

Mlle HONORE Marion
Mlle LUNEAU Mélanie
M. MOREAU David

Le contrat de production audiovisuelle

I. La redéfinition de l'équilibre pensé par le législateur

- A. La remise en cause d'une présomption de cession pensée en faveur du producteur
- B. La remise en cause du principe de rémunération proportionnelle pensé en faveur de l'auteur

II. Le constat d'un équilibre fondé sur l'intérêt commun d'exploitation

- A. Une répartition des obligations orientée vers l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle
- B. Le règlement des incidents de la vie du contrat dans une optique d'exploitation

Après l'avènement du cinéma au début du siècle dernier et celui de la télévision dans les années soixante, nous sommes aujourd'hui dans une ère où l'image est omniprésente dans nos sociétés. De nouvelles formes de créations faites d'images et de son apparaissent régulièrement, les enjeux culturels sont dès lors énormes. Pourtant, c'est bien l'économie qui impose de fait ses règles, la concentration accrue des entreprises dans ce secteur le prouve. Il est indéniable que les « industries culturelles » qui dominent aujourd'hui le secteur audiovisuel prennent de grands risques en soutenant financièrement l'élaboration de ces œuvres mais la loi du marché appliquée à la culture est redoutée. En effet, comment une création de qualité peut émerger si elle n'est dictée que par des impératifs économiques? L'auteur est donc a priori dans une position de faiblesse face aux exploitants. Voilà pourquoi le droit se doit d'organiser au mieux la relation entre ces deux acteurs, pour la rendre plus stable et plus sécurisée tout en respectant au maximum les intérêts de chacun. Le régime spécifique du contrat de production audiovisuelle en droit de la propriété littéraire et artistique en est un exemple. Ce contrat spécial trouve sa source dans la loi du 11 mars 1957 qui n'envisageait que le cas des œuvres cinématographiques. La loi du 3 juillet 1985 étend le dispositif à l'ensemble du secteur audiovisuel, le législateur voulant surtout prendre en compte le développement de la télévision mais aussi des vidéogrammes, du câble, du satellite. Au sein des contrats d'auteur, il est l'un des trois contrats pour lesquels un écrit est exigé¹. Si cette exigence a une vocation principalement probatoire, elle révèle néanmoins les tensions qui existent entre les parties, notamment dans la négociation du contrat. Conscient de ce contexte, le législateur a cherché un équilibre entre la garantie des droits des créateurs et le souci de rassurer les investisseurs (producteurs). Avant de voir brièvement le régime du contrat de production audiovisuelle et les questions qu'il soulève il faut le définir.

A titre préliminaire, il convient de noter que le secteur audiovisuel est fortement réglementé par le droit public de l'audiovisuel, l'État imposant sans cesse de nouvelles règles d'ordre public visant à protéger le public et le patrimoine culturel². La confrontation avec le droit d'auteur, quelquefois délicate, ne sera pas détaillée dans les développements suivants, nous limiterons notre étude aux aspects de droit d'auteur.

Le contrat de production audiovisuelle n'est pas défini dans la loi mais comme tout contrat, il est d'abord une convention, c'est-à-dire « un accord de volonté entre plusieurs parties faisant naître un effet de droit³ ». En partant de cette définition et en examinant les articles du Code de la propriété intellectuelle qui lui sont consacrés⁴, il est possible de tracer les contours du contrat de production audiovisuelle. L'article L. 132-24 dispose que le contrat de production audiovisuelle « est le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle ». Deux éléments doivent donc retenir notre attention : l'identité des parties et l'œuvre audiovisuelle, objet du contrat.

¹ Article (art.) L. 131-2 du Code de la propriété intellectuelle (CPI)

² Ex: Création du conseil supérieur de l'audiovisuel, principe de la chronologie des médias

³ Lexique des termes juridiques, Dalloz, édition 2009

⁴ Art. L. 132-23 à L. 132-30 du CPI

Tout d'abord, s'agissant des parties, la loi vise le producteur et les auteurs d'une œuvre audiovisuelle. En pratique, il existe d'autres intervenants au contrat de production audiovisuelle, dont nous examinerons rapidement le rôle.

Le producteur est défini à l'article L. 132-23 du CPI comme « la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre ». La définition est large, la jurisprudence l'a précisé. La qualité de producteur appartient aussi bien au producteur isolé qu'aux différents coproducteurs associés dans la réalisation de l'œuvre dont ils prennent le risque⁵. Le producteur est celui qui assure le rôle d'impulsion, de direction et de coordination de la production⁶. En conséquence, un coproducteur purement financier, sans moyen de contrôle sur la conception et la réalisation, ne pourrait prétendre à la qualité de producteur au sens de l'article L. 132-23⁷. Il s'agit donc, comme le résume un arrêt du Conseil d'Etat, « de la personne qui est investie de l'ensemble des responsabilités financières, commerciales et artistiques⁸ ».

La qualité de producteur est également acquise même si l'associé à la coproduction agit non pas directement, mais par l'intermédiaire de son mandataire⁹. On parle alors de « producteur délégué », il gère la production du film, dans le cadre d'une coproduction. Il agit en tant que tel au titre d'un mandat d'intérêt commun¹⁰. Le mandat peut porter sur la conclusion des contrats d'auteurs pour le compte de la coproduction, mais il arrive souvent que ces contrats soient conclus avant le contrat de coproduction et qu'ils soient apportés à la coproduction par l'effet du contrat. Ainsi, le producteur n'est pas nécessairement partie au contrat de production audiovisuelle, en effet, si aucun mandat n'a été donné au producteur délégué ou s'il n'y a pas eu de reprise des obligations issues du contrat de coproduction signé par le producteur, les coproducteurs associés n'ont pas la qualité de partie au contrat signé avec l'auteur.

Il convient de noter qu'en pratique on parle aussi du « producteur exécutif », ce dernier n'est pas nécessairement producteur au sens de l'article L. 132-23 du CPI. Il peut être mandaté par le producteur délégué ou être le producteur délégué lui-même. Cet intervenant (personne physique ou morale) assure la direction technique du film. En cela, il se rapproche plus d'un prestataire de services.

La seconde partie au contrat de production audiovisuelle est l'auteur. Bien que la loi ne pose pas de définition de ce dernier, on en trouve cependant des traces dans le CPI¹¹. Selon M. Tafforeau, « L'auteur est la personne qui conçoit et réalise, lui-même ou par l'intermédiaire d'un tiers, une création intellectuelle de forme¹² ».

⁵ Civ. 1re, 16 juillet 1997 D. Affaires 1997. 1192

⁶ CA Paris 22 juill. 1981 : D. 1983. IR. 94, obs. Colombet

⁷ Paris 25 juin 1999: RIDA, jan 2000, p. 263, obs. Kéréver

⁸ CE 19 juin 1957: Lebon, p. 406

⁹ CA Paris, 31 janv. 1995: RIDA, juill. 1995, p. 339. - Pourvoi rejeté par civ. 1re, 16 juill. 1997: préc.

¹⁰ Cass. 1re civ., 16 juil. 1997, préc.

¹¹ Art. L. 113-4; Art. L. 113-7; Art. L. 113-8

¹² P. Tafforeau, *Droit de la propriété intellectuelle*, éd. Gualino, 2ème édition

D'après l'article L. 113-7 du CPI sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle :

- 1° L'auteur du scénario ;
- 2° L'auteur de l'adaptation ;
- 3° L'auteur du texte parlé ;
- 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;
- 5° Le réalisateur ;
- 6° Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale.

Cette liste n'est pas limitative, le régime légal du contrat de production audiovisuelle peut donc s'appliquer à d'autres intervenants, mais uniquement si la qualité de coauteurs de l'œuvre leur est reconnue (ex: un graphiste dans le cadre d'un dessin animé). A eux de démontrer qu'ils ont créé une forme originale contribuant au tout. Il faut noter qu'en pratique les cas d'admission sont rares. Certains créateurs peuvent néanmoins se voir reconnaître la qualité d'auteur sur leur apport personnel sans être pour autant coauteurs de l'ensemble de l'œuvre audiovisuelle (ex: un costumier). Inversement, l'un des coauteurs présumés pourrait ne pas satisfaire à la qualité de coauteur, auquel cas son contrat de production échappera au régime spécifique du CPI. Cependant, une clause soumettant le contrat d'auteur à la réglementation des contrats de production audiovisuelle serait tout à fait valable.

Enfin, à la différence du contrat d'édition dont il est inspiré¹³, la loi ne précise pas que le contrat de production audiovisuelle est conclu par l'auteur "ou ses ayants droit". Ainsi, seul le contrat signé par l'auteur ou ses représentants entrera dans le cadre de ce contrat spécial. En pratique, l'auteur est souvent membre d'une société de gestion collective. Dans ce cas, cette dernière négocie le contrat et intervient comme partie signataire au contrat, qui est néanmoins toujours signé par l'auteur, partie principale avec le producteur.

Le contrat de production audiovisuelle ne se définit pas seulement par ses parties, mais également par son objet, c'est-à-dire une œuvre audiovisuelle. La définition de l'œuvre, telle qu'élaborée en jurisprudence et en doctrine, est une création originale prenant corps dans une forme ; sans considération du genre, de la forme d'expression, du mérite ou de la destination précise l'article L. 112-1 du CPI. Aucune formalité n'est requise pour que l'œuvre soit protégeable.

Les œuvres audiovisuelles, sont définies à l'article L. 112-2 alinéa 6 du CPI comme « les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisés ou non ». Une « séquence » désigne une « suite de scènes (ou scène unique) constituant une action dramatique autonome ou distincte »¹⁴. Une œuvre audiovisuelle comprend donc de multiples séquences et chacune a sa

¹³ Art. L. 132-1 du CPI

¹⁴ V. Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan université, 1996, p. 365 Cité dans : C. Bernault, *La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel*. LGDJ, 2003. p. 45 n°127

propre cohérence. L'œuvre cinématographique est une succession de séquences qui s'enchaînent conformément au scénario ou à la chronologie de ce qui est rapporté. Dans le cadre d'une œuvre audiovisuelle, la « séquence » doit comporter deux caractéristiques.

D'une part, la séquence doit être linéaire. Avec l'explosion des « nouvelles technologies », les juges, confrontés à l'apparition de nouvelles formes de créations pouvant s'apparenter à des œuvres audiovisuelles, refusent de leur appliquer cette qualification au motif que la séquence induit une linéarité absente de ce type d'œuvre. Il s'agit notamment des œuvres multimédias. En effet, un jeu vidéo n'est pas considéré comme une œuvre audiovisuelle puisque le joueur influe sur le déroulement des séquences. Si on retrouve ce critère d'interactivité, l'œuvre n'est pas audiovisuelle. La question est importante car de la qualification d'œuvre audiovisuelle découle l'application d'un régime dérogatoire au droit commun. Cette position correspond finalement à la conception traditionnelle incluant seulement les œuvres cinématographiques qui sont, elles, présentées au public à un rythme imposé par l'auteur. De plus, il est vrai qu'appliquer le régime dérogatoire des œuvres audiovisuelles aux œuvres multimédias reviendrait à protéger par ce biais d'autres œuvres composant l'œuvre multimédia mais n'ayant rien à voir avec une œuvre audiovisuelle (ex: logiciel ou base de données par exemple). Il n'y a donc pas d'application du contrat de production audiovisuelle pour ces œuvres. Cependant, une partie de la doctrine trouve ces justifications inopérantes¹⁵ puisque rien n'empêche qu'une séquence ne soit pas linéaire. De plus, le fait que le spectateur puisse intervenir dans le déroulement des séquences reste toujours dans le cadre de ce que l'auteur, seul, a imaginé, même si le choix est plus vaste. Enfin, il est vrai que plusieurs pays ont accordé aux œuvres multimédias la qualification d'œuvre audiovisuelle et un arrêt d'assemblée plénière de la Cour de cassation a aussi estimé que rien ne permettait d'affirmer qu'un jeu vidéo ne puisse être qualifié d'œuvre audiovisuelle¹⁶.

D'autre part, les séquences doivent être composées d'images « animées ». Cela signifie qu'il doit y avoir mouvement, c'est le critère le plus important de la définition qui était déjà présent dans la jurisprudence d'avant la loi de 1985¹⁷ (cela exclut notamment les photographies). Un simple texte ne suffirait pas, puisque aucune impression de mouvement ne s'en dégagerait.

Par ailleurs, la présence de « son » n'a aucune importance: un film muet sera considéré comme une œuvre audiovisuelle.

