

LE SORT D'UNE ŒUVRE EXPLOITÉE DANS L'ACTIVITÉ ULTÉRIEURE DE SON AUTEUR

Xavier DAVERAT

Maître de conférences à l'Université Montesquieu-Bordeaux IV
Directeur adjoint du Centre de recherche universitaire
en informatique et créations immatérielles (CRUICI)
Responsable du DESS Propriété intellectuelle et communication

L'arrêt rendu par la première chambre civile le 19 février 2002 (société Flach film c. société Dune) marque la fin d'un différend qui se sera prolongé sur une dizaine d'années. C'est en effet en avril 1992 que la société ayant produit un film cinématographique est intervenue pour la première fois, par courrier, pour tenter de faire valoir ses droits sur cette œuvre et contester au réalisateur la faculté d'autoriser la réalisation d'une suite télévisée. Deux contentieux successifs en ont découlé.

Coline Serreau, réalisateur du film « Trois hommes et un couffin », s'était rapprochée de la société Dune et lui avait cédé les droits pour la réalisation d'un sitcom. La société FLACH était alors intervenue auprès de DUNE pour mettre en garde cette dernière sur la régularité de cette cession, du fait que Coline Serreau lui avait cédé les droits qu'elle détenait sur le film en qualité d'auteur. Il s'en est suivi des échanges de courriers entre ces protagonistes (et l'agent du réalisateur) aux termes desquels Coline Serreau considérait qu'elle avait le droit de permettre la réalisation d'une suite du film, tandis que la société FLACH maintenait son opposition au projet. Coline Serreau avait alors assigné FLACH pour faire juger que cette opposition n'était pas justifiée, et elle eut gain de cause tant en première instance que devant la Cour d'appel de Paris le 13 juillet 1993 (Juris-data n° 022621).

L'affaire aurait pu en rester là, mais les sociétés FLACH et DUNE se sont alors mutuellement assignées, la première soutenant toujours que le projet de suite constituait une contrefaçon, et la seconde demandant réparation du préjudice subi du fait de l'échec de ses pourparlers avec TF1 puis France 2, qu'elle imputait aux interventions du producteur du film cinématographique. Les juges du fond avaient donné gain de cause à la société DUNE et l'arrêt du 19 février 2002 (n° 321 FS-P, Droit 21, Flash, mis en ligne le 07.03.02) a rejeté le pourvoi introduit par la société FLACH.

À l'issue de ce feuilleton judiciaire, on peut revenir sur les termes du contrat initial, l'ensemble des arguments qui ont été échangés et le sens des décisions rendues en ce qu'ils fournissent des éléments utiles pour déterminer l'espace de liberté d'un auteur, dans l'hypothèse d'une création à partir d'une œuvre dont il a cédé les droits d'exploitation (I). En même temps, ces contentieux invitent à discuter de la faculté pour l'auteur de se prévaloir d'une œuvre déjà exploitée dans le cadre de ses activités ultérieures (II).

I. — LA LIBERTE DE CREER A PARTIR DE SON ŒUVRE

L'étendue de la cession des droits au contrat initial doit déterminer dans un premier temps le champ de liberté de l'auteur. La société FLACH niait en effet la possibilité de réaliser un sitcom à partir de « Trois hommes et un couffin » car la réalisation télévisée s'assimile à une nouvelle version du film. Or, le contrat conclu avec Coline Serreau cédait au producteur les droits de reproduction, de représentation et d'utilisation secondaire de l'œuvre, dont le droit de *remake* : il convenait dès lors de dire si la suite envisagée relève ou non du *remake* (A). Dans un second temps, le critère essentiel retenu pour différencier le film d'origine et l'œuvre nouvelle vient du fait que le producteur détient les droits d'exploitation d'un film « essentiellement centré sur un nouveau-né », alors que la série télévisée « se propose de présenter cet enfant entre cinq et huit ans ». Cette constatation, qui a permis de dire que « les deux œuvres se trouvent de ce fait totalement distinctes », doit amener à s'interroger sur la réutilisation d'un personnage par l'auteur (B).

A. — Le droit de remake

Pour la Cour de Paris, le droit de *remake* ne vise que l'adaptation ou la transposition de la même histoire. L'arrêt situe donc le *remake* dans le champ des œuvres dérivées (allusion aux « adaptations » dont parle l'art. L. 112-3 du Code de la propriété intellectuelle), c'est-à-dire celles qui découlent d'œuvres préexistantes, ce qui se conçoit puisque, s'agissant littéralement de « refaire », le lien à l'œuvre première est indéniable. Tout juste peut-on faire remarquer que l'usage du mot « adaptation » s'est plutôt imposé pour viser un changement de genre (« œuvres [qui] ne relèvent pas du même art » dit au passage une décision raisonnant sur le risque de confusion : TGI Paris, 30 juin 2000 : *Petites Affiches* 2001, n° 161, p. 4, obs. X. Daverat ; *RIDA* 2000, n° 186, p. 311), comme l'adaptation cinématographique d'un roman, ou d'une œuvre littéraire en dessin animé (TGI Paris, 25 mai 1994 : *D.* 1995, somm. p. 285, obs. C. Colombet).

