

1. La commission a entrepris d'évaluer l'état général de la réflexion et des actions menées en vue de la transition écologique des activités irriguées par le droit de la propriété littéraire et artistique. Les auditions réalisées ont mis en évidence une appropriation croissante, quoique différenciée, des enjeux environnementaux par les acteurs, qui se traduit par l'engagement de **travaux d'évaluation de leur empreinte environnementale, préalable à l'adoption de mesures concrètes en vue de réduire cette empreinte.**

1.1. Outre les initiatives spontanées des acteurs et des associations, l'évaluation de l'empreinte environnementale se développe rapidement sous l'effet des obligations réglementaires et de la mise en place de dispositifs conditionnant l'octroi des aides publiques à la culture à la réalisation de bilans de gaz à effet de serre (BEGES, souvent appelés « bilans carbone ») ou à la mise en œuvre d'actions de transition. **L'élargissement progressif de ces dispositifs d'éco-conditionnalité** constitue un important levier de politique publique d'accélération de bonnes pratiques. En dépit de l'accroissement des informations disponibles, la première nécessité qui apparaît tient au **besoin de compléter et fiabiliser encore les données et les métriques utilisées** pour parvenir à une évaluation plus fine des impacts environnementaux des différentes étapes du cycle de vie des biens et services culturels.

S'il résulte des études menées, par les filières elles-mêmes comme pas des organismes tiers, que l'essentiel du coût environnemental des industries culturelles et créatives réside dans **les émissions indirectes générées en amont et en aval au sein de la chaîne de valeur, ces industries disposent néanmoins de moyens indirects d'influence**, voire pour certaines, comme le secteur du logiciel, **conditionnent directement le développement de ces marchés annexes**. A titre d'exemple, lorsqu'un éditeur de logiciel renonce à effectuer les mises à jour d'un système d'exploitation, c'est potentiellement la mise au rebut de millions d'appareils qui s'annonce, car nul ne peut reproduire le code sans son autorisation.

Les travaux conduits par l'ADEME mettent aussi en évidence **l'ambivalence des effets de la numérisation des biens culturels**, qui n'emporte pas nécessairement une « décarbonation », laquelle est fortement dépendante des modes de consommation et est compromise par les « effets rebonds » induits par l'offre de services culturels numériques. La transition écologique passe donc également par une **meilleure information des consommateurs/amateurs quant à l'existence de pratiques plus sobres sans perte d'expérience** : le WIFI plutôt que la 4 ou 5G, une définition adaptée aux terminaux de lecture, une recherche par un moteur de recherche plutôt que par un *chatbot* piloté par une intelligence artificielle...

De manière générale, **un rôle essentiel d'information sur la transition écologique est déjà rempli par les industries culturelles et créatrices** (presse, édition pédagogique...), qui peut être amené à se développer davantage.

1.2. Les travaux de la commission ont également été l'occasion d'examiner diverses initiatives qui visent notamment à **éco-concevoir** les biens culturels ou à **ajuster les quantités produites à la demande**. Certains secteurs de création, tels que l'architecture ou la presse, sont d'ores et déjà fortement conditionnés par les contraintes réglementaires, ce qui conduit à modifier les systèmes d'approvisionnement ou à constituer des filières de réemploi. Mais de telles solutions peuvent également présenter un intérêt lorsqu'elles permettent de réaliser des économies de matière première ou d'énergie consommée, d'optimiser la chaîne logistique ou de diminuer la quantité de déchets à traiter, de sorte que leur adoption spontanée par les acteurs s'en trouve facilitée. Les expériences relatées lors des auditions ont montré que l'efficacité de ces dispositifs est accrue par **les logiques de coopération et de mutualisation qui accompagnent le cycle de vie des supports ou vecteurs des œuvres, dont la commission estime qu'elles gagnent à être pensées et pilotées à l'échelle des filières**.

S'agissant de la diffusion des œuvres, la commission a acté les difficultés constatées, notamment dans le secteur du spectacle vivant, de pouvoir jouir de fenêtres d'exposition suffisamment longues pour assurer une visibilité suffisante des œuvres et, ainsi, rentabiliser les investissements liés à la création et amortir les coûts environnementaux y afférents. **Dans cette optique, notamment pour le spectacle vivant, la ventilation des aides publiques entre celles qui sont destinées à favoriser la création et celles qui soutiennent la diffusion pourrait être reconsidérée à l'aune de l'objectif d'allongement de la durée d'exploitation effective des œuvres**.

2. La commission s'est aussi penchée sur **l'exercice des droits de propriété littéraire et artistique afin d'envisager son impact potentiel sur l'environnement**. Il convient de rappeler, à titre liminaire, que ni la reconnaissance de droits sur une œuvre ni la mobilisation de ces droits ne génèrent en elles-mêmes un impact significatif, s'agissant d'opérations juridiques : un livre dispose d'un bilan carbone identique, que l'œuvre qu'il contient soit ou non protégée par le droit d'auteur. Toutefois, l'articulation des protections légales avec certaines perspectives de la transition écologique soulève plusieurs questionnements que la commission a examinés selon un double regard : l'exercice des droits par les titulaires peut-il contribuer à l'émergence d'une société plus durable ? Les transformations induites par la

transition écologique sont-elles de nature à porter atteinte à l'équilibre actuel de la propriété littéraire et artistique ?

Les membres de la commission se sont interrogés sur **les modes de conciliation envisageables** entre, d'une part, **la soutenabilité économique des acteurs du secteur** permettant d'assurer le maintien d'une offre culturelle riche et diversifiée pour le bénéfice de tous, et, d'autre part, **le développement d'une économie circulaire favorisant le réemploi et limitant la production de déchets**. Il s'infère des travaux que deux directions peuvent être envisagées pour atteindre ces objectifs, qui ne sont pas antinomiques : le développement d'une incitation économique des titulaires à accompagner l'allongement du cycle de vie des œuvres en circulation et la mise en place d'aménagements du droit d'auteur pour favoriser le réemploi et la réparation des objets protégés.

2.1. Le droit d'auteur peut être pensé comme un instrument d'incitation des titulaires à accompagner l'allongement du cycle de vie des œuvres en circulation

L'architecture actuelle du droit d'auteur est d'ores et déjà adaptée au déploiement de modèles économiques fondés sur le paiement d'une valeur d'usage, relevant de l'économie de la fonctionnalité. Elle permet notamment d'associer les titulaires à des formes d'usages mutualisés des supports tangibles des œuvres à travers la consécration, au niveau européen, d'un droit de location et d'un droit de prêt et, en droit français, de la théorie du droit de destination. La commission a relevé que si, aujourd'hui, les marchés de la location de supports tangibles sont, selon les secteurs, soit inexistantes, soit en déclin, ce phénomène tient surtout à un déplacement des usages vers la distribution numérique en flux. Si elle devait advenir, la revitalisation de ces usages mutualisés devrait conduire les acteurs à clarifier le partage de la valeur entre les différentes catégories d'ayant droits.

Quant à la durabilité de l'exploitation, il est ressorti des auditions que la vitesse de rotation de l'exposition des œuvres interroge la capacité du régime de la propriété littéraire et artistique à assurer que l'ensemble des titulaires puissent être effectivement associés aux bénéfices d'exploitation sur la durée de protection. **Ainsi, tous les mécanismes permettant de multiplier les opportunités d'exploitation des œuvres sur le long terme, tout en garantissant le plein exercice des droits des titulaires, devraient être encouragés.**

S'agissant du marché de « l'occasion », une distinction s'opère, en droit, entre le régime de la revente d'exemplaires tangibles d'œuvres et la distribution sous forme numérique ou sous forme d'abonnement à un service d'usage d'œuvres.

La jurisprudence de la Cour de Justice a, dès le début des années 1970, consacré le principe de l'épuisement du droit de distribution, consécutif à la première commercialisation d'un exemplaire tangible d'une œuvre sur le marché de l'Union et l'acquis communautaire a ensuite entériné ce mécanisme. Il en résulte que le titulaire ne peut en principe pas s'opposer à la revente des exemplaires qu'il a commercialisés sur ce marché avec son consentement. Alors que cette question fait aujourd'hui l'objet, pour l'édition de livres, d'un débat juridique, les titulaires sont encore exclus bénéfice économique de cette revente, sauf dans l'hypothèse particulière du

prélèvement d'un droit de suite pour les ventes par des professionnels d'originaux d'œuvres graphiques et plastiques. Il est à noter que tout usage public de l'œuvre subséquent à la première vente du support – location, prêt, communication au public, adaptation – entre en revanche dans le périmètre du droit du titulaire.

Relativement à la distribution numérique d'œuvres, la jurisprudence s'avère plus complexe. Si la Cour de Justice a pu consacrer une forme d'épuisement du droit d'auteur pour la distribution dématérialisée d'un logiciel (arrêt *Usedsoft*) elle l'a expressément écarté à propos des livres numériques (arrêt *Tom Kabinet*), notamment au motif que la revente d'un exemplaire numérique d'un livre vient directement concurrencer le marché primaire et fragiliser la rémunération des titulaires. Ces prises de position ont conduit à des incertitudes sur le sort de la distribution en ligne d'autres œuvres.

Il résulte de cet état du droit que **les titulaires ne sont nullement économiquement intéressés au marché secondaire de la revente des exemplaires tangibles des œuvres tandis qu'ils maîtrisent l'ensemble des usages des œuvres lorsque celles-ci sont distribuées en ligne**. Or, si le facteur pertinent est, comme l'avance la CJUE, l'existence d'un risque de concurrence entre le marché primaire et le marché de l'occasion, **la commission est d'avis de déployer à l'avenir des systèmes qui permettent d'associer les titulaires au développement du marché d'occasion, afin qu'ils ne soient pas économiquement fragilisés par ce dernier**.

La question se pose à propos du marché de l'occasion du livre « papier » dont la disponibilité se trouve désormais accrue par les services prestés par des plateformes en ligne. Deux pistes d'évolution ont été envisagées par la filière du livre afin d'éviter que le marché de l'occasion ne désorganise le marché primaire, avec un risque de perte de la diversité de l'offre : la création d'un **modèle inspiré du droit de suite** précité, qui introduirait une modalité d'intéressement des titulaires à cette revente par les plateformes ; la mise en place d'une forme de « **chronologie des médias** », dans laquelle la revente d'occasion ne serait permise qu'au terme d'un certain délai après la première commercialisation du livre neuf. Le ministère de la Culture a mis l'hypothèse d'un droit de suite à l'étude. D'autres initiatives sont à l'étude pour envisager la possibilité d'une commercialisation de livres sous forme d'abonnement afin d'orienter la distribution des supports tangibles vers l'économie de la fonctionnalité.

S'inscrit également dans la réflexion relative aux modalités d'intéressement des titulaires à l'allongement de la durée de vie des objets, la validation par le Conseil d'État du **dispositif de la rémunération pour copie privée sur les produits reconditionnés**. Le système retenu pour le nPVR, qui se substitue désormais aux boîtiers-décodeurs à disque dur, prévoit quant à lui une compensation des titulaires de droits sur la durée de mise à disposition du service aux utilisateurs plutôt que sur l'acquisition de matériel (qui n'existe pas en l'espèce). Au-delà de ces deux exemples, les travaux de la commission n'ont pas permis d'envisager des mécanismes alternatifs de compensation fondés sur la durée de l'usage.

2.2. Un droit d'auteur plus compatible avec le développement du réemploi et de la réparation

Dans le contexte d'un renforcement des obligations applicables en matière de réparation, de réemploi et de réutilisation, la commission a également examiné les modes de conciliation entre les droits exclusifs et les pratiques visant à allonger la durée de vie des objets.

S'agissant de la réutilisation, **la compatibilité entre le droit de la propriété intellectuelle et l'upcycling** (« recyclage valorisant »), c'est-à-dire la pratique consistant à utiliser des biens récupérés pour créer des objets de valeur supérieure, **demeure entourée d'incertitudes**, en l'état actuel de la jurisprudence après l'arrêt de la CJUE *Art & Allposters*. Dans ce contexte, certains auteurs de doctrine soutiennent que l'*upcycling* d'objets protégés devrait échapper au droit exclusif de l'auteur initial en vertu d'une interprétation extensive de la règle de l'épuisement des droits ou de certaines exceptions, au terme d'une mise en balance entre le droit d'auteur et le droit à la protection de l'environnement. La commission pense qu'une clarification du droit de la propriété littéraire et artistique sur ce point serait souhaitable.

La commission a également examiné la situation de l'architecture et de la scénographie, secteurs dans lesquels le réemploi et la réutilisation constituent déjà une réalité prégnante, notamment pour se conformer à des obligations légales ou réglementaires ou répondre aux exigences de la commande publique.

Si les enjeux associés à chaque secteur sont très différents, ces deux exemples mettent en évidence l'intérêt, dans la perspective d'une réutilisation accrue d'œuvres ou d'éléments d'œuvres existantes, **de développer des outils et les métadonnées permettant de garantir une meilleure traçabilité des œuvres et d'identification de leurs auteurs**. L'amélioration de la qualité des métadonnées sur les œuvres et leur accessibilité **faciliterait le respect des droits moraux et patrimoniaux des titulaires et encouragerait le réemploi, en limitant les coûts de transaction liés à la réutilisation des œuvres**.

S'agissant du droit à réparation, qui se traduit concrètement par une libéralisation du marché aval des pièces détachées et des services de réparation, les textes européens l'instituant réservent expressément la protection des droits de propriété intellectuelle, sans toutefois préciser la nature de l'équilibre à réaliser entre ces deux exigences.

A cet égard, l'introduction, par la loi « Climat et résilience » du 22 août 2021, d'une « clause de réparation » – portant spécifiquement sur les pièces détachées automobiles –, sous la forme de nouvelles exceptions *ad hoc* en droit d'auteur et en droit des dessins et modèles, qui n'a pas impliqué le ministère de la Culture, illustre la nécessité pour ce dernier de mieux anticiper ces évolutions afin de pouvoir défendre les intérêts des ayants droit lors des arbitrages interministériels.

L'articulation entre le droit à réparation et les prérogatives du droit d'auteur se pose avec une acuité particulière pour les objets incorporant du logiciel. Si le code de la propriété intellectuelle consacre expressément une exception de décompilation à des fins d'interopérabilité, cette exception est enserrée dans des conditions si strictes que l'étendue exacte du droit à réparation est difficile à cerner. De même, en l'état actuel du droit et de la jurisprudence, la question de savoir si la réparation ou l'actualisation de systèmes protégés par

des mesures techniques pourraient justifier le contournement de ces mesures n'admet pas de réponse évidente.

Or ces incertitudes pourraient avoir des conséquences critiques s'agissant de l'obsolescence des objets connectés. Le refus opposé par les titulaires de droits sur les solutions logicielles embarquées de mettre à jour ou de transférer des informations nécessaires à la réparation de ces objets par des tiers est susceptible de précipiter le dysfonctionnement de ces objets et d'accroître le nombre de déchets en circulation. Si, dans certaines circonstances, de telles conséquences sont susceptible d'être appréhendées par le droit de la concurrence, la commission estime toutefois **qu'une réflexion devrait être menée au sein du droit d'auteur pour apporter davantage de sécurité juridique sur le cadre d'intervention des différents acteurs de la chaîne de réparation et de mise à jour**, à l'instar de ce qui s'est développé en droit des dessins et modèles.

La commission a enfin examiné **le sort réservé aux marchandises contrefaisantes** dans le contexte d'une récente recommandation de la Commission européenne, qui semble ouvrir la voie au recyclage, voire la réutilisation, de telles marchandises, plutôt qu'à leur destruction systématique. Au regard des auditions qui ont démontré que les possibilités effectives de réemploi demeuraient en tout état de cause marginales, la commission estime que ces solutions de réemploi ne devraient être encouragées que lorsqu'elles apportent des bénéfices réciproques aux titulaires et aux utilisateurs et pour cela, qu'elles demeurent conditionnées au consentement des premiers tout en garantissant la sécurité des seconds.

Table des matières

Synthèse	1
Introduction.....	8
1. Les acteurs se saisissent progressivement des enjeux de la transition écologique et s'organisent en conséquence	10
1.1. La mesure de l'empreinte environnementale de la culture s'affine mais demeure incomplète	10
1.1.1. Obligations réglementaires et dispositifs publics d'incitation.....	10
1.1.2. BEGES et analyses du cycle de vie : éléments de méthode	13
1.1.3. Quelques exemples d'applications dans le secteur culturel.....	14
1.1.4. L'origine des émissions dans les différents secteurs culturels	15
1.1.5. L'analyse comparée de l'empreinte environnementale des produits culturels physiques et numérisés 17	
1.1.6. Le coût environnemental de l'intelligence artificielle	23
1.2. Plusieurs leviers sont mobilisés pour réduire l'empreinte environnementale de la culture	25
1.2.1. Sensibiliser les professionnels et le grand public aux enjeux environnementaux	25
1.2.2. Eco-concevoir les biens et services culturels	26
1.2.3. Ajuster l'offre au besoin.....	28
1.2.4. Mutualiser et coopérer.....	30
1.2.5. Optimiser la diffusion des œuvres.....	31
2. L'exercice du droit d'auteur dans le cadre de la transition écologique.....	32
2.1. Le droit d'auteur face à l'économie de la fonctionnalité et au marché de l'occasion.....	34
2.1.1. Qu'est-ce que l'économie de la fonctionnalité ?	34
2.1.2. L'économie de la fonctionnalité inscrite dans le cadre de certains usages mutualisés des exemplaires tangibles	35
2.1.3. La vente d'un support tangible, facteur de perte de contrôle du titulaire	37
2.1.4. La distribution en ligne des œuvres numériques	40
2.1.5. La rémunération pour copie privée sur les appareils reconditionnés ou loués	42
2.2. La seconde vie des objets protégés : l' <i>upcycling</i> et la réutilisation	44
2.2.1. Les obligations de traitement des « déchets » au prisme du droit d'auteur	44
2.2.2. L' <i>upcycling</i> des objets protégés	47
2.2.3. Les scénographes et les architectes face au défi de la réutilisation	51
2.3. L'allongement de la durée de vie des objets.....	56
2.3.1. Le droit à réparation des objets physiques	57
2.3.2. Usage des éléments logiciels et durabilité.....	59
2.4. Le destin des objets contrefaisants.....	67
Annexes	72
Annexe n° 1 : Liste des membres de la commission.....	72
Annexe n° 2 : Liste des personnes auditionnées	73
Annexe n° 3 : Lettre de mission.....	76

Introduction

Par lettre de mission du 5 juillet 2023, le président du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique a confié à madame la professeure Valérie-Laure Benabou et à monsieur Emmanuel Gabla la présidence d'une commission chargée d'examiner les enjeux liés aux différentes étapes du cycle de vie d'un objet protégé par le droit de la propriété littéraire et artistique sous l'angle de la transition écologique.

La transition écologique désigne une « *évolution vers un modèle économique et social résilient et durable qui apporte une solution globale et pérenne aux principaux enjeux environnementaux* »¹ auxquels est aujourd'hui confrontée l'humanité. Elle a pris le relais, dans le débat public, du concept de « développement durable », qui avait été défini en 1987 par le rapport « Brundtland » de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement de l'Organisation des Nations unies (ONU) comme « *le développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs* ». L'émergence de la notion de transition écologique à la fin des années 2000 traduit à la fois l'autonomisation du volet environnemental du développement durable, qui comprend également un volet économique et un volet social, et une rupture avec un concept jugé insuffisamment opératoire et ambitieux, là où la « transition » traduit l'idée d'une démarche concrète à entamer dès maintenant. Toutefois, en dépit de ces débats sémantiques, la « durabilité » demeure bel et bien l'objectif ultime poursuivi par la transition écologique.

Les enjeux environnementaux auxquels cette démarche a vocation à répondre sont multiples. L'atténuation du changement climatique provoqué par la hausse des émissions de gaz à effet de serre depuis le début de l'ère industrielle en constitue la phase la plus visible. Elle se conjugue avec la nécessaire adaptation des sociétés humaines aux conséquences inévitables du changement climatique, pour en limiter les impacts négatifs. Les défis environnementaux actuels ne se limitent toutefois pas à la seule évolution du climat et incluent notamment la préservation des ressources naturelles, en voie de raréfaction sous l'effet de la croissance économique et démographique, la protection et la restauration de la biodiversité et la réduction des pollutions affectant la santé des populations.

La transition écologique repose sur deux grands leviers d'action : l'innovation technologique, essentielle mais dont il est admis qu'elle ne suffira pas à résoudre la crise environnementale ; l'innovation sociale et sociétale, qui consiste à faire émerger de nouvelles manières de produire, consommer, se déplacer, se nourrir, se loger, etc. Parmi ces innovations sociales figure l'ambition de transformer notre modèle économique linéaire, fondé sur le triptyque « produire, consommer, jeter », en une économie circulaire tendant à minimiser la production de nouveaux objets et de déchets par l'allongement de leur durée de vie, le réemploi, la réutilisation et le recyclage. Le concept d'économie circulaire est couramment décliné en sept piliers dont fait partie l'économie de la fonctionnalité, qui désigne un modèle dans lequel « *l'échange économique ne repose pas sur le transfert de propriété de biens, qui demeurent la propriété du*

¹ Oxfam France, « [La transition écologique, clé d'un avenir durable et solidaire](#) », 13 avril 2022.

producteur tout au long du cycle de vie, mais sur le consentement des usagers à payer une valeur d'usage »².

Si l'urgence impérieuse d'adapter la société tout entière à la nouvelle donne environnementale ne fait pas débat, certains ont pu s'interroger sur l'importance que revêt, au sein de ce changement global, la transition des industries culturelles et créatives. En outre, la reconnaissance d'un droit de propriété intellectuelle ne constitue pas en soi, un élément déterminant du processus d'exploitation de ressources dans la perspective d'une production de biens ou de services. Un livre n'est pas plus ou moins polluant selon que l'œuvre qu'il véhicule est protégée par un droit d'auteur ou dans le domaine public.

Toutefois, non seulement les secteurs reposant sur l'économie du droit d'auteur ne peuvent s'extraire de toute réflexion quant à l'adéquation de ses pratiques aux défis environnementaux, mais encore l'exercice du droit d'auteur (envisagé ici au sens large comme synonyme du droit de la propriété littéraire et artistique) est susceptible d'accompagner des solutions innovantes quant au cycle de vie des œuvres pour peu que ces enjeux soient pris en considération.

En premier lieu, outre que tous les secteurs économiques « *devraient contribuer à la réalisation de la neutralité climatique* »³, la part que peuvent y prendre les industries créatives ne doit pas être minimisée. D'une part, la culture dispose d'un levier d'action qui lui est propre : la mobilisation de son pouvoir narratif pour « *accélérer la conversion écologique du grand public* »⁴. Or, ce rôle qu'elle peut jouer dans la construction des imaginaires dépend nécessairement de sa propre exemplarité. D'autre part, si l'empreinte environnementale propre de la création culturelle est réduite, elle s'accroît nettement si l'on tient compte des émissions de gaz à effet de serre que l'activité des industries créatives génère indirectement, en particulier via les déplacements du public ou la part des contenus culturels dans le volume total des données consommées en ligne.

En second lieu, la protection de l'environnement se traduit concrètement dans l'ordre normatif par des cibles d'évolution précises, auxquelles les juridictions nationales n'hésitent pas à donner une valeur contraignante, et des obligations réglementaires, sectorielles ou de portée générale, dont le champ et la portée ne cessent de se renforcer. Leur conciliation avec les équilibres qui sous-tendent la protection de la propriété intellectuelle doit être assurée de sorte que les objectifs poursuivis se conjuguent harmonieusement.

Pleinement conscients de ces enjeux, les acteurs de la culture se mobilisent en vue de mesurer leur empreinte environnementale et tenter de la réduire. La première partie du rapport recense un certain nombre d'initiatives en ce sens, que les auditions menées par la commission ont permis d'examiner. La seconde partie s'efforce d'identifier les différentes zones de croisement entre les évolutions réglementaires et sociales inspirées par la transition écologique et les

² Shift Project, « Décarbonons la culture », novembre 2021.

³ Règlement (UE) 2021/1119 du Parlement européen et du Conseil du 30 juin 2021 établissant le cadre requis pour parvenir la neutralité climatique et modifiant les règlements (CE) no 401/2009 et (UE) 2018/1999 (« loi européenne sur le climat »), considérant 7.

⁴ ADEME, *Des récits et des actes – La culture populaire au service de la transition écologique*

mécanismes du droit d'auteur. Si pour l'essentiel, le modèle de la propriété littéraire et artistique s'adapte à l'économie de la fonctionnalité, la conciliation de l'exercice du droit d'auteur avec les objectifs de durabilité qui supposent de développer les pratiques de réparabilité, de réemploi, ou de recyclage ouvre un certain nombre de questions que le présent rapport, à défaut d'y répondre complètement, met en exergue.

1. Les acteurs se saisissent progressivement des enjeux de la transition écologique et s'organisent en conséquence

Les auditions menées par la commission ont mis en évidence une appropriation croissante des enjeux liés à la transition écologique par les acteurs du champ culturel. Si la prise de conscience a pu d'abord émaner d'associations spécialisées sur les thématiques environnementales ou d'acteurs du secteur pionniers en la matière, elle s'est depuis diffusée notamment au sein des organisations représentatives de chaque secteur qui se sont dotées d'organes internes dédiés au traitement des enjeux environnementaux. Cette prise de conscience se traduit par l'engagement de travaux de mesure de l'empreinte environnementale du secteur (1.1) et par la mise en œuvre d'actions concrètes au soutien de la transition écologique (1.2).

1.1. La mesure de l'empreinte environnementale de la culture s'affine mais demeure incomplète

1.1.1. Obligations réglementaires et dispositifs publics d'incitation

L'obligation de réaliser un bilan des émissions de gaz à effet de serre (BEGES), introduite par la loi n° 2010-788 du 12 juillet 2010 portant engagement national pour l'environnement (dite « Grenelle II »), s'impose aux **personnes morales de droit privé employant plus de 500 personnes** (seuil abaissé à 250 personnes en outre-mer), ainsi qu'aux personnes morales de droit public employant plus de 250 personnes. Ces bilans doivent être réalisés par les entreprises tous les quatre ans et sont publiés sur une plateforme opérée par l'Agence de la transition écologique (ADEME). Ce **bilan porte, pour l'ensemble des entreprises, sur les scopes 1 et 2**, c'est-à-dire l'ensemble des émissions directes et indirectes internes à l'entreprise, liés à l'énergie. Depuis le 1^{er} janvier 2023, cette obligation s'étend au scope 3 pour les entreprises par ailleurs soumises à la déclaration de performance extra-financière⁵.

Catégorisation des émissions de gaz à effet de serre

Par convention, les différentes émissions de gaz à effet de serre (GES) évaluées dans le cadre d'un bilan (un BEGES) sont traditionnellement regroupées en trois catégories (scopes) en fonction de leur origine :

⁵ C'est-à-dire celles dont le chiffre d'affaires est supérieur à 100 millions d'euros (ou 40 millions d'euros si l'entreprise est cotée en bourse).

Le **scope 1** correspond aux émissions directes de GES, liées à la combustion d'énergies fossiles induites par l'activité de la structure (chauffage des locaux, véhicules de l'entreprise, etc.).

Le **scope 2** comprend les émissions indirectes générées par la production de l'énergie consommée par la structure.

Le **scope 3** regroupe les autres émissions indirectes, en amont et en aval de la chaîne de valeur, générées par les fournisseurs, la distribution et les usages faits des biens produits par la structure.

La dernière version de la norme ISO 14064-1, applicable depuis le 1^{er} janvier 2023, caractérise désormais **six facteurs d'émission**, en distinguant, au sein du scope 3, les émissions indirectes associées au transport, aux produits achetés, aux produits vendus et les autres émissions indirectes.

Si, compte tenu des seuils d'effectifs prévus par la loi, les différents secteurs culturels sont inégalement touchés par ces obligations, la diffusion de la pratique du bilan des émissions de gaz à effet de serre au sein des structures culturelles de plus petite taille s'appuie également sur deux autres leviers.

D'une part, certaines ont pu être soumises à l'**obligation de BEGES simplifié applicable**, en vertu de l'article 244 de la loi n° 2020-1721 du 29 décembre 2020 de finances pour 2021, **aux entreprises de plus de 50 salariés ayant bénéficié d'aides au titre du « Plan de relance »**. De la même manière, l'article 235 de la loi n° 2023-973 du 23 octobre 2023 relative à l'industrie verte conditionne, à compter du 1^{er} juin 2024, le bénéfice de toute aide publique à la transition écologique et énergétique à la réalisation d'un bilan d'émissions simplifié pour toutes les entreprises de plus de 50 salariés.

