

S.d.N. - U.D.P. 1932
ETUDES XI : Droits intellectuels:
Oeuvre cinématographique - Doc. 1

INSTITUT INTERNATIONAL DE ROME POUR

L'UNIFICATION DU DROIT PRIVE

O B S E R V A T I O N S.

CONCERNANT L'INTERPRETATION DE L'ART. 14 DE LA CONVENTION DE BERNE

POUR LA PROTECTION DES OEUVRES LITTERAIRES ET ARTISTIQUES

O B S E R V A T I O N S

CONCERNANT L'INTERPRÉTATION DE L'ART. 14 DE LA CONVENTION DE BERNE POUR LA PROTECTION DES OEUVRES LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES =====

I.- Le 2ème alinéa de l'art. 14 de la Convention de Berne, révisée à Rome le 2 juin 1928, est ainsi conçu: "Sont protégées comme oeuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère original. Si ce caractère fait défaut, la production cinématographique jouit de la protection des oeuvres photographiques". La première partie de cet alinéa, qui établit un droit de propriété artistique sur les productions cinématographiques ayant un caractère original, fait surgir, en raison de sa concision, l'un des problèmes les plus discutés parmi ceux qui concernent la protection des oeuvres littéraires et artistiques: que faut-il entendre par l'auteur de l'oeuvre cinématographique, au sens de cet alinéa?

La création d'une oeuvre cinématographique est due à la collaboration d'un assez grand nombre de personnes, qui portent dans la pratique, des noms correspondants aux rôles par elles remplis; et les discussions qui s'élèvent pour savoir si ces différents collaborateurs à la production du film constituent ou non des auteurs, proviennent bien souvent du fait que les auteurs appliquent à une même personne des noms différents ou bien désignent des personnes différentes par un même nom. Aussi croyons-nous utile de préciser avant tout la signification des termes par lesquels nous allons désigner les personnes préposées aux différents rôles.

1) - La signification des mots "auteur de l'oeuvre originale" ne donne pas lieu à contestation. Il est clair que l'on désigne par ce terme l'auteur de l'oeuvre littéraire ou artistique dont le film a été tiré.

2) - La détermination de qui est le "producteur" est moins simple, en raison de la grande variété des rôles qui sont attribués normalement au producteur. On désigne généralement par ce nom celui qui doit réunir les moyens nécessaires à la production de l'oeuvre cinématographique, c'est à dire:

a) Fournir les capitaux nécessaires pour la réalisation du film.

b) Acquérir le droit de représenter au cinématographe l'oeuvre originale.

c) Choisir et accepter le "scénario".

d) Engager les différentes personnes qui doivent coopérer à la production du film.

e) Diriger les "scénaristes" le "metteur en scène" contrôler et surveiller leur travail.

f) Participer à la rédaction des titres et au découpage définitif du film.

g) Procéder, enfin, au placement de l'oeuvre produite chez un éditeur cinématographique.

3) - L'éditeur cinématographique est celui qui tire du négatif du film les exemplaires positifs, destinés au louage ou à la vente.

4) - Le scénariste est celui qui adapte à l'écran l'oeuvre originale en la divisant en scènes pouvant être reproduites par la cinématographie.

5) - Le metteur en scène ou directeur artistique est celui qui organise et dirige la réalisation concrète de l'oeuvre cinématographique: il prépare le milieu dans lequel l'action va se développer et il instruit et surveille les acteurs et les opérateurs cinématographiques, qui sont soumis à son contrôle absolu.

6) - Les opérateurs sont ceux qui sous la direction du metteur en scène ont la tâche d'enregistrer l'action cinématographique au moyen des appareils de prise de vues.

7) - Les acteurs sont les interprètes de l'action scénique qui est l'objet de la prise cinématographique.

Quant aux autres catégories d'auxiliaires qui peuvent exister en dehors des personnes que nous venons d'énumérer, (tels que: décorateurs etc.) il n'y a pas lieu ici de s'en occuper; à leur égard, la question de savoir s'ils doivent être considérés comme co-auteurs de l'oeuvre cinématographique ne se pose même pas.