L'œuvre audiovisuelle comprend donc des œuvres très différentes : les œuvres cinématographiques évidemment, les œuvres télévisuelles comme nous nous l'avons vu (la jurisprudence inclut notamment dans ces dernières les téléfilms, les journaux télévisés, les reportages, les séries, les reportages, les jeux). Mais également les œuvres audiovisuelles numériques (ex: film d'une webcam). La jurisprudence considère qu'une

¹⁵ C. Bernault, D. Affaires, 2001, p 2188 (exégèse de l'article L. 122-2 (6°) du CPI: la notion d'œuvre audiovisuelle en droit d'auteur)

¹⁶ Ass. Plén. 7 mars 1986: RIDA juill. 1986, n° 129, p. 132 note A. Lucas

¹⁷ « les mouvements et les images qui sont de l'essence de l'art cinématographique. » Cass. 1re civ. 22 nov. 1966: D. 1967, jurispr. p. 485, note H. Desbois

œuvre audiovisuelle créée par plusieurs personnes est nécessairement une œuvre de collaboration et non une œuvre collective¹⁸.

Le critère d'originalité (empreinte de la personnalité de l'auteur) nécessaire à la qualification de toute œuvre se trouve, pour ce type de créations dans la mise en images, c'est-à-dire dans la façon d'enchaîner les séquences et les plans. L'éclairage, la mise en scène, ou le cadrage peuvent aussi faire transparaître l'originalité.

L'œuvre audiovisuelle étant définie, il est important de noter que son exploitation nécessite la conclusion d'une pluralité de contrats. Le contrat de production audiovisuelle devient alors le maillon d'une « chaîne de contrats », portant sur les droits d'auteur. Chronologiquement, le producteur va dans un premier temps conclure un contrat de production avec chacun des auteurs engagés pour la création de l'œuvre. Notons qu'en pratique, la plupart des contrats de production audiovisuelle sont doublés d'un contrat de commande mettant à la charge de l'auteur des obligations de faire. Compte tenu de la distinction assez nette entre les deux, l'application des règles du contrat d'entreprise ou du contrat de vente sera le plus souvent distributive. Ensuite, éventuellement, le producteur va conclure un contrat de distribution, où le distributeur agira pour le compte du producteur auprès des diffuseurs. Enfin, le producteur va conclure un contrat de diffusion avec chacun des diffuseurs qui communique l'œuvre au public. De ce « maillage de contrats » ressort l'omniprésence du producteur. Compte tenu de son rôle essentiel dans la cohérence des contrats, il était légitime que le législateur mette en place, au sein du contrat de production audiovisuelle, un régime particulier centré sur le producteur.

Prévu aux articles L. 132-23 et suivants du CPI, le système repose sur l'instauration d'une présomption de cession des droits exclusifs d'exploitation de l'auteur au profit du producteur¹⁹. Ainsi le producteur « récupère » les droits patrimoniaux de l'auteur sur l'œuvre. Il peut donc exploiter l'œuvre comme bon lui semble si aucune clause contraire n'a été insérée dans le contrat. Cette présomption est souvent présentée comme la contrepartie des risques qu'il est censé assumer, conformément à la définition de producteur. Il est intéressant de noter que contrairement au droit américain, le producteur n'est pas investi de la qualité d'auteur, le droit moral revêt donc ici une importance particulière pour l'auteur qui conserve un moyen de défendre son œuvre. La cession est présumée totale et vaut pour tous les modes d'exploitation (en salle, mais aussi à la télévision, par DVD, etc) pour le monde entier et pour la durée des droits²⁰. Cette cession justifie notamment l'action en contrefaçon du producteur (l'action en contrefaçon de droit d'auteur est refusée par les tribunaux au licencié ou au titulaire d'une simple autorisation, fût-il exclusif.).

Cette présomption de cession est lourde de conséquences pour l'auteur. C'est pourquoi le législateur a fait peser sur le producteur un certain nombre d'obligations, en particulier l'obligation de rémunérer l'auteur

¹⁸ CA. Paris, 17 janv. 1995: RIDA, juill. 1995, p. 332

¹⁹ Art. L. 132-24 du CPI

²⁰ Civ. 1re, 5 nov. 1991: Bull. Civ. I, n° 291; D. 1992. IR. 3

pour chaque mode d'exploitation²¹. Cette obligation est le second pivot du système, souvent présentée comme la contrepartie de la cession des droits. Cette rémunération doit être proportionnelle afin d'associer l'auteur au succès son œuvre. Ces deux « mesures phares » semblent avoir été adoptées pour assurer un équilibre entre les parties. Alors que rémunération et contrôle sur l'exploitation de l'œuvre sont garantis à l'auteur, le producteur dispose d'une grande liberté pour exploiter l'œuvre.

Cet équilibre semble avoir été pensé sur la base d'une opposition d'intérêts. Le producteur serait guidé par des considérations financières. Il prend non seulement des risques économiques, mais surtout il subit la pression de la production audiovisuelle mondiale en particulier nord-américaine. L'auteur serait quant à lui animé par des considérations alimentaires et artistiques. Il souhaite pouvoir vivre de son art tout en préservant l'intégrité de son œuvre. Conscient ces antagonismes, le législateur a construit un système apte à préserver les intérêts de chacun.

Toutefois, l'examen attentif de la loi met en évidence certaines contradictions et imprécisions faisant douter d'un véritable équilibre. Les professionnels du secteur ne s'y sont d'ailleurs pas trompés : le contrat de production audiovisuelle n'a pas connu le succès escompté. En outre, un élément important n'a pas pu être pris en compte par le législateur : les sociétés de gestion collective. Nouveau soutien de l'auteur, elles sont devenues l'intermédiaire incontournable entre les coauteurs et le producteur. Il est dès lors nécessaire de se demander si l'équilibre pensé par le législateur dans le contrat de production audiovisuelle se vérifie au regard de l'évolution des pratiques du secteur. L'équilibre doit-il nécessairement être recherché sur la base d'une confrontation des intérêts ?

Afin de répondre à cette problématique, nous verrons que la pratique a redéfini l'équilibre pensé par le législateur (I), nous invitant à repenser l'opposition des intérêts à la faveur d'un équilibre fondé sur le constat d'un intérêt commun d'exploitation (II).

²¹ Art. L. 132-25 du CPI

I. La redéfinition de l'équilibre pensé par le législateur

Le législateur, lorsqu'il a établi le régime du contrat de production audiovisuelle, s'est basé sur l'idée d'une opposition entre les intérêts des parties. En résulte l'établissement d'une présomption de cession en faveur du producteur dont la contrepartie est la rémunération proportionnelle de l'auteur. L'intérêt de chacune des parties paraît alors préservé. Pourtant, la réalité démontre que ces deux mécanismes n'apportent pas les effets souhaités. La présomption de cession, censée protéger le producteur, va également profiter à l'auteur (A), tandis que la rémunération proportionnelle pensée en faveur de l'auteur a été aménagée par la pratique pour l'être réellement (B).

A. La remise en cause d'une présomption de cession pensée en faveur du producteur

A première vue, la présomption de cession sert les intérêts du producteur en lui garantissant les moyens juridiques d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. Pourtant, une étude plus approfondie permet de constater que ce dispositif préserve également les intérêts des coauteurs (1). En outre, les pratiques des sociétés de gestion collective constituent un soutien supplémentaire en faveur des auteurs (2).

1. La présomption de cession : un mécanisme protecteur de l'auteur

Il apparaît que la présomption de cession, censée protéger le producteur, est également favorable aux intérêts de l'auteur, tant dans son principe que dans son champ d'application.

1.1 Mécanisme protecteur dans son principe

L'article L. 132-24 du CPI dispose que le contrat de production audiovisuelle « emporte cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle ». Cette disposition, clef de voûte du contrat de production audiovisuelle, semble faire du producteur une partie privilégiée. Cependant, il apparaît que la présomption dans son principe a été dictée par la nature même de l'œuvre audiovisuelle, principe vidé de sa substance par une autre disposition de ce même contrat.

Il est généralement admis par la doctrine comme par la jurisprudence que l'article L.113-7 CPI fait de l'œuvre audiovisuelle une œuvre de collaboration²². Une telle qualification signifie que l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle n'est possible que suite à un accord unanime de l'ensemble des coauteurs. Conscient des risques de blocages qui peuvent naître d'une telle indivision, le législateur a décidé de mettre en place

²²V. pour la doctrine A. et H.-J. Lucas, *Traité de propriété littéraire et artistique*, n°190 : ils déduisent de l'article L.113-7 CPI qu'en reconnaissant la qualité d'auteurs aux personnes « physiques » qui ont réalisé l'œuvre, le texte affirme sans ambiguïté que c'est le statut d'œuvre de collaboration qui doit être appliqué à l'exclusion du statut de l'œuvre collective ».

V. pour la jurisprudence : Cass. 1^{ère} civ. 26 janvier 1994, RIDA 4/1994, p.433 : « qu'elle [la cour d'appel] a ainsi légalement justifié sa décision, sans avoir à rechercher le caractère prétendument collectif de l'œuvre audiovisuelle, qu'elle a au contraire justement qualifiée d'œuvre de collaboration [...] ».

une présomption de cession des droits exclusifs d'exploitation au profit du producteur.

La présomption de cession apparaît donc comme une solution légitime face à la spécificité des œuvres audiovisuelles. D'un côté, elle donne au producteur les moyens d'exploiter l'œuvre dont il a assuré le financement. De l'autre côté, elle assure l'effectivité des droits des auteurs menacés par la qualification d'œuvre de collaboration. En outre, il convient de souligner que cette présomption ne prive pas les auteurs de tout droit. En effet, ceux-ci restent titulaires originaires de leurs droits et conservent leur droit moral.

Par ailleurs, il est possible de constater que le principe même de la présomption est directement défié par l'article L. 132-25 du CPI, selon lequel la rémunération des auteurs est due, par le producteur, pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. Alors que la présomption avait pour finalité de créer un mécanisme d'attribution automatique des droits du seul fait du contrat, le législateur a entendu rétablir un formalisme contractuel au profit des auteurs. Ces derniers pourront alors prendre la mesure de l'étendue de la cession de leurs droits et négocier les rémunérations relatives à chaque mode d'exploitation. La conséquence pratique de cette contrainte réside dans une « inflation rédactionnelle » constante des contrats de cession de droit d'auteur²³. Cette démultiplication de la rémunération par mode d'exploitation est donc une contradiction légale qui diminue considérablement l'utilité de la présomption au profit des auteurs.

Nous pouvons donc considérer que la présomption, dans son principe même, assure un équilibre entre les intérêts du producteur et ceux des coauteurs. Néanmoins, il apparaît nécessaire de limiter celle-ci au strict nécessaire, afin de ne pas faire pencher la balance du côté du producteur.

1.2 Mécanisme protecteur dans son champ d'application

La présomption, telle quelle était prévue par l'article 17, alinéa 3, de la loi du 11 mars 1957 n'emportait cession, au profit du producteur, que du droit exclusif d'exploitation cinématographique. En 1985, alors que l'on réclame sa suppression²⁴, le législateur libère la présomption de l'emprise du cinéma et l'étend à la cession des « droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle ». L'étude du champ d'application de la présomption suppose de déterminer les droits cédés ainsi que les auteurs concernés par cette présomption.

S'agissant des auteurs, l'article L.132-24, alinéa 1^{er} CPI vise le « contrat qui lie producteur aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale ». La présomption de cession concerne donc tous les coauteurs d'une œuvre audiovisuelle, à l'exception de l'auteur de la musique qui bénéficie d'un régime propre. Déjà présente dans la loi de 1957, cette dérogation, d'origine historique, est traditionnellement justifiée par le fait qu'au temps du cinéma muet, les compositeurs de musique percevaient directement leurs droits par l'intermédiaire de la SACEM. Considérant que cette gestion est suffisamment

²³ Cédric Monnerie, Point de vue sur la rémunération des auteurs de cinéma, Com. Com. électr. n° 1, Janvier 2009, alerte 1. : « Ainsi, dans bon nombre de contrats en circulation, cinq à six pages sont régulièrement dédiées à la rémunération de l'auteur pour un acte pouvant excéder trente pages ».

²⁴ Rapport Jolibois, n°212, tome 1, p.89 et 117

efficace et solide, les rédacteurs de la loi de 1985 ont fait le choix de conserver cette spécificité. La justification est néanmoins discutable aujourd'hui, car tous les coauteurs d'une œuvre audiovisuelle font généralement apport de leurs droits à des sociétés de gestion collective. Si cette exclusion est bien acceptée en pratique, son fondement juridique reste néanmoins contestable.

