

L'ORIGINALITÉ VUE PAR LA PRATIQUE : VERS UNE RECONNAISSANCE DE PRÉSOMPTIONS GÉNÉRALISÉES D'ORIGINALITÉ ?

Le professeur Christophe Alleaume m'a demandé, et je l'en remercie, de remplacer Marie-Françoise Marais, retenue par ses hautes fonctions, afin d'intervenir sur un thème intemporel en droit d'auteur : l'originalité (1).

Écartons d'emblée toute confusion : Marie-Françoise Marais est irremplaçable, et je n'ai ni son éloquence, ni son talent, ni sa légitimité à aborder le thème qu'elle devait traiter : « L'originalité vue par le juge ». Je ne m'y risquerai pas. Je ne suis pas non plus professeur de droit, et je n'ai donc pas non plus de raison de tenter de vous faire un résumé de la doctrine, les auteurs de celle-ci étant mieux placés pour le faire.

Je propose donc modestement d'intituler mon intervention « L'originalité vue par le praticien du droit d'auteur ».

La question de la définition de l'originalité est bien évidemment centrale en matière de droit d'auteur, et même préalable à tout autre, car c'est elle qui constitue le critère d'entrée, le « sésame » permettant d'accéder à la protection par le droit d'auteur.

Rappelons brièvement que cette condition d'originalité ne figure pas dans la loi, à la seule exception des titres d'œuvres.

La définition a été forgée par la jurisprudence et la doctrine.

L'originalité est définie classiquement par référence à la notion « d'empreinte de la personnalité de l'auteur » (2), ou, depuis les arrêts Pachot rendus en matière de logiciels le 7 mars 1986 (3), comme « ce qui porte la marque d'un apport intellectuel ».

Nous savons aussi que les juges acceptent assez facilement de reconnaître l'originalité, et ainsi de conférer la protection du droit d'auteur, même s'il semble — nous y reviendrons —, qu'un mouvement se dessine pour rendre plus difficile l'accès au droit d'auteur.

Le juge est le seul qui dispose donc aujourd'hui du pouvoir théorique de nous dire ce qu'est l'originalité, et, devant trancher les litiges spécifiques qui lui sont soumis, de nous dire que tel ou tel « objet » constitue une œuvre ou non.

La doctrine a tenté de définir objectivement les critères permettant de déterminer l'originalité, mais elle est tenue par la casuistique des juges (4) et peine naturellement à trouver des critères (5).

Alors « la tâche semble irréalisable » (6), écrit Carine Bernault. La question « est irritante quand elle dégénère en verbalisme, ce qui arrive souvent », affirme le professeur André Lucas (7).

Mais alors, comment doit faire le praticien ?

Il gère le droit d'auteur en amont, avant tout litige.

Il doit, au quotidien, au service de son entreprise ou de son client, définir ce qui doit être l'objet ou non d'une protection par le droit d'auteur.

Pourquoi ?

En amont, pour déterminer si le régime associé à la qualité d'auteur de l'œuvre doit être appliqué, avec le point fondamental qui est de déterminer s'il est nécessaire d'établir un contrat de cession de droits d'auteurs en premier lieu ; en second lieu, afin de déterminer le cas échéant une rémunération spécifique en contrepartie de cette cession — proportionnelle en principe, forfaitaire par exception. En aval, pour déterminer si le droit d'auteur sera revendiqué vis-à-vis des clients sur les produits et services proposés.

Tel salarié va écrire un texte de présentation commerciale : s'agit-il d'une œuvre ? Faut-il alors établir un contrat de cession ?

Tel graphiste crée un logo à partir de directives précises : doit-il être considéré comme auteur ? Doit-on prévoir une cession de droits en plus du contrat de commande ? L'entreprise exploite des articles de journaux : doit-elle recueillir les autorisations de l'ensemble des auteurs des articles ?...

