

Julie Forner
Krystallenia Kolotourou

LE CONTRAT DE PRODUCTION AUDIOVISUELLE

Introduction :

L'auteur confie au producteur « Un patrimoine matériel et intellectuel à gérer et à exploiter et son art à protéger »¹

La loi du 3 juillet 1985 a enrichi le code de propriété intellectuelle d'un nouveau contrat nommé: « le contrat de production audiovisuelle ».

Il n'existe aucune définition légale de ce contrat. Cependant, il est admis qu'il se définit par ses parties². Le contrat de production est une convention passée entre un ou plusieurs auteurs³ et un producteur ou des co-producteurs en vue de la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle et de son exploitation.

Dès lors, il s'agit d'envisager la définition du producteur puis de l'auteur et enfin celle de l'oeuvre audiovisuelle.

Le producteur de l'oeuvre audiovisuelle est selon la définition légale donnée à l'article L132-23 CPI, « la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'oeuvre. »

Il est d'affirmation constante en jurisprudence que le producteur doit être à l'origine de l'oeuvre audiovisuelle et qu'il doit en assurer le risque commercial et financier. Cependant, sa seule participation au financement du film n'est pas suffisante. En effet, il doit avoir « un rôle d'impulsion, de direction et de coordination »⁴.

L'auteur ou les coauteurs d'une oeuvre audiovisuelle sont « les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette oeuvre ».⁵ L'article se poursuit par une liste (non limitative) d'auteurs présumés tels que l'auteur du scénario, l'auteur du texte parlé...

Cette définition est aujourd'hui bien établie. Cependant, il ne faut pas oublier qu'avant la loi de 1957 la jurisprudence a parfois utilisé le concept de l'oeuvre collective afin d'attribuer la qualité d'auteur au producteur.⁶

L'oeuvre audiovisuelle constitue l'objet du contrat de production audiovisuelle. Elle est définie à l'article L112-2 6° CPI qui dispose que sont des oeuvres audiovisuelles « Les oeuvres cinématographiques et autres oeuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non ». Elle est qualifiée d'oeuvre de collaboration.

De plus, il faut préciser que la jurisprudence récente exclut clairement les oeuvres multimédias du domaine des oeuvres audiovisuelles⁷. Les contrats de production de ces oeuvres sont donc exclus de la catégorie des contrats de production audiovisuelle.

En effet, **le contrat de production audiovisuelle** ne vise pas tous les contrats entre auteur et producteur d'une oeuvre audiovisuelle. Il se limite aux contrats relatifs à la production de cette oeuvre.⁸

¹ Formule employée par le CA de Paris le 7 novembre 1951

² Article L132-24

³ A l'exception de l'auteur de la composition musicale qui est expressément exclu de ce contrat par l'article L132-24 CPI car il a déjà cédé ses droits patrimoniaux à la SACEM

⁴ CA Paris 22 juill. 1981 : D. 1983, inf. rap. p. 94, obs. Colombet

⁵ Article L113-7 CPI

⁶ Affaire mascarade 10 novembre 1947

⁷ Cass. 1re civ., 28 janv. 2003, Com. comm. électr. n° 4, avr. 2003, note Caron

Pour parvenir à réaliser une œuvre audiovisuelle il faut non seulement un nombre très important de contributeurs pour diverses tâches mais aussi un portefeuille bien garni.

En effet, l'économie liée à la production d'œuvres audiovisuelles ne cesse d'augmenter, les sommes investies sont de plus en plus importantes.⁹ Sans oublier l'influence des Etats-Unis, pays de copyright, où les budgets de production audiovisuelle sont colossaux.

La combinaison de ces deux phénomènes (atomisation des apports et enjeux économiques) a conduit le législateur français, en 1985, à clarifier la situation entre les différents protagonistes au contrat. Dès lors, un nouveau contrat nommé est créé et le régime du contrat de production audiovisuelle est défini.

Certes, il existait déjà la loi de 1957, mais, même si elle prévoyait déjà une présomption de cession des droits d'exploitation du film au producteur, elle ne concernait que les œuvres cinématographiques exploitées en salle.

Avec la loi de 1985, le législateur étend la règle de la présomption de cession à l'œuvre audiovisuelle et il lui attribue un véritable régime.¹⁰

Au sein de l'Union européenne, on retrouve cette présomption de cession notamment en Allemagne¹¹, en Belgique¹², en Espagne¹³, en Grèce¹⁴ ...

Il est intéressant de noter que, parmi les pays de tradition de droit d'auteur, peu de législations détaillent le régime des contrats de production audiovisuelle. Dans l'Union européenne, la France est avec le Portugal le pays qui réglemente le plus ce contrat.

Ce mécanisme de présomption de cession nous rapproche des systèmes des pays de copyright. En effet, au final, c'est le producteur qui est titulaire des droits dans les deux systèmes. C'est pourquoi certains considèrent la présomption de cession comme une fiction juridique néanmoins nécessaire compte tenu de notre conception personnaliste du droit d'auteur.

Evidemment, les pays de copyright ont résolu la question de l'exploitation des droits, non pas au moyen d'une présomption de cession des droits patrimoniaux des créateurs au producteur, mais en conférant directement au producteur la qualité d'auteur ou la titularité initiale des droits.

Comme nous l'avons déjà précisé, le contrat de production audiovisuelle lie l'auteur au producteur, qui bénéficie d'une présomption de cession. A priori, l'auteur paraît être la partie faible du contrat. En effet, c'est le producteur qui apporte les capitaux et donc sans lui très peu d'auteurs pourraient produire leur œuvre.

Certains prétendent cependant que le producteur et l'auteur sont sur un pied d'égalité étant donné que l'un ne pourrait exister sans l'autre. Cet argument ne nous convainc pas et n'a pas non plus convaincu le législateur.

⁸ Par exemple, les contrats portant sur des opérations spécifiques tel que la constitution de garanties sur l'œuvre audiovisuelle sont exclus

⁹ ce qui « est redouté par ceux qui pensent que la logique du marché restreint la liberté de création et n'est pas compatible avec une exigence de qualité », A. et H-J Lucas, « traité de la propriété littéraire et artistique », 3^{ème} édition, Litec

¹⁰ la loi du 3 juillet 1985 a introduit au Titre III de la loi de 1957 un Chapitre III intitulé "du contrat de production audiovisuelle"

¹¹ Loi du 9 sept. 1965, art. 88 et 89

¹² Loi du 30 juin 1994, art. 18

¹³ Loi sur la propriété intellectuelle, art. 88

¹⁴ Loi n° 2121, 1993, art. 34(1)

En effet, l'objectif de la loi de 1985 est d'instaurer un équilibre entre auteurs et producteurs. Pour ce faire, le législateur a certes maintenu la présomption de cession,¹⁵ pourtant défavorable à l'auteur, mais, il a aussi créé de nouvelles obligations à l'égard de l'auteur. Le législateur est-il parvenu à son objectif ? Les dispositions qu'il a consacrées suffisent-elles pour parvenir à un équilibre entre les parties au contrat de production audiovisuelle ?

Dans nos développements nous allons voir qu'à priori le rapport de force est dominé par le producteur (I) mais que grâce à un encadrement contractuel l'équilibre est retrouvé (II).