Ensuite, en ce qui concerne les droits visés par la présomption, l'article L.132-24, alinéa 2 CPI prévoit que « le contrat de production audiovisuelle n'emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'œuvre ». Moins surprenante que la première exclusion qui écarte l'un des coauteurs de l'œuvre sans motif légitime, cette seconde exception apparaît conforme à l'esprit de la loi. En effet, nous avons vu que l'intérêt de la présomption de cession est de garantir au producteur la maîtrise de l'exploitation audiovisuelle de l'œuvre ; il est donc logique de limiter le champ de la présomption au strict domaine de l'audiovisuel. Les droits d'exploitation qui sortent de cette sphère se trouvent par conséquent exclus de la présomption. Ainsi, il est admis que les « droits dérivés » sont conservés par les coauteurs. Ces droits visent les droits d'adaptation sous une autre forme audiovisuelle (par exemple, le droit de remake et le droit de suite) ainsi que les droits d'adaptation dans un genre différent (adaptations radiophoniques éditions littéraires et graphiques). Le producteur pourra néanmoins se faire céder de tels droits mais il faut l'accord de l'auteur car ces droits « ne rentrent pas dans son champ normal d'intervention et ne l'empêche en rien de s'épanouir »²⁵

La présomption a donc vocation à s'appliquer aux seuls droits indispensables à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle proprement dite.

Enfin, la présomption de cession peut être limitée par le jeu du contrat. En effet, l'article L.132-24, alinéa 1^{er} précise que la présomption ne joue qu'en l'absence de clause contraire. Les auteurs peuvent donc, en principe, échapper à la mise en œuvre de la cession et conserver l'exercice de leurs droits. En réalité, nous constatons que les auteurs se trouvent dans la plupart du temps dans une situation de faiblesse face au producteur qui les empêche de prévoir une telle clause dans le contrat. La situation est néanmoins différente lorsque les auteurs font apport de leurs droits à des sociétés de gestion collective qui elles, seront en mesure de négocier de telles clauses.

Ainsi, l'examen du champ d'application de la présomption démontre que celle-ci est limitée au strict nécessaire et témoigne de la volonté d'équilibre du législateur. Partant du principe que cette présomption était justifiée par la spécificité des œuvres audiovisuelles, le législateur a entendu la limiter aux seuls « droits audiovisuels ». Il préserve ainsi les intérêts des auteurs qui retrouvent l'exercice de leurs droits dès que l'on s'écarte du strict domaine audiovisuel. La présomption, tant dans son principe que dans son étendue assure un équilibre entre les intérêts du producteur et ceux des coauteurs. Mais, la pratique nous montre que malgré ce souci de protection, les auteurs sont encore très souvent en situation de faiblesse par rapport au producteur. Ce phénomène est en partie corrigé par les sociétés de gestion collective.

²⁵ P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, PUF, 6^{ème} Edition, 2007, n°602

2 Remise en cause de la présomption par la pratique

En pratique, la présomption de cession est fortement remise en cause par l'intervention des sociétés de gestion collective. En effet, malgré l'existence de cette présomption, les sociétés d'auteurs s'immiscent de plus en plus dans la gestion des droits. En outre, celles-ci proposent des contrats-type qui viennent limiter la portée de la présomption.

2.1. La gestion collective : un contrepois en faveur de l'auteur

Historiquement, la gestion collective s'est imposée comme une nécessité face à la difficulté pour l'auteur d'exercer individuellement un contrôle efficace sur l'utilisation de ces œuvres. Il existe en France un certain nombre de sociétés de gestion collective, aussi dénommées « société de gestion et de perception des droits » qui jouent un rôle d'intermédiaire entre les auteurs et leurs exploitants, afin de faciliter l'exercice effectif des droits par les auteurs. Elles permettent ainsi d'assurer un certain équilibre entre les titulaires de droits et les exploitants.

Pourtant, la gestion collective ne s'est pas imposée de manière évidente dans le secteur audiovisuel, du fait du rôle particulier tenu par le producteur. Titulaire des droits d'exploitation audiovisuelle et personnellement intéressé au succès de l'œuvre, le producteur paraît être l'acteur le mieux placé pour assurer l'exploitation des œuvres. Néanmoins, le recours à des sociétés de gestion collective s'est avéré utile pour contrôler l'activité du producteur, assurer une juste répartition des profits d'exploitation de l'œuvre ou encore conseiller les auteurs dans leurs négociations avec les producteurs et proposer des modèles de contrats. Inexistante s'agissant de l'exploitation en salle²⁶, la gestion collective est aujourd'hui courante (voire indispensable) dans le domaine de la télédiffusion. Deux sociétés interviennent : d'une part, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) qui gère les droits relatifs aux œuvres cinématographiques et télévisuelles de fiction et, d'autre part, la Société Civile des Auteurs Multimédias (SCAM) qui gère les droits sur les œuvres à caractère documentaire.

La spécificité de la gestion collective dans le domaine audiovisuel s'explique par la présomption de cession existant au profit du producteur. En effet, l'apport des droits à une société d'auteurs semble, à première vue, contradictoire avec la cession des droits au producteur. Précisément, la question s'est posée de savoir si l'adhésion préalable à une société d'auteur pouvait faire obstacle à la présomption de cession. Une partie de la doctrine répondait par l'affirmative estimant que l'apport des droits à une société de gestion prive d'effet la présomption de cession « puisque les droits de l'auteur ont été *antérieurement* cédés à l'organisme professionnel. »²⁷ Cette interprétation aurait pour conséquence de réduire à néant l'intérêt de la présomption de cession instaurée par le CPI. Ce n'est pas le raisonnement qui a été retenu par les juges qui ont estimé que l'existence d'accords ultérieurs avec le producteur « ne modifient pas la nature du droit cédé » aux sociétés

²⁶ En effet, dans ce domaine, l'exploitation est gérée efficacement par le producteur sous le contrôle du Centre National de la Cinématographie. La rémunération des auteurs est assurée par le producteur.

²⁷ B. Parisot, La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle : réalité ou mythe, D. 1992, chron. p.77

d'auteurs.²⁸ D'une manière générale, la jurisprudence considère que le fait pour l'auteur d'adhérer à une société de gestion collective ne le prive pas de l'exercice de ses droits sur l'œuvre.²⁹ Une telle adhésion ne l'empêche donc pas de confier ensuite l'organisation de l'exploitation de l'œuvre à un producteur. (L'adhésion à une société de gestion collective est même imposée dans l'hypothèse de la câblodistribution.)

En pratique, on assiste à un partage des tâches entre producteur et sociétés d'auteurs. Le producteur conserve le droit d'autoriser ou d'interdire l'exploitation de l'œuvre tandis que la société d'auteurs est chargée de percevoir et répartir les redevances dues en contrepartie aux auteurs. C'est pourquoi certains auteurs parlent de « gestion collective partielle »³⁰ puisque seule la rémunération (et non les droits d'exploitation) fait effectivement l'objet d'une gestion collective. Cette spécificité a été reconnue récemment par une décision du Conseil de la concurrence du 26 avril 2005 : « *nonobstant l'apport de ses droits à la SACD lors de son adhésion, tout auteur d'une œuvre audiovisuelle doit conclure un contrat dans lequel il cède, pour une œuvre donnée, à une société de production l'exclusivité de ses droits d'exploitation pour tous modes. L'apport des droits par l'auteur à la SACD afin de lui permettre de percevoir des redevances, bien qu'apparemment contradictoire avec l'apport au producteur, comme le soutient la saisissante, ne lui interdit donc pas, en pratique, de traiter avec un producteur qui disposera des droits d'exploitation de l'œuvre.* »³¹

Cette pratique est donc favorable aux auteurs comme au producteur. En effet, en prenant en charge la répartition des profits d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, la société de gestion collective facilite la tâche des producteurs, devenue complexe par la multiplication des réseaux de distribution. Elle protège ainsi également les coauteurs qui seront assurés d'obtenir une rémunération effective. Outre cette fonction primordiale, le recours aux sociétés de gestion collective permet également la rédaction de contrats-type en faveur des coauteurs.

2.2 La pratique des contrats-type

La rédaction de contrats-type fait partie intégrante de la pratique en droit de la propriété intellectuelle. Selon M. Cornu, le contrat-type peut se définir comme un « modèle de contrat de caractère réglementaire s'imposant à tous ceux qui concluent un contrat de ce genre ».³²

Les sociétés de gestion collective ont de plus en plus recours à ce mécanisme qu'elles utilisent pour protéger les intérêts des auteurs. Que se soit entre les producteurs et diffuseurs ou entre les auteurs et les producteurs, les contrats types occupent une place de plus en plus importante dans la chaîne des contrats audiovisuels. En ce qui concerne le contrat de production audiovisuelle, les sociétés de gestion collective interviennent, par le biais des contrats-types, au niveau de l'étendue des droits cédés et au niveau de la durée de la cession.

²⁸ TGI Paris, 28 janvier 1987, Canal + c/ SACD, RIDA avr.1987, n°132, p.77

²⁹ Cass, 1ère civ. 24 février 1998, D.1998, p.471, note A. Françon : « les auteurs et éditeurs ayant adhéré à la SACEM n'en conservaient pas moins l'exercice de leurs droits sur l'œuvre, dont ils pouvaient demander la protection, notamment, par l'action en contrefaçon »

³⁰ B. Montels, *Contrats de l'audiovisuel*, Litec, 2007, n°125

³¹ Cons. conc. déc. n° 05-D-16, 26 avril 2005, relative à des pratiques mises en œuvre par la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), Comm. com. électr.2005, comm. 107, note G. Decocq, comm. com. électr. 2006, chron.5, n°15, obs. B. Montels

³² G. Cornu, *Vocabulaire juridique*, PUF, 2007, 8e éd.

Tout d'abord, s'agissant des droits cédés, les contrats-type des sociétés d'auteurs énumèrent et définissent généralement tous les droits qui sont cédés au producteur, y compris les droits qui relèvent de la présomption de cession énumérée par l'article L.132-4 du CPI³³. L'objectif est d'attirer l'attention de l'auteur sur l'étendue de la cession, minimisant ainsi le risque de mauvaise surprise pour l'auteur. Il est également rappelé dans le contrat que tous les droits non expressément visés demeurent l'entière propriété de l'auteur « avec le droit d'en disposer à son gré et sans restriction aucune ». Il est fait référence ici aux « droits dérivés » que nous avons décrits ci-dessus.

Ces contrats comportent ensuite des clauses détaillées qui présentent l'avantage de comporter une énumération détaillée de tous les modes d'exploitation. Cela permet ainsi de faciliter la rémunération puisque l'article L.132.5 du CPI oblige à prévoir une rémunération pour chaque mode d'exploitation présumé cédé. (cf B)

Enfin, en ce qui concerne la durée de la cession, les contrats-type permettent de limiter la durée de l'autorisation d'exploiter à une période généralement contenue entre vingt et trente ans. En ce qui concerne les œuvres documentaires, la durée d'usage est de quinze ans au maximum. Néanmoins, cette durée dépend en fait de la nature de l'œuvre et de ses perspectives d'exploitation. Cette limitation est ainsi favorable aux coauteurs puisqu'ils pourront, à son terme, récupérer la pleine propriété de leurs droits

Ainsi, les sociétés de gestion collective viennent limiter la portée de la présomption de cession, d'une part en assurant la fonction de répartition des redevances et d'autre part, par la rédaction de contrats-type. Il ressort donc de ce premier développement que la présomption de cession présentée comme une dérogation en faveur du producteur est en réalité tempérée par la volonté de protéger les coauteurs de l'œuvre.

Parallèlement la contrepartie de cette présomption, telle qu'elle a été pensée par le législateur, montre ses limites lorsqu'elle est appliquée à l'audiovisuel.

B. La remise en cause du principe de rémunération proportionnelle pensé en faveur de l'auteur

Le prix est un des éléments les plus importants de tout contrat synallagmatique onéreux. Il est la contrepartie de ce qui est cédé. Pour l'auteur, comme pour le salarié, cette créance a un caractère alimentaire. La rémunération des auteurs étant assez largement influencée par des éléments autre que juridique (notamment la notoriété), il était important que le Code de la Propriété Intellectuelle organise un système de rémunération clair et équilibré. En optant pour le principe de la rémunération proportionnelle, le législateur a entendu protégé l'auteur. Pourtant le régime mis en place suscite de nombreuses interrogations (1) et comporte parfois même des lacunes qui ont dû être compensées par la pratique (2).