Vous l'avez compris, les juristes des industries culturelles sont en pratique dans l'obligation — quotidienne — de se substituer au juge pour définir le périmètre du droit d'auteur dans leurs champs d'activités.

Et comme il n'existe pas en droit d'auteur d'action déclaratoire, ou de système de dépôts — le droit d'auteur protégeant l'œuvre de la seule existence de la forme originale sans formalités — il faut alors faire le constat que dans la mise en œuvre du droit d'auteur, en amont du juge, très nombreux sont les acteurs professionnels qui ont défini ce que devait être l'originalité.

Nous avons donc recherché quels étaient ces acteurs, qui définissent l'originalité en dehors du juge, et de quelle manière ils la définissaient, et prenaient cette décision fondamentale : ceci est une œuvre, ceci n'est pas une œuvre.

Ce sera le premier temps de notre intervention.

Après avoir ainsi évoqué cette production du droit « hors le juge », nous tenterons alors dans un deuxième temps de donner quelques règles permettant au juriste de définir — avant le juge — l'originalité et esquisserons quelques pistes de réflexion et de propositions.

[1] Cet article est la retranscription de l'intervention orale. Il en respecte donc la forme directe, et également le caractère synthétique tenant compte du temps imparti.

[2] H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 3^e éd., 1978, et plus particulièrement les n^{os} 3, 21, 27, 29, 49, 59, 62, 113 et 160.

[3] Cass. Ass. plén., 7 mars 1986, *Société Babolat Maillot Witt c/ Pachot*, pourvoi n^o 83-10 477.

[4] C. Bernault, *J.-Cl. Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1135.

[5] Cf. le brillant article de Ph. Gaudrat, *Réflexions sur la forme des œuvres de l'esprit*, in *Mélanges en l'honneur de André Françon*, Dalloz, 1995, p. 195.

[6] C. Bernault, *J.-Cl. Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1135.

[7] A. Lucas, *Droit d'auteur et numérique*, Litec, 1998, p. 30.

I. La définition de l'originalité par les acteurs des industries culturelles

Nombreux sont les acteurs qui proposent leur définition de l'originalité :

- l'entreprise ;
- les sociétés de gestion collective ;
- les organismes sociaux ;
- les institutions culturelles.

A. L'entreprise

L'entreprise doit identifier en amont les auteurs. Il s'agit pour elle de déterminer la nécessité d'acquiescer les droits par cession et de prévoir une rémunération en contrepartie.

En aval, elle doit aussi déterminer si les produits et services qu'elle propose doivent être considérés comme des œuvres ou non.

1. L'entreprise dans ses relations en amont

L'entreprise peut envisager d'inclure dans l'ensemble de ses contrats avec ses collaborateurs une clause de cession de droits et ce indépendamment de l'analyse faite des travaux effectués par chacun sous l'angle du droit d'auteur.

Cela n'a pas nécessairement de sens, et ne lui apporterait d'ailleurs pas la sécurité juridique en raison, notamment, de la prohibition de la cession globale des œuvres futures.

D'autres entreprises peuvent décider, et nous l'avons rencontré, notamment dans le domaine du jeu vidéo, qu'il n'y avait aucun auteur parmi leurs créateurs salariés.

Entre les deux, une analyse plus fine est souvent effectuée.

Deux hypothèses sont facilement identifiées :

- les coauteurs d'une œuvre audiovisuelle, puisque la loi fixe la liste des coauteurs présumés ;
- les auteurs uniques et isolés dont l'œuvre unique est facilement identifiable, et notamment celles relevant du beau, et non de l'utile.

Les autres cas sont plus difficiles à gérer, et bien évidemment d'autant plus en présence d'une création plurale, ou de création de groupe.

Deux exemples.

La presse d'abord : de nombreux accords de presse ont été conclus concernant la gestion des droits d'auteurs pour la réexploitation des parties des publications dans des publications subséquentes et dans l'univers numérique (8).