D'autre part, le « **guide d'orientation et d'inspiration pour la transition écologique de la culture** », **feuille de route du ministère de la Culture en matière de transition écologique (cf. encadré) prévoit la création de « référentiels carbone » par filière culturelle** et par typologie de structure à partir de BEGES réalisés sur un échantillon de structures. L'idée n'est pas de réaliser des comparaisons d'empreinte carbone entre secteurs culturels, mais d'identifier les grands facteurs d'émission, les pistes d'économies et les plans de transition opérationnels par secteur, et d'inscrire les secteurs culturels dans les objectifs de la Stratégie nationale bas-carbone. Ces référentiels sectoriels auront pour partie une assise intersectorielle, par exemple sur l'harmonisation du mode de comptabilisation de l'empreinte carbone des visiteurs, notamment résidents hors UE. A ce sujet, un travail, à l'initiative du ministère de la Culture, est en cours de finalisation, mené par l'ADEME et le département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation (DEPS) du ministère de la Culture, en lien avec les opérateurs les plus concernés du ministère. L'objectif posé dans le guide ministériel est que ces référentiels soient mis en place d'ici fin 2025 et que, d'ici 2027, l'ensemble des acteurs culturels mesurent l'impact de leurs événements et productions.

Le « Guide d'orientation et d'inspiration pour la transition écologique de la culture »

Le ministère de la Culture a publié, le 7 décembre 2023, son « **Guide d'orientation et d'inspiration pour la transition écologique de la culture** ». Cette feuille de route constitue la déclinaison pour le champ culturel de la stratégie interministérielle « France Nation Verte ». Elle est le fruit d'un travail conduit par un groupe d'une soixantaine de personnes regroupant les différents niveaux d'intervention du ministère de la Culture, administrations centrales, établissements publics, échelon déconcentré avec les directions régionales des affaires culturelles (DRAC), mais aussi pour toutes les inspirations et exemples, les secteurs culturels et des acteurs publics ou privés (collectivités territoriales, entreprises, associations...).

Les mesures contenues dans cette feuille de route s'articulent autour de cinq axes transversaux, pour piloter la transition écologique dans l'ensemble des secteurs de la culture :

- i) Créer autrement pour de nouvelles pratiques durables ;
- ii) Développer un numérique culturel sobre ;
- iii) Inventer l'architecture, les territoires et les paysages de demain ;
- iv) Préserver, conserver et sauvegarder pour demain ;
- v) Repenser la mobilité des publics pour une culture toujours accessible.

La feuille de route identifie également trois leviers d'action. Outre la collecte des données et la réalisation de BEGES, il s'agit du financement de la transition écologique et de la formation à ses enjeux.

Sur le volet financement, le ministère de la Culture et le secrétariat général pour l'investissement (SGPI) ont piloté l'**appel à projets « Alternatives vertes » dans le cadre du plan France 2030 (PIA 4)**, qui a vocation à financer des innovations répliquables, des outils de mesure d'empreinte environnementale, ainsi que des outils de formation et de montée en compétence des professionnels, pour répondre aux enjeux de transition écologique des acteurs culturels par l'innovation. La première vague « Alternatives Vertes », ouverte en 2021, a donné lieu à l'attribution de 9,3 millions d'euros d'aides à 35 projets lauréats. La seconde vague, lancée en 2023, a sélectionné 27 projets qui ont bénéficié d'un montant total de subvention de 15,7 millions d'euros. Plusieurs dispositifs contribuent également au financements d'actions de transition environnementale, dans le cadre par exemple des Fonds verts de l'Etat pilotés par les préfets dans les territoires, ou encore de dispositifs France 2030 nouveaux lancés en 2025.

En parallèle, le ministère de la Culture a posé le principe **qu'à l'horizon 2027, les aides du ministère de la Culture supposeront le respect d'engagements écologiques, adaptés sectoriellement**. Cet objectif transversal destiné à être plus incitatif que coercitif, suppose un travail préalable de détermination des engagements de chaque secteur et de la concertation, qui a débuté en 2024 pour aboutir, pour l'ensemble du champ culturel, d'ici 2027. **Un tel dispositif est déjà à l'œuvre dans les aides accordées par l'Institut du financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC), le Centre national du cinéma et de l'image animée (cf. *infra*) et le Centre national de la musique. Un « Cadre d'action et de coopération pour la transformation écologique » (Cacté) a été expérimenté et est en cours de généralisation par le ministère de la Culture pour le secteur de la création artistique (spectacle vivant et arts visuels).**

1.1.2. BEGES et analyses du cycle de vie : éléments de méthode

La mesure de son empreinte carbone constitue en général la première étape d'une stratégie de transition écologique. L'objectif n'est pas tant d'évaluer sa propre performance initiale et de se comparer avec d'autres que d'identifier l'origine de ses différentes émissions de GES afin de déterminer les leviers de réduction de cet impact.

En parallèle, plusieurs acteurs développent ou envisagent de développer des **analyses du cycle de vie (ACV) de leurs biens et services**, dont l'objet et la méthode diffèrent du bilan des émissions de gaz à effet de serre sur plusieurs aspects :

- l'ACV porte sur le cycle de vie d'un produit ou d'un service, là où le BEGES a plutôt vocation à évaluer l'empreinte carbone totale d'une organisation ;
- bien qu'elle puisse, comme le BEGES, se limiter à la comptabilisation des émissions de GES, elle tient en général compte de plusieurs critères environnementaux et recense jusqu'à une cinquantaine d'impacts (consommation d'eau, occupation des sols, toxicité, etc.) ;
- alors que le BEGES évalue les quantités de GES émises sur une période de temps prédéterminée, en général annuelle, l'ACV englobe l'ensemble du cycle de vie d'un produit ou service, depuis l'extraction des matières premières jusqu'à sa fin de vie.

L'ACV constitue un outil d'aide à la décision, complémentaire du bilan des émissions de gaz à effet de serre, particulièrement utile dans le cadre d'une démarche prospective d'écoconception en ce qu'elle permet de comparer efficacement plusieurs solutions alternatives et d'identifier, pour les éviter, **les transferts d'impacts**, c'est-à-dire le fait qu'une mesure visant à réduire les impacts sur une étape du cycle de vie soit susceptible d'amplifier les incidences négatives sur les autres étapes.

La réalisation d'un BEGES comme d'une ACV recèle d'importants défis en méthode, qui expliquent la variabilité des résultats entre des études pourtant relatives à un même objet. La difficulté tient, d'une part, à **la disponibilité de données fiables**, tout particulièrement pour les émissions du scope 3 extérieures au cœur d'activité de la structure concernée, qui ne peuvent souvent être évaluées que de façon estimative. D'autre part, la fiabilité de la mesure dépend de **la robustesse de la méthode de calcul**, ce qui suppose de recourir aux services d'acteurs spécialisés. En conséquence, les résultats d'un BEGES ou d'une ACV à l'échelle d'une structure sont d'autant plus vérifiables qu'ils peuvent se fonder sur une assise méthodologique élaborée collectivement à l'échelle d'un secteur culturel et validée par un tiers.

Si la transition écologique ne saurait se réduire à l'enjeu du carbone et impose la prise en compte des autres impacts environnementaux, **l'empreinte carbone fait en pratique l'objet d'une attention particulière**, compte tenu de sa prégnance dans la problématique centrale du changement climatique et, plus prosaïquement, de la difficulté à suivre simultanément un grand nombre d'indicateurs. Pour ces mêmes raisons, les développements qui suivent porteront essentiellement sur la question des émissions de GES.

1.1.3. Quelques exemples d'applications dans le secteur culturel

1.1.3.1. Dans le champ de la musique enregistrée

Le Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP), le Centre national de la musique (CNM), le Syndicat des musiques actuelles (SMA) et l'Union des producteurs phonographiques français indépendants (UPFI) ont mené une étude, soutenue par l'appel à projets « Alternatives vertes », visant à réaliser un état des lieux précis de l'impact carbone des différents segments de la **production de musique enregistrée** et à formaliser une stratégie bas carbone pour le secteur sur la base des objectifs fixés par l'accord de Paris. **Les résultats de cette étude « [Réduisons notre empreinte carbone](#) »⁶ ont été publiés en septembre 2024.**

1.1.3.2. Dans le champ du cinéma

Depuis le 1^{er} janvier 2024, **l'attribution des aides du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) est conditionnée à la réalisation d'un bilan prévisionnel et d'un bilan définitif des impacts carbone induits par la production de l'œuvre**, depuis la préparation jusqu'à la post-production, à partir d'outils d'évaluation homologués par le CNC. La conditionnalité porte uniquement sur la réalisation des bilans d'émissions de gaz à effet de serre et non sur leur résultat. Cette obligation initialement applicable aux seules œuvres en prise de vue réelle, quel que soit le genre, a été étendue, depuis le 1^{er} mars 2025, aux œuvres nativement numériques.

Alors que les différences qui séparent une œuvre cinématographique d'une autre rendent difficile l'analyse comparée de leur empreinte carbone, l'exigence de double BEGES – lors du dépôt du dossier de demande d'aide et après l'achèvement de l'œuvre – permet de dessiner une trajectoire entre l'estimation initiale et finale, et ainsi de mettre en évidence l'efficacité des mesures mises en place, qui pourront être répliquées pour les productions suivantes. En outre, le fait que le CNC soit susceptible de disposer à terme de données exhaustives pourrait permettre de réaliser des analyses à l'échelle du secteur entier, et d'orienter la suite de sa stratégie en la matière, le « Plan Action ! ».

1.1.3.3. Dans le champ du jeu vidéo

Le Syndicat des éditeurs de logiciels de loisir (SELL), le Syndicat national du jeu vidéo (SNJV) et les huit associations régionales d'entreprises du jeu vidéo ont élaboré, en lien avec vingt-sept studios pilotes et avec le soutien financier de l'appel à projets « Alternatives vertes », **le calculateur Jyros**, qui permet d'évaluer les émissions de GES ainsi que d'autres impacts environnementaux à l'échelle d'un studio, d'un jeu ou encore d'un parc de machines.

Jyros a été homologué par le CNC, qui met en œuvre, depuis le 1^{er} mars 2025, un système d'éco-conditionnalité des aides accordées par le Fonds d'aide au jeu vidéo (FAJV), sur le modèle déjà applicable aux productions cinématographiques.

⁶ https://cnm.fr/wp-content/uploads/2024/09/240918_REC.pdf

1.1.3.4. Dans le champ du livre

Le Syndicat national de l'édition (SNE) a lancé en 2025 le programme « Chapitres responsables », lauréat de l'appel à projet « Alternatives vertes 2 » et soutenu par le Centre national du livre, qui se décline notamment dans la mise en place d'un calculateur de l'empreinte carbone des ouvrages produits par les maisons d'édition (sous la forme d'une plateforme digitale accessible aux éditeurs), et de la réalisation d'analyses du cycle de vie de deux ouvrages imprimés et leur équivalent numérique.

1.1.4. L'origine des émissions dans les différents secteurs culturels

Les résultats de ces évaluations environnementales demeurant à ce jour parcellaires, il n'existe pas encore de données sur l'empreinte environnementale globale du secteur culturel – laquelle ne pourrait en tout état de cause qu'être approximative, compte tenu des enjeux méthodologiques déjà indiqués et de la diversité interne du secteur.

Si le BEGES de chaque industrie culturelle et créative est encore difficile à appréhender, il est en revanche possible de dégager quelques grandes lignes sur la répartition de leurs émissions de GES entre les différents scopes.

Dans l'ensemble des secteurs, l'immense majorité des émissions de GES – comme c'est également le cas de beaucoup d'autres secteurs d'activité – provient du scope 3, c'est-à-dire les émissions indirectes générées en amont et en aval de la chaîne de valeur. **Ce constat n'est cependant pas de nature à atténuer l'importance de l'effort que les ICC doivent fournir pour accompagner la transition écologique**, et ce pour deux raisons.

D'une part, même s'il ne constitue qu'une part minoritaire de leur empreinte environnementale totale, **le volume d'émissions de GES directement liées à l'activité des industries culturelles n'est pas insignifiant**. A titre d'illustration, si l'empreinte carbone élargie du secteur audiovisuel provient en très large partie de la fabrication des appareils de visionnage, l'association Ecoprod estimait que son empreinte organisationnelle, comprenant les émissions directes des activités de production, post-production, distribution, projection, programmation et diffusion, s'élevait pour l'année 2018 à 313 825 tonnes équivalent CO₂⁷, soit l'équivalent de la consommation annuelle d'environ 40 000 Français⁸.

D'autre part, **les industries culturelles ne sont pas dépourvues de tout levier d'influence sur les émissions relevant de leur scope 3**.

⁷ Ecoprod, *Environnement & climat – De nouveaux enjeux pour les acteurs de l'audiovisuel* (novembre 2020).

⁸ Selon l'enquête *Empreinte carbone auprès d'un échantillon représentatif de la population française* de l'ADEME (juillet 2023), l'empreinte carbone moyenne d'un Français s'élève à 8 tCO₂ eq/an.

Dans le spectacle vivant⁹, le déplacement des publics est bien souvent identifié comme un poste d'émissions important, sinon majoritaire, qu'il s'agisse d'un festival¹⁰ ou d'une salle de spectacle¹¹. Or, si des initiatives peuvent être envisagées par les structures ou organisateurs, telles que l'invitation à privilégier le covoiturage, la création de places de parking pour les vélos ou l'aménagement des horaires de spectacle, le Syndeac, auditionné par la commission, indique qu'elles n'ont en pratique qu'un impact mineur – le véritable levier de réduction de ces émissions réside dans l'aménagement des réseaux de transport en commun, sur lesquels les acteurs du secteur ont peu de prise.

Néanmoins, le transport des équipes artistiques et des œuvres occupe également une place non négligeable dans le BEGES du spectacle vivant – quoique les estimations varient très significativement d'une étude à l'autre¹². Or, il s'agit là d'un poste d'émissions sur lequel le secteur dispose de leviers d'action directs (cf. partie 2.2.4).

S'agissant de l'édition de livres papier, en tenant compte de l'ensemble de la chaîne de valeur, depuis la production de papier jusqu'à la vente en librairie, les émissions générées par la vie de bureau de la maison d'édition (6,5%), la distribution (11,5%) et la diffusion (2,2%), sur lesquelles les acteurs du secteur ont la main, représentent environ 20,2% du bilan des émissions de gaz à effet de serre total d'un livre¹³.

Les principaux postes d'émissions relèvent également du scope 3 : d'une part, en amont, avec la production du livre (40%), notamment la fabrication du papier (23%) et l'impression et le façonnage du livre (10%) ; d'autre part, en aval, avec le BEGES de la librairie et le déplacement des clients (40%).

Pour autant, s'agissant *a minima* de la partie amont du scope 3, les éditeurs ne sont pas dépourvus de toute marge de manœuvre, puisqu'il leur est possible, comme certains le font déjà, de sélectionner et évaluer leurs papetiers et imprimeurs partenaires sur la base de critères environnementaux, ou encore de travailler avec eux à l'amélioration de leurs pratiques.

Dans le secteur du jeu vidéo l'essentiel du bilan des émissions de gaz à effet de serre de la pratique du jeu vidéo sur console tient aux émissions associées à la fabrication de la console (environ 80%)¹⁴, qui dépendent d'acteurs, certes internes à la filière, mais qui sont tous extra-européens. En revanche, **en ce qui concerne le *cloud gaming*** (« jeu vidéo en nuage »), à côté

⁹ Sont ici utilisées les données issues de l'étude du Shift Project *Décarbonons la culture !* (2021) et du *Projet Déclic : Décarbonons le live collectivement* (2023) porté par la Fédération des lieux de musique actuelles (FEDELIMA) et du Syndicat des musiques actuelles (SMA) et réalisé par l'agence Ekodev.

¹⁰ 58% selon le projet Déclic ; 50% pour un grand festival en périphérie et 29% pour un grand festival en ville selon le Shift project.

¹¹ 34% selon le projet Déclic ; 14% selon le Shift project.

¹² Respectivement 14% et 4% pour une salle de concert et un festival selon le projet Déclic, contre 69% et 28% pour une salle de spectacle et un festival en périphérie, selon le Shift Project.

¹³ Données issues du rapport *Décarbonons la culture* du Shift Project, obtenues à partir du bilan d'émissions de gaz à effet de serre du groupe Hachette pour l'année 2015 et du BEGES d'une librairie réalisé par un expert du Shift Project.

¹⁴ Selon l'étude de l'ADEME, *Evaluation de l'impact environnemental de la digitalisation des services culturels*, publiée en novembre 2022.

de l'impact de la console, les émissions liées aux réseaux et centres de données (34%) **sont significatives et dépendantes du poids du jeu** et donc des choix faits lors de la conception par les studios et éditeurs.

Enfin, **les secteurs de l'audiovisuel, y compris le cinéma, et de la musique enregistrée** ont en commun que la majorité de leurs émissions de GES provient des terminaux de lecture de leurs contenus¹⁵, qui sont fabriqués par des acteurs sur lesquels ils ne disposent pas de leviers directs d'influence.

Toutefois, les acteurs de la chaîne de création de ces œuvres ne sont pas exempts de toute responsabilité dans la croissance de l'empreinte carbone du numérique, dès lors notamment que, selon les estimations du *Shift Project*, la consommation d'œuvres compte pour environ la moitié du volume total de données consommées en ligne (30% pour la vidéo à la demande, 9% pour le jeu vidéo, 0,5% pour le streaming musical et environ 10% pour les plateformes de partage de vidéos, dont une part correspond à de l'écoute musicale).

En effet, outre son impact environnemental propre, **le recours à des formats audio ou vidéo de plus en plus lourds produit des effets systémiques, en rendant nécessaire la création de nouvelles infrastructures de données afin de répondre à la demande croissante de bande passante et en favorisant la montée en gamme, et donc le renouvellement plus fréquent, des équipements de lecture.** En ce sens, l'étude « Réduisons notre empreinte carbone », conduite par le CNM, le SNEP, le SMA et l'UPFI, propose de mener une réflexion à l'échelle de plusieurs secteurs dépendants des industries numériques (musique, audiovisuel, publicité, sport) visant à initier une stratégie d'influence auprès de ces industries.

1.1.5. L'analyse comparée de l'empreinte environnementale des produits culturels physiques et numérisés

L'ADEME a publié en novembre 2022 une étude sur quatre catégories de biens et services culturels comparant, sur la base d'une analyse multicritères de leur cycle de vie, l'empreinte environnementale de leur versions physique et numérique, dont les résultats ont été présentés à la commission par Raphaël Gustavi, directeur adjoint « Economie circulaire » à l'ADEME.

Pour comparer l'impact environnemental de supports aux caractéristiques très différentes, la modélisation se fonde sur des unités fonctionnelles, c'est-à-dire un standard d'utilisation (ex : lire un livre de 300 pages, écouter une heure de musique, etc.). Les analyses comportent également des limites, que l'étude met en évidence, susceptibles d'influer sur les résultats.

Si l'étude analyse l'ensemble des incidences environnementales, n'en sont retenus ici que les résultats en termes de bilan d'émissions de gaz à effet de serre. Il en ressort que les services numériques ne sont pas nécessairement moins émetteurs que leurs pendants physiques :

¹⁵ 84% pour la seule fabrication des terminaux permettant le visionnage des films (TV, ordinateurs, tablettes, smartphones) selon l'étude publiée par Ecoprod en novembre 2020 sur le secteur audiovisuel. L'étude publiée en septembre 2024 par le SNEP, le CNM, le SMA et l'UPFI conclut que 74% des émissions du secteur de la musique enregistrée est constituée par la fabrication des terminaux (51%) et leur consommation énergétique (23%).

l'impact environnemental associé à la numérisation, loin d'être univoque, dépend des conditions d'usages de ces biens et services, ce qui s'explique notamment par la structure de coûts environnementaux du numérique qui, de façon générale, réside principalement dans l'empreinte des terminaux comme l'a mis en évidence une autre étude menée conjointement par l'ADEME et l'Arcep (cf. encadré).

L’empreinte environnementale du numérique en France

L’ADEME et l’Arcep ont réalisé, à la demande du Gouvernement, une étude conjointe sur l’impact environnemental du numérique en France, publiée en trois volets entre janvier 2022 et mars 2023.

Cette étude, fondée sur une analyse multicritères du cycle de vie des services numériques, a mis en évidence que :

- Le **numérique représente 2,5% de l’empreinte carbone nationale**, soit 17 millions de tonnes d’équivalent CO₂ (contre environ 4% à l’échelle mondiale, principalement en raison de la différence de mix énergétique) ;
- Les **terminaux sont à l’origine de 65% à 90% de l’impact environnemental** sur l’ensemble des critères analysés (79% du bilan carbone), devant les centres de données (16%) et les réseaux (5%) ;
- A trajectoire inchangée, et en tenant compte des « effets rebonds », **l’empreinte carbone du numérique augmenterait de 45% entre 2020 et 2030 et pourrait tripler d’ici 2050**, l’essentiel de cette hausse étant liée aux terminaux et centres de données (à proportion de leur contribution actuelle).

L’étude identifie quatre leviers de diminution des impacts environnementaux :

- i) Stabiliser le parc de terminaux ;
- ii) Augmenter la durée de vie des équipements tant par des pratiques d’écoconception que par une sensibilisation des utilisateurs ;
- iii) Eco-concevoir les équipements pour avoir des équipements plus efficaces et moins consommateurs à usage équivalent ;
- iv) Encourager la sobriété des usages et les bonnes pratiques dans la conception et la consommation des services numériques.

A horizon 2030, **seule la combinaison de mesures de sobriété** (réduction du volume total de terminaux, évolution de certains usages) **et d’écoconception permet d’envisager une réduction de l’empreinte environnementale du numérique.**

Une étude publiée en 2025 par l’ADEME a actualisé ces données. En tenant compte de l’incidence des centres de données situés à l’étranger :

- Le numérique représente 4,4% de l’empreinte carbone nationale ;
- La part liée à la fabrication des terminaux est ramenée à 50% du total des émissions, tandis que celle des centres de données passe à 46%.

1.1.5.1. Lire un livre

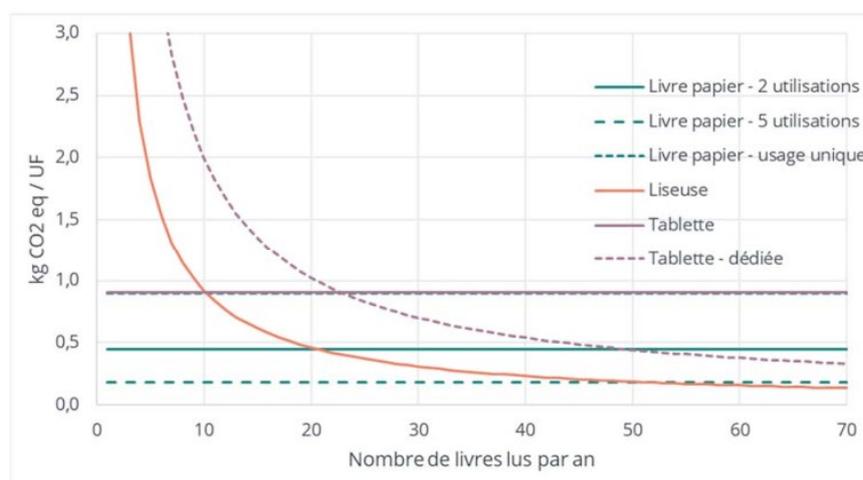
L’empreinte environnementale de la lecture d’un livre, sur papier ou au format numérique, réside exclusivement ou presque dans les phases de production, distribution et fin de vie du livre ou du terminal utilisé, la phase d’utilisation ne générant quasiment aucun impact. Par conséquent, cette empreinte dépend entièrement de l’« amortissement » de ces étapes de

production, distribution et fin de vie par le nombre d'utilisations du livre, de la liseuse ou de la tablette :

- le coût environnemental relatif d'une liseuse ou d'une tablette, par rapport au livre papier, diminue avec le nombre de lectures, car l'acquisition d'un livre numérique supplémentaire ne génère, à la différence du livre papier, quasiment aucun impact ;
- l'impact environnemental d'un livre papier diminue également avec chaque utilisation supplémentaire du même livre, le réemploi d'un même livre se substituant alors à l'acquisition d'un livre neuf.

Selon les calculs de l'ADEME, **la liseuse numérique devient plus vertueuse à partir de 10 lectures par an, dans l'hypothèse où les livres papier sont neufs et jamais réutilisés**. Ce point de bascule varie proportionnellement au nombre de réutilisations d'un même livre : si chaque livre papier est lu deux fois, les impacts de la liseuse sont moindres à compter de 20 lectures par an ; s'il est lu cinq fois, à compter de 50 lectures par an, etc.

Figure n° 1 – Comparaison des émissions de GES du livre papier et du livre numérique selon le nombre de livres lus par an (rapport ADEME)



1.1.5.2. Ecouter de la musique

Comme pour la lecture, la majorité du coût environnemental de la musique enregistrée provient, quel que soit le support, de la fabrication des équipements¹⁶, même si la part liée à l'utilisation peut être plus importante pour l'écoute en streaming. L'impact associé à l'écoute d'un CD (version physique) diminue là encore avec le nombre d'utilisations.

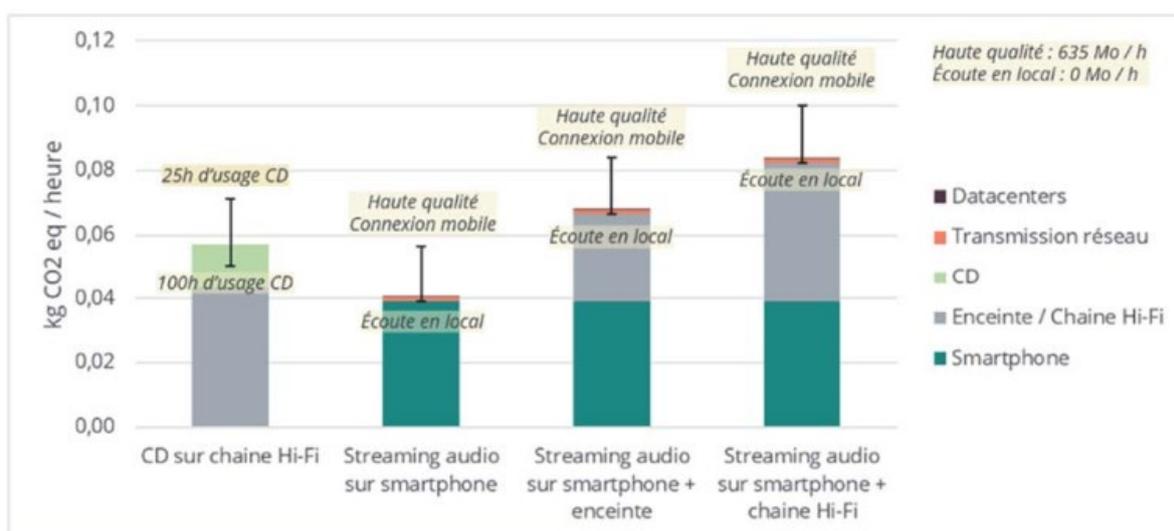
En revanche, deux facteurs spécifiques à la musique influent sur les résultats :

- les équipements utilisés (enceinte, chaîne Hi-fi), qui majorent l'empreinte environnementale ;
- pour l'écoute en streaming, le type de connexion internet et le format audio utilisés modulent l'empreinte carbone liée aux réseaux et centres de données.

¹⁶ Les équipements incluant, dans le cas du support physique, les CD dont la fabrication compte pour 24% des impacts sur le changement climatique.

Il en résulte que si l'écoute d'un streaming audio sur smartphone en connexion locale est moins émettrice de GES que l'écoute d'un CD sur chaîne Hi-Fi, même après un grand nombre d'utilisations, le résultat s'inverse si l'on ajoute des équipements ou si une connexion mobile est utilisée.

Figure n° 2 – Comparaison des émissions de GES associées aux différents modes d'écoute musicale (rapport ADEME)



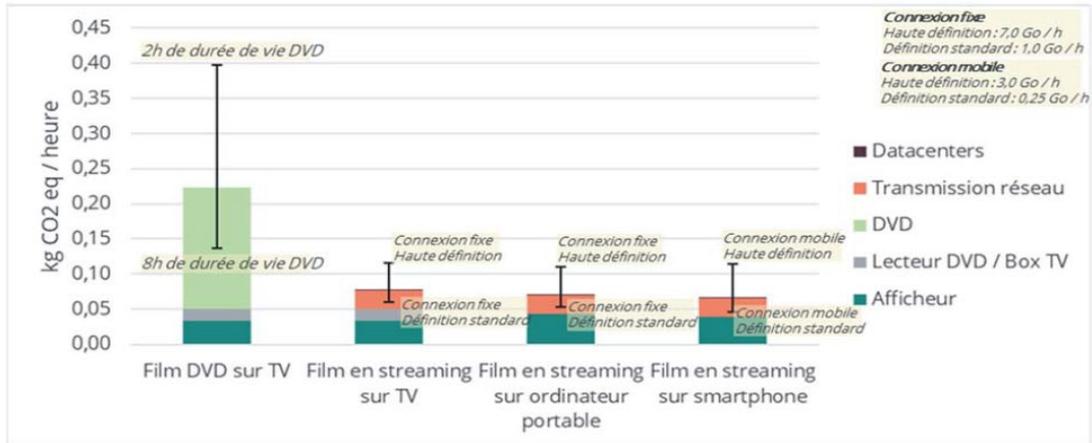
1.1.5.3. Regarder un film

Deux paramètres distinguent l'empreinte environnementale associée au visionnage d'un film de celle liée à la musique :

- dans le film sur support physique, c'est la fabrication du DVD, plutôt que du terminal de lecture, qui compte pour l'essentiel de l'impact ;
- dans le cas du streaming, à côté de la fabrication du terminal de lecture, le visionnage en tant que tel, dont le bilan varie là aussi selon le type de connexion et la qualité de vidéo utilisés, représente une part significative du total.