II.- Ayant ainsi défini les personnes qui coopèrent à la production du film, il convient de déterminer lesquelles parmi ces personnes ont le caractère d'auteurs (co-auteurs) de l'oeuvre cinématographique.

Il faut remarquer, à cet égard, que le droit reconnu par l'art. 14 C.B. est un véritable droit d'auteur: il ne peut donc appartenir qu'à ceux qui apportent à la production une contribution littéraire ou artistique. Au sens de ladite Convention ne peuvent donc être compris parmi les auteurs ceux qui, tout en contribuant à réaliser l'oeuvre cinématographique, n'ont pourtant qu'une activité matérielle ou technique. Sous le bénéfice

de ces considérations, nous pouvons procéder à l'examen particulier de l'activité de chaque participant à la production de l'oeuvre.

1) - On ne peut pas nier, en principe, que l'auteur de l'oeuvre originale apporte une contribution artistique à la création de l'oeuvre cinématographique. Mais en fait il paraît certain que l'art. 14 ne permet pas de considérer l'auteur de l'oeuvre originale en tant que tel, comme co-auteur de l'oeuvre cinématographique. Les droits qui lui sont réservés sont différents et distincts. L'auteur de l'oeuvre originale et celui de l'oeuvre cinématographique sont d'après la Convention de Berne deux personnes distinctes.

A notre avis, l'auteur de l'oeuvre originale ne doit donc pas être compris dans le terme "auteur", à l'alinéa 2ème de l'article 14.

2) - Nous n'en dirons pas autant en ce qui concerne le producteur. En effet on doit reconnaître à celui-ci le rôle d'un vrai co-auteur, moins à cause de sa fonction économique (laquelle, malgré son importance, n'a aucun caractère littéraire ni artistique), qu'en raison des nombreuses fonctions qui lui incombent dans le choix des différents participants à la création du film et surtout dans la direction et le contrôle des "scénaristes", des "metteurs en scène", et dans le choix des titres et le découpage définitif du film.

Il est aisé de reconnaître l'importance pratique de ces rôles si variés pour la réussite de l'oeuvre définitive.

3) - A l'opposé de ce qui doit être admis pour le producteur, on ne peut pas reconnaître le caractère de co-auteur à l'éditeur. Le rôle de celui-ci en effet, se borne à produire les positifs destinés au louage ou à la vente du film.

Non seulement il intervient à un moment où l'oeuvre cinématographique est déjà artistiquement complète, mais son travail est essentiellement technique, éventuellement commercial; son rôle ne présente en aucun cas les caractéristiques d'une activité artistique ou littéraire.

4) - Le scénariste au contraire, est un vrai co-auteur. En effet, il établit les scènes à filmer, contribuant ainsi directement à la création de l'oeuvre cinématographique et il détermine la structure concrète du film, dont le succès artistique dépend pour beaucoup de la façon dont le scénariste a adapté à l'écran, dans une suite de scènes rationnelles prêtes à être visualisées, l'oeuvre originale.

5) - On peut en dire de même du metteur en scène. C'est lui qui va réaliser le film, puisqu'il a la direction absolue des acteurs, des opérateurs, et de la mise en scène. C'est lui qui va subdiviser et grouper les scènes de la façon qui se prête le mieux à leur exécution matérielle, c'est lui qui peut obliger les acteurs à refaire plusieurs fois les mêmes scènes, afin de choisir pour la composition définitive du film celles qui d'après lui sont les meilleures; c'est à lui enfin que les opérateurs sont complètement subordonnés en ce qui concerne la prise cinématographique: il est donc facile de reconnaître qu'il a dans la réalisation du film un rôle essentiellement créateur.

6) - Au contraire, le caractère de co-auteur n'appartient pas à l'opérateur. Quoique sa manière d'exécuter la prise des vues ait beaucoup d'influence sur le succès du film, il faut néanmoins remarquer que le rôle de l'opérateur est subordonné à celui du metteur en scène et surtout que sa collaboration doit être considérée comme de caractère essentiellement technique.