Ces accords fixent donc la liste des bénéficiaires de ces rémunérations. Il faut alors noter que la liste est très large, et comporte des personnes dont on peut affirmer qu'elles ne sont pas auteurs au sens de la loi, mais des auteurs reconnus par les accords. Tel est le cas par exemple du secrétaire de rédaction.

Définition large de l'originalité *de facto*, même si la question ne s'est pas posée en ces termes, l'objectif de ces accords étant plus la paix sociale dans l'entreprise par une redistribution de rémunérations que d'assurer une garantie de cession des droits des auteurs à l'entreprise.

Nous pourrions aussi citer les conventions collectives applicables aux réalisateurs, qui déterminent des catégories d'intervention dont certaines ne confèrent pas la qualité d'auteur, ce qui constitue bien un outil de définition contractuelle de l'originalité.

L'exemple du multimédia est lui aussi absolument topique : la première difficulté pour que le droit d'auteur soit appliqué dans le domaine du multimédia a été — et est toujours — de définir les contributions protégées et donc les auteurs — principaux et secondaires.

Tous les travaux menés depuis quinze ans (9) sur le statut de l'œuvre multimédia se sont d'abord intéressés à la nomenclature des auteurs et à la tentative de créer des catégories d'auteur, comme en audiovisuel (10).

Il faut d'ailleurs noter que beaucoup d'entreprises ont aussi fait le choix de l'œuvre collective car celui de l'œuvre de collaboration impliquait de définir au préalable qui était auteur et qui ne l'était pas, et ensuite parmi les auteurs quels étaient les auteurs principaux pouvant bénéficier de la rémunération proportionnelle et les autres.

Et il faut aussi dire ici que la réponse à ces questions n'est pas seulement juridique, elle est également sociale.

Si le producteur de l'œuvre multimédia reconnaît à ses auteurs salariés des rémunérations proportionnelles, celles-ci seront bien sûr plus importantes si les auteurs interviennent sur un jeu dont on sait qu'il va faire un succès plutôt que sur un programme multimédia culturel. Risque alors de se créer un déséquilibre au sein des équipes du producteur, et une plus grande difficulté dans la mobilisation des équipes sur des projets moins... rémunérateurs.

Le propos n'est pas ici de juger si une telle réalité est condamnable ou non, mais simplement d'en faire état car elle existe.

Un autre aspect doit être mentionné ici : la difficulté aussi, en cas d'action en justice, de définir les coauteurs de l'œuvre multimédia, étant rappelé que la mise en cause de l'ensemble des coauteurs est nécessaire à peine d'irrecevabilité. Pour citer une anecdote, dans le cadre du contentieux du scénariste de Versailles II, M^{me} Revil-

(8) G. Vercken, *Les accords entre entreprises de presse et journalistes au regard du Code de la propriété intellectuelle : quelques réflexions*, *Légipresse*, n° 187, décembre 2001, p. 149-154.

(9) Quelques exemples : *La production et l'édition multimédia*, Association des auteurs multimédias, janvier 1997, *Aspects juridiques des œuvres multimédias*, J. Andrès et P. Sirinelli, CERDI, 16 juillet 2003, et encore récemment l'avis n° 2005-1 de la Commission sur les aspects juridiques des œuvres multimédias du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique.

(10) V. la similitude historique avec la reconnaissance de la qualité d'auteur aux coauteurs de l'œuvre cinématographique — l'auteur du film — description d'un combat, J.-P. Jeancolas, J.-J. Meusy, V. Pinel, Institut Lumière/Actes Sud, 1996.

lard (11), nous rencontrons une difficulté pour identifier les coauteurs, sachant que les génériques des œuvres multimédias ne permettent pas toujours de le faire, auteurs principaux et secondaires étant souvent mentionnés de la même manière. Nous avons donc assigné au nom uniquement de la scénariste. L'adversaire a bien évidemment soulevé l'irrecevabilité, en indiquant précisément les personnes coauteurs que nous n'avions pas assignées. La liste des coauteurs nous ayant ainsi été fournie, il a suffi de les mettre dans la cause.