Plan :

- I- Un rapport de force apparemment dominé par le producteur
 - A- Affirmation d'une présomption légale de cession
 - B- Rémunération proportionnelle
- II- Un encadrement contractuel au service du rétablissement de l'équilibre
 - A- Obligations déséquilibrées en faveur de l'auteur
 - B- Protection de l'auteur en cas de défaillance du producteur

¹⁵ présomption héritée de la loi de 1957

I- Un rapport de force apparemment dominé par le producteur

Le droit d'auteur français se caractérise par une conception personnaliste. Seul ce qui est original peut être qualifié d'œuvre, or l'originalité se définit comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur sur son œuvre. L'auteur est en quelque sorte lié à son œuvre par « *un cordon ombilical* ». Mais dans le cadre du contrat de production audiovisuel, le législateur a affirmé une présomption de cession de l'œuvre entre l'auteur et le producteur. Et même si en échange l'auteur obtient une rémunération, cela constitue une atteinte à son droit d'auteur.

A- Affirmation d'une présomption légale de cession

L'affirmation de cette présomption de cession par le législateur matérialise assurément l'originalité du contrat de production audiovisuelle. Cette faveur accordée au producteur peut cependant s'expliquer de deux façons :

- On peut la considérer comme la contre partie des risques financiers pris par le producteur¹⁶
- On peut la considérer comme une facilité de fonctionnement. En effet, l'œuvre audiovisuelle étant une œuvre de collaboration, si la présomption de cession n'existait pas, le producteur devrait obtenir l'autorisation de tous les coauteurs ce qui compliquerait considérablement sa tâche.

Cette présomption, qui place l'auteur en position de faiblesse à l'égard du producteur, a été introduite par l'article 17, alinéa 3, de la loi du 11 mars 1957. Ce dernier disposait que :

« Les auteurs de l'œuvre cinématographique autres que l'auteur des compositions musicales, avec ou sans paroles, sont liés au producteur par un contrat qui, sauf clause contraire, emporte cession à son profit du droit exclusif d'exploitation cinématographique, sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions du titre II, et notamment des articles 26 et 35. »

A l'époque cette présomption ne s'appliquait donc qu'aux œuvres cinématographiques et uniquement pour les exploitations cinématographiques, c'est-à-dire les exploitations en salle¹⁷. L'auteur de l'œuvre gardait donc le droit d'adapter son œuvre à la scène par exemple.

Mais en 1985¹⁸, alors que de nombreuses voix s'élèvent pour réclamer la suppression de cette présomption¹⁹, le législateur intervient une nouvelle fois pour introduire un nouvel article plus large²⁰ dans la loi de 1957, désormais codifié à l'article L. 132-24CPI, qui dispose :

« Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L. 111-3, L.

¹⁶ « Au cours des travaux préparatoires, cette règle a été présentée comme nécessaire pour compenser les risques financiers pris par le producteur pour la réalisation des œuvres audiovisuelles » ; A. FRANCON, « Le contrat de production audiovisuelle », Colloque IRPI p.89, « droit d'auteur et droits, la loi du 3 juillet 1985 », 1986, Litec

¹⁷ Cette présomption ne concernait pas les droits d'exploitation télévisuelle ou vidéographique Cass. 1^{ère} Civ., 29 juin 1994 ; Cass. 1^{ère} Civ., 6 mai 1997 (affaire concernant des contrats conclus avant 1957)

¹⁸ Précisons que le principe de non-rétroactivité des lois limite l'application de cette dernière aux contrats conclus

après le 1^{er} janvier 1986, date d'entrée en vigueur de la loi du 3 juillet 1985

¹⁹ Rapport Jolibois, n°212, tome 1, p.89 et 117

²⁰ Article 63-1 de la loi de 1957

121-4, L. 121-5, L. 122-1 à L. 122-7, L. 123-7, L. 131-2 à L. 131-7, L. 132-4 et L. 132-7, cession au profit du producteur des droits exclusifs **d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle**. (...) »

L'évolution est incontestable. Cette nouvelle rédaction témoigne assurément de la volonté des rédacteurs de la loi de 1985 de sauvegarder les intérêts du producteur en élargissant notablement la présomption de cession. En effet, elle porte désormais sur l'ensemble des œuvres audiovisuelles et sur l'ensemble des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle²¹, « *c'est-à-dire sous toutes les formes possibles* »²² et non plus uniquement l'exploitation en salle.

Le législateur de 1985 a cependant rajouté, à la loi de 1957, une nouvelle exclusion à la présomption de cession.

En effet, en 1957, le contrat passé avec le compositeur de musique était déjà exclu de la présomption de cession. Cette exclusion a d'ailleurs été reprise²³ par la loi de 1985 à l'article L132-24, alinéa 1^{er} CPI.²⁴ La raison de cette limite est historique, en effet, « la justification est que, depuis le cinéma muet, les compositeurs perçoivent directement leurs droits par l'intermédiaire de la SACEM²⁵ ». ²⁶

L'exclusion ajoutée en 1985 concerne les droits graphiques et théâtraux. Elle est affirmée à l'article L 132-24, alinéa 2 CPI qui dispose que « le contrat de production audiovisuelle n'emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre ». ²⁷ Certes cette exclusion réduit la présomption de cession, cependant le fait que les droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre soient exclus ne semblent pas pour autant exclure les droits dits de « remake » de l'œuvre. Mais alors que recouvre ces exclusions ?

L'exclusion des droits théâtraux est aisément compréhensible, il s'agit sans aucun doute de l'adaptation de l'œuvre au théâtre. De là on peut quand même se demander si l'adaptation sous forme de comédies musicales est couverte par cette exclusion.

Quant à l'exclusion des droits graphiques, elle se révèle plus ambiguë. M. Edelman considère qu'il faut retenir une interprétation restrictive et limiter l'exclusion aux droits d'exploitation des œuvres dérivées relevant de l'art du dessin. Le monde de l'édition quant à lui retient une conception plus large en affirmant que toutes les œuvres dérivées fixées sur support papier échappent à la présomption, et ce quelle que soit leur nature, graphique, plastique ou littéraires. Il semble que ce dernier critère, bien que très réducteur soit l'intention du législateur²⁸. On peut alors se demander, comme le font MM. Lucas, s'il faut « investir le

²¹ « L'hésitation est cependant permise s'agissant des droits dits de « suite » ou de « sequel » (droit de réaliser une suite de l'œuvre). En effet, ceux-ci résultent moins de l'œuvre audiovisuelle que du scénario préexistant, et la présomption de cession semble limitée à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle elle-même ». P. KAMINA, juriste-classeur propriété littéraire et artistique fasc 1340

²² Rapport Jolibois, n°212, tome 2, p.59

²³ Deux amendements avaient été présentés afin d'unifier le sort des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle ; JOAN CR 29 juin 1984, p.3854

²⁴ Article L132-24, alinéa 1^{er} : (...) autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles (...)

²⁵ Rapport Richard, n°2235, p.34

²⁶ Précisons que « le législateur n'a pas écarté la présomption de cession dans toutes les hypothèses où les auteurs auraient fait apport de leurs droits à une société d'auteur » ; A. et H-J LUCAS, « traité de la propriété littéraire et artistique », 3^{ème} édition, Litec

²⁷ Précisons que cette disposition n'existait pas dans le projet de loi, elle n'a été adoptée qu'à la suite d'amendements adoptés en seconde lecture

²⁸ Bien entendu, ces exclusions sont limitées à l'hypothèse de la présomption de cession et ces droits peuvent faire l'objet d'une cession expresse.

producteur des droits sur le roman tiré de l'œuvre audiovisuelle dès lors qu'il aura été fixé sur un support autre que le papier ».