Or, ainsi qu'on a cru devoir le rappeler, l'art.14 protège l'activité artistique et littéraire et non l'activité technique. Celle-ci lorsqu'elle revêt un caractère créateur (nouveaux systèmes de prise, etc.) jouit de la protection accordée aux inventions (propriété industrielle) mais elle ne peut en aucun cas rentrer dans le domaine de la Convention de Berne.

7) - Le problème concernant les acteurs cinématographiques est des plus délicats. Il est certain avant tout qu'il faut exclure du rôle de co-auteurs les simples figurants et tout personnage de second plan. Là-dessus tout le monde est d'accord. La question se pose donc seulement au sujet de ceux que l'on convient d'appeler les "vedettes cinématographiques" (artistes, interprètes). Mais, outre la difficulté pratique de reconnaître dans chaque cas particulier le caractère attribué à un acteur, (voir à ce propos "Droits des exécutants et interprètes d'oeuvres littéraires et artistiques" U.D.P. Etudes IX S.d.N. - 1932 - C.D. 1932) il nous semble que l'on ne doit jamais reconnaître aux acteurs, en tant que tels, la qualité de participants à la création de l'oeuvre d'art. (Voir, en ce sens, le rapport précité).

L'acteur, en effet, ne crée librement rien de nouveau: il ne fait qu'exprimer par son jeu l'idée artistique, qui issue de la conception de l'auteur de l'oeuvre originale se réalise à travers son adaptation à l'écran et sa visualisation, accomplies par le scénariste et le metteur en scène. A ce dernier surtout, l'acteur, dans la production cinématographique, est complètement subordonné.

Si certains soutiennent que la collaboration apportée à la création du film, par quelques grands acteurs possède un vrai caractère créateur, on peut aisément leur répondre que, nous n'envisageons ici que les fonctions typiques propres à chacun des collaborateurs de l'oeuvre cinématographique. Rien n'empêche, ainsi qu'il arrive dans les cas cités, que plusieurs rôles soient réunis chez la même personne, et que celle-ci se voie reconnaître la qualité de co-auteur lorsque, parmi les fonctions qu'elle exerce, certaines présentent un caractère créateur.

Plusieurs des artistes les plus connus sont "metteurs en scène" pour le rôle qu'ils jouent comme acteurs. L'un d'eux, Charlie Chaplin, est aussi bien souvent "metteur en scène" du film entier, à la création duquel il collabore en qualité d'acteur. Dans ce cas il est vrai que l'on doit reconnaître aux acteurs le titre de co-auteurs, mais seulement en leur qualité de metteurs en scène, et non d'acteurs proprement dits.

On reconnaîtra donc, à notre avis, la qualité de co-auteurs au "producteur", au "scénariste" et au "metteur en scène"; on n'attribuera ce caractère à aucune des autres personnes, dont l'oeuvre manque des éléments d'originalité et de création requis par la Convention pour qu'un droit de propriété littéraire et artistique puisse être reconnu.

III.- La détermination des différents co-auteurs de l'oeuvre cinématographique, que l'on vient de faire dans le chapitre précédent ne suffit pas, quoique nécessaire, à résoudre toutes les difficultés que fait naître l'interprétation du second alinéa de l'art. 14.

La protection concédée aux auteurs selon la Convention comporte principalement deux éléments: a) un droit économique, b) un droit moral. Or, en ce qui concerne le premier, et étant donné qu'il peut être librement aliéné, il est du plus grand intérêt d'établir à qui appartient, en principe, le droit patrimonial sur l'oeuvre cinématographique. Et la solution de cette question évidemment doit être fournie par une analyse des rapports qui s'établissent entre les différents participants à cette oeuvre.

a) Quant aux droits patrimoniaux, il convient d'observer que rien, en théorie, ne s'oppose à ce que chacun des co-auteurs garde sur le film tous les droits que lui vaut sa collaboration à la production de l'oeuvre cinématographique.

