

Vie et survie de l'oeuvre cinématographique en droit d'auteur français

Dominique BOUGEROL¹

Dans les premières années qui suivent l'invention du Cinématographe, la notion d'oeuvre cinématographique est conçue, par les juristes, comme le résultat d'un procédé mécanique d'enregistrement d'images, à l'instar des oeuvres photographiques. Mais, à partir des années trente, cette conception technique cède la place à une conception de nature organisationnelle. Les oeuvres cinématographiques sont conçues, par les tribunaux, puis par le législateur, comme le résultat d'un processus social, artistique et économique spécifique, dont le modèle dominant est celui de l'industrie cinématographique de fiction. Dans les années 1980, les oeuvres cinématographiques se coulent ensuite dans la notion générique d'oeuvres audiovisuelles, dont le régime légal est pensé comme un moyen d'accompagner le développement d'un marché global.

MOTS-CLÉS : DROIT D'AUTEUR, HISTOIRE, ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE, COPYRIGHT, FILM

In the first years of cinema, lawyers viewed films as the result of a mechanical recording device : the camera. In that sense, motion pictures were equivalent to photographs. For both of them, the question was how they could be protected as works of authorship in spite of their technological origin. In the 1930's, lawyers stopped considering motion pictures only as the output of a technical device and started to view them as the output of a complex industry : the motion picture industry. In the 1980's, the french Copyright Law eventually merged television programs and motion pictures into the single legal category of « audiovisual works ». This choice was meant as a way of promoting a global market for all kind of moving images.

KEYWORDS : AUTHOR'S RIGHT, HISTORY, CINEMATOGRAPHIC WORK, COPYRIGHT, MOTION PICTURE

¹ Dominique Bougerol est Maître de conférences associé à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Il enseigne le droit d'auteur et les droits voisins, ainsi que le droit du travail, appliqués au secteur de l'audiovisuel.

À l'heure où les films initialement diffusés en salles de cinéma sont accessibles sous des formes variées (écrans de télévision ou d'ordinateur, tablettes, téléphones portables...) et par le biais de multiples canaux (TNT, Internet, réseaux de téléphonie mobile...), il est intéressant de constater qu'une recherche des occurrences de l'expression « œuvre cinématographique » (au singulier comme au pluriel) dans les bases de données juridiques aboutit également à une grande diversité. Dans les résultats obtenus², on peut ainsi, par exemple, identifier des notions d'œuvre cinématographique distinctes pour l'application de la réglementation relative au soutien financier du cinéma (décret n° 99-130 du 24 février 1999) ou pour celle de la réglementation sur les obligations de diffusion des éditeurs de services de télévision (décret n° 90-66 du 17 janvier 1990).

Mais plutôt que de chercher à identifier avec précision tous ces différents sens (même si cette identification donnerait vraisemblablement une certaine mesure du phénomène de l'éclatement du cinéma), il nous paraît plus judicieux de retracer les grandes lignes de l'évolution historique de la notion d'œuvre cinématographique au sein de la branche particulière du droit que constitue le droit d'auteur (appelé également propriété littéraire et artistique). Cette analyse diachronique présentera d'abord la naissance et le développement de cette notion juridique, pour constater ensuite son effacement, sans toutefois être en mesure d'établir aujourd'hui formellement son constat de décès.

L'apparition de la notion juridique d'œuvre cinématographique

En l'espace de moins de trente ans, la notion juridique d'œuvre cinématographique en droit d'auteur est passée du résultat d'un procédé technique (comme nous allons le voir dans une première sous-partie) au résultat d'un processus organisationnel (comme nous le montrerons ensuite).

L'œuvre cinématographique : résultat d'un procédé technique

Au premier temps du Cinématographe, les œuvres cinématographiques sont considérées comme des suites de photographies. Le langage utilisé par les tribunaux dans les affaires relatives à l'utilisation du Cinématographe ne laisse guère de doute quant à cette assimilation. On y parle de « mise en plaque », de « manipulations photographiques »³, de « successions de photographies »⁴ ou encore d'une

2 L'interrogation de la base de données publique française Légifrance (www.legifrance.gouv.fr) avec l'expression « œuvre(s) cinématographique(s) » produit un résultat recensant pas moins de 855 textes légaux ou réglementaires publiés depuis 1990 (site consulté le 31 octobre 2012).