En plus des exclusions légales, la présomption de cession se heurte à l'article L 131-3 CPI qui dispose que :

« La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée ».

En effet, comment combiner une présomption de cession avec l'exigence d'un écrit établissant l'étendue, la destination, le lieu et la durée de la cession ?

Etant donné que le législateur a expressément affirmé une présomption de cession entre l'auteur et le producteur, on peut penser qu'elle prime sur l'exigence d'une mention distincte dans l'acte de cession. Cependant, l'article L132-24 dispose que la cession doit se faire « *sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L. 111-3, L. 121-4, L. 121-5, L. 122-1 à L. 122-7, L. 123-7, L. 131-2 à L. 131-7, L. 132-4 et L. 132-7* ». La cession doit donc avoir lieu sans porter préjudice aux droits reconnus à l'article L 131-3 CPI.

De plus, en pratique, les producteurs et les auteurs précisent la portée de la cession dans leur contrat. Cela revient-il à « la négation » de l'existence de la présomption de cession ? D'autant que le législateur l'a d'ailleurs définie comme une présomption simple (c'est-à-dire pouvant être combattue par la preuve du contraire) et non comme une présomption irréfragable. En théorie les auteurs peuvent donc exclure la présomption de cession et définir précisément les modes d'exploitations qu'ils acceptent de céder.

Cependant, il faut revenir à la réalité économique du marché de l'audiovisuelle. Les auteurs sont nombreux mais « les élus » sont rares. Ceux qui auront la chance qu'un producteur accepte de financer leur projet ne seront aucunement en position de force pour discuter, négocier les conditions. Il est d'ailleurs possible de soutenir que même sans l'existence d'une présomption de cession, le producteur aurait quand même été en position de force étant donné qu'il détient le financement.

La présomption de cession est quand même utile au producteur même s'il prend la précaution d'établir un contrat. Certes, le contrat lui est nécessaire pour qu'il se fasse céder les droits exclus par la présomption légale de cession.

Mais dans le silence du contrat quant à la durée de la cession, quant à la délimitation géographique il s'avère que la jurisprudence s'appuie sur la présomption légale de cession pour fonder sa solution. Elle affirme que « *la cession ne comporte pas d'autre limitation de durée que celle des droits eux-même* »²⁹. Par extension, on peut penser que dans le silence du contrat quant à la délimitation géographique, la cession s'étend alors au monde entier.

Le silence du contrat est donc interprété en faveur du producteur et à la défaveur de l'auteur. Comme le note à regret M. Françon « *c'est la formule de cession la plus large qui est retenue* ». Et cela ne serait sans doute pas le cas si la présomption légale de cession n'existait pas.

²⁹ Cass. 1^{ère} civ., 5 nov. 1991 : RIDA 2/1992, p.186 ; JCP G 1992, IV, p.107

B- La rémunération des auteurs

La rémunération perçue par les auteurs représente la contrepartie de la présomption légale de cession. Elle est codifiée à l'article L132-25 CPI qui dispose que :

« La rémunération des auteurs est due pour chaque mode d'exploitation. Sous réserve des dispositions de l'article L. 131-4, lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d'une oeuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix, compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant ; elle est versée aux auteurs par le producteur. »

Ce texte pose trois principes :

- Celui d'une rémunération pour chaque mode d'exploitation
- Celui d'une rémunération proportionnelle basée sur le prix payé par le public sous réserve des dispositions de l'article L131-4 CPI et compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant
- Il affirme que le producteur est débiteur de la rémunération

Le premier principe signifie que l'auteur doit percevoir une nouvelle rémunération pour chaque mode d'exploitation et que cette-dernière doit être calculée distinctement pour chaque mode. « Le but de cette règle est de permettre à l'auteur d'identifier et de négocier les rémunérations relatives aux différents modes d'exploitation, et d'aboutir ainsi à une rémunération globale plus équitable »³⁰.

Ce principe d'apparence clair suscite néanmoins deux questions ? D'une part, il faut se demander ce que recouvre le terme « *mode d'exploitation* » et, d'autre part, si le montant de la rémunération doit être fixé à l'avance par les parties.

Le problème est que la doctrine ne s'accorde pas sur la définition du mode d'exploitation. En effet, M. Edelman estime que le mode d'exploitation se définit par rapport au public touché. A chaque fois qu'un nouveau public est touché, un nouveau mode d'exploitation a lieu.³¹ Cependant, il paraît difficile de déterminer la notion de « nouveau public ».³²

Contrairement à M. Edelman, MM. Lucas considèrent, quant à eux, que le mode d'exploitation se définit comme « le procédé utilisé pour communiquer l'œuvre au public, ce qui renvoie, sous réserve des précisions contractuelles supplémentaires, à l'énumération contenue dans les articles L122-2 et L122-3 CPI définissant respectivement le droit de représentation et le droit de reproduction ». Cette thèse nous semble plus adaptée à la définition d'un « nouveau mode d'exploitation ».

Quant au problème du moment de la fixation de la rémunération, il semblerait qu'avec l'existence d'une présomption de cession celle-ci n'ait pas à être déterminée au préalable. Elle pourrait alors être fixée au moment de chaque nouvelle exploitation. Cependant en pratique, il n'en est rien, la rémunération doit être fixée par avance pour chaque mode d'exploitation.

³⁰ P. KAMINA, juris-classeur propriété littéraire et artistique fasc 1340

³¹ Ainsi, il estime que la vente de disque et la diffusion de ceux-ci constitue deux modes d'exploitation distincts

³² « La thèse reviendrait poser que l'augmentation de la puissance d'un émetteur correspond à un nouveau mode d'exploitation, ce qui paraît difficile à admettre. » ; A. et H-J LUCAS, « traité de la propriété littéraire et artistique », 3^{ème} édition, Litec

Le second principe est celui « d'une rémunération proportionnelle basée sur le prix payé par le public sous réserve des dispositions de l'article L131-4 CPI ».

Il faut commencer par préciser que l'assiette de la rémunération n'a pas été facile à déterminer. En effet, le prix payé par le public ne s'est pas imposé tout de suite. Trois possibilités étaient envisageables : l'assiette producteur³³, l'assiette distributeur³⁴ et l'assiette salle³⁵. Dès lors, la commission mixte paritaire consacra la rémunération proportionnelle en fonction du prix payé par le public pour avoir accès à l'œuvre (assiette salle), tout en y ajoutant un tempérament s'appuyant sur l'assiette distributeur. Elle précise qu'il faut tenir compte « des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant »³⁶.

De plus, on peut se demander si on retient le prix brut ou le prix net payé par le public. A priori il serait plus logique de retenir le prix net (c'est-à-dire le prix payé déduction faite des taxes) car il semble que la variation du taux de TVA ainsi que le montant des autres taxes n'aient rien à voir avec le succès d'une œuvre. Il semble que la pratique s'oriente vers un prix net de taxes.³⁷

En outre, cet article fixe les hypothèses où la rémunération peut être forfaitaire. Le principe, qui n'a d'ailleurs pas été remis en cause lors de la loi de 1985, reste cependant la rémunération proportionnelle. Cette pratique contribue à associer l'auteur au succès de son œuvre. De plus, cela participe à préserver le lien entre l'auteur et son œuvre ce qui est en accord avec la conception personnaliste du droit d'auteur français. Mais bien que la rémunération proportionnelle soit la règle, il semble qu'elle soit souvent difficile à mettre en œuvre.