En fait, il faut reconnaître, que dans la pratique les choses se passent généralement d'une façon assez différente: le producteur soit qu'il revête lui-même la qualité d'entrepreneur ou soit qu'il agisse en qualité de mandataire d'une entreprise cinématographique, conclut avec les différents collaborateurs une série de contrats de travail ou d'entreprise; en vertu de ces contrats ces derniers s'engagent à prêter certains services ou à accomplir une prestation déterminée, et ils acquièrent droit à une rétribution en argent généralement indépendante du produit de la vente ou du louage du film. Il est donc évident que - sauf clauses particulières - les différents collaborateurs du film se dépouillent au profit du producteur (ou de l'entreprise dont celui-ci est le mandataire) de tous leurs droits patrimoniaux, dont le producteur

(ou l'entreprise) apparaît dès lors comme le seul titulaire(1).

Il est universellement admis que telle doit être l'analyse des contrats intervenant entre le producteur et les différents collaborateurs du film (Voir Marotte, De l'application des droits d'auteur et d'artiste aux oeuvres cinématographiques et cinéphoniques, Paris 1930, p. 54 et suiv.; Devillez, l'oeuvre cinématographique et la propriété artistique Paris 1928, p. 142 et suiv.). Au surplus, étant donné que le producteur engage des capitaux considérables dans la production du film, il est bien naturel qu'il veuille s'assurer le droit exclusif d'exploiter celle-ci.

De lege lata par conséquent ce problème, quels que puissent être ses aspects à d'autres points de vue, ne présente aucune difficulté particulière.

Il s'ensuit de là que d'après la Convention de Berne le propriétaire du cinéma où la représentation du film a lieu ne doit de rétribution qu'au producteur, ou à ceux qui sont cessionnaires de ses droits patrimoniaux sur l'oeuvre cinématographique (éditeur, distributeur).

b) Examinons à présent le second aspect de la question concernant les droits moraux des co-auteurs.

(1) Du reste, à supposer même que la rétribution soit proportionnelle au bénéfice produit par l'oeuvre achevée, il ne résulterait nullement de là une solution différente: il y aurait seulement un mode différent de fixation de la rétribution, mais cela ne modifierait pas la nature du contrat qui intervient entre le producteur et chaque co-auteur.

Notons avant tout que - bien que l'on ne puisse affirmer que les droits moraux reconnus à l'auteur soient intransmissibles(1)-il faut pourtant reconnaître que la cession, même la plus vaste et la plus complète des droits patrimoniaux sur une oeuvre, ne permet pas de présumer, en principe, une aliénation des droits moraux de l'auteur.

Il peut arriver toutefois, en certains cas, que la nature de l'oeuvre et le but pour lequel les droits sont cédés impliquent, au moins dans une certaine mesure, aussi la transmission d'une part de ces droits moraux.

Or, pour ce qui concerne l'oeuvre cinématographique il faut certainement admettre que la collaboration de plusieurs auteurs et la nécessité de coordonner les activités individuelles de ceux-ci donnent au producteur la faculté de porter atteinte dans certaines limites aux droits moraux des autres co-auteurs, puisqu'il a le droit de coopérer avec le metteur en scène à la mise au point et au découpage définitif du film. Ce droit, même lorsqu'il n'est pas expressément mentionné dans les contrats conclus par le "producteur" pour la production du film, est toujours considéré comme faisant partie des contrats de travail ou de l'entreprise puisque c'est seulement

(1) Ceci résulte d'une manière absolue des travaux préparatoires de la Conférence de Rome, où l'on a ajouté au texte de la Convention un art. 6 bis sur les droits moraux. Voir surtout les modifications apportées au projet italien dans la rédaction du texte définitif ("indépendamment de toute cession"; "même après la cession des droits patrimoniaux").

ainsi que l'on peut réaliser le film d'une façon organique.

Mais nous ne croyons pas que - à défaut de conventions spéciales - le producteur ou ses cessionnaires aient des droits moraux, autres et plus larges sur l'oeuvre; en principe, les contrats normaux conclus par lui avec les différents collaborateurs ne confèrent pas au producteur le droit de faire des modifications ou des retouches à la composition définitive du film; les différents co-auteurs du film conservent entier, mise à part la limitation dont il a plus haut été question, leur droit moral de voir respecter l'intangibilité de leur oeuvre.

L'art. 6 bis 1er alinéa de la Convention de Berne définit ainsi ce qu'on appelle communément le droit à l'intangibilité de son oeuvre: c'est le droit "de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de ladite oeuvre, qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation".

