

UNIVERSITÉ DE NANTES
FACULTÉ DE DROIT ET DES SCIENCES POLITIQUES

MASTER 2^{ème} ANNÉE
DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

MÉMOIRE

**LE DROIT MORAL DES COAUTEURS
DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE**

Présenté par Jason PLANTELIGNE

*Sous la direction de Madame Carine BERNAULT,
Professeur des universités à la Faculté de droit de Nantes*

Année universitaire 2014-2015

SOMMAIRE

PARTIE 1 : LA PARALYSIE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS JUSQU'À L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

CHAPITRE 1 : LE TRAITEMENT PARTICULIER DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIÈRE AUDIOVISUELLE

CHAPITRE 2 : LE MOMENT CHARNIERE DU RECOUVREMENT DU DROIT MORAL EN MATIÈRE AUDIOVISUELLE

PARTIE 2 : L'EXERCICE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS APRES L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

CHAPITRE 1 : LA PLENITUDE DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIÈRE AUDIOVISUELLE

CHAPITRE 2 : L'INFLUENCE DU DROIT DE LA COMMUNICATION SUR LE DROIT MORAL DES COAUTEURS DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS

aff. : Affaire.

Art. : Article.

CA : Cour d'appel.

Cass. : Cour de cassation.

CCE : Revue Communication commerce électronique.

ch. : Chambre.

Civ1 : 1^{ère} chambre civile de la Cour de cassation.

CPI : Code de la propriété intellectuelle.

CSA : Conseil supérieur de l'audiovisuel.

D. : Dalloz.

JCP : Juris Classeur Périodique.

JO : Journal officiel.

LGDJ : Librairie générale de droit et de jurisprudence.

Obs. : Observations.

Prop. Intell. : Revue Propriétés Intellectuelles.

RIDA : Revue internationale du droit d'auteur.

RTD Com. : Revue trimestrielle de droit commercial.

s. : Suivants.

SMA : directive Services de médias audiovisuels.

V. : Voir.

INTRODUCTION

1. Il n'est pas d'œuvre plus atypique que l'œuvre audiovisuelle en droit français. L'apparition du cinéma, prouesse de technique à la fin du XIX^{ème} siècle, a été source de nombreuses interrogations sur la manière dont il devait être appréhendé par le droit d'auteur. Il est coutume de dire que le cinéma est un art et une industrie, son essence oscillant entre ces deux activités. Fort de cette empreinte, il est naturellement source de complication pour les personnes s'y consacrant ce qui n'a pas facilité la tâche du législateur. Desbois déclarait que ce dernier « s'est essentiellement soucié de coordonner les intérêts pécuniaires et moraux des coauteurs avec ceux des producteurs¹ ».

2. L'on perçoit directement que l'œuvre audiovisuelle a vocation à faire intervenir plusieurs catégories de personnes aux intérêts radicalement opposés. Ce *souci de coordination* entraîne nécessairement des sacrifices en droit d'auteur, droit centré sur la personne du créateur, donc incompatible avec l'apparition de l'œuvre cinématographique puis audiovisuelle² menant à un arbitrage nécessaire. Symbole de la valeur personnelle et culturelle de l'œuvre, le droit moral apparaît comme une figure forte du droit d'auteur qu'il a fallu aménager.

3. Le droit moral est un droit qui comprend l'ensemble des prérogatives extrapatrimoniales reconnues à l'auteur d'une œuvre et qui permettent à ce dernier de conserver ce cordon qui l'unit à sa création. Créé par la jurisprudence au XIX^{ème} siècle et consacré par la loi n°57-298 du 11 mars 1957, le droit moral est inséré par le législateur dans le Titre II du Code de la propriété intellectuelle « Droits des auteurs », Chapitre 1 « droits moraux ». Certes, il existe plusieurs prérogatives pouvant justifier le pluriel et donc la diversité de la notion, mais il n'empêche qu'il est d'usage de parler de droit moral au singulier. En effet, les prérogatives répondent au même objectif, celui de pérenniser le cordon ombilical entre l'auteur et son œuvre. Ainsi, le singulier permet de renvoyer à une certaine unité de ce droit et même à une théorie générale du droit moral. Ce droit est d'ordre public, attaché à la personne de l'auteur, perpétuel, imprescriptible et inaliénable. Il est composé de quatre attributs : le droit de divulgation (l'auteur fait connaître l'œuvre au public), le droit de repentir (l'auteur souhaite modifier son œuvre alors que celle-ci est déjà exploitée) et de retrait (l'auteur souhaite retirer l'œuvre du circuit commercial), le droit à la paternité (respect du nom de l'auteur et de sa qualité) et enfin, le droit au respect (respect à l'intégrité matérielle

¹ H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 2^{ème} éd., 1973, p. 720, note 1.

² V. infra n° 5.

et spirituelle de l'œuvre). Notons enfin que le droit moral est sanctionné par l'action en contrefaçon en vertu de l'art. L. 335-3 du même code, à charge pour son titulaire de prouver une atteinte.

4. Evoquer le cas du droit moral dans l'œuvre audiovisuelle, c'est aussi se pencher sur cette dernière notion qui est le nœud de notre propos. Sa définition a évolué en contemplation de l'apparition de nouvelles techniques, repoussant les barrières qui lui avaient été fixées. Toutefois, il faut d'ores-et-déjà posé le problème majeur de cette question : la notion bénéficie d'une définition qui varie en fonction du droit auquel elle s'applique. En l'occurrence, elle intéresse tant le droit d'auteur que le droit de la communication.

5. En droit d'auteur, l'œuvre audiovisuelle est à l'origine une œuvre cinématographique puisque seul cet art *existait* au moment où l'on a décidé de lui donner un cadre légal particulier. C'est l'article 3 de la loi du 11 mars 1957 précitée qui prévoyait qu'étaient « considérées notamment comme œuvres de l'esprit au sens de la présente loi [...] les œuvres cinématographiques et celles obtenues par un procédé analogue à la cinématographie ». La popularisation de la télévision dans les années qui ont suivi a conduit le législateur à adapter la définition à l'occasion de la loi n°85-660 du 3 juillet 1985. Débutant par les mêmes termes, le législateur ajoute à la liste les « œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ». Codifiée au 6° de l'article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle, cette précision amène plusieurs constats. Le droit d'auteur qualifie de manière unitaire l'œuvre audiovisuelle, qu'elle s'adresse aux salles de cinéma ou aux écrans de télévision. Ce qui compte est l'animation de plusieurs séquences d'images, c'est-à-dire que les images mises bout à bout à une vitesse rapide donnent une impression visuelle d'un mouvement à l'écran³. Ainsi, le droit d'auteur prend le parti pris de définir l'œuvre audiovisuelle comme étant la grande catégorie parmi laquelle figure un sous-genre, l'œuvre cinématographique.

6. En droit de la communication⁴, l'article 4 du décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 dispose que « constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; télé-achat ; autopromotion ; services de télétexte ». Les œuvres cinématographiques reçoivent leur propre définition à l'article 2 : « Constituent des œuvres cinématographiques : 1. Les œuvres qui ont obtenu un visa d'exploitation au sens de l'article 19 du code de l'industrie cinématographique susvisé à l'exception des œuvres documentaires qui ont fait l'objet d'une première diffusion à la télévision en France ; 2. Les œuvres étrangères qui n'ont pas obtenu ce visa mais qui ont fait l'objet d'une exploitation cinématographique commerciale dans leur pays d'origine ». La

³ V. C. Bernault et J.-P. Clavier, Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle, Ellipses, 2^{ème} édition, 2015, p. 346.

⁴ Pour plus d'informations sur le champ d'application du droit de la communication, V. n° 135 et s.

double définition en droit de la communication ne permet pas à la notion de gagner en clarté⁵. Ainsi, sous l'égide du droit d'auteur, des œuvres seront qualifiées d'audiovisuelles alors que le droit de la communication leur refusera ce qualificatif. Pour autant, il est difficile de reprocher le cloisonnement de la notion par le droit de la communication dans la mesure où ce dernier a en partie pour objet de sauvegarder le cinéma de la concurrence de la télévision en admettant des règles strictes pour le soutien et la promotion des œuvres destinées à la télévision. En fait, les objectifs éloignés des deux branches font que le droit de la communication conceptualise l'œuvre de manière à soutenir celle qui est « méritante », ce que rejette le droit d'auteur⁶.

7. Outre sa définition, le régime de l'œuvre audiovisuelle est particulier en droit d'auteur. S'agissant de sa titularité, l'article L. 113-1 du Code de la propriété intellectuelle dispose qu'en principe « la qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée ». C'est une présomption qui revient généralement à dire que l'auteur est le créateur de l'œuvre. Il s'agit d'une personne physique, à l'exception du cas de l'œuvre collective⁷. Mais l'originalité du régime de l'œuvre audiovisuelle a été de prévoir une liste de coauteurs présumés. L'article L. 113-7 du même Code prévoit « qu'ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : 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 [...] ». Cet article, au-delà de donner le nom de quelques auteurs de l'œuvre, est intéressant puisqu'il laisse transparaître la qualification légale de l'œuvre audiovisuelle en œuvre de collaboration ; les termes de « personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre » et « œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration » sont limpides et permettent de rejeter toute autre qualification.

8. A ce sujet, le producteur, autre partie importante à l'élaboration de l'œuvre audiovisuelle définie comme « la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre⁸ », aurait souhaité soit faire partie de la liste des coauteurs présumés⁹, soit que la qualification en œuvre collective triomphe pour que les droits émanant de l'œuvre lui reviennent directement. La jurisprudence l'a rejeté, ce qui est cohérent avec notre système¹⁰. Le choix a été fait en faveur de notre conception humaniste du droit d'auteur. Ainsi, faire naître des droits sur la tête d'une personne morale n'était pas concevable au regard de notre système légal. Les droits naissent donc dans le patrimoine des coauteurs présumés.

⁵ Pour plus de détail, V. infra n° 137 et s.

⁶ V. infra n° 139.

⁷ Art. L. 113-2 al. 3 du CPI.

⁸ Art. L. 132-23 du CPI.

⁹ Ce qui reviendrait à adopter le système du copyright.

¹⁰ CA Paris, 16 mai 1994, aff. Ramdam : JCP 1995, II, 22375, obs. X. Linant de Bellefonds.

9. À cette solution fidèle à notre histoire, il faut toutefois souligner l'originalité de l'œuvre audiovisuelle. Du fait de la complexité de sa réalisation, elle engendre des sommes importantes. La participation du producteur à son établissement est indispensable car rappelons qu'il a le rôle essentiel de coordinateur de l'œuvre, surtout sur le plan financier. Il faut donc lui donner les moyens de mener à bien sa mission.

10. Le législateur a donc organisé une présomption de cession des droits patrimoniaux une fois le contrat de production audiovisuelle¹¹ adopté à l'article L. 132-24. C'est un système respectueux de notre droit puisque les prérogatives patrimoniales appartiennent ab initio aux auteurs, mais pour autant conscient des enjeux que représente l'œuvre. Trouvant un juste équilibre, on le retrouve dans plusieurs systèmes juridiques tel que le droit belge¹². Cette cession permet d'assurer le non blocage du rôle du producteur.

11. Néanmoins, on pourrait penser que cette cession des droits patrimoniaux serait grevée par le maintien des prérogatives morales dans le patrimoine du cédant. Soutenir la mission du producteur, c'est permettre à l'œuvre de voir le jour au vu des sommes engagées. Il serait bien handicapant au regard de ces considérations que la réalisation de l'œuvre soit bloquée par la volonté d'un auteur se saisissant de son droit moral. Ainsi, et au moment où la loi fondamentale sur le droit d'auteur en 1957 allait être adoptée, une série de décisions judiciaires a permis au législateur de se rendre compte que la seule cession des droits patrimoniaux ne pouvait suffire.

12. L'affaire de « La bergère et le ramoneur » a dès lors montré les impacts néfastes que le droit moral pouvait avoir sur l'œuvre audiovisuelle. En l'espèce, Prévert et Grimault, coauteurs d'un film d'animation intitulé par le nom de l'affaire, s'opposaient à leur producteur sur la manière dont l'œuvre avait été modifiée en raison d'une simplification du projet. Refusant de remanier leurs contributions, le producteur avait demandé à d'autres créateurs de poursuivre le travail inachevé. Mécontents de voir leur œuvre livrée au public, les coauteurs avaient décidé de saisir la justice pour reconstituer le dessin animé tel qu'ils l'avaient imaginé. Le tribunal de grande instance de la Seine avait rejeté leur demande en admettant les limites du droit moral, droit non absolu ne permettant pas de s'opposer à l'achèvement par d'autres personnes tant qu'une dénaturation de la contribution n'est pas rapportée¹³. La cour d'appel de Paris avait reformé ce jugement en écartant la réserve de la dénaturation¹⁴, mais la Cour de cassation avait repris la motivation des juges de première instance¹⁵ en signifiant que l'œuvre cinématographique, œuvre de collaboration, nécessite un achèvement au vu de l'apport du producteur sous la seule condition de ne pas dénaturer les contributions initiales. Le juge a donc fait la symbiose entre les intérêts de chacun.

¹¹ La pratique parle souvent d'ailleurs de « contrat de cession de droits ».

¹² Art. XI. 182 de la loi du 19 av. 2014 portant insertion du Livre XI « Propriété intellectuelle » dans le Code de droit économique.

¹³ TGI Seine, 5 mai 1954.

¹⁴ CA Paris, 18 av. 1956.

¹⁵ Cass. 13 av. 1959 : D. 1959, jurisprudence p. 325, obs. G. Lyon-Caen.

13. Deux années avant l'arrêt de la Cour de cassation, le législateur a été influencé par cette affaire qui secouait le monde cinématographique au moment de l'adoption de la loi. Prévoyant une cession des droits patrimoniaux mais aussi un aménagement du droit moral des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, le texte du 11 mars 1957 est venu rassurer les producteurs. Codifiée en 1992, cette loi prévoyait le régime particulier du droit moral aux articles 15 et 16, figurant aux nouveaux articles L. 121-5 et L. 121-6 du Code précité. Tandis que le premier adapte les règles traditionnelles de l'exercice du droit moral durant l'élaboration de l'œuvre, le second est directement tiré de l'affaire de « la bergère et le ramoneur » puisqu'il régleme le cas des contributions inachevées. Pour justifier cet article, le rapporteur des travaux parlementaires avait avancé « les inconvénients très graves qu'il pouvait y avoir au point de vue social. Il est difficile d'admettre qu'un seul auteur qui estimera, à tort ou à raison, que son droit moral est violé puisse empêcher l'achèvement du film et mettre ainsi au chômage des centaines d'employés, de techniciens et d'artistes¹⁶ ».

14. À partir de ce régime, on fait le constat d'une conciliation des intérêts en présence. On sait que la finalité du droit moral est de protéger le lien entre l'auteur et son œuvre. Sa force et sa légitimité tiennent à son exercice exclusif par l'auteur et ce dès la création de l'œuvre. Par sa mise en œuvre, il va permettre de satisfaire les intérêts personnels de l'auteur. Or, en matière audiovisuelle, d'autres intérêts émergent de l'œuvre. La qualification en œuvre de collaboration montre que les autres coauteurs ont des intérêts à faire valoir, le genre de l'œuvre fait ressortir la place importante qu'occupe le producteur et plus généralement le secteur de la production audiovisuelle. Enfin et nous l'avons déjà abordé au travers de la définition de la notion d'œuvre audiovisuelle pour afficher sa logique, le droit de la communication audiovisuelle révèle des intérêts de circonstance lorsque l'œuvre est destinée à être exploitée à la télévision. On peut donc affirmer qu'il s'agit d'un droit moral adapté à la spécificité de l'œuvre, en d'autres termes d'un droit moral spécial.

15. Ces nombreuses dérogations, qui vont nous conduire tout le long de nos développements, révèlent que le droit moral de l'auteur en matière audiovisuelle est affaibli mais que cette situation est justifiée par les multiples intérêts en cause.

16. Pour étudier son régime, il apparaît logique de traiter la particularité du droit moral de manière chronologique. Sitôt en « vie », le droit moral est paralysé pendant toute l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son achèvement (Partie 1). Cette dernière étape marque la « renaissance » du droit moral, période durant laquelle son exercice va trouver satisfaction (Partie 2).

¹⁶ Conseil de la République, séance du 31 oct. 1956, JO 1^{er} nov. 1956.

PARTIE 1 : LA PARALYSIE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS JUSQU'À L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

17. Le droit moral des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle connaît en cette matière un régime particulier consistant à la paralysie de son exercice jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Ainsi, le droit moral est suspendu pendant toute la phase de création jusqu'au moment de l'achèvement. La paralysie implique donc de se pencher sur cette suspension (Chapitre 1) qui dure jusqu'au moment charnière de la terminaison de l'œuvre (Chapitre 2).

CHAPITRE 1 : LE TRAITEMENT PARTICULIER DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIÈRE AUDIOVISUELLE

18. Ce droit moral connaît une phase de suspension au moment où les coauteurs créent l'œuvre. Il est important de constater que le genre de l'œuvre, le genre audiovisuel, conduit en à ce traitement particulier mais ne constitue pas l'essentiel du particularisme. Avant d'exposer les développements sur la suspension du droit moral et ses effets (Section 2), il est préalablement intéressant de constater que l'aménagement est en amont influencé par le genre et le régime de l'œuvre (Section 1).

Section 1 : Un aménagement influencé par le genre et le régime de l'œuvre

19. Le genre audiovisuel met l'accent sur un type d'œuvre tout à fait particulier. De nombreux intervenants contribuent à l'œuvre au rang desquels figure la personne emblématique du producteur. Ainsi, la production audiovisuelle n'est pas sans conséquence sur la question du droit moral, même si au final elle demeure résiduelle (§ 1). Comme le note Mme Bernault, il s'agit surtout de la spécificité des œuvres plurielles qui colore la limitation du droit moral¹⁷. Ainsi, le genre audiovisuel n'est pas le seul responsable de l'aménagement choisi par le législateur, l'œuvre plurielle qu'est l'œuvre audiovisuelle oblige aussi en cette matière à quelques distorsions (§ 2).

¹⁷C. Bernault, La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel, LGDJ, Bibliothèque de droit privé, 2003, p. 149.

§1 : L'influence de la production audiovisuelle sur la question du droit moral

20. La question du droit moral dans l'œuvre audiovisuelle part d'un constat. Celui d'un blocage qu'il pourrait engendrer dans la production de l'œuvre (A). Il faut donc neutraliser ce blocage en donnant un rôle efficace au producteur (B).