Il en résulte que **le visionnage d'un film en streaming est, de façon générale, moins émetteur que son pendant physique**, mais que l'écart se réduit significativement si un même DVD est visionné à plusieurs reprises et en cas de recours, en streaming, à une haute définition et une connexion mobile.

Figure n° 3 – Comparaison des émissions de GES associées aux des différents modes de visionnage d'un film (rapport ADEME)



1.1.5.4. Jouer à un jeu vidéo

L'évaluation environnementale envisage trois scénarios : le jeu au format disque, le jeu téléchargé et le jeu sur un service de *cloud gaming*.

Le jeu au format disque et le jeu téléchargé suivent un modèle très comparable : l'impact du terminal (console ou ordinateur) est prédominant par rapport à celui du disque ou du téléchargement du jeu, qui est largement amorti par le temps de jeu, en moyenne assez long (plusieurs centaines d'heures), de même que l'impact de la transmission des données pour le jeu en ligne, qui est plus marginal encore.

Le BEGES de la transmission des données et du fonctionnement des centres de données est en revanche bien supérieur dans le *cloud gaming*, et varie fortement avec la résolution utilisée. A la différence des deux autres scénarios, le *cloud gaming* génère le même impact par heure quel que soit le temps de jeu, puisque le jeu est « streamé » en permanence.

Figure n° 4 – Comparaison des émissions de GES des jeux vidéo physiques et en ligne (rapport ADEME)

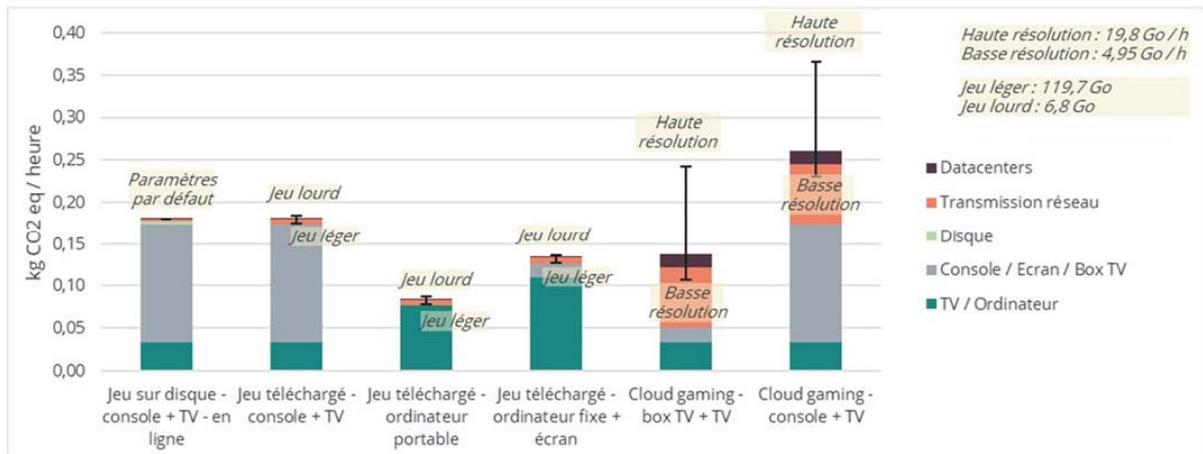


Figure 49 – Comparaison des impacts sur le changement climatique des scénarios étudiés pour l'UF « jouer 1h à un jeu vidéo en France »²⁶

1.1.5.5. Les « effets rebonds »

Les résultats des différents scénarios évalués à partir d'unités fonctionnelles, qui postulent une utilisation constante du service quel que soit le support, ne tiennent pas compte des potentiels **effets rebonds associés à la numérisation des services culturels**. Ces effets rebonds achèvent de nuancer l'idée selon laquelle la numérisation emporterait une décarbonation de la culture.

L'effet rebond correspond, en économie, à « l'augmentation de consommation liée à la réduction des limites à l'utilisation d'une technologie, ces limites pouvant être monétaires, temporelles, sociales, physiques, liées à l'effort, au danger, à l'organisation »¹⁷.

Dans le champ culturel, **la numérisation permet, de façon générale, un accès à un plus large choix de contenus, qui contribue à l'accroissement de la consommation de biens et services culturels et, ce faisant, majore l'empreinte environnementale de cette consommation**. Cette majoration est par construction d'autant plus importante que l'impact environnemental du service culturel numérisé provient de son utilisation – plutôt que de la fabrication des équipements nécessaires à son utilisation –, comme dans le streaming vidéo ou le *cloud gaming*.

En ce sens, l'étude « Réduisons notre empreinte carbone », publiée en septembre 2024, envisage un triplement de l'empreinte carbone du secteur de la musique enregistrée entre 2022 et 2030 tenant pour plus d'un tiers à une croissance en volume du secteur liée au développement de l'offre en flux (*streaming*).

1.1.6. Le coût environnemental de l'intelligence artificielle

Alors que l'intelligence artificielle (IA) est utilisée depuis plusieurs années déjà, notamment pour l'analyse des habitudes de consommation et la personnalisation des recommandations par les plateformes de streaming, l'intelligence artificielle générative (IAG) est, elle, en train

¹⁷ François Schneider, « L'effet rebond », *L'Ecologiste*, octobre 2003, vol. 4 n° 3.

d'investir le champ des industries culturelles et créatives. Ainsi, des outils basés sur l'IA permettent de générer du « contenu », que ce soit dans le domaine de la musique, de l'audiovisuel ou des livres.

Le recours à l'IA est susceptible d'accélérer le temps de la création, et de diminuer les coûts de production. Cependant, cette irruption de l'IA, en particulier générative, soulève des questions éthiques et économiques. Les artistes et créateurs s'interrogent sur la valeur de leur travail face à des machines capables de produire des contenus à grande échelle. De plus, la dépendance croissante à l'égard de ces technologies pourrait réduire la diversité culturelle.

Surtout, le bilan énergétique du recours à l'IA pose question.

En premier lieu, **le déploiement de l'IA nécessite une infrastructure technologique sophistiquée, notamment des serveurs puissants et des centres de données.** Ces installations consomment une quantité considérable d'énergie pour fonctionner et se refroidir. Selon certaines études¹⁸, les centres de données représentent déjà environ 1 à 2 % de la consommation mondiale d'électricité. Ces chiffres pourraient croître de manière exponentielle.

En second lieu, **l'entraînement des modèles d'IA est l'une des étapes les plus énergivores.** Les modèles de langage de grande taille (LLM) nécessitent des quantités considérables de puissance de calcul pour être entraînés et déployés. Les algorithmes d'apprentissage automatique (*machine learning*), en particulier ceux basés sur des réseaux de neurones profonds, nécessitent des volumes importants de données et de puissance de calcul.

Enfin, une fois les modèles entraînés, **leur utilisation en temps réel pour des applications telles que la recommandation de contenu ou la création assistée par IA engendre également une consommation énergétique.** Les algorithmes doivent traiter des données en continu, ce qui nécessite une puissance de calcul constante.

Cette consommation d'énergie soulève des questions sur la durabilité environnementale de l'IA, mais également sur l'empreinte carbone associée à l'IA : les centres de données qui hébergent ces modèles consomment d'énormes quantités d'électricité, électricité souvent produite à partir de sources non renouvelables, sans oublier les impacts des systèmes de refroidissement de ces installations pour éviter la surchauffe.

Le recours appuyé à l'IA est susceptible de grever fortement le bilan d'émission de gaz à effet de serre de l'activité concernée. Des solutions peuvent toutefois être esquissées pour pallier ces défauts, parmi lesquelles l'optimisation des algorithmes. L'objectif est de rendre les modèles plus efficaces, réduisant ainsi les données et la puissance de calcul nécessaires. **Il s'agit donc de développer des modèles d'IA plus frugaux.** Par ailleurs, l'utilisation de sources d'énergies renouvelables pour alimenter les centres de données pourra également contribuer à diminuer l'impact environnemental.

¹⁸ 1 à 1,3% de la consommation d'électricité mondiale selon l'Agence internationale de l'énergie.

1.2. Plusieurs leviers sont mobilisés pour réduire l’empreinte environnementale de la culture

Les auditions de la commission ont permis d’examiner un certain **nombre d’initiatives visant à réduire l’empreinte environnementale de la création des contenus culturels**. A ce stade ne seront évoquées que **les actions qui concernent la première mise en circulation des œuvres**, la question de leurs usages secondaires, qui pose plus directement des enjeux d’articulation avec l’architecture actuelle du droit d’auteur, étant traitée dans la seconde partie.

Certaines de ces mesures, qui reposent notamment sur des innovations techniques, sont relativement peu coûteuses car, même si elles supposent un investissement initial, elles peuvent, au-delà de leurs bénéfices environnementaux, **présenter un intérêt économique** lorsqu’elles permettent de réaliser des économies de matière ou d’énergie consommée, d’optimiser la chaîne logistique ou de diminuer la quantité de déchets à traiter. **D’autres réflexions ou initiatives sont plus complexes à mettre en œuvre car elles impliquent une transformation plus profonde des usages, voire du modèle économique du secteur.**

Sans aucune prétention à l’exhaustivité, le présent rapport entend simplement donner quelques exemples d’actions évoquées lors des travaux de la commission.

1.2.1. Sensibiliser les professionnels et le grand public aux enjeux environnementaux

La sensibilisation et la formation des professionnels aux enjeux environnementaux, aux principaux postes d’émission de leur secteur et aux mesures de nature à réduire cet impact constitue un levier d’action indispensable au succès d’une démarche de transition écologique, qui suppose une mobilisation à tous les niveaux.

A cet égard, l’association **Ecoprod** a publié en avril 2024, en partenariat avec l’ADEME et des laboratoires de recherche, une **étude d’impact de l’éco-production audiovisuelle**, qui met notamment en évidence que les démarches d’éco-production conduisent à l’émergence d’un nouveau métier, le chargé d’éco-production, mais aussi que la réussite de telles démarches suppose une **réorganisation globale des pratiques qui doit nécessairement impliquer l’ensemble des membres de l’équipe de production.**

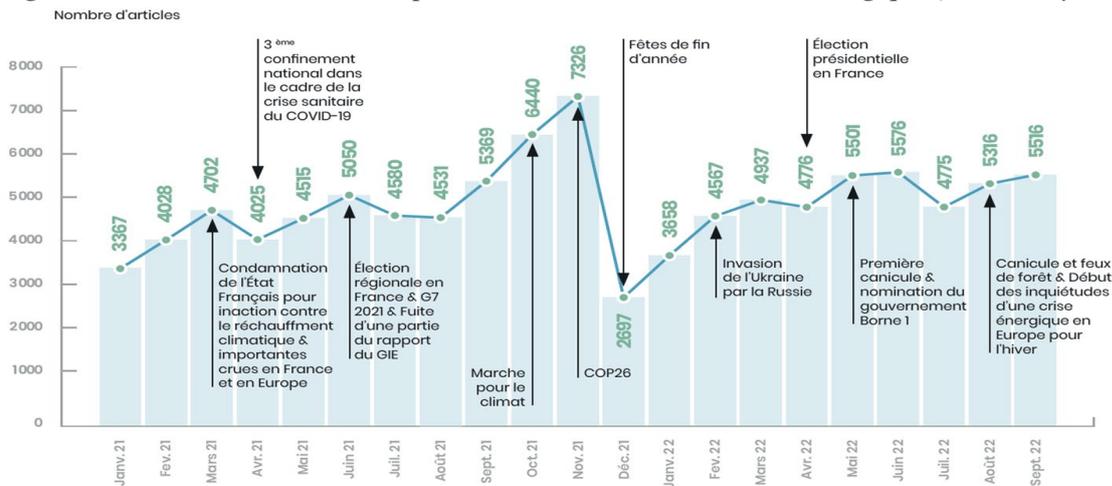
Les associations Music4Planet et Music Declares Emergency France ont développé un projet de « Fresque de la musique » qui consiste, sur le modèle des fresques pour le climat, en l’organisation d’ateliers visant à sensibiliser de façon ludique aux enjeux du changement climatique appliqués à la filière musicale et à construire collectivement des solutions pour le secteur musical de demain.

Dans le cadre de son programme « Chapitres responsables », le Syndicat national de l’édition (SNE) va mettre à la disposition des salariés de l’édition deux modules de formation aux enjeux environnementaux de l’édition. Le contenu pédagogique de ces modules sera élaboré à partir des résultats des analyses du cycle de vie menées par le SNE dans le cadre de Chapitres responsables.

En complément de la sensibilisation des professionnels, qui se développe dans tous les secteurs d'activité, **la culture dispose également d'un levier d'action qui lui est propre : la mobilisation de son pouvoir narratif pour « accélérer la conversion écologique du grand public »**¹⁹.

La presse rend compte à cet égard du débat public sur la transition écologique, avec une couverture en hausse constante des enjeux environnementaux et environ 5 000 articles par mois qui y étaient consacrés en 2022.

Figure n°5 – Nombre d'articles de presse en lien avec la transition écologique (étude Aday ObSoCo)



La sensibilisation du grand public peut évidemment s'appuyer aussi sur la fiction. **Un acteur auditionné par la commission²⁰ prend ouvertement ce parti, notamment en soumettant les scénarios de ses productions au « Planet Test »²¹ et en ayant conçu le guide « L'Écran d'après »** pour inciter les auteurs à s'interroger sur les représentations véhiculées.

Cependant, si le rôle de la culture dans la construction des imaginaires lui permet d'exercer une influence déterminante dans l'accompagnement de la transition écologique, cette **force de conviction du grand public ne peut dépendre que de sa propre exemplarité.**

1.2.2. Eco-concevoir les biens et services culturels

L'éco-conception consiste à intégrer la protection de l'environnement dès la conception des biens ou projets en tenant compte de **l'ensemble de leurs impacts environnementaux à**

¹⁹ ADEME, *Des récits et des actes – La culture populaire au service de la transition écologique*

²⁰ Audition Canal+.

²¹ Test de représentation de l'environnement et de la nature sur les écrans qui consiste à se poser les trois questions suivantes : le programme reconnaît-il que le monde nature existe ? Les comportements environnementaux négatifs sont-ils présentés comme des traits de caractère négatifs ? Un personnage fait-il au moins une chose au cours du film pour faire du monde un endroit meilleur ?

chaque étape de leur cycle de vie. On y rattachera ici la question des approvisionnements durables, qui en est distinguée au sein des sept piliers de l'économie circulaire²².

Les secteurs de l'édition de livre et de la presse sont de, longue date, engagés dans des démarches tendant à l'amélioration de la durabilité de leur approvisionnement en papier²³, l'optimisation du grammage du papier, l'utilisation d'encre plus respectueuses de l'environnement, ou encore la sélection de colles, agrafes et vernis conçus pour favoriser le recyclage. Ces efforts produisent des résultats. **Le groupe Hachette Livre indique avoir réduit son empreinte carbone en France de 20% entre 2009 et 2021.** Le livre blanc « [La presse s'engage pour l'environnement](#) », qui présente les engagements et les chantiers ou cours et à venir du secteur, indique que le travail mené par les éditeurs de presse en lien avec les papetiers a permis de réduire le volume d'émissions de GES associés à la fabrication du papier de 29% entre 2005 et 2021.

Dans le champ du cinéma et de l'audiovisuel, l'association Ecoprod constitue, depuis sa création en 2009, l'un des fers de lance du développement de l'« éco-production ». Elle a mis au point divers outils à destination des professionnels, tels que le calculateur carbone « Carbon'Clap » homologué par le CNC, un guide de l'éco-production, et le « label Ecoprod », à partir d'un référentiel permettant de calculer son score d'éco-production sur l'ensemble des étapes de production de la création à la diffusion d'une œuvre. Selon l'étude d'impact de l'éco-production, **la mise en œuvre des actions proposées dans le cadre du label Ecoprod sur les quatre principaux postes d'émission d'un tournage audiovisuel permet en moyenne d'en réduire les émissions de GES de 41%.** Plus récemment, un travail mené par le CNC et le ministère de la Culture, et ayant associé de nombreux professionnels de l'industrie, a abouti à l'élaboration d'un référentiel AFNOR (AFNOR SPEC 2308), d'application volontaire, relatif à la production cinématographique, audiovisuelle et publicitaire responsable.

Dans le champ du spectacle vivant, il ressort d'une enquête conduite en 2021 par l'Union des scénographes (UDS)²⁴ sur un échantillon de 91 scénographes et créateurs de costumes que 57,8% des scénographes interrogés indiquaient choisir les matières utilisées pour les décors en fonction de leur impact écologique.

Dans l'ensemble des secteurs, l'écoconception a vocation à se développer sous l'effet de l'interdiction, prévue par la loi n° 2020-105 du 10 février 2020 relative à la lutte contre le gaspillage et à l'économie circulaire (dite loi « AGECE »), **de l'élimination, par la mise en décharge ou l'incinération, des invendus non alimentaires** (art. L. 541-15-8 du code de l'environnement)²⁵. Applicable depuis le 1^{er} janvier 2024 à l'ensemble des biens culturels physiques, elle oblige l'ensemble des industries de la création à accélérer la mise en place de filières de recyclage et à favoriser des procédés de production et l'usage de matériaux propices

²² Les sept piliers sont l'approvisionnement durable, l'écoconception, l'écologie industrielle et territoriale, l'économie de la fonctionnalité, la consommation responsable, l'allongement de la durée d'usage et le recyclage.

²³ 98% de la fibre papier utilisée provient aujourd'hui de forêts durablement gérées, faisant l'objet d'une certification indépendante.

²⁴ UDS, *Enquête sur l'éco-conception pour les scénographes et créateurs et créatrices de costume* (janvier 2022).

²⁵ Exception faite des produits dont le réemploi, la réutilisation ou le recyclage présentent des risques sérieux pour la santé ou ne répondent pas à l'objectif de développement durable.

au recyclage. Cette question se pose avec une acuité particulière dans certaines industries, telles que la musique (CD), la mode ou le design, dans lesquelles le recyclage implique des opérations coûteuses de séparation des matériaux et pour lesquelles les acteurs nationaux font parfois défaut.

Le recyclage est toutefois une opération qui génère elle-même nécessairement des impacts environnementaux et qui demeure donc moins vertueuse que le réemploi ou que l'absence de production d'un exemplaire supplémentaire. Les possibilités de recyclage, y compris s'agissant d'une matière particulièrement recyclable comme le papier, n'exonèrent donc pas les filières de la responsabilité de limiter autant que possible leurs invendus.

L'une des difficultés auxquelles est confronté le développement de l'éco-production tient à la fragilité des modèles économiques de certains acteurs clés. En témoignent la disparition progressive des papetiers implantés en France, l'absence, sur le territoire national, d'usines de recyclage du papier, ou encore la fragilité du secteur des ressourceries, nécessaire au développement du réemploi des éléments de décor et de scénographie dans le spectacle vivant et le cinéma.

1.2.3. Ajuster l'offre au besoin

D'autres actions ont pour objet d'ajuster l'offre au besoin réel, de façon à économiser des émissions de GES sans valeur ajoutée – autrement dit, à lutter contre le gaspillage.

Dans le champ de la presse, la loi « Bichet » du 2 avril 1947, telle que révisée par la loi n° 2019-1063 du 18 octobre 2019, **prévoit un mécanisme d'assortiment et de plafonnement**, dont les modalités d'application ont été précisées par un accord national professionnel, afin de limiter le volume de titres mis en circulation et ainsi réduire le taux d'invendus. Il permet aux marchands de presse, d'une part, d'adapter en partie l'assortiment des titres qui leur sont distribués en fonction des caractéristiques de la demande et, d'autre part, de déterminer, pour chaque parution, une quantité maximale à livrer selon l'historique des ventes. Les publications relevant de l'information politique et générale sont exclues du champ d'application de ce mécanisme.

Le syndicat national de l'édition (SNE), en lien avec les libraires et les auteurs, porte un projet de suivi des ventes en temps réel (*booktracking*), en cours de développement et dont le déploiement est attendu à compter de 2025. Ce projet devrait permettre de réduire significativement le taux d'exemplaires invendus, qui s'établit aujourd'hui à près de 20% du total des exemplaires distribués²⁶, et donc le taux d'exemplaires pilonnés (13% en moyenne sur 2021 et 2022). En effet, aujourd'hui, les éditeurs décident des tirages sans connaissance fine des stocks et des niveaux de transaction des librairies. Ce nouvel outil, dénommé Fileas²⁷, **permettra un suivi en temps réel des besoins des libraires, grâce à des remontées quotidiennes des données relatives aux ventes.**

²⁶ En tonnes.

²⁷ Fil d'informations libraires éditeurs et auteurs.

Toujours dans le secteur de l'édition, l'impression à la demande permet de répondre exactement à la demande d'un titre donné en ne déclenchant l'impression qu'une fois la commande passée. Si cette technique d'impression n'est pas en mesure de concurrencer l'impression offset traditionnelle sur les gros tirages, elle constitue une solution adaptée pour le secteur de l'auto-édition, les maisons de microédition, ou encore pour la réédition d'ouvrages rares, à destination en particulier des chercheurs²⁸.

L'accord interprofessionnel de 2014 sur l'impression à la demande

L'impression à la demande a été traitée par l'accord interprofessionnel de 2014 en renforçant les obligations de l'éditeur sur l'information à apporter à l'auteur sur le recours à cette technique.

Les critères de l'exploitation permanente et suivie ont été précisés par ce même accord, de sorte que le recours à l'impression à la demande ne caractérise une exploitation permanente et suivie de l'œuvre que si l'ensemble de ces critères sont respectés.

Le streaming vidéo fournit un exemple d'adaptation cette fois qualitative de l'offre à la demande. Parmi les mesures mises en œuvre par certains services de médias audiovisuels à la demande (SMAD) pour réduire l'impact associé au streaming figure **l'ajustement automatique du format vidéo envoyé à la capacité du terminal utilisé**, qui est identifié par le biais du décodeur, de sorte qu'aucune vidéo au format 4K ne soit envoyée à une personne qui utilise son smartphone²⁹. Par ailleurs, l'impact environnemental croissant lié aux formats vidéo³⁰ peut conduire à interroger l'intérêt réel de la mise au point de formats toujours plus gourmands au regard du bénéfice final pour le consommateur.

Dans le champ du dépôt légal, l'Institut national de l'audiovisuel (INA) mène actuellement un projet visant à transférer une majorité de ses contenus d'archives vers du « stockage froid » sur bandes magnétiques (cartouches *Linear Tape-Open* – LTO), pour ne conserver en « stockage chaud » sur disques durs que les extraits régulièrement visionnés depuis sa plateforme. Cette migration présente un double bénéfice écologique en ce que les bandes magnétiques ont une **durée de vie plus longue et une consommation énergétique bien moindre que les disques durs**. Elle devrait générer une baisse de l'ordre de 68% de la consommation énergétique associée à la conservation du dépôt légal. Sa contrepartie est que l'accès en ligne aux contenus enregistrés sur bande magnétique suppose un temps de chargement d'environ une minute pour l'utilisateur.

²⁸ Les enjeux pour le droit d'auteur de l'impression 3D ont déjà fait l'objet d'une commission spécialisée du CSPLA, dont les travaux ne portaient toutefois pas sur l'impression à la demande dans le secteur de l'édition et n'envisageaient pas la question sous l'angle de la transition écologique (CSPLA, « L'impression 3D et le droit d'auteur : des menaces à prévenir, des opportunités à saisir »).

²⁹ Audition Canal+.

³⁰ Selon les données du rapport *The Global Internet Phenomena* de Sandvine, un film de 2h au format 8K (162 gigabits) a un poids trois fois supérieur à son équivalent au format 4K (54 gigabits). S'agissant de la musique enregistrée, l'étude « Réduisons notre empreinte carbone » évalue que, à trajectoire inchangée, la hausse de la qualité vidéo conduirait, à elle seule, à un doublement de l'empreinte carbone du secteur entre 2022 et 2030

1.2.4. Mutualiser et coopérer

Les travaux de la commission ont permis d'examiner plusieurs initiatives dans lesquelles la mise en commun des ressources a pour effet de rationaliser le coût environnemental du secteur.

Si elles induisent nécessairement des coûts de transaction, certaines formes de mutualisation sont relativement aisées à mettre en œuvre, car les bénéfices attendus sont bien identifiés. Le défi est plus important lorsque la coopération suppose de réinterroger les pratiques et modes de fonctionnement habituels d'un secteur.

Ainsi, depuis 1993 et la création, par la Commission de liaison interprofessionnelle du livre (CLIL), de la plateforme Prisme, aujourd'hui utilisée par près de 400 éditeurs-distributeurs et 3 000 librairies, **la distribution de livres fait l'objet d'une organisation mutualisée, à la fois pour l'acheminement des livres vers les points de vente et pour le flux retour des titres invendus**, qui réduit fortement l'empreinte carbone associée au transport.

Une telle mutualisation est également à l'œuvre dans les expérimentations de logistique inversée menées dans trois groupes de presse. Ces expérimentations intègrent également, dans la logique de l'économie de l'écologie industrielle et territoriale³¹, une dimension de coopération à l'échelle d'un territoire. L'idée est de **mobiliser le flux logistique existant, dédié à la livraison, pour récupérer les journaux lus et acheminer la matière papier vers des entreprises locales de recyclage du papier.** Cette organisation permet de répondre à deux problématiques de durabilité de la chaîne de logistique de la presse : d'une part, optimiser le flux logistique retour, en évitant que les camions ne reviennent à vide (ou uniquement chargés des invendus) ; d'autre part, améliorer le recyclage du papier au niveau local, en permettant l'acheminement d'une matière papier qui n'a pas été dégradée par le stockage.

Dans le spectacle vivant, afin d'abaisser le coût environnemental associé à la mobilité des publics et des artistes, **le Syndecac prône la fin des clauses d'exclusivité territoriale**, c'est-à-dire les stipulations des contrats de cession de droit d'exploitation d'un spectacle prévoyant l'exclusivité de la venue d'un artiste sur un territoire et une période donnés, qui conduisent à l'allongement des trajets des publics. Plus encore, il plaide, en se fondant sur le concept d'inclusivité territoriale, pour des **tournées plus raisonnées**, via l'exploitation, par des établissements situés sur un même territoire, d'un même spectacle sur une période donnée, ou encore par la mise en visibilité des dates de diffusion d'un spectacle dans les lieux concurrents.

En ce sens, l'Office national de diffusion artistique (Onda) place, depuis 2023, la coopération entre diffuseurs au centre de sa politique d'accompagnement, avec la création d'un dispositif de soutien visant à favoriser l'ancrage d'équipes artistiques sur des territoires durant un temps long et le lancement d'une plateforme numérique, baptisée « CooProg », destinée à faciliter le partage d'idées de programmation.

³¹ L'écologie industrielle et territoriale correspond à l'un des sept piliers de l'économie circulaire.

Ces appels et incitations à la coopération sont toutefois susceptibles de se heurter aux logiques éditoriales des diffuseurs, dont les choix de programmation répondent à une volonté de se singulariser à l'échelle d'un territoire.

1.2.5. Optimiser la diffusion des œuvres

La réduction de l'empreinte environnementale des industries culturelles et créatives peut enfin passer par la recherche de solutions de diffusion moins gourmandes en énergie mais aussi procéder d'une réflexion relative à une articulation optimale entre les phases de création et de diffusion des œuvres.

S'agissant de la recherche de solutions de diffusion moins énergivores, la question des formats audio et vidéo utilisés pour la diffusion en flux (*streaming*) fournit une bonne illustration. Si l'opportunité écologique de mesures permettant l'ajustement automatique du format vidéo à la capacité du terminal utilisé paraît difficilement discutable, il est loisible d'interroger l'intérêt de la mise au point de formats toujours plus gourmands au regard du bénéfice final pour le consommateur : la valeur ajoutée, pour le spectateur, du passage du format 4K au format 8K vaut-elle bien son coût environnemental³²?

