

OMPI/DA/RBA/05/8

ORIGINAL : français

DATE : Mars 2005



MINISTÈRE DE LA COMMUNICATION

BUREAU MAROCAIN DU DROIT D'AUTEUR  
(BMDA)ORGANISATION MONDIALE DE LA  
PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

## SEMINAIRE NATIONAL DE L'OMPI SUR LA CONTREFAÇON ET LA PIRATERIE DANS LE DOMAINE AUDIOVISUEL

organisé par  
l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)

en coopération avec  
le Ministère de la communication

et

le Bureau marocain du droit d'auteur (BMDA)

**Rabat, 5 et 6 avril 2005**

LA PROTECTION DES OEUVRES AUDIOVISUELLES DANS LA JURISPRUDENCE

*Document préparé par M. André Lucas, Faculté de droit et des sciences politiques,  
Université de Nantes (France)*

Il faut, bien entendu, partir de l'idée que les œuvres audiovisuelles sont soumises au droit commun du droit d'auteur. Malgré tout, dans de nombreux pays, elles sont soumises à un régime spécifique, ce qui s'explique par l'histoire et par les enjeux économiques.

La première difficulté est alors de cerner la notion d'œuvre audiovisuelle. Ce n'est pas aussi facile qu'on pourrait le penser. Comme bien d'autres, la loi française définit l'œuvre audiovisuelle comme une « séquence animée d'images, sonorisées ou non ». Mais on peut hésiter pour l'œuvre multimédia, en particulier pour le jeu vidéo. Car la distinction entre le logiciel et son éventuelle résultante audiovisuelle n'est pas toujours très claire. S'il est vrai que le déroulement du jeu vidéo est commandé par un programme, ce jeu se traduit par l'apparition sur un écran de décors, de personnages ou de symboles en mouvement, dont l'ensemble constitue une œuvre distincte. C'est pourquoi on ne peut qu'être réservé sur l'arrêt de la Cour de cassation française (Crim., 21 juin 2000 : *RIDA* 1/2001, p.273) décidant que « la programmation informatique d'un jeu électronique étant indissociable de la combinaison des sons et des images formant les différentes phases du jeu, l'appréciation de ces éléments permet de déterminer le caractère original du logiciel », ou même sur celui (1<sup>re</sup> civ., 27 avr. 2004 : *Bull. civ.* I, n°117) approuvant les juges du fond d'avoir déduit l'originalité du logiciel de ce que « les spécifications externes, l'expression télévisuelle et l'enchaînement des fonctionnalités des logiciels de chacun des jeux concernés témoignaient d'un effort créatif portant l'empreinte de la personnalité de leurs créateurs ».

En réalité, même si les logiciels participent à la définition de l'ensemble, qu'ils rendent « opérationnel », et jouent, de ce fait, un rôle essentiel, il ne semble pas que l'œuvre multimédia puisse être ramenée à eux. Faut-il alors se retourner vers la qualification d'œuvre audiovisuelle ? L'exigence d'une « séquence » milite à première vue en faveur d'une réponse négative. Mais on peut répondre que la séquence existe virtuellement, ce qui pourrait, à la limite, suffire pour entrer dans les prévisions du législateur. On peut également discuter des concepts d'images et d'animation, par exemple se demander si, dans une acception large, la succession d'images fixes que peut obtenir l'utilisateur de l'œuvre multimédia ne crée pas en elle-même une séquence d'images animées, surtout si les images ont un lien entre elles. De toute façon, ce n'est parce que l'œuvre multimédia contiendrait des séquences animées qu'elle deviendrait, pour le tout, audiovisuelle. On est ainsi porté à considérer que la simple inclusion de telles séquences ne suffit pas à donner un caractère audiovisuel à l'œuvre résultante si cette dernière comporte aussi d'autres éléments. Le plus souvent, il faudra bien se résoudre à abandonner l'idée d'une qualification unitaire, même si le dépeçage qui en résulte n'est guère satisfaisant.

Une fois l'œuvre audiovisuelle identifiée, il suffit de renvoyer, pour l'accès à la protection par le droit d'auteur, aux règles générales. Ainsi, le droit d'auteur ne peut naître que sur une forme « incarnée », et non sur une idée. Une jurisprudence très abondante décide, par exemple, qu'un projet d'émission de télévision ne peut être protégé par le droit d'auteur que s'il est assez concrétisé dans un « format », au-delà du concept. De même, les personnages d'une série télévisée ne peuvent être regardés en tant que tels comme des œuvres que s'ils présentent des traits caractéristiques.

C'est également par référence au droit commun que l'originalité sera appréciée. A cet égard, la définition ramenant l'œuvre audiovisuelle à une « séquence » d'images est aussi réductrice que celle qui ramènerait l'œuvre littéraire à une suite de mots. Car toute séquence n'est pas nécessairement une œuvre de l'esprit. On ne saurait donc considérer que n'importe quel programme télévisé donne prise au droit d'auteur. L'hésitation est permise, notamment, pour les émissions d'informations.

La titularité des droits sur les œuvres audiovisuelles (I) et les contrats d'exploitation de ces droits (II) appellent un examen plus approfondi.

## I. Titularité des droits

### A. Principes

Dans les pays de *copyright*, c'est le producteur qui est le titulaire initial des droits. Présentation du système du « film copyright » et de la théorie des « *works made for hire* ».