3 Tribunal civil de la Seine (3^e ch.), 10 février 1905, *M. Eugène-Louis Doyen c. M. Ambroise-François Panarland et Société Générale des Phonographes et des Cinématographes*, *Ann. prop. ind.* 1905, p. 11 ; *D. P.* 1905, 2, p. 390 ; *Dr. aut.* 1905, p. 76.

4 Tribunal civil de la Seine (1^{re} ch.), 7 juillet 1908, *Héritiers de M. Jules Barbier, M. Michel Carré et M. Charles Gounod c. M. Lucien Vives et M. Gabriel Kaiser*, *D. P.* 1910, 2, p. 83 note Charles Claro ; *S.* 1910, 2, p. 259 note André Taillefer.

« épreuve positive »⁵. Loin d'être un inconvénient, cette assimilation bénéficie, au contraire, aux auteurs d'œuvres cinématographiques ou à leurs ayants droit en ramenant ces dernières à une catégorie d'œuvres déjà connue et largement acceptée par le droit applicable à l'époque (Potu, 1911, p. 723-773). C'est ainsi que MM. Maillard et Claro peuvent affirmer avec confiance en 1908 : « il n'y a aucun motif pour ne pas protéger les œuvres cinématographiques comme les autres œuvres photographiques » (Pouillet, 1908)⁶. Certains juristes ont parfois critiqué rétrospectivement cette assimilation originelle des œuvres cinématographiques aux œuvres photographiques comme une approximation grossière (voir en particulier Gérard, 1953, p. 20-21)⁷. Mais cette critique est-elle légitime alors que l'état de la technique cinématographique de l'époque (absence du procédé du montage, fixité de la prise de vue...) ne rendait pas du tout absurde l'assimilation intellectuelle de l'œuvre cinématographique à l'œuvre photographique ? N'est-ce pas dénaturer le sens des décisions de l'époque que de les analyser avec la conception des œuvres cinématographiques qui prévaudra de nombreuses années plus tard, alors que les modes de production cinématographique ont radicalement changé ?⁸ Il n'y a, en réalité, rien d'anormal à ce que le droit traite, à cette époque, les œuvres cinématographiques de la même manière que les œuvres photographiques, car les unes comme les autres sont considérées comme étant le résultat de procédés mécaniques d'enregistrement d'images. La question qui se pose alors est celle de savoir si les changements qui interviennent dans le fonctionnement esthétique des œuvres cinématographiques, telles que l'introduction de mouvements de caméra, d'effets de montage ou, pour les œuvres de fiction, la mise en place progressive d'un récit assurant une continuité narrative, impliquent qu'il faille distinguer juridiquement les œuvres cinématographiques des œuvres photographiques.

L'œuvre cinématographique : résultat d'un processus organisationnel

À la fin des années 1920, la doctrine⁹ commence à reconnaître un caractère artistique spécifique à l'œuvre cinématographique qui est présentée comme une œuvre irréductible aux autres formes d'expression (Devillez, 1928, p. 95 ; Mayer, 1935, p. 41). Les juristes semblent accompagner en cela certains intellectuels et certains cinéastes dans leur combat pour « faire reconnaître l'autonomie d'une expression » (Billard, 1995, p. 36). Seulement, reconnaître l'autonomie esthétique des œuvres cinématographiques est une chose, reconnaître leur autonomie juridique en est une

⁵ Tribunal civil de la Seine (3e ch.), 17 mars 1905, *M. Moïse-Félix Mesguich c. Compagnie générale des Phonographes, Cinématographes et appareils de précision, anciens établissements Pathé frères*, D. P. 1905, 2, p. 391.

⁶ Voir aussi Poinard, 1910, p. 61.