Une suite ne fait alors pas partie du champ du *remake*, lequel s'entend d'une nouvelle version de l'œuvre d'origine. En effet, la suite se caractérise par la création d'un scénario original, différent de celui de l'œuvre première. Il s'agit d'une œuvre nouvelle, ce que confirme selon l'arrêt du 13 juillet 1993 le fait que la réalisation télévisée compte plus de onze heures de programmes (vingt-six épisodes de vingt-six minutes chacun), de sorte qu'il ne peut qu'y avoir œuvre nouvelle par rapport au film qui ne durait qu'une heure trente (aussi, la réalisation d'un tel ensemble n'entre-t-elle pas dans le droit d'utilisation secondaire du film par voie de télévision, prévu au contrat). D'ailleurs, la Cour a raison de relever que, dans un contrat passé avec la société WALT DISNEY PICTURES, le droit de *remake* était différent de celui « de réaliser pour la télévision des suites du film en langue française » (un *remake* du film a été produit aux Etats-Unis). Le réalisateur, qui s'était expressément réservé le second de ses droits, avait comme seule obligation de soumettre une proposition à la société américaine, ce qui avait été fait et avait suscité une réponse indiquant que WALT DISNEY PICTURES n'était pas intéressée.

Dès lors que l'arrêt du 13 juillet 1993 avait nettement séparé les deux œuvres, il était évident qu'aucun risque de confusion ne pouvait être relevé entre l'œuvre cinématographique

d'origine et sa suite télévisuelle. La société FLACH ne pouvait donc faire jouer à son profit la garantie de jouissance paisible que doit l'auteur à son cocontractant, puisque aucun trouble n'était relevé.

On est bien obligé de convenir, face à ce différend, que le contrat initial était mal rédigé. Il est de bonne politique dans un contrat de cession des droits d'exploitation cinématographique de viser spécifiquement le droit de *sequel* (il est souvent désigné par le terme anglo-saxon), lequel s'organise le cas échéant en le réglementant très précisément, tant sur le plan des modalités de réalisation (cession du droit de reprendre des éléments caractéristiques de l'œuvre première) que sur celui du droit moral (mention des noms des premiers scénaristes ou autres auteurs de l'œuvre d'origine, références à « l'idée originale de... » ou aux « personnages créés par », etc.). Du coup, on sent bien la tentative de la société FLACH de rattraper une situation qu'elle avait oublié de viser contractuellement. C'est le cas lorsqu'elle tente de faire valoir que, l'auteur s'étant expressément réservé le droit de réaliser une suite dans le contrat avec la société américaine, on peut en déduire qu'il a implicitement cédé ce droit dans le contrat conclu en France. La Cour de Paris ne s'y est pas laissé prendre : le fait pour Coline Serreau d'avoir étendu ses droits ne permet pas à la société française de « s'en prévaloir pour ajouter à la cession consentie à son profit un droit de suite au droit de *remake* ». C'est renouer avec un principe élémentaire du droit d'auteur selon lequel une cession de droit doit être expressément prévue.

B. — L'utilisation du personnage

Un personnage appartient à l'œuvre et se trouve d'ailleurs protégé par le droit d'auteur. Aussi, on pourrait se demander si le fait de reprendre le personnage d'une œuvre antérieure sur laquelle les droits d'exploitation ont été cédés par l'auteur ne heurte pas le principe de cette cession, puisque, dans l'ensemble des droits d'auteur cédés, se trouvent nécessairement ceux sur les personnages créés.