³³ La clause-type figurant dans les contrats conclus par la SACD énonce que « l'Auteur réalisateur, en accord avec la S.A.C.D., cède au Producteur, dans les conditions et sous les réserves ci-après stipulées, pour le monde entier, à titre exclusif et pour la durée précisée à l'article 3 ci-dessous, les droits d'exploitation ci-après définis. » www.sacd.fr

1. Les méandres du principe de rémunération proportionnelle appliquée à l'audiovisuel

La rémunération proportionnelle est l'une des règles les plus importantes du contrat de production audiovisuelle, mais aussi l'une des plus discutée. « La rémunération des auteurs de cinéma serait-elle le sous-bassement argileux des édifices contractuels colossaux de la production cinématographique ? »³⁴. Cette problématisation de la rémunération proportionnelle, dans le secteur cinématographique, peut être étendue à l'ensemble des modes d'exploitation concernés par le contrat de production audiovisuelle. En effet, la législation mise en place est sujette à discussion dans un nombre non négligeable de points. Cela n'est pas sans conséquence sur l'auteur qui voit sa rémunération menacée par l'insécurité juridique. Nous envisagerons successivement les difficultés qui concernent le principe, la détermination et le versement de la rémunération proportionnelle.

I.1. Les difficultés relatives au principe de la rémunération proportionnelle

Le principe de la rémunération proportionnelle résulte de l'article L. 131-4 du CPI, applicable à l'ensemble des contrats d'auteurs³⁵. Il est destiné à associer l'auteur au succès de son œuvre, maintenant par la même le lien particulier qui l'unit à sa création. Ce lien est indispensable pour qu'il ne soit pas réduit à un simple « fournisseur de contenu »³⁶. Le principe a été transposé, en matière de production audiovisuelle, à l'article L. 132-25 alinéa 2 du même code dans les termes suivants : « *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 (...)* ». La première difficulté tient à l'empreinte très prononcée de l'exploitation cinématographique dans la rédaction de l'article. Se posait la question de savoir s'il était applicable à tous les modes d'exploitation ? On aurait pu penser le contraire, du fait de la citation expresse de l'hypothèse de la « communication d'une œuvre déterminée et individualisable ». Cependant, comme le font remarquer MM. Lucas, c'est « précisément la seule (hypothèse) dans laquelle la participation proportionnelle peut être mise en œuvre »³⁷.

Avant même d'exiger la proportionnalité, l'article L. 132-25 alinéa 1^{er} du CPI dispose que « *la rémunération des auteurs est due pour chaque mode d'exploitation* ». En d'autres termes, toute exploitation ouvre droit à une rémunération, calculée distinctement pour chaque mode d'exploitation. Cette disposition est légitime compte tenu de la complexité du secteur audiovisuel et des spécificités des différents modes d'exploitation. La difficulté réside ici dans la définition de l'expression « mode d'exploitation ». Plusieurs

³⁴ C. Monnerie, op cit p. 9

³⁵ Art. L. 131-4 al 1 du CPI « La cession par l'auteur de ses droits sur son oeuvre peut être totale ou partielle. Elle doit comporter au profit de l'auteur la participation proportionnelle aux recettes provenant de la vente ou de l'exploitation ».

³⁶ Voir en ce sens. A. Lucas, *Droit d'auteur et numérique*, Litec, 1998 n° 607. C. Bernault, op cit n°778

³⁷ A et H-J Lucas op cit, n° 738

définitions sont proposées en doctrine. Le critère retenu par M. Edelman³⁸ pour définir le mode d'exploitation est celui du public. Il déclare ainsi que : « dès lors qu'un nouveau public est atteint, on est en présence d'un mode d'exploitation différent ». Selon cette conception, la vente de disque et la diffusion de ceux-ci constituent deux modes d'exploitation distincts. Au contraire, MM. Lucas définissent le mode d'exploitation comme le « procédé utilisé pour communiquer l'œuvre au public »³⁹. Ils renvoient ainsi au droit d'exploitation, et plus précisément, à « l'énumération contenue dans les articles L. 122-2 et L. 122-3 du CPI définissant respectivement le droit de représentation et le droit de reproduction ». M. Edelman s'oppose à ce critère en ces termes « qu'une œuvre diffusée par la radio le soit au moyen du disque ou de la bande magnétique, peu importe en vérité, puisque le public reste le même ». A la lecture des contrats types de production audiovisuelle, il semblerait que les deux critères soient pris en compte. Ils distinguent en effet le public national ou étranger, ou encore le public commercial ou non, mais aussi l'exploitation cinématographique et l'exploitation vidéographique.

Alors que leur définition fait débat, nous constatons en plus que la rémunération proportionnelle n'est pas adaptée à tous les modes d'exploitation. Si le législateur a tenté d'adapter la rémunération proportionnelle à l'audiovisuel, il n'est pas certain que l'audiovisuel lui soit adapté. Le champ d'application de la disposition relative à la rémunération proportionnelle est limité au cas « où le public paie un prix pour recevoir communication d'une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable ». Il est d'ores et déjà permis d'exclure la diffusion d'œuvres par les chaînes de télévision, financées par la redevance ou par un abonnement forfaitaire. Le téléspectateur paie ici pour un ensemble de programmes, et non pour recevoir la communication d'une œuvre déterminée et individualisable. A l'origine⁴⁰, le champ d'application de la rémunération proportionnelle était triple : il s'agissait du paiement « à la place » dans une salle de cinéma, de l'achat et de la location des vidéocassettes portant sur une œuvre audiovisuelle déterminée et enfin, de la transmission par câble interactive, où le téléspectateur commande par télécommunication une œuvre précise qu'il se voit facturer à un prix déterminé. Dans les faits, la portée de la rémunération proportionnelle est plus réduite. Elle ne s'applique pas en cas de location de des supports puisque le loueur opte le plus souvent pour un système d'abonnement. Elle ne s'applique pas non plus à la transmission par câble interactive. Outre ces difficultés d'application, il existe des exceptions légales suggérées par la réserve faite de l'application de l'article L. 131-4 du CPI.

En réservant l'application de l'article L. 131-4 du CPI, l'article L. 132-25 renvoie non seulement au principe de rémunération proportionnelle, mais aussi à ses exceptions, c'est-à-dire aux cas d'admission du forfait. Il est donc logique de considérer que ces dernières sont également applicables au contrat de production audiovisuelle. Ce renvoi limite donc d'autant le champ de la rémunération proportionnelle. Les exceptions visées aux points 1° (base de calcul indéterminable) et 2° (absence de moyen de contrôle) de l'article réservé ont été invoquées sans succès pour justifier une rémunération forfaitaire en cas d'exploitation

³⁸ B. Edelman, n° 173, *Droit d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché*, 1993, Dalloz.

³⁹ A et H-J Lucas, op cit n°737.

⁴⁰ M. Richard, JO AN CR, 28 juin 1984, p. 3855

vidéographique⁴¹. Elles restent néanmoins envisageables pour d'autres formes d'exploitation.

I.2. Les difficultés relatives à la détermination de la rémunération proportionnelle

La détermination de la rémunération proportionnelle se fait de part son taux et son assiette. La fixation du taux de rémunération est soumise au principe de la liberté contractuelle. Dans un contexte où les forces en présence ne sont pas égales, l'auteur étant considéré comme la partie faible, il est possible de craindre que le producteur fixe un taux de rémunération dérisoire. Au moins, l'auteur pourra trouver secours auprès du juge. En effet, ce dernier se réserve, sur le fondement de l'article 1591 du code civil, le pouvoir de juger illicite un taux de rémunération trop faible. Le juge, lorsqu'il apprécie le caractère réel et sérieux d'une rémunération, se réfère aux usages de la profession. De plus, le taux peut varier selon le nombre d'auteur. La Cour d'appel de Paris, dans un arrêt du 20 février 1990 a fait application de ses deux critères⁴². Cependant, le délai de jugement ne joue pas en la faveur de l'auteur.

Si la loi garde le silence quant à la fixation du taux, elle est plus contraignante s'agissant de la détermination de l'assiette de la rémunération. L'assiette peut être définie comme une « base économique, valeur de référence qui sert au calcul d'un droit ou d'une obligation »⁴³. Elle est l'un des sujets brûlants du contrat de production audiovisuelle et a suscité de vifs débats. Alors qu'en principe la participation proportionnelle est calculée en référence au prix effectivement payé par le public, une pratique différente s'appliquait à l'exploitation en salle des œuvres cinématographiques. Il a donc fallu que le législateur se prononce parmi trois possibilités d'assiettes⁴⁴ :

- « l'assiette producteur » : l'auteur est rémunéré en fonction des sommes effectivement encaissées par le producteur, déduction faite de celles versées aux exploitants de salles et aux distributeurs.
- « l'assiette distributeur » : l'auteur est rémunéré en fonction de la « recette » perçue par le distributeur de l'œuvre audiovisuelle. Cette solution avait les faveurs des producteurs et du Sénat.
- « l'assiette salle » : l'auteur est rémunéré en fonction des recettes encaissées par les exploitants de salles. Cette solution avait la préférence des auteurs et de l'Assemblée Nationale.

La première fut écartée pour ses difficultés de contrôle. Une commission mixte paritaire se prononça pour une solution de compromis. L'article L. 132-25 du CPI affirme que la rémunération est proportionnelle au prix payé par le public (assiette salle), pour ensuite tempérer le principe par la prise en compte « des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur à l'exploitant » (assiette distributeur). Ce correctif fut introduit lors de la discussion du projet de loi de 1985 à la demande du Sénat. Il vise à prendre en

⁴¹ CA Paris 4e ch., 13 oct. 1995 : D. 1996, somm. p. 76, obs. T. Hassler, confirmé par Cass. 1re civ., 16 juill. 1998 : D. 1998, inf. rap. p. 220 ; JCP N 1998, 3114. CA. Paris, 18 janvier 2000 : Petites affiches 10 janvier 2001, p13 note X. Daverat..

⁴² CA Paris, 20 février 1990, inédit, cité in V. Chardin, La rémunération des auteurs de l'oeuvre audiovisuelle : Légicom 1966, n° 12, p. 139, qui infirme TGI Paris, 16 nov. 1988 : RIDA 10/1988, p. 275

⁴³ Vocabulaire juridique. G. CORNU, 8^{ème} édition

⁴⁴ A. et H-J Lucas. Op cit, n°739 ; C. Bernault et J.-P. Clavier, Dictionnaire de droit de la Propriété Intellectuelle, Ellipses. Entrée : assiette.

considération les variations des taux de location des films, le prix de location étant diminué de semaine en semaine compte tenu du succès du film⁴⁵. L'assiette retenue en réalité n'est donc pas purement une recette salles. Ce choix vise non seulement à associer l'auteur au succès de son œuvre, mais surtout, indirectement, à soutenir la diffusion des œuvres en salle. En ce sens, M. Noguier parle de « mesure d'aide économique à une profession »⁴⁶. Il ressort de notre développement et de sa terminologie, qu'en réalité, l'article L. 132-25 alinéa 2 du CPI a été rédigé pour la situation particulière de l'exploitation en salle des œuvres cinématographiques. Pour autant, la question de la détermination de l'assiette de la rémunération se pose pour l'ensemble des modes d'exploitations susceptibles d'être cédés. Etant donné que la prise en compte d'éventuels tarifs dégressifs n'a de sens que dans le cadre d'une diffusion en salle, pour les autres modes d'exploitation, seul le principe du prix public s'applique.

La principale difficulté concerne l'exploitation numérique de l'œuvre. Se trouve en cause l'impossibilité de se référer à un prix unique de vente au public. Dans le cadre de l'exploitation vidéographique, où la question s'était d'abord posée, la solution a été, dans de nombreux contrats, de retenir les « recettes nettes part producteurs ». Il s'agit, de « l'ensemble des recettes brutes distributeur ramenées hors taxes, versées par les exploitants et cessionnaires ou mandataires l'étranger, sous déduction des frais entraînés par l'exploitation »⁴⁷. La justification des clauses prévoyant une telle assiette a été cherchée dans les exceptions 1° et 2° prévues à l'article L. 131-4 du CPI. La jurisprudence a rejeté cette pratique⁴⁸. Pour contourner la réticence du juge et ainsi éviter tout litige, un accord a été signé entre les représentants des producteurs et la SACD le 12 octobre 1999. Deux informations doivent être retenues. D'une part, concernant l'assiette des rémunérations d'auteurs au titre de la vente de vidéogrammes à usage privé sur le territoire national, le prix public a été reconstitué par l'application d'un coefficient de 1,5 au chiffre d'affaires brut HT réalisé par l'éditeur vidéo et déclaré au Centre Nationale de la Cinématographie. D'autre part, concernant l'assiette des rémunérations en cas de paiement à la séance et de vidéo à la demande, il prévoit un taux sur le prix public reversé par les sociétés d'auteurs après perception directe aux diffuseurs⁴⁹. Il est important de noter que la loi du 1^{er} août 2006 a inséré à l'article L. 132-25 du CPI un troisième alinéa aux termes duquel, « *Les accords relatifs à la rémunération des auteurs conclus entre les organismes professionnels d'auteurs ou les sociétés de perception et de répartition des droits mentionnées au titre II du livre III et les organisations représentatives d'un secteur d'activité peuvent être rendus obligatoires à l'ensemble des intéressés du secteur d'activité concerné par arrêté du ministre chargé de la culture* ». M. Montels avait loué avant même quelle

⁴⁵ « En pratique, le calcul est effectué comme suit : L'auteur est rémunéré par un pourcentage du prix payé par le public au guichet des salles, sous la seule déduction de la TVA et de la TSA. Cependant, pour tenir compte d'éventuels tarifs dégressifs de location, le produit du pourcentage est quelquefois pondéré par l'application d'un coefficient. Ce coefficient est calculé en rapportant le taux moyen de location du Film depuis le début de l'exploitation (par exemple 45 %), à un taux de référence de 50 % (taux normal de location du film) ». Jcl. PLA, Fasc. 1340 : Pascal Kamina n° 38.

