

’  
**UNEQ**

UNION DES ÉCRIVAINES  
ET DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS

**LES DROITS  
DÉRIVÉS  
DE L'ŒUVRE  
LITTÉRAIRE**

PAR **VÉRONYQUE ROY**

AUTEURE  
Véronique Roy

INFOGRAPHIE  
Anne Migner-Laurin

RÉVISION  
UNEQ

L'Union des écrivaines et des écrivains québécois tient à remercier Compétence Culture pour le soutien financier, accordé dans le cadre du Plan culturel numérique du Québec sous l'égide du ministère de la Culture et des Communications, grâce auquel la réalisation de ces guides a été rendue possible.

L'UNEQ a également bénéficié d'une contribution financière de Patrimoine canadien.

ISBN – imprimé : 978-2-920088-76-6  
ISBN – numérique : 978-2-920088-73-3  
Dépôt légal – Deuxième trimestre 2016  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
Bibliothèque et Archives Canada  
Toute reproduction interdite  
sans autorisation écrite.  
© Union des écrivaines et des écrivains québécois

Québec 



 Patrimoine canadien Canadian Heritage

Canada 

  
UNION DES ÉCRIVAINES  
ET DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS

# TABLE DES MATIÈRES

## [A] L'ŒUVRE LITTÉRAIRE : SA PROTECTION PAR LA *LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR* 5

1. Le droit d'auteur : qu'est-ce que ça protège et quelles sont ses conditions d'application ? 5
2. Les limites de la protection : les exceptions à la *Loi sur le droit d'auteur* et la partie non importante d'une œuvre 6
3. Les droits moraux 7

## [B] LES DROITS DÉRIVÉS DANS LE CONTRAT D'ÉDITION 9

1. Différence entre une cession et une licence 9
2. Les clauses de droits dérivés dans le contrat d'édition 10
3. Les droits sur les personnages, les droits de l'illustrateur et ceux du coauteur 11

## [C] LES EXPLOITATIONS DÉRIVÉES DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE 13

1. L'adaptation théâtrale 13
2. L'adaptation audiovisuelle 14
3. Les produits dérivés traditionnels 15

## [D] LES DROITS DÉRIVÉS D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE À L'ÈRE NUMÉRIQUE 17

## CONCLUSION 18

## NOTES 19

---

**F**élicitations, vous êtes propriétaire d'un actif : votre œuvre littéraire. Ce n'est pas rien ! Dans la mesure décrite par la *Loi sur le droit d'auteur*<sup>1</sup>, vous avez un monopole sur l'exploitation de cet actif. Votre œuvre littéraire entraîne différents droits dérivés liés à de multiples exploitations possibles.

Dans ce guide, nous étudierons les usages et les ressources qui portent sur les différentes exploitations de l'œuvre littéraire. Plus précisément, nous verrons :

**[A]** Sur quoi porte ledit monopole (objet de la protection par le droit d'auteur canadien).

**[B]** Quels sont les éléments du contrat d'édition qui touchent les droits dérivés.

**[C]** Les principales exploitations dérivées de l'œuvre littéraire.

# [A]

## L'ŒUVRE LITTÉRAIRE : SA PROTECTION PAR LA *LOI* *SUR LE DROIT D'AUTEUR*

**L'**œuvre littéraire est une œuvre à part entière, mais il serait faux de croire que toute utilisation de son œuvre non autorisée par l'auteur constitue un acte illégal. Il est donc important, pour bien comprendre en quoi consiste cet avoir précieux et pour bien le gérer dans le cadre de l'exploitation des droits qui en sont dérivés, de connaître l'étendue de sa protection par la loi à partir de ses trois composantes suivantes :

- » les conditions de protection ;
- » les exceptions et les limites de la protection ;
- » les droits moraux prévus la législation canadienne.

### **1** Le droit d'auteur : qu'est-ce que ça protège et quelles sont ses conditions d'application ?

Tout d'abord, rappelons que la *Loi sur le droit d'auteur* ne s'intéresse et ne protège

que les types d'œuvres qu'elle y prévoit expressément. C'est pourquoi on dit qu'il s'agit d'un **code complet**, c'est-à-dire que de nouveaux types d'œuvre pourraient ne pas être protégés car elles ne le sont que dans la mesure où elles sont concernées par un type d'œuvre décrit dans la loi.