A. Les causes du blocage de l'exercice du droit moral

21. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, les origines du mécanisme que nous étudions ressortent de l'affaire de « La bergère et le ramoneur¹⁸ ». En effet, cette espèce a émergé dans les années 1950, à une époque où la loi du 11 mars 1957 n'avait pas encore été adoptée, c'est-à-dire à un moment où le droit d'auteur était régi par les décrets lois de 1791 et 1793 et où l'œuvre cinématographique ne connaissait aucune spécificité juridique par rapport à une autre œuvre. L'exercice du droit moral au cours de la création d'une œuvre n'a jamais posé un problème en jurisprudence avant l'affaire de ce film d'animation ce qui fait que la production audiovisuelle n'a jamais été freinée. Dès lors, on s'est rendu compte que le droit moral des coauteurs d'une œuvre audiovisuelle pouvait perturber le déroulement normal de création d'une œuvre audiovisuelle, ce qui a naturellement influencé le législateur vers la voie de l'aménagement.

22. Spécifiquement, la production audiovisuelle est sujette à un blocage par la revendication du droit moral qu'on ne peut tolérer au vu des investissements qui sont apportés à cette industrie. Au cours de la production, divers acteurs vont personnellement fournir leur travail à la réalisation de l'œuvre. Sans parler immédiatement de la collaboration dont ils font accord¹⁹, les auteurs impliqués dans un même ensemble de travail peuvent freiner la production en arguant leur droit moral. La présomption de titularité du droit d'auteur en faveur de certaines personnes posée par le Code de la propriété intellectuelle²⁰ entend favoriser un nombre limité d'individus, comme le scénariste qui bénéficie d'un droit moral sur sa propre création. Ce script peut être remanié en cours de tournage ce qui peut aller à l'encontre du droit moral du scénariste. Les mesures de gel du droit moral viennent donc protéger l'industrie audiovisuelle des mécontentements dont pourraient faire état les coauteurs lors de la création. Le rôle prépondérant du producteur en la matière montre aussi que le genre de l'œuvre influe sur la question du droit moral.

¹⁸ V. supra n° 12.

¹⁹ Sur les développements relatifs à l'œuvre de collaboration, V. infra n° 27 et s.

²⁰ V. supra n° 7.

B. Les « pleins » pouvoirs accordés au producteur

23. Exposée aussi en introduction, la présomption de cession des droits patrimoniaux au profit du producteur de l'œuvre audiovisuelle est significative en droit français. Toutefois, le mécanisme de cette cession serait quelque peu vidé de sa substance si une mesure concernant le droit moral n'avait pas été prise. Ainsi, le législateur a rendu le système cohérent en bloquant le droit moral durant la création de l'œuvre²¹. L'œuvre audiovisuelle se retrouve ainsi aux mains du producteur qui peut en orienter la direction.

24. Cette volonté de privilégier le producteur pendant la phase de création au détriment des coauteurs et de leur droit moral s'explique par les intérêts propres à la production audiovisuelle. Les enjeux financiers qui y sont liés ont été pris en compte par le législateur de façon à pouvoir faciliter la création de l'œuvre et à rassurer les investisseurs. De nombreuses personnes morales telles que des sociétés de production audiovisuelle ou des chaînes de télévision vont vouloir coproduire l'œuvre avec le producteur²² de sorte que le droit moral ne doit pas entraver les apports importants qui financent l'œuvre. Le gel du droit moral est donc un moyen pour rassurer les investisseurs et donc permettre au producteur de réaliser son travail dans les meilleures conditions.

25. Toutefois, la suprématie du producteur n'est pas absolue pendant la phase de création. Certes, le droit moral ne peut être exercé, mais les coauteurs de l'œuvre y trouvent aussi leur intérêt. Ils interviennent dans le processus de création et peuvent orienter les choix de la production.

§2 : L'influence du régime de l'œuvre de collaboration sur la question du droit moral

26. Si le genre audiovisuel n'a que peu d'impact sur l'exercice du droit moral, l'influence du régime de l'œuvre est bien plus importante. Il est de jurisprudence constante depuis l'adoption de la loi du 11 mars 1957 que l'œuvre audiovisuelle bénéficie du régime de l'œuvre de collaboration²³. D'ailleurs, la loi elle-même vient indirectement la qualifier d'une telle manière²⁴. Cette qualification implique de nombreux compromis, y compris au niveau du droit moral et ceci dans l'intérêt de la collectivité des coauteurs (A). L'œuvre audiovisuelle en tant qu'œuvre de collaboration donne aussi lieu à des exigences imposées aux auteurs qui sont liées à l'exécution d'un contrat de travail ou d'un contrat de commande. La liberté de création de ces derniers peut être atteinte ce qui est a priori différent de l'exercice du droit moral (B).

²¹ Art. L. 121-5 et L. 121-6 du CPI. Pour le commentaire de ces dispositions, V. n° 35 et s.

²² Le producteur est bien souvent lui-même une personne morale, donc une société de production audiovisuelle.

²³ V. supra n° 8

²⁴ Ibid.

A. La prise en compte de l'intérêt de la collectivité des coauteurs

27. Le choix de participer à une œuvre audiovisuelle entraîne la décision d'adhérer à un travail en commun. Desbois parle même d'une « *affectio societatis* » des partenaires pour illustrer la forte coopération dont les auteurs doivent faire preuve²⁵. Durant la phase de création de l'œuvre, les problèmes qui pourraient pousser les coauteurs à brandir leur droit moral ont trait à des mésententes internes. En droit commun des œuvres de collaboration, le mécontentement de l'un des coauteurs sur le traitement fait à l'œuvre peut le pousser à agir en justice²⁶. En effet, tout désaccord portant sur les prérogatives morales (ou les droits patrimoniaux) doit faire intervenir le juge en raison du principe de l'unanimité en la matière. S'agissant de la contribution de l'auteur à l'œuvre, ce dernier doit aussi saisir le juge s'il désire la défendre. Comme le note Desbois, « en acceptant de travailler en collaboration, [les auteurs] ont consenti au sacrifice de leur indépendance²⁷ ». Seul le juge peut donc trancher les désaccords. La possibilité d'une défense judiciaire alors même que l'œuvre n'est pas achevée est de nature à inquiéter les investisseurs ce qui n'est absolument pas envisageable en matière audiovisuelle.

28. Par conséquent, les règles que nous venons d'évoquer doivent être confrontées à la particularité de l'œuvre audiovisuelle. Cette dernière met en exergue une chaîne de travaux (phase de développement avec écriture, phase de tournage, phase de postproduction) ce qui induit un droit moral propre à chacun des coauteurs. Ces multiples droits moraux laissent présager un obstacle à la création. Or, comme dans toute collaboration, le travail en concertation implique normalement des compromis et en l'occurrence sur le plan du droit moral. Mais en plus du consensus qui devrait normalement présider à cette œuvre de collaboration, une intervention judiciaire est ici rejetée durant la création. Au-delà de l'intérêt de la production audiovisuelle que nous avons évoqué, le blocage du droit moral par le législateur s'explique aussi par l'intérêt commun de l'ensemble des coauteurs. En effet, ayant des missions très variées, les coauteurs n'ont ni l'envie ni l'intérêt de voir l'œuvre commune stoppée en cours d'élaboration. La suspension du droit moral adoptée par le juge cumulée à l'intérêt commun des coauteurs marque la profonde collaboration qui existe dans les œuvres audiovisuelles²⁸.

29. Les considérations financières n'ont donc pas été les seules qui ont conduit le législateur à adopter le dispositif de la suspension. Un coauteur ne doit pas entraver le travail des autres de sorte que c'est l'intérêt commun des coauteurs qui prévaut sur un intérêt individuel. Au-delà de l'intérêt de la communauté des coauteurs, l'œuvre audiovisuelle peut par ailleurs faire intervenir des tiers qui ont eux-mêmes leurs propres intérêts et qui peuvent influencer sur l'exercice du droit moral.

²⁵ H. Desbois, op. cit., p. 705.

²⁶ Art. L. 113-3 al. 3 du CPI.

²⁷ Ibid, p. 703.

²⁸ V. P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, coll. Droit fondamental, PUF, 9^{ème} éd., 2015, p. 243 (dans la 8^{ème} éd.).

B. La prise en compte de l'intérêt de la partie contractante

30. En tant qu'œuvre de collaboration, l'œuvre audiovisuelle peut faire intervenir des parties étrangères (ou non²⁹) à la production. La complexité de ce type d'œuvre conduit souvent à élargir le champ des intervenants notamment auprès des commanditaires qui ont leurs propres intérêts.

31. Les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle sont souvent obligés par l'exécution d'un contrat (de travail, de commande) de limiter leur liberté créative. En phase de création, la qualité d'auteur peut donc passer après celle de salarié ou de prestataire de service³⁰ et le créateur n'a souvent pas le choix de consentir dans un souci de préserver ses relations dans le milieu audiovisuel. Un arrêt a entendu faire une nette distinction entre la liberté de création et le droit moral du coauteur³¹.

32. En l'espèce, Antenne 2 avait réalisé, produit et diffusé un film sur le Gabon en partenariat avec ce dernier. L'Etat Gabonais a estimé que l'œuvre ne reflétait pas le projet initial ce que les juges du fond avaient aussi retenu en estimant que l'exécution du contrat ne pouvait porter atteinte au droit moral de l'auteur ainsi qu'à la liberté de création des personnes participant à la réalisation de l'œuvre³². La Cour de cassation casse la décision en considérant que « le droit moral de l'auteur sur son œuvre ne préexiste pas à celle-ci et que l'auteur, peut, au préalable, légalement consentir par convention à limiter sa liberté de création et s'engager, en particulier, à obéir aux impératifs d'une commande [...] ».

33. Il ressort de cette décision deux points importants. Tout d'abord, un auteur peut tout à fait en amont de l'œuvre limiter sa liberté de création. Il n'y a rien d'original à cela puisque le contrat peut tout à fait être l'occasion pour un auteur de restreindre son champ de création. C'est le principe même de la liberté contractuelle. Mais ces limitations se trouvant en amont, rien ne laisse penser qu'il a réellement la qualité d'auteur puisque l'œuvre n'est qu'à un stade d'idée. L'œuvre n'est qu'un projet à réaliser. Ainsi, et c'est le deuxième apport de cet arrêt, si l'on se situe à ce stade, le créateur ne peut revendiquer un quelconque droit moral qui n'existe pas. Lors du contrat de commande, la limitation de la liberté de création ne peut être secourue par un droit moral qui n'a jamais existé à ce moment précis. L'auteur ne pourra pas saisir son droit moral pour se plaindre d'un contrat de commande qu'il a lui-même conclu. Toutefois, il conserve ses prérogatives extrapatrimoniales et pourra faire jouer son droit moral en dehors de l'invocation du contrat de commande³³.

34. La distinction est marquée dans cette espèce. Or, les deux notions ne sont pas si indépendantes que cela. L'atteinte à la liberté de création est à la frontière de celle du droit moral qu'on ne peut totalement atteindre. On sait qu'une clause de renonciation anticipée à

²⁹ Elles peuvent par exemple être coproductrices de l'œuvre audiovisuelle.

³⁰ C. Hugon, *Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle*, Litec, Bibliothèque du droit de l'entreprise, 1993, p. 160.

³¹ Civ1, 7 avril 1987 : D. 1988, 9^{ème} cahier, p. 97, obs. B. Edelman.

³² CA Paris, 1^{ère} ch. B, 7 mars 1985.

³³ V. obs. B. Edelman, *op.cit.*

l'entier exercice du droit moral est interdite³⁴. Plutôt que d'opposer liberté de création et droit moral, les deux doivent coexister de façon à ce que le premier n'annihile pas le second³⁵. Il est certain qu'on peut limiter sa liberté de création sans que le droit moral ne soit atteint faute d'une œuvre créée au moment du contrat, mais c'est à la condition que ce contrat n'entraîne pas une perte d'efficacité du droit moral qui, évoquons-le maintenant, n'est que suspendu.

Section 2 : Un aménagement illustrant la spécificité du droit moral en matière audiovisuelle

35. Pour sécuriser les enjeux liés à l'élaboration de l'œuvre audiovisuelle, le législateur a choisi de suspendre l'exercice du droit moral durant la création de cette dernière. Le droit moral qui ressort de ce régime est un droit moral de compromis, un droit moral spécial. Sa spécificité tient aussi au traitement fait des contributions à l'œuvre qui restent inachevées. Le traitement du droit moral révèle dans les textes une spécificité : il est à la fois suspendu (§ 1) et appréhendé d'une manière ciblée pour les contributions inachevées (§ 2).

§1 : L'application du régime de la suspension

36. Le gel de l'exercice du droit moral est une situation qui mérite des développements sur sa définition et sur les personnes visées par le texte (A). Le droit moral renvoie aussi à certaines prérogatives et toutes n'ont pas la même approche par ce régime (B).

A. L'interprétation du régime attribué au droit moral

37. L'article L. 121-5 al. 5 du CPI dispose que « les droits propres des auteurs, tels qu'ils sont définis à l'article L. 121-1, ne peuvent être exercés par eux que sur l'œuvre audiovisuelle achevée ». L'interprétation à donner à ce texte est aujourd'hui communément admise³⁶. On parle de suspension du droit moral. En effet, lorsque le législateur évoque la formule « ne peuvent être exercés », il parle d'exercice. Or, s'il s'agit de l'exercice qui est retardé, la jouissance des droits n'est en rien concernée. Les coauteurs de l'œuvre jouissent des prérogatives extrapatrimoniales dès le commencement de l'œuvre, c'est simplement leur

³⁴ V. entre autres, Civ1, 6 mai 2003, Vidéo Adapt c/ SNAC : CCE n°6, juin 2003, commentaire 56, obs. C. Caron.

³⁵ V. en ce sens, E. Derieux, Droit des médias, LGDJ, 6^{ème} éd., 2010, p. 721.

³⁶ V. par ex. : C. Caron, Droit d'auteur et droits voisins, LexisNexis, coll. Manuel, 3^{ème} éd., 2013, p. 230.

exercice qui est repoussé à l'achèvement³⁷. C'est la raison pour laquelle on s'accorde à dire qu'il s'agit d'une suspension, d'un report. Cette suspension est exorbitante du droit commun d'auteur car il est admis que l'auteur puisse exercer ses prérogatives dès la réalisation de sa conception³⁸. Toutefois, il est vrai que l'article L. 111-1 parle de « jouissance » d'un droit de propriété incorporelle, ce qui laisse penser que l'exercice peut être entravé.

38. Comme on le sait, si le droit moral voit son exercice suspendu, c'est d'abord parce que nous nous trouvons au cœur d'un domaine particulier qui nécessite un tel aménagement au profit de la production audiovisuelle, tant pour les producteurs que pour les autres investisseurs. C'est ensuite pour la raison qu'un seul coauteur désireux de défendre sa contribution ne puisse pas entraver la créativité des autres. Ce cas de suspension exceptionnelle ne vaut donc que pour ce type d'œuvre³⁹.

39. S'agissant des personnes concernées par ce report, Mme Bernault fait la distinction entre les auteurs d'une œuvre préexistante et les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle⁴⁰ en reprenant les termes imprécis du législateur⁴¹. Les coauteurs ont un droit sur cette œuvre alors que les auteurs d'une œuvre préexistante peuvent simplement revendiquer un droit sur leur propre contribution. Or, en parlant de droits « sur l'œuvre audiovisuelle achevée », le législateur vise explicitement les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, ce qui nous paraît finalement logique. En effet, on envisage difficilement comment un auteur d'une œuvre préexistante pourrait être privé de son droit moral alors qu'il est tiers à la création de l'œuvre commune. Il faut aussi noter que sont concernés par cette mesure de suspension tant les auteurs qui œuvrent jusqu'à l'achèvement que ceux qui décident d'abandonner l'entreprise⁴².

B. Les prérogatives concernées

40. L'article L. 121-5 al. 5 du CPI renvoie expressément aux prérogatives de l'article L. 121-1 du même Code au titre de celles qui doivent être suspendues. Ce dernier article concerne les prérogatives liées au respect : le respect de la paternité et le respect de l'œuvre. On comprend tout à fait que ces prérogatives soient gelées le temps de la création. Un auteur ne peut revendiquer une attribution sur l'œuvre tant qu'elle n'est pas finalisée puisque la pratique en la matière fait que le nom de l'auteur apparaîtra au moment du générique, au début ou à la fin de l'œuvre. Cela relève d'une logique liée au genre de l'œuvre. La paralysie

³⁷ V. infra n° 53 et s.

³⁸ Art. L. 111-2 CPI.

³⁹ Certaines prérogatives du droit moral peuvent être neutralisées pour des auteurs d'autres œuvres, mais pas par le biais de la suspension : on pense aux auteurs de logiciels ou aux auteurs fonctionnaires qui voient leurs prérogatives non pas suspendues mais réduites, ce qui est une mesure encore plus drastique. Aussi faut-il mesurer le choix du législateur en matière d'œuvre audiovisuelle, la suspension n'est que provisoire (même si on le verra, une jurisprudence a tranché en sens inverse, V. n° 90) et l'auteur retrouvera au moment de l'achèvement la plénitude de son droit moral.

⁴⁰ C. Bernault, op. cit., p. 168.

⁴¹ Le texte ne parle pas des coauteurs mais « des droits propres des auteurs ».

⁴² V. infra n° 45.

de la paternité apparaît donc comme négligeable dans la mesure où elle ne se manifeste pas pendant l'élaboration. La suspension est beaucoup plus remarquable s'agissant du droit au respect qui est la prérogative la plus revendiquée et la plus tranchée par les tribunaux. Elle apparaissait comme une véritable menace pour l'œuvre audiovisuelle et sa neutralisation est la bienvenue. Toutefois, le sort réservé à cette prérogative n'est encore une fois pas dans l'unique intérêt de l'industrie audiovisuelle mais aussi dans celui des coauteurs qui ne pourront apprécier une quelconque atteinte à leur contribution qu'au moment où l'œuvre sera finalisée, c'est-à-dire à l'achèvement. Finalement, ces deux prérogatives suspendues durant la création ne trouveraient quoiqu'il arrive une pleine appréciation de la part de leurs titulaires qu'au moment de l'achèvement, ce qui satisfait à la fois les investisseurs et la communauté des coauteurs.

41. Au-delà de ces attributs, le législateur n'évoque pas les droits liés à la disponibilité de l'œuvre, le droit de divulgation et le droit de repentir ou de retrait. Est-ce à dire que ces prérogatives peuvent être pleinement exercées durant la création de l'œuvre au détriment des intérêts en présence ?

42. S'agissant du droit de repentir ou du droit de retrait, leur blocage durant la création de l'œuvre n'aurait eu aucun sens. Par définition, ces droits ne peuvent être exercés qu'au moment de l'exploitation puisqu'ils font forcément suite à la divulgation. Un auteur ne va pas choisir de retirer une contribution qui n'a pas été divulguée au public. Son existence même est remise en cause par Desbois qui estime que les considérations d'ordre financier peuvent être mises en avant⁴³ au détriment de cette prérogative. Il faut plutôt considérer que si le législateur ne s'est pas attardé à en geler l'exercice durant la création, c'est parce qu'il n'y voyait pas d'intérêt. Cette prérogative pourra être mise en œuvre par la suite, comme toutes les autres⁴⁴. Cela nous semble logique et il est inutile d'alourdir la loi quand les choses sont limpides.