En effet, la rémunération proportionnelle s'applique sous réserve des dispositions de L131-4 CPI qui dispose que :

« Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

- 1° La base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée;*
- 2° Les moyens de contrôler l'application la participation font défaut;*
- 3° Les frais des opérations de calcul et de contrôle seraient hors de proportion avec les résultats à atteindre;*
- 4° La nature ou les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération proportionnelle, soit que la contribution de l'auteur ne constitue pas l'un des éléments essentiels de la création intellectuelle de l'œuvre, soit que l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité;*
- 5° En cas de cession des droits portant sur un logiciel;*
- 6° Dans les autres cas prévus au présent code.*

³³ Cette a été écartée car elle n'était pas aisément contrôlable

³⁴ Cette assiette était avancée par le Sénat

³⁵ Cette assiette était avancée par l'Assemblée nationale ainsi que par le ministre de la culture

³⁶ « Cette formule est destinée à prendre en considération les variations du taux de locations des films aux exploitants, car ce taux est ajusté chaque semaine en fonction de la fréquentation obtenue pour tel film dans telle salle » ; A. FRANCON, « Le contrat de production audiovisuelle », Colloque IRPI p.89, « droit d'auteur et droits, la loi du 3 juillet 1985 », 1986, Litec

³⁷ Même s'il existe quelques arrêts en sens contraire et notamment CA Paris 13 octobre 1995

Est également licite la conversion entre les parties, à la demande de l'auteur, des droits provenant des contrats en vigueur en annuités forfaitaires pour des durées à déterminer entre les parties. »

Les exceptions sont nombreuses, d'autant que la détermination du prix payé par le public n'est pas toujours évidente à faire. Par exemple, il est impossible de déterminer un prix pour les diffusions télévisuelles. Et même si certaines chaînes sont payantes, les abonnés payent pour un panel de programmes, ne pouvant pas tous être qualifiés d'œuvres.

Dans le domaine télévisuel, seul le « *pay per view* »³⁸, qui suppose le paiement de la « séance cinéma à domicile » permet de connaître le prix payé par le public et donc de pratiquer une rémunération proportionnelle.

De même, la rémunération proportionnelle peut aussi s'appliquer pour l'exploitation sous forme de location³⁹ ou de vente de vidéogrammes.

Quant au domaine cinématographique son application est possible étant donné que le public doit s'acquitter d'un billet d'entrée⁴⁰. Néanmoins, il est fréquent que les parties aient recours au versement d'une avance sur leurs droits à venir. Le principe de la rémunération proportionnelle paraît donc respecté étant donné que le reste de la rémunération sera calculé en fonction des résultats de l'exploitation.

Cependant, il est fréquent que l'avance perçue par les auteurs soit supérieure au montant qu'ils auraient du toucher si le principe de la rémunération proportionnelle avait été respecté à la lettre. Il est bien évident que les auteurs n'ont pas à rembourser « le trop perçu ». On peut donc en conclure que cette pratique revient à appliquer la rémunération forfaitaire.

Le principe est donc la rémunération proportionnelle, principe permettant d'associer l'auteur au succès de son œuvre. Cependant, les exceptions engendrant une rémunération forfaitaire sont très nombreuses⁴¹ à tel point qu'on peut se demander si le principe présenté comme la contrepartie de la présomption légale de cession protège réellement les intérêts des auteurs et des coauteurs.

Le dernier principe affirme que la rémunération est « versée aux auteurs par le producteur ». En l'espèce, les difficultés soulevées concernent l'étendue de l'obligation du producteur. Est-il débiteur de la rémunération seulement lorsqu'elle est proportionnelle ou alors dans les deux hypothèses (proportionnelle et forfaitaire).

Le débat est né du fait que la règle est présente uniquement à l'article L132-25 CPI⁴². Une partie de la doctrine estime donc que le producteur n'est débiteur de la rémunération que lorsque cette-dernière est proportionnelle.

Cependant, deux arguments peuvent venir contredire cette opinion. D'une part, l'article L132-25 CPI prévoit l'hypothèse de l'application de l'article L131-4 CPI qui fixe les cas où un forfait est admis. D'autre part, l'auteur n'est en aucune façon en relation contractuelle avec

³⁸ système permettant de visionner une vidéo à la demande après s'être acquitté d'un prix

³⁹ Cependant, la pratique d'abonnement aux vidéoclub rend difficile son application. Il devient impossible de déterminer l'œuvre pour laquelle le public a payé

⁴⁰ C'est d'ailleurs pour l'exploitation en salle que le législateur a établi la règle « des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant »

⁴¹ D'autant que les auteurs et les producteurs ont parfois recours au forfait alors qu'une rémunération proportionnelle serait possible. V. dans ce sens la pratique de l'avance en matière cinématographique

⁴² Et non à l'article L131-4 CPI prévoyant les hypothèses dans lesquelles la rémunération forfaitaire est envisageable

les exploitants de son œuvre⁴³. Seul le producteur est en relation avec ces-derniers. Il paraît donc logique que l'auteur n'est pas à faire aux exploitants en ce qui concerne sa rémunération. Dès-lors son seul interlocuteur sera le producteur, que la rémunération soit proportionnelle ou forfaitaire.

II- Un encadrement contractuel au service du rétablissement de l'équilibre

Afin de rétablir l'équilibre entre le producteur et l'auteur, le législateur a créé un encadrement spécial. Il énonce des obligations spécifiques pour le producteur, qui sont plus nombreuses que celles des auteurs. De plus, il prend des dispositions afin de protéger l'auteur en cas de défaillance du producteur.

A- Obligations déséquilibrées en faveur de l'auteur

Il s'agit dès lors d'envisager les obligations des auteurs, puis celles des producteurs.

1- Les obligations des auteurs

L'auteur a bien évidemment des obligations de faire pour assurer la réalisation du film⁴⁴. Cependant, l'obligation principale de l'auteur est l'obligation de garantie prévue à l'article L. 132 – 26 du Code de la Propriété Intellectuelle qui dispose que :

« L'auteur doit garantir au producteur l'exercice paisible des droits cédés».

Cette obligation s'inspire de l'article 1625 du Code civil en matière de vente, et de l'article L.132 – 8 CPI relatif au contrat d'édition. Cependant, contrairement à ce-dernier, l'article L.132-26 CPI ne mentionne pas l'exclusivité au profit du producteur. Cette mention serait en effet inutile puisque la présomption de cession porte, selon l'article L.132-24 CPI, « sur les droits exclusifs d'exploitation »⁴⁵.

Cette garantie est due au producteur, mais aussi à ses cessionnaires et à ses licenciés. Cette obligation impose à l'auteur de protéger le producteur contre toute éviction. Mais, comme M. Pollaud – Dulian le souligne: « cette obligation ne lui interdit pas une fois la copie définitive établie, de faire valoir contre le producteur, son droit moral qui restait en suspens pendant la phase d'élaboration du film ».

D'une part, la garantie d'éviction comprend la garantie du fait personnel de l'auteur. En effet, il doit s'abstenir de tout trouble de droit et de fait (juridique ou matériel). En ce sens, l'arrêt de la Cour de cassation du 27 mai 1986⁴⁶ est caractéristique. Dans cette affaire, la Cour de cassation précise que: « l'auteur d'une pièce de théâtre ayant cédé les droits d'adaptation cinématographique de l'œuvre à un premier producteur, mais s'étant réservé le droit dérivé de création d'une comédie musicale à partir de la pièce, peut engager sa responsabilité, au

⁴³ il est considéré comme un tiers à cette relation

⁴⁴ A titre d'exemples : participer au tournage, obligation quant au lieu et quant au délai;

⁴⁵ A. et H.-J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, 3ème édition, Litec et A. Françon, Le contrat de production audiovisuelle, Colloque IRPI p.89, « droit d'auteur et droits, la loi du 3 juillet 1985 », 1986, Litec

⁴⁶ Civ. 1re, 27 mai 1986, Affaire « La Cage aux folles », D. 1987, p.209, note P.-Y. Gautier

titre de la garantie d'éviction du vendeur, en autorisant un second producteur à tirer de la comédie musicale un film concurrent ».