⁴⁶ Exemple : règles de la rémunération en droit d'auteur français, principe de la participation économique de l'auteur

⁴⁷ Lamy droit des médias et de la communication. Février 2000. n°384-2.

⁴⁸ CA Paris 4e ch., 13 oct. 1995. op cit.

⁴⁹ Jcl. PLA fasc 1340, P. Kamina « Un taux supplémentaire doit cependant être prévu pour les exploitations ne tombant pas dans le cadre de cet accord (notamment si le diffuseur n'a pas conclu d'accord avec la SACD), qui, conformément à l'article L. 132-25, doit être calculé sur le prix hors taxes payé par le public au diffuseur pour recevoir communication de l'oeuvre audiovisuelle ».

existe les mérites de la disposition, avançant qu'une telle évolution irait « vers plus de liberté dans l'aménagement d'une loi rédigée en 1957 sous l'unique angle de l'affrontement entre les partenaires contractuels »⁵⁰. Cette possibilité n'est pas restée lettre morte, puisque par un arrêté du 15 février 2007, sont rendues obligatoires, pour toute entreprise du secteur de la production audiovisuelle, les stipulations du protocole d'accord du 12 avril 1999, tout comme celles des protocoles complémentaires⁵¹. Il faut donc noter que grâce à l'intermédiaire de choix que représentent les sociétés de gestion collective, les parties ne sont pas fermées à la négociation, trouvant ainsi ensemble leur propre équilibre.

I.3. Les difficultés relatives au versement de la rémunération

Il s'agit ici de la détermination du débiteur de la rémunération. Les recettes à prendre en compte étant perçues par l'exploitant ou le distributeur de supports matériels, la question s'est posée de savoir s'ils étaient débiteurs de la rémunération. Les auteurs y étaient favorables, mais le législateur confia cette tâche au producteur au dernier alinéa de l'article L. 132-25 du CPI. Cette position vise en fait à protéger le producteur, afin qu'il reste le seul interlocuteur avec le diffuseur. Il s'agissait de garantir au producteur l'éviction des sociétés d'auteur dans la perception des rémunérations auprès des exploitants⁵². La solution avantage également le producteur en raison des avances sur rémunération proportionnelle qu'il concède aux auteurs. Nous verrons dans la suite de notre étude qu'une rémunération directement versée par les sociétés d'auteurs ne viendrait pas en principe s'imputer sur le minimum garanti versé à l'auteur. Outre ces considérations d'ordre politique plus que juridique, la règle a soulevé des difficultés d'interprétation. En effet, le principe selon lequel la rémunération est « versée aux auteurs par le producteur », figure dans le deuxième alinéa de l'article L. 132-25 qui concerne uniquement la rémunération proportionnelle. Il est donc permis de penser que si le législateur avait entendu donner une portée générale à cette règle, il l'aurait inscrite après le premier alinéa concernant la rémunération des auteurs en général. Les travaux parlementaires sont d'une grande utilité. L'Assemblée nationale avait précisément voulu restreindre l'application du paiement par le producteur au seul cas de rémunération proportionnelle. Au contraire, le Sénat, faisant figurer la disposition en tête de l'article, entendait lui donner une portée générale, tout en réservant la possibilité de clause contraire. Encore une fois, c'est la commission mixte paritaire qui s'est prononcée, retenant la solution de l'Assemblée nationale. Deux observations peuvent être formulées. D'une part, l'article L. 132-25 réservant l'application de l'article L. 131-4, qui prévoit notamment les hypothèses dans lesquelles sont admis la rémunération par forfait, le producteur serait donc le débiteur de l'auteur, dans le cadre de la rémunération proportionnelle, mais aussi du forfait⁵³. D'autre part, la commission a supprimé la possibilité de clause contraire introduite par le Sénat. Faut-il en déduire que la disposition adoptée est d'ordre public ? L'arrêt de la Cour d'appel de Paris du 23 juin 1994 répond par l'affirmative⁵⁴.

⁵⁰ B. Montels, L'audiovisuel dans la société de l'information. Com. Com. élec. n°7, Juillet 2005, Alerte 202

⁵¹ Protocoles d'accord des 5 février 2002, 12 avril 2002 et 17 février 2004.

⁵² Rapport Richard. Note 44 p. 36

⁵³ C. Bernault op cit. n° 800

⁵⁴ CA Paris, 4e ch., 23 juin 1994 : Juris-Data n° 1994-021964

Alors même que les dispositions relatives à la rémunération ont été déclarées d'ordre public, la pratique réussie à contourner les faiblesses de la loi pour rétablir un régime favorable à l'auteur.

2. Le rétablissement d'un régime favorable à l'auteur par la pratique

La rémunération est l'un des indices le plus caractéristique du décalage entre la théorie et la pratique de l'audiovisuel. En effet, les dispositions de l'article L. 132-25 du CPI ne sont guère appliquées, en particulier à cause des effets pervers qui en découlent. Principalement, la rémunération proportionnelle, telle qu'elle est définie dans le code, contraint les auteurs à attendre que l'œuvre ait généré des recettes d'exploitation pour être rémunérés. Rien n'est organisé pour que les auteurs soient rémunérés pendant la phase de création. Cette lacune est difficilement envisageable en pratique, et l'article L. 132-25 ne répond donc pas aux besoins alimentaires immédiats des auteurs. Afin de remédier à cette situation et pour que l'auteur soit rétribué pendant la phase de création, ont été développé deux principaux modes de rémunération.

2.1 Le minimum garanti

Le minimum garanti est défini comme un « à valoir » sur les droits à venir. C'est une avance négociée sur les droits d'auteur qui est prévue au contrat par les parties. Le minimum garanti doit cependant être distingué de « l'à valoir » au sens strict, puisqu'il est une rémunération « plancher ». En effet, dans le cas où les sommes produites par l'exploitation de l'œuvre seraient inférieures aux montants avancés, les sommes reçues par l'auteur lui resteront définitivement acquises, sans que le producteur puisse en demander le remboursement. L'attribution et les modalités de paiement du minimum garanti font l'objet de négociations. Les échéances au versement de cette rémunération particulière sont diverses : la signature du contrat, la livraison des écrits visés au contrat, le premier jour de tournage, la livraison de la version définitive... En général, sont utilisées des échéances intermédiaires, permettant un versement par étape. La pratique du minimum garanti apparaît favorable à l'auteur « dans la mesure où elle associe sécurité et participation effective au succès de l'œuvre si les sommes versées s'avèrent insuffisantes »⁵⁵. En effet, une fois qu'il se sera remboursé du minimum garanti, le producteur versera une rémunération proportionnelle à l'auteur si les sommes à verser s'avèrent plus élevées.

Le producteur se remboursera de ces avances en conservant, à concurrence des montants effectivement payés, les sommes dont il sera redevable à l'auteur en application des pourcentages prévus. Il n'est pas inutile de préciser que les rémunérations relevant des sociétés d'auteurs ne sont pas prises en compte pour le remboursement, au motif qu'elles ne transitent pas par le producteur. Ces sommes s'ajoutent donc au minimum garanti, principe expressément repris dans l'accord « *pay per view – vidéo à la demande* » de 1999⁵⁶. Il s'agit des rémunérations versées au titre de la télédiffusion, de la vidéo à la demande et, en cas

⁵⁵ C. Bernault, op cit. n°781

⁵⁶ Protocole d'accord SACD sur le « *pay per view – vidéo à la demande* » du 12 octobre 1999, article 2-2

d'option pour la gestion collective, de l'exploitation vidéographique. Réciproquement, la part revenant au producteur, au titre de ces mêmes modes d'exploitation, ne sera pas prise en compte pour calculer la date à laquelle ce producteur aura récupéré le minimum garanti. Les agents, nouveaux soutiens des auteurs, se sont élevés contre cette réciprocité. Il est vrai que le contraire aurait permis aux auteurs de rembourser plus rapidement l'avance, et par la même de revendiquer l'application de la rémunération proportionnelle au titre de l'exploitation.

En pratique, il est fréquent que l'avance couvre, voire dépasse, la rémunération que l'auteur aurait touchée au titre de l'application du pourcentage prévu au contrat⁵⁷. La question se pose alors de la nature du minimum garanti au regard des modes de rémunération. L'association du minimum garanti à la rémunération proportionnelle semble conforme à la loi. Cependant, lorsque l'avance se vérifie supérieure à la somme qu'aurait dû toucher l'auteur compte tenu du succès de l'œuvre, il y a contradiction avec le principe de la rémunération proportionnelle. Le minimum garanti se rapprocherait donc plus du forfait. Si forfait il y a, il ne relève d'aucun des cas prévu à l'article L. 131-4 du CPI et constitue donc un recours illégal sanctionné par la nullité. Pour autant, cette dernière étant relative, son exercice est réservé à l'auteur et ce dernier ne saurait agir lorsque la rémunération qu'il perçoit est trop importante. En réalité, selon M. Monnerie, le minimum garanti « résulte d'un accord quasi-systématique des parties et de leurs conseils respectifs sur l'impérieux besoin de faire coïncider les points d'amortissement du minimum garanti et du coût du film tout en se conformant au cadre légal qui impose une rémunération proportionnelle distincte pour chacune des nombreuses exploitations »⁵⁸.

Le minimum garanti présente un réel intérêt pour l'auteur dans la mesure où il est une « rémunération plancher ». Cependant, il n'est qu'une avance sur les droits à venir résultant de l'exploitation de l'œuvre et devra donc être remboursé au producteur. Les auteurs ont ainsi entendu contourner cette pratique, à la faveur d'une somme qui ne soit pas récupérable par le producteur sur les recettes d'exploitation. Il s'agit de la prime de commande.

2.2 Prime de commande

Pour contourner les inconvénients du minimum garanti, les auteurs préfèrent l'attribution d'une « prime de commande » parfois appelée « prime d'écriture ». Dans la majorité des cas, le contrat de production audiovisuelle s'accompagne d'un contrat de commande qui, contrairement au premier, n'entraîne pas la cession des droits sur l'œuvre, mais met à la charge de l'auteur des obligations de faire, relatives à l'élaboration de leur contribution. La « prime d'écriture » se présente donc comme la contrepartie de la prestation accomplie en tant qu'auteur de l'écriture du film, indépendamment de la cession de droits d'auteur. Le CPI ne s'intéressant qu'à la rémunération des droits d'auteur, les parties bénéficient de la liberté contractuelle quant à la détermination de la rétribution du travail. Par conséquent, lors de la négociation, le

⁵⁷ C. Bernault. Op cit Note 34 p295.

⁵⁸ C. Monnerie. Op cit

producteur sera plus enclin à accorder un minimum garanti, qu'il se remboursera sur les sommes dont il sera redevable à l'auteur, plutôt qu'une « prime d'écriture » qui n'est pas récupérable. Malgré cette réticence des producteurs, les sociétés d'auteurs tentent de remédier à cette situation dans les contrats types. Selon M. Montels⁵⁹, il est possible d'envisager, à terme, la substitution de la prime de commande au minimum garanti. Il avance deux raisons au soutien de sa proposition. D'une part, la substitution permettrait de « clarifier la distinction entre la rémunération du travail de création et celle de l'exploitation des droits ». Cette distinction dont on trouve une trace dans l'article L. 111-1 al. 3 du CPI⁶⁰, n'est pas permise par le minimum garanti. En effet, s'il permet une rémunération durant la phase de création, il est dépendant de l'exploitation de l'œuvre, des droits cédés. D'autre part, le minimum garanti n'aurait plus d'intérêt du fait de « la généralisation progressive des rémunérations proportionnelles qui sont perçues par les sociétés de perception et de répartition des droits ».