Si une création n'est pas couverte par la *Loi sur le droit d'auteur*, elle ne bénéficie pas de sa protection. Par exemple, un concept n'est pas une œuvre. Seules ses composantes peuvent être protégées dans la forme qu'elles prennent concrètement : le texte sera protégé à titre d'œuvre littéraire, la musique sera protégée à titre d'œuvre musicale, etc. L'ensemble des composantes n'est pas qualifiable sous un seul type d'œuvre.

De plus, le droit d'auteur ne protège que les **œuvres fixées**<sup>2</sup>, de la façon dont elles le sont. En ce sens, les idées ne sont pas protégées par la *Loi sur le droit d'auteur*. Seul le texte qui décrit cette idée l'est.

Enfin, précisons que le droit d'auteur ne couvre que les **œuvres originales**. Non pas que chaque œuvre doive être nouvelle ou innovatrice. L'œuvre originale est plutôt celle qui provient de son auteur (qui n'est pas le fruit de la contrefaçon) :

« Pour être "originale" au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*, une œuvre doit être davantage qu'une copie d'une autre œuvre. Point n'est besoin toutefois qu'elle soit créative, c'est-à-dire novatrice ou unique. L'élément essentiel à la protection de l'expression d'une idée par le droit d'auteur est l'exercice du talent et du jugement. J'entends par talent le recours aux connaissances personnelles, à une aptitude acquise ou à une compétence issue de l'expérience pour produire l'œuvre. J'entends par jugement la faculté de discernement ou la capacité de se faire une opinion ou de procéder à une évaluation en comparant différentes options possibles pour produire l'œuvre. Cet exercice du talent et du jugement implique nécessairement un effort intellectuel. L'exercice du talent et du jugement

que requiert la production de l'œuvre ne doit pas être négligeable au point de pouvoir être assimilé à une entreprise purement mécanique. »<sup>3</sup>

Finalement, il est important de rappeler qu'au Canada, l'enregistrement de l'œuvre n'est pas nécessaire à sa protection, ni même sa publication. L'enregistrement constitue toutefois un moyen de preuve de sa titularité (c.-à-d. de sa propriété), tout comme le dépôt de l'œuvre auprès d'organismes tels que la SARTeC ou la SACD.

## 2 Les limites de la protection : les exceptions à la *Loi sur le droit d'auteur* et la partie non importante d'une œuvre

Le monopole sur une œuvre que détient le propriétaire des droits d'auteur n'est pas absolu. Il existe bel et bien des cas où l'auteur ne peut s'opposer à certaines utilisations de son œuvre par des tiers et où il ne peut exiger d'être consulté ni rémunéré.

La *Loi sur le droit d'auteur* décrit tout d'abord le monopole de l'auteur comme étant lié à l'utilisation d'une « partie importante d'une œuvre » :

« 3 (1) Le droit d'auteur sur l'œuvre comporte le droit exclusif de produire ou reproduire la totalité ou une partie importante de l'œuvre, sous une forme matérielle quelconque, d'en exécuter ou d'en représenter la totalité ou une partie importante en public et, si l'œuvre n'est pas publiée, d'en publier la totalité ou une partie importante ;... »<sup>4</sup>

L'interprétation de la loi est donc que « le droit d'auteur sur l'œuvre ne comporte pas le droit exclusif de produire ou reproduire une partie non importante de l'œuvre ». Dans le cadre de l'analyse d'une situation d'utilisation illégale d'une œuvre (contrefaçon), la question ultime est donc de déterminer ce qu'est la partie importante. Dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire dans le cadre d'exploitations dérivées de l'œuvre littéraire, retenons que

**toute adaptation qui fait en sorte qu'on reconnaît l'œuvre originale dans une autre œuvre constitue une reprise d'une partie suffisamment importante pour nécessiter une autorisation de la part du propriétaire des droits sur l'œuvre.**

Il existe aussi, dans le régime du droit d'auteur canadien, des exceptions au monopole de l'auteur. Ces exceptions, très nombreuses depuis les modifications législatives des dernières années, accroissent les droits des utilisateurs (par opposition aux droits des artistes). Lorsqu'une situation correspond aux termes des exceptions de la *Loi sur le droit d'auteur*, l'utilisateur n'a pas besoin d'obtenir d'autorisation des titulaires de droits pour effectuer l'exploitation ni de les rémunérer. Les exceptions sont décrites aux articles 29 et suivants de la *Loi sur le droit d'auteur*. Évidemment, par respect pour les auteurs et considérant le risque de poursuite pour violation de droits d'auteur en cas d'interprétation erronée, l'UNEQ recommande toujours d'obtenir le consentement des titulaires de droits sur l'œuvre avant d'en entamer toute nouvelle utilisation.