43. En revanche, il aurait été bien utile de consacrer des dispositions au sujet du droit de divulgation qui, faute pour le législateur de s'être prononcé, pose de nombreuses interprétations quant à son exercice. Le droit de divulgation est en droit commun des œuvres de collaboration soumis à l'unanimité des coauteurs, à défaut de laquelle le juge pourra être saisi⁴⁵. Non compris par la mesure de suspension de l'art. L. 121-5, le droit de divulgation semble pouvoir être exercé pendant la création de l'œuvre. Un auteur pourrait donc, mécontent du traitement réservé à sa contribution, s'opposer à sa livraison finale. C'était sans compter sur l'ajout par le législateur d'un second article relatif à la neutralisation du droit moral et spécifiquement au droit de divulgation⁴⁶.

44. Enfin, si finalement toutes les prérogatives se trouvent directement ou indirectement concernées par le gel, les avis sur l'effet de la suspension divergent. Certains auteurs comme Desbois⁴⁷ ou MM. Vivant et Bruguière⁴⁸ considèrent que les coauteurs ne

⁴³ H. Desbois, op. cit., p. 731.

⁴⁴ V. infra n° 96 et s.

⁴⁵ Art. L. 113-3 al. 2 et 3 du CPI.

⁴⁶ Voir infra n° 45 et s. pour les développements relatifs à l'art. L. 121-6 du CPI.

⁴⁷ H. Desbois, op. cit., p. 727.

pourront se plaindre que du sort de l'œuvre achevée et non pas du sort de leurs contributions au cours de l'élaboration. Ces auteurs s'appuient sur un arrêt qui a admis qu'un coauteur ne pouvait se « plaindre que de toutes déformations ou coupures survenues au cours de l'exploitation du film et non de celles faites au cours de son montage⁴⁹ ». Or, comme on l'a dit, ce raisonnement est peu convaincant au vu de la lettre de la loi qui ne parle que de suspension. A suivre leur doctrine et cet arrêt, cela signifierait que le droit moral ne naît que lors de l'achèvement, ce que ne dit pas le législateur. MM. Lucas, Mme Lucas-Schloetter et Mme Bernault récusent l'interprétation en affirmant que l'affaire « La bergère et le ramoneur » avait statué en ce sens que le coauteur pouvait se plaindre de dénaturations antérieures à l'achèvement⁵⁰ et considèrent aussi que le point de vue de la thèse opposée, fondée par Desbois, repose sur l'idée que tous les coauteurs doivent consentir à la version définitive de l'œuvre, ce qui, par ce consentement sur le passé, ne peut occasionner que des plaintes sur l'avenir. Or, nous verrons que cette approche n'est pas celle à adopter⁵¹.

§2 : Le cas des contributions inachevées

45. Autre objet de l'aménagement du législateur, l'article L. 121-6 du CPI traitant des contributions inachevées trouve sa source dans l'affaire « La bergère et le ramoneur », chronique jurisprudentielle qui a beaucoup œuvré dans les règles qui font l'objet de nos développements⁵². Après en avoir expliqué les dispositions (A), il conviendra de se pencher sur les divergences d'interprétation à en tirer (B).

A. L'adoption d'un dispositif visant une catégorie d'auteurs spécifique

46. L'article précité prévoit que « si l'un des coauteurs refuse d'achever sa contribution à l'œuvre audiovisuelle ou se trouve dans l'impossibilité d'achever cette contribution par suite de force majeure, il ne pourra s'opposer à l'utilisation, en vue de l'achèvement de l'œuvre, de la partie de cette contribution déjà réalisée. Il aura, pour cette contribution, la qualité d'auteur et jouira des droits qui en découlent ». Au même titre que les coauteurs qui restent, les coauteurs qui partent voient leurs prérogatives morales suspendues le temps de la création.

47. Néanmoins, comme tout coauteur, celui qui choisit de partir retrouve ses droits une fois l'œuvre achevée et dispose même de la qualité d'auteur de la contribution ce qui peut

⁴⁸ M. Vivant et J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, 2^{ème} éd., 2012, p. 242.

⁴⁹ CA Paris, 1^{ère} ch., 2 déc. 1963, Léo Ferré : *RTD Com.* 1964, 564, obs. Desbois.

⁵⁰ A., H.-J. Lucas et Mme A. Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, LexisNexis, coll. *Traités*, 4^{ème} éd., 2012, p. 169 et Mme Bernault, *op. cit.*, p. 169.

⁵¹ V. *infra*, n° 73 et s.

⁵² Pour plus de détails sur l'affaire, V. *supra* n° 12.

surprendre⁵³. En d'autres termes, il n'abandonne pas sa contribution puisqu'il pourra sa plaindre d'une éventuelle dénaturation faite par l'auteur repreneur en invoquant son droit au respect⁵⁴.

48. Cet article a pour vocation première de rassurer les investisseurs et de favoriser la production audiovisuelle mais il a été adopté aussi dans l'intérêt des coauteurs car si le législateur a permis la réutilisation de la contribution inachevée, c'est pour permettre aux autres coauteurs d'exercer au moment de l'achèvement leur droit moral en ne bloquant pas la réalisation de l'œuvre commune. Reste à voir précisément les effets de cette mesure.

B. Le débat sur le droit de divulgation de l'auteur défaillant

49. L'article L. 121-6 du CPI a trait à une prérogative en particulier : le droit de divulgation. En effet, le coauteur défaillant est soit un coauteur qui ne peut pas terminer son travail, soit un coauteur qui refuse de livrer sa contribution. Dans ce dernier cas, le coauteur réfractaire à l'idée de terminer l'œuvre (pour une quelconque raison que ce soit : sentiment d'un mauvais traitement de la contribution, mésentente interne...) fait appel à son droit de divulgation. Or, si l'on a vu que le précédent article n'évoquait pas cette prérogative, celui-ci y fait implicitement écho. Le droit de divulgation est neutralisé puisque l'auteur est contraint de donner son travail, donc d'exercer négativement son droit de divulgation.

50. Toutefois, à ce stade du raisonnement, une chose nous échappe : la suspension prévue par le législateur est temporaire en prenant fin avec l'achèvement. Cette étape permet à l'auteur de déployer l'ensemble des effets de ses prérogatives, à commencer par le droit de divulgation. De là, une incohérence surgit : comment un auteur voulant quitter la collaboration peut-il être forcé d'abandonner son travail au vu de l'achèvement de l'œuvre commune sans pour autant être privé de son droit de divulgation une fois la version définitive adoptée ? L'esprit du texte semble vouloir signifier que l'auteur défaillant est définitivement privé de son droit de divulgation, or la lettre du texte ne dit pas cela. Au vu de la mauvaise rédaction de la loi, on peut tout à fait considérer qu'un auteur qui ne voulait pas livrer sa contribution opposera son droit de divulgation après l'achèvement, ce qui créerait une situation de blocage intolérable mais conforme à la loi⁵⁵. Mme Hugon, qui ne fait pas de distinction entre achèvement et divulgation⁵⁶, affirme que l'auteur défaillant ne peut arguer son droit de divulgation après l'achèvement précisément parce qu'elle considère que ces deux

⁵³ Par ex. TGI Paris, 3^{ème} ch., 2^{ème} section, 23 mars 2001, affaire des Yamakasis : CCE n°7, juillet 2001, comm. 73, obs. C. Caron. Dans sa note, M. Caron affirme que le coauteur défaillant aura le statut d'auteur de la contribution reprise par un tiers. Il est donc qualifié d'auteur d'un travail qui n'était ni désiré, ni entièrement le sien.

⁵⁴ La jurisprudence La bergère et le ramoneur a statué en ce sens.

⁵⁵ Même si, dans les faits, un auteur qui agirait de la sorte s'attirerait l'hostilité de son milieu professionnel, ce qui ne va pas dans son intérêt.

⁵⁶ V. infra, n° 73 et s.

termes se recourent⁵⁷. Elle reprend d'ailleurs l'interprétation de Desbois⁵⁸. Autrement dit, elle estime que l'article L. 121-6 du CPI permet à la production de divulguer la contribution inachevée au moment de l'achèvement, idée que l'on évoquait en amont du raisonnement. En d'autres termes encore, il n'y aurait pas de suspension de l'exercice du droit de divulgation mais une absence de jouissance de ce droit. Or, ce n'est pas ce que dit le texte. Victime de sa mauvaise rédaction, l'article L. 121-6 aurait mérité de faire apparaître clairement le terme de divulgation à la place de celui d'achèvement⁵⁹. En effet, cet article paraît bien superflu tant l'auteur défaillant se retrouve finalement dans la même situation qu'un coauteur ordinaire.

51. Enfin, évoquons que c'est dans cette logique que le courant issu de la doctrine de Desbois affirme que l'auteur défaillant ne peut se plaindre que « sur les modifications apportées en cours de projection⁶⁰ ». De notre point de vue, c'est encore une fois discutable car c'est ajouter au texte. L'auteur défaillant peut tout à fait, au même titre qu'un autre auteur, arguer de son droit moral une fois l'œuvre achevée pour se plaindre d'une dénaturation survenue pendant la phase d'élaboration⁶¹.

52. S'il faut affirmer que le droit moral est suspendu durant la création de l'œuvre audiovisuelle, le moment de l'achèvement est considéré comme une passerelle entre la paralysie et la plénitude.

⁵⁷ C. Hugon, op. cit., p. 163.

⁵⁸ H. Desbois, op. cit., p. 789.

⁵⁹ En ce sens, V. C. Bernault, op. cit., p. 171.

⁶⁰ H. Desbois, *ibid.*

⁶¹ En ce sens, V. C. Bernault, op. cit. p. 173 ; A., H.-J. Lucas et Mme A. Lucas-Schloetter, op. cit. p. 170.

CHAPITRE 2 : LE MOMENT CHARNIERE DU RECOUVREMENT DU DROIT MORAL EN MATIERE AUDIOVISUELLE

53. L'achèvement est le moment pivot entre la suspension et la recouvrance du droit moral en matière audiovisuelle. En droit d'auteur commun, rappelons que l'œuvre même inachevée permet à son créateur bénéficier de toutes les prérogatives du droit d'auteur⁶². Il s'agit donc en l'espèce d'une situation exorbitante qu'il convient de bien cerner. Les articles L. 121-5 et L. 121-6 du Code de la propriété intellectuelle ont été prévus justement pour faciliter l'achèvement de l'œuvre qui est leur finalité. L'achèvement de l'œuvre est confiée à plusieurs personnes qui ont chacune un rôle à jouer dans le processus. Si des débats peuvent survenir s'agissant de la détermination de ces rôles (Section 1), un autre débat entoure la notion même d'achèvement (Section 2).

Section 1 : Le rôle des parties à l'achèvement

54. Le Code précité prévoit la présence du réalisateur, des autres coauteurs et du producteur pour achever l'œuvre. Toutefois, la formulation laisse présager une hiérarchie parmi ces protagonistes. Aussi est-il intéressant de constater que l'accord essentiel et autonome est celui opéré entre le réalisateur et le producteur (§ 2), les autres coauteurs n'ayant qu'une place subsidiaire dans le choix d'achever (§ 1).

§1 : La participation secondaire de certains coauteurs

55. La présence de certains coauteurs (tous à l'exception du réalisateur) est pour une partie de la doctrine une condition essentielle à l'achèvement de l'œuvre (A). Toutefois, la loi n'évoque pas la nécessité de leur participation et l'on préférera considérer que leur place est secondaire (B).

⁶² Art. L. 111-2 du CPI.

A. La thèse critiquée de l'accord nécessaire des coauteurs

56. L'article L. 121-5 alinéa 1 dispose que « l'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre, d'une part, le réalisateur ou, éventuellement, les coauteurs et d'autre part, le producteur ». Cette formulation est issue de la loi du 3 juillet 1985. Auparavant, la disposition prévoyait que « l'œuvre cinématographique est réputée achevée lorsque la première "copie standard" a été établie d'un commun accord entre le réalisateur ou éventuellement les coauteurs et le producteurs »⁶³. Au-delà de la substitution de la notion de copie standard par celle de version définitive qui ne change rien sur le fond du droit, la fin de l'article qui nous intéresse reste inchangée si ce n'est qu'elle demeure syntaxiquement plus claire. Toutefois, la formulation est lourde et a donné lieu à des divergences de doctrine mais aussi de jurisprudence quant au poids à donner à l'intervention des coauteurs autres que le réalisateur.

57. Une doctrine constituée notamment par M. Laligant⁶⁴ et Desbois considérait que l'intervention des coauteurs était nécessaire à l'achèvement de l'œuvre. Ce dernier considère que « tous les coauteurs interviennent dans la délibération au cours de laquelle la décision sera prise de projeter le film en l'état actuel ou de renoncer définitivement à l'exploitation ou de différer la projection »⁶⁵. Il considère aussi qu'aucune référence n'est faite à la suspension du droit de divulgation, si bien que la projection ne peut être décidée sans leur consultation⁶⁶.

58. La position de cette doctrine s'appuie sur l'arrêt Léo Ferré déjà évoqué, qui interdisait aux coauteurs de se plaindre de dénaturations antérieures à l'achèvement⁶⁷. Cohérents avec cette idée, les juges ont considéré dès lors que « [...] l'œuvre est réputée achevée lorsque la première copie standard a été établie entre le réalisateur, les coauteurs et le producteur »⁶⁸. Cet arrêt a été critiqué⁶⁹ et l'alinéa 1^{er} du nouvel article L. 121-5 issu de la loi de 1985 tel que nous l'avons reproduit ne change rien à la simple éventualité de leur participation. Sans écarter définitivement les coauteurs de l'achèvement, les travaux parlementaires laissaient entendre que leur participation était requise lorsqu'ils étaient à l'origine d'un apport « décisif »⁷⁰.

59. A première vue, la position défendue par Desbois est légitime. Il est normal que l'établissement de la version définitive de l'œuvre fasse intervenir ceux qui l'ont créée. Le créateur d'une œuvre est normalement associé du début à la fin de sa création. C'est notre idée du droit d'auteur selon laquelle l'auteur est lié à son œuvre par un cordon ombilical.

⁶³ Art. 16 al. 1 de la loi du 11 mars 1947.

⁶⁴ O. Laligant, *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, LGDJ, Bibliothèque de droit privé, 1983, p. 403.

⁶⁵ H. Desbois, *op. cit.*, p. 728 et s.

⁶⁶ Comme nous l'avons déjà dit, il est logique dans la conception de Desbois de faire participer les coauteurs puisqu'il ne fait pas la distinction entre achèvement et divulgation (V. *infra* n° 75 et s.).

⁶⁷ V. *supra* n° 44.

⁶⁸ CA Paris, 1^{ère} ch., 2 déc. 1963, Léo Ferré, déjà cité.

⁶⁹ V. par ex, C. Hugon, *op. cit.*, p. 167.

⁷⁰ A. Richard, rapporteur à l'Assemblée nationale, JOAN, CR, 21 mai 1985, p. 822.

L'achèvement d'une œuvre entretient toujours ce lien entre l'auteur et son œuvre. Néanmoins et nous le savons, cette conception personnaliste est à nuancer dans notre cas présent. Aussi, associer nécessairement les coauteurs à l'achèvement est une lecture erronée de l'article L. 121-5.

B. La participation des coauteurs : une situation résiduelle

60. Il faut affirmer que l'intervention des coauteurs n'est que secondaire, le législateur ayant réitéré sa position dans la loi de 1985. La syntaxe rejette clairement l'unanimité de l'accord⁷¹ et place les coauteurs dans une position subalterne. L'affaire Léo Ferré est donc une décision qui de ce point de vue n'est plus à l'ordre du jour. Ceci est d'autant plus vrai que le cas spécifique de l'apport décisif énoncé par le rapporteur en 1985 et soutenu par M. Hugon ne va pas dans le sens de la jurisprudence actuelle.

61. Dans un arrêt de la cour d'appel de Paris du 9 septembre 2005, les juges ont considéré que « la consultation des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, autres que le réalisateur, n'est pas obligatoirement requise pour l'établissement de la version définitive de l'œuvre. [...] La notion de coauteur à apport décisif n'est pas prévue par la loi »⁷². La décision est claire. L'intervention des coauteurs n'est pas obligatoire y compris pour le coauteur à apport décisif. C'est une bonne chose que d'avoir tranché en ce sens tant il paraît difficile d'apprécier quels coauteurs auraient fourni un travail plus important dans l'élaboration en l'absence de constatation écrite⁷³.

62. Mais alors, dans quelles circonstances cette participation va-t-elle trouver effectivité ? On pense à la situation dans laquelle il n'y aurait pas de réalisateur faute pour le coauteur d'avoir réussi à prouver une telle qualité. En outre, Desbois envisage le cas où une mésentente entre réalisateur et producteur entraînerait une intervention des autres coauteurs⁷⁴. En pratique, une telle combinaison paraît difficile à mettre œuvre sans la conclusion d'un contrat en ce sens, d'autant que sans ce dernier, le réalisateur mécontent peut bloquer l'œuvre au stade de l'achèvement⁷⁵.

63. Par conséquent, l'hypothèse d'intervention des autres coauteurs la plus probable demeure la prévision contractuelle. En effet, il est tout à fait possible pour un coauteur d'imposer sa volonté d'établir la version définitive par un accord écrit avec le producteur. Un jugement s'est prononcé en ce sens que la stipulation expresse dans le contrat de cession de droits au profit du producteur oblige ce dernier à tenir compte de la décision du coauteur au

⁷¹ En ce sens, V. C. Bernault, op. cit. p. 174 ; A., H.-J. Lucas et Mme A. Lucas Schloetter, op. cit. p. 168 ; C. Hugon, op. cit. p. 168.

⁷² CA Paris, 9 sept. 2005, Aff. G. du Jonchay : CCE, n°5, mai 2006, comm. 76, obs. C. Caron.

⁷³ V. en ce sens, C. Bernault, op. cit. p. 173 (Mme Bernault évoque les difficultés d'application d'une telle solution).

⁷⁴ H. Desbois, op. cit., p. 728.

⁷⁵ V. infra n° 71.

même titre que celle du réalisateur⁷⁶. En l'espèce, le coauteur avait refusé de valider la version définitive car il estimait dans sa conception que l'unité du film n'était pas respectée. Logiquement, le film a été interdit d'exploitation par les juges du fond⁷⁷. Le contrat est donc un bon moyen d'associer le coauteur à l'achèvement.

64. On constate que les hypothèses de participation sont donc résiduelles car pour le prévoir contractuellement, le coauteur devra être souvent quelqu'un de reconnu dans le milieu. Ainsi, les cas sont rares. L'accord sera quasi exclusivement l'affaire du réalisateur et du producteur.

§2 : Le principe de l'accord entre le réalisateur et le producteur

65. La structure de l'alinéa 1 de l'art. L. 121-5 montre bien que l'achèvement est une décision qui concerne par principe *d'une part* le réalisateur et *d'autre part* le producteur. L'association des deux se justifie compte tenu du genre de l'œuvre. Comme on le sait, l'œuvre audiovisuelle donne une place d'importance au producteur (A), mais l'association avec le seul réalisateur crée une hiérarchie entre les coauteurs (B).