Ainsi, alors que le choix du législateur pour la rémunération proportionnelle a été dicté par la volonté de protéger l'auteur, il s'avère que chacune des difficultés d'interprétation du texte et l'inadaptation de la rémunération proportionnelle à certains modes d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle, ont créé une certaine insécurité juridique défavorable à l'auteur. La pratique est donc venue soutenir l'auteur en lui attribuant, dès la phase de création, une rémunération répondant à ces besoins alimentaires immédiats.

En conclusion, l'équilibre pensé par le législateur sur la base d'une opposition d'intérêt a montré ses limites. Partant de ce constat, nous avons pu observer qu'un équilibre parallèle s'est dessiné autour d'un intérêt commun d'exploitation.

⁵⁹ B. Montels, op. cit. N°192

⁶⁰ Article L. 111-1 al. 3 du CPI : « L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit reconnu par le premier alinéa, sous réserve des exceptions prévues par le présent code (...) ».

II. Le constat d'un équilibre fondé sur l'intérêt commun d'exploitation

Le producteur et les coauteurs, a priori d'intérêts opposés, poursuivent en réalité un objectif commun dans l'exploitation optimale de l'œuvre audiovisuelle. Cet intérêt commun est pris en compte par le Code de la Propriété Intellectuelle, notamment dans la définition des obligations des parties au contrat (A), ainsi que dans les dispositions réglementant les incidents de la vie du contrat de production audiovisuelle (B).

A. Une répartition des obligations orientée vers l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle

L'étude des obligations imposées par la loi à chaque partie permet de constater qu'elles tendent à garantir une exploitation effective et paisible des œuvres audiovisuelles. En effet, que ce soit au niveau des coauteurs (1), ou au niveau du producteur (2), le Code de la Propriété Intellectuelle a prévu un certain nombre d'obligations tendant à réglementer l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle.

1. L'obligation de l'auteur tournée vers une exploitation paisible de l'œuvre audiovisuelle

Le Code de la propriété intellectuelle impose expressément une seule obligation à l'auteur à l'art. L.132-26 : « L'auteur garantit au producteur l'exercice paisible des droits cédés. ». Cette disposition n'est en réalité qu'une transposition de la garantie d'éviction qui est à la charge de tout vendeur selon l'article 1625 du Code civil. Sur ce modèle, l'obligation imposée à l'auteur est double. D'une part, l'auteur ne doit pas lui-même porter atteinte aux droits du producteur, c'est-à-dire qu'il doit s'abstenir de tout acte ou de tout fait susceptible de troubler l'exploitation de l'œuvre⁶¹. D'autre part, l'auteur doit garantir l'exercice paisible des droits cédés contre les troubles émanant des tiers. Ces troubles peuvent résulter d'actions en contrefaçon ou d'éventuelles actions fondées sur les droits de la personnalité. La particularité de l'audiovisuel sur ce point vient de ce que le producteur participe à l'élaboration de la version définitive de l'œuvre audiovisuelle. Une partie de la doctrine⁶² a alors pu en déduire qu'en approuvant la version définitive de l'œuvre, le producteur renonçait à la garantie. Cette déduction paraît néanmoins hâtive et il convient de considérer que cette disposition a uniquement pour but de s'assurer que le producteur est conscient des risques qu'il encourt en assurant l'exploitation de l'œuvre en question. Son accord à la version définitive ne vaut en rien renonciation à la garantie.

A côté de cette obligation spécialement prévue par le CPI, il est couramment admis que, sur le modèle du droit applicable au contrat d'édition, l'auteur de l'œuvre audiovisuelle est soumis à une obligation de délivrance⁶³. Par conséquent, au même titre que l'auteur d'une œuvre littéraire, l'auteur d'une œuvre audiovisuelle est tenu de remettre sa contribution au producteur.

⁶¹ V. pour une condamnation pour trouble de jouissance CA Paris, 14 mai 2002 : D.2002, AJ. p.2535 (condamnation du réalisateur d'un documentaire pour défaut d'authenticité des scènes tournées lié à des reconstitutions de certaines scènes rendant l'œuvre impropre à l'usage auquel elle était destinée)

⁶² En ce sens, B. Edelman, op cit. n°178

⁶³ V. pour le contrat d'édition, art. L 132-9, al. 1 et 2° du CPI

Ainsi, il apparaît que les obligations des auteurs, bien que limitées, tendent à assurer une exploitation effective de l'œuvre audiovisuelle. En effet, dans un premier temps, l'auteur est tenu de permettre au producteur l'exploitation de l'œuvre en lui remettant sa contribution. Puis, dans un second temps, il contribue à l'efficacité de l'exploitation en assurant au producteur l'exercice paisible des droits cédés. L'auteur, personnellement intéressé par une bonne exploitation de l'œuvre, se voit ainsi lui-même protégé par les obligations pesant sur lui. Parallèlement, le Code de la propriété intellectuelle a prévu un certain nombre d'obligations à la charge du producteur afin que celui-ci agisse également dans l'intérêt commun.

2. Les obligations du producteur tournées vers une exploitation efficace de l'œuvre audiovisuelle

Contrairement à l'auteur, le producteur d'une œuvre audiovisuelle est soumis à de nombreuses obligations. Cela peut s'expliquer par le régime particulier qui lui est accordé. Etant titulaire des droits exclusifs d'exploitation, le producteur apparaît comme l'acteur le mieux placé pour exploiter les œuvres de manière efficace. Afin de s'en assurer, le Code de la Propriété Intellectuelle a prévu un certain nombre de contraintes.

2.1. L'obligation d'exploiter :

En droit commun de la propriété littéraire et artistique, il n'existe en principe aucune obligation d'exploiter à la charge de l'auteur ou de son cessionnaire. Cependant, afin de protéger l'auteur dans certaines hypothèses, le législateur a mis en place une obligation d'exploiter dans trois types de contrat : le contrat de production audiovisuelle⁶⁴, le contrat d'édition⁶⁵ et le contrat de cession des droits d'adaptation audiovisuelle⁶⁶. L'objectif est de préserver les intérêts des auteurs qui se trouvent en situation de faiblesse face à leur cocontractant. En effet, l'exploitation de l'œuvre est favorable aux auteurs, tant du point de vue de leur renommée que du point de vue de leur rémunération. Concrètement, s'agissant du contrat de production audiovisuelle, l'obligation d'exploitation implique deux obligations pour le producteur : une obligation de réaliser l'œuvre audiovisuelle et une obligation de la diffuser en contractant avec des exploitants. Si le producteur n'est pas tenu d'assurer une exploitation « permanente et suivie », comme c'est le cas pour l'éditeur, il doit néanmoins assurer une exploitation « conforme aux usages de la profession ».

S'agissant de la portée de l'obligation, la lettre de la loi semble admettre qu'il s'agit d'une obligation de résultat. Dans ce sens, A. et H.-J. Lucas relèvent que « au contraire de l'article L.131-3, alinéa 4, qui impose seulement au bénéficiaire de la cession du droit d'adaptation audiovisuelle de « rechercher » une exploitation, l'article L. 132-27 oblige le producteur à « **assurer** » cette exploitation, ce qui est bien en soi un résultat »⁶⁷. Néanmoins, la doctrine n'est pas unanime⁶⁸ et la jurisprudence semble considérer, au contraire,

⁶⁴ Art. L. 132-27 du CPI

⁶⁵ Art. L 132-12 du CPI

⁶⁶ Art. L 131-3, al.4° du CPI

⁶⁷ A. et H.-J. Lucas, op. cit n°735

⁶⁸ V. par ex. B. Montels, op. cit. n°245, B. Edelman, op. cit. n°178

qu'il s'agit d'une obligation de moyens⁶⁹. Cette qualification paraît être la plus raisonnable puisque, comme le souligne B. Montels, « la réalisation d'une œuvre audiovisuelle dépend d'éléments que le producteur ne peut entièrement maîtriser, en particulier de l'intérêt des sociétés susceptibles de la financer (coproducteurs, diffuseurs) ». Le producteur se voit alors obligé de tout mettre en œuvre et de prendre toutes les précautions nécessaires à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. Sa responsabilité ne pourra être engagée que par la preuve d'une faute. Cependant, la jurisprudence interprète strictement cette obligation de moyens qu'elle qualifie de « renforcée », « de sorte qu'il incombe au producteur de justifier des démarches entreprises »⁷⁰. Elle considère ainsi que l'absence d'exploitation de l'œuvre fait présumer la faute du producteur qui devra alors apporter la preuve contraire.

L'un des problèmes majeurs liés à cette obligation d'exploitation est que la loi ne fixe pas de délai, risquant ainsi de soumettre les auteurs au bon vouloir des producteurs. Encore une fois, la pratique permet de remédier à cette difficulté puisque les contrats-types des sociétés d'auteurs ajoutent une clause précisant le délai maximum laissé au producteur pour assurer l'exploitation de l'œuvre, c'est-à-dire pour achever le tournage et/ou diffuser l'œuvre à compter de sa réalisation. La durée de réalisation se calcule généralement par rapport au temps nécessaire à la préparation du tournage (repérages, engagement des techniciens, ...). Elle varie entre 1 et 5 ans, mais est en moyenne de 3 ans. En ce qui concerne le délai maximum de diffusion, il est souvent identique mais est réduit à 2 ans pour les œuvres documentaires⁷¹. Une telle limitation permet ainsi aux auteurs de ne pas être dépendants de l'appréciation des juges quant au délai à partir duquel l'obligation d'exploitation n'est pas respectée.

Un autre problème vient du fait que la loi ne prévoit pas de sanction en cas de non exploitation par le producteur. Nous pouvons néanmoins considérer qu'il s'agit d'un manquement à son obligation contractuelle. L'auteur pourra alors engager la responsabilité du producteur sur le fondement du droit commun et saisir les juges pour obtenir l'exécution forcée, des dommages-intérêts, voire la résiliation du contrat.

Ainsi, cette obligation vise l'intérêt commun des parties au contrat. En effet, le producteur comme les coauteurs ont intérêt à voir leur œuvre exploitée puisque c'est de cette exploitation que leur rémunération va dépendre. Parallèlement à cette obligation, le législateur a prévu certaines dispositions particulières s'agissant de l'obligation pour le producteur de respecter le droit moral des coauteurs.

⁶⁹ V. pour le rejet d'une action en résolution fondé sur une cause étrangère Cass. 1^{ère} civ. 19 mars 1996 : Bull. civ. I, n°137 : après avoir relevé que le producteur avait « réalisé les démarches utiles à la commercialisation du film » et avait respecté son obligation en obtenant le financement nécessaire à la production, relève que « l'échec rencontré était imputable à la durée trop longue du film et à son sujet »

⁷⁰ TGI Paris, 16 mars 2006, La Course : RIDA juil. 2006, p.363 : Attendu que si l'obligation du cessionnaire s'entend comme une obligation de moyen, il s'agit d'une obligation renforcée, de sorte qu'il incombe au producteur de justifier des démarches entreprises dans le but de parvenir à la réalisation du film en vue duquel les droits lui ont été cédés et des raisons pour lesquelles il n'y est pas parvenu.

⁷¹ Source : www.scam.fr

2.2. L'obligation de respecter le droit moral des coauteurs :

Le droit moral de l'auteur s'impose à tous, tout le temps. Le producteur, comme chaque exploitant est tenu de le respecter. Cependant, il existe des dispositions dérogatoires dans le domaine de l'audiovisuel. En effet, le législateur, soucieux de prendre en compte la spécificité des œuvres audiovisuelles liée à la pluralité des intérêts en jeu (des divers auteurs et du producteur), a distingué deux périodes : la phase de réalisation et la phase d'exploitation de l'œuvre.

Pendant la première, l'article L. 121-5 CPI prévoit que le droit moral des coauteurs est exceptionnellement suspendu. L'objectif est d'éviter que le droit moral puisse constituer un obstacle à la création de l'œuvre. En effet, la réalisation d'une œuvre audiovisuelle étant très coûteuse, il fallait s'assurer que celle-ci ne puisse être bloquée à la demande d'un seul auteur.