2. L'entreprise dans ses relations en aval

Vis-à-vis de ses clients, l'entreprise peut choisir de mettre à disposition des produits et services en revendiquant un droit d'auteur, et ce, quelque soit la réalité de l'analyse juridique orthodoxe des produits et services en question.

Cette possibilité repose sur une double analyse du risque et du besoin du client : produit ou service couvert par le secret, ou rendu incontournable par la rareté du support, l'entreprise sait que le client, dans une logique opérationnelle, ne remettra pas en cause son affirmation d'une titularité. En agissant ainsi, l'entreprise présume l'originalité des œuvres concernées.

Tel est le cas des logiciels protégés. Tel est le cas encore par exemple des fonds muséaux commercialisant des photographies d'œuvres d'art, y compris du domaine public, en décidant que l'intégralité de leurs photographies sont couvertes d'un droit d'auteur, matérialisé par la revendication d'un *copyright*, sous forme de l'apposition du signe ©.

B. Les sociétés de gestion collective

1. Dans leurs relations en amont avec les auteurs

La plupart des sociétés de gestion collective définissent des critères d'admission des auteurs, et partant de leurs « productions » (12).

Elles exercent un contrôle sur le degré d'élaboration de la forme et sur son accès ou non au répertoire.

C'est le fameux « fil rouge » : tel « objet » ne sera pas considéré comme faisant partie du répertoire de la société, car le « degré d'élaboration » ne sera pas suffisant. Les commissions spécialisées décident alors d'admettre ou non les « productions » des membres, en fonction des critères proposés par les statuts ou les règlements généraux.

Certes, le juge rappelle, à chaque fois qu'il est saisi d'un refus d'inscription au répertoire, dans un conflit entre un auteur refusé et la

société, qu'il n'appartient pas aux sociétés de gestion collective de déterminer ce qui est œuvre et ce qui ne l'est pas (13).

Mais dans les faits, ce sont bien les notions proposées par celles-ci qui s'imposent, et qui fixent l'originalité.

Cette définition de l'originalité en amont détermine aussi la compétence des sociétés en aval.

2. Vis-à-vis des utilisateurs

L'efficacité de la gestion collective repose sur la représentativité du répertoire de la société.

Elle repose aussi sur les systèmes des contrats généraux de représentation : contrat « forfaitaire », paiement en contrepartie de l'accès à un répertoire, sans distinction (14).

Les utilisateurs ont cru alors trouver la parade en cas d'action en justice des sociétés de gestion collective, en exigeant la preuve de l'originalité de chacune des œuvres dont les droits étaient revendiqués.

Probatio diabolica, ont répondu les juges. Dans le cadre du contentieux Discothèques c/ Sacem, la Cour de cassation a refusé et rejeté la demande de la communication de chaque œuvre du répertoire (15).

C'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle l'article L. 321-7 du Code de la propriété intellectuelle oblige les sociétés de perception et de répartition des droits (SPRD) à mettre à disposition des utilisateurs les listes des membres, et non les listes des œuvres. Le répertoire d'une SPRD est donc considéré *a priori* comme original.

C. L'originalité vue par les organismes sociaux

Toute cession ou autorisation conférée par un auteur en contrepartie d'une rémunération impliquerait que cette dernière soit qualifiée de droit d'auteur au regard des organismes chargés de gérer les cotisations sociales pour les droits d'auteurs, Agessa et Maison des artistes.

Or les textes relatifs à la sécurité sociale des auteurs, et les interprétations effectuées par les organismes, donnent une définition de l'auteur plus stricte que le Code de la propriété intellectuelle (16).

Certes, ces indications ne concernent que l'assujettissement à des cotisations sociales spécifiques. Mais les entreprises aussi savent que tout versement sous forme de droit d'auteur à une personne physique pour une contribution n'étant pas définie comme une contribution d'auteur par l'Agessa ou la Maison des artistes donnera lieu à une requalification en salaire en cas de contrôle Urssaf.