### 3 Les droits moraux

La *Loi sur le droit d'auteur* protège aussi l'auteur, dans une certaine mesure, contre l'atteinte à l'**intégrité** de son œuvre et contre l'atteinte à son droit à la **paternité** :

« 14.1 (1) L'auteur d'une œuvre a le droit, sous réserve de l'article 28.2, à l'intégrité de l'œuvre et,

**à l'égard de tout acte mentionné à l'article 3, le droit, compte tenu des usages raisonnables, d'en revendiquer, même sous pseudonyme, la création, ainsi que le droit à l'anonymat. >> 5**

Le droit à l'intégrité n'est violé « que si l'œuvre est, d'une manière préjudiciable à l'honneur ou à la réputation de l'auteur [...], déformée, mutilée ou autrement modifiée, ou utilisée en liaison avec un produit, une cause, un service ou une institution. »<sup>6</sup> On déduira de ces termes que toute adaptation d'une œuvre faite sous licence ne constitue pas une atteinte aux droits moraux. Cependant, le droit à la paternité garantit à l'auteur, compte tenu des usages raisonnables, d'exiger que son nom ou son pseudonyme soit associé à son œuvre tout comme à l'œuvre qui en est dérivée. Cela lui garantit aussi le droit de voir son nom dissocié de l'œuvre dérivée. Bien que le droit d'approbation de l'adaptation découle de la loi, il demeure que l'écrivain doit prévoir le processus d'approbation par contrat. Par exemple, si l'écrivain veut pouvoir approuver le scénario écrit à partir de son roman, il doit le prévoir expressément dans son contrat, sans quoi il n'aura d'autre choix que d'exiger le respect de ses droits moraux après la sortie du film, par une procédure judiciaire.

En terminant sur la question des droits

moraux canadiens, soulignons deux autres précisions essentielles qui y sont relatives. Premièrement, rappelons que « les droits moraux sont incessibles ; ils sont toutefois susceptibles de renonciation, en tout ou en partie. »<sup>7</sup> Il est donc clair dans la législation qu'on ne peut céder nos droits moraux. On ne peut qu'y renoncer (ce qui est par ailleurs très rare en édition, bien que certains contrats prévoient, dans leur version initiale, la possibilité de vendre l'ouvrage en lien avec des biens ou services sans nécessité de consultation auprès de l'auteur, ce qui, pour l'UNEQ, est à éviter). La deuxième précision pour une bonne compréhension des droits moraux tient au fait que « la cession du droit d'auteur n'emporte pas renonciation automatique aux droits moraux. »<sup>8</sup> Cette notion est méconnue et fait en sorte que certains artistes croient, à tort, qu'ils ne bénéficient plus de leurs droits moraux s'ils ont cédé leurs droits.

Maintenant que nous avons établi les principes de la *Loi sur le droit d'auteur*, étudions l'aspect contractuel qui déterminera les modalités devant être respectées par l'exploitant de produits dérivés, c'est-à-dire la façon dont se traduisent les droits dérivés au sein d'un contrat d'édition.

# [B]

## LES DROITS DÉRIVÉS DANS LE CONTRAT D'ÉDITION

**L** Le contrat d'édition vise à délimiter et à définir la relation auteur-éditeur. L'essence du contrat d'édition est de prévoir les paramètres de la remise du texte par l'auteur à l'éditeur en contrepartie de laquelle l'éditeur obtient le droit de publier et d'exploiter le texte, sous réserve d'un engagement à payer des redevances à l'auteur.