Il s'agirait par ailleurs de **travailler à améliorer encore l'exposition des œuvres et à maintenir l'offre le temps nécessaire pour que le public rencontre l'œuvre**, de sorte que l'allongement de la durée d'exposition de chaque œuvre conduise à une visibilité et découvrabilité accrues, qui permettraient de mieux « amortir » les coûts environnementaux associés à la production.

En ce sens, le Syndéac soutient, dans son livret intitulé *La mutation écologique du spectacle vivant*, que le secteur serait confronté à une logique du « toujours produire plus » amplifiée par les financeurs, y compris l'Etat, qui incitent à des rythmes de production toujours plus élevés. Cette logique générerait plusieurs externalités négatives : des spectacles sont créés mais ne sont pas suffisamment diffusés, conduisant à une utilisation seulement partielle des ressources humaines et matérielles déployées, ou pour des durées trop limitées, de sorte que les activités carbonées de transport sont démesurées par rapport au temps de diffusion. En réponse, il plaide pour l'allongement des durées de diffusion et pour une **meilleure valorisation de l'ensemble des temps d'activité d'une équipe artistique et des différents apports de sa présence sur un territoire**, au-delà de la création et de la représentation des spectacles, et va jusqu'à avancer l'intérêt de « ralentir », c'est-à-dire de réduire la pression à la création de nouvelles œuvres. **Dans cette optique, la ventilation pour le spectacle vivant des aides publiques entre celles qui sont destinées à favoriser la création et celles qui soutiennent la diffusion pourrait être reconsidérée à l'aune de l'objectif d'allongement de la durée d'exploitation effective des œuvres.**

³² Selon les données du rapport *The Global Internet Phenomena* de Sandvine, un film de 2h au format 8K (162 gigabits) a un poids trois fois supérieur à son équivalent au format 4K (54 gigabits). S'agissant de la musique enregistrée, l'étude « Réduisons notre empreinte carbone » évalue que, à trajectoire inchangée, la hausse de la qualité vidéo conduirait, à elle seule, à un doublement de l'empreinte carbone du secteur entre 2022 et 2030.

Si l'optimisation de l'exposition des œuvres constitue le cœur de métier des industries créatives et culturelle, l'éventualité d'une réduction de la quantité de l'offre constitue un changement de paradigme qui soulève d'importantes questions.

D'une part, **les industries culturelles et créatives sont considérées comme des économies de « prototype », caractérisées par l'impossibilité de prédire le succès que connaîtra une œuvre.** Du fait de cette incertitude, la viabilité de leur modèle économique suppose un rythme de création d'œuvres nouvelles suffisamment élevé, de sorte que l'échec de certaines œuvres soit compensé par la réussite d'autres.

D'autre part, cette perspective doit nécessairement être conciliée **avec les impératifs de diversité et d'accessibilité de l'offre culturelle.** A titre d'illustration, il existe un débat déjà ancien, dans le champ du livre, sur la relation entre le nombre d'inventus et la surpublication, c'est-à-dire le fait qu'un trop grand nombre de titres serait édité chaque année. Toutefois, dans la mesure où le nombre d'inventus est en moyenne proportionnellement plus important sur les petits tirages que sur les *best-sellers*, réduire le nombre de sorties pourrait aboutir à ne conserver que les ouvrages les plus populaires, au détriment de la diversité de l'offre littéraire.

Ainsi encore, en matière de streaming musical, parmi les 184 millions de titres qui constituent l'offre totale des différentes plateformes, 82,7% (152 millions) n'ont pas dépassé les 1 000 écoutes en 2023, dont 24,8% qui n'ont pas été écoutés une seule fois³³. Il n'est pourtant pas aisé d'en déduire qu'il conviendrait de ne conserver sur ces plateformes que les seuls morceaux dépassant un seuil de nombre d'écoutes afin de limiter l'empreinte carbone résultant de l'hébergement des données.

2. L'exercice du droit d'auteur dans le cadre de la transition écologique

Au-delà du recensement des nombreuses initiatives prises par les acteurs pour se conformer aux exigences du cadre réglementaire et, plus généralement, à la direction politique adoptée par la France et l'Union européenne en faveur d'une transition écologique, cette seconde partie vise à **analyser la manière dont ce modèle même du « droit d'auteur »** (on entend ici droit d'auteur comme synonyme de la propriété littéraire et artistique) **est susceptible de s'adapter à cette nouvelle donne qui valorise la pérennité des objets plutôt que leur destruction et leur renouvellement.**

L'approche par « cycle de vie » des œuvres et objets protégés n'est pas familière au droit d'auteur dans la mesure où il n'existe pas de « vieillissement » d'un objet immatériel, l'œuvre étant susceptible de s'exprimer sous des formes variées et renouvelées de manière infinie dans le temps et dans l'espace. Les transactions sur les œuvres prennent la forme de cessions de droits et ne génèrent pas en tant que telles d'autres coûts écologiques que ceux nécessaires à la conclusion du contrat. Le déplacement des droits d'auteur n'occasionne pas de modification de l'espace physique. Une opération d'édition d'un ouvrage n'est pas plus problématique d'un

³³ Luminate, Year-End Music Report, Janvier 2024.

point de vue environnemental lorsque l'œuvre est protégée par le droit d'auteur que lorsqu'elle ne l'est pas. Par conséquent, **la reconnaissance de droits sur des objets immatériels et leur mobilisation économique ne constituent pas en elles-mêmes des postes de coûts environnementaux importants.**

En outre, une des règles de base de la propriété littéraire et artistique est que le titulaire est associé à l'ensemble des exploitations de l'objet protégé et cela pendant toute la durée de la protection légale. Dans son principe, le système du droit d'auteur, à travers les mécanismes d'autorisation et de rémunération qu'il adopte, permet aux titulaires d'être impliqués dans les différentes étapes de la vie de l'œuvre. Ainsi, la capacité de contrôler les différents marchés d'exploitation des œuvres garantit en principe une juste rémunération des titulaires sur chaque usage tout au long du cycle de vie des œuvres, de sorte que le droit d'auteur constitue en principe un moyen d'accompagner l'intéressement des titulaires pendant toute la durée de la protection.

Cependant, **certaines évolutions en cours s'inscrivant dans le cadre de la transition écologique, et plus spécifiquement de l'économie circulaire, peuvent susciter des interrogations quant à leur compatibilité avec les protections et mécanismes de rémunération associés au droit d'auteur.** Il s'agit de modifications du cadre juridique national et européen, notamment la consécration d'un droit à réparation ou la priorité donnée au réemploi et la réutilisation, ainsi que du développement de nouvelles pratiques de création et de consommation, telles que *l'upcycling* ou le marché de l'occasion. L'examen de l'articulation entre ces transformations et le droit d'auteur amène un **double questionnement**. D'une part, **les protections conférées par le droit d'auteur sont-elles susceptibles de faire obstacle à certaines pratiques visant, par l'allongement de la durée de vie ou le réemploi des objets, à favoriser l'émergence d'une société plus durable ?** D'autre part, **ces transformations, qui apparaissent pour certaines inéluctables, peuvent-elles porter atteinte à l'équilibre actuel du droit d'auteur et, le cas échéant, quels pourraient être les mécanismes correctifs de nature à préserver, dans cette nouvelle donne, cet équilibre ?**

Le présent rapport n'est pas le lieu de remettre en question le principe même de la valorisation de la production et de la diffusion des objets protégés. Il vise en revanche à étudier les orientations possibles permettant d'intégrer l'incitation publique à optimiser l'emploi des ressources, tout en garantissant le contrôle intellectuel des titulaires sur l'utilisation des objets protégés et la perspective d'une rémunération juste du travail et de l'investissement.

Par conséquent, **le présent rapport ne met pas à plat l'ensemble de la législation sur le sujet mais s'attache à faire état de la réflexion sur la manière dont les préoccupations environnementales croisent les mécanismes du droit d'auteur** et sont susceptibles de conduire à des évolutions dans ce domaine. Il convient à cet égard d'envisager si et comment le droit d'auteur peut s'inscrire dans une économie de la fonctionnalité (2.1). Il s'agit également de réfléchir aux conséquences de l'exercice du droit d'auteur sur les marchés secondaires de l'exploitation de l'œuvre (2.2), ainsi que sur les marchés périphériques de la conservation et de la réparation (2.3) et enfin d'envisager la question de la destruction des supports, notamment au regard du sort des objets contrefaisants (2.4).

2.1. Le droit d'auteur face à l'économie de la fonctionnalité et au marché de l'occasion

L'architecture actuelle du droit d'auteur est d'ores et déjà partiellement adaptée au déploiement de modèles économiques fondés sur le paiement d'une valeur d'usage, dits « économie de la fonctionnalité » (2.1.1) et n'est donc pas de nature à entraver leur développement. De même, la rémunération pour copie privée tient compte des nouveaux modes de commercialisation des appareils d'enregistrement (2.1.5). Le principe de l'épuisement des droits sur la revente des supports tangibles de l'œuvre a en revanche pour effet que les titulaires ne sont pas économiquement intéressés au développement du marché secondaire, qui est une tendance prégnante dans le secteur du livre (2.1.3). L'application partielle de ce principe aux marchés de la distribution en ligne est, quant à elle, facteur d'incertitudes (2.1.4).

2.1.1. Qu'est-ce que l'économie de la fonctionnalité ?

L'économie de la fonctionnalité, qui constitue l'un des sept piliers de l'économie circulaire, correspond à un **modèle dans lequel « l'échange économique ne repose pas sur le transfert de propriété de biens, qui demeurent la propriété du producteur tout au long du cycle de vie, mais sur le consentement des usagers à payer une valeur d'usage »**³⁴.

Ce modèle a pour objet de diminuer l'empreinte environnementale du système économique du fait d'un **usage mutualisé des biens** – de sorte qu'il n'implique pas une diminution de niveau de consommation, mais une allocation plus efficace des biens entre les différents utilisateurs. Du point de vue des producteurs, l'économie de la fonctionnalité opère un **découplage entre les volumes produits et la valeur économique créée**, puisque, dans le cas d'une mutualisation, les revenus générés ne sont pas proportionnels au nombre de biens unitaires vendus (et donc produits) mais à l'usage qui en est fait. Elle est également associée au **développement de ressources immatérielles** – moins coûteuses sur le plan environnemental –, en particulier via la fourniture de services liés aux produits et l'investissement dans les compétences de l'entreprise³⁵.

La terminologie employée dénote une intention de redonner aux grandes « fonctionnalités de la vie » (alimentation, habitat, santé, culture, etc.) une place centrale dans les finalités de l'économie³⁶. Le terme de « coopération » est fréquemment utilisé pour compléter l'expression : on parle alors d'économie de la fonctionnalité et de la coopération. Ce second terme renvoie à la volonté de coopération des acteurs d'un même territoire (entreprises, consommateurs, citoyens) et traduit l'idée que **la démarche ne saurait se réduire à des enjeux purement technologiques, mais qu'elle implique un changement de modèle fondé sur des innovations sociales**.

³⁴ Shift Project, « Décarbonons la culture », novembre 2021.

³⁵ L'exemple de l'entreprise Michelin est fréquemment donné pour illustrer concrètement la mise en œuvre d'une démarche d'économie de la fonctionnalité. Dans le cadre d'une offre aux transporteurs professionnels, Michelin ne propose plus la vente de pneus unitaires mais un forfait en fonction des kilomètres parcourus par les camions, assorti de services de maintenance destinés à accroître la durée de vie des pneus.

³⁶ Rapport au Parlement sur le développement de l'économie de la fonctionnalité et de la coopération (avril 2022).

Bien qu'il s'inscrive également dans la perspective d'une économie circulaire, le marché de l'occasion ne constitue pas à proprement parler une déclinaison de l'économie de la fonctionnalité, dans la mesure où la revente d'occasion, d'une part, implique bien un transfert de propriété et, d'autre part, n'est pas déterminée par le modèle économique du producteur initial, qui n'organise pas lui-même ce marché de la seconde main et peut y être complètement étranger³⁷. Toutefois, **le développement du marché de l'occasion produit des effets similaires à ceux de l'économie de la fonctionnalité en ce qu'il conduit à multiplier le nombre d'utilisateurs d'un même bien sur la totalité de son cycle de vie**. C'est pourquoi les développements qui suivent envisagent la revente d'occasion comme une modalité alternative à l'économie de la fonctionnalité.

2.1.2. L'économie de la fonctionnalité inscrite dans le cadre de certains usages mutualisés des exemplaires tangibles

Les préceptes de l'économie de la fonctionnalité ont déjà trouvé des exemples d'application anciens dans le champ de la culture. La bibliothèque, dont l'invention est antérieure à celle du livre, fonctionne ainsi par essence sur ce modèle. L'offre de location s'inscrit également dans cette logique.

A ce titre, il convient de souligner qu'une place est réservée aux usages mutualisés des exemplaires d'œuvres lorsqu'ils répondent à des objectifs de conservation et d'accessibilité publique à la connaissance. Ainsi, la législation sur le droit d'auteur reconnaît une exception aux droits exclusifs permettant aux bibliothèques accessibles au public, aux musées et aux services d'archives d'opérer, sans autorisation, une « *reproduction d'une œuvre et sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation à des fins de recherche ou d'études privées* », sous réserve que ces entités ne recherchent aucun avantage économique ou commercial (8° de l'article L. 122-5 CPI). Une exception équivalente est prévue spécifiquement pour les organismes chargés du dépôt légal (art. L. 132-4 du code du patrimoine).

Le droit européen a consacré de façon autonome, un droit de prêt et un droit de location, depuis la directive 92/100/CEE du 19 novembre 1992, codifiée par la directive 2006/115/CE du 12 décembre 2006. Ces deux droits ont en commun de se rapporter à des modes d'exploitation consistant en la « *mise à disposition pour l'usage, pour un temps limité* » d'un exemplaire d'une œuvre (article 2, 1, a) de la directive de 2006). Ils se séparent sur le fait que **la location a vocation à procurer un avantage économique direct ou indirect à l'exploitant,** tandis que le prêt, qui est par ailleurs réservé aux établissements recevant du public, peut seulement donner lieu au paiement d'un montant n'excédant pas les frais de fonctionnement de l'établissement.

³⁷ Même si, dans certains secteurs tels que l'automobile, la revente d'occasion est partie intégrante du modèle économique des producteurs initiaux

Ainsi que l'a jugé la CJCE³⁸, par des décisions ensuite confirmées par le législateur européen, le droit de prêt et le droit de location **échappent à la règle de l'épuisement des droits**, que ce soit après une première location³⁹ – la solution contraire revenant à vider le droit de location de sa substance – mais aussi après la vente de l'exemplaire⁴⁰.

S'agissant du droit de prêt, le droit français ne le consacre pas de manière générale, mais seulement à travers la loi n° 2003-517 du 18 juin 2003 relative à la rémunération du prêt en bibliothèque, qui en a précisé les modalités pratiques. Ainsi que le permet l'article 6 de la directive de 2006, le législateur français a préféré, à la consécration d'un droit exclusif, la mise en place d'un système de licence légale, qui ne permet pas aux auteurs de refuser le prêt de leurs livres en bibliothèque, mais leur assure une rémunération équitable résultant de deux sources de financement (art. L. 133-2 CPI) : une contribution forfaitaire de l'État, proportionnelle au nombre d'utilisateurs inscrits dans les bibliothèques accueillant du public ; une contribution versée par les fournisseurs de livres, assise sur le prix d'achat des livres par les bibliothèques.

L'application de ce régime est cependant réservée aux prêts de livres et ne touche pas les autres supports de contenus (supports musicaux ou audiovisuels, jeux vidéo, etc.). Même si la théorie du droit de destination est censée rattacher les usages subséquents à la reproduction à l'autorisation de l'auteur, force est de constater qu'une partie des titulaires de droits n'exerce pas le droit de prêt. Il conviendrait sans doute que ces secteurs examinent l'opportunité et les conditions dans lesquelles ils pourraient l'exercer selon des modalités qui préservent les intérêts des auteurs⁴¹.

Le droit d'auteur appréhende également une autre forme d'usage mutualisé des exemplaires tangibles d'une œuvre à travers la figure du droit de location. Toutefois, les directives précitées n'ont donné lieu à aucune transposition expresse en France au motif que le droit national satisfaisait déjà aux exigences communautaires grâce à la théorie du droit de destination. **Cette lecture a été confirmée par la Cour de cassation** dans un arrêt reconnaissant formellement l'existence d'un droit de location rattaché à la « *faculté reconnue à l'auteur et à ses ayants droit de n'autoriser la reproduction de son œuvre qu'à des fins précises* » (1^{ère} Civ., 27 avril 2004, *Nintendo c/ Nouvelle DPM*, n° [99-18-464](#), Bull.). S'il n'est donc pas consacré comme un droit exclusif autonome au sein du code de la propriété intellectuelle (CPI)⁴², le droit de location existe cependant et doit, en tant que mode d'exploitation particulier, être expressément visé par le contrat de cession de droit d'auteur.

³⁸ CJCE, 28 avril 1998, *Metronome Music GmbH c/ Music Point Hokamp GmbH*, aff. C-200/96

³⁹ CJCE, 22 septembre 1998, *Foreningen af danske Videogramdistributører*, aff. C-61/97

⁴⁰ Directive 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (article 4 et considérant 28)

⁴¹ A titre d'exemple, le Titre 3 du Chapitre 3 de l'Annexe IX de la Convention collective de l'Édition, qui traite notamment du droit d'autoriser des artistes-interprètes musiciens, artistes de chœur et artistes choristes, regroupe dans un même mode (dit Mode A) l'autorisation de la mise à disposition par « la vente, l'échange ou le prêt ».

⁴² Exception faite du droit de location expressément reconnu en matière logicielle (art. L. 122-6 CPI), au producteur de phonogrammes (art. L. 213-1 CPI), de vidéogrammes (art. L. 215-1 CPI) et à l'entreprise de communication audiovisuelle.

Le droit de location est cependant loin de jouir en pratique d'une reconnaissance suffisante, faute de développement du marché. Les entreprises de location physique de DVD ou jeux vidéo qui reposaient sur ce modèle ont tendance à disparaître, principalement sous l'effet de la concurrence de leurs pendants numériques. Quant à la location de phonogrammes et de livres, elle n'a jamais vraiment eu cours en France.

S'agissant des mécanismes de rémunération associés à la location, le législateur n'a pas transposé en droit interne le dispositif de rémunération équitable, insusceptible de renonciation, prévu par la directive de 2006 dans le champ de la musique et du cinéma⁴³. Les contrats-types de cession de droits utilisés dans ces deux secteurs couvrent cependant d'ores et déjà le cas de la location. Si elle devait advenir, la revitalisation de ces usages mutualisés devrait conduire les acteurs à clarifier le partage de la valeur entre les différentes catégories d'ayant droits.

Dans le champ du livre, le cabinet d'éco-conseil le Bureau des acclimatations et l'université de Grenoble-Alpes envisagent une expérimentation en collaboration avec certains acteurs de l'édition et les libraires, qui consiste en la mise en place d'une offre d'abonnement annuel en librairie permettant d'accéder à une sélection limitée de livres. Ce modèle propose d'envisager *ab initio* le cycle de vie de l'exemplaire physique non comme une simple succession des ventes, mais comme donnant lieu à un ensemble d'actes de mise à disposition tout au long de sa durée de vie (Work as a Service). Appliqué au secteur du livre, ce modèle soulève cependant, à ce stade, des interrogations sur le plan juridique, au regard du droit d'auteur et de la loi sur le prix unique, comme sur ses effets sur l'équilibre de la chaîne du livre et des acteurs de l'intermédiation culturelle.

2.1.3. La vente d'un support tangible, facteur de perte de contrôle du titulaire

Le droit de la propriété littéraire et artistique s'articule essentiellement, au regard du droit de l'Union, autour de l'exercice de trois droits patrimoniaux que sont le droit de reproduction, le droit de communication au public et le droit de distribution. Ces prérogatives ne se retrouvent pas à l'identique dans le code de la propriété intellectuelle qui reconnaît expressément le droit de reproduction et le droit de représentation (correspondant au droit de communication au public) et reste silencieux sur le droit de distribution qui est généralement considéré comme inclus dans le droit de reproduction à travers la figure doctrinale du droit de destination. Le résultat est toutefois globalement équivalent à la consécration d'un droit de distribution.

La cession des droits conduit à déterminer en principe une rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation, de sorte que le titulaire bénéficie d'une rémunération liée à la multiplication des exemplaires reproduits et à leur vente ainsi qu'à la répétition des actes de représentation de son œuvre sur l'ensemble des médias prévus dans l'acte de cession. Lorsqu'il s'agit d'actes de représentation, l'œuvre créée est diffusée à un public sans que ses membres n'entrent en possession avec un objet physique : seul l'acte d'usage sensoriel de l'œuvre (écoute,

⁴³ « Lorsqu'un auteur ou un artiste interprète ou exécutant a transféré ou cédé son droit de location en ce qui concerne un phonogramme ou l'original ou une copie d'un film à un producteur de phonogrammes ou de films, il conserve le droit d'obtenir une rémunération équitable au titre de la location » (directive 2006/115/CE du 12 décembre 2006, article 5).

vision...) est impliqué. Le gain est lié au nombre de personnes qui partagent cette expérience : plus elles sont nombreuses, plus la rémunération sera en principe élevée.

En revanche, lorsqu'est en cause la production d'objets tangibles, la rémunération est essentiellement assise sur la valorisation économique du transfert de propriété de la chose au profit de l'utilisateur. Dans cette seconde configuration est consacré **le principe d'épuisement du droit, à savoir que le titulaire ne peut plus exercer son droit exclusif après qu'il a autorisé la première mise sur le marché d'un support tangible de l'œuvre sur le territoire de l'Union européenne**. Cette règle ancienne procède de la double conciliation du droit de propriété intellectuelle avec le droit de propriété de l'acquéreur du support d'une part et du droit de propriété intellectuelle avec le droit de la libre circulation des marchandises d'autre part.

Lorsque les conditions de l'épuisement des droits jouent, l'acquéreur de l'objet devient le maître de la chose et peut tirer les bénéfices de sa revente tandis que le titulaire ne peut, quant à lui, envisager ses perspectives de gains que sur le premier marché de mise en circulation des supports de l'œuvre et ses usages publics subséquents, mais certains usages échappent à son contrôle (marché de l'occasion, usage privé).

Cette situation produit deux séries de conséquences :

- le prix est fixé une fois pour toute en prenant en considération l'impossibilité d'être économiquement associé aux valorisations économiques réservées aux acquéreurs ;
- la chance d'un gain nouveau repose sur la production et la vente d'un nouvel exemplaire de l'œuvre ou sur l'utilisation publique de ce dernier.

A la différence donc d'autres modes d'exploitation dans lesquels l'économie du droit d'auteur rejoint l'économie de la fonctionnalité, **les règles relatives à l'épuisement des droits sur la distribution des exemplaires tangibles d'une œuvre sont de nature à favoriser la production de nouvelles marchandises**, dans la mesure où le titulaire ne peut escompter percevoir une rémunération liée à la revente des supports de l'œuvre.

Elles permettent en revanche de « libérer » le marché secondaire au profit des utilisateurs qui pourront réaliser des gains sur le marché de l'occasion. Les différentes reventes de ces objets ne nécessitent nulle autorisation de ce dernier, qui n'est pas davantage associé aux éventuels gains réalisés à l'occasion de ces différentes mutations.

Les travaux de la commission ont conduit à étudier **la problématique de la revente d'occasion des livres par les plateformes numériques**. Les représentants des ayants droit dans le secteur du livre « papier » mettent en effet en exergue les difficultés que rencontre la filière, notamment liées à la rapidité avec laquelle les livres d'occasion se retrouvent en vente sur les plateformes en ligne peu de temps après leur première mise en circulation⁴⁴. En raison de l'accessibilité accrue par les plateformes numériques, **cette offre d'occasion usuellement résiduelle** (les bouquinistes, les vide-greniers...) **tend à devenir progressivement concurrentielle de la première exploitation, à tout le moins pour certains secteurs**.

⁴⁴ Voir le rapport du CSPLA sur l'occasion et l'ouvrage de J. Farchy et Camille Jutant *Qui a peur de l'occasion numérique ?*, Presses des Mines (2015)

Par ailleurs, **il n'est pas acquis que le marché de l'occasion présente toujours un bilan écologique plus favorable que celui de l'édition de livres neufs**, car les gains associés à l'absence de fabrication d'un nouvel exemplaire pourraient être « surcompensés » par l'impact carbone des modes de transport utilisés pour acheminer, parfois sur de longues distances, les livres d'occasion, qui ne présentent pas le même degré de mutualisation et d'optimisation que le circuit de distribution des livres neufs. Une étude en cours conduite par le ministère de la Culture sur l'analyse du cycle de vie du livre d'occasion devrait prochainement apporter des éléments de réponse sur ce point.

Le secteur du livre s'interroge donc sur **l'opportunité de revoir les règles relatives au marché d'occasion** afin d'éviter que la durée d'amortissement des coûts de la publication ne soit excessivement contrainte par la pression d'un marché de l'occasion toujours plus attractif et substituable de l'offre neuve. Le risque décrit est que les éditeurs pourraient répugner à s'engager dans la publication de certaines œuvres si la visibilité de l'offre et le taux de rotation des livres d'occasion dissuadent les lecteurs de faire l'acquisition de livres neufs. **Les titulaires étant exclus de l'intéressement aux opérations de revente** en raison de l'épuisement des droits, seuls les vendeurs et les plateformes intermédiaires tireraient un bénéfice des opérations, **mettant en difficulté l'activité d'édition et à terme menaçant la diversité de l'offre nouvelle**.

Si **l'hypothèse de la remise en question du principe de l'épuisement des droits n'a pas été sérieusement étudiée**, la SOFIA et le SNE ont fait valoir que les raisons qui ont présidé à la décision *Tom Kabinet*⁴⁵ à propos du livre numérique et de la substituabilité du marché de l'occasion et du neuf peuvent, dans une certaine mesure, se retrouver sur le marché du livre « papier ». Le ministère de la Culture a conduit avec la Sofia une [étude](#)⁴⁶ sur l'ampleur du phénomène, dont les résultats ont été rendus public en avril 2024. Les acteurs de la filière se penchent sur les différentes solutions qui permettraient d'enrayer les effets potentiellement négatifs de cette hypertrophie de l'offre d'occasion.

Le modèle dérivé du principe du droit de suite pourrait être envisagé. Cette prérogative a été instaurée en France au début du XXème siècle pour répondre au déséquilibre existant entre la situation des auteurs des arts graphiques et de leurs familles qui pouvaient vivre dans un certain dénuement pendant que certaines œuvres, de leur vivant mais aussi après leur mort pouvaient acquérir une haute valeur spéculative à laquelle ils n'étaient nullement associés et qui ne profitaient qu'aux vendeurs et aux intermédiaires. Ils n'avaient pas, en outre, à cette époque, une possibilité étendue de bénéficier de redevances d'exploitation pour des actes de reproduction ou de communication au public, s'agissant d'œuvres existant souvent en exemplaires uniques ou en nombre limité.

Afin de redresser quelque peu cette injustice, le législateur a introduit un **mécanisme de rémunération dont le fait générateur est la vente du support d'une œuvre graphique ou**

⁴⁵ CJUE, 19 décembre 2019, *Tom Kabinet*, aff. C-263/18.

⁴⁶ <https://www.culture.gouv.fr/fr/thematiques/livre-et-lecture/actualites/le-ministere-de-la-culture-et-la-sofia-publient-une-etude-portant-sur-le-livre-d-occasion>

plastique, dès lors que ce support est une copie réalisée en nombre limité sous le contrôle de l’auteur (un original). Seules les ventes faites par des intermédiaires professionnels (galiéristes, commissaires de justice) sont assujetties. Ce dispositif a été étendu aux autres États membres de l’Union européenne par la directive du 27 septembre 2021 qui en a néanmoins réduit le taux et limité le bénéfice à une somme plafond.

Ce droit qui se greffe sur les reventes successives d’un exemplaire physique d’une œuvre **ne constitue pas une dérogation au principe de l’épuisement des droits, le titulaire n’ayant pas le droit d’autoriser ou d’interdire ces opérations, mais une simple modalité d’intéressement des titulaires** lorsque ces ventes font l’objet d’une intermédiation par un professionnel.

Le modèle du droit de suite pourrait le cas échéant être décliné à propos des marchés de revente d’occasion lorsqu’ils sont opérés par des plateformes (le plus souvent numériques) de mise en relation entre le vendeur et l’acheteur. La viralité de l’offre, la réduction du cycle de mise en circulation de l’exemplaire d’occasion, l’existence de profits réalisés par les plateformes sont autant d’éléments à prendre en considération dans l’étude d’une telle hypothèse. Tant l’opportunité économique que les modalités pratiques d’une telle rémunération – qui serait le débiteur, quels seraient les bénéficiaires, les œuvres et opérations concernées et le montant de la redevance – doivent toutefois faire l’objet d’analyses complémentaires.