[11] TGI Paris, 30 janvier 2002, *Légipresse*, n° 192, III, p. 96.

[12] V. par exemple, l'article 1^{er} du règlement général de la SACD, l'article 1^{er} du chapitre I et l'article 1^{er} du chapitre II du règlement général de la SCAM.

[13] Pour la SGDL (SCAM) : Cass. civ. 1^{re}, 29 mars 1989, *Rutman c/ Société des Gens de lettres, RIDA*, n° 141, juillet 1989, p. 262 ; Pour la SACD : TGI Paris 23 septembre 1992, *Voisin, Voisine, RIDA*, n° 158, octobre 2003, p. 257.

[14] F. Siirainen, J.-Cl. *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1150, fasc. 1151 ; T. Desurmont, J.-Cl. *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1560.

[15] Cass. civ. 1^{re}, 3 décembre 1985 [3 arrêts], v. aussi TGI Paris, 19 décembre 1989, inédit.

[16] Cf. par exemple la liste des personnes exclues et reconnues dans la note relative aux auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, fiche n° 8, agessa.org.

Les entreprises sont donc amenées alors à faire coïncider la définition des auteurs avec la définition sociale pour éviter les redressements.

On notera toutefois que l'Agessa définit aussi les auteurs en référence à la reconnaissance — ou non — de ces auteurs par les sociétés de gestion collective, ce qui nous renvoie au système de détermination de l'originalité par les sociétés de gestion collective. Le système est alors plus cohérent.

D. L'originalité définie par les institutions culturelles d'art contemporain

Nous faisons référence ici aux débats — souvent passionnés — relatifs à la reconnaissance d'œuvres aux créations contemporaines de l'art conceptuel.

Du premier procès Brancusi, où l'originalité de l'objet ayant été déniée par les douanes (voilà alors un autre prescripteur de la définition de l'originalité), aux procès les plus récents (17), la notion d'originalité est au cœur des débats depuis des décennies (18).

Il a déjà été relevé avec pertinence qu'il n'est pas rare que ce soit dans ces débats l'auteur — reconnu comme tel par la communauté — qui fasse l'œuvre et non l'œuvre qui fasse l'auteur. Tel « objet » présenté par l'auteur acquiert la qualité d'œuvre car elle est reconnue comme telle par le milieu professionnel.

Encore un processus d'élaboration de la notion d'originalité qui échappe au juge et qui bénéficie de son autonomie.

II. La multiplication des sources de l'originalité et la reconnaissance des présomptions d'originalité

L'examen « rapide » de ces sources — hors celle qui en théorie est la seule légitime, celle du juge — démontre l'existence en pratique de présomptions généralisées d'originalité, seules à même de permettre aux « opérationnels » des secteurs concernés de pouvoir exercer leur activité au quotidien, impliquant un choix dans la reconnaissance ou non des auteurs.

Une recherche — peut-être un peu approximative — permettrait de déterminer deux séries de présomptions d'originalité :

— les œuvres des « Beaux-arts » ;

— les œuvres acceptées aux répertoires des sociétés de gestion collective ou gérées par un accord collectif au sens large.

Il s'agit d'une proposition simple et d'autres catégories pourraient être dégagées.

Le droit d'auteur ne peut être efficacement mis en œuvre en amont par les praticiens que par l'élaboration de telles présomptions, permettant de rendre prévisible l'application du droit.

Il est possible alors de suggérer que ces présomptions puissent recevoir une reconnaissance législative ou prétorienne (19) comme cela a été le cas pour les répertoires des sociétés de gestion collective (cf. ci-dessus I.B.2.).

Et d'ailleurs, il serait possible peut-être d'interpréter certains signes envoyés par la Cour de cassation dans ce sens.

Il a pu être noté une volonté accrue de la Cour de cassation d'accroître son contrôle sur l'originalité définie par les juges du fond (20).