Parmi les droits attribués en exclusivité à l'éditeur (ou non), on retrouvera très souvent les droits dérivés de l'œuvre littéraire. Pour faciliter l'interprétation du contrat qui inclurait l'exploitation potentielle des droits dérivés de l'œuvre, il y a lieu de s'arrêter sur le contenu usuel d'un contrat d'édition. Plus particulièrement, nous nous arrêterons sur :

- » la distinction entre le contrat de licence et le contrat de cession ;
- » la façon dont le transfert de droits ou l'autorisation se présentent, le cas échéant, dans le contrat d'édition ;
- » la portée du contrat d'édition sur les droits de chacun des éléments de l'œuvre littéraire.

### **1** **Différence entre une cession et une licence**

Le contrat d'édition peut prendre la forme d'une licence ou d'une cession. La différence entre les deux est expliquée plus à fond dans le *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition*<sup>9</sup>, mais retenons que la licence est une autorisation d'utilisation, tandis qu'une cession correspond à une prise de possession des droits.

Concrètement, la différence entre les deux est peu utile dans la détermination du sort des droits dérivés. Il faut surtout se pencher sur les paramètres de cette licence ou de cette cession pour savoir si l'auteur pourra faire adapter ou non son œuvre littéraire, comme il l'entend.

Bien que la cession puisse paraître moins avantageuse pour l'auteur, elle peut être limitée au droit d'édition, laissant à l'auteur seul l'exploitation des droits dérivés. *A contrario*, une licence dont les limites seraient fixées en faveur de l'éditeur (où l'auteur lui accorde **tous** les droits d'auteur) permettrait à l'éditeur d'être l'unique maître d'œuvre pour autoriser ou négocier d'éventuelles exploitations dérivées de l'ouvrage. Ainsi, que l'auteur accorde une licence ou une cession, l'important est d'établir des limites qui conviendront aux deux parties.<sup>10</sup>

## 2 Les clauses de droits dérivés dans le contrat d'édition

Tel que détaillé dans le *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition*, les principales exploitations dérivées qui se trouvent habituellement incluses dans le contrat d'édition sont les droits de traduction, d'adaptation dramatique, cinématographique et audiovisuelle de l'œuvre.

Le *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition* prévoit l'opportunité ou non d'accorder ces droits à l'éditeur : « l'auteur devrait s'assurer que l'éditeur, s'il y a lieu, possède bel et bien les ressources ou contacts nécessaires pour que ces droits puissent être exploités. Dans le cas contraire, il ne sert à rien de les lui concéder. »<sup>11</sup> Une fois cette décision prise, la description dans le contrat des droits d'exploitations dérivés de l'œuvre littéraire peut se faire selon différentes terminologies : les droits dérivés, les droits connexes, les autres exploitations de l'œuvre, le droit d'adaptation...

Les clauses d'attribution (ou de réserve) de droits sur les droits dérivés dans les contrats d'édition prennent aussi différentes formes. Il peut y avoir des clauses spécifiques qui visent ces droits pour les inclure dans la cession ou la licence exclusive à l'éditeur. On peut aussi devoir « trouver » ces droits dérivés dans des clauses plus générales : « L'auteur cède tous ses droits d'auteur sur l'œuvre à l'éditeur pour toute la durée du droit d'auteur et pour le monde entier. » Par un tel libellé, toute la propriété des droits, y compris celle des droits dérivés est incluse dans la cession ou la licence. Ou encore : « L'auteur concède une licence exclusive sur tous les droits d'exploitation du texte, y compris les droits suivants... »

Dans ce dernier cas, que les différentes exploitations soient inscrites ou non dans la liste des droits détaillés par la suite, elles y sont néanmoins incluses dans la formulation « tous les droits d'exploitation ». Celui qui voudrait exclure les droits dérivés de cette licence pourrait simplement demander l'ajout d'une phrase comme celle-ci : « Malgré la présente licence, l'Auteur conserve les droits d'adaptation audiovisuels, le droits d'adaptation théâtrale et le droit d'exploitations de produits dérivés (*merchandising*) » ; ou encore remplacer un libellé large par un libellé précis : « L'Auteur accorde à l'éditeur une licence exclusive d'édition et de distribution sous forme de livre sur support papier ou numérique en langue française, sur tous les territoires, pour une durée de 5 ans. L'Auteur conserve tous ses autres droits. »

