



**HAL**  
open science

**Cinéma et droit d'auteur. Réflexions historiques et juridiques sur la paternité du réalisateur (sous la dir. d'Isabelle Marinone et Isabelle Moine-Dupuis), Presses universitaires du Septentrion, 2022, 247 p.**

Benjamin Montels

► **To cite this version:**

Benjamin Montels. Cinéma et droit d'auteur. Réflexions historiques et juridiques sur la paternité du réalisateur (sous la dir. d'Isabelle Marinone et Isabelle Moine-Dupuis), Presses universitaires du Septentrion, 2022, 247 p.. Revue internationale de droit économique, 2022, t.XXXVI (1), pp.133-137. 10.3917/ride.361.0133 . hal-04244530

**HAL Id: hal-04244530**

**<https://univ-rennes.hal.science/hal-04244530>**

Submitted on 29 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Recension

Benjamin Montels, Centre de droit des affaires, Faculté de droit de Rennes

*Cinéma et droit d'auteur : Réflexions historiques et juridiques sur la paternité du réalisateur* (sous la direction d'Isabelle Marinone et Isabelle Moine-Dupuis, Septentrion, 2022).

Ces « Réflexions historiques et juridiques sur la paternité du réalisateur », loin d'être la remémoration d'une controverse aujourd'hui dépassée, est un rappel indispensable du combat qui a permis cette reconnaissance de paternité, à l'heure où les contrats avec les plateformes internationales la remettent à nouveau en question. « Un passé toujours d'avenir » pour reprendre l'expression d'Isabelle Marinone et d'Isabelle Moine-Dupuis, Maîtres de conférences en Histoire et en Droit, qui ont dirigé cet ouvrage confrontant leurs deux champs de recherche.

En effet, avec l'arrivée des Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ et autres services de vidéo à la demande sur abonnement, tous américains, les auteurs français se sont vu imposer des clauses de cession de droits « *in perpetuity* », « *worldwide* », avec renonciation ou au moins aménagement de leur droit moral, notamment sur le « *final cut* » (montage final du film), et ce contre une rémunération forfaitaire sans participation aux recettes d'exploitation (« *buy out* »). Quand l'application de la loi américaine ne conduisait pas tout simplement à considérer que « *Netflix Worldwide Entertainment, LLC is the author of this motion picture for the purpose of copyright and other laws* », comme on a pu le lire au générique, par exemple, de la série documentaire *Grégory* pourtant réalisée par Gilles Marchand.

La contribution de Stéphane Fargier, exploitant de salle, retrace justement l'histoire du « cinéma selon Netflix », histoire mouvementée que ce soit concernant la « chronologie des médias » ou le fait « d'obliger les auteurs à accepter le système du copyright », « à prendre ou à laisser », ce qui les fragilise en achetant tous les droits d'une œuvre « sans avoir à reverser de royalties ultérieurement en fonction de son exploitation ».

L'étude de droit comparé du Professeur Pascal Kamina nous expose notamment ce qu'est « la situation du réalisateur » dans ces pays de « *copyright* » où règne le « système du producteur-auteur ». Le producteur n'y est donc pas cessionnaire des droits d'auteur, comme en France, il est l'auteur unique, en application de la règle du « *work made for hire* » qui reconnaît cette qualité non pas à ceux qui expriment leur personnalité dans une œuvre, mais à leur employeur.

Ainsi, il ressort que cette évolution, loin d'être un progrès, serait un retour en arrière à la préhistoire du droit d'auteur du cinéma. Celle qui a précédé la résistance ayant permis « la difficile reconnaissance des droits du réalisateur », pour reprendre le titre de la première partie de cet ouvrage, face à ce qu'Isabelle Moine-Dupuis appelle des « juristes déconcertés » par « la spécificité de l'œuvre cinématographique ». Avant l'intervention de la Cour de cassation dans l'arrêt *Tobis-Sascha* du 10 novembre 1947 et du législateur dix ans plus tard, les juges du fond avaient en effet été sensibles à la thèse du « producteur-auteur » au nom d'une double spécificité du film : la pluralité d'auteurs et le coût très supérieur aux autres arts

qui existaient alors. Au nom de l'efficacité économique, il fallait donc choisir un interlocuteur unique, sur le modèle des « œuvres collectives » que l'on connaissait jusqu'ici dans le domaine littéraire, à savoir les encyclopédies et les dictionnaires dirigés par un éditeur (cette notion étant définie dans l'utile « Glossaire des termes utilisés dans l'ouvrage » ajouté en annexe).

Seulement, c'était oublier que dans le domaine du cinéma désormais, « deux personnes ont vocation à revendiquer cette place centrale ou dominante, le producteur et le metteur en scène. Le choix semble dépendre de l'idée générale que l'on se fait d'un film ». Comme Isabelle Moine-Dupuis l'écrira plus loin, le premier « assure la pertinence économique » de l'exploitation de l'œuvre, quand le second « s'avère être le meilleur garant de l'unité, de la cohérence artistique, du sens même de l'œuvre ».