Et lorsque la Cour de cassation exclut certaines catégories d'œuvres en des termes généraux qui ont parfois été dénoncés, n'est-elle pas déjà dans la mise en place de présomptions de « banalité », miroir inversé de la présomption d'originalité.

Lorsque la Cour de cassation semble exclure par principe la protection des parfums (21), ou encore des fonctionnalités de logiciels (22) (deux types d'œuvres qui n'entreraient pas dans nos présomptions) (23), elle tente bien de mettre en place des bornes objectives au périmètre du droit d'auteur par une définition générale en creux de ce que ne peut être l'originalité.

C'est un premier pas, conscient ou inconscient. Nous pourrions à l'inverse, mais le paradoxe peut être vite résolu, faire un lien logique avec la jurisprudence de la même Cour de cassation sur la présomption de titularité des personnes morales (24). Certes, pour que celle-ci puisse jouer, encore faut-il qu'en amont l'objet concerné soit bien une œuvre.

Mais la logique est la même : fixer des critères objectifs qui permettent aux opérationnels du droit de déterminer leur comportement et de faciliter la gestion des droits.

[17] Cf. CA Paris, 28 juin 2006, aff. Paradis.

[18] Cf. la thèse incontournable de N. Walrawens, *Les notions de forme et d'originalité appliquées aux œuvres d'art contemporaines*, Thèse, Université Paris XI - Faculté Jean Monnet UFR de droit et sciences économiques, 2002 ; Cf aussi A. Strowel, *L'œuvre selon le droit d'auteur*, Droits 1993, 18.

[19] Cf., précurseur, et même plus radical, P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 4^e éd., 2001, p. 50, n° 27, l'auteur propose de remplacer la condition d'originalité par « une sorte de présomption d'originalité qu'il appartiendrait au défendeur de combattre, ou, plus radicalement, d'instaurer un contrôle administratif « minimum » d'originalité, comme cela se passe pour les brevets ».

[20] Cf. Cass. civ. 1^{re}, 7 novembre 2006, pourvoi n° 05-16.843.

[21] Cass. civ., 13 juin 2006, pourvoi n° 02-44.718 ; C.-H. Strauss, *Le doux parfum de la résistance*, RLDI, n° 25, mars 2007, p. 63-65.

[22] T. com. Paris, ord. réf., 24 octobre 2002, JCP E 2003, chron. n° 805, n° 2, obs. M. Vivant, N. Mallet-Poujol et J.-M. Bruguière ; Rev. Lamy Dr. aff., 2002, n° 3492, obs. Costes.

[23] Pour un autre exemple de refus de protection par le droit d'auteur de certains objets : TASS Paris, 10 juillet 2003, Société Adventure line productions c/ Ursaff et a., RIDA, n° 201, juillet 2004, p. 321.

[24] Cass. civ. 1^{re}, 22 octobre 1991, Bull. civ., I, n° 279, Juris-Data n° 1991-002926 ; 24 mars 1993, pourvoi n° 91-16.543 ; 9 janvier 1996, pourvoi n° 93-21.519 ; 11 mai 1999, PIBD n° 712, III, 40 ; 22 février 2000, RIDA, n° 186, p. 275 ; 3 avril 2001, PIBD, n° 728, III, 508 ; Cass. com., 21 janvier 2004, pourvoi n° 02-14.525 ; Cass. crim., 24 février 2004, pourvoi n° 03-83.541 ; Cass. com., 20 juin 2006, Céline c/ SSL, pourvoi n° 04-20.776.

Ne faudra-t-il pas alors que la Cour de cassation instaure des présomptions d'originalité, comme elle a pris la liberté d'instaurer des présomptions de titularité ?

L'enjeu est peut-être aussi plus important qu'il n'y paraît au premier abord.

C'est certes une question de prévisibilité et de sécurité juridique pour nos praticiens, mais n'est-ce pas aussi une question de légitimité du droit d'auteur ?