**À retenir : puisque l'auteur est le propriétaire des droits d'auteur nés de la création et de la loi, ce qu'il ne « donne » pas demeure sa propriété.**

Si l'écrivain cède ou concède des droits d'exploitation autres que l'édition, il doit être attentif aux conditions monétaires de cette attribution de droits. Dans le *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition*, nous recommandions :

« Pour toute licence accordée par l'éditeur à des tiers et pour les droits de reprographie (Copibec), l'auteur doit recevoir au moins 50 % des sommes perçues par l'éditeur. Cette part doit être remise à l'auteur dans les trente (30) jours de la date où l'éditeur reçoit lui-même les sommes des tiers. »<sup>12</sup>

### 3 Les clauses de droits dérivés dans le contrat d'édition

Attardons-nous maintenant à l'étude des usages lorsque différents éléments de l'œuvre littéraire appartiennent à plusieurs individus. Par exemple, si un auteur publie le premier tome d'une bande dessinée avec un éditeur, puis le second tome avec une maison différente, négociant et signant deux contrats où chacun des deux éditeurs détient les droits d'exploitation des droits connexes, quel éditeur a alors le droit de faire une série télé à partir des personnages ? Répondre à cette question serait un exercice périlleux. En fait, il s'agit d'une situation qui ne devrait jamais survenir. Cela équivaldrait à ne pas avoir respecté l'exclusivité accordée au premier éditeur.

En effet, comment faire l'adaptation audiovisuelle des personnages présents dans le tome 2 sans violer les droits du premier éditeur ? L'idéal aurait été, dans cette situation, que l'auteur conserve ses droits d'adaptation pour les personnages. Ainsi, peu importe le nombre d'éditeurs, il n'y aurait aucun problème de conciliation des termes entre les divers contrats.

La question de l'exploitation de l'œuvre illustrée est aussi un problème épineux qui doit être discuté et prévu aux contrats d'édition. Les droits sur les personnages doivent être établis afin que l'auteur et l'illustrateur sachent sur quel pied danser. Si une compagnie veut fabriquer des napperons sur lesquels apparaissent les images du livre et les noms des personnages, cette compagnie doit avoir l'autorisation tant de celui qui détient les droits sur les caractéristiques des personnages (l'auteur,

par exemple, qui décrit les caractéristiques physiques et personnelles des personnages) que de celui qui les a mis en image (l'illustrateur).

Vient enfin le cas des œuvres collectives. Qui est en mesure d'autoriser l'adaptation d'un livre écrit par plus d'un auteur ? La *Loi sur le droit d'auteur* parle alors d'une œuvre créée en collaboration et la définit ainsi : « Œuvre exécutée par la collaboration de deux ou plusieurs auteurs, et dans laquelle la part créée par l'un n'est pas distincte de celle créée par l'autre ou les autres. »<sup>13</sup> Tous les auteurs de l'œuvre créée en collaboration doivent alors approuver les exploitations dérivées. Pour plus de commodité, il est fréquent que les coauteurs, surtout s'ils sont nombreux, nomment un mandataire pour s'occuper de l'exploitation. Ce mandataire peut être l'un des auteurs ou un agent.



# LES EXPLOITATIONS DÉRIVÉES DE L'ŒUVRE

Les exploitations potentielles de l'œuvre littéraire sont presque infinies. Nous étudierons ici les droits dérivés les plus probables de l'œuvre littéraire :

- » l'adaptation théâtrale ;
- » l'adaptation audiovisuelle ;
- » les produits dérivés, communément appelés dans la langue de Shakespeare le *merchandising*.

## 1 L'adaptation théâtrale

Les producteurs professionnels de théâtre québécois sont, pour la plupart, membres de l'une des quatre associations de producteurs suivantes : Théâtres associés inc.<sup>14</sup> (TAI), L'Association des producteurs de théâtre privé<sup>15</sup> (AFTP), Théâtres Unis Enfance Jeunesse<sup>16</sup> (TUEJ), l'Association des compagnies de théâtre<sup>17</sup> (ACT). Du côté des auteurs, ils sont représentés par leur syndicat accrédité : l'Association québécoise des auteurs<sup>18</sup> dramatiques (AQAD). Différentes sociétés

de gestion sont actives pour les auteurs de théâtre. On pense ici à la Société québécoise des auteurs dramatiques<sup>19</sup> (SoQAD) et à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques<sup>20</sup> (SACD).