⁷ Voir également Légli, 1977, p. 16 (avec toutefois un point de vue plus mesuré : cf. p. 19, note 10) ; Pontier, 1995, p. 48 ; Bernault, 2002, p. 3 et 24.

⁸ Voir l'ouvrage pionnier de Burch (1991), ainsi que Gaudreault, 2008.

⁹ La doctrine désigne l'opinion des juristes (enseignants, praticiens, magistrats) telles qu'ils la font connaître dans les revues juridiques.

autre. Or, à lire les écrits doctrinaux de l'époque, on a bien du mal à saisir quelles conséquences juridiques ces auteurs entendent déduire de cette autonomie esthétique affirmée. La véritable spécificité juridique des œuvres cinématographiques va se révéler par rapport à la différence de traitement que la jurisprudence va opérer entre les œuvres cinématographiques et les œuvres photographiques. Alors que ces dernières vont continuer à être considérées comme le résultat d'une simple technique de reproduction des images, les juges vont faire passer cette origine technique au second plan pour les œuvres cinématographiques. Il suffit, pour saisir ce changement radical de perspective, d'examiner l'évolution de la jurisprudence relative aux œuvres cinématographiques. On mesure idéalement cette évolution en comparant deux jugements rendus par la même juridiction (le tribunal civil de la Seine) à deux époques différentes. Dans la première affaire (1905)¹⁰, on peut ainsi lire :

Attendu que ces épreuves cinématographiques sont des œuvres d'art protégées par la loi de 1793 complétée par celle du 11 mars 1902 ; qu'elles appartiennent au docteur Doyen, qui les a ordonnées et composées ;

Alors qu'en 1935, la même juridiction¹¹ affirme ensuite :

Attendu qu'il est universellement admis que les œuvres cinématographiques font l'objet d'un droit de propriété artistique et sont protégées par les textes qui régissent la matière ;

Le contraste est saisissant : le tribunal civil de la Seine affirme, à trente ans d'intervalle, que « ces épreuves cinématographiques sont des œuvres d'art protégées » puis « qu'il est universellement admis que les œuvres cinématographiques font l'objet d'un droit de propriété artistique » (nous soulignons).

La conception jurisprudentielle des œuvres cinématographiques a donc radicalement évolué. À partir des années 1930, les juridictions ne sentent, en effet, plus aucun besoin de justifier le fait que les œuvres cinématographiques soient protégées par la propriété littéraire et artistique¹². Mieux, cette protection semble aller de soi.

¹⁰ Tribunal civil de la Seine (3^e ch.), 10 février 1905, *Docteur Doyen c. Parnaland et Société Générale des Phonogrammes et Cinématographes*, D.P. 1905, 2, p. 389.

¹¹ Tribunal civil de la Seine (réf.), 19 mars 1935, *Société Tobis Sascha c. Studio Étoile*, Gaz. Pal. 1935, 2, p. 63.

¹² Voir par exemple CA Dijon (ch. corr.), 9 juillet 1930, *Mozimann c. Ministère Public et Établissements L. Aubert*, D. H. 1930, J., p. 501 : « Attendu que l'art. 428 c. pén. embrasse toutes les productions littéraires, scientifiques et artistiques, représentées sans le consentement formel des auteurs ; que notamment les œuvres cinématographiques sont protégées par les règles de la propriété artistique ; qu'il a été spécialement fait application de cette disposition légale aux films cinématographiques » (nous soulignons) ; CA Douai, 30 avril 1930 : « On ne peut pas dénier aux productions actuelles du cinéma le caractère de créations littéraires, artistiques ou scientifiques » (cité dans Léglise, 1970, p. 201).

Pour justifier leur position, il est insuffisant de remarquer que l'appareil d'enregistrement cinématographique s'est modernisé et qu'il est possible, en particulier, d'ajouter des sons aux images. Ce seul changement technique ne permet pas d'expliquer pourquoi les œuvres cinématographiques sont naturellement protégées par le droit d'auteur. La réponse se trouve plutôt dans le fait que l'œuvre cinématographique n'est plus seulement considérée, à cette époque, comme le résultat d'un procédé mécanique, mais qu'elle s'impose aux juges comme le résultat d'un processus social, économique et artistique complexe et coûteux. À ce titre, on constate que les litiges soumis aux juges prennent place exclusivement dans le cadre professionnel bien précis de l'industrie de fiction cinématographique.