Néanmoins, les auteurs retrouvent l'intégralité de leurs prérogatives dès lors que l'œuvre est achevée⁷², et peuvent ainsi se plaindre d'éventuelles atteintes à leur droit moral qui se seraient produites au cours de la création de l'œuvre. Durant la phase d'exploitation, le producteur va alors devoir agir de telle manière à ne pas porter atteinte aux différents attributs du droit moral des coauteurs. Nous examinerons en particulier les règles applicables au droit au respect de l'œuvre et au droit de divulgation qui témoignent de la spécificité du droit moral dans le domaine de l'audiovisuel.

a) Le droit au respect de l'œuvre

Le droit au respect de l'œuvre interdit toute dénaturation qui porterait atteinte à l'intégrité ou à l'esprit de l'œuvre. Il trouve de plus en plus à s'appliquer dans le domaine de l'audiovisuel, du fait des nombreuses altérations apportées par les producteurs, notamment par l'adjonction ou le retrait d'un élément. Ainsi, ont été sanctionnés le fait d'ajouter une musique d'accompagnement à un film muet⁷³, l'insertion d'un avertissement dans le générique⁷⁴ ou encore l'amputation de douze minutes d'un film⁷⁵.

Toujours sur le fondement du droit au respect de l'œuvre, il a été jugé, dans la célèbre affaire Huston⁷⁶, que la « colorisation » pouvait constituer une dénaturation de l'œuvre. De même, l'incrustation du « logo » d'une chaîne de télévision a été sanctionnée au motif qu'une telle adjonction masque, de façon permanente une partie de l'image et porte ainsi atteinte au respect de l'œuvre⁷⁷. Enfin, il a été jugé que les interruptions publicitaires violent le droit au respect de l'œuvre⁷⁸. Le problème est que l'utilisation de cette prérogative par l'auteur risque de conduire au refus de la chaîne de télévision de diffuser l'œuvre, faute de moyens financiers. Afin d'éviter que les auteurs monnayent leur droit moral, l'article 73 de la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (modifiée par la loi du 17 janvier 1989) pose le principe que la diffusion d'une œuvre audiovisuelle ne peut faire l'objet de plus d'une interruption

⁷² Lorsque le réalisateur et le producteur ont arrêté la version définitive (le montage final ou « final cut »)

⁷³ CA Paris, 1^{re} chambre, 29 avril 1959, *Le Kid* : JCP éd. G 1959, II, n°11134

⁷⁴ Cass. 1^{ère} civ. 4 avril 1991, Bull. civ. I, n° 120

⁷⁵ TGI Paris, 3^e chambre, 23 mars 1994 : RIDA 2/1995, p.401

⁷⁶ CA Versailles, ch. réunies, 19 déc. 1994, *Huston*, RIDA 2/1995, p.389, note Kéréver

⁷⁷ TGI Paris, 29 juin 1988, RTD com. 1989, p.70, obs. A Françon et CA Paris, 1^{re} chambre, 25 octobre 1989 : D. 1990, somm. p.54, obs. C. Colombet

⁷⁸ TGI Paris, 1^{ère} ch., 24 mai 1989, RIDA 1/1990, p.353

publicitaire, sauf dérogation accordée par le Conseil supérieur de l'audiovisuel. Les auteurs qui « acceptent »⁷⁹ une dénaturation de leur œuvre par des interruptions publicitaires sont ainsi protégés contre d'éventuels abus de la part des chaînes de télévision. Le droit au respect de l'œuvre constitue ainsi un outil efficace de protection des auteurs. Il en va de même du droit de divulgation.

b) Le droit de divulgation

Le droit de divulgation est le droit pour l'auteur de décider de divulguer son œuvre, c'est-à-dire de la porter à la connaissance du public. L'article L. 121-2 CPI qui le consacre réserve, à l'alinéa 1^{er}, les dispositions de l'article L. 132-24 relatif à la présomption de cession au profit du producteur⁸⁰. La question s'est posée de savoir si cette réserve faisait du producteur le titulaire du droit de divulgation. Nous nous rallions à la thèse d'A. et H.-J. Lucas qui considèrent que cette réserve ne concerne que la seconde phrase du texte et ne s'applique donc qu'à la détermination du procédé de divulgation et des conditions de celle-ci. On considère alors que le droit de divulgation n'est pas retiré à l'auteur mais qu'il est seulement atténué. En effet, les coauteurs conservent le droit de divulguer leur œuvre mais ne pourront plus déterminer les conditions, ni les modalités de cette divulgation.

Cette atteinte au droit moral des coauteurs peut ici encore se justifier par la volonté du législateur d'établir un équilibre entre les intérêts des cocontractants. En effet, afin de permettre au producteur d'assurer une exploitation efficace, il convient de lui accorder une certaine maîtrise sur la divulgation de l'œuvre. Il ne serait pas souhaitable de permettre à chacun des coauteurs de participer à la détermination des conditions de la divulgation. Le risque de désaccords et de conflits est évident. Afin de contourner ces risques de blocages, le législateur a décidé de réduire l'exercice du droit moral des coauteurs dans certaines hypothèses.

Ainsi, nous pouvons de nouveau constater la volonté du législateur de garantir l'exploitation la plus efficace possible des œuvres audiovisuelles, toujours dans un but de protection des parties au contrat. A côté de ces obligations qui tendent à protéger chacune des parties au contrat, le Code de la Propriété Intellectuelle a prévu certaines obligations en faveur des seuls coauteurs.

2.3. L'obligation de rémunérer les auteurs : (cf. I. B)

2.4. L'obligation de rendre des comptes

L'article L. 132-28 oblige le producteur à envoyer, au moins une fois par an, un relevé informant l'auteur des recettes de l'œuvre audiovisuelle pour chaque mode d'exploitation. Cette obligation est directement liée et indispensable à l'efficacité de la rémunération proportionnelle. En effet, l'auteur étant rémunéré en fonction du succès de son œuvre, il est légitime qu'il puisse vérifier que le montant et le mode de calcul des rémunérations qui lui sont dues correspondent à la réalité. Pour cela la loi autorise l'auteur à demander la communication de « toute justification propre à établir l'exactitude des comptes », comme par

⁷⁹ Nous considérons qu'il ne s'agit pas réellement d'un choix mais de la contrepartie de la diffusion de l'œuvre

⁸⁰ Art. L. 121-2, al. 1^{er} du CPI : L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre. Sous réserve des dispositions de l'article L. 132-24, il détermine le procédé de divulgation et fixe les conditions de celle-ci.

exemple la copie des contrats conclus ou des factures émises par le producteur.

La loi ne prévoit aucune disposition particulière en cas de non-respect de cette obligation par le producteur. L'auteur pourra alors avoir recours au droit commun et s'adresser au juge pour obtenir réparation de son préjudice. Contrairement aux jugements rendus dans le domaine de l'édition littéraire qui vont jusqu'à reconnaître la résiliation du contrat⁸¹, les solutions rendues dans le secteur de l'audiovisuel se contentent d'accorder des dommages-intérêts à l'auteur⁸²

2.5. L'obligation de conserver les éléments de l'œuvre

Le dernier alinéa de l'article L. 132-24 CPI indique que le contrat de production contient « la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l'œuvre qui seront conservés ainsi que les modalités de cette conservation ». Cette disposition n'a pas vocation à protéger directement les intérêts des parties mais plutôt le patrimoine audiovisuel dans son ensemble. Nous pouvons néanmoins considérer que cette disposition préserve indirectement les intérêts des coauteurs des éléments conservés, qui échappent à la destruction de leur création.

En conclusion, il ressort de l'étude des obligations des parties la volonté du législateur de s'adapter aux spécificités du domaine audiovisuel et d'établir un équilibre entre les intérêts en présence. Partant du constat que chacune des parties au contrat a un intérêt dans l'exploitation optimale de l'œuvre audiovisuelle, le législateur a cherché à faciliter cette exploitation autant que possible. Cette protection de l'exploitation revêt une importance particulière lorsque la vie du contrat est menacée.

B. Le règlement des incidents de la vie du contrat dans une optique d'exploitation

Le contrat de production audiovisuelle, plus encore que les autres, compte tenu des enjeux financiers, peut faire l'objet d'une cession (1). En outre, le législateur a construit un régime précis de procédures collectives appliqué à l'audiovisuel (2). L'influence de l'intérêt commun d'exploitation dans la mise en place de ces procédures a été décisive.

1. La cession du contrat de production audiovisuelle

Lorsque l'on parle de « cession » du contrat de production audiovisuelle, il convient de distinguer deux hypothèses. En effet, la question se pose dans des termes différents selon que le contrat de production audiovisuelle est doublé ou non d'un contrat de commande.

Le contrat de commande déploie sur le contrat de production audiovisuelle son caractère personnel, *l'intuitus personae*. Ainsi, avant ou pendant la phase d'exécution de la commande par l'auteur, « *il est*

⁸¹ V. par ex. CA Paris, 10 décembre 2003, Légipresse 2004, I, p.42

⁸² CA Paris, 28 février 2003, SARL Antefilms productions c/ A.S. et a., CCE 2003, comm. 68, note C. Caron

possible d'admettre que le contrat ne peut être cédé à un tiers sans l'accord de l'auteur »⁸³. Au-delà de ces périodes, c'est-à-dire une fois la contribution livrée et réceptionnée, la question de la cession du contrat ne se pose plus. En effet, le producteur cédera non pas le contrat, mais les droits qui en sont issus. Il s'agit là de la seconde hypothèse.

Le contrat de production audiovisuelle, lorsqu'il n'est pas doublé d'un contrat de commande, se limite à son objet : la cession d'un droit de propriété intellectuelle⁸⁴. En pratique, le contrat ayant été exécuté par l'auteur, le producteur cédera les droits issus du contrat, et non pas le contrat lui-même. Cette cession entraîne la conclusion d'un nouveau contrat. M. Kamina formula ce constat en ces termes : « Il n'y a pas substitution de contractant, mais succession de contrats »⁸⁵. Cette chaîne de contrat explique la réglementation particulière du contrat de production audiovisuelle à ce sujet.

Les articles L. 132-16⁸⁶ et L. 132-19⁸⁷ du CPI, relatifs au contrat d'édition et de représentation, soumettent tout transfert des droits issus de ces contrats à un tiers, à l'autorisation de l'auteur. Ces dispositions n'ont pas d'équivalent dans le cadre de la production audiovisuelle. En effet, compte tenu de la variété des modes d'exploitation et du nombre de territoire visés, il est nécessaire au producteur de concéder les droits issus du contrat à de nombreux intervenants. Contrairement aux droits d'édition littéraire et de représentation, les droits issus du contrat de production audiovisuelle ont tendance à être partagés dans un souci d'efficacité. En outre, l'absence d'autorisation préalable de l'auteur à la cession des droits répond à une nécessité financière. Le financement d'une œuvre audiovisuelle est souvent trop important pour être assumé par un unique producteur. Le contrat va alors faire l'objet d'apport en coproduction, voir de cession à un tiers producteur. Cette spécificité du contrat de production audiovisuelle au sein des contrats de droit d'auteur bénéficie à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle. L'auteur, victime d'une certaine discrimination, trouve son intérêt dans l'exploitation pleine et entière de son œuvre, comme garantie d'une meilleure rémunération. De plus, il est important de rappeler que l'auteur dispose d'une action directe contre le sous-cessionnaire. La Cour de Cassation, dans un arrêt du 16 juillet 1998⁸⁸ décide que « *le cessionnaire du droit de reproduction de l'œuvre est tenu, comme le producteur, au paiement de la rémunération légale de l'auteur* ». La Haute Cour offre ainsi aux auteurs de nouveaux débiteurs pour le paiement des rémunérations. Cette action semble limitée à l'obligation de rémunérer et ne s'étend pas aux autres obligations dont le producteur a la charge. Enfin, l'auteur se voit protéger par l'obligation qui est mise à la charge du producteur, de fournir, à la demande des auteurs, « la copie des contrats par lesquels il cède à des tiers tout ou partie des droits dont il dispose ».

⁸³ Jcl PLA. Fasc. 1340. n°79

⁸⁴ A et H-J Lucas. Op cit n°721

⁸⁵ Jcl PLA. Fasc. 1340. n°79

⁸⁶ Art. L. 132-16 al. 1 du CPI

⁸⁷ Art. L. 132-19 al. 4 du CPI

⁸⁸ Cass. 1^{ère} Civ., 16 juill. 1998 : RIDA 4/1998 p. 241 ; D. 1999, jurispr. p. 306, note Dreyer ; JCP E 2000, p. 77, obs. Laporte-Legeais. Voir cepedant, CA Paris, 4^{ème} ch. 16 janvier 2004 « *les exigences tenant à la rémunération proportionnelle des auteurs s'imposent au cessionnaire des droits d'auteur mais non pas aux sous-cessionnaires qui n'ont pas de relation directe avec les auteurs* ».