A. Le producteur logiquement associé à l'achèvement

66. A première vue, il paraît anormal d'associer un financier à l'achèvement de l'œuvre tant il semble étranger à la conception de cette dernière telle que les auteurs l'ont voulue. Mais encore une fois, ce serait nier la particularité de l'œuvre audiovisuelle que d'en rester à cette idée. Le producteur est celui qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre⁷⁸. Il a un rôle qui va au-delà des questions pécuniaires : il impulse la mécanique de la production, il est au cœur du projet de l'œuvre. Souvent, il inspire même la création de l'œuvre. Il en anime par la suite la direction et suggère son orientation. Ce travail de coordination rend bien compte de sa responsabilité. Avant tout acteur économique, le producteur est indéniablement impliqué dans le travail artistique, parfois directement, mais surtout indirectement du fait de cette responsabilité. Finalement, il est donc normal de l'associer à la décision d'achèvement puisqu'il connaît les circuits d'exploitation de l'œuvre et qu'il est à même de juger si l'œuvre soumise à achèvement peut trouver son public⁷⁹.

⁷⁶ TGI Paris, 16 mai 2006, E. B. c/ SA Victoires Internationale : CCE 2007, chron. 6, § 10, obs. B. Montels.

⁷⁷ Les juges ont finalement décidé de nommer un médiateur pour trouver un compromis qui a vu le jour. Le principe de la prévision contractuelle prôné par le juge est quelque peu entaché compte tenu de cette médiation : on voit bien que les considérations financières ont primé dans les faits.

⁷⁸ Art. L. 132-23 du CPI.

⁷⁹ V. en sens, C. Hugon, op. cit., p. 165.

67. Sa mission est d'organiser la bonne réalisation de l'œuvre en pensant forcément à son devenir. Les questions financières sont donc naturellement une préoccupation de premier ordre. Ce rôle lui génère le conduit à être associé, ce qui n'est pas surprenant au vu des enjeux inhérents à l'œuvre audiovisuelle. Le producteur veut achever pour exploiter⁸⁰.

68. Pour autant, le producteur n'est certainement pas un coauteur⁸¹. A ce titre, une fois qu'il a décidé de pair avec le réalisateur d'achever l'œuvre, il ne peut décider seul de modifier, de supprimer des éléments ou de transférer l'œuvre sans l'accord du réalisateur (ou le cas échéant des autres coauteurs)⁸². C'est en cela que son pouvoir est limité : il n'est pas le seul dans la décision d'achever contrairement aux pays partageant le système du copyright⁸³. La question du droit moral et plus particulièrement du droit au respect doit être prise en compte par le producteur car il doit à nouveau s'associer avec le réalisateur au sujet de la modification de l'œuvre⁸⁴. Il a été jugé que le producteur n'a pas de droit moral sur un film et il doit recueillir l'autorisation de l'auteur pour modifier la version définitive⁸⁵. Ainsi, le producteur ne peut rien décider seul sans l'accord du réalisateur⁸⁶.

B. Le réalisateur au sommet de la communauté des coauteurs

69. Placer le réalisateur au premier plan dans la décision d'achever l'œuvre est une mesure louable. Les risques de blocage que peuvent entraîner les coauteurs pesant comme une épée de Damoclès au-dessus de l'œuvre sont minimisés par la présence du réalisateur qui va agir comme un « chef d'équipe ». Il a une vocation de porte-parole et de là, il tâchera de respecter la volonté commune des autres coauteurs sans pour autant s'abîmer pieds et poings liés dans une contestation individuelle : il pourra passer outre ce qui est rassurant pour tous les autres coauteurs mais aussi et surtout pour les investisseurs.

70. Certes, cette position privilégiée le place en tête de la hiérarchie des coauteurs, mais cette place est justifiée compte tenu des intérêts en jeu. D'ailleurs, si l'on regarde de près l'alinéa 1 de l'article L. 121-5, on remarque que le législateur parle de l'accord du réalisateur ou éventuellement celui des coauteurs. La formulation est maladroite car le réalisateur est un coauteur, il aurait fallu préférer mentionner « les autres coauteurs ». Ainsi, en dépit d'un manque de rigueur, le législateur montre à quel point il entend placer le réalisateur en haut de la hiérarchie de son statut⁸⁷. On peut alors douter que l'œuvre soit encore réalisée en

⁸⁰ Pour preuve, nous avons vu que l'art. L. 121-6 du CPI prévoit qu'un auteur défaillant sera remplacé, ceci dans le but précis d'achever l'œuvre (« en vue de [...] »).

⁸¹ Sauf pour lui à prouver une telle qualité.

⁸² Art. L. 121-5 du CPI, alinéas 2 et 3.

⁸³ Le commun accord pour achever en France ne correspond pas à la logique du copyright. Seul le producteur dispose de ce pouvoir d'aboutir au « final cut », en dépit d'éventuelles contestations du réalisateur.

⁸⁴ V. E. Derieux, op. cit., p. 715.

⁸⁵ CA Paris, 16 juin 1989 : D. 1990, Somm. 284, obs. T. Hassler.

⁸⁶ Mais il ne faut pas négliger les choix opérés par le producteur qui ont des répercussions indéniables sur le devenir de l'œuvre (V. infra n° 90 et s.).

⁸⁷ V. en ce sens, H. Desbois, op. cit., p. 728.

collaboration le temps de la création⁸⁸, mais nul besoin de rappeler que le rapport hiérarchique peut tout à fait exister dans d'autres œuvres partageant le même régime.

71. Il fait donc le poids face à la figure forte du producteur et dispose d'un réel pouvoir de veto quant au choix d'achever l'œuvre. Pouvant s'opposer au traitement fait à sa contribution en refusant d'entériner la version définitive de l'œuvre, le réalisateur peut donc faire valoir son droit au respect en phase de création. On peut donc dire que son droit moral n'est pas suspendu. A ce sujet, la Cour de cassation a jugé que le producteur ne peut pas achever l'œuvre en passant outre le refus du réalisateur d'accepter la version définitive⁸⁹. Son insatisfaction agit sur le producteur comme un véritable moyen de pression. Ainsi, le risque de blocage qui pourrait à nouveau faire surface est limité : le producteur sera conciliant et respectueux des contributions des coauteurs sous crainte de voir l'œuvre non approuvée par le réalisateur et ce réalisateur ne s'opposera que s'il a subi une véritable dénaturation de son travail sous peine d'engager sa responsabilité délictuelle⁹⁰.

72. Si le réalisateur n'est pas contraint par les mesures de suspension s'agissant de son droit au respect, qu'en est-il de son droit de divulgation ? L'analyse de la notion d'achèvement amène à se pencher plus en détail sur cette prérogative si débattue dans nos développements.

Section 2 : Les controverses autour de la notion d'achèvement

73. L'achèvement d'une œuvre est un acte qui va permettre au coauteur de retrouver l'exercice de son droit moral. Il est intéressant de voir si cet exercice est entier, notamment au regard du droit de divulguer. Il faut affirmer que les concepts d'achèvement et de divulgation sont différents tant et si bien que le premier n'entraîne pas juridiquement le second (§ 1). Toutefois, il ne faut pas nier que les deux concepts ont des rapports intrinsèques mais indépendants (§ 2).

§1 : Les concepts distincts d'achèvement et de divulgation

74. Si la doctrine majoritaire considère que les deux termes recouvrent la même notion (A), il faut pour autant avancer que les deux termes ne sont pas juridiquement similaires et qu'ils concernent des moments différents : leur mise en œuvre n'est donc pas concomitante mais successive (B).

⁸⁸ P. Sirinelli, Droit moral et œuvre audiovisuelle, RIDA, n° 222, oct. 2009, p. 365.

⁸⁹ Civ1, 7 fév. 1973, Luntz c/ Sté Les productions Fox-Europa : RTD Com. 1973, p. 558, obs. H. Desbois.

⁹⁰ V. C. Bernault, op. cit., p. 176.

A. La correspondance contestable entre les deux termes

75. Le droit de divulgation est un droit qui peut se définir comme étant le choix de porter ou non à la connaissance du public l'œuvre encore attachée à la personne du créateur et de décider du moment et des modalités de divulgation de ladite œuvre. L'achèvement vise le moment où le créateur considère son œuvre comme terminée. La réalisation de la conception de l'œuvre telle qu'il l'avait pensée est actée. Ainsi, une œuvre qui n'est pas achevée peut être portée à la connaissance du public de la même manière qu'une œuvre peut très bien avoir été conçue à terme sans jamais avoir été divulguée. Il paraît assez évident de constater que les deux termes sont différents et reflètent des moments distincts.

76. Pour autant, une partie importante de la doctrine⁹¹ affirme que le droit de divulgation est épuisé par l'achèvement de l'œuvre en affirmant que « décider de l'établissement de la version définitive, c'est aussi effectuer la divulgation »⁹². Cette doctrine a le soutien de la jurisprudence puisque l'arrêt de 2005 précité a déclaré que l'article L. 121-5 « réserve le droit de divulgation d'une œuvre audiovisuelle au seul réalisateur, en accord avec le producteur »⁹³. M. Caron considère dès lors que la solution dénie tout droit de divulgation aux autres coauteurs⁹⁴.

77. Ces diverses considérations s'arrêtent sur des éléments factuels : le choix d'achever entraîne nécessairement le choix de divulguer car si l'on valide la version définitive, c'est pour la soumettre au jugement du public. Mme Hugon va même jusqu'à affirmer que seuls le réalisateur et le contributeur à apport décisif disposent du droit de divulgation qu'ils épuisent lorsqu'ils achèvent. Outre le fait que le coauteur à apport décisif n'est plus impliqué de nos jours dans la décision d'achever⁹⁵, octroyer au seul réalisateur un droit de divulgation est une lecture contra legem de la loi.

B. Une dissociation à opérer

78. Si le législateur a employé le terme d'achèvement, c'est bien parce qu'il entendait le différencier de celui de divulgation d'autant que, rappelons-le, il aurait pu saisir l'occasion de la loi de 1985 pour réparer une erreur, ce qu'il n'a pas fait.

79. On pourrait, à la lumière de la doctrine majoritaire, poser le syllogisme suivant : la décision d'achever entraîne l'acte de divulgation de l'œuvre, or, le producteur participe à l'achèvement, donc ce dernier exerce la prérogative la plus intime des coauteurs évincés. On

⁹¹ V. notamment H. Desbois, op. cit., p. 727 ; C. Hugon, op. cit., p. 170.

⁹² O. Laligant, op. cit., p. 401.

⁹³ CA Paris, 9 sept. 2005, déjà cité.

⁹⁴ CCE, n°5, mai 2006, comm. 76, obs. C. Caron, déjà cité.

⁹⁵ V. supra n° 61.

sait que le producteur n'est nullement titulaire d'un droit moral et qu'il est une figure de l'achèvement juste parce qu'il a ses propres intérêts. La dissociation entre les deux termes est donc importante.

80. Mme Bernault s'est particulièrement engagée dans la voie de la dissociation. Elle considère que l'article L. 121-2 prive le coauteur de l'œuvre audiovisuelle des modalités de la divulgation (réservées au producteur) mais nullement du droit de divulgation lui-même⁹⁶. Une chose est de dire que le coauteur ne pourra ni décider du moment ni du procédé de divulgation que connaîtra son œuvre, cela en est une autre de la décision positive ou négative de divulguer. Le coauteur est donc titulaire d'un droit de divulgation qui peut bloquer l'exploitation de l'œuvre au grand dam de la doctrine majoritaire qui pense que la suppression définitive de ce droit serait une solution au blocage de l'œuvre. Or, il faut rappeler qu'en amont, le réalisateur peut empêcher la version définitive de voir le jour ce que la doctrine ne nie pas : les risques de blocage seront tout de même présents⁹⁷.

81. A ce sujet, en refusant d'achever l'œuvre, le réalisateur considère que son droit au respect est atteint. Ce n'est pas le droit de divulgation qui est en cause, même si indirectement, avec ce défaut d'achèvement, l'œuvre ne sera jamais portée à la connaissance du public. A l'inverse, on pourrait rejoindre la thèse selon laquelle c'est uniquement le droit de divulgation du réalisateur qui est épuisé, le réalisateur qui consent à la version définitive a donné son accord pour fixer l'œuvre. Ainsi, il obtempère de façon logique à ce que l'œuvre soit divulguée. On imagine mal comment un réalisateur pourrait approuver la version définitive tout en ne souhaitant pas divulguer l'œuvre par la suite... On pourrait de plus opposer au réalisateur un abus de droit sur le fondement de l'article 1382 du Code civil s'il validait l'œuvre en refusant ultérieurement la divulgation. D'ailleurs, des auteurs proposent pour sortir du débat que ceux qui consentent à la version définitive (réalisateur ou coauteurs prévus au contrat) exercent leur droit de divulgation⁹⁸.

82. Il est donc de bonne logique de considérer que les participants à la fixation de la version définitive de l'œuvre exercent incidemment leur droit de divulgation. Mais il faut ajouter que ce n'est pas un prétexte pour refuser d'accorder un tel droit aux autres coauteurs n'ayant pas approuvé l'œuvre en amont. Uniquement suspendues, les prérogatives morales doivent toutes être recouvrées par l'auteur au moment de l'achèvement. La doctrine majoritaire a pu considérer que les deux termes se recoupaient en pratique et que rares étaient les coauteurs qui brandissaient leur droit de divulgation passé l'achèvement. Mais ce n'est pas parce qu'un droit n'est pas exercé qu'il ne peut pas être exercé. Il faut plutôt affirmer que les coauteurs n'ont que peu d'intérêt à voir l'œuvre bloquée au stade de la création.

83. Les relations entre achèvement et divulgation montrent que les deux termes sont à dissocier.

⁹⁶ C. Bernault, op. cit, p. 178.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ A., H.-J. Lucas et Mme A. Lucas Schloetter, op. cit. p. 168.

§2 : Les applications de la distinction entre les deux concepts

84. L'œuvre achevée va permettre aux coauteurs d'exercer leurs prérogatives morales, notamment leur droit de divulgation. Mais le premier constat que l'on peut faire est que ce droit n'est pas un droit à la divulgation (A). Il faut aussi considérer qu'au préalable, l'œuvre peut ne pas être achevée et une telle situation a un impact sur le droit de divulgation (B). Ces deux situations spéciales mettent en avant les relations entre achèvement et divulgation et montrent à quel point le producteur bénéficie d'un réel pouvoir car même si nous avons affirmé que son rôle était mesuré dans la décision d'achever⁹⁹, il n'en demeure pas moins que sa seule décision a un impact considérable sur la divulgation de l'œuvre en elle-même et sur ses modalités d'exploitation.

A. Achèvement et droit à la divulgation

85. Après l'achèvement, les coauteurs peuvent revendiquer leur droit de divulgation positivement ou négativement en choisissant de bloquer l'exploitation de l'œuvre. On peut se demander ce que signifie réellement ce droit de divulgation exercé de manière positive par les coauteurs. Leur confère-t-il un droit à la divulgation, c'est-à-dire un droit d'exiger que leur œuvre soit portée à la connaissance du public ?

86. Dans une affaire opposant la société TF1 à deux auteurs, la chaîne avait commandé une série de treize épisodes documentaires. N'en diffusant que quatre par souci d'incompatibilité avec sa grille de programmes, la chaîne a été assignée en justice par les auteurs sur le fondement de l'article L. 111-2 du Code de la propriété intellectuelle (article 7 de la loi de 1957). Le tribunal a considéré que les travaux d'écriture des documentaires suffisaient à conférer aux auteurs un droit d'auteur, donc un droit de divulgation et que l'engagement contractuel pris par la chaîne devait la contraindre à achever : « lorsque TF1 a commencé la réalisation de l'œuvre [...], elle s'est mise par là même dans l'obligation contractuelle de réaliser cette œuvre jusqu'à son terme. [...] L'inexécution de l'observation de faire dont était tenue TF1 ne saurait se résoudre en dommages-intérêts sans qu'il soit porté atteinte au droit moral qu'ont les auteurs de voir leur œuvre réalisée »¹⁰⁰. Le droit à l'écran semblait consacré avant que la cour d'appel préfère par la suite d'octroyer des dommages-intérêts plutôt que d'ordonner la diffusion car la rupture de l'engagement n'entraînait que des conséquences civiles. Le droit moral des auteurs n'était pas en cause¹⁰¹.

87. En d'autres termes, les juges de la première décision considéraient que le contrat de commande impliquait l'obligation pour la chaîne de réaliser les œuvres. Titulaires de

⁹⁹ V. supra n° 66.

¹⁰⁰ TGI Paris, 1^{ère} ch., 14 déc. 1983 : RIDA, avril 1984, n°120, p. 172.

¹⁰¹ CA Paris, 5 mars 1986 : RIDA, juil. 1986, n°129, p. 163.

l'ensemble des droits, les auteurs ont pu faire valoir leur droit de divulgation. En effet, le non achèvement aurait porté atteinte à leurs droits alors que TF1 s'était engagée à réaliser donc à achever. En revanche, la cour d'appel note que la violation de ce droit de divulgation devait être réparée indépendamment du fait que TF1 ne diffuserait jamais les neuf autres épisodes. Ainsi, le droit de divulgation n'est pas un droit à l'écran. Les coauteurs ne peuvent contraindre leur cocontractant à achever l'œuvre au titre de leur droit de divulgation, ils ne sont pas en mesure d'imposer une obligation d'exploiter à la chaîne. Mme Bernault estime à ce propos qu'il « importe de distinguer droit moral et préjudice moral¹⁰² ».

88. On peut penser que le raisonnement du tribunal est douteux car réparer sur le fondement du droit moral pour achever, c'est dire qu'il n'est pas suspendu. La finalité est louable pour les droits de l'auteur mais on peut se demander à quoi sert la suspension. Certes, cela oblige le producteur à achever et à ne pas tirer avantage unilatéralement d'une rupture. On peut avancer que la décision de la cour d'appel est plus louable car il est logique de réparer sur le fondement de la responsabilité contractuelle¹⁰³ même si cette voie n'est pas exempte d'inconvénients¹⁰⁴.

89. Le droit de divulgation n'implique pas le droit à être diffusé. Dans le même ordre d'idée et en amont de l'exploitation, le droit de divulgation n'est pas dans la jurisprudence récente, un moyen de parvenir à l'achèvement de l'œuvre.