Ainsi s'explique sous un jour nouveau la présentation historique faite par la doctrine de l'émancipation artistique des œuvres cinématographiques. Cette autonomie revendiquée au profit de celles-ci a un objectif inavoué : celui que les œuvres cinématographiques ne soient plus prisonnières d'un schéma les réduisant au résultat d'un procédé mécanique d'enregistrement des images, à l'instar des œuvres photographiques. Sous couvert d'une histoire esthétique, c'est donc bien la suprématie de l'industrie de fiction cinématographique que la doctrine reconnaît, tout passant sous silence la diversité des œuvres cinématographiques (cinéma expérimental, scientifique, documentaire, fiction, dessins animés, etc.) et ce qui les rassemble toutes : à savoir d'être chacune, prise individuellement, le résultat d'un procédé d'enregistrement mécanique d'images et de sons – un procédé automatique dont il convient de savoir comment sa mise en œuvre permet, malgré tout, la réalisation d'une conception intellectuelle susceptible d'être protégée par la propriété littéraire et artistique.

Cette évolution vers l'œuvre cinématographique, conçue comme le résultat d'un processus organisationnel, va trouver son apogée avec le vote de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Ce texte prévoit ainsi un ensemble de dispositions spécifiques aux œuvres cinématographiques (articles 14 à 17) qui diffèrent substantiellement des règles applicables aux autres œuvres de l'esprit. Ce régime légal dérogatoire apparaît comme le fruit de compromis entre les acteurs de l'industrie de production de films, intégrés ensuite par les services ministériels dans le projet de loi¹³. Les travaux préparatoires de la loi de 1957 sont, à cet égard, éclairants : au cours de la discussion du texte devant le Parlement, le gouvernement empêche, à de multiples reprises, les parlementaires de modifier les règles propres aux œuvres cinématographiques en faisant valoir que ces modifications bouleverseraient les compromis chèrement acquis entre les organisations professionnelles d'auteurs et de producteurs cinématographiques.

13 « Il importait d'une part de protéger les droits des auteurs, qui sont parfois nombreux et qui appartiennent souvent à des disciplines très différentes (auteur du scénario, auteur des paroles, auteur de la musique, réalisateur, etc.) : ces droits risquent parfois de s'opposer les uns aux autres, comme toujours dans les cas de collaborations aussi complexes. D'autre part, il était nécessaire (afin de ne pas porter préjudice à une industrie nationale aussi riche d'avenir) d'assurer aux producteurs des garanties que l'importance des capitaux engagés justifiait amplement » (Exposé des motifs du projet de loi sur la propriété littéraire et artistique, J. O. Doc. Parl. Ass. Nat., session de 1954, séance du 6 juin 1954, annexe n° 8612, p. 985).

L'effacement de la notion légale d'œuvre cinématographique

En matière de droit d'auteur, le régime légal des œuvres cinématographiques a connu une remarquable stabilité et n'a guère fait l'objet de critiques, si ce n'est, comme nous allons le voir, une tentative doctrinale de promouvoir un régime commun aux œuvres cinématographiques et télévisuelles dans les années 1960. Nous montrerons toutefois ensuite qu'à partir de 1985, tout change puisque la notion d'œuvre cinématographique cède sa place dans la loi à la notion générique d'œuvre audiovisuelle.

Une tentative doctrinale...