Il arrive que le producteur théâtral requière la permission de faire adapter au théâtre une œuvre littéraire. Dans certains cas, un dramaturge peut approcher un auteur ou éditeur pour en faire une adaptation. Demeure bien sûr, comme pour toute exploitation dérivée, la possibilité que l'initiative provienne de l'auteur de l'œuvre d'origine.

Dans les deux premiers cas, le « requérant » demandera les droits d'adaptation, commandera une adaptation par le biais d'un contrat de commande AQAD auprès d'un adaptateur et, ultérieurement, un contrat de production (licence de représentation publique) interviendra entre le producteur, l'adaptateur et le titulaire des droits sur l'œuvre originale (l'auteur ou l'éditeur, selon le cas).

Si l'adaptation théâtrale est du fait de l'écrivain, s'il a accordé les droits connexes à l'éditeur, il devra trouver un producteur qui voudra produire sa pièce et le contrat de licence de représentation publique interviendra aussi avec l'éditeur.

La redevance payable en contrepartie de la licence de représentation publique sera fixée en conséquence du prix moyen des billets d'entrée, de la capacité de la salle et de l'achalandage prévu (selon l'historique du producteur). On négocie un minimum garanti par représentation en fonction de ces critères. La redevance négociée se situera, pour les parts conjointes du titulaire de droits sur l'œuvre littéraire d'origine et pour celle de l'auteur du texte théâtral, entre 10 % et 12 % des recettes du guichet. Le partage entre l'adaptateur et le titulaire des droits sur l'œuvre initiale s'effectuera dans le cadre de la licence d'adaptation.

Comme toute licence de droits, la licence de représentation publique théâtrale précisera les paramètres suivants : exclusivité ou non, durée, territoire, langue. À ceux-ci s'ajoutera la précision quant au professionnalisme ou à l'amateurisme. Ainsi, on peut accorder l'autorisation de présenter la pièce en exclusivité en langue française dans le secteur professionnel et accorder une licence de représentation publique dans le secteur amateur à une autre troupe.

## 2 L'adaptation audiovisuelle (TV – cinéma – web)

Le milieu de la télévision, du cinéma et du web est bien différent de celui du livre. En audiovisuel, le travail de nombreux collaborateurs, dont plusieurs artistes, est nécessaire pour en arriver à la version définitive. Il y a tout d'abord le producteur qui est le gestionnaire de la production. Il embauche l'équipe, fait les démarches auprès des subventionneurs, il optimise l'exploitation et la promotion de l'œuvre cinématographique. Le producteur sera normalement celui qui transigera avec le titulaire des droits sur l'œuvre littéraire. Selon le contrat d'édition, l'interlocuteur du producteur sera soit l'auteur, soit l'éditeur. Le contrat de réservation de droits qui permet au producteur d'être le seul, pendant une durée donnée, à pouvoir effectuer des démarches de financement (pour être en mesure de produire l'œuvre audiovisuelle) s'appelle un **contrat d'option**. Dans ce contrat d'option, on prévoit normalement un montant pour l'exclusivité que procure cette option. On en prévoit aussi un autre en contrepartie de la licence de production de l'œuvre dérivée. Ce dernier montant, la redevance pour la licence, est le plus souvent proportionnel au budget de la production audiovisuelle.

Dans le cadre du développement du projet audiovisuel interviendra le scénariste, qui écrit le texte de l'œuvre cinématographique. L'écrivain, auteur de l'œuvre initiale peut avoir exigé, par contrat, de participer à la production audiovisuelle à titre de scénariste, de coscénariste ou de consultant à la scénarisation. Dans chacun des cas, un contrat d'engagement et une rémunération pour ce travail seront aussi prévus. Selon ses capacités artistiques (et ses talents de négociateur !), l'écrivain peut aussi demander d'être impliqué dans la production à titre de réalisateur.

Au Québec, les scénaristes professionnels sont représentés par la Société des auteurs de radio, télévision et cinéma<sup>21</sup> (SARTEC). Ce syndicat négocie des ententes collectives avec les différents producteurs ou associations de producteurs au bénéfice des scénaristes.