B. Non achèvement et divulgation

90. La Cour de cassation a rendu une décision en 2009 pour le cas précis où l'œuvre n'est pas achevée¹⁰⁵. En l'espèce, une chaîne de télévision avait passé un contrat pour un documentaire mais en avait interrompu la commande au moment de la postproduction. Au fond, les juges avaient imputé la faute à la chaîne en octroyant une réparation sur le fondement de l'article 1382 mais avaient refusé de dédommager les coauteurs sur le fondement de l'article L. 121-5¹⁰⁶. Dans leur pourvoi, les coauteurs insistent sur ce précédent fondement, mais la Cour rejette la demande dans un attendu remarquable à plus d'un titre : « Selon l'article L. 121-5 du CPI, l'œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre d'une part, le réalisateur ou, éventuellement, les coauteurs et, d'autre part, le producteur ; n'étant pas contesté que tel n'était pas le cas en l'espèce, c'est à bon droit que le cour d'appel a décidé que les auteurs

¹⁰² C. Bernaut, op. cit., p. 258.

¹⁰³ Cette décision ne fait pas l'unanimité au sein de la doctrine, M. Lucas affirme que « le droit de divulgation ne peut être invoqué par l'auteur pour contraindre son partenaire à achever [l'œuvre] ni à communiquer au public l'œuvre qu'il a créée. Il peut seulement, lorsque ce partenaire n'a pas respecté les engagements qu'il a pris envers lui, fût-ce implicitement, mettre en cause sa responsabilité contractuelle » (A. Lucas, Propr. Intell. 2010, n° 34, p. 618).

¹⁰⁴ V. infra n° 92.

¹⁰⁵ Civ1, 24 sept. 2009, aff. Les Frégates de la République : RTD Com. 2010, 109, obs. F. Pollaud-Dulian.

¹⁰⁶ Notons que les juges de première instance de la précédente affaire avaient justement réparé sur le fondement de la violation des droits d'auteur découlant de la création même inachevée.

n'étaient pas fondés à se prévaloir d'une privation de leur droit de divulgation dès lors que celui-ci ne pouvait être exercé par eux que sur l'œuvre audiovisuelle achevée ».

91. Si la logique paraît imparable (le droit moral étant suspendu jusqu'à l'achèvement, le non achèvement entraîne l'impossibilité d'exercer le droit moral), la solution est critiquable. On peut reprocher qu'invoquer le droit de divulgation pour faire achever l'œuvre comme dans notre précédente affaire ne constitue pas l'ordre des choses car nous avons montré justement que le droit de divulgation était précisément suspendu jusqu'à l'achèvement. Mais il est encore plus déplorable de déclarer que le non achèvement entraîne la privation du droit de divulgation. Cela signifie tout d'abord que le producteur dispose d'un pouvoir considérable : il peut unilatéralement mettre fin à la création de l'œuvre en arrêtant la production, ce qui réduit le poids du réalisateur au moment de l'achèvement de l'œuvre. Il faut rappeler que si le législateur a introduit les deux articles pour neutraliser les risques de blocage dans l'œuvre audiovisuelle, c'est pour pallier aux mécontentements qui pourraient surgir des coauteurs ; les articles n'ont nullement été adoptés pour permettre au producteur de bloquer l'œuvre¹⁰⁷. Il faut ensuite affirmer que la suspension originelle vaut pour l'exercice du droit moral. L'existence est effective dès la création de l'œuvre¹⁰⁸. Or, avec cet arrêt, on se rend compte que le non achèvement affecte l'exercice même du droit. Au final, c'est considérer que le droit moral n'a jamais existé.

92. On peut arguer que s'il s'agit du réalisateur qui bloque l'achèvement, le droit moral des coauteurs ne pourra pas non plus être exercé. Or, on peut supputer que si le réalisateur oppose un veto, c'est pour renégocier par la suite et faire pression sur le producteur : la porte de sortie sera très souvent l'achèvement. Dans le cas de cette espèce où c'est le producteur qui bloque, les coauteurs ne pourront rien y faire et la suspension revient alors à une suppression, ce qui ne correspond pas à l'esprit de l'aménagement originel. Il ne reste qu'à espérer que cette jurisprudence reste isolée et que dans un cas comme celui-ci, le juge préférera, compte tenu des obligations contractuelles en présence, opter pour une exécution forcée afin que les coauteurs recouvrent l'exercice de leur droit moral ou plus légèrement pour une réparation en nature fondée sur l'inexécution du contrat comme nous l'avons déjà évoqué ; cette dernière présente le défaut que les coauteurs seraient de la même façon privés de l'exercice de leur droit moral ce qui rendrait la solution inchangée.

93. On constate que l'achèvement est fondamental et qu'il doit de toutes les manières intervenir pour la carrière de l'œuvre. Le droit moral des coauteurs va pouvoir à ce moment-là retrouver pleinement ses effets.

¹⁰⁷ V. en ce sens, F. Pollaud-Dulian, Multiples facettes du droit de divulgation, *Propriété Intellectuelle*, oct. 2010, n° 37, p. 962.

¹⁰⁸ V. supra n° 37.

PARTIE 2 : L'EXERCICE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS APRES L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

94. Une fois l'œuvre achevée, les coauteurs de l'œuvre audiovisuelle redeviennent des auteurs « classiques » ayant la capacité de déployer l'ensemble des prérogatives morales qui leur sont attribuées. En effet, celui-ci cesse d'être suspendu et l'auteur peut s'en prévaloir lors de l'exploitation au même titre que n'importe quel auteur d'un autre genre d'œuvre. L'exercice est donc ordinaire et ne reflète pas une spécificité de l'œuvre audiovisuelle sur ce pan là (Chapitre 1). En revanche, la destination de l'œuvre peut engendrer un affaiblissement de l'exercice. L'interaction entre le droit de la communication audiovisuelle et le droit de la propriété littéraire et artistique que nous avons abordée en introduction influence les conditions d'exploitation de l'œuvre de telle sorte que le droit moral des coauteurs peut se retrouver amenuisé (Chapitre 2).

CHAPITRE 1 : LA PLENITUDE DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIERE AUDIOVISUELLE

95. Au cours de nos développements, nous avons déjà remarqué que l'œuvre audiovisuelle répondait aux intérêts de plusieurs intervenants : le réalisateur, les autres coauteurs mais aussi le producteur. Si nous avons montré que la place accordée aux autres coauteurs dans l'utilisation de leurs prérogatives morales était secondaire et passait après les intérêts du réalisateur et ceux du producteur, la phase d'exploitation de l'œuvre est le moment où les coauteurs repassent au premier plan (Section 1). Il n'en demeure pas moins que cet intérêt se voit de plus en plus « concurrencé » par une autre volonté contre laquelle le contrôle de l'auteur n'est pas optimal : l'intérêt des utilisateurs, l'intérêt du public (Section 2).

Section 1 : L'exercice « normal » du droit moral : l'intérêt des coauteurs logiquement primé

96. Passé l'achèvement, l'ensemble des prérogatives va trouver application par l'auteur (§ 1). De nombreuses applications jurisprudentielles démontrent l'intérêt qu'ont les auteurs à défendre leurs œuvres lors de l'exploitation (§ 2).

§1 : La recouvrance des droits extrapatrimoniaux

97. Si l'exercice de l'ensemble des prérogatives revient à l'auteur, nous savons qu'elles n'ont pas toutes la même résonance en jurisprudence, ce qui d'ailleurs est étranger à toute spécificité de l'œuvre audiovisuelle (A). Le législateur a été soucieux d'exposer un régime centré sur le droit au respect non exempt d'interprétations divergentes (B).

A. Les prérogatives en exercice

98. L'achèvement de l'œuvre laisse place à une nouvelle phase de sa vie : son exploitation. Il ne faut pour autant pas oublier qu'entre l'achèvement et l'exploitation, les coauteurs vont pouvoir mettre en exergue leur droit de divulgation sur lequel nous nous sommes longuement consacrés¹⁰⁹.

99. Le droit de paternité ne va trouver application que durant la phase d'exploitation puisque c'est uniquement lors de cette période que le respect de ce droit sera apprécié. Celui-ci offre à l'auteur la possibilité d'associer son nom à son œuvre ou de rester dans l'anonymat. La particularité en matière audiovisuelle est que la paternité se vérifie au générique. Généralement, les producteurs sont assez consciencieux dans le respect de cette prérogative, mais les tribunaux n'hésitent pas à rappeler la règle en cas de manquement. Il a ainsi été jugé que même en cas de non contestation pendant une période d'omission de cinq ans, les coauteurs sont fondés à se prévaloir de leur droit de paternité après ce délai¹¹⁰, et ce en vertu du principe de perpétuité du droit moral¹¹¹.

100. Le droit de repentir ou de retrait a comme dans toutes les œuvres une portée assez anecdotique. Particulièrement dans le domaine de l'audiovisuel, l'indemnisation préalable du cocontractant ne conduira jamais l'auteur à exercer une telle prérogative tant le dédommagement à fournir est considérable. A y regarder de plus près, ce droit, aussi intime soit-il, est dangereux car il peut ne faire prévaloir que l'intérêt d'un seul coauteur, ce qui n'est pas respectueux de la contribution des autres qui souhaitent voir l'exploitation se poursuivre. Quoiqu'il arrive, le juge aura à intervenir en cas de désaccord.

101. Reste que le droit au respect de l'œuvre a été spécialement prévu par le législateur, ce qui peut se justifier par l'utilisation fréquente de cette prérogative.

¹⁰⁹ V. supra n° 73 et s.

¹¹⁰ TGI Seine, 1^{er} déc. 1960 : RTD Com, 1961, p. 843 et s.

¹¹¹ Art. L. 121-1 du CPI.

B. Un dispositif axé sur le droit au respect

102. L'article L. 121-5 alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle dispose que « toute modification de cette version par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes mentionnées au premier alinéa ». Il concerne donc l'ensemble des atteintes au respect de l'œuvre audiovisuelle. Le droit de modifier la version définitive issue de l'achèvement n'est pas à la merci d'un seul protagoniste. Toutefois, deux lectures peuvent ressortir de cet article. Rappelons que l'alinéa 1 est celui qui énonce les personnes parties à l'achèvement et qui émet une réserve s'agissant de la participation des coauteurs avec la formule « ou, éventuellement ».

103. On peut en premier lieu considérer que les coauteurs, s'ils ne sont pas impliqués dans l'achèvement de l'œuvre, n'auront pas leur mot à dire sur la modification de l'œuvre. C'est une hypothèse qui réduit indéniablement les droits des coauteurs en mettant encore une fois le réalisateur au sommet de la hiérarchie des créateurs. Comme le note Mme Bernault, une telle vision est difficilement justifiable car chaque coauteur a un intérêt à défendre une atteinte à l'intégrité de sa propre contribution¹¹².

104. On peut ensuite envisager une interprétation plus large du texte et estimer que sans faire la distinction dans son énoncé, le législateur a voulu donner un pouvoir à chacune des personnes mentionnées dans l'alinéa 1, peu importe la réserve découlant de cette disposition. Cela semble cohérent dans la mesure où la suspension valait pour le droit de paternité et le droit au respect. L'achèvement levant cette suspension, il est normal que les coauteurs puissent notamment se prévaloir de leur droit au respect et que cet article ne vienne pas les priver du bénéfice, ce qui, au final, revient à l'application des règles de droit commun de l'œuvre de collaboration.

105. La particularité de l'article qui montre davantage la spécificité de l'œuvre audiovisuelle est d'inclure le producteur dans l'accord sur la modification. Son rôle est capital dans l'élaboration de l'œuvre¹¹³, mais il l'est aussi lors de l'exploitation. Sans lui reconnaître un droit moral, on admet encore une fois que le producteur a ses propres intérêts dans le devenir de l'œuvre. Il est lié au succès commercial de l'œuvre, il connaît les rouages de son milieu et peut dire si un changement de l'œuvre est une bonne chose sur le plan de son exploitation de telle sorte qu'il est compréhensible de l'associer, au même titre qu'un créateur, à l'accord sur la modification. C'est là toute la finesse de notre régime de l'œuvre audiovisuelle que d'associer des considérations humanistes par la volonté créative des coauteurs avec des considérations économiques par les choix de la production dans la gestion commerciale de l'œuvre. C'est en somme lier l'art et l'industrie.

106. L'article consacre une autre disposition au droit au respect : l'alinéa 4 prévoit que « tout transfert de l'œuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d'un autre mode d'exploitation doit être précédé de la consultation du réalisateur ». Le transfert est des plus

¹¹² C. Bernault, op. cit., p. 238.

¹¹³ V. supra n° 66 et s.

fréquents de nos jours, surtout à l'heure où les œuvres sont mises en ligne sur le réseau Internet. Mais la rédaction est encore une fois sujette à questionnement. La consultation du réalisateur¹¹⁴ n'est certainement pas l'accord, mais ce n'est pas pour autant que le producteur va pouvoir agir entièrement à sa guise¹¹⁵. Si le producteur aura le dernier mot, il n'en demeure pas moins que le réalisateur pourra faire usage de son droit au respect si le transfert ne le satisfait pas. En cela, les intérêts de chacun sont pesés : le producteur n'a pas à être bloqué pour exploiter au mieux l'œuvre mais le réalisateur pourra exciper son droit moral s'il trouve l'œuvre dénaturée. Ainsi, le transfert décidé par le producteur sera fait avec la conscience que le réalisateur pourra agir ensuite : la consultation apparaît alors comme une prévention sur la position du réalisateur et sur les risques que celui-ci pourra engendrer ensuite¹¹⁶.

107. Une fois défini et délimité par le législateur, il faut constater que les applications jurisprudentielles de ce droit au respect de l'intégrité de l'œuvre sont nombreuses.

§2 : Les applications jurisprudentielles de l'exercice recouvré

108. Les atteintes sont multiples et hétérogènes. On peut prendre le parti de découper notre exposé en deux points : le constat que les juges sanctionnent majoritairement des atteintes au contenu de l'œuvre elle-même qu'on peut qualifier d'atteintes internes (A). Il arrive aussi que les juges se penchent sur des atteintes extérieures à l'œuvre (B).

A. Les atteintes internes à l'œuvre

109. L'image animée est un élément essentiel qui compose l'œuvre audiovisuelle et ses atteintes sont multiples. Tout d'abord, on peut évoquer la suppression de certains éléments de l'œuvre. Celle-ci est condamnée quelle que soit son origine : elle peut provenir du producteur ou d'un exploitant. Dans ce dernier cas, il a notamment été jugé qu'une chaîne de télévision qui effectue des coupures sans le consentement des coauteurs et du producteur commet une atteinte au droit moral sur l'œuvre¹¹⁷. En l'espèce, des interviews avaient été supprimées d'un reportage. Il arrive aussi que les diffuseurs, dans un souci de programmation et de case horaire utilisent une technique de raccourcissement de l'œuvre pour la diffuser à

¹¹⁴ Le seul réalisateur, en tant qu'interlocuteur principal, est amené à se prononcer sur le transfert. Néanmoins, les coauteurs relégués ont toujours la possibilité d'invoquer leur droit moral si le transfert cause une dénaturation à leur contribution.

¹¹⁵ Le rapporteur Alain Richard déclare que le texte ne va pas jusqu'à donner au producteur un droit de veto total au moment des opérations techniques : JOAN, 28 juin 1984, p. 3851.

¹¹⁶ En ce sens, V. C. Bernault, op. cit., p. 239 et C. Hugon, op. cit., p. 181.

¹¹⁷ CA Paris, 4 mars 1991 : D. 1992, som. p. 74, obs. T. Hassler.

une tranche précise. Mais les juges ont aussi considéré que l'amputation de douze minutes d'une œuvre est un acte de contrefaçon¹¹⁸.

110. Les modalités de diffusion obligent les exploitants (notamment les salles de cinéma et les chaînes de télévision) à respecter l'œuvre dans son intégrité. M. Olivier rappelle de manière anecdotique que le réalisateur Stanley Kubrick avait demandé à un exploitant de salles de cinéma de repeindre la salle où la projection devait avoir lieu, compte tenu des murs et plafond peints d'une couleur blanche brillante pouvant nuire à la qualité de la projection¹¹⁹. Cette attention montre à quel point les auteurs sont attachés aux modalités de diffusion. Il faut d'ailleurs affirmer que les images doivent se succéder dans l'ordre issu de la version définitive et l'exploitant (au même titre que le producteur) ne peut le changer. Ainsi, un mélange dans la retransmission des séquences ainsi que l'omission d'une bobine lors de la diffusion entraînant une coupure constituent une atteinte au droit moral des coauteurs¹²⁰. Un tribunal avait considéré que l'amputation rompait « le rythme et l'harmonie du film, nuisant à son intelligibilité¹²¹ ».

111. La colorisation d'un film réalisé en noir et blanc constitue aussi une atteinte interne à l'intégrité de l'œuvre, mais dans un souci de présentation, nous reviendrons sur cette question plus loin¹²².

112. Au-delà de l'atteinte à l'intégrité de l'image en elle-même, cette dernière peut être touchée par l'ajout d'une bande-son. Le fait d'adjoindre une musique à un film muet constitue une atteinte au droit au respect¹²³. La modification de la bande-son est de la même manière sanctionnée. A ce sujet, un conflit peut surgir entre les titulaires de droits voisins et de droits d'auteur. L'affaire Rostropovitch illustre bien ce type de litige. En l'espèce, ce chef d'orchestre avait contesté l'utilisation de l'enregistrement de son œuvre sur un film. En effet, Rostropovitch estimait dénaturant l'ajout de certains sons par la réalisation (crachats, jets d'urine...). Le tribunal a accueilli sa demande sur ce point-là considérant que les nécessités propres au cinéma ne pouvaient justifier ces ajouts de nature à égarer l'attention du spectateur. Les modifications liées à l'incorporation d'une œuvre préexistante sont nécessaires mais elles ne peuvent pas aller jusqu'à la dénaturation, ce qui permet de concilier les intérêts de tous les titulaires de droits¹²⁴.

¹¹⁸ TGI Paris, 23 mars 1994 : RIDA av. 1995, p. 401.

¹¹⁹ J.-M. Olivier, *Le contenu de la protection de l'œuvre audiovisuelle*, Lamy droit des médias et de la communication, n°130-136, 2014.

¹²⁰ TGI Paris, 1^{ère} ch., 14 mars 1990 : D. 1991, som. p. 95, obs. C. Colombet.

¹²¹ Ibid.

¹²² V. infra, n° 118 et s.

¹²³ CA Paris, 29 av. 1959 : RTD Com. 1960, p. 350, obs. H. Desbois.

¹²⁴ TGI Paris, 10 janv. 1990 : D. 1991, som. p. 99, obs. C. Colombet.

B. Les atteintes externes à l'œuvre

113. Par atteinte externe, il faut comprendre un ajout qui, indépendamment de sa superposition à l'œuvre, n'est pas incorporé à cette dernière. Il s'agit souvent de pratiques provenant des diffuseurs. On peut évoquer deux points.