Ainsi, l'auteur doit s'abstenir d'autoriser des adaptations concurrentes pendant la durée de l'exclusivité. Il ne peut pas non plus réaliser une œuvre identique ou se rendre coupable de plagiat. Plus largement, il doit s'abstenir de tout fait susceptible d'entraver le succès de son œuvre.

D'autre part, la garantie d'éviction comprend la garantie du fait des tiers. Néanmoins, dans ce cas, l'auteur doit seulement garantir les troubles de droit émanant des tiers.

De plus, l'accord donné par le producteur à la version définitive de l'œuvre audiovisuelle ne vaut pas renonciation à la garantie. En effet, une contrefaçon n'apparaît pas forcément de manière évidente. Cependant, M. Edelman ne partage pas la même opinion⁴⁷.

En outre, précisons que même si la loi ne la prévoit pas expressément, l'obligation de délivrance est également imposée au contrat de production audiovisuelle. En effet, elle se déduit de l'article L. 132 – 9 CPI concernant le contrat d'édition. Il dispose que:

« L'auteur doit mettre l'éditeur en mesure de fabriquer et de diffuser les exemplaires de l'œuvre. Il doit remettre à l'éditeur, dans le délai prévu au contrat, l'objet de l'édition en une forme qui permette la fabrication normale. Sauf convention contraire ou impossibilités d'ordre technique, l'objet de l'édition fournie par l'auteur reste la propriété de celui-ci. L'éditeur en sera responsable pendant le délai d'un an après l'achèvement de la fabrication ».

Si la cession porte sur une contribution déjà réalisée, il va de soi que le cédant est le débiteur d'une obligation de livraison. Si la cession porte sur une contribution future, il faut y ajouter une obligation de faire dont l'inexécution délierait le producteur de l'obligation d'exploiter qui pèse sur lui⁴⁸.

Le plus surprenant ici est que la jurisprudence reconnaît un large pouvoir au producteur pendant la phase d'élaboration. Dans un arrêt *Pacific Productions c/ Laurent Heynemann et Philippe Madral*⁴⁹, il était jugé que « le producteur, responsable financier de l'achèvement du film, avait de ce fait un droit de regard sur la qualité du scénario ». Selon nous, c'est la logique de la présomption de cession qui impose cette prééminence en faveur du producteur.

2- Les obligations du producteur

a) Obligations spécifiques à la production audiovisuelle

- L'obligation d'exploiter

Selon l'article L132-27 CPI, « le producteur est tenu **d'assurer** à l'œuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de la profession ».⁵⁰

D'après M. Edelman, ce fait montre « la nature précaire de ces créations ». Cependant, cela est justifié par le fait que l'œuvre audiovisuelle ne se prête pas à une exploitation permanente.⁵¹

⁴⁷ B. Edelman, « Droit d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché », 1993, Dalloz

⁴⁸ A. et H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 3ème édition, Litec

⁴⁹ CA Paris, 4e ch., 12 janvier 1989, RIDA 3/1989, p.271

⁵⁰ Contrairement à l'éditeur qui doit exploiter l'œuvre d'une manière « permanente et suivie » ; L132-12 CPI

⁵¹ Rapport Jolibois

Cette disposition sert à défendre les intérêts des auteurs, cependant elle ne prévoit aucun délai de réalisation ni d'exploitation. La mention d'un délai raisonnable pourrait peut-être améliorer la protection des intérêts de l'auteur. En effet, le silence de la loi peut soumettre les auteurs à la potestas du producteur.

On peut alors admettre que si le producteur dépasse un délai raisonnable, les auteurs pourront réclamer des dommages-intérêts ou la résolution du contrat. Le producteur est alors tenu de respecter des brefs délais, tout en étant libre d'attendre que de bonnes conditions techniques et commerciales soient réunies pour exploiter l'œuvre.

Suite à l'affirmation de ce principe, deux questions se posent :

- Cette obligation résulte-t-elle du principe de la rémunération proportionnelle ?
- Cette obligation est-elle une obligation de moyen ou de résultat ?

Pour certains auteurs, la réponse à la première question est positive. Ils considèrent que la rémunération proportionnelle est étroitement liée avec le succès de l'œuvre et qu'il est donc logique en ce sens d'imposer cette obligation.

Pour d'autres auteurs, l'obligation d'exploiter ne découle en rien de la rémunération proportionnelle. En effet, ils invoquent le fait qu'il est aussi dans l'intérêt du producteur d'exploiter l'œuvre étant donné qu'il doit rentabiliser ses investissements. De plus, dans une affaire concernant le contrat d'édition, la jurisprudence affirme que l'obligation d'exploiter ne s'applique pas pour les contrats conclus avant la loi de 1957. La rémunération proportionnelle existait déjà à l'époque, ce qui veut bien dire que la rémunération proportionnelle et l'obligation d'exploiter ne sont pas si liées que ça. Certes cette affaire concerne un contrat d'édition mais par extension on peut penser que la même solution s'appliquerait au contrat de production audiovisuelle.

De plus, l'obligation d'exploiter peut aussi exister en matière de forfait.

Quant à la seconde question, certains auteurs ainsi que la jurisprudence se sont prononcés en faveur d'une obligation de moyens. A titre d'exemple, M. Richard estime qu'il ne faut pas établir « une obligation juridique véritablement contraignante à l'égard des producteurs ».

Néanmoins, l'opinion de MM. Lucas nous paraît plus appropriée. Ils pensent que l'article L132-27 CPI vise un résultat, en obligeant le producteur à « **assurer** » cette exploitation, alors que l'article L131-3 alinéa 4 impose au bénéficiaire de la cession du droit d'adaptation audiovisuelle de « **rechercher** » une exploitation. Et ils continuent « le défaut total d'exploitation devrait en principe engager sa responsabilité, sauf à établir l'existence d'une clause contraire ».

Reste à savoir si le non-respect de cette obligation entraîne le paiement de dommages-intérêts ou la résiliation de contrat.

A titre d'exemple, un jugement a sanctionné un producteur pour n'avoir pas « fait visionner un film par d'éventuels distributeurs en nombre suffisant »⁵²

⁵² TGI Paris, 24 février 1988, RIDA juillet 1988, 131

- L'obligation de rémunérer l'auteur et les interprètes⁵³
- L'obligation de rendre comptes

Selon l'article L132-28 CPI, « Le producteur fournit, au moins une fois par an, à l'auteur et aux coauteurs un état des recettes provenant de l'exploitation de l'œuvre selon chaque mode d'exploitation ». L'article dispose aussi que « à leur demande, il (le producteur) leur fournit toute justification propre à établir l'exactitude des comptes, notamment la copie des contrats par lesquels il cède à des tiers tout ou partie des droits dont il dispose ».

Comme l'éditeur, le producteur est alors obligé de rendre des comptes. Cette obligation est liée à la rémunération proportionnelle, car l'auteur veut connaître si les bases de calcul de ses redevances sont réelles.