S'il n'est pas possible pour l'écrivain d'avoir une implication en scénarisation, il devra à tout le moins obtenir, en conformité avec ses droits moraux, un droit d'approbation du scénario.

### **3 Les produits dérivés traditionnels**

En quoi consiste l'expression « produits dérivés » ? Un produit dérivé est un objet physique créé, fabriqué et mis en vente

en lien avec une œuvre, le plus souvent littéraire ou audiovisuelle. Concrètement, on vise par cette expression le plus souvent un changement de médium : la figurine à l'image d'un héros d'album illustré, un personnage de roman qui « prend vie ».

Concrètement, il s'agit d'objets autorisés et produits à la suite de négociations avec celui qui détient les droits d'exploitation sous forme de produits dérivés (auteur, éditeur, agent ou ayant-droit). Si l'auteur a accordé à son éditeur, dans le cadre de son contrat d'édition, une cession ou une licence exclusive « sur tous les droits d'auteur », l'éditeur sera celui qui transigera avec le fabricant du produit. L'usage veut que la clause résiduelle du contrat d'édition (qui prévoit un partage des redevances entre auteur et éditeur pour ce qui n'est pas prévu expressément au contrat) s'appliquera pour ce genre d'exploitation, c'est-à-dire un minimum de 50 % des recettes nettes de l'éditeur sur les produits dérivés pour l'auteur.

Le contrat entre le titulaire de droits sur les produits dérivés (selon le cas, l'auteur ou l'éditeur) et le fabricant du produit peut être exclusif ou non. Y seront également stipulés, bien sûr, les limites de territoire, la durée, la redevance, la procédure d'approbation des produits, etc.

Le recours en diffamation naît donc de la combinaison entre l'obligation légale et les conséquences dommageables de son non-respect. La diffamation consiste en l'atteinte à la réputation d'une personne. Cette atteinte donne ouverture à une poursuite si celui qui considère ses droits atteints arrive à établir la preuve que l'auteur du geste, du texte, des paroles a transmis à au moins une autre personne (qui en a pris connaissance) l'objet de la diffamation. La diffamation peut être directe ou indirecte.

Dans le cas où l'auteur a accordé à l'éditeur le droit d'autoriser l'exploitation de produits dérivés, quelle est alors sa place dans l'exploitation de ces dits produits, après coup? Normalement, le fait d'accorder une licence dans un contrat d'édition n'entraîne pas que l'auteur renonce à ses droits moraux. Le fabricant du produit dérivé et l'éditeur doivent donc s'assurer de respecter le droit à l'intégrité de l'œuvre de l'auteur ainsi que son droit à la paternité de cette même œuvre, tel que prévu à la *Loi sur le droit d'auteur*. Il est judicieux de prévoir que l'artiste devra approuver les produits dérivés faits à l'effigie de ses personnages et qu'il effectuera le « style-guide », s'il est lui-même l'illustrateur.

Nous ajouterons aux particularités liées à l'exploitation de produits dérivés de l'œuvre littéraire la question de la **marque de commerce**. En effet, si une œuvre littéraire est suffisamment populaire pour intéresser les fabricants de produits dérivés, il serait peut-être pertinent d'investir dans la protection du nom du personnage en tant que marque de commerce.

La marque de commerce est une propriété intellectuelle, comme l'est le droit d'auteur, mais elle est un actif distinct. Alors que le droit d'auteur est régi par la *Loi sur le droit d'auteur*, la marque de commerce l'est par la *Loi sur les marques de commerce*<sup>22</sup>. Pour savoir quels éléments de l'œuvre littéraire sont protégeables à titre de marque de commerce (illustration, nom de personnages, etc.) et si la protection est nécessaire, considérant le revenu projeté (puisque le dépôt et la gestion d'une marque de commerce peuvent être des procédures onéreuses), nous recommandons une consultation auprès d'un agent de marque :

[www.ic.gc.ca/cipo/mc-tm/agents.nsf/mcagents-fra?readform](http://www.ic.gc.ca/cipo/mc-tm/agents.nsf/mcagents-fra?readform)

# [D]

## LES DROITS DÉRIVÉS D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE À L'ÈRE NUMÉRIQUE

Aux débuts de l'édition numérique, certains ont considéré, à tort, que la publication de livres numériques constituait une exploitation dérivée alors qu'il s'agit plutôt d'un nouveau format, comme le livre de poche ou l'édition « club » par exemple. Le guide *Les nouveaux paramètres de l'œuvre littéraire* présente de façon détaillée les principaux éléments de l'aspect contractuel d'une publication numérique.