La ministre de la Culture a annoncé, en avril 2025, saisir le Conseil d’Etat pour qu’il examine la faisabilité juridique d’un droit à rémunération inspiré du droit de suite, dont seraient en principe exclus les acteurs de l’économie sociale et solidaire et les « bouquinistes », et dont le produit aurait vocation à être reversé à un organisme de gestion collective au bénéfice du soutien à la création.

Une autre piste évoquée dans le cadre des travaux de la commission, en dehors des mécanismes propres au droit d’auteur, serait celle d’une forme de chronologie des médias qui ouvrirait la possibilité pour les plateformes d’offrir des livres d’occasion seulement au terme d’un certain délai après la première date de commercialisation du livre neuf. Les discussions menées au sein de la commission n’ont pas permis de privilégier une solution particulière. Par ailleurs, l’opportunité de mener une telle réflexion en dehors du secteur du livre n’a pas été examinée (jeux vidéo sous forme tangible, articles de modes).

2.1.4. La distribution en ligne des œuvres numériques

Le droit d’auteur européen n’a pas ménagé de traitement spécifique pour la vente en ligne d’une copie numérique d’une œuvre. L’hypothèse d’un droit de distribution numérique inspiré du droit de location, un temps évoquée lors des travaux de l’OMPI à propos des traités de 1996, a été écartée au profit de la consécration d’un droit de mise à disposition, de sorte que chacun puisse avoir accès individuellement et de l’endroit qu’il choisit, soit intégré au droit de communication au public pour le droit d’auteur, soit reconnu en tant que prérogative autonome pour les droits voisins (article 3 de la directive 2001/29). En outre, la distribution numérique implique de manière systématique un acte de reproduction.

La jurisprudence a été à plusieurs reprises saisie de questions relatives à l'étendue de l'épuisement des droits s'agissant de la distribution des œuvres faite via des moyens numériques. Le flou entretenu autour de la qualification a engendré des dissonances dans la jurisprudence de la CJUE selon qu'il s'est agi d'envisager la distribution numérique des logiciels ou des livres numériques.

Dans l'affaire *Oracle/ Usedsoft*⁴⁷, la Cour avait conclu à l'épuisement du droit de distribution sur le logiciel, quand bien même cette distribution avait lieu depuis un serveur distant, en se fondant sur le droit spécial du logiciel. Ainsi, dans ce domaine, un marché de la revente des copies y compris distribuées en ligne pouvait voir le jour dès lors que l'acquéreur avait souscrit une licence d'utilisation à durée illimitée.

A l'inverse, dans l'arrêt *Tom Kabinet*, elle a refusé l'épuisement des droits à propos de la possibilité de « revente d'occasion d'un livre numérique » en considérant que l'acte relevait du droit de communication au public dont il est expressément prévu par la directive 2001/29 qu'il ne s'épuise pas. Surtout, la Cour a considéré que, du point de vue économique, le marché du livre numérique d'occasion entraine en concurrence avec le marché du livre numérique « neuf », en ce que, contrairement au livre « papier », la copie digitale était d'égale qualité. Est également établie une différence avec le logiciel qui est un bien durable, au contraire de certains livres dont la consommation est immédiate.

Récemment, la Cour de cassation française, saisie par *UFC-Que choisir* du caractère abusif des clauses des conditions générales d'utilisation du site Valve, qui empêchaient les joueurs de « revendre » un jeu en ligne, a estimé qu'il convenait de faire prévaloir la jurisprudence *Tom Kabinet*, jugeant que le régime juridique applicable était celui du droit commun d'auteur et non le régime spécial lié à la partie logicielle du jeu⁴⁸. Elle a ainsi empêché les utilisateurs de céder leurs comptes mais aussi de valoriser les ajouts qu'ils avaient pu acquérir lors de leurs phases de jeu précédentes.

La jurisprudence américaine a également écarté le mécanisme de la *first-sale doctrine* à propos d'un mécanisme original de revente d'occasion numérique de musique (affaire *ReDigi*⁴⁹) qui proposait l'écrasement de la copie sur le serveur du vendeur une fois le transfert réalisé.

De façon générale, la jurisprudence marque une certaine hostilité à ouvrir le marché de l'occasion numérique, le plus souvent au motif qu'un tel marché serait concurrentiel avec le marché primaire, en raison de l'absence de dégradation du support numérique de l'œuvre.

Seul le logiciel semblait échapper à ce mouvement. Toutefois les conditions qui avaient présidé à l'érection de la jurisprudence *Usedsoft*, à savoir l'exigence pour que l'épuisement produise son effet que la licence soit conclue à durée indéterminée, a conduit l'industrie à changer ses conditions d'utilisation, de sorte que désormais il n'est que très rarement possible de faire

⁴⁷ CJUE, 3 juillet 2012, *UsedSoft GmbH c/ Oracle International Corp*, aff. C-128/11.

⁴⁸ 1^{ère} Civ., 23 octobre 2024, n° [23-13.738](#), Inédit.

⁴⁹ SDNY, 30 mars 2013, *Capital Records, LLC v. ReDigi Inc.*

“l’acquisition” d’une licence de logiciel ayant une telle durée. Au contraire, les principaux éditeurs délivrent désormais des licences annuelles reconductibles, à un prix sensiblement plus élevé que celui pratiqué auparavant pour les licences indéfinies.

Par conséquent, dans le domaine de la distribution numérique, le contrôle juridique du titulaire est maximal et les capacités d’usage des utilisateurs sont limitées. Cette forme de tertiarisation de la mise à disposition des œuvres en mode « *Work as a Service* », si elle garantit aux titulaires une rémunération liée à l’usage, ne s’est pas accompagnée d’un gain corrélatif pour les utilisateurs, qui se trouvent dans une dépendance totale vis-à-vis du distributeur quant au maintien de leur accès aux œuvres et à la pérennité de leur usage. L’équilibre établi freine le développement de services de revente d’occasion – indépendamment de l’existence de garanties techniques d’effacement jusqu’ici jugées indifférentes – mais est également de nature à maintenir les utilisateurs captifs (voir infra).

Le développement de la distribution numérique est enfin susceptible de créer des systèmes dans lesquels les utilisateurs peuvent voir leurs accès restreints et, hors de toute possession matérielle, être privés de la possibilité de conserver des copies des œuvres, soit lorsqu’ils envisagent de quitter le service, soit lorsque celui-ci fait défaut (faillite, fermeture volontaire, changement des conditions d’utilisation ou modification du catalogue). En outre, la capacité de conserver une copie en « local » peut être mise en balance avec les coûts énergétiques liés à la mise à disposition permanente de la totalité des catalogues auprès de l’ensemble des utilisateurs.

Par ailleurs, tout modèle de distribution numérique n’est pas nécessairement bénéfique sur le plan environnemental. A cet égard, le **modèle des plateformes de streaming** musical comme audiovisuel, alors même qu’il est fondé sur un système de paiement à l’usage, **ne saurait être regardé comme relevant de l’économie de la fonctionnalité**, puisqu’il n’implique pas à proprement parler d’usage mutualisé, l’utilisation de chaque copie étant associée à un coût énergétique liée aux flux de données consommées. Si le coût écologique du *streaming* n’en est pas pour autant supérieur, à usage constant, à la consommation de la même œuvre sur support physique – et est même significativement moindre en ce qui concerne l’audiovisuel (cf. étude ADEME restituée en partie 1.1.5) –, ce gain est compensé par les « effets rebonds » liés à la plus grande accessibilité de l’offre et au mode de tarification forfaitaire des plateformes de *streaming*, qui est susceptible de favoriser une « surconsommation » en décorrélant le prix payé de l’usage qui est fait de la plateforme.

2.1.5. La rémunération pour copie privée sur les appareils reconditionnés ou loués

Le système de la rémunération pour « copie privée », qui constitue une source particulière de rémunération du droit d’auteur et des droits voisins, a été partiellement adapté au développement des nouveaux modèles économiques, fondés sur le marché de l’occasion et l’économie de l’usage.

Issue de la loi dite « Lang » n° 85-660 du 3 juillet 1985, l’exception de copie privée, prévue aux articles L. 122-5 (droit d’auteur) et L. 211-3 (droits voisins) du code de la propriété intellectuelle, et qui est désormais encadrée par l’article 5§2 de la directive 2001/29/CE du 22

mai 2001, permet de déroger au droit de reproduction pour les copies ou reproductions réalisées à partir d'une source licite et strictement réservées à l'usage privé du copiste, en contrepartie, pour les titulaires de droits, d'une compensation équitable.

Cette compensation prend la forme en France de la « rémunération pour copie privée » (RCP), qui consiste en une **rémunération forfaitaire versée par le fabricant ou l'importateur de supports d'enregistrement permettant de réaliser de telles copies, lors de la mise en circulation de ces supports**. Elle est perçue par l'organisme de gestion collective Copie France, qui la reverse aux ayants droits. Les types de support, les taux de rémunération et les modalités de versement de cette rémunération sont déterminés par une commission paritaire (contributeurs et bénéficiaires) présidée par un représentant de l'Etat (art. L. 311-5 CPI). Conçu à l'époque de la généralisation des cassettes audio et vidéo, ce dispositif connaît des actualisations fréquentes au fur et à mesure de la diversification des supports, des modes de copie et des usages des œuvres.

Par une décision du 1^{er} juin 2021, la commission pour la rémunération de la copie privée a **modifié le barème applicable aux téléphones mobiles et tablettes pour y intégrer un tarif spécifique pour les appareils reconditionnés**, calculé, sur la base d'une étude menée sur les caractéristiques techniques et les usages de ces appareils reconditionnés, **en appliquant un abattement de 40% pour les téléphones et 35% pour les tablettes**. Le législateur a ensuite confirmé les principes sous-tendant cette décision par la loi n° 2021-1485 du 15 novembre 2021 visant à réduire l'empreinte environnementale numérique en France, en posant le principe d'une rémunération « *spécifique et différenciée de celle établie pour les supports d'enregistrement neufs de même nature* », tout en ménageant une exception pour les appareils reconditionnés par les acteurs répondant à la définition légale de l'économie sociale et solidaire.

Après l'annulation de cette première décision pour un vice de procédure (CE, 19 décembre 2022, *SIRRMET*, n° 455319, inédit), la commission a adopté, le 12 janvier 2023, une nouvelle décision reprenant les mêmes barèmes, qui a également été contestée par des recours cette fois rejetés par le Conseil d'Etat (CE, 9 février 2024, *Société Phone Recycle Solution* et *SIRRMET*, n°s 472346, 472448, inédit).

Il convient de préciser que ce tarif spécifique ne s'applique qu'aux appareils ayant « *subi des tests portant sur leurs fonctionnalités et établissant qu'ils répondent aux obligations légales de sécurité et à l'usage auquel le consommateur peut légitimement s'attendre* » et, le cas échéant ayant fait « *l'objet d'une ou de plusieurs interventions afin de leur restituer leurs fonctionnalités initiales, notamment leurs capacités d'enregistrement* » (art. L. 311-4 CPI). **Elle ne vaut donc pas à l'égard des simples appareils d'occasion, mais uniquement pour ceux dont les capacités d'utilisation peuvent être regardées comme équivalentes à celles d'un produit neuf**. Ce faisant, le législateur a donc concilié la possibilité d'étendre la durée d'usage des supports d'enregistrement ou de lecture par réparation ou « remise à neuf » avec la compensation des titulaires de droits au titre de cette prolongation des usages de copie privée.

En dépit du barème spécifique prévu pour les appareils reconditionnés, les acteurs du reconditionné continuent de s'opposer au principe de cette RCP en faisant valoir que, compte

tenu de la faiblesse de leurs marges, elle menace leur viabilité économique. A cet égard, il semble toutefois que la **principale difficulté pour les acteurs « vertueux » du reconditionnement provient de la concurrence déloyale des boutiques agissant sur les marketplaces**, qui ne s’acquittent ni de la RCP, ni de la TVA.

S’agissant des offres à bail (*leasing*), dans lesquelles les supports d’enregistrement sont loués plutôt qu’achetés par les utilisateurs et reconditionnés au fil du temps par le fabricant, la RCP est alors intégrée dans le prix de vente à l’acteur proposant l’offre de *leasing* puis, en cas de reconditionnement, due de nouveau lors de la remise en location. Enfin, lorsque l’utilisation des systèmes d’enregistrement fait l’objet d’une mise à disposition sous forme d’abonnement, comme dans le cas du nPVR, la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l’architecture et au patrimoine a introduit la possibilité d’assujettir les fournisseurs de ces services à la RCP sur la base des rémunérations mensuelles versées par les utilisateurs ou abonnés en contrepartie de l’accès au service.

Au-delà de ces deux exemples, les travaux de la commission n’ont pas permis d’envisager des mécanismes alternatifs de compensation fondés sur la durée de l’usage.

2.2. La seconde vie des objets protégés : l’*upcycling* et la réutilisation

Il s’agit ici d’envisager la seconde phase possible du cycle de vie du support de l’objet protégé, en dehors de la simple hypothèse de la revente telle quelle. Il est loisible de distinguer au moins deux types de situations :

- le produit nouveau ne reprend que la matière première de l’œuvre qui n’est pas reconnaissable en tant que telle (destruction/recyclage) ;
- le produit nouveau reprend une partie substantielle de l’œuvre initiale mais s’en démarque par des ajouts ou des suppressions (transformation/*upcycling*) ;

On distinguera ces hypothèses au regard des obligations de traitement des déchets (2.2.1). La Commission s’est penchée sur la pratique dite de l’*upcycling* dans certains champs de la création (2.2.2) et sur celle du réemploi et de la réutilisation dans le domaine de la scénographie et de l’architecture (2.2.3).

2.2.1. Les obligations de traitement des « déchets » au prisme du droit d’auteur

La réglementation environnementale prend notamment la forme d’un ensemble de règles portant **l’ambition de transformer notre modèle économique linéaire**, fondé sur le triptyque « produire, consommer, jeter », **en un modèle circulaire tendant à minimiser la production de nouveaux objets et de déchets** par l’allongement de leur durée de vie, le réemploi, la réutilisation et le recyclage.

Certaines de ces règles sont sectorielles et visent spécifiquement le champ culturel, tel que l’article L. 3212-4 du code général de la propriété des personnes publiques, introduit par la loi « Robert » n° 2021-1717 du 21 décembre 2021 qui autorise, par dérogation, les bibliothèques publiques à céder à titre gratuit les documents dont ils n’ont plus l’usage à des acteurs associatifs

ou relevant de l'économie sociale et solidaire (ESS), qui peuvent ensuite les revendre à titre onéreux.

La plupart de ces règles sont de portée générale et s'appliquent aussi aux industries culturelles et créatives. C'est le cas, par exemple, de **l'interdiction de l'élimination, par la mise en décharge ou l'incinération, des invendus non alimentaires** (supra 1.2.2). Cette mesure introduite en droit national par la loi « Agec » du 10 février 2020, constitue **une déclinaison du principe de hiérarchisation entre les différents modes de gestion des « déchets »**, que l'on peut tenter d'analyser au prisme du droit d'auteur.

2.2.1.1. La hiérarchisation des modes de traitement des déchets

Conformément à la [directive 2008/98/CE du 19 novembre 2008 relative aux déchets](#), le droit de l'environnement distingue plusieurs modes de gestion des déchets qui sont définis à [l'article L. 541-1-1](#) du code de l'environnement :

- Un **déchet** correspond à toute substance ou tout objet, ou plus généralement tout bien meuble, dont le détenteur se défait ou dont il a l'intention ou l'obligation de se débarrasser.
- Le **réemploi** désigne toute opération par laquelle un bien qui n'est pas un déchet est utilisé de nouveau pour un usage identique à celui pour lequel il a été conçu. Il se situe donc en amont même de la création d'un déchet.
- La **réutilisation** se rapporte, elle, à toute opération par laquelle un bien devenu un déchet est utilisé de nouveau. Elle se distingue donc du réemploi à la fois en ce qu'elle suppose le passage préalable du bien par le stade de déchet et en ce que sa nouvelle utilisation n'est pas nécessairement identique à l'usage initial du bien.
- Enfin, le **recyclage** désigne toute opération de valorisation par laquelle des déchets sont retraités en substances, matières ou produits aux fins de leur fonction initiale ou à d'autres fins. La valorisation énergétique en est distinguée.

Ces différents modes de traitement font l'objet d'une hiérarchisation fondée sur leur coût environnemental. [L'article L. 541-1 du code de l'environnement](#) prévoit ainsi que la politique nationale de prévention et de gestion des déchets, qualifiée de « *levier essentiel de la transition vers une économie circulaire* », (i) vise en priorité la prévention et la réduction des déchets, notamment en favorisant le réemploi, et (ii) met en œuvre une hiérarchie des modes de traitement consistant à privilégier, dans cet ordre : la préparation en vue de la réutilisation ; le recyclage ; toute autre valorisation, notamment énergétique ; en dernier lieu seulement, l'élimination.

Cet ordre de priorité s'applique aux autorités administratives, que ce soit au travers de leur activité normative et de la gestion des services publics (art. L. 541-1), mais aussi **directement aux producteurs et détenteurs de déchets**, qui doivent en organiser la gestion en respectant la hiérarchie des modes de traitement ([art. L. 541-2-1](#)).

La portée contraignante de cette hiérarchie n'est cependant pas absolue. La directive elle-même réserve une certaine souplesse dans sa mise en œuvre, en précisant que le non-respect de cette hiérarchie « *peut s'avérer nécessaire pour certains flux de déchets spécifiques, lorsque*

cela se justifie pour des raisons, entre autres, de faisabilité technique, de viabilité économique et de protection de l'environnement » (considérant 31), et la Cour de justice de l'Union européenne (CJUE) l'a qualifiée d' « *objectif, qui laisse une marge d'appréciation aux Etats membres* » (CJUE, 8 mai 2019, *Associazione Verdi Ambiente e Società (VAS) Aps Onlus e.a.*, aff. [C-305/18](#)). L'article L. 541-2-1 prévoit lui aussi que l'ordre de priorité peut « *être modifié si cela se justifie compte tenu des effets sur l'environnement et la santé humaine, et des conditions techniques et économiques* », tout en précisant que la personne concernée doit alors tenir les justifications nécessaires à disposition de l'autorité compétente.

Il n'en demeure pas moins que cette hiérarchie doit guider les pouvoirs législatifs et réglementaires, qui peuvent dans certains cas lui donner le caractère d'une interdiction « en dur ». Ainsi, l'article L. 541-15-8 du code de l'environnement précité dispose que les produits d'hygiène et de puériculture « *doivent nécessairement être réemployés* ». Il est probable que la portée de l'obligation de réemploi et de réutilisation continue de se renforcer à l'avenir.

2.2.1.2.L'articulation de ces notions avec le statut des objets protégés

Si l'usage du terme de « déchet », dans son sens courant, est malvenu pour se référer à une œuvre « immatérielle », le support d'un objet protégé par le droit d'auteur peut, quant à lui, être qualifié de « déchet » au sens du droit de l'environnement, c'est-à-dire de bien dont son propriétaire a l'intention de se défaire. Or, il résulte du cadre juridique mentionné *supra* que **les personnes détenant des objets protégés dont ils souhaitent se défaire doivent en principe privilégier leur réemploi ou leur réutilisation**. Il existe donc une incitation à favoriser le marché de l'occasion et de la transformation.

Ces différents modes de traitement emportent des conséquences très différentes au regard du monopole d'exploitation comme du droit moral des auteurs :

Premièrement, **l'élimination d'un objet protégé** ou toute opération de valorisation ou de recyclage impliquant un simple retraitement de la matière première, et ayant pour effet d'effacer toute reconnaissance possible de l'œuvre originale, **ne relève pas nécessairement du contrôle économique du titulaire**. Si l'œuvre n'est plus identifiable en tant que telle, ce n'est plus la valeur « intellectuelle » de cette dernière qui est prise en considération dans l'objet nouveau mais seulement la valeur de récupération de tout ou partie des éléments constitutifs dudit support.

Une telle reconfiguration fait disparaître les objets protégés. Elle n'engendre en principe aucun acte d'exploitation au titre du droit d'auteur car il ne s'agit ni d'un acte de reproduction, ni d'un acte de communication au public. En revanche, la disparition de l'objet protégé peut aller à l'encontre du droit moral des auteurs ou des artistes interprètes. La destruction de l'œuvre ou de la prestation est susceptible d'occasionner une atteinte au droit au respect et à l'intégrité. Ceci est particulièrement le cas lorsque l'œuvre a été communiquée dans un support unique puisqu'alors la destruction de ce dernier empêche toute conservation de l'œuvre. Toutefois, selon la loi française, l'indépendance de la propriété physique et de la propriété intellectuelle ne permet pas de faire prévaloir le droit moral de l'auteur sur la capacité juridique du

propriétaire de détruire son bien, sauf à faire valoir un abus manifeste dans l'exercice du droit de propriété.

Deuxièmement, **la distinction entre réemploi et réutilisation sur le passage ou non par le stade de « déchet » est sans incidence au regard du droit d'auteur**, les protections conférées par les droits exclusifs n'ayant pas vocation à cesser du fait qu'un objet protégé ait temporairement acquis le statut de « déchet »⁵⁰.

Troisièmement, en revanche, **réemploi et réutilisation peuvent emporter des conséquences différentes dans l'hypothèse où la réutilisation donne lieu à une transformation de l'objet**. La seconde mise en circulation d'un objet protégé ayant subi des modifications peut, en effet, se heurter au monopole d'exploitation comme au droit moral de l'auteur. La question du réemploi se pose dans des termes différents : dans la mesure où il correspond à un usage secondaire conforme à la destination première de l'objet, le réemploi est en principe couvert par l'épuisement des droits et n'interfère pas avec le droit moral ; il suppose toutefois l'autorisation de l'auteur lorsqu'il implique une nouvelle mise à disposition au public de l'œuvre.

2.2.2. L'upcycling des objets protégés⁵¹

L'upcycling (« recyclage valorisant ») désigne une pratique consistant à **utiliser des biens récupérés pour créer des objets de valeur supérieure**⁵². **La transformation opérée par l'upcycling peut être de deux ordres**, qui le plus souvent se combinent : d'une part, l'altération matérielle de l'objet récupéré ; d'autre part, le détournement de sa finalité. Ainsi de la réutilisation de palettes de bois pour fabriquer des meubles, ou de la transformation de bouteilles de verre en lampes ou vases.

Les produits upcyclés ne sont pas nécessairement devenus impropres à leur utilisation initiale. Leur perte de valeur peut résulter de ce qu'ils sont devenus désuets ou démodés, ou de ce que, compte tenu de l'évolution des besoins de leur détenteur, leur fonction première a elle-même perdu de son utilité. Peter Mezei et Heidi Harkonen⁵³ l'illustrent par l'exemple de Scarlett O'Hara dans *Autant en emporte le vent* (1939), qui transforme en robe de luxueux

⁵⁰ Cette transition par l'état de « déchet » pourra en revanche avoir une incidence pour la personne chargée de son stockage et de sa gestion, qui pourra être qualifiée d'exploitante « de fait » d'une installation classée pour la protection de l'environnement (ICPE) (CE, 26 avril 2024, *Société Marie Dubois et ministre de la transition écologique et de la cohésion des territoires*, n° [467046](#), T.).

⁵¹ Le contenu de cette sous-partie se fonde largement sur les travaux de deux universitaires auditionnés par la commission : Péter Mezei (dont plusieurs publications sur le sujet sont citées dans les développements qui suivent) et Taina Pihlajarinne (v. notamment « *Upcycling, sustainable creativity and sustainable lifespan – a model for assessing copyright infringements* » - à paraître).

⁵² « *The creation of new goods from salvaged ones in a way that increases the value of the material* » (Zimring, Carl A. "Upcycling in History: Is the Past a Prologue to a Zero-Waste Future? The Case of Aluminum." In: "A Future without Waste? Zero Waste in Theory and Practice," edited by Christof Mauch, RCC Perspectives: Transformations in Environment and Society 2016, no. 3, 45–52. doi.org/10.5282/rcc/7542.

⁵³ Péter Mezei, Heidi Härkönen, "Intellectual Property Law and Upcycling – Towards a Sustainable Transformativeness" (à paraître).

rideaux qui remplissaient encore parfaitement leur finalité initiale mais qui n'étaient plus adaptés comme élément de décoration d'un foyer par ailleurs très appauvri. A tout le moins, et c'est là le critère essentiel de définition de l'*upcycling*, **la transformation réalisée accroît la valeur de l'objet**. Cette valeur ajoutée n'est pas nécessairement économique – l'*upcycling* n'ayant pas forcément de vocation commerciale – mais peut également être fonctionnelle ou artistique.

L'*upcycling* est un phénomène à la fois très ancien et contemporain. Les motivations au fondement de ces pratiques d'*upcycling* ont toutefois grandement évolué⁵⁴ : les formes anciennes d'*upcycling* visent à satisfaire des besoins essentiels ; les formes contemporaines d'*upcycling* peuvent viser à concevoir des œuvres (ou du moins des objets avec une intention esthétique). L'un des principaux traits distinctifs des formes contemporaines d'*upcycling* réside dans **l'intention de souligner la réutilisation à l'œuvre, ce qui se traduit notamment par la mise en visibilité des caractéristiques originelles** (motifs, logos, etc.) des objets transformés. Dans cette perspective, l'*upcycling* est susceptible de soulever des enjeux de propriété intellectuelle lorsque l'objet récupéré intègre un œuvre, une marque, un dessin ou modèle), et que les éléments repris bénéficient eux-mêmes de la protection du droit de propriété intellectuelle⁵⁵.

Ces questionnements se rencontrent principalement dans le **champ de la mode et, plus largement, des arts appliqués**, dont les productions sont le plus susceptibles d'être concernées par les pratiques d'*upcycling*. Ces champs de création sont également souvent à un cumul de protection avec le droit des dessins et modèles, voire le droit des marques.

Loin de se limiter aujourd'hui à un mouvement confidentiel et militant, l'*upcycling* est devenu une **tendance que se sont largement appropriées certaines industries**. Compte tenu de ce changement d'échelle et de cette mise en visibilité de l'*upcycling*, la question de sa conciliation avec les prérogatives du droit d'auteur se posera très certainement à l'avenir. Pour l'heure, **les illustrations jurisprudentielles de cette conciliation demeurent rares. Plusieurs auteurs européens ont toutefois initié la réflexion en la matière** et dessinent des perspectives d'aménagement des protections conférées par le droit d'auteur à la finalité particulière de l'*upcycling*.

L'enjeu principal, en droit d'auteur comme en droit des marques, est celui de l'applicabilité de la règle de l'épuisement des droits. Si la question se pose, c'est que l'épuisement des droits, qui ne vaut que pour le droit de distribution, n'a pas nécessairement vocation à s'appliquer lorsque l'objet protégé a subi des modifications avant sa seconde commercialisation.

⁵⁴ “*Two extremes are upcycling driven by necessity to meet basic human needs, for example using waste materials to construct shelters in informal settlements, and upcycling as an art or craft to make objects of beauty*” (Ben Bridgens, Mark Powell, Graham Farmer, Claire Walsh, Eleanor Reed, Mohammad Royapoor, Peter Gosling, Jean Hall, Oliver Heidrich, ‘Creative upcycling: Reconnecting people, materials and place through making’ 189 *Journal of Cleaner Production* (2018) 146).

⁵⁵ CJUE, 16 juillet 2009, *Infopaq*, aff. C-5/08

En droit des marques, cette réserve est expressément prévue dans les textes européens (article 15 de la directive 2015/2346 du 16 décembre 2015) et de droit national : si « *le droit conféré par la marque ne permet pas à son titulaire d'interdire l'usage de celle-ci pour des produits qui ont été mis dans le commerce (...) par le titulaire ou avec son consentement* », « *la faculté reste alors ouverte au titulaire de la marque de s'opposer à tout nouvel acte de commercialisation s'il justifie de motifs légitimes, tenant notamment à la modification ou à l'altération, ultérieurement intervenue, de l'état des produits* » (art. L. 713-4 CPI). Cette réserve est cohérente avec l'économie générale du droit des marques, qui vise tout particulièrement à conférer une protection contre le risque d'association ou de confusion (art. L. 713-2 CPI).

Si le droit d'auteur ne connaît pas de réserve équivalente, qui soit internalisée au mécanisme d'épuisement des droits, il reste que cet épuisement ne vaut que pour le droit de distribution. Or, par la modification de l'objet initial qu'il implique, **l'upcycling est susceptible d'être qualifié d'acte de reproduction ou d'adaptation.**

S'agissant du droit de reproduction, il existe un **débat au sein de la doctrine européenne sur la portée qu'il convient de donner à l'arrêt *Allposters* rendu en 2015 par la CJUE**⁵⁶. Le litige initial opposait aux Pays-Bas la société d'auteurs d'arts graphiques Pictoright à la société Allposters. Cette dernière vendait des affiches reproduisant des tableaux célèbres imprimés avec l'accord des ayants-droits, mais proposait également de vendre ces affiches sous forme de toile en recourant à un procédé chimique permettant de transférer l'encre de l'affiche vers la toile. La société Pictoright estimait que cette opération était soumise à une nouvelle autorisation de l'auteur.