114. D'une part, l'incrustation de logo de la chaîne a fait naître une jurisprudence très connue et qui, au vu de l'accroissement du nombre de diffuseurs, trouve toujours une application de premier ordre. Dans une affaire *Marchand*, la chaîne de télévision La Cinq avait inséré son logo sur l'œuvre, ce que les juges avaient fermement condamné en considérant que « La Cinq, en faisant figurer en permanence son logo sur les images du téléfilm « Yvette » lors de la diffusion sur son réseau, a commis au-delà de l'erreur qu'elle admet, une atteinte au droit moral des auteurs de l'œuvre [...]. Seule importe en conséquence l'image qu'elle distribue sur son réseau et qui doit être la reproduction fidèle, sans suppression ni ajout, sinon expressément autorisés, de l'œuvre telle que celle-ci lui a été remise »¹²⁵. Même si l'usage prolongé est toléré par les auteurs, la contestation d'un seul et à n'importe quel moment de l'exploitation est légitimée au titre de son droit moral.

115. D'autre part, on peut évoquer l'insertion d'un avertissement au début de la diffusion de l'œuvre. Une affaire mêlait cette fois-là l'adjonction par un producteur d'un générique au début d'un film de guerre qui avait mécontenté le public¹²⁶. Les coauteurs requéraient alors du producteur le retrait du générique litigieux, ce qu'il a refusé. Les juges après avoir admis que l'adjonction d'un générique était possible¹²⁷ ont considéré que le producteur ne pouvait réorganiser un tel prélude sans l'accord des coauteurs¹²⁸.

116. On aurait pu évoquer dans ce paragraphe les pratiques du droit de la communication (notamment la publicité), mais nous y consacrerons nos derniers développements de manière à révéler d'autres enjeux et intérêts. Toujours est-il que l'intérêt de l'auteur n'est pas le seul à être représenté lors de la phase de l'exploitation, l'intérêt du public est de plus en plus au centre de notre matière.

¹²⁵ TGI Paris, 29 juin 1988 : D. 1990, som. p. 54, obs. C. Colombet.

¹²⁶ On entrevoit déjà le rôle que le public peut jouer dans le droit moral des auteurs car leur perception peut directement atteindre la réputation des coauteurs. Pour plus d'éléments sur le rôle du public, V. infra n° 117 et s.

¹²⁷ Les juges estiment que « le générique présenté en tête du film, même s'il fait matériellement partie de l'œuvre, ne fait pas corps avec elle », ce qui signifie que l'accord des coauteurs n'est pas forcément nécessaire. D'ailleurs, cela rappelle la distinction que nous faisons dans cette partie entre atteinte interne et atteinte externe.

¹²⁸ CA Paris, 9 mars 1989 : D. 1990, som. p. 55, obs. C. Colombet.

Section 2 : L'illustration d'une prise en compte progressive d'un intérêt nouveau : l'intérêt du public

117. L'exercice du droit moral par les coauteurs n'est pas entièrement étranger aux attentes du public. Il faut de manière certaine considérer que l'atteinte au droit moral est une question relevant du for intérieur de l'auteur, ce qui en fait un domaine très subjectif où le juge n'aura pas à apprécier l'opportunité de la demande. De cette approche, on peut admettre que le public n'a pas sa place et que sa satisfaction est indifférente. C'est ce qu'illustre d'une certaine manière l'affaire Huston (§ 1). Il faut aussi admettre que de plus en plus, le public a un rôle à jouer en matière de création ce qui peut avoir un impact sur le droit moral des auteurs, notamment au sujet de la question des œuvres transformatives (§ 2).

§1 : L'intérêt du public rejeté : le cas de l'affaire Huston

118. On a souvent considéré le public comme étranger à la relation entre l'auteur et son œuvre. Les jurisprudences que l'on a citées en attestent : les goûts du public ne sont pas de ceux qui doivent conditionner l'exercice du droit moral¹²⁹. Certes, il faut admettre que l'image renvoyée par le public peut impacter sur le droit moral de l'auteur car sa vision sur l'œuvre peut directement responsabiliser l'auteur sur les choix qu'il a effectués pouvant au final se retourner contre lui (mauvaise image, atteinte à la réputation ou à l'honneur). L'affaire citée au sujet du générique¹³⁰ a été causée par la vision du public insatisfait du nouveau prélude et donc pouvant nuire à l'image de l'auteur. Il ressort que la volonté de satisfaire le public n'est pas un argument pour tolérer une atteinte au droit moral mais que cette même volonté peut amener l'auteur à constater une atteinte. L'affaire Huston entre dans la première catégorie : les faits prônent une garantie du droit moral des coauteurs (A) et la mise en avant de la satisfaction du public est irrecevable et son intérêt est rejeté (B).

A. Une jurisprudence protectrice de droit moral de l'auteur

119. L'affaire Huston est si célèbre qu'on peut se permettre de la résumer brièvement : les héritiers d'un réalisateur, John Huston, s'insurgent contre le traitement fait par le producteur d'une de ses réalisations, le film *The Asphalt Jungle*. En effet, ce dernier a décidé de coloriser l'œuvre originellement créée en noir et blanc pour permettre sa diffusion sur une chaîne de télévision française. Le tribunal de grande instance de Paris fait droit à leur

¹²⁹ TGI Paris, 23 mars 1994, déjà cité.

¹³⁰ CA Paris, 9 mars 1989, déjà cité.

demande en estimant que le droit moral des auteurs sur leurs œuvres doit être respecté en France quel que soit le pays d'origine de l'œuvre¹³¹. En appel, la Cour infirma le jugement car elle jugeait la loi américaine compétente¹³². Par un arrêt aussi clair qu'édifiant, la Cour de cassation énonce que « vu l'article 1^{er} alinéa 2 de la loi du 8 juillet 1964 [actuel article L. 111-4 du Code de la propriété intellectuelle] aucune atteinte ne peut être portée à l'intégrité d'une œuvre littéraire et artistique, quel que soit l'Etat sur le territoire duquel cette œuvre a été divulguée pour la première fois [...] que ces règles sont des lois d'application impérative »¹³³. Cet arrêt sera confirmé par la cour d'appel de renvoi¹³⁴.

120. Sans étudier les questions de droit international privé que pose cette affaire, la décision est intéressante dans notre débat sur le droit moral¹³⁵ car l'on constate que le droit au respect est érigé comme un droit éminemment protégé. C'est dans cette affaire que l'on fait le constat que l'intérêt du public n'a pas lieu d'être, seule importe la volonté de l'auteur.

B. La menace des aspirations du public écartée

121. Il faut avouer qu'un certain nombre d'atteintes au droit moral de l'auteur en matière audiovisuelle est fait dans l'intérêt du public car les exploitants cherchent à fédérer le maximum de personnes en modifiant l'œuvre¹³⁶. Le cas de la colorisation exposé dans l'affaire Huston est encore plus frappant. D'ailleurs, cet argument avait été avancé par la Cour d'appel en 1989¹³⁷. Les juges avaient alors estimé « qu'un [...] contrepoids au droit moral réside dans la nécessité de garantir au public l'accès aux progrès accomplis dans la communication audiovisuelle. La 5 [*le diffuseur français*] soulignant à juste titre que la grande majorité des téléspectateurs se détournant des films anciens tournés en noir et blanc, seule la colorisation pourra les amener à prendre connaissance de ces œuvres que beaucoup ignorent présentement [...] ». La Cour de cassation ne reprend pas cet argument et la Cour d'appel de renvoi souligne son indifférence en considérant que « la “colorisation” du film sans l'autorisation et le contrôle des auteurs ou de leurs héritiers revenait à porter atteinte à l'activité créatrice de ces réalisateurs même si elle était de nature à satisfaire pour des raisons commerciales évidentes les attentes d'un certain public »¹³⁸.

122. Ce rejet est le bienvenu car de tels raisonnements n'ont en vue que les retombées financières. Comme l'ont affirmé certains auteurs, « il ne s'agit donc pas d'accès à la culture

¹³¹ TGI Paris, 23 nov. 1988 : Revue critique de droit international privé, D. 1989, p. 372, obs. P.-Y. Gautier.

¹³² CA Paris, 6 juil. 1989 : JCP 1990, II, 21410, obs. A. Françon.

¹³³ Civ1, 28 mai 1991, n° 89-19.522 : RTD Com. 1991, p. 386, obs. A. Françon.

¹³⁴ CA Versailles, ch. civ. réunies, 19. déc. 1994 : RIDA, av. 1995, p. 389, obs. A. Kéréver.

¹³⁵ Même si tout rapprochement spécial avec la matière audiovisuelle n'est pas à rapporter.

¹³⁶ Cette tendance à justifier ces atteintes par l'intérêt du public ne vaut pas que pour le droit moral. En effet, le droit du public à l'information est souvent soutenu par les plaideurs, sur le fondement de l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme pour légitimer une atteinte aux droits patrimoniaux.

¹³⁷ CA Paris, 6 juil. 1989, déjà cité.

¹³⁸ CA Versailles, *ibid.*

mais de souci lié à l'audimat »¹³⁹. L'exercice du droit moral par l'auteur ne doit pas être conditionné par les attentes du public, qui, en vérité, révèlent celles des exploitants.

123. Dans cette hypothèse de rejet de l'intérêt du public, le public est passif. On cherche à le satisfaire mais il n'est pas à l'origine de la démarche. Comme le démontre l'affaire Huston, sa satisfaction n'est pas l'occasion de tolérer une exception au droit moral de l'auteur. Ici, le public n'atteint pas directement l'intégrité de l'œuvre, mais sa satisfaction est seulement le but recherché par ceux qui portent atteinte directement au droit d'auteur. Son rôle peut être plus actif et il lui peut lui-même impacter directement sur l'œuvre.

§2 : L'intérêt du public renouvelé : le cas des œuvres transformatives

124. Le public apparaît comme un nouvel acteur de premier plan dans le sillage du droit d'auteur : les exceptions s'agrandissent en sa faveur, certaines pratiques s'opèrent à son profit (comme les licences libres). Mais il faut bien avouer que le droit moral ne présente aucune spécificité dans ces conditions, un auteur pourra toujours se plaindre sur ce fondement. Aussi, les œuvres audiovisuelles sont assez étrangères aux licences libres. Un phénomène les place toutefois au cœur de l'intérêt du public : les œuvres transformatives. Les questionnements autour de ce type d'œuvre et de son régime montrent que le public a un rôle à jouer (A). En tant qu'acteur, le public (l'utilisateur) peut porter atteinte au droit moral de l'auteur, même si cette question n'est pas au cœur des débats (B).

A. Les œuvres transformatives : une pratique en pleine effervescence

125. Les œuvres transformatives concernent des créations faites par le public qui utilise des œuvres protégées par le droit d'auteur (littéraires, musicales ou audiovisuelles) pour les recomposer par assemblage (*mashups*) ou simplement des créations issues d'une seule œuvre protégée qui en modifie le contenu (*remix*). Ces œuvres sont, en l'absence d'un régime propre et sous réserves des exceptions, contrefaisantes.

126. Faisant l'objet de plusieurs interrogations tant au plan européen¹⁴⁰ qu'au plan national¹⁴¹, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique a rendu un rapport en octobre 2014 sur la question¹⁴². Plusieurs pistes sont étudiées au sujet de ces pratiques :

¹³⁹ J. Ginsburg, P. Sirinelli, Auteurs, création et adaptation en droit international privé et en droit interne français, réflexions à partir de l'affaire Huston, RIDA, n° 150, 1991, p. 49.

¹⁴⁰ Livre vert de la Commission européenne du 16 juillet 2008 sur le droit d'auteur dans l'économie de la connaissance.

¹⁴¹ Rapport Pierre Lescure, Culture acte 2 - mission acte 2 de l'exception culturelle - contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique, mai 2013.

¹⁴² V. L. Bénabou, Rapport de la mission du CSPLA sur les « œuvres transformatives », oct. 2014.

l'extension de l'exception de citation est rejetée (pourtant préconisée dans le rapport Lescure), Mme Bénabou refusant d'ailleurs toute adoption d'une nouvelle exception au profit de ces œuvres.

127. Comme solution, le rapport propose de faire des plateformes de partage de contenus les nouveaux acteurs centraux d'un système où les utilisateurs donneraient mandat aux plateformes par les biais de l'acceptation des conditions générales d'utilisation pour que ces dernières négocient avec les titulaires de droits des autorisations d'utilisations d'œuvres dans le cadre d'un usage transformatif, moyennant reversement d'une rémunération.

128. Les principaux contradicteurs des auteurs d'œuvres audiovisuelles sont à l'origine les producteurs et les autres exploitants (diffuseurs...), mais avec le développement des techniques, le public fait figure d'« outsider ». On se rend compte finalement que le cœur du débat se positionne du côté des droits patrimoniaux et fait fi du droit moral de l'auteur. C'est très justement parce que celui-ci ne présente aucune spécificité.

B. La place du droit moral

129. Les questions autour des œuvres transformatives tournent essentiellement autour des droits patrimoniaux. Pourtant, il ne faut pas écarter le droit moral. Certes, l'harmonisation européenne évite ce genre de débat tant la construction du marché commun a délaissé le droit moral dans une logique marchande¹⁴³.

130. L'intérêt du public, qu'on cherche à satisfaire par l'adoption de nouvelles règles en faveur de la pratique des œuvres transformatives, ne doit pas justifier une atteinte aux prérogatives de l'auteur. Il est vrai que la balance est délicate : le droit moral, dans sa prérogative du droit au respect, implique que l'on ne porte pas atteinte à l'intégrité de l'œuvre, or, force est de constater que toute *transformation* d'une œuvre imposera une telle atteinte.

131. Reste qu'à l'instar de l'affaire Huston, l'atteinte par les utilisateurs peut être indirecte et l'intérêt du public peut servir à certains exploitants pour légitimer des usages. Les pratiques qui en ressortent peuvent elles-mêmes trouver justification dans d'autres intérêts propres au droit de la communication.

¹⁴³ Il n'y a qu'à voir le rapport d'une eurodéputée (J. Reda, Draft report on the implementation of Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonization of certain aspects of copyright and related rights in the information society, 2014) qui évite totalement la question du droit moral dans la refonte de la directive européenne n° 2001/29 du 22 mai 2001, ce qui n'a rien de surprenant puisqu'elle se montre hostile au droit d'auteur lui-même.

CHAPITRE 2 : L'INFLUENCE DU DROIT DE LA COMMUNICATION SUR LE DROIT MORAL DES COAUTEURS DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

132. Après l'achèvement de l'œuvre audiovisuelle, le droit moral des coauteurs peut être exercé librement. Toutefois, nous avons vu que la volonté de cet exercice peut être confrontée à l'intérêt du public. Cet intérêt peut aussi être mis en avant lorsque l'œuvre est exploitée à la télévision. Ainsi, la destination peut influencer sur le droit moral des coauteurs. Avant de voir par quelles manières cette influence joue sur l'exercice de ce dernier (Section 2), il convient de se pencher au préalable sur les caractères du droit de la communication audiovisuelle qui diffèrent de ceux de la propriété littéraire et artistique pour montrer dès lors que la divergence paraît plus logique (Section 1). Nous parlerons de propriété littéraire et artistique (alors que notre propos se concentre spécifiquement sur les droits d'auteurs d'œuvres audiovisuelles) car la généralité des développements qui vont suivre appelle à élargir le champ de la matière.

Section 1 : L'autonomie du droit de la communication audiovisuelle

133. Le droit de la communication audiovisuelle a connu une histoire qui l'éloigne de la propriété littéraire et artistique de sorte que sa vision sur les œuvres audiovisuelles lui est propre (§1). Cette distinction entre les deux branches du droit s'explique par la défense de certains intérêts antagonistes (§2).

§1 : Un regard propre sur le régime à accorder aux œuvres audiovisuelles

134. Pour bien saisir l'impact que le droit de la communication a sur le traitement des œuvres audiovisuelles, il est important de voir son histoire et ses particularités (A) avant de constater que son approche sur l'œuvre audiovisuelle diffère de celle de la propriété littéraire et artistique (B).

A. Un droit à part

135. La communication audiovisuelle est avant tout une communication au public. Ce dernier joue donc un très grand rôle dans l'utilité de ce droit. La loi du 30 septembre 1986 définit la communication audiovisuelle comme « toute communication au public de services de radio ou de télévision, quelles que soient les modalités de mise à disposition auprès du public, toute communication par voie électronique de services autres que de radio et de télévision et ne relevant pas de la communication au public en ligne telle que définie à l'article 1^{er} de la loi n° 2004-575 du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique, ainsi que toute communication au public de services de médias audiovisuels à la demande¹⁴⁴ ». C'est un droit constitué de multiples normes qui sont fonction des différents services auxquels il s'applique (services de radio, services de télévisions qui se subdivisent eux-mêmes selon les services diffusés par voie hertzienne et ceux diffusés par réseau câblé...).

136. La communication audiovisuelle connaît de grands principes¹⁴⁵ : le principe de la liberté d'opinion et donc la liberté de communiquer issue de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen¹⁴⁶ ainsi que le principe du pluralisme qui vise à protéger l'égalité d'accès à l'information, à la communication audiovisuelle. La prise en compte des enjeux culturels et économiques dans cette branche du droit est fondamentale ce qui place le public en position dominante. En outre, il faut ajouter que depuis la libéralisation du secteur, le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA), autorité administrative indépendante, joue un rôle de régulation entre les différents exploitants de services de communication audiovisuelle. On constate que ce droit est donc indépendant et extérieur à la propriété littéraire et artistique.

B. Une approche sur l'œuvre audiovisuelle extérieure à la propriété littéraire et artistique

137. S'agissant des œuvres audiovisuelles, le droit de la communication a la particularité de ne s'attacher qu'à la création et non au créateur ce qui marque une profonde différence avec la propriété littéraire et artistique. Si l'on a vu que la définition même de l'œuvre audiovisuelle différait entre les deux matières¹⁴⁷, la notion recouvre aussi plusieurs acceptions dans la seule branche du droit de la communication : l'article 4 du décret du 17

¹⁴⁴ Art. 2 al. 2 de la loi n°86-1067 du 30 sept. 1986.

¹⁴⁵ D. Truchet, *JurisClasseur Administratif*, fasc. 273-10, Communication audiovisuelle - Régulation et secteur public, p. 10, 2014.

¹⁴⁶ Art. 10 et 11. A noter que cette liberté n'est pas absolue et peut être limitée par les impératifs liés à l'ordre public notamment.

¹⁴⁷ V. supra n° 6.

janvier 1990¹⁴⁸ énumère de façon exhaustive les œuvres qui ne sont pas sujettes à figurer dans les *quotas* des chaînes de télévision¹⁴⁹ (obligations de diffusion ou de production d'œuvres européennes et d'expression originale française), c'est-à-dire les programmes qui n'ont pas vocation à « augmenter le patrimoine audiovisuel¹⁵⁰ ». La liste des œuvres montre que la définition est étanche et n'est pas exempte de critiques car si les œuvres cinématographiques sont logiquement écartées de l'énumération¹⁵¹, la dissociation catégorielle avec les œuvres audiovisuelles complique l'approche que l'on peut avoir de la notion. La propriété littéraire et artistique fait de l'œuvre cinématographique une sous-catégorie de l'œuvre audiovisuelle, il aurait été logique que le droit de la communication, au-delà de sa volonté de sectoriser l'œuvre cinématographique, reprenne le tronc commun « œuvre audiovisuelle » en distinguant à l'intérieur entre œuvres cinématographiques et œuvres télévisuelles. Ainsi, les deux droits auraient gagné en cohérence.