Cette « idée générale que l'on se fait d'un film » qui, en France, est avant tout l'œuvre de créateurs va être incarnée par des réalisateurs pionniers, comme Beaumarchais avait permis la création du droit d'auteur un peu plus d'un siècle auparavant. Au premier chef, Marcel L'Herbier dans les années 1910-1940 que nous fait revivre Alain Carou, Conservateur des collections d'images animées de la Bibliothèque Nationale de France. Jusqu'alors, le scénario était acquis à un prix forfaitaire, mais L'Herbier va se désolidariser publiquement de ses producteurs en publiant ce scénario dans une revue, à l'instar d'un Quentin Tarantino qui aujourd'hui décide de vendre aux enchères des « NFT » basés sur le script original de *Pulp Fiction*.

La jurisprudence, évoquée ci-dessus, va lui donner tort en 1939 en octroyant le statut d'auteur au producteur, car la propriété intellectuelle doit être « concentrée, pense-t-on, dans les mains du maître d'œuvre pour conserver une portée pratique ». L'Herbier n'a dès lors « de cesse de combattre l'esprit de cet arrêt », d'abord par la lettre des contrats qu'il va négocier avec le producteur qui lui reconnaît « le droit moral du réalisateur [auquel est] joint par délégation celui de tous les co-auteurs du film ». Certes, tous les réalisateurs n'ont pas sa notoriété pour pouvoir imposer ce type de clauses, mais la voie est ouverte vers la consécration du « *final cut* » du réalisateur par la loi de 1957.

Au même moment, un autre « réalisateur-martyr », pour emprunter l'expression de Dimitri Vezyroglou (qui nous rassure en rappelant qu'en 1923, il faut déjà faire face à « la crise du cinéma français »), Abel Gance, est en guerre avec la société MGM qui a « abominablement tripatouillé » la version de *Napoléon* sortie au Gaumont-Palace. Gance sera contraint de capituler, mais naît en même temps un autre combat, celui contre l'hégémonie américaine, ce qu'on appellera plus tard « l'exception culturelle française », même si l'ironie du sort fait qu'aujourd'hui le *Napoléon* d'Abel Gance est restauré par la Cinémathèque grâce à un partenariat avec Netflix.

Plus oubliée, et pour cause, mais tout autant symptomatique est la lutte d'André Sauvage pour être crédité sur le documentaire *La Croisière jaune* en 1934, qu'Isabelle Marinone porte à la connaissance du lecteur après avoir mené des entretiens avec sa fille et consulté les contrats de l'époque (reproduits en annexes). Une lutte encore perdue de son vivant, le contrat de Sauvage étant un contrat de travail qui, contre « appointements mensuels », lui interdit « de faire aucune réclamation au sujet de toute modification » et « de revendiquer aucun droit de

propriété quel qu'il soit sur les films ». Il a donc dû accepter que Citroën, qui avait financé son documentaire, confie le montage d'une version très différente à un autre réalisateur, destinée à mieux satisfaire les demandes de la société. Cela est aussi « d'une étonnante actualité » quand on connaît la jurisprudence contemporaine qui n'hésite plus à refuser la qualité d'auteur aux réalisateurs de films institutionnels au motif que les directives qui leur sont données leur ont retiré toute autonomie créative (*par exemple, CA Paris, 24 sept. 2021, Musée du Quai Branly*).

Enfin, Marcel Pagnol a lui-même alimenté ce débat, comme l'explique Julien Ferrando, en subordonnant la qualité d'auteur du réalisateur à l'écriture du scénario. Il s'en suivra une controverse avec Jean Cocteau et Pierre Prévert, à qui il écrit en 1945 (dans une lettre également reproduite en annexe), que si des réalisateurs « réalisent le manuscrit d'un autre, ils ne sont que des exécutants, comparables aux chefs d'orchestre » ! Le réalisateur de *La Belle et la Bête* lui répondra au contraire que « l'écriture d'un film n'est pas ce qui est écrit, c'est ce qui se voit », ce qui n'est pas sans annoncer l'école de la Nouvelle Vague.

Avant l'intervention du législateur, Paola Palma nous révèle que les accords franco-italiens de coproduction, signés entre 1946 (année de naissance du Centre national du cinéma) et 1955, commencent à admettre l'importance du réalisateur – devenu souvent « un cinéaste sans frontière » pour reprendre le titre de la seconde partie de cet ouvrage – en lui conférant notamment le pouvoir d'attribution de la nationalité du film. La loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique va consacrer ce rôle prééminent en droit français, car s'il n'est que l'un des coauteurs, il est le seul dont le producteur ne peut pas faire l'économie de l'accord sur le « *final cut* » comme le souligne Anne-Emmanuel Kahn dans son étude sur « la notion de droit moral dans le cadre de l'œuvre audiovisuelle ».