C'est la spécificité du scénario du film d'origine qui finit par conférer ici une grande liberté à son auteur. En effet, la jurisprudence relative à la protection des personnages nous dit que ceux-ci sont déterminés par leurs caractéristiques physiques (Paris, 5 mars 1982 : *Ann.* 1983, p. 240. — Rennes, 16 octobre 1984 : *RTDCom.* 1985, p. 587, obs. A. Françon), mais aussi par leur psychologie, leur comportement, leur environnement ou la façon de l'appréhender (Versailles, 12 mai 1995 : *RDPI* 1995, n° 59, p. 60. Adde. le jugement confirmé : TGI Nanterre, 21 décembre 1994 : *RDPI* 1995, n° 59, p. 62). Or, dans la mesure où « Trois hommes et un couffin » présentait un nouveau-né, celui-ci ne pouvait être suffisamment typé, de sorte que des éléments caractéristiques puissent se retrouver d'une œuvre à l'autre. En choisissant de présenter dans l'œuvre seconde un enfant de cinq à huit ans, il y a effectivement peu de chances que l'on puisse se prévaloir des traits physiques du nourrisson dans le premier film et certainement pas du caractère d'un personnage qui reste entièrement à déterminer ou d'un environnement que l'auteur a tout loisir de choisir en même temps qu'il imagine le devenir de cet enfant.

Bref, on est loin du personnage ou « héros récurrent » (cher aux suites et séries) puisque l'enfant n'avait pas fait l'objet d'une détermination précise dans le film. La Cour de Paris pouvait alors parler facilement d'œuvres distinctes au vu des circonstances de l'espèce. Mais

à quel moment un auteur pourra-t-il réutiliser son personnage si celui-ci est assorti de caractéristiques clairement identifiables ? S'il fallait s'en tenir aux différences dans le temps, le vieillissement d'un certain nombre d'années, engendrant un lot de différences comportementales ou relatives au mode d'existence décrit, permettrait-il par exemple de conclure à la distinction, alors que fatalement certaines caractéristiques demeureraient ?

II. — LE DROIT DE SE PREVALOIR DE SON ŒUVRE

Les contentieux rapportés visent encore d'autres rapports de l'auteur à son œuvre. Il s'agit de la possibilité de faire référence à ses créations, lorsque celles-ci sont exploitées, soit pour rappeler sa qualité d'auteur (A), soit pour en citer le titre à l'occasion des rapports contractuels qui s'établissent dans le cadre de ses activités ultérieures (B).

A. — La faculté de faire état de sa paternité.

Saisie d'un grief concernant le fait « d'avoir laissé sans conséquence des références publiques faites par Mme. Serreau et la société DUNE au film “Trois hommes et un couffin” afin de rechercher le succès de la série télévisée envisagée », la première chambre civile considère dans l'arrêt du 19 février 2002 que l'auteur tient « de sa paternité [sur son œuvre] la faculté de faire ou laisser faire état de sa qualité pour aider à la promotion d'une autre, distincte, qu'il s'apprête à réaliser ».

Si l'on conçoit qu'un auteur puisse faire référence aux œuvres créées antérieurement, en va-t-il vraiment du droit à la paternité ? L'art. L. 121-1 dispose en effet que « l'auteur jouit du droit au respect [...] de sa qualité ». Or, instituant un « droit au respect », ce texte a comme vocation de permettre à l'intéressé d'intervenir en cas d'atteinte : revendication de sa paternité ou remise en cause du choix qu'il a opéré d'un pseudonyme ou de l'anonymat. L'hypothèse envisagée ici n'est pas tout à fait la même : il s'agit d'évoquer sa qualité hors de toute atteinte qui serait intervenue dans le cadre de l'exploitation de l'œuvre, comme lorsque la qualité d'auteur est mal indiquée, soit par erreur (auteur mentionné comme un technicien dans la version abrégée d'un film : Civ. 1^o, 17 janvier 1995 : *JCP* 1995, IV, 689), soit par oubli.

Se prévaloir de sa qualité d'auteur peut-il s'assimiler à une revendication de sa paternité dans la mesure où on ne vise pas les conditions d'exploitation de l'œuvre, où l'on ne vise pas à imposer le respect du droit moral au cessionnaire des droits ou l'utilisateur de l'œuvre ? N'en va-t-il pas plutôt de la réputation artistique et de la notoriété de l'auteur lorsqu'il revendique le droit d'invoquer son œuvre précédemment exploitée ayant eu du succès ? De fait, cette référence est déterminante en l'espèce au moment des pourparlers contractuels et pour la crédibilité du projet. L'un des arguments présentés dans le contentieux entre les deux sociétés, s'engageant sur le terrain du parasitisme, mène plutôt sur ce terrain, lorsqu'il est reproché de faire « référence constante » au film de cinéma « pour bénéficier de sa notoriété et promouvoir son propre projet » (sur ce point, la Cour de cassation indique que la preuve n'est pas rapportée d'une référence systématique au film, le lien entre les œuvres — qui vient aussi de la presse — devient « une information rendue non reprochable en raison du rapport objectif de suite entre l'une et l'autre » ; dans l'autre contentieux, pour rester sur le terrain des agissements parasitaires, l'arrêt du 13 juillet 1993 considère que l'œuvre première peut

bénéficier des retombées dues à la réalisation télévisée, dans la mesure où « la suite projetée ne peut que prolonger l'intérêt suscité par l'œuvre qui en constitue le point de départ »).