Dans les pays de droit d'auteur, l'œuvre audiovisuelle est considérée comme une œuvre de collaboration, ce qui, précise la jurisprudence française, exclut la qualification d'œuvre collective. La solution est conforme à la directive communautaire du 19 novembre 1992 relative au droit de location et de prêt, dont l'article 2.2 fait obligation aux Etats membres de reconnaître le réalisateur comme l'auteur ou l'un des auteurs, règle reprise dans d'autres directives. Mais il y a une pression en sens inverse. La question est cruciale pour l'œuvre multimédia lorsque, sans être audiovisuelle pour le tout (ce qui en ferait nécessairement une œuvre de collaboration), elle comporte des composantes audiovisuelles.

Généralement, la loi présume coauteurs un certain nombre de participants, par exemple, selon l'article L.113-7, alinéa 2, du Code français de la propriété intellectuelle, l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre, et, bien entendu, le réalisateur. Cela n'empêche pas que d'autres participants viennent réclamer la qualité d'auteur, y compris le producteur personne physique.

### B. Conséquences

#### 1. Droits patrimoniaux

Les droits des différents coauteurs sur l'œuvre commune sont ceux qui sont reconnus à tous les coauteurs d'une œuvre de collaboration. Deux réserves doivent toutefois être formulées qui tiennent à la nature propre de l'œuvre audiovisuelle. D'abord, et même si tous les participants sont regardés en principe comme de véritables coauteurs, la spécialisation des tâches limite d'autant les droits de certains d'entre eux sur l'ensemble. Il est douteux par exemple que le compositeur de la musique soit recevable à invoquer son droit moral de coauteur pour se plaindre d'une altération qui n'affecterait pas sa contribution.

Ensuite, le rôle capital du réalisateur introduit forcément une certaine hiérarchie, notamment lorsqu'il s'agit d'établir la version définitive de l'œuvre audiovisuelle (le « *final cut* »).

Par ailleurs, les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, comme pour toutes les œuvres de collaboration, peuvent exploiter séparément leur contribution personnelle dès lors qu'ils ne font pas concurrence à l'exploitation de l'œuvre commune.

Enfin, la qualification d'œuvre de collaboration déploie tous ses effets quant à la durée des droits patrimoniaux, qui est calculée à partir du décès du dernier vivant des coauteurs. Des règles spéciales ont toutefois été édictées pour les oeuvres audiovisuelles par la directive communautaire du 29 octobre 1993, qui impose de prendre seulement en compte la mort de quatre coauteurs : le scénariste, l'auteur du « texte parlé », l'auteur de la musique spécialement créée pour l'oeuvre et le « réalisateur principal ».

## 2. Droits moraux

Chaque coauteur dispose d'un droit moral sur sa propre contribution.

C'est surtout le droit au respect de l'œuvre qui est invoqué. Citons l'arrêt célèbre (CA Paris, 1<sup>re</sup> ch., 29 avr. 1959 : *JCP* 1959, II, 11134) sanctionnant l'adjonction à un film muet (*Le Kid*) d'une musique d'accompagnement, ou les décisions qui ont condamné la « colorisation » des films ou les interruptions publicitaires ou l'incrustation d'un logo.

Mais il arrive que le législateur limite ce droit moral pour tenir compte des enjeux économiques. C'est le cas en Allemagne et aussi en France.

## II. Contrats d'exploitation des droits

### A. Aspects de droit interne

Il n'y a pas à insister sur le fait que le cinéma, comme le disait Malraux, est à la fois « un art et une industrie », sauf pour observer que cela pousse à la concentration des entreprises (ce qui contraste avec le secteur de l'édition qui, en France au moins, est largement autofinancé (L'édition, 1989-1990, Syndicat national de l'édition, p.22), et peut s'expliquer, au moins en partie, par l'existence de sûretés adaptées rendues possible par l'institution du registre public de la cinématographie, étendu aujourd'hui à l'ensemble de l'audiovisuel) et à la constitution de « portefeuilles de droits ».

Cette évolution est redoutée par ceux qui pensent que la logique du marché restreint la liberté de création et n'est pas compatible avec une exigence de qualité. Le débat se cristallise sur la vie tumultueuse du couple cinéma-télévision, la seconde étant accusé de vider le premier de sa substance en utilisant le film comme un simple « produit d'appel » en vue d'augmenter l'audience et les ressources publicitaires (encore que pour certains professionnels, le film présente l'inconvénient pour les chaînes de télévision de ne pas "fidéliser" leur clientèle). Il n'est pas neuf. S'il prend un tour plus aigu à propos de l'audiovisuel, c'est parce que l'économie dicte plus ouvertement sa loi alors que les enjeux culturels paraissent encore plus graves.

Ce sont, en tout cas, ces considérations qui expliquent que, dans la plupart des pays, les producteurs bénéficient d'une présomption de cession. Celle-ci peut paraître inutile compte tenu du luxe de détails généralement contenus dans les contrats proposés (imposés) aux participants. Mais elle est très significative du souci d'avantager l'exploitant en lui garantissant la maîtrise juridique de l'œuvre. Elle est, cependant, souvent compensée par des garanties accordées aux auteurs en ce qui concerne leur rémunération, et par l'obligation d'exploiter imposée au producteur.

B. Aspects de droit international

1. Droit d'auteur *stricto sensu*

La question essentielle est de savoir à quelle loi revient de déterminer les titulaires initiaux des droits. L'article 14 bis.2 de la Convention de Berne répond que cette question est « réservée à la législation du pays où la protection est réclamée ».

2. Droits connexes

La même question se pose pour les droits des artistes-interprètes. Elle a été au centre des controverses qui ont fait échouer la Conférence diplomatique de Genève en décembre 2000.

[Fin du document]