Au début des années 1960, un professeur de droit, Gérard Lyon-Caen, propose d'établir un régime juridique unique pour les œuvres cinématographiques et les œuvres télévisuelles (appelées, à l'époque, radiovisuelles) sur le modèle de celui déjà applicable aux œuvres cinématographiques. À l'appui de cette proposition très novatrice, Gérard Lyon-Caen fait valoir que « l'œuvre radiovisuelle s'apparente de très près à l'œuvre cinématographique, dans la mesure où elles sont toutes deux un ensemble agencé par l'esprit créateur de l'homme, d'images et de sons (Lyon-Caen, 1962, p. 3), si bien que « l'œuvre audiovisuelle constituée par des paroles, des sons, des images, se succédant dans un certain ordre constitue une catégorie juridique unique (Lyon-Caen, 1963, p. 92). La preuve en est, nous dit-il, que « pour le public, la prestation est identique ; pour les créateurs, le travail est du même ordre » (*Ibidem*). Aussi originale soit-elle, cette proposition de créer un régime juridique unique des œuvres audiovisuelles n'est cependant pas reprise par le législateur ni par la jurisprudence, car elle se heurte, à l'époque, au très fort antagonisme des milieux professionnels du cinéma et de la télévision (Bourdon, 1990, p. 187-193 ; Chaniac et Jézéquel, 1998, p. 30-40), en dépit de certaines tentatives institutionnelles de rapprochement¹⁴.

La proposition de Gérard Lyon-Caen confond le phénomène de la création audiovisuelle – compris comme la réalisation d'une conception intellectuelle sous la forme d'une suite d'images accompagnées de sons – avec le phénomène de la production qui suppose l'existence d'un secteur économique et social structuré. Si l'on peut intellectuellement considérer que la création cinématographique et la création télévisuelle d'œuvres de fiction enregistrées peuvent être pensées juridiquement comme relevant d'un mode de création similaire, ceci ne permet cependant pas d'en déduire logiquement que les secteurs économiques de la production cinématographique et de la production télévisuelle peuvent être régis par un régime juridique professionnel identique.

¹⁴ Voir, sur les tentatives émanant de la direction de la RTF à diverses époques, le recueil Jean d'Arcy parle réuni par Cazenave (1984, p. 95-97). Pour un exemple des difficultés nées d'une expérience de rapprochement, voir Garçon, 2002, p. 119-135.

... tardivement consacrée par la loi

Avec le vote de la loi du 3 juillet 1985, qui a modifié et complété la loi du 11 mars 1957, les souhaits de Gérard Lyon-Caen seront finalement exhaussés. C'est ainsi que la loi de 1985 remplace l'expression d'œuvre cinématographique par celle d'œuvre audiovisuelle dans la quasi-intégralité des articles du Code de la propriété intellectuelle. L'expression d'œuvre cinématographique survivant seulement à l'article L. 112-2, 6° du Code de la propriété intellectuelle aux termes duquel : « sont considérées comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : [...] les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ».

Cette substitution s'explique par le souci du législateur d'adapter le droit à l'émergence des nouvelles techniques. L'usage de l'adjectif « audiovisuel » n'est d'ailleurs pas là par hasard, car il concentre, par sa plasticité et son ambivalence, un projet d'avenir jamais totalement déterminé. L'objectif des pouvoirs publics étant de construire un environnement économique, technique et juridique favorable au développement d'une industrie nationale de programmes audiovisuels (dont le secteur de la production de fiction cinématographique ne devient qu'une partie) au sein d'un marché fortement concurrentiel. En d'autres termes, il ne s'agit donc plus de constater par la loi un équilibre propre à un secteur économique bien organisé¹⁵, comme cela avait été le cas pour l'adoption de la loi du 11 mars 1957, mais d'accompagner le développement d'un marché audiovisuel que l'on espère florissant.

Dans ce cadre, la présence de l'expression « œuvres cinématographiques » à l'article L. 112-2, 6° du Code de la propriété intellectuelle apparaît comme le vestige d'un passé révolu : celui où les acteurs du secteur de l'industrie de fiction cinématographique avaient pu imposer aux pouvoirs publics un régime légal qui leur soit propre.