Cependant, comme l'observe M. Edelman, « dans la mesure où cette reddition de comptes est fondée non seulement sur le droit pécuniaire, mais aussi sur le droit moral de l'auteur, il importe peu que ce-dernier soit rémunéré forfaitairement pour exiger des comptes ».

Il paraît étrange que le producteur ait à fournir les justifications seulement après la demande des auteurs.⁵⁴ En effet, il s'agit a priori d'une disposition en faveur des auteurs et donc son importance est évidente, cependant, comme elle ne s'applique qu'à la demande des auteurs, elle est incontestablement moins efficace (beaucoup d'auteurs hésiteront sûrement à demander un état des recettes).

Quant est-il pour la communication des contrats de cession ? A ce propos, M. Richard fait remarquer que l'obligation de transmettre de tel contrat « ne résulte pas du droit commun qui n'oblige pas le cessionnaire d'un droit à rendre compte à son cédant de l'usage qu'il a fait ensuite du bien cédé ». Cependant, on peut comprendre cette obligation par la volonté du législateur de protéger l'auteur.

Le point négatif est qu'aucune sanction au manquement de cette obligation n'est prévue par le législateur. Cependant, l'auteur peut toujours recourir au juge pour demander l'exécution forcée de l'obligation, une condamnation à des dommages et intérêts ou la résiliation du contrat.

De plus, précisons qu'une disposition a été supprimée par le Parlement. Elle prévoyait que « faute pour le producteur de fournir toutes justifications nécessaires, il peut y être contraint par l'autorité judiciaire ».⁵⁵ Pourtant, comme le précise M. Becourt, « la procédure est coûteuse, donc dissuasive ».

- L'obligation du respect du droit moral

Le droit moral s'impose à toute personne, indépendamment de l'existence d'un contrat. Le producteur, comme chaque exploitant est tenu de le respecter. Mais plusieurs questions relatives à la spécificité de l'œuvre audiovisuelle se posent.

L'article L121-2 CPI énonce que « l'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Sous réserve des dispositions de l'article L132-24, il détermine le procédé de divulgation et fixe les

⁵³ Cf : supra p8

⁵⁴ Contrairement au contrat d'édition: article L132-13 CPI

⁵⁵ Le rapporteur Jolibois a estimé la précision inutile, car les intéressés peuvent toujours saisir le tribunal

conditions de celle-ci ». Mais quelle est la signification de cette réserve ? Certains auteurs pensent que le producteur peut être le titulaire du droit de divulgation. Pourtant, nous partageons avec MM. Lucas, l'opinion de M. Colombet⁵⁶, qui soutient que la mention de cette réserve apparaît à la deuxième partie de la phrase de l'article L121-2 qui prévoit les procédés et les conditions de la divulgation et pas la titularité. En outre, l'inaliénabilité du droit moral ne permet pas de le céder. Ainsi, les auteurs restent titulaires du droit de divulgation et le producteur fixe le procédé et les conditions afin d'assurer la meilleure exploitation de l'œuvre.

L'article L121-5 CPI dispose que :

« L'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre d'une part le réalisateur ou, éventuellement les coauteurs et d'autre part, le producteur.

Il est interdit de détruire la matrice de cette version.

Toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa.

Tout transfert de l'œuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d'un autre mode d'exploitation doit être précédé de la consultation du réalisateur.

Les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article L121 -1, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre audiovisuelle achevée. »

Ces dispositions prévoient d'une part l'exercice du droit moral de l'auteur de l'œuvre audiovisuelle et d'autre part les obligations permettant de garantir son respect.

Mais, elles apportent également une limite au droit moral, qui se justifie par la nécessité d'achèvement de l'œuvre.

L'article L121-5 alinéa 5 CPI ne vise que le droit à la paternité et le droit au respect de l'œuvre. Cependant, il opère une distinction entre deux périodes : avant et après l'achèvement de l'œuvre. Le but est de faciliter la production de l'œuvre, pour qu'elle ne soit pas interrompue par l'action d'un des coauteurs sur la base du droit moral.

Avant l'achèvement de l'œuvre

D'après le texte de la loi, l'auteur ne peut pas exercer son droit moral avant l'achèvement de l'œuvre, même si c-dernier est atteint. Mais la jurisprudence, sous l'empire de la loi de 1957, a interprété différemment cette disposition et a énoncé que l'auteur pouvait refuser de donner son accord si l'œuvre exprimée dans la copie standard ne respectait pas son droit moral. La même solution est retenue sous l'empire de la loi de 1985.

Après l'achèvement de l'œuvre

D'abord, il paraît indispensable d'examiner la définition de l'achèvement, qui est énoncé à l'alinéa premier de l'article L121-5 CPI. Il s'agit alors du "final cut" accordé par le producteur et le réalisateur.

Une fois l'œuvre achevée, les auteurs peuvent exercer leur droit moral. Mais est-ce qu'ils peuvent l'exercer pour des atteintes antérieures à l'achèvement ? La jurisprudence interprète l'accord des auteurs comme une déclaration de conformité de l'œuvre achevée avec leur droit moral.

⁵⁶ Droit de l'audiovisuel, 3^{ème} édition, 1995 Lamy

Dès lors que l'œuvre est achevée, le producteur est donc obligé de la respecter et de ne pas y apporter de modifications. Pourtant, on observe parfois plusieurs changements qui peuvent altérer l'œuvre. Il s'agit surtout des coupures publicitaires, du coloriage des films et de l'incrustation de logos de chaînes de télévision.

La loi du 30 septembre 1986 pour les coupures publicitaires modifiée par la loi du 17 janvier 1989 autorise une coupure publicitaire. Cette loi paraît être une limitation légale du droit moral des auteurs. Il n'en est rien car le législateur a imposé la réserve de l'application des dispositions du Code de la Propriété Intellectuelle et ainsi les auteurs peuvent s'opposer aux coupures publicitaires sur la base du droit moral.⁵⁷

En ce qui concerne le coloriage des films, l'affaire la plus caractéristique est l'arrêt Huston.⁵⁸ Il s'agissait de la question de la titularité et de l'exercice du droit moral. En l'espèce, les héritiers du réalisateur John Huston s'opposaient à la diffusion en France d'une version « colorisée » du film « The Asphalt Jungle », tournée en « noir et blanc ». La Cour de cassation n'a pas répondu à la question de la licéité de la « colorisation », mais en affirmant que « aucune atteinte ne peut être portée à l'intégrité d'une œuvre littéraire ou artistique », elle a montré que la question d'un manquement au droit au respect devait être posée⁵⁹.

De même, on pourrait estimer qu'il y a une atteinte au respect de l'œuvre par l'incrustation du logo d'une chaîne de télévision. Mais les arrêts rendus jugent que ce n'est qu'un phénomène d'auto publicité.

Le respect du droit moral de l'auteur de l'œuvre adaptée

L'adaptation amène des changements qui sont inévitables pour passer d'un genre à un autre. Il est admis que l'adaptateur dispose d'une certaine liberté pour réaliser l'adaptation. Cependant, le producteur ne doit pas dénaturer l'œuvre de l'auteur.