Ainsi, guidé par l'intérêt commun d'exploitation qui existe entre les parties, le législateur en permettant au producteur d'opérer une cession sans avoir à obtenir l'autorisation des auteurs, a entendu faciliter l'exploitation de l'œuvre, la rendant plus rapide et moins contraignante. Il établit alors l'équilibre en mettant à la charge du producteur une obligation d'information. Mais la cession du contrat de production audiovisuelle, n'est pas l'incident le plus grave de la vie du contrat, il s'agit de la défaillance du producteur.

2. La défaillance du producteur

L'article L. 132-30 du CPI envisage le régime applicable au contrat de production audiovisuelle en cas de cessation d'activité, de redressement ou de liquidation judiciaire du producteur. Quelles sont les conséquences, sur le contrat en question, de l'existence de procédures collectives ? Le premier alinéa de l'article dispose que le « *redressement ou la liquidation judiciaire du producteur n'entraîne pas la résiliation du contrat de production audiovisuelle* ». On retrouve ici le principe de continuation des contrats. Le principe de l'article L. 132-30 al. 1 ne surprend pas. En effet, le droit des procédures collectives a pour objectif la prévention des difficultés des entreprises ainsi que leur traitement. Il a pour buts principaux de permettre la sauvegarde de l'entreprise et le maintien de l'activité. Il semble donc que l'exploitation des œuvres audiovisuelles dont les droits ont été cédés, soit indispensable à la réalisation de ces objectifs.

L'article L. 132-30 du CPI dans son deuxième alinéa dispose que « *Lorsque la réalisation ou l'exploitation de l'oeuvre est continuée en application [des articles L. 622-1 et suivants du code de commerce], l'administrateur est tenu au respect de toutes les obligations du producteur, notamment à l'égard des coauteurs* ». Alors qu'il vise « toutes » les obligations du producteur, le législateur a tenu à ajouter : « notamment à l'égard des coauteurs ». Il s'agit donc pour l'administrateur de respecter « en particulier » les obligations qui lie le producteur aux coauteurs. Il est possible de s'interroger sur les motifs d'une telle précision. S'agissait-il d'instaurer une hiérarchie dans les obligations du producteur, au sommet de laquelle siègeraient celles qu'il a à l'égard des auteurs ? Ou d'un additif visant à rappeler l'impératif de protection des intérêts de l'auteur, qui subit la défaillance de son cessionnaire ? L'existence d'un privilège en faveur des auteurs à l'article L. 131-8 du CPI⁸⁹ tend à confirmer l'idée d'une hiérarchie. Aux termes de cette disposition, les auteurs-créanciers bénéficient, pour leurs rémunérations d'origine contractuelle⁹⁰ des trois dernières années, d'un privilège qui les place au même rang que les salariés. En tout état de cause, l'administrateur se substitue donc au producteur défaillant sur tous les plans, financier mais aussi artistique⁹¹. Par exemple, il donnera son accord à l'établissement de la version définitive de l'œuvre dans le cadre de l'article L. 121-5 du CPI. La désignation d'un administrateur répond à l'impératif de continuité de l'activité et sert donc l'exploitation des œuvres audiovisuelles dont les droits ont été cédés.

⁸⁹ Art. L131-8 du CPI

⁹⁰ Civ. 1^{ère}, 1^{er} mars 1988 : bull. Civ. I, n°60 ; D. 1989. Somm. 50, Obs. Colombet; RIDA, Juill. 1989, p. 104.

⁹¹ M. Bécourt, « réflexions sur la loi du 3 juillet 1985 », JCP éd. E 1986, I, n°14722 §37

Le troisième alinéa de l'article L. 132-30 du CPI dispose que : « *En cas de cession de tout ou partie de l'entreprise ou de liquidation, l'administrateur, le débiteur, le liquidateur, selon le cas, est tenu d'établir un lot distinct pour chaque oeuvre audiovisuelle pouvant faire l'objet d'une cession ou d'une vente aux enchères (...)* ». Cette règle constitue l'une des spécificités du contrat de production audiovisuelle par rapport aux autres contrats d'auteur, et notamment au contrat d'édition. Mme Bernault explique ce régime particulier « par le fait que la vente ne concerne pas de « simples » exemplaires de l'oeuvre, mais bien les droits de propriété littéraire et artistique portant sur cette oeuvre ». La cession globale des oeuvres audiovisuelles est donc interdite, à peine de nullité. Les dispositions de l'article L. 132-30 du CPI étant interprétatives⁹², les auteurs et coproducteurs peuvent invoquer cette nullité sans avoir à justifier d'un préjudice réel⁹³. Le législateur a ainsi entendu protéger les auteurs d'une mauvaise exploitation de leurs oeuvres, en évitant les cessions globales qui se révéleraient d'un faible rendement.

Le quatrième alinéa de l'article L. 132-30 du CPI dispose que « *L'auteur et les coauteurs possèdent un droit de préemption sur l'oeuvre, sauf si l'un des coproducteurs se déclare acquéreur. À défaut d'accord, le prix d'achat est fixé à dire d'expert* ». L'octroi d'un droit de préemption aux auteurs était indispensable. On avait observé, dans le passé que certaines personnes achetaient aux enchères des films à des prix très bas, pour en bloquer l'exploitation ou au contraire les exploitaient avec grand profit, en les vendant à des télévisions étrangères. Cette disposition mérite néanmoins une attention particulière sur deux points.

D'une part, la question se pose de savoir qui peut préempter ? Plus précisément, est-ce que ce droit peut être exercé individuellement, ou ne peut-il l'être que par « la collectivité unanime des auteurs »⁹⁴ ? La nature de l'oeuvre audiovisuelle renforce l'interrogation. En tant qu'oeuvre de collaboration, elle est soumise au régime de l'indivision. Pour autant, la lettre du code visant « l'auteur et les coauteurs », il est permis de penser que chacun des auteurs peut exercer son droit individuellement. Cet exercice est facilité par l'obligation qui pèse sur l'administrateur, le débiteur ou le liquidateur, en vertu du troisième alinéa de l'article L. 132-30 du CPI, d'aviser, « *à peine de nullité, chacun des auteurs et des coproducteurs de l'oeuvre par lettre recommandée, un mois avant toute décision sur la cession ou toute procédure de licitation. L'acquéreur est, de même, tenu aux obligations du cédant* ». On peut remarquer la regrettable omission de l'exigence d'un accusé de réception, lorsqu'une telle obligation est sanctionnée par la nullité et suppose donc une preuve.

D'autre part, la loi donne nettement préférence aux coproducteurs dans l'exercice du droit de préemption. En effet, c'est seulement si aucun coproducteur ne se déclare acquéreur, que l'auteur ou les coauteurs pourront exercer ce droit. En pratique, il n'est pas certain que ces derniers, ayant exercé leur droit de préemption, parviennent à conclure un nouveau contrat de production sur l'oeuvre qu'ils avaient cédé. Le coproducteur est donc considéré comme le plus à même de se substituer à l'entreprise défaillante. Cet alinéa s'inscrit donc parfaitement dans une volonté de favoriser la poursuite de l'exploitation de l'oeuvre. La

⁹² Cass. Civ. 1^{ère}, 16 juillet 1997, Société Nickel Odéon Productions : l'autorisation donnée par le juge-commissaire ne peut avoir pour effet d'écarter les dispositions impératives de l'article L. 132-30.

⁹³ CA Paris, 4^e ch., 31 janv. 1995 : RIDA 1995, n° 165, p. 339

⁹⁴ M. Magnien, Propriété littéraire et artistique et « faillite » : faillite et entreprise audiovisuelle, Juriscope 1992, Université de Poitiers, Faculté de droit et des sciences sociales, p. 70

défaillance de l'entreprise ne doit pas compromettre la réalisation et l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle.

Le cinquième et dernier alinéa de l'article L. 132-30 du CPI dispose que : « *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* ». Tout d'abord, M. D. BECOURT salue la précision louable de l'emploi du mot « résiliation »⁹⁵. La résiliation est une disparition du contrat pour l'avenir. La portée du texte n'est pas négligeable. L'emploi de l'expression « cessation d'activité » ne semble pas se limiter au cadre d'une procédure de redressement. Ensuite, l'article L. 132-30 ne subordonne la résiliation à aucune formalité judiciaire, ni à aucune autre condition que la cessation d'activité ou la mise en liquidation de l'entreprise⁹⁶. Il suffit alors aux auteurs d'adresser une lettre de résiliation au mandataire liquidateur. Le code ne distinguant pas, la résiliation peut également intervenir en cours d'exploitation du film. Il est important de noter que l'auteur ne recouvre que l'exercice des droits qu'il a personnellement cédés au producteur⁹⁷. Ainsi, afin d'acquérir l'ensemble des droits liés au film, l'auteur a intérêt à exercer son droit de résiliation ainsi que son droit de préemption qui ont été déclarés compatibles par la jurisprudence⁹⁸. Pour terminer, il convient de s'intéresser à l'incidence de l'indépendance des propriétés incorporelles et matérielle de l'article L. 111-3 al. 1 du CPI⁹⁹ sur l'exploitation de l'œuvre par les auteurs réinvestis de leurs droits. L'article L. 132-30 ne prévoit pas le sort du négatif, élément indispensable à l'exploitation, par les auteurs, de leurs droits. Le deuxième alinéa de l'article L. 111-3 prévoit une première solution, en cas « d'abus notoire » du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation. L'auteur va pouvoir saisir le tribunal de grande instance qui pourra prendre toute mesure appropriée.

Ainsi, l'auteur est également protégé du comportement abusif du producteur qui bloquerait l'exploitation de l'œuvre. La faculté de résiliation, doublée du droit de préemption permettrait aux auteurs, retrouvant leurs droits, de poursuivre dans de meilleures conditions l'exploitation de l'œuvre.

⁹⁵ M. D. Bécourt, réflexions sur la loi du 3 juillet 1985, JCP éd. E 1986, I, n°14722 §36,

⁹⁶ TGI Paris, 3e ch., 5 juin 1991 : RIDA 1992, n° 151, p. 330, note Ch. Pascal

⁹⁷ CA Paris, 4e ch., 1er mars 1996 : RIDA 1996, n° 170, p. 261, note P.-Y. Gautier

⁹⁸ TGI Paris, 3e ch., 5 juin 1991, préc.

⁹⁹ Article L. 111-3 al. 1 CPI

Bibliographie

Dictionnaires

C. Bernault et J.-P. Clavier, Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle, Ellipses, 2008

G. Cornu, Vocabulaire juridique, PUF, 8^{ème} éd. 2007

Lexique des termes juridiques, Dalloz, 2009.

Ouvrages généraux

C. Caron, Droit d'auteur et droits voisins, Litec, 2006

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

P.-Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique, PUF, 6^{ème} édition, 2007

A. et H.-J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, Litec, 3^{ème} éd., 2006

Ouvrages spéciaux

C. Bernault, La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel, L.G.D.J, 2003

T. Hassler, Y.-H. Nédélec, Guide pratique de l'audiovisuel, Litec, 1992

C. Hugon, Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle, Litec, 1993

A. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998

B. Montels, Contrats de l'audiovisuel, Litec professionnel, 2007

P. Tafforeau, éd. Gualino, 2^{ème} édition.

Articles, chroniques,

C. Bernault, L'exégèse de l'article L. 112-2, 6° du code de la propriété intellectuelle : la notion d'œuvre audiovisuelle en droit d'auteur. Dalloz affaires 2001, p. 2188

Cédric Monnerie, Point de vue sur la rémunération des auteurs de cinéma, Com. Com. élec. n° 1, Janvier 2009, alerte 1.

B. Montels, L'audiovisuel dans la société de l'information. Com. Com. élec. n°7, Juillet 2005, Alerte 202

B. Montels, Un an de droit de l'audiovisuel, Com. Com. élec. n°5, Mai 2006, p.15

B. Montels, Un an de droit de l'audiovisuel, Com. Com. élec. n°6, Juin 2007

B. Montels, Un an de droit de l'audiovisuel, Com. Com. élec. n°6, Juin 2008

B. Montels, Pratique des contrats audiovisuels, Com. Com. élec juillet-août 2003, p.13

B. Parisot, Le présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle : réalité ou mythe, D.1992, chron. p.75

F. Sainte-Rose, L'étendue des droits du producteur d'une œuvre audiovisuelle en Europe, Gazette du Palais, 14-16 mai 2006, n° 134, p. 32

Site Internet : www.legifrance.fr ; www.sacd.fr; www.scam.fr