La CJUE lui a donné raison en jugeant que le principe d'épuisement des droits, dès lors qu'il vaut à l'égard de l'objet tangible dans lequel une œuvre protégée ou sa copie est incorporée, ne trouvait pas à s'appliquer en l'espèce. En l'espèce le remplacement du support avait eu pour conséquence la création d'un nouvel objet incorporant l'image de l'œuvre protégée, assimilable à une nouvelle reproduction de cette œuvre, et sans qu'il ait d'incidence à cet égard la circonstance que l'image sur l'affiche avait disparu à la suite du transfert (de sorte qu'il n'y avait pas eu de multiplication des copies). Il est à noter que pour sa part, la Cour suprême du Canada dans l'affaire *Therberge*⁵⁷ avait jugé, à propos du même procédé, que la vente des transferts s'apparentait à un acte de distribution et qu'aucune reproduction n'était à l'œuvre en raison du nombre stable de copies en circulation par destruction du support originaire. Appliquant la doctrine de la première vente, équivalent de l'épuisement, elle avait donc licité cette pratique.

Certains auteurs auditionnés par la Commission⁵⁸, ont fait valoir que **les conclusions de l'arrêt *Allposters* ne sont pas nécessairement transposables à la pratique de l'upcycling**, notamment parce que l'acte en cause ne s'inscrivait pas dans une perspective de durabilité (cf.

⁵⁶ CJUE, 22 janvier 2015, *Art & Allposters International BV c/ Strichring Pictoright*, aff. C-419/13

⁵⁷ Cour suprême du Canada, 28 mars 2002, *Théberge c. Galerie d'Art du Petit Champlain inc.*, [2002] 2 R.C.S. 336, 2002 CSC 34.

⁵⁸ Péter Mezei, Heidi Härkönen, « Monopolising trash : a critical analysis of upcycling under Finnis and EU copyright law », *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, 2023, Vol. 18, No. 5

infra) et qu'il constituait une pratique assimilable à une reproduction. Or, l'upcycling peut résulter de diverses manipulations et transformations des supports d'objets protégés qui n'engendrent pas nécessairement de reproduction, à l'exemple de la reprise de débris de tasses de porcelaine pour faire des boucles d'oreille ou de l'insertion de pièces de vêtements usagés dans de nouveaux modèles.

Le produit de l'upcycling pourrait éventuellement relever du droit d'adaptation. Or, le droit français ne reconnaît pas expressément un tel droit qui est, en général, inclus dans la conception large du droit de reproduction. C'est essentiellement au stade du contrat que les différentes formes d'adaptation d'une œuvre sont envisagées. Ici, la transformation du support de l'œuvre déjà mis en circulation licitement (car sinon il s'agit d'une contrefaçon) ne concerne pas la reproduction mais la distribution de l'objet protégé. Or, au regard du principe d'épuisement des droits précité, il n'est pas possible d'interdire à une propriétaire de procéder à la transformation du support dont elle a fait l'acquisition, dès lors que cette opération procède de son *abusus* et qu'aucun acte mise à disposition publique de l'œuvre n'est impliqué. En revanche, la question de l'exposition publique ou de la communication publicitaire autour de la vente des objets upcyclés pourrait poser des difficultés, tandis que l'acte de revente lui-même devrait en principe être couvert par l'épuisement.

Certains auteurs s'intéressant à la question de l'upcycling d'objets protégés soutiennent résolument la thèse selon laquelle ces pratiques devraient échapper aux droits exclusifs de l'auteur initial. Ils prônent, à cet égard, une **interprétation extensive de la règle d'épuisement des droits (à titre principal) et des exceptions au droit d'auteur (à titre subsidiaire), fondée sur la contribution de l'upcycling aux objectifs de durabilité et de protection de l'environnement**, qui connaissent une consécration au plus haut niveau de la hiérarchie des normes européenne.

Ils soutiennent que **le bouleversement sans précédent que constituent le changement climatique et la raréfaction des ressources naturelles justifierait une interprétation jurisprudentielle renouvelée de l'épuisement des droits**, garantissant que le droit d'auteur n'ait pas pour effet d'entraver le développement de pratiques s'inscrivant dans une perspective de durabilité⁵⁹. Ils s'appuient sur plusieurs fondements en **droit européen**, en particulier les articles 37 de la Charte des droits fondamentaux⁶⁰ et 11 du TFUE⁶¹, qui consacrent la protection de l'environnement comme l'une des priorités des politiques de l'Union, dont l'article 3(3) du traité sur l'Union européenne (TUE)⁶² en fait également l'un des objectifs poursuivis par le marché intérieur.

⁵⁹ Irene Caboli, Siroos Tanner, *op. cit.*

⁶⁰ « Un niveau élevé de protection de l'environnement et l'amélioration de sa qualité doivent être intégrés dans les politiques de l'Union et assurés conformément au principe du développement durable. »

⁶¹ « Les exigences de la protection de l'environnement doivent être intégrées dans la définition et la mise en œuvre des politiques et actions de l'Union, en particulier afin de promouvoir le développement durable »

⁶² « L'Union établit un marché intérieur. Elle œuvre pour le développement durable de l'Europe fondé sur une croissance économique équilibrée et sur la stabilité des prix, une économie sociale de marché hautement compétitive, qui tend au plein emploi et au progrès social, et un niveau élevé de protection et d'amélioration de la qualité de l'environnement. »

Cette proposition de mise en balance entre le droit d’auteur – qui procède lui-même du droit de propriété garanti par l’article 17 de la Charte – **et la protection de l’environnement** fait écho à la jurisprudence de la CJUE qui interprète certaines exceptions au droit d’auteur à l’aune des droits fondamentaux auxquels elles se rattachent. L’extension de cette approche à l’épuisement des droits constituerait toutefois une innovation jurisprudentielle. De plus, si la protection de l’environnement est consacrée au plus haut niveau de l’ordre juridique européen, la formulation de l’article 37 de la Charte des droits fondamentaux n’en fait pas un droit au bénéfice des citoyens européens, mais un principe ayant vocation à guider l’action des institutions de l’Union. Cependant, la Cour de Justice fait preuve d’une certaine flexibilité dans la mise en œuvre de cette distinction entre droits fondamentaux et principes, et plusieurs de ses avocats généraux se sont déjà prononcés en faveur de la reconnaissance d’un droit fondamental à la protection de l’environnement garanti par l’article 37⁶³.

Alternativement, **certaines exceptions sont susceptibles de couvrir les pratiques d’upcycling, au stade de la modification de l’œuvre, en particulier l’exception de citation** (art. L. 122-5 CPI, 3^o, a) **et celle de parodie, pastiche et caricature** (4^o de ce même article). Toutefois, si ces exceptions, qui sont traditionnellement interprétées de façon restrictive, pourraient certainement trouver à s’appliquer à certaines situations, il n’apparaît pas évident qu’elles puissent par principe accueillir toutes les formes d’upcycling, même en procédant à une mise en balance avec le principe de protection de l’environnement.

La transformation induite par l’upcycling soulève toutefois également des interrogations au regard du droit moral des auteurs. Si le respect de l’attribution peut être garanti par la mise en avant de pratiques visant à créditer les auteurs initiaux, la conciliation avec le droit au respect de l’intégrité de l’œuvre est de prime abord moins évidente, en particulier lorsque l’objet transformé avait initialement une vocation principalement artistique plutôt qu’utilitaire.

En tout état de cause, la commission estime que le statut de la réutilisation des objets protégés dans le cadre des transformations opérées sur les supports pourrait utilement être clarifié, en incluant la question du droit moral dans le champ de la réflexion.

2.2.3. Les scénographes et les architectes face au défi de la réutilisation

Dans certains secteurs, le réemploi et la réutilisation ne constituent pas de simples facultés dont il faut interroger la compatibilité avec les droits de l’auteur initial, mais d’ores et déjà **une contrainte s’imposant aux créateurs**, appelés de plus en plus à concevoir des œuvres à partir d’œuvres préexistantes.

La commission a eu l’occasion d’examiner ce phénomène dans le champ de la scénographie et de l’architecture. Si les enjeux concrets auxquels sont confrontés ces deux secteurs sont assez différents, l’examen de leur situation soulève une interrogation commune : face à des

⁶³ Elena Izyumenko, “Intellectual Property in the Age of the Environmental Crisis: How Trademarks and Copyright Challenge the Human Right to a Healthy Environment” (24 avril 2024).

transformations qui apparaissent inéluctables, comment préserver au mieux les droits, tant patrimoniaux que moraux, des auteurs ?

2.2.3.1. Le réemploi des éléments de scénographie

La question du réemploi se pose avec une acuité particulière dans le champ de la scénographie, que ce soit pour les scénographes de spectacle vivant ou les scénographes d'exposition, en raison de l'important volume de décors, mobiliers et accessoires que génère leur activité.

Les scénographes sont déjà engagés dans la transition écologique de leur activité, à travers plusieurs initiatives tendant à la promotion de l'écoconception des décors⁶⁴, ou encore la création de la plateforme en ligne « [Plinth](#) », qui vise à permettre la mutualisation et le réemploi d'éléments de scénographie. Cette démarche est encouragée par le législateur qui a introduit, par la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, la possibilité pour l'Etat et ses établissements publics de céder gratuitement, par dérogation à [l'article L. 3211-18](#) du code général de la propriété des personnes publiques, les biens de scénographie⁶⁵ dont ils n'ont plus l'usage au profit de toute personne agissant à des fins non commerciales ou de tout organisme œuvrant dans le domaine culturel ou du développement durable ([art. L. 3212-2 CG3P](#), 7°). Cette possibilité a été étendue aux collectivités territoriales et leurs établissements par la loi « Climat et résilience » n° 2021-1104 du 22 août 2021.

Or, le réemploi ou la réutilisation d'éléments de scénographie peut soulever des questions liées au droit d'auteur pour ceux des éléments de scénographie qui bénéficient d'une telle protection.

Les scénographes disposent d'un double statut : ils sont, d'une part, des techniciens du spectacle, avec un statut de salariés ; ils sont, d'autre part, des artistes auteurs de créations..

Ce double statut se traduit par trois phases de rémunération :

- i. La conception intellectuelle d'une proposition artistique et technique (pouvant donner lieu, par exemple, à la création d'une maquette), qui peut être rémunérée, selon le contrat conclu, en salaire ou en droit d'auteur ;
- ii. La réalisation matérielle de la scénographie, qui est rémunérée en salaire ;
- iii. L'utilisation de l'œuvre par le commissaire d'exposition ou le producteur du spectacle, qui relève à nouveau du droit d'auteur.

L'Union des scénographes et la fédération professionnelle XPO, tous deux auditionnés par la commission, ont indiqué que **le réemploi d'éléments originaux d'une précédente scénographie, voire de la scénographie tout entière, est une pratique qui tend à se développer**, que ce soit dans le spectacle vivant ou les expositions. Cette tendance est appelée

⁶⁴ Voir notamment le « [Manifeste de l'éco-scénographie](#) » de l'Union des scénographes (janvier 2023) et « [Manifeste de l'éco-conception des expositions permanentes et temporaires](#) » de la fédération XPO (avril 2024).

⁶⁵ La valeur unitaire de ces biens ne doit pas dépasser 300 euros ([art. D. 3212-5 CG3P](#)).

à s'amplifier à l'avenir, en particulier dans les établissements culturels publics, sous l'effet des règles imposant que la commande publique inclue une part croissante d'éléments issus du réemploi et de la réutilisation.

Si ce type de réemploi suppose en principe l'autorisation préalable de leur auteur, il ressort de l'audition des deux organisations précitées que ces autorisations sont en pratique très rarement demandées. De façon générale, le recours aux scénographes, que ce soit dans le champ du spectacle vivant ou des expositions, ne donnerait pas toujours lieu à la conclusion de contrats de cession de droit d'auteur. Lorsque de tels contrats sont conclus, ils prévoiraient le plus souvent une rémunération au forfait, en dehors des hypothèses légales (art. L. 131-4 CPI). La méconnaissance des règles élémentaires du droit d'auteur menace la viabilité économique du métier de scénographe : si le réemploi d'éléments de scénographie ne peut qu'être encouragé, la généralisation de ce modèle, qui implique une baisse du nombre de commandes de nouveaux décors, impose que les auteurs soient rémunérés, selon les règles applicables, pour toute nouvelle représentation de leurs créations.

De plus, l'absence de formalisation des droits de propriété intellectuelle sur les scénographies aurait dans certains cas pour **effet indirect d'entraver les possibilités de réemploi, en ce qu'elle fait obstacle à l'attribution des œuvres.** Ainsi, certains éléments de scénographie disponibles, mais dont la paternité est inconnue, ne seraient pas réemployés pour éviter tout risque contentieux. La seule conclusion de contrats de cession de droits ne suffirait cependant pas à répondre à ce problème, qui suppose **le développement d'outils destinés à garantir la traçabilité des œuvres et de leurs auteurs.**

2.2.3.2. La réutilisation dans le champ de l'architecture⁶⁶

La transition écologique est un enjeu très prégnant dans le champ de l'architecture, pour des raisons évidentes : eu égard, d'une part, à sa finalité et, d'autre part, à sa contribution dans le volume total de déchets et d'émissions de gaz à effet de serre⁶⁷ produits tous secteurs confondus, le secteur du bâtiment constitue un levier majeur de réduction de notre empreinte environnementale et d'adaptation au changement climatique. Il en va donc de même, au sein de ce secteur, de celles des constructions qui constituent des œuvres d'architecture (expressément mentionnées dans la liste figurant à l'article L. 112-2 du CPI).

Deux évolutions structurantes liées à la protection de l'environnement emportent des conséquences majeures sur le métier d'architecte et sur la protection de leur droit d'auteur, en particulier du point de vue du droit moral.

⁶⁶ Le CSPLA a lancé en octobre 2024 une mission sur l'architecture et le droit d'auteur qui, aux termes de sa lettre de mission, a notamment vocation à approfondir la réflexion sur ce sujet.

⁶⁷ 23% du total des émissions de GES et 44% de la consommation d'énergie totale en France selon l'ADEME, sur l'ensemble du cycle de vie des bâtiments, depuis leur construction jusqu'à leur utilisation

D'une part, dans l'objectif de réduire l'artificialisation des sols, qui est à l'origine de plusieurs pressions sur l'environnement⁶⁸, la loi « Climat et résilience » du 22 août 2021 a fixé un **objectif de « zéro artificialisation nette »**⁶⁹ (ZAN) à l'horizon de 2050, assorti d'un objectif intermédiaire de division par deux de la consommation d'espaces naturels, agricoles et forestiers d'ici à 2030. Ces ambitions impliquent nécessairement une moindre création de bâtiments neufs au profit de la rénovation ou la reconstruction des bâtiments existants. Il en résulte une **transformation profonde du métier d'architecte, dont la vocation devient moins de concevoir de nouveaux ouvrages que d'intervenir sur des ouvrages existants.**

D'autre part, la **politique de réhabilitation énergétique des bâtiments**, qui s'incarne à la fois dans des obligations réglementaires et des incitations financières, implique d'importantes adaptations du parc immobilier existant. S'y ajoute la nécessité d'adapter les bâtiments aux effets du changement climatique, par exemple les épisodes de canicules plus fréquents, plus intenses et plus longs que connaîtra la France dans les années à venir, par la modification de leur dessin, des changements de matériaux ou de la couleur des toits. Si le principe selon lequel les constructions existantes doivent évoluer pour s'adapter à de nouveaux besoins n'a rien d'inédit – il renvoie à la spécificité de l'architecture, dont les œuvres sont aussi le plus souvent des biens de première nécessité –, les deux évolutions évoquées à l'instant se singularisent par la quantité de transformation lourde qu'elles induisent pour rendre les bâtiments plus efficaces et mieux isolés.

La combinaison de ces deux séries d'obligations conduit à une démultiplication des réhabilitations d'ouvrages existants, qui interroge les modalités de préservation des droits de leurs auteurs initiaux.

En premier lieu, si la question ne semble pas encore s'être présentée aux juridictions nationales, **il est probable que les nécessités de la réhabilitation énergétique et de l'adaptation au changement climatique tendront, le plus souvent, à prévaloir sur le droit au respect de l'architecte sur son œuvre.** La Cour de cassation⁷⁰ juge avec constance que « *la vocation utilitaire du bâtiment commandé à un architecte interdit à celui-ci de prétendre imposer une intangibilité absolue de son œuvre, à laquelle son propriétaire est en droit d'apporter des modifications lorsque se révèle la nécessité de l'adapter à des besoins nouveaux* », tout en précisant « *qu'il appartient néanmoins à l'autorité judiciaire d'apprécier si ces altérations de l'œuvre architecturale sont légitimées, eu égard à leur nature et à leur importance, par les circonstances qui ont contraint le propriétaire à y procéder* ». Le Conseil d'Etat⁷¹ retient une approche similaire, bien qu'elle puisse sembler, dans sa formulation, plus protectrice du droit moral de l'auteur : « *[s]i en raison de la vocation d'un stade, l'architecte qui l'a conçu ne peut prétendre imposer au maître de l'ouvrage une intangibilité absolue de son œuvre, ce dernier ne*

⁶⁸ En particulier, la baisse de capacité d'absorption du CO₂, la perte de biodiversité, l'amplification du risque d'inondation.

⁶⁹ Comme l'indique la formule, le « zéro artificialisation nette » des sols n'équivaut pas à une interdiction totale de l'artificialisation de nouveaux espaces, mais conditionne toute nouvelle artificialisation à la renaturation, à proportion égale, d'espaces artificialisés.

⁷⁰ 1^{ère} Civ., 7 janvier 1992, n° [90-17.534](#).

⁷¹ CE, 11 septembre 2006, Agopyan, n° 265174, T ; v. également CE, 14 juin 1999, Conseil de fabrique de la cathédrale de Strasbourg, n° 181023 Rec.

peut toutefois porter atteinte au droit de l'auteur de l'œuvre en apportant des modifications à l'ouvrage que dans la seule mesure où elles sont rendues strictement indispensables par des impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public et notamment la destination de l'ouvrage ou son adaptation à des besoins nouveaux »

Si la mise en œuvre de ces règles suppose une appréciation concrète des modifications envisagées, **il est possible d'estimer que l'adaptation des bâtiments aux impératifs écologiques sera, dans la plupart des cas, regardée comme justifiant l'atteinte portée au droit à l'intégrité de l'œuvre.** Par ailleurs – et sans doute que cet élément ne joue pas en faveur du droit moral des architectes –, la préservation de l'intégrité des bâtiments repose déjà sur les différents dispositifs de protection patrimoniale – des « Monuments historiques » jusqu'au label « Architecture contemporaine remarquable »⁷² – dont la mise en œuvre, liée à la valeur collective d'une œuvre, est sans lien avec le droit moral de l'architecte.

Par conséquent, il paraît opportun de **concentrer les efforts sur la protection du droit au respect du nom et de la qualité des architectes en s'efforçant de mieux reconnaître et valoriser, à l'occasion de la transformation d'un bâtiment, la contribution de l'auteur initial.** A cet égard, la proposition de créer des outils de gestion des métadonnées liées à l'œuvre, envisagée ci-dessous, ne répond sans doute qu'imparfaitement au besoin, qui est celui d'une information destinée au public sur la paternité d'une œuvre. On peut en revanche envisager une simple adaptation de l'usage habituel en architecture, aujourd'hui codifié à l'article L. 650-2 du code du patrimoine, à savoir l'apposition du nom de l'architecte sur l'une des façades extérieures du bâtiment, au cas des œuvres architecturales composites, où l'empreinte de l'auteur initial demeurerait après reconstruction.

En second lieu, **la reconstruction de bâtiments soulève la question du sort des œuvres artistiques qui peuvent y être incorporées.** Il peut s'agir de fresques, bas-reliefs, plafonds peints ou de sculptures qui, dès lors qu'ils ne peuvent être séparés de l'immeuble sans porter atteinte à son intégrité, présentent le caractère d'immeubles par nature, et non par destination⁷³ Le code de la construction et de l'habitation prévoit, à son article L. 126-34, que lors de travaux de démolition ou de rénovation significative de bâtiments, le maître d'ouvrage est tenu de réaliser un diagnostic relatif à la gestion des produits, équipements, matériaux et déchets (PEMD) issus de ces travaux, qui fournit les informations nécessaires en vue de leur réemploi, de leur valorisation ou de leur élimination. Il ressort de l'audition réalisée sur les enjeux du secteur de l'architecture que **les œuvres d'art incorporées à des bâtiments démolis ou reconstruits seraient souvent catégorisées de déchets et finiraient détruites.**

Il apparaît donc souhaitable d'intégrer la notion d'œuvre d'art constituant un immeuble par nature dans les règles relatives aux diagnostics PEMD, pour qu'un traitement particulier puisse leur être réservé et, à tout le moins, que les auteurs soient associés aux décisions relatives au

⁷² Créé par la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine, il remplace l'ancien label « Patrimoine du XXe siècle ».

⁷³ Cass., Ass., 15 avril 1988, n°s 85-10.262 et 85-11.198 ; CE, 24 février 1999, *Société Transurba*, n° 191317, Rec.

sort de ces œuvres. **La mise en œuvre d'un tel dispositif suppose, là encore, que les informations permettant de retrouver l'auteur initial soient aisément accessibles.**

2.2.3.3. Faciliter l'exercice des droits grâce aux métadonnées

Les deux exemples de l'architecture et de la scénographie mettent en évidence l'intérêt, dans la perspective d'une intensification du réemploi et de la réutilisation d'œuvres existantes, de **développer des outils permettant de garantir une meilleure traçabilité des œuvres et de leurs auteurs.**

Une telle démarche viserait à **faciliter le réemploi et la réutilisation**, en dissipant l'incertitude sur le statut de l'objet concerné, et à **favoriser l'exercice par l'auteur de ses droits**. Il s'agirait **d'organiser la génération et le stockage des métadonnées afférentes aux œuvres**, de façon à ce qu'une information claire et complète sur l'auteur et les possibilités de réutilisation, actualisée tout au long du cycle de vie de l'œuvre, soit facilement accessible à tout tiers intéressé, à l'instar du registre public de la cinématographie. L'usage du terme de « métadonnées » ne préjuge pas du support de l'outil, qui peut être informatique comme physique ; ainsi, les scénographes envisagent la mise en place d'un carnet associé à chaque scénographie qui suivrait sa circulation .

Le principe de la création de tels outils, la détermination des données utiles pour garantir la traçabilité et favoriser le réemploi des œuvres et les modalités d'actualisation de ces données devraient bien sûr faire l'objet de travaux et d'échanges au sein des professions concernées, qui pourraient utilement associer les acteurs du réemploi.

La commission a rencontré, dans le cadre des auditions, un autre cas d'usage possible de tels outils de traçabilité des œuvres, pour **la conservation, la restauration et la réexploitation d'œuvres du patrimoine cinématographique**. L'un des enjeux auxquels sont confrontés les « cataloguistes », en amont de la restauration d'une œuvre, est de parvenir à la fois à détenir les droits immatériels sur l'œuvre et, ce qui peut poser davantage de difficultés, à acquérir la propriété des éléments matériels du film, qui peuvent être éparpillés entre plusieurs propriétaires – étant précisé que les éléments conservés au titre du dépôt légal ne permettent pas une reconstitution de qualité. La mise en place d'un outil de partage des données concernées permettrait de remédier à ces difficultés. S'il existe des initiatives individuelles en ce sens, ce sont des projets dont le coût et l'ambition rendent indispensables la concertation et la mise en commun de ressources, avec éventuellement un appui des pouvoirs publics.

2.3. L'allongement de la durée de vie des objets

L'émergence d'un mouvement social en faveur de la réparation s'est traduite par différents textes visant à rendre plus « réparables » les objets protégés et à libérer ainsi le marché aval des pièces détachées et des services de réparation. Ce mouvement amorcé déjà dans le secteur des dessins et modèles s'est étendu dans le champ du droit d'auteur pour permettre la réparation des objets physiques (2.3.1). Par ailleurs, le rôle joué par le logiciel dans le fonctionnement de nombreux objets pose la question de la lutte contre les pratiques conduisant à entraver leur

réparation voire à limiter leur durée de vie lorsqu'elles se fondent juridiquement sur le droit d'auteur (2.3.2).

2.3.1. Le droit à réparation des objets physiques

La loi n° 2021-1104 du 22 août 2021 « Climat et résilience » a introduit dans le droit français la « **clause de réparation** » prévue par le droit européen, par la création de deux nouvelles exceptions, ayant le même objet, en droit d'auteur (12° de l'article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle) et en droit des dessins et modèles (4° de l'article L. 513-6 CPI)⁷⁴.

Les constructeurs automobiles ont traditionnellement la possibilité de protéger, au titre du droit des dessins et modèles, les pièces visibles participant de l'esthétique de leurs modèles de véhicules. Cette protection se cumule, en vertu du principe de l'unité de l'art, avec celle conférée par le droit d'auteur pour celles de ces pièces qui remplissent la condition d'originalité.

Les deux exceptions instituées par la loi « Climat et résilience » ont pour effet de **priver les constructeurs automobiles de la faculté de faire valoir leur droit exclusif sur les pièces de rechange « destinées à rendre leur apparence initiale » à un véhicule**. Si l'ajout de ces exceptions était principalement motivé par des **considérations liées à l'intensification de la concurrence**, cette libéralisation du marché des pièces détachées automobiles devrait en principe avoir pour effet, au travers de la baisse du prix des pièces de rechange qu'elle induit, d'inciter les consommateurs à la réparation. **Le ministère de la Culture n'a pas été impliqué dans l'adoption de ces deux nouvelles exceptions, illustrant ainsi le risque d'atteintes non anticipées au droit d'auteur**. Il en résulte d'ailleurs une malfaçon législative avec la coexistence de deux 12° à l'article L. 122-5.

Il s'agit de la transposition (tardive) d'exceptions prévues par le droit européen, à l'article 5.2.1) de la directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur⁷⁵ et à l'article 110 portant « disposition transitoire » du règlement 6/2002 du 12 décembre 2001 sur les dessins et modèles communautaires⁷⁶. La CJUE a précisé que l'exception ne valait qu'aux fins de réparer un produit devenu défectueux, excluant ainsi une utilisation à des fins esthétiques, et que la pièce de rechange devait être visuellement identique à la pièce incorporée lors de la mise sur le marché. Elle a également fait obligation au fabricant et au vendeur d'une pièce détachée d'informer l'utilisateur que la pièce en question incorpore un dessin ou modèle dont ils ne sont pas titulaires et du fait que cette pièce est exclusivement destinée à être utilisée dans le but de permettre la réparation du produit complexe⁷⁷.

⁷⁴ Deux précédentes tentatives du législateur, à l'occasion de la loi n° 2019-1428 du 24 décembre 2019 d'orientation des mobilités et la loi n° 2020-1525 du 7 décembre 2020 d'accélération et de simplification de l'action publique avaient été censurées comme cavaliers législatifs par le Conseil constitutionnel.

⁷⁵ « [L]orsqu'il s'agit d'une utilisation à des fins de démonstration ou de réparation de matériel ».

⁷⁶ « Jusqu'à la date d'entrée en vigueur des modifications apportées au présent règlement, sur proposition de la Commission à ce sujet, une protection au titre de dessin ou modèle communautaire n'existe pas à l'égard d'un dessin ou modèle qui constitue une pièce d'un produit complexe qui est utilisée au sens de l'article 19, paragraphe 1, dans le but de permettre la réparation de ce produit complexe en vue de lui rendre son apparence initiale »

⁷⁷ CJUE, 20 décembre 2017, *Porsche et Audi*, aff. C-397/16 et C-435/16.

En l'état actuel du droit national, il existe une asymétrie entre l'exception prévue au titre du droit d'auteur et celle dérogeant au droit des dessins et modèles. L'exception au droit d'auteur, formulée en termes généraux, n'opère aucune distinction selon le type de pièces et selon l'équipementier. En matière de droit des dessins et modèles, si le marché des pièces détachées relatives au vitrage est totalement libéralisé, l'exception ne bénéficie, s'agissant des autres types de pièces, que pour celles qui sont réalisées par l'équipementier ayant fabriqué la pièce d'origine (4° de l'article L. 513-6 CPI). En complément, il est prévu que la durée maximale de protection, fixée en principe à 25 ans, est ramenée à 10 ans pour celles des pièces qui ne tombent pas dans le champ de l'exception, c'est-à-dire les pièces (hors vitrage) qui ne sont pas réalisées par l'équipementier mais directement par les constructeurs, telles que les pièces de tôlerie.