Dans l'arrêt du « Dialogue des Carmélites », les héritiers de Georges Bernanos prétendent que le producteur du film a transformé l'œuvre. La Cour d'appel de Paris a énoncé que l'adaptateur doit « trouver, sans en dénaturer le caractère, une expression nouvelle de la substance d'une œuvre, mettant celle-ci à la portée d'un public nouveau, par le truchement de formes et de moyens différents » et qu'en plus « l'expression cinématographique ne saurait se mouler dans un texte, aussi dense et aussi prestigieux fût-il, alors que le film, doit toucher un public d'une grande diversité, que le dialogue doit demeurer en harmonie avec le mouvement et les images qui sont l'essence de l'art cinématographique ».

Bien que cet arrêt accorde une grande liberté, la jurisprudence n'admet l'adaptation que s'il n'y a pas une dénaturation de l'esprit de l'œuvre adaptée.

⁵⁷ Dès lors, on peut considérer qu'un contrat dans lequel l'auteur autorise la coupure publicitaire est nul, le droit moral étant incessible.

⁵⁸ Cass, 1er civ. 28 mai 1991, RIDA, 1991, n. 153, p.197

⁵⁹ Jane Ginsburg et Pierre Sirinelli, « Auteur, création et adaptation en droit international privé et en droit interne français. Réflexions à partir de l'affaire Huston », RIDA, octobre 1991, 150, p.3.

Le respect du nom des auteurs

Le droit à la paternité est inaliénable et imprescriptible. Le producteur doit garantir la mention des noms des auteurs et coauteurs sur le film et sur toutes les publicités. Dans la pratique, les contrats prévoient très précisément les modalités de la mention du nom.⁶⁰

Conservation de la matrice du film

La destruction de la matrice de la version définitive de l'œuvre audiovisuelle est interdite, selon l'article L121-5 alinéa 2. En fait, le but réel de cette disposition est d'assurer la pérennité du support matériel et ainsi de protéger le patrimoine audiovisuel. Comme MM. Lucas le soutiennent, cette obligation comporte également l'obligation de conserver la matrice dans de bonnes conditions. Cela est étroitement lié au droit moral et à sa perpétuité pour garantir la défense de l'œuvre à l'épreuve du temps. Ainsi, la destruction de la matrice pourrait entraîner une atteinte au droit moral.

- L'obligation de conservation des éléments de l'œuvre

L'article L132-24 alinéa 3 du CPI dispose que « *le contrat prévoit la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre qui sont conservés ainsi que les modalités de cette conservation* ».

La finalité de cette disposition ne se limite pas aux rapports entre les parties, mais elle consiste aussi à la protection du patrimoine audiovisuel. Ainsi, les parties conclues un accord établissant la liste de ce qui devra être conservé parmi les décors et accessoires. Les producteurs sont engagés à conserver le scénario et les dialogues définitifs du film, le négatif image et son du film, et un internégatif du film ou à défaut, d'une copie positive en parfait état.

b) Obligations « accessoires⁶¹ » au contrat

Le producteur est également tenu par des obligations qui ne sont pas prévus par le Code de la Propriété Intellectuelle, mais qui sont relatifs à la nature spécifique de l'œuvre audiovisuelle. Ces obligations qui relèvent du formalisme du contrat sont la publicité du contrat et le dépôt de l'œuvre à l'INA.

- La publicité du contrat

Elle est assurée par le Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel. Tous les contrats concernant l'œuvre doivent être mentionnés au registre, et cela à peine d'inopposabilité aux tiers.

Ce système de publicité garantit la sécurité juridique : chacun peut s'informer avant de conclure. Cette disposition est protectrice de tous les intérêts.

- Le dépôt de l'œuvre à l'INA

Depuis la loi de 1985, étendue par la loi de 1992, le producteur doit déposer à l'INA les œuvres cinématographiques françaises.⁶²

⁶⁰ le contrat prévoit par exemple les caractères des lettres composant les noms

⁶¹ C. BERNAULT, « La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel », 2000

Cette obligation n'est pas faite pour protéger les intérêts de l'auteur mais pour permettre la communication de l'œuvre au public en permettant sa consultation sur place. Simplement cette consultation s'effectue dans des conditions strictement encadrées, « des conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle ». Grâce à cet encadrement, les intérêts de l'auteur sont donc respectés.

B-Protection de l'auteur en cas de défaillance du producteur

Le contrat de production audiovisuelle prévoit le cas de la défaillance du producteur à fin de garantir la sécurité de l'auteur. M. Edelman observe que « des dispositions strictes ont été prises pour que l'œuvre audiovisuelle souffre le moins possible des difficultés de l'entreprise⁶³ ». Nous examinerons alors comment la loi protège l'auteur.

La loi prévoit un certain nombre de garanties. Certaines sont conformes au droit commun des procédures collectives mais, compte tenu de la spécificité de l'audiovisuel, la loi prévoit aussi des règles propres au contrat de production audiovisuelle.

Les auteurs profitent du privilège qui est énoncé à l'article L.131-8 CPI. D'après cette disposition, nous observerons qu'il vise de façon générale les « redevances dues à l'occasion de la cession, l'exploitation et l'utilisation des œuvres ». Il est possible de conclure que toutes les redevances d'origine contractuelle sont envisagées.

La défaillance de l'entreprise entraîne des conséquences quant à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. C'est pour cette raison que le législateur affirme un principe à l'article L132-30 qui dispose que :

« Le redressement judiciaire du producteur n'entraîne pas la résiliation du contrat de production audiovisuelle ».

Il s'agit donc du principe de continuation des contrats. De plus, précisons que toute clause contraire, quelle qu'en soit sa forme, se trouverait privée d'effet par l'article L621-28 dernier alinéa du Code de commerce.

Suite à l'affirmation de ce principe, l'article L132-30 envisage les trois possibilités envisageables.

Première possibilité : dans le cas où la réalisation ou l'exploitation est continuée, l'administrateur se substitue au producteur défaillant.

A ce propos, D. Bécourt observe que les obligations de l'administrateur concernent tous les plans, financier, fourniture de l'état des recettes et justification des comptes, fourniture des copies de contrats, mais aussi sur le plan artistique, il donnera son accord à l'établissement de la version définitive de l'œuvre.

Deuxième possibilité : L'article L132-30 alinéa 3 impose à l'administrateur, dans le cas où il y a « cession de tout ou partie de l'entreprise ou liquidation », une règle spécifique qui consiste à établir des lots distincts pour chaque œuvre audiovisuelle. Cette disposition est d'ordre public et peut donc conduire à l'annulation de l'acte de cession si elle n'est pas

⁶² Pour les œuvres importées, le dépôt est fait par le distributeur

⁶³ B. Edelman, « Droit d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché », 1993, Dalloz

respectée. Comme le soulignent MM. Lucas, il y a ici une différence essentielle avec le contrat d'édition.

Pour les créations audiovisuelles, le législateur a considéré que chaque film possède « *sa propre individualité* »⁶⁴, ce qui impose que la cession ou la licitation porte sur l'œuvre elle-même, en tant que création intellectuelle donnant prise au droit d'auteur et non pas seulement sur des exemplaires.

Cependant, le lot comprendra en général une copie standard de l'œuvre. Cette méthode permet d'éviter la cession en bloc du portefeuille de films du producteur en difficulté⁶⁵. Dès lors, on peut affirmer que cette règle est protectrice des intérêts des auteurs. Elle évite, en effet, les cessions ou licitations globales qui se révéleraient d'un faible rendement pour l'auteur.