138. En outre, la liste issue de l'article 4 souffre de confusion car elle ne constitue pas la seule approche de l'œuvre audiovisuelle. Le règlement général des aides financières du centre national du cinéma et de l'image animée adopté par une délibération de 2014¹⁵² et annexé au Code du cinéma et de l'image animée vient préciser les œuvres qui peuvent bénéficier d'un soutien financier¹⁵³. L'article 311-6 dispose dans son alinéa 1 que « les œuvres audiovisuelles éligibles aux aides financières à la production et à la préparation sont des œuvres à vocation patrimoniale qui présentent un intérêt particulier d'ordre culturel, social, scientifique, technique ou économique ». Cette nouvelle approche purement économique n'est pas nouvelle¹⁵⁴ mais le règlement confirme la volonté de stimuler la production de certaines œuvres et plus particulièrement, les rédacteurs se sont attachés au résultat de l'œuvre qui doit indéniablement s'inscrire dans une idée de mérite.

139. Cette conception est très éloignée de celle du droit de la propriété littéraire et artistique qui n'a pas vocation à protéger des œuvres « méritantes ». Tantôt unifiée dans ce dernier droit, tantôt subdivisée à plusieurs reprises en droit de la communication, la notion d'œuvre audiovisuelle apparaît donc comme dévalorisée en raison de son éclatement. Pour comprendre davantage cette hétérogénéité, il faut constater que chacun des droits obéit à des intérêts qui leur sont propres.

¹⁴⁸ Décret n° 90-66 du 17 janv. 1990 pris pour l'application de la loi n°86-1067 du 30 sept. 1986 et fixant les principes généraux concernant la diffusion des œuvres cinématographiques et audiovisuelles par les éditeurs de services de télévision.

¹⁴⁹ V. supra n° 6.

¹⁵⁰ B. Montels, Droit de la propriété littéraire et artistique et droit public de la communication audiovisuelle : du domaine séparé au domaine partagé, RIDA, n°195, p. 129, 2003. L'auteur considère que sont rejetés de la qualification les programmes de « flux ».

¹⁵¹ V. supra n° 6.

¹⁵² Délibération n°2014/CA/11 du 27 novembre 2014 relative au règlement général des aides financières du Centre national du cinéma et de l'image animée.

¹⁵³ On parle de COSIP (compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels).

¹⁵⁴ La définition figurait déjà à l'article 1^{er} du décret n° 95-110 du 2 fév. 1995.

§2 : La divergence des buts poursuivis par les deux branches du droit

140. Les interactions bien que fortes car portant sur le même objet - l'œuvre audiovisuelle - sont limitées par des logiques différentes. C'est en constatant la différence de raison d'être de la propriété littéraire et artistique (A) de celle du droit de la communication que l'on pourra faire le constat que le droit de l'audiovisuel censé regrouper les deux matières paraît illusoire (B).

A. La finalité de la propriété littéraire et artistique

141. Le droit d'auteur et plus généralement la propriété littéraire et artistique accorde des droits de nature privée à son titulaire. La doctrine parle d'une législation instituant un « ordre public de protection¹⁵⁵ » qui cherche à protéger l'auteur considéré comme étant la partie faible dans le rapport de force avec son cocontractant. Toutefois, il ne faut pas écarter les considérations économiques qui animent la gestion des droits de propriété littéraire et artistique. Le civiliste M. Terré considère dans un propos général sur l'ordre public que « derrière toute règle de protection, il y a une considération sociale qui dépasse la prise en compte du seul cas particulier. De surcroît, il y a une coexistence du général et du particulier¹⁵⁶ ».

142. Si on peut considérer que les intérêts économiques d'un contrat obligent souvent à protéger au préalable la partie faible, il en est de même en propriété littéraire et artistique. Il est d'ailleurs préférable de parler d'objectif culturel de ce droit, mais il faut admettre qu'il est secondaire par rapport à la finalité première : la protection de l'auteur. Cette finalité d'intérêt général est une partie de celles du droit de la communication.

B. La finalité du droit de la communication audiovisuelle et l'impossible consécration du droit de l'audiovisuel

143. La finalité première du droit de la communication audiovisuelle consiste à préserver l'intérêt général et l'œuvre en est le support. M. Montels affirme cet objectif en soulignant que « le particularisme de cette matière [est] la mission naturelle [...] d'encourager, dans l'intérêt du public, des œuvres à vocation culturelle qui auraient du mal à exister si le secteur était laissé au libre jeu du marché¹⁵⁷ ». Ce droit a donc pour objectif de

¹⁵⁵ V. par ex., B. Montels, op. cit., p. 113.

¹⁵⁶ F. Terré, in L'ordre public à la fin du XXème siècle, D. 1996, Rapport introductif, p. 10.

¹⁵⁷ B. Montels, op. cit., p. 135.

réguler la concurrence et de mettre en avant des programmes au service du public. C'est l'accès à la culture qui se dessine derrière cette finalité et qui répond à un « ordre public de direction culturel¹⁵⁸ » vacillant entre l'art et l'industrie.

144. L'intérêt général n'est pas une finalité qui prévaut en propriété littéraire et artistique, sauf à considérer les exceptions qui ont été adoptées en ce sens. Ainsi, la volonté de satisfaire l'intérêt public n'est pas incompatible avec l'exercice des droits des auteurs. En revanche, on peut douter de l'impact légitime d'une autre finalité du droit de la communication audiovisuelle : l'intérêt du public¹⁵⁹. A côté de la défense d'une mission culturelle, ce droit prend en compte des intérêts beaucoup plus individuels tournés vers les personnes composant le public perçues comme des consommateurs d'œuvres à bas prix¹⁶⁰ et donc présentant le plus « d'avantages » possibles. C'est en ce sens que la réglementation de la publicité vient satisfaire les intérêts du public¹⁶¹.

145. Nous avons pourtant vu que l'intérêt du public était plus que jamais présent dans l'orbite du droit d'auteur¹⁶² mais qu'il ne pouvait prévaloir ni en tant que finalité de ce dernier, ni même comme une atteinte pleinement légitime.

146. Les deux finalités du droit de la communication audiovisuelle sont bien différentes, ce qui rend l'opposition avec l'objectif du droit de la propriété littéraire et artistique encore plus probante¹⁶³. Les œuvres audiovisuelles répondant aux deux matières, la consécration d'un droit unifié, appelé *droit de l'audiovisuel*, apparaît superficielle. Elles sont divisées dans les branches du droit elles-mêmes car la première matière répond à une logique publiciste tandis que la seconde s'inscrit dans une logique privatiste. En raison de l'impossibilité à les imbriquer dans une même voie, un *droit de l'audiovisuel* ferait prévaloir tantôt les intérêts de l'un, tantôt ceux de l'autre.

147. C'est parce l'œuvre audiovisuelle dispose d'un régime sui generis issu tant du droit public que du droit privé, répondant à des objectifs aussi bien publics que privés qu'elle doit nécessairement être l'objet d'un compromis dont les auteurs tiennent les ficelles tout en ayant à l'esprit que son exploitation entraînera un voisinage avec l'ordre public de direction. La mise en œuvre du droit de la communication entre dans le sillon des droits des auteurs, notamment sur le plan de leur droit moral et ce de manière souvent involontaire au vu de la quasi étanchéité entre les deux matières.

¹⁵⁸ Ibid, p. 109.

¹⁵⁹ V. par ex. C. Bernault, op. cit., p. 11 et s.

¹⁶⁰ A. Strowel, Droit d'auteur et copyright, divergences et convergences, étude de droit comparé, LGDJ, 1993, n°211.

¹⁶¹ V. infra n° 124 et s.

¹⁶² V. supra n° 149 et s.

¹⁶³ D'ailleurs, il faut noter que la divergence des finalités en droit de la communication audiovisuelle l'empêche à lui seul d'être cohérent, comme en atteste l'absence de codification. Dès lors, la réunion entre les deux branches du droit apparaît encore plus difficile.

Section 2 : Les manifestations du droit de la communication audiovisuelle sur le droit moral des coauteurs

148. Le droit de la communication se manifeste au travers d'une pratique qui lui est courante et qui témoigne de son aspect économique : la publicité. Elle peut prendre différentes formes qui peuvent avoir un effet sur l'œuvre et donc sur le droit moral des coauteurs, soit en interrompant la continuité de l'œuvre par la pratique de la coupure publicitaire (§1), soit en encadrant la diffusion de l'œuvre par le biais du parrainage ou en intégrant directement le contenu de l'œuvre par le placement de produit (§2).

§1 : La pratique des coupures publicitaires

149. Comme on l'a vu, le droit de la communication a pour principal défense l'intérêt public¹⁶⁴. Les diffuseurs qui bénéficient de ce régime ont pour objectif de faire du profit. Notamment, ils utilisent des techniques de financement contraires à l'intérêt du public, mais le droit de la communication vient justement limiter l'atteinte dans le but de favoriser ce dernier. C'est le cas des coupures publicitaires qui vont permettre à la chaîne de se financer tout en ayant des limites imposées par le législateur dans l'intérêt du public (A). Incontestablement contre le droit moral de l'auteur de l'œuvre audiovisuelle, il faut se demander si ces derniers ont réellement un pouvoir de s'opposer à leur présence (B).

A. Le régime

150. L'article 73, dans sa rédaction issue de la loi du 30 septembre 1986, prévoyait le principe d'une seule coupure publicitaire au sein de l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle¹⁶⁵. En outre, ce régime offrait la possibilité pour le CSA d'accorder une dérogation à la coupure unique pour les œuvres de longue durée ce qui témoigne de son pouvoir en matière d'application du droit de la communication, au détriment des titulaires du droit d'auteur. Toutefois, les œuvres diffusées sur les chaînes du service public, par les services de télévision de cinéma ou dans des émissions de ciné-club ne pourront être coupées par la publicité. Au-delà des deux premières exceptions, on remarque que seules les œuvres cinématographiques pourront échapper à la coupure car ce sont elles qui sont diffusées dans les émissions de ciné-club. Cette distinction avec les œuvres audiovisuelles renforce les différences avec le droit d'auteur qui adopte un régime unitaire et illustre la volonté du droit

¹⁶⁴ V. n° 143 et s.

¹⁶⁵ Depuis la loi n°89-25 du 17 janv. 1989.

de la communication de protéger les œuvres cinématographiques des œuvres programmées pour la télévision.

151. Conscient des enjeux financiers que la publicité rapporte aux diffuseurs, le législateur finit par poser le seuil autorisé à deux coupures dans une loi du 5 mars 2009 : « sans préjudice des dispositions du code de la propriété intellectuelle, la diffusion par un service de télévision d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle ne peut faire l'objet de plus de deux interruptions publicitaires. [...]»¹⁶⁶.

152. L'évocation du Code de la propriété intellectuelle montre que le législateur a entendu protéger la situation des auteurs. Ils ne sont donc pas oubliés du dispositif et peuvent s'opposer au principe de la double coupure. En effet, l'ajout de pages de publicité est une addition à l'œuvre ce qui touche la version définitive. L'unité de l'œuvre s'en trouve rompue si bien que le droit moral des coauteurs se retrouve violé et ces derniers peuvent s'en plaindre. On retiendra une jurisprudence qui a considéré qu'en coupant une œuvre cinématographique, « M6 a modifié les modalités de représentations des films en cause telles qu'elles étaient envisagées par [le réalisateur], et en a ainsi rompu la continuité esthétique et intellectuelle [...] ». Une telle modification requerrait l'autorisation préalable du titulaire du droit moral¹⁶⁷. La possibilité de se plaindre d'une coupure sur l'œuvre est donc possible pour l'auteur, mais la pratique est bien différente et l'usage en matière de communication audiovisuelle ne se trouve pas là où l'intérêt de l'auteur préside.

B. La portée de la réglementation

153. La décision précitée, ancienne et isolée à notre connaissance, reflète la réalité de la protection du droit moral par la pratique des coupures publicitaires. Même si le droit de la communication prévoit le respect des dispositions du Code de la propriété intellectuelle, et donc à première idée le droit moral, il est clair que l'instauration de la double coupure s'est faite sans trop de regard sur le droit des auteurs. L'intérêt économique lié aux retombées financières et l'intérêt du public y trouvant son compte¹⁶⁸ par la limitation ont été les seuls objets de discussion. Certes, ce seuil au bénéfice du public profite indirectement aux auteurs, mais ce n'est pas là le but premier de ce régime. De plus, le fait d'être passé d'une coupure à deux amène à s'interroger sur le palier au-delà duquel le législateur ne s'aventurera pas. Ainsi, on peut penser que l'autorisation ira jusqu'à trois coupures à l'avenir et ce au profit des mêmes intérêts et au détriment des créateurs.

¹⁶⁶ Alinéa 1^{er} de l'article 73 dans sa rédaction issue de la loi n° 2009-258 du 5 mars 2009. Cette loi est d'impulsion européenne suite à l'adoption de la directive n°2007/65 « services de médias audiovisuels » du 11 décembre 2007, reprise en partie dans la directive n°2010/13 du même nom du 10 mars 2010.

¹⁶⁷ TGI Paris, 1^{ère} chambre, 29 mai 1989 : JCP G, n°51, 1990, annexe 5, obs. B. Edelman.

¹⁶⁸ Il faut noter d'ailleurs que l'article 73 prévoit que « le message publicitaire doit être clairement identifiable comme tel ». Ainsi, la limitation ainsi que le fait de prévenir le téléspectateur ont clairement été décidés pour le confort de ce dernier.

154. Au final, il ne reste pas grand-chose aux auteurs sur la possibilité de se plaindre car il en va de l'exploitation de l'œuvre sur le petit écran. En effet, si l'auteur de l'œuvre audiovisuelle a pour intérêt la défense de cette dernière, il s'est associé à un producteur et à donc pour objectif l'exploitation de l'œuvre. Or, pour être exploitée à la télévision, l'œuvre se voit appliquer la coupure par les diffuseurs comme s'il s'agissait d'un *droit* alors qu'il faut réaffirmer qu'il s'agit d'une exception. Mais la pratique montre que cette exception passe pour la norme si bien que peu d'auteurs se risqueraient à exiger le non recours à la coupure, seuls les plus connus pourraient faire ce choix en l'absence de représailles. Leur carrière est en jeu et l'opposition marquerait la fin de la collaboration aussi bien avec le diffuseur qu'avec le producteur tant l'ostracisme du milieu audiovisuel y est présent. Ainsi, le respect du droit moral, principe qui demeure théoriquement en la matière, demeure inapplicable¹⁶⁹.

155. On peut adopter un point de vue plus pragmatique et consolant en admettant que l'augmentation des coupures publicitaires entraîne l'augmentation des recettes, laquelle permet aux diffuseurs d'investir davantage dans la production audiovisuelle et donc de favoriser le développement d'œuvres audiovisuelles. C'est un cercle dont les auteurs deviennent dépendants car les diffuseurs représentent une importante source de financement de ces œuvres.

156. On peut au mieux conseiller aux auteurs de prévoir des clauses contractuelles dans leurs relations avec le producteur et les diffuseurs¹⁷⁰. Ils peuvent notamment choisir le moment où l'œuvre sera coupée¹⁷¹. A l'inverse, les producteurs peuvent d'ailleurs prévoir que l'ajout de coupures publicitaires ne sera pas l'occasion à l'auteur de se plaindre sur le fondement de son droit moral ; ainsi, on peut trouver une clause telle que : « le réalisateur autorise dès à présent, dans le cadre de l'exercice de son droit moral tel que défini notamment par les articles L. 121-1 et L. 121-5 du CPI, l'insertion dans l'œuvre et dans toutes œuvres audiovisuelles adaptées ou dérivées, à l'occasion de leur exploitation et notamment de leur télédiffusion, de messages publicitaires ». Cette clause est typiquement une clause de renonciation partielle au droit moral, qui est tolérée. Courante, elle témoigne du poids de l'industrie audiovisuelle sur le droit des auteurs de l'œuvre audiovisuelle.

157. Il faut ajouter que la coupure publicitaire n'est pas la seule manifestation du droit de la communication sur l'œuvre.

¹⁶⁹ M. Caron déplore que « les règles de droit qui sont censées les protéger [les auteurs] sont largement inapplicables tant il est certain que, si le droit d'auteur ne s'applique pas pour protéger les auteurs, c'est bien souvent faute d'auteurs qui ont les moyens et l'envie de s'en prévaloir [...] » : Zeste de droit moral dans la loi sur l'audiovisuel, CCE n°5, 2009.

¹⁷⁰ V. M. Fabiani, L'introduction des spots publicitaires durant la projection télévisée d'œuvres cinématographiques par rapport à la protection du droit moral de l'auteur, RIDA 1988, n°137, p. 57.

¹⁷¹ Steven Spielberg avait exigé que les coupures de son film « La liste de Schindler » par TF1 soient placées à des moments précis pour sa diffusion sur les télévisions françaises en 1997.

§2 : Un intérêt propre justifiant le recours à d'autres formes de publicité

158. Si les coupures publicitaires participent à l'économie générale des diffuseurs, d'autres formes de publicité vont directement permettre le financement d'un programme visé : le parrainage (A) et le placement de produit (B).

A. Le parrainage

159. L'article 17 du décret n° 92-280 du 27 mars 1992 énonce que « constitue un parrainage toute contribution d'une entreprise ou d'une personne morale publique ou privée ou d'une personne physique, n'exerçant pas d'activités d'édition de services de télévision ou de médias audiovisuels à la demande ou de production d'œuvres audiovisuelles, au financement de services de télévision ou de programmes dans le but de promouvoir son nom, sa marque, son image ou ses activités ». La directive SMA du 10 mars 2010 ajoute la notion de « produits » comme élément à promouvoir. Comme le note Mme Bernault¹⁷², ce supplément pourrait entraîner la confusion avec la publicité car celle-ci a pour vocation de vanter les mérites d'un produit ou d'un service. Or, il faut admettre que la distinction la plus notable concerne l'objet de chacune de ces pratiques : la publicité à l'occasion d'une coupure permet à l'annonceur, moyennant l'achat d'une part d'antenne, de vanter ses produits ou services, alors que le parrainage peut permettre la même chose mais en contrepartie du financement direct d'un programme du diffuseur. Ainsi, le parrainage se situe soit au début, soit à la fin (ou aux deux moments) du programme pour signifier son affiliation à ce dernier.