Entrées en vigueur au 1^{er} janvier 2023, **ces deux exceptions pourraient être prochainement modifiées pour tenir compte de la publication, le 18 novembre 2024, du « paquet dessins et modèles »**, qui comprend le règlement 2024/2822 du 23 octobre 2024, dont la plupart des dispositions sont applicables depuis le 1^{er} mai 2025, et la directive 2024/2823 du même jour, dont les dispositions doivent être transposées d'ici le 9 décembre 2027. Le considérant 33 de la directive précise que la clause de réparation répond à l'objectif d'une économie plus durable – tout en justifiant, à titre principal, la nécessité de légiférer par l'impératif de libre concurrence non faussée.

Le fabricant ou le vendeur d'une pièce d'un produit complexe ne pourra se prévaloir de cette clause que s'il a préalablement informé les consommateurs de l'origine commerciale du produit destiné à la réparation du produit complexe ainsi que de son identité. Si l'article 19 de la directive ne modifie pas la finalité de l'exception, qui est exclusivement de permettre la réparation d'un « produit complexe » en vue de lui de rendre son apparence initiale, elle n'en restreint pas le champ d'application au seul secteur automobile. C'était à vrai dire déjà le cas du règlement de 2001, mais celui-ci ne prévoyait qu'une « disposition transitoire ». La transposition du régime pérenne institué par la directive devrait en principe conduire, non seulement à supprimer les distinctions opérées par le législateur français selon le type de pièces automobiles, mais aussi à en étendre l'application aux autres secteurs.

Le Paquet Dessins & Modèles prévoit toutefois une période transitoire de huit ans, jusqu'au 9 décembre 2032, pour permettre aux États membres de se conformer à ces nouvelles dispositions et d'intégrer pleinement la « **clause de réparation** » dans leurs législations nationales.

Enfin, la directive 2024/1799 du 13 juin 2024 établissant des règles communes visant à promouvoir la réparation des biens et modifiant le règlement (UE) 2017/2394 et les directives (UE) 2019/771 et (UE) 2020/1828, dont la transposition doit être réalisée avant le 31 juillet 2026, introduit de nouvelles obligations susceptibles d'engendrer des modifications dans le champ du droit d'auteur.

Ce texte impose notamment une obligation de réparation à la charge du fabricant y compris en cas de panne survenue en dehors de la période de garantie légale et pousse à l'élargissement de la disponibilité des pièces détachées et des services de réparation à des prix raisonnables qui ne constituent pas un obstacle à la réparation. En particulier, le considérant 18 prévoit que « *les fabricants sont tenus de donner accès aux pièces de rechange, aux informations relatives à la*

réparation et à l'entretien ou à tout outil logiciel, micrologiciel ou dispositif auxiliaire similaire lié à la réparation. Ces exigences garantissent la faisabilité technique de la réparation, non seulement par le fabricant, mais aussi par d'autres réparateurs. En conséquence, les réparateurs et, le cas échéant, les consommateurs auront accès aux pièces détachées et aux informations et outils liés à la réparation conformément aux actes juridiques de l'Union et les consommateurs auront un plus grand choix de réparateurs ou, le cas échéant, la possibilité de réparer eux-mêmes ».

La directive n'est toutefois pas exempte d'ambiguïtés au sujet de la conciliation de cette obligation avec le respect des droits de propriété intellectuelle. Ainsi, elle prévoit en son article 5 paragraphe 6 que « *Les fabricants n'utilisent aucune clause contractuelle, aucune technique matérielle ou logicielle entravant la réparation de biens relevant des actes juridiques de l'Union énumérés à l'annexe II, à moins que cela ne soit justifié par des facteurs légitimes et objectifs, y compris la protection des droits de propriété intellectuelle en vertu du droit de l'Union et du droit national. Les fabricants n'empêchent pas, en particulier, les réparateurs indépendants d'utiliser des pièces de rechange originales ou de seconde main, des pièces de rechange compatibles et des pièces de rechange issues de l'impression 3D, lorsque celles-ci sont conformes aux exigences du droit de l'Union ou du droit national, telles que les exigences relatives à la sécurité des produits ou au respect des droits de propriété intellectuelle. Le présent paragraphe est sans préjudice des exigences spécifiques des actes juridiques de l'Union énumérés à l'annexe II et du droit de l'Union et sans préjudice du droit national prévoyant la protection des droits de propriété intellectuelle* ».

La nature de l'équilibre à réaliser entre l'objectif de réparation et le respect des droits de propriété intellectuelle n'est nullement précisé dans le texte de la directive, laissant en ce domaine une large compétence aux États membres.

2.3.2. Usage des éléments logiciels et durabilité

La directive précitée cherche ainsi à établir une interdiction d'utiliser des procédés logiciels pour entraver la réparation d'un certain nombre de produits au titre desquels figurent l'électroménager, les appareils de téléphonie mobile, les stockages de données. Elle s'inscrit ainsi dans un objectif de lutte contre une obsolescence précipitée par la modification des logiciels qui guident toujours davantage le fonctionnement de nombreux objets, connectés ou non. L'association **HOP déplore toutefois que ces mesures ne soient pas applicables à tous les équipements électriques et électroniques**, la réparation étant un levier essentiel en Europe pour protéger les ressources de la planète et éviter l'accumulation des déchets électriques et électroniques.

Plus généralement, les exemples se multiplient de situations dans lesquelles les mises à jour de systèmes d'exploitation rendent plus difficiles l'usage de matériels de lecture – smartphones, ordinateurs – voire conduisent à un renouvellement du parc. Les techniques de « sérialisation » qui consistent à associer à chaque élément physique un numéro de série sont susceptibles également d'entraver le fonctionnement de certains matériels reconditionnés en raison de la non-reconnaissance par le logiciel des pièces détachées. Plusieurs recours sont en cours

d'instruction en France comme à l'étranger pour dénoncer certaines pratiques des constructeurs de téléphones portables en matière d'obsolescence logicielle qui ont notamment eu pour effet de ralentir la durée de vie des batteries à l'occasion d'une mise à jour du système d'exploitation.

A titre d'exemple, Microsoft a annoncé qu'il cessera de proposer des mises à jour gratuite de Windows 10, 8.1 et 7 à compter du 14 octobre 2025, ce qui pourrait conduire à la mise au rebut de non moins de **240 millions d'ordinateurs dépendants de ces systèmes d'exploitation.** Selon Green IT, la fin de ces mises à jour pourrait provoquer l'émission de 37 millions de tonnes équivalent CO2. Cela équivaut à 6,5 % des émissions de gaz à effet de serre annuelles de la France.

La directive devrait conduire à la disparition des pratiques de sérialisation au niveau européen qui sont en principe déjà interdites en France depuis la loi AGEC de 2020, même si les textes d'application nécessaires font encore défaut. Toutefois, la réserve relative au respect des droits de propriété intellectuelle précédemment évoquée ouvre la voie à une grande incertitude sur la portée pratique de l'obligation de réparation.

En effet, la directive relative à la protection des programmes d'ordinateur laisse un accès assez restreint au code source des logiciels pour en permettre la modification, y compris dans un but de réparation et a fortiori dans la perspective d'opérations de « remanufacturation » qui proposent de remettre à neuf un objet en reprogrammant notamment son équipement logiciel. Cette situation est susceptible de constituer un frein puissant à la réparation des objets « intelligents » mais aussi de renforcer la captivité des consommateurs lorsque les versions logicielles utilisées pour accéder à un objet protégé sont modifiées voire simplement rendues indisponibles. Par ailleurs, l'insertion de code logiciel dans des mesures techniques de protection d'autres œuvres est également susceptible de limiter les possibilités d'intervention ou de réutilisation des utilisateurs.

2.3.2.1. Les freins à la capacité de réparation ou de mise à jour liés au droit d'auteur sur le logiciel

En l'état, le Code de la propriété intellectuelle, dans la partie consacrée aux logiciels laisse peu de place aux utilisateurs pour procéder à des modifications des logiciels soit pour s'assurer de leur fonctionnement (réparation du logiciel), soit pour en permettre l'adaptation afin de procéder à la réparation d'un objet intelligent. Les opérations de « remise à neuf », de « remanufacturations » peuvent inclure des manipulations des logiciels dont le contrôle appartient donc principalement aux titulaires, qui peuvent par conséquent refuser qu'on y procède ou assujettir l'opération au paiement d'une redevance.

S'il existe certaines exceptions aux droits du titulaire sur les logiciels notamment à des fins de maintenance corrective ou de décompilation, l'article L. 122-6-1 du code de la propriété intellectuelle distingue celles qui sont d'ordre public et celles qui autres peuvent faire l'objet d'aménagements contractuels en limitant l'exercice. Mais la frontière entre ce qui peut être fait en marge d'une autorisation préalable et ce qui en relève n'est pas claire comme en témoignent les incertitudes liées à la rédaction de la directive 2009/24 quant à la possibilité pour l'acquéreur légitime de « réparer » librement un logiciel dysfonctionnel. Notamment la contradiction entre

son considérant 13⁷⁸ et son article 8 a été relevée dans par la Cour de Justice dans son arrêt *Top System*⁷⁹. L'avocat général Szpunar avait estimé que « [...] le contrat d'acquisition du programme peut organiser l'utilisation du programme, y compris la correction des erreurs, en limitant la possibilité pour l'acquéreur d'effectuer des actes soumis au monopole du titulaire aux fins de cette correction. Cette limitation peut aller jusqu'à une interdiction absolue de la correction des erreurs par l'acquéreur ». La Cour de justice, quant à elle, avait jugé que « les parties ne peuvent exclure contractuellement toute possibilité de procéder à une correction de ces erreurs » (pt 66), avant d'affirmer que : « En revanche, conformément à cette disposition, le titulaire et l'acquéreur demeurent libres d'organiser contractuellement les modalités d'exercice de cette faculté. Concrètement, ceux-ci peuvent, en particulier, convenir que le titulaire doit assurer la maintenance corrective du programme concerné » (pt 67).

Si toutefois, on se réfère à cette distinction, seules trois exceptions sont d'ordre public : les exceptions de copie de sauvegarde, d'analyse, de décompilation à des fins d'interopérabilité. Or, aucune n'ouvre largement de possibilité de « réparation » du logiciel, et encore moins de possibilité de mise à jour du code pour assurer la pérennité de l'objet dans un environnement interconnecté en constante évolution. A fortiori n'est-il pas possible d'envisager une telle capacité au titre des exceptions qui ne sont pas d'ordre public.

- **L'exception de copie de sauvegarde** (L. 122-6-1, para II)

La personne ayant le droit d'utiliser le logiciel peut faire une copie de sauvegarde lorsque celle-ci est nécessaire pour préserver l'utilisation du logiciel.

L'exception de copie de sauvegarde a été consacrée afin de permettre aux utilisateurs de logiciel de conserver les programmes exploités en machine sur des supports distincts, dans l'hypothèse où l'ordinateur connaîtrait une défaillance et que les programmes seraient effacés du disque dur. Son cadre d'intervention ne vise pas a priori la réparation d'un objet qui nécessite la mise en œuvre d'un logiciel mais plutôt la possibilité d'opérer une copie pour remédier au dysfonctionnement du logiciel lui-même. Par conséquent, la possibilité de s'appuyer sur cette exception pour fonder des actes de réparation d'un objet intelligent se limite à la copie pour réparer le logiciel qui ne fonctionne plus.

En outre, même si l'exception est d'ordre public, on ne peut pas considérer qu'il s'agit à proprement parler d'un droit pour l'utilisateur à réaliser par lui-même la copie puisque la Cour

⁷⁸ Considérant 13 : Les droits exclusifs de l'auteur d'empêcher la reproduction non autorisée de son œuvre devraient être soumis à une exception limitée dans le cas d'un programme d'ordinateur, afin de permettre la reproduction techniquement nécessaire à l'utilisation du programme par son acquéreur légitime. **Cela signifie que les opérations de chargement et d'exécution nécessaires à l'utilisation d'une copie d'un programme légitimement acquis, ainsi que la correction de ses erreurs, ne peuvent pas être interdites par contrat.** En l'absence de clauses contractuelles spécifiques, notamment en cas de vente d'une copie du programme, toute autre opération nécessaire à l'utilisation de la copie d'un programme peut être effectuée, en conformité avec son but prévu, par un acquéreur légitime de cette copie

⁷⁹ CJUE, 6 oct. 2021, aff. C-13/20, Top System SA c/ État belge : [JurisData n° 2021-019664](#) ; [Comm. com. électr. 2021, comm. 78](#), obs. P. Kamina ; LEPI déc. 2021, p. 2, obs. S. Chatry ; RIDA 3/2022, p. 140, obs. P. Sirinelli et A. Bensamoun ; RTD Com. 2021 p. 811.

de cassation a jugé que l'utilisateur légitime était « *rempli de ses droits* » dès lors qu'il a reçu du vendeur une copie de sauvegarde, fût-elle unique et protégée contre les reproductions⁸⁰.

La possibilité d'effectuer une copie de sauvegarde pour justifier d'une réparation n'est donc pas ouverte si l'utilisateur peut recevoir de la part du constructeur une version fonctionnelle du logiciel.

Par ailleurs, la condition relative à l'utilisateur légitime a été interprétée comme exigeant que « *l'exception de copie de sauvegarde ne vaut que pour autant que l'exemplaire du logiciel copié avait une origine licite, l'illégalité de la source corrompant toutes les utilisations ultérieures* »⁸¹. A ainsi été sanctionné pour contrefaçon la personne qui avait copié le CD d'installation d'un logiciel remis à l'occasion d'un dépannage par un de ses clients au motif qu'elle avait agi dans le seul dessein de créer une copie de sauvegarde du logiciel sans s'expliquer sur les circonstances dans lesquelles l'œuvre protégée avait été mise à disposition du mis en cause⁸².

Enfin, la copie de sauvegarde ne saurait être revendue en lieu et place de la copie originale. La Cour de justice⁸³, dans un arrêt du 12 octobre 2016, a ainsi dit pour droit, en se fondant sur l'article 4, sous a et c, et l'article 5, paragraphes 1 et 2, de la Directive Logiciel que « *si l'acquéreur initial de la copie d'un programme d'ordinateur accompagnée d'une licence d'utilisation illimitée est en droit de revendre d'occasion cette copie et sa licence à un sous-acquéreur, il ne peut en revanche, lorsque le support physique d'origine de la copie qui lui a été initialement délivrée est endommagé, détruit ou égaré, fournir à ce sous-acquéreur sa copie de sauvegarde de ce programme sans l'autorisation du titulaire du droit.* »

- **L'exception d'analyse** (L. 122-6-1, para III)

La personne ayant le droit d'utiliser le logiciel peut sans l'autorisation de l'auteur observer, **étudier ou tester le fonctionnement ou la sécurité** de ce logiciel afin de déterminer les idées et principes qui sont à la base de n'importe quel élément du logiciel lorsqu'elle effectue toute opération de chargement, d'affichage, d'exécution, de transmission ou de stockage du logiciel qu'elle est en droit d'effectuer. Il s'agit d'un acte de rétro-ingénierie qui permet à une personne à partir de l'observation d'un logiciel de reconstituer les processus qui ont guidé son élaboration.

Cette disposition vise également le cas des tests de fonctionnement ou de sécurité. Dans la mesure où le texte emporte dérogation des droits exclusifs, il semble possible de s'appuyer sur cette disposition pour reproduire du code afin d'observer les dysfonctionnements du logiciel. Toutefois, elle ne permet pas de reproduire ce code dans un autre logiciel mais simplement de permettre à l'utilisateur lui-même et non à un tiers de développer des solutions nécessaires pour

⁸⁰ Cass. com., 22 mai 1991, SARL Artware et a. c/ Assoc. GUFU et a. : [JCP G 1992, II, 21792](#), note J. Huet ; [JCP G 1992, I, 341](#), obs. M. Vivant et A. Lucas.

⁸¹ [CA Paris, 13e ch., 20 sept. 2005, n° 04/02374](#) : [JurisData n° 2005-288556](#) ; [Comm. com. électr. 2006, comm. 23](#), obs. Caron.

⁸² [Cass. crim., 13 mai 2014, n° 13-84.088](#) : [JurisData n° 2014-009628](#) ; RTD com. 2014, p. 603, obs. F. Pollaud-Dulian ; [Comm. com. électr. 2014, comm. 61](#), obs. C. Caron ; D. 2014, p. 2321, obs. C. Le Stanc.

⁸³ CJUE, 3e ch., 12 oct. 2016, aff. C-166/15, Aleksandrs Ranks et Jurijs Vasiļevičs : [JurisData n° 2016-030237](#) ; [Comm. com. électr. 2016, comm. 99](#), Ch. Caron.

remédier à la défaillance du programme d'ordinateur par la création d'un code différent même s'il conduit à reproduire les fonctionnalités.

- **L'exception de décompilation à des fins d'interopérabilité (L. 122-6-1 IV).**

Selon cette disposition, **la reproduction du code du logiciel ou la traduction de la forme de ce code** n'est pas soumise à l'autorisation de l'auteur lorsque la reproduction ou la traduction au sens du 1° ou du 2° de l'article L. 122-6 est **indispensable pour obtenir les informations nécessaires à l'interopérabilité d'un logiciel créé de façon indépendante** avec d'autres logiciels, sous réserve que soient réunies plusieurs conditions.

Ce droit reconnu de procéder au « *décodage* » du programme d'autrui est donc enserré dans des limites extrêmement strictes, dont les conditions sont difficiles à réunir. L'interprétation *in favorem auctoris* tend de surcroît à restreindre encore la possibilité de mise en œuvre de l'exception, laquelle n'a pour objet que de permettre la communication et le fonctionnement de logiciels en dépit de leurs origines différentes.

Comme le souligne la cour d'appel de Paris⁸⁴, « *la pratique du désassemblage d'un logiciel n'est licite que dans les strictes hypothèses prévues à l'article L. 122-6, I, IV du Code de la propriété intellectuelle, mais constitue une contrefaçon dès lors que [...] l'auteur de la manipulation, non titulaire des droits d'utilisation, n'agit pas à des fins d'interopérabilité et met à la disposition de tiers (les internautes) les informations obtenues* ». Ainsi la reproduction ou la communication du code d'origine ne pourra se faire sous le bénéfice de l'exception de décompilation si elle ne vise pas le développement d'un autre logiciel avec lequel créer une interopérabilité.

L'utilisateur – qui peut être un tiers au contrat de licence – doit uniquement utiliser le code obtenu à l'issue de l'opération de décompilation pour réaliser un autre logiciel qui interopérera avec le premier, et ce, dans la limite du principe de nécessité⁸⁵.

La Cour de cassation a toutefois jugé dans un arrêt du 20 octobre 2011 que des opérations de migration de données peuvent s'inscrire dans les strictes nécessités de l'interopérabilité autorisée au titre de l'exception⁸⁶. Or, dans le cas d'espèce, l'opération en cause ne visait pas à faire interagir des logiciels, d'en permettre la coopération ou leur interconnexion, elle avait pour finalité de permettre l'utilisation d'un second logiciel à la place du premier.

Si le cadre de l'exception de décompilation prévue par le code de la propriété intellectuelle semble limité par la lettre de la loi, la jurisprudence récente⁸⁷ admet qu'elle est possible

⁸⁴ CA Paris, 21 févr. 2006, n° 05/03075, n° 05/6557 : [JurisData n° 2006-311713](#) ; [Propr. industr. 2006, comm. 8](#), J. Schmidt-Szalewski).

⁸⁵ CA Paris, 21 févr. 2006, n° 05/03075, n° 05/6557 : [JurisData n° 2006-311713](#) ; [Propr. industr. 2006, comm. 8](#), J. Schmidt-Szalewski) ; CA Paris, 12 déc. 1997 : PIBD 1998, III, p. 391 ; D. 1998, inf. rap. p. 38. – également, CA Caen, ch. corr., 18 mars 2015 : [Legalis.net](#)

⁸⁶ [Cass. 1re civ., 20 oct. 2011, n° 10-14.069](#) : [JurisData n° 2011-022594](#) ; [Comm. com. électr. 2012, comm. 2](#), note C. Caron ; [Comm. com. électr. 2012, étude 6](#), N. Binctin ; RTD com. 2011, p. 760, obs. F. Pollaud-Dulian ; RLDI 2011, n° 76, p. 38 obs. L. Costes ; LPA 19 mars 2012, p. 6, comm. X. Daverat ; Expertises 2011, p. 417, comm. D. Blin et H. Gabadou).

⁸⁷ CJUE, Top Sytem prec., point 48.

notamment pour réaliser une maintenance corrective. Elle répond dans ce cas aux conditions spécifiques de cette exception et non aux conditions propres de l'exception de décompilation à des fins d'interopérabilité.

- L'exception de correction

De toutes les autres exceptions, qui ne sont donc pas d'ordre public, c'est celle prévue à l'article L. 122-6-1 para I qui couvre notamment **la possibilité de corriger les erreurs** qui semble la plus proche des actes nécessaires à la réparation. Toutefois les conditions qui entourent l'exception n'offrent pas de véritable droit à la réparation de l'utilisateur non plus que de possibilités d'adapter le logiciel à une évolution de l'environnement dans lequel fonctionne l'objet intelligent.

- **La correction ne peut porter que sur un dysfonctionnement empêchant l'usage conforme à la destination du logiciel et elle doit être nécessaire**

L'avocat général Szpunar a estimé, s'agissant de l'exception, que « *la destination du programme d'ordinateur est celle définie par son auteur ou, selon le cas, celle convenue par le fournisseur et l'acquéreur du programme lors de son acquisition* ». Partant, selon lui « *une erreur est donc un dysfonctionnement qui empêche l'utilisation du programme conformément à cette destination. Seule la correction de telles erreurs peut justifier les actes de l'utilisateur, y compris la décompilation, effectués sans le consentement du titulaire des droits d'auteur* ».

La Cour de justice a, quant à elle, considéré que « *une erreur désigne communément un défaut affectant un programme d'ordinateur qui est à l'origine d'un dysfonctionnement de celui-ci. [...], un tel défaut, constituant une erreur au sens de cette disposition, doit affecter la possibilité d'utiliser le programme concerné d'une manière conforme à sa destination* » (pts 59-60).

En d'autres termes, s'il ne s'agit pas d'un défaut entraînant un dysfonctionnement et empêchant cet usage conforme à la destination du programme, l'exception ne joue pas. Les opérations qui viseraient à assurer la migration d'un logiciel pour permettre l'adaptation à de nouveaux formats, ou l'actualisation ne sont donc pas couvertes.

Par ailleurs, le jeu de l'exception est subordonné à une condition de nécessité. Pour cela il faut que l'erreur affecte le fonctionnement du logiciel et que l'utilisateur légitime n'ait pas d'autres solutions à sa disposition pour y remédier. Tel n'est pas le cas s'il peut procéder à la correction en utilisant un logiciel *ad hoc* ou si le titulaire lui a donné accès au code-source ou s'il assure lui-même les corrections dans le cadre d'une clause de maintenance. Dans de telles hypothèses, la décompilation n'est pas nécessaire. C'est en ce sens que la CJUE dans l'arrêt *Top System* a considéré que « *[...] lorsque le code source est légalement ou contractuellement accessible à l'acquéreur du programme concerné, il ne saurait être considéré qu'il est "nécessaire" pour celui-ci de procéder à une décompilation de ce programme* » (pt 63).

- **Le droit de corriger ne va pas, en tout état de cause, jusqu'à remédier à l'obsolescence par mise à jour ou remplacement**

Le professeur Polllaud-Dulian dans son commentaire de la décision souligne que, selon la Cour, « l'obsolescence du logiciel, généralement rapide, ne peut être qualifiée d'« erreur » et ne saurait donc justifier une décompilation qui tendrait à le mettre à niveau et le modifier. Il en va de même d'actes de perfectionnement du programme. Comme le relève M. Szpunar, « [...] remédier à cette obsolescence par la mise à jour des programmes d'ordinateur, voire par leur remplacement par de nouveaux programmes, relève de l'exploitation normale de ces programmes en tant qu'objets protégés par le droit d'auteur et, par conséquent, des prérogatives des titulaires de ce droit ».

▪ **Le droit de corriger les erreurs est-il réservé à l'acquéreur légitime ?**

Si le fournisseur a spontanément livré le code source, l'utilisateur peut faire toutes les modifications et corrections nécessaires pour permettre à l'acquéreur légitime d'utiliser le logiciel d'une manière conforme à sa destination. Cependant, dans l'arrêt *Systran*⁸⁸, le Tribunal de l'Union a jugé (point 225) que « *cette exception légale prévue (...) n'a vocation à s'appliquer qu'aux travaux réalisés par l'acquéreur légitime du programme d'ordinateur et non aux travaux confiés à un tiers par cet acquéreur* ». Il en résulte qu'un réparateur tiers ne pourrait, en principe pas, pas intervenir dans le processus, faute d'être considéré comme l'acquéreur ou l'utilisateur légitime.

La cour d'appel de Montpellier⁸⁹ avait toutefois considéré la maintenance tierce parfaitement licite dans la mesure où les contrats intervenus entre les parties n'avaient pas réservé au titulaire des droits d'auteur celui de corriger les erreurs et de déterminer les modalités particulières auxquelles seraient soumis les actes nécessaires pour l'utilisation du logiciel et que la preuve n'avait pas été rapportée du caractère préjudiciable des modifications à son honneur ou à sa réputation.

Ces exemples démontrent que la condition de l'utilisateur légitime, qui n'est pas déterminée par la loi, peut être interprétée de manière différente et ouvrir ou fermer le marché de la réparation à des prestataires tiers. La question peut ainsi se poser de savoir si le simple acquéreur d'un objet matériel incorporant un logiciel revêt cette qualité. Il a pu être défendu que les termes acquéreur légitime et utilisateur légitime étaient synonymes. Dans ce cas, la personne n'aurait pas reçu d'autorisation contractuelle d'usage de l'œuvre mais tirerait l'utilité du logiciel de sa propriété sur la chose matérielle dans laquelle elle est incorporée. Se pose encore la question de savoir si un tiers peut bénéficier des exceptions dès lors qu'il est amené à intervenir matériellement pour le compte de l'utilisateur légitime.

Même si rien ne l'indique dans le droit actuel, il est loisible de se demander si le critère de légitimité ne pourrait pas procéder d'une autre obligation légale – celle de réparer un objet – propre à justifier l'intervention.

⁸⁸ Trib. UE, 16 déc. 2010, aff. T-19/07, *Systran SA et Systran Luxembourg SA c/ Comm. UE* : RIDA 1/2011, p. 459, et p. 243, obs. P. Sirinelli, spéc. pt 225. – Arrêt annulé par la Cour de justice : [CJUE, 1re ch., 18 avr. 2013, aff. C-103/11](#) : [JurisData n° 2013-008264](#) ; [Europe 2013, comm. 260](#), M. Meister).

⁸⁹ CA Montpellier, 1re ch., 5 juill. 2000, [JurisData n° 2000-134504](#) ; Prop. intell. 2002, n° 5, p. 51, obs. A. Lucas).

2.3.2.2. La protection juridique des mesures techniques comportant des logiciels

La protection juridique des mesures techniques a pu conduire à réduire la capacité d'interopérer de certaines solutions logicielles.

A cet égard on peut citer comme précédent, un avis de la HADOPI (avis 2013-2) dans une affaire VidéoLan⁹⁰ par lequel la Haute autorité a refusé à une association la possibilité d'opérer de son propre chef une décompilation des mesures techniques empêchant l'interopérabilité entre le logiciel VLC et la technologie Blue Ray.

Elle a en revanche estimé que, dans le cadre de la recherche d'équilibre dont elle avait la mission, elle pouvait être amenée à forcer la divulgation des informations nécessaires à cette interopérabilité, y compris lorsqu'elles sont couvertes par le secret mis en œuvre par les mesures techniques de protection. Elle assortit toutefois cette possibilité de deux limites : d'une part cette communication devrait donner lieu à une indemnisation appropriée ; d'autre part, il pourrait y être fait obstacle si les titulaires des droits sur les mesures techniques sont en mesure de démontrer qu'elle serait de nature à porter gravement atteinte à la sécurité et à l'efficacité de ces mesures.

Dans l'arrêt *Nintendo*⁹¹, la Cour de Justice a laissé entendre que l'imposition de mesures techniques susceptibles de bloquer l'interopérabilité d'une console de jeux vidéos avec des contenus réalisés de manière indépendante pourrait être excessive. Elle invite le juge national à vérifier si d'autres mesures ou des mesures non installées sur les consoles pourraient causer moins d'interférences avec les activités des tiers ou de limitations de ces activités, tout en apportant une protection comparable pour les droits du titulaire. À cette fin, il est pertinent de tenir compte, notamment, des coûts relatifs aux différents types de mesures techniques, des aspects techniques et pratiques de leur mise en œuvre ainsi que de la comparaison de l'efficacité de ces différents types de mesures techniques en ce qui concerne la protection des droits du titulaire, cette efficacité ne devant pas, toutefois, être absolue. Il appartient également à ladite juridiction d'**examiner le but des dispositifs, des produits ou des composants susceptibles de contourner lesdites mesures techniques.**

Cette décision peut être interprétée comme limitant la possibilité des titulaires de faire jouer les sanctions en cas de contournement des mesures techniques dès lors que ces dernières n'ont pas pour objet de protéger l'œuvre en tant que telle mais de se réserver un marché dérivé en bloquant techniquement son accès.