De plus, précisons que l'acquéreur de la société cédée ou liquidée doit respecter les obligations du cédant. En effet, dans l'affaire « Les aventures de Rabbi Jacob »⁶⁶ le TGI a jugé que « *la société demeure tenue de toutes les obligations du producteur [...]* »

L'administrateur a aussi une obligation d'information⁶⁷. « *Il a l'obligation d'aviser, à peine de nullité, chacun des auteurs et des coproducteurs de l'œuvre par lettre recommandée, un mois avant toute décision sur la cession ou toute procédure de licitation* ».⁶⁸

Cependant, l'article 42 du Code de l'Industrie Cinématographique dispose que :

« A peine de nullité, il ne peut être procédé à la vente aux enchères publiques, volontaire ou forcée, d'une oeuvre cinématographique ou de l'un quelconque de ses éléments, que quinze jours après une sommation d'assister à la vente que le poursuivant doit faire signifier à chacun des créanciers inscrits au registre public ou au registre des options de la cinématographie, au domicile élu dans l'inscription ».

Le délai imposé est donc différent entre les deux articles. Doit-on faire prévaloir le délai d'un mois ou celui de quinze jours ?

Il est admis en droit que la loi spéciale déroge à la loi générale.⁶⁹ C'est donc l'article L132-30 CPI qui doit prévaloir. Dès lors, l'administrateur doit respecter un délai d'un mois.

Le seul reproche qu'on pourrait faire à cette obligation d'information est que l'administrateur doit informer l'auteur par lettre recommandée sans accusé de réception⁷⁰.

Dès lors, c'est à juste titre que M. Bécourt précise « *qu'il sera alors impossible de fournir une preuve certaine qu'il a été satisfait à cette obligation d'information, à coup sur de résultat et non de moyens, puisqu'elle doit être remplie à peine de nullité pour permettre l'exercice du droit de préemption* ».

Quant à l'affirmation du droit de préemption sur l'œuvre, la loi donne une préférence aux coproducteurs. En effet, c'est seulement si aucun de ces derniers ne se déclare acquéreur que l'auteur ou les coauteurs possèdent ce droit. Cette disposition ne paraît cependant pas

⁶⁴ P.-Y. Gautier, « Propriété littéraire et artistique », 4^{ème} édition, PUF

⁶⁵ F. Pollaud-Dulian, « Le droit d'auteur », Economica, 2005

⁶⁶ TGI Paris, 16 avril 1986, RIDA 1986, no 130, p.157

⁶⁷ Article L132-30 CPI

⁶⁸ Dans le contrat d'édition, le délai est de quinze jours avant la vente en solde des exemplaires (art. L132-15 alinéa 5).

⁶⁹ Specialia generalibus derogant

⁷⁰ Par contre en matière d'édition, la lettre recommandée doit être envoyée avec demande d'avis de réception

illogique, si on prend en compte la spécificité du secteur audiovisuel : les coproducteurs paraissent les plus efficaces pour assurer la meilleure exploitation de l'œuvre.

Troisième possibilité : « *Lorsque l'activité de l'entreprise a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque la liquidation est prononcée, l'auteur et les coauteurs peuvent demander la résiliation du contrat de production audiovisuelle.* »

Cette résiliation n'est soumise à aucune autre condition⁷¹. Il s'agit d'un statut protecteur des intérêts de l'auteur, par dérogation au droit commun. Le législateur a ainsi voulu offrir à l'auteur la possibilité de reprendre la maîtrise de ses droits d'auteur en résiliant le contrat de production.⁷²

Néanmoins, comme le Tribunal de grande instance de Paris⁷³ l'a affirmé « *ce texte (l'article L. 132-30 CPI) n'exclut pas la faculté pour l'auteur de faire jouer la clause résolutoire prévue au contrat ou de demander la résolution pour inexécution des obligations contractuelles par le liquidateur* ». En l'espèce, les auteurs avaient cédé leur droit d'adaptation cinématographique du scénario du film « Flash Back » à un producteur. Le film a été réalisé, mais n'a jamais été distribué en salles. Dès lors, quand le producteur a été déclaré en liquidation judiciaire, les auteurs ont demandé la résiliation du contrat.

Pour terminer, il faut préciser que l'article L132-30 alinéa 4 vise « *l'auteur et les coauteurs* ». Que se passe-t-il si un seul auteur⁷⁴ demande la résiliation du contrat ou exerce son droit de préemption ?

Selon la jurisprudence⁷⁵, l'auteur qui demande la résiliation du contrat « ne peut recouvrer que l'exercice des droits qu'il a personnellement cédés au producteur mis en liquidation ». L'auteur, demandeur, ne retrouve que l'exercice de ses propres droits et non ceux de ses coauteurs. L'auteur est donc dans une situation, d'indivision avec les coauteurs.

La seule solution pour que les droits des coauteurs lui soient cédés est qu'il exerce son droit de préemption.

Grâce à cet encadrement, le législateur est parvenu à améliorer les intérêts des auteurs en rétablissant un certain équilibre entre les auteurs et les producteurs. Cependant, il aurait pu aller plus loin en prévoyant, par exemple, de réelles sanctions au non respect des obligations.

⁷¹ TGI Paris, 5 juin 1991, RIDA janvier 1992, p.330, note C. Pascal

⁷² Cet article s'oppose cependant à L153-3 de la loi de 1985 qui offre au liquidateur « la faculté d'exiger l'exécution des contrats en cours ». Bien que la jurisprudence soit divisée, il paraît néanmoins logique de ne pas imposer à l'auteur un producteur dans lequel il n'a pas confiance

⁷³ TGI Paris, 24 février 1988, RIDA juillet 1988, p.130

⁷⁴ Etant donné que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration

⁷⁵ TGI Paris, 3^{ème} ch., 5 juin 1991 ; RIDA janv. 1992, n°151, p330, note C. Pascal

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- C. CARON, « Droit d'auteur et droits voisins », 2006, Litec
- B. EDELMAN, « Droit d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché », 1993, Dalloz
- P-Y GAUTIER, « Propriété littéraire et artistique », 4^{ème} édition, PUF
- X. LINANT DE BELLEFONDS, « droit d'auteur et droits voisins », 2^{ème} édition, Dalloz
- A. et H-J LUCAS, « traité de la propriété littéraire et artistique », 3^{ème} édition, Litec
- F. POLLAUD DULIAN, « le droit d'auteur », 2005, Economica

Ouvrages spéciaux

- C. BERNAULT, « La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel », 2000
- A. FRANCON, « Le contrat de production audiovisuelle », Colloque IRPI p.89, « droit d'auteur et droits, la loi du 3 juillet 1985 », 1986, Litec
- T. HAULER et Y-H NEDELEC, « guide pratique des contrats de l'audiovisuel », 1992, Litec
- IRPI, « la numérisation des œuvres », p 43
- F. POLLAUD DULIAN, « Les droits intellectuels dans la tourmente des procédures collectives », Mélanges en l'honneur d'A. FRANCON, Dalloz, 1995, p365
- Droit de l'audiovisuel, 3^{ème} édition, 1995 Lamy

Articles de doctrine

- B. MONTELS, « Pratique des contrats audiovisuels » Com. Com. Elec. Juillet-Août 2003, p13
- B. MONTELS, « Un an de droit de l'audiovisuel », Com. Com. Elec. Mai 2006, p15

- C.-E. RENAULT, « La VOD, une pomme de discorde dans la nouvelle économie du cinéma ? », Legipresse, n°231, mai 2006

Notes de jurisprudence

- P.-Y. GAUTIER, commentaire de l'arrêt Cass. Com. 19 juin 1990
- C.-E. RENAULT, commentaire du jugement TGI Paris 16 mai 2006