La notion d'originalité est en fait le régulateur de l'entrée dans le périmètre du droit d'auteur. Il s'agit donc du curseur permettant de fixer ce périmètre.

Voici ce que nous écrivions en 1992, à ce propos, dans un article intitulé « Trop d'auteurs tuent l'auteur » (25) : « À force d'étendre le champ couvert par un système de protection, on le dilue jusqu'à ce qu'il en perde sa densité et son efficacité. Bien plus, on accrédite ainsi l'idée que le droit d'auteur a une vocation uniquement économique, voire simplement financière : dès lors, la reprise du travail d'autrui n'est plus vécue comme répréhensible, car, même s'il est

protégé par le droit d'auteur, chacun a le sentiment que cette protection n'a qu'un effet utilitaire, et ne correspond pas moralement à une réelle nécessité sociale de protection ».

Un événement récent démontre aussi la nécessité d'être ferme et rigoureux sur les frontières du droit d'auteur : Youtube, poursuivi par des titulaires de droits, a supprimé d'elle-même des vidéos de cours de danse, sur la base de la réclamation d'une personne revendiquant un droit d'auteur sur une méthode de danse. Celle-ci n'était pas protégée par le droit d'auteur. L'Electronic Frontier Foundation poursuit Youtube et la personne ayant revendiqué de manière intempestive une originalité de sa méthode (26).

Anecdote peut-être, mais aussi « fait divers » qui donne à réfléchir.

À l'heure où le droit d'auteur, cinquante ans après la loi du 11 mars 1957, est objet de tant de confusions, il est plus que jamais utile de mettre en place des mesures efficaces pour éviter les contournements du droit d'auteur en contrôlant l'accès en amont.

Gilles VERCKEN
Cabinet Gilles Vercken

[25] G. Vercken, *Trop d'auteurs tuent l'auteur*, *Nov. Art*, n° 9, novembre 1992-janvier 1993.

[26] *Plaintes contre la censure sur les sites de partage vidéos*, par la rédaction du *Journal du net*, *Journal du net*, <http://www.journaldunet.com/breve/international/10380/plaintes-contre-la-censure-sur-les-sites-de-partage-vidéos.shtml>.

Petites affiches

La Loi ■ Le Quotidien Juridique

RECEVEZ LE JOURNAL

➤ 5 FOIS PAR SEMAINE

- la doctrine, les notes et les chroniques rédigées par des universitaires de renom et les meilleurs praticiens du droit,
- l'actualité professionnelle et législative,
- les informations légales pour suivre la vie juridique des sociétés,

- les numéros spéciaux
- les dossiers de l'Europe

Petites affiches



CONSULTEZ LES ARCHIVES EN LIGNE sur www.lextenso.fr **lextenso.fr**

- Menez vos recherches par mot-clé, date ou auteur directement en ligne, en bénéficiant d'un fonds documentaire réactualisé en permanence.
- Accédez sans limite à l'ensemble des archives des Petites Affiches depuis 1995 et consultez les résultats de vos recherches dans nos 7 bases partenaires de référence :
 - Gazette du Palais
 - Bulletin Joly Sociétés
 - Bulletin Joly Bourse
 - Revue Générale du Droit des Assurances
 - Revue des Contrats
 - Revue du Droit public
 - Répertoire Defrénois



RECHERCHER SUR LE CD-ROM ANNUEL

- Accédez instantanément à l'ensemble du rédactionnel des Petites Affiches publié depuis 1994 de chez vous, lors de vos déplacements, sans connexion internet.
- Un mode de recherche "full-text" et une ergonomie soignée offrent un accès facile et une exploitation pratique des informations publiées.

Petites affiches - Service Diffusion

2, rue Montesquieu 75041 Paris CEDEX 01

TÉL.: 01 42 61 88 00 - FAX : 01 42 92 03 91

Email : diffusion@petites-affiches.com

195x74,5 - 01/2007 ARTI GRAPHI