160. L'article 18 du décret précité précise que « leur contenu [des émissions télévisées] et leur programmation ne peuvent, en aucun cas, être influencés par le parrain dans des conditions susceptibles de porter atteinte à la responsabilité et à l'indépendance éditoriale de la société ou du service de télévision [...] ». Ainsi, le diffuseur demeure indépendant dans la ligne éditoriale à donner à son programme. Il n'en demeure pas moins qu'on peut se poser la question pour le droit moral de l'auteur car l'indépendance de la chaîne ne se confond pas avec ce dernier¹⁷³. Certes, on peut penser que la préservation de cette liberté du diffuseur peut se recouper avec le respect du droit moral de l'auteur puisque celui qui parraine ne peut agir sur le contenu de l'œuvre¹⁷⁴. Toutefois, cet effet n'est pas voulu comme le montre le fait que cela concerne tous les programmes télévisés (œuvres ou non au sens du droit d'auteur). Le respect du droit moral est donc indirect voire artificiel et marque à nouveau la différence d'objectif des deux droits : le droit de la communication audiovisuelle ne vise que

¹⁷² C. Bernault, La publicité dans les œuvres audiovisuelles, inédit, à paraître.

¹⁷³ V. C. Bernault, La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel, op. cit., p. 254.

¹⁷⁴ Il faut aussi noter que le droit moral ne serait violé que dans l'hypothèse où l'œuvre existerait déjà car on sait que le droit moral ne préexiste pas à la création de celle-ci si bien que des directives du parrain sur un simple projet ne pourraient s'analyser comme des atteintes au droit moral des coauteurs.

l'indépendance des diffuseurs à s'exprimer librement sans se soucier du droit d'auteur. Le lien est aussi difficile à être établi avec le placement de produit.

B. Le placement de produit

161. Le placement de produit est une technique ancienne qui consiste à placer le produit d'une entreprise au sein même de l'œuvre audiovisuelle. Il peut être un accessoire inséré de manière totalement fortuite ou il peut avoir été incorporé par le biais d'un contrat moyennant rémunération au producteur de l'œuvre, ce qui constitue une nouvelle source de financement non négligeable.

162. La directive SMA du 10 mars 2010 précitée a posé le principe de la prohibition de cette pratique sauf dérogations laissées à l'appréciation des Etats membres (pour les œuvres cinématographiques, films et séries télévisés ainsi que pour des programmes sportifs et de divertissement¹⁷⁵). En France, la loi du 5 mars 2009 déjà citée a institué un article 14-1 à la loi du 30 septembre 1986 qui renvoie au CSA la charge de fixer les conditions d'insertion de produits dans les programmes sous conditions (pas d'influence à l'indépendance éditoriale du diffuseur, pas d'incitation à l'achat, information claire auprès des téléspectateurs). Par une délibération n°2010-4 du 16 février 2010, le CSA a fixé ces conditions et a repris la définition issue de la directive : « le placement est défini comme toute forme de communication commerciale audiovisuelle consistant à inclure un produit, un service ou une marque, ou à y faire référence, en l'insérant dans un programme, moyennant paiement ou autre contrepartie ». Aussi, le CSA rejette l'insertion de produits dans les programmes sportifs ou à titre gracieux et impose le recours à un pictogramme pour la prévention des téléspectateurs¹⁷⁶, au début, après les coupures et à la fin du programme ainsi que la diffusion régulière d'un bandeau annonçant le recours au placement, ce qui représente un dispositif assez lourd.

163. Comme pour le parrainage, on veille surtout au respect de l'indépendance de la ligne éditoriale des diffuseurs de même que la préservation de l'intérêt du public. Le lien avec le droit moral ne vient pas donc pas instinctivement. Pourtant, par un communiqué du 24 mars 2010, des représentants des auteurs se sont insurgés de l'adoption du pictogramme comme moyen de prévention : « Le pictogramme imposé par le CSA, aussi laid et encombrant que parfaitement incompréhensible, consternent ceux qui tentent par leur travail d'offrir aux téléspectateurs des œuvres de qualité. Son incrustation sur des écrans déjà surencombrés par des logos, des annonces ou des pictogrammes divers et variés au détriment de l'intégrité des œuvres, est intrusive et inefficace [...]. [Les représentants des auteurs] ne peuvent pas comprendre que le CSA se soit ainsi affranchi du respect du droit moral des auteurs, qui doit

¹⁷⁵ Art. 11. 3. a) de la directive.

¹⁷⁶ Le spectateur en salle de cinéma ne bénéficie pas de la signalétique, le CSA ne l'ayant pas décidé considérant que seules les œuvres cinématographiques diffusées à la télévision intéressent sa compétence. Il en résulte que le public n'est pas protégé de la même façon de sorte que la plausible atteinte à l'œuvre varie selon la destination de l'œuvre. A ce propos, V. C. Bernault, *La publicité dans les œuvres audiovisuelles*, op. cit.

rester une exigence forte dans le champ audiovisuel et qui est un impératif légal dont le rôle du CSA devrait plutôt être de le faire respecter ».

164. Resté sans effet, ce communiqué témoigne de l'atteinte qu'occasionne la signalétique qui aurait pu être plus mesurée lors de la diffusion, et ce au profit du programme donc des auteurs. Mais il faut quand même constater que l'atteinte est limitée car le placement de produit n'est pas en soi une atteinte au droit moral, seuls les ajouts récurrents du pictogramme et du bandeau peuvent en être constitutifs. Il faut donc considérer qu'à l'instar du parrainage, l'encadrement du placement de produit n'a pas vocation à protéger le droit moral, la pratique en elle-même n'étant pas attentatoire.

CONCLUSION

165. Par principe œuvre de collaboration, l'œuvre audiovisuelle aurait dû connaître un régime d'indivision et de plénitude du droit moral. Mais la particularité de la matière fait qu'un aménagement était indispensable pour assurer une survie à l'œuvre.

166. Les faveurs accordées à la production audiovisuelle correspondent à l'attention que le législateur porte à ce secteur qui tend à un but culturel. Le cinéma est une des premières industries culturelles avec l'édition, il faut donc le préserver en adoptant des règles protectrices de ce milieu. Pour autant, l'objet de protection reste une œuvre ce qui signifie que l'attention a dû être aussi portée sur les auteurs. Ce rapport de force dont on ne peut ignorer l'existence, n'est pas propre au secteur de la production audiovisuelle, l'édition partage sur ce point-là le même schéma.

167. Le régime de l'œuvre audiovisuelle est finalement un savant équilibre entre des intérêts opposés. Totalement opposés ? La pratique montre que les auteurs ne revendiquent qu'assez peu souvent leur droit moral pour des raisons qui tiennent à l'absence de moyens mais aussi et surtout à l'absence de raison de s'en saisir. Auteurs et producteurs partagent bien souvent le même intérêt résidant dans l'exploitation.

INDEX

(Les numéros renvoient aux pages)

Achèvement.....	6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 55, 56
Animation.....	4, 6, 9
Avertissement.....	35
Chaîne.....	11, 27, 28, 33, 35, 36, 45, 48
Colorisation	34, 37
Copyright.....	5, 23, 39, 44
Droit au respect	3, 15, 17, 23, 24, 26, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 56
Droit de divulgation	3, 15, 17, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 55
Droit de repentir, de retrait.....	3, 15, 31
Droits patrimoniaux.....	6, 7, 10, 11, 37, 39
Intérêt du public	30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 49, 56
Intérêt général, public.....	43, 44, 45
Investisseurs	10, 11, 14, 15, 17, 23

Liberté de création.....	10, 12
Logo	35
Mérite	13, 42
Modalités de diffusion.....	34
Œuvre cinématographique.....	3, 4, 6, 9, 20, 42, 45, 46
Œuvre collective.....	5
Œuvre de collaboration	5
Parrainage.....	45, 48, 49, 50, 57
Paternité.....	3, 14, 31, 32
Pictogramme.....	49, 50
Placement de produit	45, 48, 49, 50, 57
Publicité.....	35, 44, 45, 46, 48, 49, 57
Suppression	26, 29, 32, 33, 35
Suspension.....	8, 11, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 24, 28, 29, 32, 55
Télévision	4, 5, 7, 10, 28, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49
Œuvres transformatives.....	36, 38, 39, 56

BIBLIOGRAPHIE

TRAITES, MANUELS, OUVRAGES, THESES

BERNAULT C. et CLAVIER J.-P., *Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle*, Ellipses, 2^{ème} édition, 2015.

BERNAULT C., *La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel*, LGDJ, Bibliothèque de droit privé, 2003.

CARON C., *Droit d'auteur et droits voisins*, LexisNexis, coll. Manuel, 3^{ème} éd., 2013.

DERIEUX E., *Droit des médias*, LGDJ, 6^{ème} éd., 2010.

DESBOIS H., *Le droit d'auteur en France*, Dalloz, 2^{ème} éd., 1973.

GAUTIER P.-Y., *Propriété littéraire et artistique*, coll. Droit fondamental, PUF, 9^{ème} éd., 2015.

HUGON C., *Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle*, Litec, Bibliothèque du droit de l'entreprise, 1993.

LUCAS A., LUCAS H.-J. et LUCAS-SCHLOETTER A., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, LexisNexis, coll. Traités, 4^{ème} éd., 2012.

OLIVIER J.-M., *Le contenu de la protection de l'œuvre audiovisuelle*, Lamy droit des médias et de la communication, n°130-136, 2014.

VIVANT J.-M. et BRUGUIERE J.-M., *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, 2^{ème} éd., 2012.

ARTICLES, CHRONIQUES, COLLOQUES

BENABOU V.-L., *Rapport de la mission du CSPLA sur les « œuvres transformatives »*, oct. 2014.

BERNAULT C., *La publicité dans les œuvres audiovisuelles*, inédit, à paraître.

CARON C., note sous l'arrêt de la CA Paris, 9 sept. 2005, *aff. G. du Jonchay*, CCE, n°5, mai 2006, comm. 76.

CARON C., note sous l'arrêt de la Civ1, 6 mai 2003, *aff. Vidéo Adapt c/ SNAC*, CCE n°6, juin 2003, commentaire 56.

CARON C., note sous le jugement du TGI Paris, 3^{ème} ch., 2^{ème} section, 23 mars 2001, *aff. des Yamakasis*, CCE n°7, juillet 2001, comm. 73.

CARON C., *Zeste de droit moral dans la loi sur l'audiovisuel*, CCE n°5, 2009.

COLOMBET C., note sous l'arrêt de la CA Paris, 9 mars 1989, D. 1990, som. p. 55.

COLOMBET C., note sous le jugement du TGI Paris, 10 janv. 1990, D. 1991, som. p. 99.

COLOMBET C., note sous le jugement du TGI Paris, 1^{ère} ch., 14 mars 1990, D. 1991, som. p. 95.

COLOMBET C., note sous le jugement du TGI Paris, 29 juin 1988, D. 1990, som. p. 54.

DESBOIS H., note sous l'arrêt de la CA Paris, 1^{ère} ch., 2 déc. 1963, *aff. Léo Ferré*, RTD Com. 1964, 564.

DESBOIS H., note sous l'arrêt de la CA Paris, 29 av. 1959, RTD Com. 1960, p. 350.

DESBOIS H., note sous l'arrêt de la Civ1, 7 fév. 1973, *aff. Luntz c/ Sté Les productions Fox-Europa*, RTD Com. 1973, p. 558.

EDELMAN B. note sous le jugement du TGI Paris, 1^{ère} chambre, 29 mai 1989, JCP G, n°51, 1990, annexe 5.

EDELMAN B., note sous l'arrêt de la Civ1, 7 avril 1987, D. 1988, 9^{ème} cahier, p. 97.

FABIANI M., *L'introduction des spots publicitaires durant la projection télévisée d'œuvres cinématographiques par rapport à la protection du droit moral de l'auteur*, RIDA 1988, n°137, p. 57.

FRANCON A., note sous l'arrêt de la CA Paris, 6 juil. 1989, JCP 1990, II, 21410.

FRANCON A., note sous l'arrêt de la Civ1, 28 mai 1991, n° 89-19.522, RTD Com. 1991, p. 386.

GAUTIER P.-Y., note sous le jugement du TGI Paris, 23 nov. 1988, Revue critique de droit international privé, D. 1989, p. 372.

GINSBURG J. et SIRINELLI P., *Auteurs, création et adaptation en droit international privé et en droit interne français, réflexions à partir de l'affaire Huston*, RIDA, n° 150, 1991, p. 49.

HASSLER T., note sous l'arrêt de la CA Paris, 16 juin 1989, D. 1990, som. 284.

HASSLER T., note sous l'arrêt de la CA Paris, 4 mars 1991, D. 1992, som. p. 74.

KEREVER A., note sous l'arrêt de la CA Versailles, ch. civ. réunies, 19. déc. 1994, RIDA, av. 1995, p. 389.

LALIGANT O., *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, LGDJ, Bibliothèque de droit privé, 1983.

LESCURE P., *Rapport, Culture acte 2 - mission acte 2 de l'exception culturelle - contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, mai 2013.

LINANT DE BELLEFONDS X., note sous l'arrêt de la CA Paris, 16 mai 1994, *aff. Ramdam*, JCP 1995, II, 22375.

LUCAS A., note sous l'arrêt de la Civ1, 24 sept. 2009, *aff. Les Frégates de la République*, Propr. Intell. 2010, n° 34.

LYON-CAEN G., note sous l'arrêt de la Cass. 13 av. 1959, D. 1959, jurisprudence p. 325.

MONTELS B., *Droit de la propriété littéraire et artistique et droit public de la communication audiovisuelle : du domaine séparé au domaine partagé*, RIDA, n°195, 2003, p. 129.

MONTELS B., note sous le jugement du TGI Paris, 16 mai 2006, *aff. E. B. c/ SA Victoires Internationale*, CCE 2007, chron. 6, § 10.

POLLAUD-DULIAN F., *Multiples facettes du droit de divulgation*, Propr. Intell. oct. 2010, n° 37.

POLLAUD-DULIAN F., note sous l'arrêt de la Civ1, 24 sept. 2009, *aff. Les Frégates de la République*, RTD Com. 2010, 109.

REDA J., *Draft report on the implementation of Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonization of certain aspects of copyright and related rights in the information society*, 2014.

SIRINELLI P., *Droit moral et œuvre audiovisuelle*, RIDA, n° 222, oct. 2009.

STROWEL A., *Droit d'auteur et copyright, divergences et convergences, étude de droit comparé*, LGDJ, 1993, n°211.

TERRE F., in *L'ordre public à la fin du XXème siècle*, D. 1996, Rapport introductif, p. 10.

TRUCHET D., *Communication audiovisuelle - Régulation et secteur public*, JurisClasseur Administratif, fasc. 273-10, 2014, p. 10.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS	2
INTRODUCTION.....	3
PARTIE 1 : LA PARALYSIE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS JUSQU'À L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE.....	8
CHAPITRE 1 : LE TRAITEMENT PARTICULIER DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIÈRE AUDIOVISUELLE	8
Section 1 : Un aménagement influencé par le genre et le régime de l'œuvre	8
§1 : L'influence de la production audiovisuelle sur la question du droit moral.....	9
A. Les causes du blocage de l'exercice du droit moral	9
B. Les « pleins » pouvoirs accordés au producteur	10
§2 : L'influence du régime de l'œuvre de collaboration sur la question du droit moral	10
A. La prise en compte de l'intérêt de la collectivité des coauteurs	11
B. La prise en compte de l'intérêt de la partie contractante	12
Section 2 : Un aménagement illustrant la spécificité du droit moral en matière audiovisuelle	13
§1 : L'application du régime de la suspension	13
A. L'interprétation du régime attribué au droit moral	13
B. Les prérogatives concernées	14
§2 : Le cas des contributions inachevées	16
A. L'adoption d'un dispositif visant une catégorie d'auteurs spécifique	16
B. Le débat sur le droit de divulgation de l'auteur défaillant	17

CHAPITRE 2 : LE MOMENT CHARNIERE DU RECOUVREMENT DU DROIT MORAL EN MATIERE AUDIOVISUELLE 19

Section 1 : Le rôle des parties à l'achèvement..... 19

- §1 : La participation secondaire de certains coauteurs..... 19
 - A. La thèse critiquée de l'accord nécessaire des coauteurs 20
 - B. La participation des coauteurs : une situation résiduelle 21
- §2 : Le principe de l'accord entre le réalisateur et le producteur 22
 - A. Le producteur logiquement associé à l'achèvement 22
 - B. Le réalisateur au sommet de la communauté des coauteurs 23

Section 2 : Les controverses autour de la notion d'achèvement 24

- §1 : Les concepts distincts d'achèvement et de divulgation 24
 - A. La correspondance contestable entre les deux termes 25
 - B. Une dissociation à opérer 25
- §2 : Les applications de la distinction entre les deux concepts 27
 - A. Achèvement et droit à la divulgation 27
 - B. Non achèvement et divulgation 28

PARTIE 2 : L'EXERCICE DU DROIT MORAL DES COAUTEURS APRES L'ACHEVEMENT DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE..... 30

CHAPITRE 1 : LA PLENITUDE DE L'EXERCICE DU DROIT MORAL EN MATIERE AUDIOVISUELLE 30

Section 1 : L'exercice « normal » du droit moral : l'intérêt des coauteurs

logiquement primé 30

- §1 : La recouvrance des droits extrapatrimoniaux 31
 - A. Les prérogatives en exercice 31
 - B. Un dispositif axé sur le droit au respect 32
- §2 : Les application jurisprudentielles de l'exercice recouvré 33
 - A. Les atteintes internes à l'œuvre 33
 - B. Les atteintes externes à l'œuvre 35

Section 2 : L'illustration d'une prise en compte progressive d'un intérêt nouveau : l'intérêt du public..... 36

- §1 : L'intérêt du public rejeté : le cas de l'affaire Huston..... 36
 - A. Une jurisprudence protectrice de droit moral de l'auteur 36
 - B. La menace des aspirations du public écartée 37

§2 : L'intérêt du public renouvelé : le cas des œuvres transformatives	38
A. Les œuvres transformatives : une pratique en pleine effervescence.....	38
B. La place du droit moral	39
 CHAPITRE 2 : L'INFLUENCE DU DROIT DE LA	
COMMUNICATION SUR LE DROIT MORAL DES COAUTEURS DE	
L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE.....	40
 Section 1 : L'autonomie du droit de la communication audiovisuelle	40
§1 : Un regard propre sur le régime à accorder aux œuvres audiovisuelles.....	40
A. Un droit à part.....	41
B. Une approche sur l'œuvre audiovisuelle extérieure à la propriété littéraire et artistique	41
§2 : La divergence des buts poursuivis par les deux branches du droit	43
A. La finalité de la propriété littéraire et artistique	43
B. La finalité du droit de la communication audiovisuelle et l'impossible consécration du droit de l'audiovisuel.....	43
 Section 2 : Les manifestations du droit de la communication audiovisuelle sur le	
droit moral des coauteurs.....	45
§1 : La pratique des coupures publicitaires	45
A. Le régime	45
B. La portée de la réglementation.....	46
§2 : Un intérêt propre justifiant le recours à d'autres formes de publicité.....	48
A. Le parrainage	48
B. Le placement de produit.....	49
 CONCLUSION.....	51
 INDEX	52
 BIBLIOGRAPHIE	54
 TABLE DES MATIÈRES	58