Se pose dès lors la question de savoir si la réparation ou l'actualisation de certains systèmes protégés par des mesures techniques permettant de jouir d'œuvres pourrait justifier le contournement de ces dispositifs. Ce problème est particulièrement saillant dans le marché des jeux vidéo, avec la question de la licéité du développement de solutions permettant d'émuler des logiciels pour pouvoir continuer à jouer des jeux qui avaient été développés sur des consoles

⁹⁰ https://www.hadopi.fr/sites/default/files/ckeditor_files/Avis_videoLAN.pdf

⁹¹ CJUE, 23 janvier 2014, Nintendo Co. Ltd e.a. contre PC Box Srl et 9Net Srl, aff. C-355/12.

devenues obsolètes. Il est également susceptible de se manifester lorsque des personnes proposent de reproduire l'architecture technique permettant de jouer à un jeu vidéo en ligne dont l'éditeur décide de fermer l'accès.

Les auditions effectuées par la commission n'ont pas permis d'apporter de réponses des secteurs concernés sur ces différentes questions.

2.4. Le destin des objets contrefaisants

2.4.1. La Commission européenne semble ouvrir la voie au recyclage voire à la réutilisation des objets contrefaisants

La notion de contrefaçon reçoit une définition large en droit de la propriété intellectuelle, qui englobe toute méconnaissance des protections conférées aux titulaires de droits. Ainsi, en droit d'auteur, « *toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs, est une contrefaçon (...)* » (art. L. 335-2 CPI).

Les marchandises contrefaisantes représentent un volume considérable, et toujours croissant, de biens. Ainsi, sur la seule année 2023, la [douane française](#) a retiré du marché plus de 20 millions d'articles. Si l'infraction au droit des marques est certainement la plus courante, la contrefaçon peut également résulter d'une atteinte au droit d'auteur. Compte tenu des volumes en jeu, **le sort à réserver aux produits de contrefaçon au regard des exigences environnementales fait l'objet de réflexions depuis plusieurs années déjà**, notamment au sein de [l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle](#) (OMPI).

Sans que nous disposions de données pour étayer ce constat, il ressort de l'audition menée sur le thème de la contrefaçon que **l'élimination, par incinération, broyage ou écrasage, serait aujourd'hui la solution la plus pratiquée en France**. Cette élimination s'impose dans un certain nombre de cas pour des **raisons de sécurité et de protection de la santé**, les biens de contrefaçon n'étant bien souvent pas conformes aux normes applicables en la matière. D'autres pays, en particulier la Belgique et les Pays-Bas⁹², auraient cependant mis en place des **filières de recyclage des marchandises contrefaisantes**. L'[OMPI](#) se fait aussi l'écho d'opérations de dons de vêtements de contrefaçon à des acteurs associatifs après retrait de la marque et altération des produits au Royaume-Uni et en Corée du Sud.

En ce sens, dans une [recommandation 2024/915 du 19 mars 2024](#) relative à des mesures visant à lutter contre la contrefaçon et à renforcer le respect des droits de propriété intellectuelle, la Commission européenne a récemment encouragé les Etats membres et les opérateurs économiques « *à veiller à ce que les marchandises portant atteinte à la PI dont la destruction a été ordonnée fassent l'objet d'une préparation en vue du réemploi, du recyclage ou d'autres opérations de valorisation et ne soient incinérées ou jetées dans des décharges qu'en dernier*

⁹² Elisabeth Pricaz, Philippe Van Eeckhout, « Protection de l'environnement et élimination des produits de contrefaçon », Plasseraud IP, 18 juin 2024

recours, lorsque ces solutions produisent les meilleurs résultats en matière d'environnement et de santé humaine » (point 45).

Si cette recommandation présente une forme d'ambiguïté en ce qu'elle se réfère au réemploi de marchandises « *dont la destruction a été ordonnée* », elle **ouvre la voie au recyclage ou au réemploi des biens de contrefaçon**. Des précisions pourraient être prochainement apportées par l'un des actes délégués pris en exécution du règlement « écoconception » 2024/1781 du 13 juin 2024 (cf. *infra*).

Dans ces conditions, il apparaît utile d'examiner ce que permet l'état actuel du droit national et européen.

2.4.2. Aucune règle du droit national ne paraît faire obstacle au recyclage des biens de contrefaçon

Le droit français prévoit expressément la possibilité de destruction des marchandises contrefaisantes. Dans le cas d'une retenue douanière, **la destruction peut être réalisée sous le contrôle des agents de douane**, sous conditions de demande en ce sens du titulaire de droits et d'absence d'opposition du détenteur des marchandises (art. L. 335-14 CPI). Précisons d'ailleurs que le **coût de cette destruction est à la charge des services douaniers**, le dispositif de refacturation aux titulaires de droit des frais de stockage, manutention, transport et destruction des marchandises contrefaisantes institué en 2018 ([arrêté du 11 décembre 2018](#)) ayant été supprimé en 2022 ([arrêté du 29 juillet 2022](#)).

La destruction constitue également **l'une des modalités complémentaires de réparation du préjudice du titulaire de droit**, dans le cadre de l'instance civile en contrefaçon, envisagées par l'article L. 331-1-4 CPI créé à l'occasion de la transposition de la directive 2004/48/CE du 29 avril 2004 par la loi n° 2007-1544 du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon : « *En cas de condamnation civile pour contrefaçon, atteinte à un droit voisin du droit d'auteur ou aux droits du producteur de bases de données, la juridiction peut ordonner, à la demande de la partie lésée, que les objets réalisés ou fabriqués portant atteinte à ces droits, les supports utilisés pour recueillir les données extraites illégalement de la base de données et les matériaux ou instruments ayant principalement servi à leur réalisation ou fabrication soient rappelés des circuits commerciaux, écartés définitivement de ces circuits, détruits ou confisqués au profit de la partie lésée* ».

De même, l'article 25 du règlement « écoconception » du 13 juin 2024 exclut expressément les « *produits invendables en raison d'une violation des droits de propriété intellectuelle, notamment produits contrefaits* » de l'interdiction de destruction des invendus. Toutefois, « **destruction** » n'est pas ici synonyme d'« **élimination** ». Ainsi, le considérant 55 de ce même règlement précise que « *la notion de destruction utilisée dans le présent règlement devrait couvrir les trois dernières activités prévues dans la hiérarchie des déchets, à savoir le recyclage, la valorisation et l'élimination* ». Par conséquent, dès lors que la hiérarchie des modes de traitement privilégie le recyclage et la valorisation à l'élimination, **le droit européen paraît imposer le recyclage des marchandises contrefaisantes pour autant qu'aucune**

considération, notamment de sécurité ou de santé, n’y fait obstacle. Ce point sera probablement précisé par un acte délégué de la Commission européenne dont l’article 25 du règlement « écoconception » prévoit l’édiction.

Pour en revenir au droit national, la notion de destruction employée par le code de la propriété intellectuelle ne peut évidemment être interprétée à la lumière du règlement « écoconception ». Toutefois, il y a lieu de penser que **la référence à la destruction par le Code de la propriété intellectuelle n’exclut pas le recyclage, qui offre a priori aux titulaires de droits des garanties équivalentes à l’élimination du point de vue de la protection de leurs intérêts.** En pratique, le recyclage de marchandises contrefaisantes peut toutefois se heurter à l’absence de filière industrielle implantée sur le territoire national.

2.4.3. Quelles possibilités de réutilisation des biens de contrefaçon par les titulaires de droits ?

La dérogation à l’interdiction de destruction prévue par le règlement « écoconception » a en revanche pour effet que **les biens de contrefaçon ne sont pas soumis à l’obligation de privilégier le réemploi et la réutilisation.** La raison en est évidente : des marchandises contrefaisantes ne sauraient, sans méconnaître le principe même des règles relatives à la contrefaçon, faire l’objet d’une réutilisation non autorisée par les titulaires de droits. La question se pose donc plutôt de savoir si **un titulaire de droit victime de contrefaçon pourrait légalement réutiliser des biens contrefaisants saisis,** dans une optique de réparation du préjudice que ces biens lui ont causé.

Si la licéité d’une telle réutilisation soulève une interrogation, c’est parce que **la Cour de cassation a jugé, par un arrêt de 2003, que les biens contrefaisants relevaient de la catégorie des « choses hors commerce »**⁹³ prévue par ce qui était alors l’article 1128 du code civil : « *Il n’y a que les choses qui sont dans le commerce qui puissent être l’objet des conventions* ». Cette décision avait été regardée comme apportant une extension notable au champ d’application de la notion, traditionnellement réservée aux choses exclues de tout commerce en raison de leur caractère sacré (le corps humain), de leur dangerosité (armes, drogues, etc.) ou de ce qu’elles relèvent du domaine public. Or, l’extra-commercialité d’une chose a pour effet d’interdire sa circulation : « *[l]a commercialité d’une chose marque son aptitude à circuler d’un patrimoine à un autre : c’est le régime applicable aux choses ordinaires. A contrario, la chose frappée au coin de l’extra-commercialité voit sa circulation proscrite, elle est assignée à demeure d’un patrimoine qu’elle ne peut plus quitter. Dans un langage plus juridique, on dit qu’elle est indisponible. Cette notion enserme l’inaliénabilité et l’incessibilité ainsi que l’abandon et la renonciation* »⁹⁴. Si la consécration de cette indisponibilité avait vraisemblablement pour objectif principal d’entacher de nullité les contrats de vente de biens contrefaisants, elle **fait également obstacle à la donation,** qui constitue une modalité de circulation : l’article 1128 du code civil ne limite pas l’interdiction à la vente mais exclut tout type de convention.

⁹³ Com., 24 septembre 2003, n° [01-11.504](#), Bull.

⁹⁴ Gaëtan Marain, « Choses hors commerce et notions voisines », *Droits*, 2015/2 n° 62.

Avant d'examiner plus en profondeur cette question, on peut relever que **l'extra-commercialité interdit en principe uniquement la circulation de la marchandise contrefaisante, c'est-à-dire son transfert d'un patrimoine à l'autre, mais pas son appropriation** : « *La non-commercialité d'une chose ne saurait être assimilée à son inappropriabilité, ni en résulter ni l'entraîner. Seules les choses appropriées peuvent être déclarées non susceptibles de faire l'objet d'un acte de disposition. La chose qui n'est pas appropriée n'a nul besoin d'être soustraite au commerce juridique puisque, extérieure au rapport d'exclusivité, elle l'est a fortiori au pouvoir de disposition* »⁹⁵.

Si ce point est débattu en doctrine, il ne paraît pas faire de doute en ce qui concerne les marchandises contrefaisantes dès lors que **l'article L. 331-1-4 du CPI déjà cité permet au juge civil d'ordonner, outre leur destruction ou leur mise à l'écart des circuits commerciaux, leur confiscation au profit de la partie lésée**. Le juge pénal dispose de pouvoirs équivalents (art. L. 335-6 CPI), par l'effet de dispositions antérieures à la transposition de la directive 2004/48/CE du 29 avril 2004, et qui ont simplement été opportunément modifiées à cette occasion pour préciser que la valeur des marchandises confisquées ne pouvait s'imputer sur le montant des dommages et intérêts dus par la partie condamnée.

Notons d'ailleurs qu'en vertu de l'article 10 de la directive, que ces dispositions transposent, le juge doit arbitrer entre ces différentes options en tenant compte de **l'exigence de « proportionnalité entre la gravité de l'atteinte et les mesures correctives ordonnées, ainsi que des intérêts des tiers »**. C'est sans doute cette exigence de proportionnalité qui a conduit la Cour de cassation à juger que l'apposition de la mention « Reproduction » sur un tableau contrefaisant suffisait à garantir son éviction des circuits commerciaux, sans qu'il soit besoin d'en déposséder son détenteur⁹⁶ – ce qui achève de confirmer que la qualification de « chose hors du commerce » ne suppose pas qu'une marchandise contrefaisante serait vouée à être détruite. Elle implique toutefois que, dans ce cas comme dans celui de l'attribution à la partie lésée, le propriétaire de la marchandise contrefaisante ne peut plus s'en séparer au profit d'un tiers, que ce soit à titre onéreux ou gratuit.

Sur ce même sujet, on peut en revanche davantage s'interroger sur la disposition introduite par [l'arrêté du 6 mai 2024](#) relatif à l'aliénation par le service des douanes des objets confisqués ou abandonnés par transaction, qui prévoit que l'administration des douanes peut céder à titre gratuit aux « *titulaires de droits (...) ou aux musées des associations représentant les titulaires de droit, à des fins de sensibilisation, de formation ou d'éducation sur la contrefaçon, les objets confisqués et dont le caractère contrefaisant a été reconnu par une décision passée en force de chose jugée ou les objets soupçonnés d'être contrefaisants et abandonnés par transaction* ». Le second alinéa précise que les attributaires « *souscrivent un engagement portant interdiction de transférer la propriété ou de conférer la jouissance des objets cédés à une tierce personne* »,

⁹⁵ Thierry Revet, « Choses hors commerce : des choses contrefaites ne peuvent être vendues », *Revue trimestrielle de droit civil*, 2004, pp. 117 et s.

⁹⁶ 1^{ère} Civ., 24 novembre 2021, n° 19-19.942 ; Frédéric Pollaud-Dulian, « Comité d'artistes et authentification : les vicissitudes de la *Femme à l'éventail* », *Revue trimestrielle de droit commercial*, 2022. 287

ce qui semble cohérent avec l'extra-commercialité⁹⁷. En revanche, le principe même de cette « cession », quand bien même elle est réalisée à titre gratuit, de l'administration des douanes vers le titulaire de droits paraît entrer en contradiction avec cette qualification.

En réalité, il est permis de **s'interroger sur la portée exacte qu'il convient de donner à l'arrêt rendu en 2003 par la Cour de cassation et sur sa pérennité depuis la réforme du droit des contrats de 2016.**

En premier lieu, si la plupart des auteurs s'accordent pour voir dans cette décision la consécration des marchandises contrefaisantes en tant que « choses hors commerce », le raisonnement suivi laisse place à quelques interrogations. D'une part, la Cour n'énonce pas expressément cette qualification, mais se borne à indiquer que « *la marchandise contrefaite ne peut faire l'objet d'une vente* ». D'autre part, au visa de l'article 1128 du code civil s'ajoute celui de l'article 1598, qui dispose que « *Tout ce qui est dans le commerce, peut être vendu lorsque des lois particulières n'en ont pas prohibé l'aliénation* ». Or, si cette disposition pouvait tout aussi bien fonder la solution retenue en l'espèce, l'inaliénabilité qu'elle prévoit semble nécessairement distincte de l'extra-commercialité de l'article 1128 en ce qu'elle s'applique aux choses « dans le commerce ». Surtout, cette autre qualification paraît emporter des conséquences pratiques très différentes. D'abord, l'article 1598 n'interdit que la « vente », et non les conventions ayant un autre objet, notamment le don. Ensuite, à la différence de l'article 1128, cette interdiction ne trouve pas son fondement en elle-même, mais dans l'existence d'autres lois particulières, c'est-à-dire en l'occurrence les règles du droit d'auteur. Or, les règles du droit d'auteur ne prohibent la reproduction et la commercialisation d'une œuvre que parce qu'elles ont lieu sans l'accord de l'auteur⁹⁸.

En second lieu, l'ordonnance n° 2016-131 du 10 février 2016 portant réforme du droit des contrats, du régime général et de la preuve des obligations a **abrogé l'article 1128 du code civil**. Une partie de la doctrine estime que cette abrogation ne signe pas pour autant la disparition de la notion de « choses hors commerce », qui survivrait au travers du nouvel article 1162 qui prévoit que « *[le] contrat ne peut déroger à l'ordre public ni par ses stipulations, ni par son but* ». Toutefois il n'est pas tout à fait évident qu'on puisse tirer de la notion d'ordre public les mêmes conséquences sur l'interdiction de circulation des marchandises contrefaisantes.

Au total, il n'est pas absolument clair que les règles aujourd'hui en vigueur interdiraient à un titulaire de droits qui se verrait attribuer des biens de contrefaçons par le juge civil de les réutiliser comme bon lui semblerait. Les précisions que devrait en principe prochainement apporter l'acte délégué pris en exécution du règlement « écoconception » pourraient être l'occasion d'approfondir la réflexion sur ce point.

⁹⁷ Même si la condition paraît en réalité davantage justifiée par la circonstance que la cession est réalisée à titre gratuit, là où le principe est que ces « cessions amiables » de l'administration des douanes « *ne peuvent pas être réalisées à titre gratuit ou à un prix notablement inférieur à la valeur vénale des objets* » ([arrêté du 26 septembre 1949](#))

⁹⁸ Sur ces différents points : Gaëtan Marain, *op. cit.*

Annexes

Annexe n° 1 : Liste des membres de la commission

Administrations	Ministère de l'économie, des finances et de la souveraineté industrielle et numérique – Direction générale des entreprises (DGE) – Bureau des industries culturelles et créatives Haut-fonctionnaire à la transition écologique et au développement durable du ministère de la culture
Représentants des auteurs	Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) Société civile des auteurs multimédia (SCAM) Société des gens de lettres (SGDL) Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques (ADAGP) Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC) Société des auteurs de l'image fixe (SAIF)
Représentants des artistes-interprètes	Société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes (SPEDIDAM)
Représentants des producteurs de phonogrammes	Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP)
Représentants des éditeurs de presse	Alliance de la presse d'information générale (APIG)
Représentants des éditeurs de livres	Syndicat national de l'édition (SNE)
Représentants des producteurs audiovisuels	Syndicat des producteurs indépendants (SPI)
Représentants des producteurs de cinéma	Société des producteurs de cinéma et de télévision (PROCIREP) Union des producteurs de cinéma (UPC)
Représentants des éditeurs de services en ligne	Groupement des éditeurs des services en ligne (GESTE)
Représentants des consommateurs	Familles de France

Annexe n° 2 : Liste des personnes auditionnées

Jean Albert, secrétaire général, **Marina Chanian**, juriste, **Charles Bouffier**, conseil juridique, Agence pour la protection des programmes (APP)

Laurent Bérard-Quélin, vice-président, **Véronique Pivat**, présidente du groupe de travail « Environnement et fabrication », **Catherine Chagniot**, directrice générale, **Emily Basquin**, chargée des affaires juridiques et économiques, Fédération nationale de la presse d'information spécialisée (FNPS)

Jean-Benoît Besset, directeur de la transition énergétique, Orange

Pervenche Beurier, déléguée générale, Ecoprod

Romain Bonenfant, directeur général, Fédération française des télécoms (FFT)

Thomas Boué, directeur général des politiques Europe, Moyen-Orient et Afrique, **Marc Mossé**, Business Software Alliance (BSA)

Juliane Charbois, directrice juridique et compliance, Editis

Violaine Chaurand, directrice de la RSE, **Nicolas Mathieu**, directeur des opérations et des achats, Bayard

Harold Codant, chef du service juridique, **Tiphaine Vacqué**, adjointe à la directrice des services et des réseaux, Bibliothèque nationale de France (BnF)

Jean-François Debarnot, chef du service juridique, **Frédéric Chéron**, chef du service des socles techniques et référent « sobriété numérique », Institut national de l'audiovisuel (INA)

Emilie Devaux-Trébouvil, secrétaire générale, Syndicat national de l'édition phonographique (SNEP)

Thomas Fouchault, secrétaire général, Ligue des auteurs professionnels (LAP)

Pascal Goblot, auteur, réalisateur et producteur, Association des producteurs d'expériences numériques (PXN)

Hervé Groscarret, muséographe, Association Les Muséographes (LM)

Raphaël Guastavi, directeur adjoint « Economie circulaire », Agence de la transition écologique (ADEME)

Jean-Yves Jeannas, vice-président, Association francophone des utilisateurs de logiciels libres (AFUL)

Sylvain Joly, co-directeur, Recyclivre

Sabrina Joutard, présidente, **Bénédict Viallet**, membre du bureau, Syndicat des catalogues de films de patrimoine (SCFP)

Vanessa Kaplan, déléguée générale, Syndicat national du jeu vidéo (SNJV)

Corinne Langlois, sous-directrice de l'architecture, de la qualité de la construction et du cadre de vie, **Guillaume Poupeau**, chef du bureau des professions, de la maîtrise d'œuvre et de la commande architecturale, direction générale des patrimoines et de l'architecture (DGPA), ministère de la culture

Jean-Marie Le Guen, secrétaire général, Syndicat des entreprises de commerce international de matériel audio, vidéo et informatique (SECIMAVI)

Arthur Lecercle, co-fondateur, Fresque de la musique

Renaud Lefebvre, directeur général, Syndicat national de l'édition (SNE)

Pascal Lenoir, directeur de la production, Gallimard, président de la commission « Environnement et fabrication », Syndicat national de l'édition (SNE)

Stéphanie Likes, co-présidente, Fédération des concepteurs d'expositions (XPO), Association des Préventeurs Universitaires et Techniciens de Conservation – Conservation du Patrimoine (APrévU)

Charles-Henri Lonjon, secrétaire général, Copie France

Julie Lorimy, directrice générale, **Diane Delacharlery**, responsable communication et affaires institutionnelles, Syndicat des éditeurs de la presse magazine (SEPM)

Paul Maier, ex-directeur de l'Observatoire européen des atteintes aux droits de propriété intellectuelle (EUIPO)

Péter Metzgei, professeur de droit, Université de Szeged

Vincent Moisselin, directeur, Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles

Stella Morabito, déléguée générale, Alliance française des industries du numérique (AFNUM)

Geoffroy Pelletier, directeur, **Florence-Marie Piriou**, secrétaire générale, Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (La Sofia)

Taina Pihlajarinne, professeure de droit, Université d'Helsinki

Adeline Rispal, scénographe, **Thibault Sinay**, scénographe, Union des scénographes (UDS)

Delphine Sarfati-Sobreira, directrice générale, Union des fabricants (UNIFAB)

Marine Schenfele, directrice de la RSE, Canal+

Marianne Serfaty, cheffe du département « économie de l’audiovisuel et de la création », **Géraldine Van Hille**, cheffe du département « cohésion sociale », **Nicolas Bouy**, chef du département « analyse et évaluation des mesures de promotion et de protection de la création », Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique (Arcom)

Leslie Thomas, secrétaire générale, Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC)

Fanny Valembois, co-pilote du secteur « culture » au *Shift Project*

Benoît Varin, président, Fédération des acteurs du réemploi (Rcube)

Laetitia Vasseur, co-fondatrice et déléguée générale de l’association Halte à l’obsolescence programmée (HOP)

Lore Vialle-Touraille, directrice juridique adjointe numérique, propriété intellectuelle et affaires publiques, Hachette Livre

Nicolas Vignolles, délégué général, **Jean-Sébastien Mariez**, conseil juridique, Syndicat des éditeurs de logiciels de loisirs (SELL)

Philippe Villien, architecte et enseignant à école nationale supérieure d’architecture (ENSA) de Paris-Belleville

Juliette Vogler, présidente de la commission « distribution », Syndicat interprofessionnel du reconditionnement et de la régénération des matériels informatiques, électroniques et télécoms (SIRRMET)

Séverine Weiss, vice-présidente, Association des traducteurs littéraires de France (ATLF)

Anne Yvrande-Billon, directrice « Economie, marchés et numérique », Autorité de régulation des communications électroniques (Arcep)

Annexe n° 3 : Lettre de mission



MINISTÈRE DE LA CULTURE

*Liberté
Égalité
Fraternité*

**Conseil supérieur de la
propriété littéraire et
artistique**

Le Président

182 rue Saint-Honoré
75033 Paris Cedex 01

Téléphone : 01.40.15.38.73

cspla@culture.gouv.fr

<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique>

Paris, le 5 juillet 2023

Madame Valérie-Laure Benabou,
Professeure des universités

Monsieur Emmanuel Gabla,
Ingénieur général des mines

Madame, Monsieur,

Conformément aux priorités de l'action gouvernementale, le ministère de la culture est engagé dans le grand chantier de la transition écologique de la culture, dans une approche globale. La création artistique n'est pas épargnée par les problématiques et questionnements liés à la transition écologique. Ainsi, les cycles de conception, de production et de diffusion des œuvres, que ce soit en ligne ou hors ligne, ne peuvent plus aujourd'hui ignorer les enjeux de sobriété énergétique, du bilan carbone, du recyclage, de la lutte contre l'obsolescence programmée et de la protection de la biodiversité, entre autres.

Bien que la création d'objets intellectuels ne constitue pas, a priori, une menace pour le développement durable mais s'inscrive, au contraire, dans la perspective du développement culturel qui s'y intègre, les différents objectifs mentionnés ci-dessus sont susceptibles d'occasionner des tensions dans les domaines où l'économie repose en partie sur le droit de la propriété littéraire et artistique.

Ainsi, par exemple, le système de rémunération du droit d'auteur et de certains droits voisins reposant sur un pourcentage du chiffre d'affaires lié aux profits d'exploitation des œuvres, l'accroissement du nombre d'objets incorporant les objets protégés en circulation ou de services prestés se trouve encouragé et favorisé, ce à rebours d'une perspective de sobriété. Ce modèle ne prend pas toujours en considération la modification des usages de consommation qui voit se développer une économie de la fonctionnalité, et une consommation des œuvres à distance. Il repose en outre sur le paradigme d'une croissance de l'activité alors que se posent des questions quant à sa soutenabilité, notamment s'agissant de la consommation de ressources y compris énergétiques.

En outre, l'objectif de favoriser la durabilité des produits conduit à porter l'attention sur les mécanismes propres à assurer la

compatibilité, l'interopérabilité et la réparabilité de ces derniers. Or, certaines de ces opérations peuvent requérir des actes d'exploitation qui sont couverts par l'autorisation des titulaires de droit.

Je souhaite donc vous confier la présidence d'une commission composée des membres du CSPLA intéressés et, le cas échéant, de personnalités extérieures, qui sera chargée d'examiner les enjeux liés aux différentes étapes du cycle de vie classique d'une œuvre (conception, utilisation, diffusion et destruction) sous l'angle du développement durable.

La commission s'attachera à dresser un état des lieux des problématiques et à rechercher des pistes d'évolution notamment quant à l'écoconception ou à l'optimisation des modes de diffusion de la création littéraire et artistique.

Il s'agira, par exemple, de s'intéresser à l'usage de modes de production plus performants ou moins gourmands en termes d'énergie et de ressources, ou bien encore à la possibilité d'une production à la demande (impression à la demande des livres et de la presse, impression 3D) qui a déjà fait l'objet de précédentes réflexions au sein du CSPLA.

Par ailleurs, la commission étudiera l'articulation de l'objectif de durabilité figurant notamment dans le droit de la consommation et dans le droit de l'environnement avec les règles de la propriété intellectuelle.

A cet égard, pourront par exemple être discutées la portée de la réception de l'interopérabilité en droit d'auteur, l'absence de régime relatif à la mise à jour ou à la réparation des objets incorporant des œuvres ou autres objets protégés, la possibilité de réemploi d'un objet ou d'un service dans un cadre différent de celui pour lequel il a été produit (*upcycling*) ou par un nouveau détenteur, et encore la liberté d'utilisation des produits et services d'occasion liée à l'épuisement des droits lorsque cette utilisation est entourée de mesures techniques de protection ou de restrictions contractuelles intégrées dans des licences.

Il s'agira également d'envisager comment les modalités de rémunération des titulaires pourraient prendre en compte l'allongement du cycle de vie des produits plutôt que de conduire leur remplacement.

Enfin, la commission se saisira des questions susceptibles de se manifester lors de ses travaux et en relation directe avec son objet. A ce titre, elle pourra envisager des questions telles que le coût environnemental et financier des mesures de destruction des produits contrefaits ou des pratiques de mise au pilon.

Vous veillerez à articuler vos travaux avec ceux conduits par le haut fonctionnaire au développement durable et à la transition écologique du ministère. Vous pourrez vous appuyer sur les services du ministère, et en particulier le secrétariat général. Vous procéderez aux auditions des entités et personnalités dont vous jugerez les contributions utiles.

Pour mener à bien les travaux de la commission, vous serez assistés d'un rapporteur, M. Alexandre Denieul, auditeur au Conseil d'Etat.

Il serait souhaitable que vous puissiez présenter un point d'étape de vos travaux lors de la réunion plénière du CSPLA du mois de décembre prochain et un rapport qui sera soumis en décembre 2024.

Je vous remercie d'avoir accepté cette mission et vous prie de croire, Madame, Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'O. Japiot', with a stylized flourish at the end.

Olivier Japiot