Cet article ne défend donc pas au titulaire des droits patrimoniaux toute espèce de modifications, mais seulement celles qui présentent les caractères mentionnés dans ledit article. Cela est important surtout pour ce qui concerne notre question, puisqu'il arrive très souvent que l'on apporte des modifications aux oeuvres cinématographiques postérieurement à leur composition, au moment de l'introduction de ces oeuvres dans des pays autres, que ceux pour lesquels elles ont été originellement produites.

On doit donc se demander s'il faut reconnaître au "producteur" ou à ses cessionnaires le droit de faire des retouches ou si ce fait est contraire au droit des auteurs à l'intangibilité de leur oeuvre et ne peut en conséquence se faire en dehors de leur consentement direct.

Etant donnés les contrats conclus entre les producteurs et les collaborateurs d'une part, et vu le texte de l'art. 6bis d'autre part, le problème ne peut pas recevoir une réponse générale, mais comme il s'agit d'une question d'espèce, il doit être examiné séparément dans chaque cas.

On peut affirmer toutefois en règle générale que l'on ne peut considérer comme contraire au droit moral de l'auteur toute modification apportée à l'oeuvre; seront telles seulement celles qui - par leur importance intrinsèque - portent atteinte à l'honneur ou à la réputation de cet auteur.

Or en principe on ne rencontre pas ces caractères dans les retouches faites dans des oeuvres cinématographiques au moment où on les introduit dans de nouveaux Pays; il faut admettre au contraire que les modifications apportées à l'édition originale du film en vue de l'adapter aux goûts d'un public déterminé, constituent un avantage même pour les auteurs qui viennent par ce moyen à acquérir une plus grande notoriété.

Si donc en principe, nous sommes d'avis que ces retouches dues au producteur ou à ses cessionnaires doivent être considérés comme licites, **toutefois on ne peut pas exclure**, que dans des cas particuliers les modifications introduites soient de nature à léser le droit moral de l'auteur; dans ces cas celui-ci a le droit de s'y opposer.

A côté du droit à l'intangibilité de l'oeuvre, l'art. 6 bis reconnaît aussi le droit au nom. A la différence du droit précédent, on ne peut absolument pas présumer que - faute d'une convention particulière - les différents auteurs aient renoncé à ce droit en faveur du producteur. Il faut donc reconnaître

à tous les co-auteurs non seulement le droit de faire insérer leur nom sur le positif du film, mais aussi celui de pouvoir revendiquer en tout temps la paternité spirituelle de l'oeuvre. Nous ne croyons même pas qu'une convention par laquelle un co-auteur renoncerait à la paternité de son oeuvre, puisse être considérée comme valable, car elle serait à notre avis - contraire aux bons moeurs.

Mais naturellement l'auteur peut toujours, s'il le veut, renoncer à faire apparaître son nom sur l'oeuvre à laquelle il a collaboré, surtout si celle-ci, au moment de la mise au point définitive, a subi des modifications qu'il doit tolérer en vertu du contrat, mais qu'il n'approuve pas; et l'auteur est libre d'agir ainsi, même si l'omission de son nom peut donner lieu à une diminution de la valeur commerciale de l'oeuvre.

IV.- Nous ne nous sommes occupés jusqu'ici que de l'oeuvre cinématographique au sens strict du mot (Bildfilm) et nous avons laissé de côté le film sonore (Tonfilm). Nous l'avons fait parce que - à notre avis - l'art. 14 ne vise que de la reproduction mécanique des images, tandis que celle des sons, même quand elle a lieu en connexion avec la première, ne perd pas son caractère d'adaptation d'oeuvres musicales aux instruments mécaniques, et de ce fait continue à être réglée par l'art. 13 de la Convention de Berne.

Nous avons déjà exposé cette thèse dans les observations concernant l'interprétation de l'art. 13 de la Convention de Berne pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, § 1, b) (U.D.P. Etudes X, S.d.N. 1932, C.D. 1932), et pensons pouvoir nous limiter à rappeler ici les conclusions de notre étude.