Cette rupture d'égalité au sein d'une œuvre de collaboration a de nouveau deux justifications : éviter les blocages compte tenu du nombre important de coauteurs sur un film, mais aussi privilégier le seul auteur qui intervient en principe sur l'ensemble des étapes. C'est ce qui ressort du « Référentiel » sur « Le métier de Réalisateur », dont des extraits sont reproduits en annexe, et de ses multiples activités et compétences, qui vont de la conception du projet à sa finalisation. On précisera que ce référentiel a été rédigé sur le modèle du cinéma, mais que dans le domaine de la série, plusieurs de ces fonctions sont aujourd'hui transférées au « *showrunner* » qui sera chargé de l'ensemble de la supervision artistique, de l'écriture jusqu'à la production, et qui peut être le réalisateur (Eric Rochant par exemple sur *Le Bureau des Légendes*) ou, le plus souvent, le scénariste à l'origine de cette série.

Depuis cette loi de 1957, la jurisprudence est venue renforcer cette protection, en particulier l'arrêt *Huston* de la Cour de cassation, du 28 mai 1991, qui pose une solution devenue essentielle avec « l'internationalisation des productions » décrite par le Professeur Edouard Treppoz. Il fait des règles du droit français sur la qualité d'auteur et sur le droit moral dévolu au réalisateur des « lois de police » qui priment le jeu de la loi américaine normalement applicable en ce qui concerne les exploitations du film en France. On peut alors se demander pourquoi les auteurs français qui ont signé des contrats remettant en cause ces dispositions ne les ont-ils pas contestés ?

Maître Karine Riahi y apporte une réponse dans sa contribution qui met en avant les difficultés pour un réalisateur d'agir en justice à travers l'exemple du film *L'Homme qui tua Don Quichotte* de Terry Gilliam, qui donna lieu à plusieurs années d'une procédure couteuse et qui a nui à sa bonne exploitation. Aussi, prône-t-elle le recours à la médiation qui est possible dans le cinéma depuis la création d'un organisme spécialisé, l'Association de médiation et d'arbitrage des professionnels de l'audiovisuel (AMAPA), qui propose que des médiateurs auteurs et producteurs aident, gratuitement, leurs pairs à trouver une issue rapide à leur litige. On s'aperçoit en effet que, dans les domaines où l'une des parties est en position de faiblesse, ce mode alternatif de résolution des différends est le meilleur moyen de garantir l'effectivité du droit. Malheureusement pour André Sauvage, une telle association n'existait pas encore et on lui avait à l'époque « conseillé de ne pas poursuivre d'actions », donc de « se taire sur toute cette histoire », comme le révèle sa fille dans les entretiens précités.

Dorénavant, le salut des auteurs vient surtout de l'harmonisation européenne comme le démontre Isabelle Moine-Dupuis. Celle de la jurisprudence de la CJUE avec l'arrêt *Luksan*, du 9 février 2012, du nom du réalisateur autrichien à qui elle a donné raison en interprétant les textes européens comme s'opposant à une législation d'un Etat membre attribuant « de plein droit et exclusivement » les droits d'une œuvre audiovisuelle au producteur et en rejetant ainsi tout système analogue au « *work made for hire* ». Celle de la nouvelle directive du 17 avril 2019 sur le Droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique qui, pour la première fois, est venue instituer des règles protectrices des auteurs lors de la négociation contractuelle (rémunération proportionnelle, obligations d'exploitation et de transparence, procédure extra-judiciaire de règlement des litiges...).

On s'achemine donc progressivement vers un « cadre de référence commun » qu'appelle de ses vœux, enfin, la réalisatrice Lou Jeunet (*Curiosa*). Elle insiste également sur l'importance de la directive Service de médias audiovisuels, profondément modifiée le 14 novembre 2018, puisqu'elle impose désormais aux plateformes étrangères le respect des quotas de production en faveur des œuvres audiovisuelles européennes et nationales qui sont prévus dans tous les pays où elles diffusent. Si elle continue de regretter que, pour autant, ces plateformes ne jouent pas « le jeu de la rémunération proportionnelle à la française (ou du droit moral, vaste sujet...) », il faut souligner que, depuis, les professionnels ont signé les accords des 17 septembre et 12 octobre 2021 qui subordonnent la prise en compte des œuvres dans ces quotas et l'attribution des aides publiques du CNC à l'insertion de « clauses types » conformes au droit moral et à l'intéressement des auteurs aux recettes de leurs films. Comme nous le rappelle utilement cet ouvrage, les combats menés par Marcel L'Herbier, Abel Gance ou André Sauvage n'auront donc pas été vains.

Benjamin MONTELS

Maître de conférences à l'Université de Rennes (HDR)