Cela dit, l'avènement du numérique ouvre la porte à une multiplicité d'exploitations dérivées de l'œuvre littéraire : produits multimédias, œuvres audio-visuelles, présentations virtuelles, animations sur le web, jeux vidéo, applications mobiles, etc. Dans certains cas, les modalités appliquées seront similaires aux modalités déjà connues pour les exploitations déjà abordées dans ce guide. Par exemple, à l'instar de l'adaptation

cinématographique, si un producteur de jeux vidéo souhaite créer un jeu à partir d'un roman, un contrat d'option pourra être conclu entre les titulaires de droits sur le livre (l'éditeur ou l'auteur) et le producteur, pour une durée déterminée, afin de permettre au producteur d'effectuer les démarches nécessaires (financement du projet, embauche de l'équipe, scénarisation, etc.) pour mener à bien la commercialisation du nouveau produit.

La quantité des produits numériques qui peuvent être créés n'a d'égal que la rapidité du progrès technologique auquel nous faisons face ces dernières années. Il importe donc de n'accorder les droits dérivés de l'œuvre littéraire que pour les exploitations déjà connues et non pour des exploitations « encore à découvrir » comme peuvent parfois le stipuler certains contrats.

# CONCLUSION

---

**C**omme dernier conseil, nous réitérons l'importance pour les auteurs de rester propriétaires des droits sur leurs œuvres dans la meilleure mesure possible et ainsi d'ajouter, dans tous leurs contrats, la mention suivante :

**« L'autorisation de l'auteur est obligatoire pour toute exploitation de l'œuvre ou pour toute cession à des tiers. »<sup>23</sup>**

Ainsi, l'écrivain ne se verra pas imposer des exploitations contraires à sa volonté.

Si l'écrivain a accordé à l'éditeur une licence ou une cession de droits portant sur les droits connexes dans le cadre du contrat d'édition, il faut retenir que cette licence ou cession prendra normalement fin avec le contrat d'édition. Que le contrat se termine à cause d'une situation de mévente, de pilonnage ou simplement parce que la durée est écoulée, il y aura rétrocession de tous les droits.

Cependant, si l'éditeur a signé et consenti des licences à des tiers (producteurs ou autres), celles-ci resteront en vigueur et l'auteur se substituera alors à l'éditeur pour l'avenir. Si des redevances demeuraient payables à l'éditeur, elles le seront alors à l'auteur.

## NOTES

- 1** L.R.C., c. C-12.
- 2** Cette règle est assujettie à certaines exceptions, dont celle de l'œuvre musicale, selon certains auteurs.
- 3** *CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada*, [2004] 1 RCS 339, par. 16.
- 4** Art. 3 de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 5** Art. 14.1 (1) de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 6** Art. 28.2 (1) de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 7** Art. 14.1 (2) de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 8** Art. 14.1 (3) de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 9** *Guide de lecture et évaluation d'un contrat d'édition*, p. 5 et 6.
- 10** *Idem*.
- 11** *Idem*.
- 12** *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition*, p. 10-11.
- 13** Art. 2 de la *Loi sur le droit d'auteur*.
- 14** [www.theatresassocies.ca](http://www.theatresassocies.ca)
- 15** [www.aptp.ca](http://www.aptp.ca)
- 16** [www.tuej.org](http://www.tuej.org)
- 17** [www.act-theatre.ca](http://www.act-theatre.ca)
- 18** [www.aqad.qc.ca](http://www.aqad.qc.ca)
- 19** [www.soqad.qc.ca](http://www.soqad.qc.ca)
- 20** [www.sacd.ca](http://www.sacd.ca)
- 21** [www.sartec.qc.ca](http://www.sartec.qc.ca)
- 22** L.R.C. (1985), c. T-13.
- 23** *Guide de lecture et d'évaluation d'un contrat d'édition*, p. 5.