On peut toutefois, se demander si cette tentative d'encadrement juridique d'un marché de l'audiovisuel, devenu très incertain, n'aboutit pas à certaines incongruités quand on constate la récente et curieuse résurgence de l'expression d'œuvre cinématographique dans le Code de la propriété intellectuelle. En introduisant à l'article L. 335-3 de ce code, la disposition selon laquelle « est également un délit de contrefaçon toute captation totale ou partielle d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle en salle de spectacle cinématographique », la loi du 12 juin 2009 distingue ainsi dorénavant l'œuvre audiovisuelle de l'œuvre cinématographique alors que la première est censée englober la seconde dans tout le reste du Code de la propriété intellectuelle¹⁶. Un signe peut-être que nous sommes passés de l'éclat du cinéma au cinéma éclaté.

15 Ce passage de la notion d'œuvre cinématographique à celle d'œuvre audiovisuelle s'accompagne dorénavant d'un important contentieux né des difficultés à appliquer à des productions diverses, regroupées sous l'appellation générique d'œuvres audiovisuelles, un régime légal conçu avant tout pour les œuvres de production de fiction cinématographique.

16 L'expression « œuvre cinématographique ou audiovisuelle » semble résulter ici d'une importation mal maîtrisée, au sein du Code de la propriété intellectuelle, d'une expression présente dans le droit administratif du cinéma et le droit administratif de l'audiovisuel. Pour une présentation de l'un et de l'autre de ces droits, voir Kamina, 2011 ; De Bellescize et Franceschini, 2011.

RÉFÉRENCES

- Bernaut, C. (2003). *La Propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel*. Paris, France : Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence. 2003.
- Billard, P. (1995). *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*. Paris, France : Flammarion.
- Bourdon, J. (1990). *Histoire de la télévision sous de Gaulle*. Paris, France : INA.
- Burch, N. (1991). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris, France : Nathan.
- Cazenave, F. (1984). *Jean d'Arcy parle*. Paris, France : La Documentation Française.
- Chaniac, R. et Jézéquel, J. P. (1998). *Télévision et cinéma. Le Désenchantement*. Paris, France : INA.
- De Bellescize, D. et Franceschini, L. (2011). *Droit de la communication* [2005]. Paris : Presses Universitaires de France.
- Devillez, H. (1928). *L'Œuvre cinématographique et la propriété artistique*. Poitiers : Presses Universitaires de France.
- Garçon, F. (2002). Les noces manquées du cinéma et de la télévision française : l'affaire du *Testament du docteur Cordelier*, 1959-1961. Dans L. Creton (dir.). *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel* (p. 119-135). Paris, France : CNRS.
- Gaudreault, A. (2008). *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris, France : CNRS.
- Gérard, P. D. (1953). *Les Auteurs de l'œuvre cinématographique et leurs droits. Étude de droit français*. Paris, France : Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.
- Kamina, P. (2011). *Droit du cinéma*. Paris, France : LexisNexis.
- Léglise, P. (1977). *Histoire de la politique du cinéma français. Le Cinéma et la III^e République* [1970]. Paris, France : Pierre Lherminier.
- Lyon-Caen, G. (1962, mars). Le cinéma, la télévision et les droits des auteurs en droit français. *Le Droit d'auteur - Revue mensuelle du Bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 75 (3), 51-55.
- Lyon-Caen, G. (1963). Cinéma et télévision. *Daloz* (section « Chronique XV »), p. 92-94.
- Mayer, C. (1935). *Quelques aspects du droit d'auteur en matière de cinématographie*. Paris, France : Imprimerie Georges Subervie.
- Potu, E. (1911). La Protection des œuvres cinématographiques en droit français. *Revue trimestrielle de droit civil*, 10, 723-773.
- Poinsard, L. (1910). *La Propriété littéraire et artistique. Répertoire alphabétique rédigé d'après la législation, les traités, les usages et la jurisprudence des divers pays*. Paris, France : Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.
- Pontier, J. M. (1995). *Le Droit du cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Pouillet, E. (1908). *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation* [1879] – Troisième édition refondue et mise au courant de la législation, de la doctrine et de la jurisprudence par Georges Maillard et Charles Claro. Paris, France : Imprimerie et Librairie Générale de Jurisprudence Marchal et Billard.