La première chambre civile s'est prononcée pour une conception extensive, liant le droit de se prévaloir de son œuvre à l'exercice du droit de paternité. Pour trouver d'autres exemples de cette sorte de « droit à se référer » à une activité créatrice comme attribut du droit moral, il faut aller chercher, peut-être du côté du droit moral des artistes-interprètes, lorsqu'il a été jugé que l'omission du nom et de la qualité d'un comédien dans un dossier de presse pouvait porter atteinte au droit moral de ce dernier (TGI Paris, 1^o juin 1987 : *Images juridiques* n^o 8), sorte de droit à se prévaloir de sa participation à un film pour ne pas perdre une chance d'être cité par les médias (encore que l'on puisse considérer que le dossier de presse est un élément qui accompagne nécessairement l'exploitation du film, pour caractériser l'atteinte au droit moral).

B. — La faculté d'user du titre

L'arrêt du 13 juillet 1993 avait émis une seule réserve à l'encontre de Coline Serreau. Le titre de la série télévisée ne pouvait demeurer celui de l'œuvre cinématographique, la société FLACH détenant sur celui-ci un droit exclusif. En ajoutant que le titre d'origine serait manifestement inadapté du fait de l'âge de l'enfant (qui n'a plus besoin de couffin...), la décision laissait entrevoir que la conservation d'un titre qui n'aurait plus de rapports avec la suite pourrait caractériser une volonté de profiter du succès de l'œuvre première (et l'on en reviendrait à la confusion et au parasitisme).

Le second contentieux nous apprend que le synopsis de la série télévisée a été baptisé « La maison en caoutchouc ». Or, le titre « Trois hommes et un couffin » figurait sur les contrats et les bulletins de salaires de la société DUNE. Il n'en fallait pas plus pour que la société FLACH reproche une utilisation contrefaisante du titre. L'arrêt du 19 février 2002 ne l'a pas admis. Pour la première chambre civile, « la contrefaçon du titre d'une œuvre de l'esprit s'entend de la reprise des mots et formules qui le constituent pour en faire la locution distinctive sous laquelle une autre sera divulguée ».

Autrement dit, la contrefaçon suppose une divulgation. Il n'y a donc pas de contrefaçon tant que l'œuvre incriminée n'a pas été portée à la connaissance du public. C'est ainsi que l'arrêt poursuit en indiquant « qu'aucune preuve n'est rapportée d'une utilisation du titre pour désigner au public la série télévisée projetée », dont le synopsis portait un autre titre. Il faut en conclure que, dans les différentes étapes préparatoires (traditionnellement en matière de réalisation de séries télévisées : bible, synopsis, séquençier, version dialoguée...) ainsi que dans les formalisations juridiques (contrats, bulletins de salaires...), on peut faire référence au titre sur lequel des droits ont été cédés sans encourir de contrefaçon puisque aucune utilisation publique de celui-ci n'a été opérée. Cette solution peut aller de pair avec une tradition bien connue de la pratique contractuelle qui vise à désigner l'œuvre en cours d'élaboration comme « provisoirement ou définitivement intitulée » de la manière indiquée dans le contrat, réservant à l'exploitation publique un titre dont le choix reste à arrêter.

Il n'en demeure pas moins que l'arrêt de la première chambre civile, mêlant « divulgation » et « désignation au public », pourrait alimenter le débat sur la notion de divulgation, tant elle suppose que le fait de divulguer se confond avec l'exploitation de l'œuvre. Au moins

pourrait-on s'entendre pour dire qu'il n'y a pas eu divulgation en l'espèce : malgré l'avancement du travail, un projet n'est pas finalisé au cours de sa phase préparatoire et donc la divulgation n'est pas opérée ; la volonté de divulguer en l'état, même, n'est pas manifeste (rapp. : TGI Paris, 20 novembre 1991, selon lequel il n'y a pas volonté de divulguer une intervention orale que l'auteur veut améliorer : *RIDA* 1992, n° 151, p. 340, note Kéréver : *Légipresse* 1992, III, p. 33). Pour le dire différemment, on peut considérer que le cercle de professionnels qui travaille à la réalisation de l'œuvre ne constitue pas un public auquel serait divulguée celle-ci (ou son titre), mais qu'il y aurait divulgation dès que tout tiers aurait connaissance de l'œuvre (y compris un mandataire de justice qui demanderait à visionner une série télévisée : Paris, 8 juin 1988 : *RIDA* 1989, n° 139, p. 190).