



N° R1614292

Arrêt n° 636 rendu le février 2018

Décision attaquée : 16 février 2016, cour d'appel de Lyon

STE de perception et de distribution des droits des  
artistes interprètes

C/

INS national de l'audiovisuel

---

rapporteur : Philippe.Sémériva

## **RAPPORT**

Déclaration de pourvoi du 24 mars 2016,  
Mémoire ampliatif du 12 juillet 2016, signifié le 27 juillet 2016 (demande au titre de l'article 700 du code de procédure civile : 4 000 euros),  
Mémoire en défense du 26 septembre 2016 (demande au titre de l'article 700 du code de procédure civile :5 000 euros),  
Mémoire complémentaire du défendeur au pourvoi, du 12 avril 2017,  
Mémoire complémentaire du demandeur, du 5 mai 2017.

La régularité de la procédure suivie devant la Cour de cassation n'est pas contestée et ne semble pas appeler d'observations.

Par arrêt du 5 juillet 2017, la Première chambre civile de la Cour a renvoyé le présent pourvoi devant l'Assemblée plénière.

**LE PRÉSENT RAPPORT CONTIENT UNE PROPOSITION DE REJET PAR DÉCISION NON  
SPÉCIALEMENT MOTIVÉE DU SECOND MOYEN.**

### **1 : DONNÉES ESSENTIELLES DE LA PROCÉDURE :**

#### Présentation des parties :

L'institut national de l'audiovisuel (l'INA) est un établissement public de l'Etat à caractère industriel et commercial, créé par la loi du 7 août 1974.

Ses missions de service public ont été définies par les lois :

- du 29 juillet 1982 : droits d'exploitation dévolus à l'INA sur les archives audiovisuelles,
- du 30 septembre 1986 : ouverture de l'INA au marché concurrentiel,
- du 20 juin 1992 : dépôt légal de la radio-télévision,
- du 1<sup>er</sup> août 2000 : nouveaux droits d'exploitation dévolus à partir du 1<sup>er</sup> août 1997,
- du 1<sup>er</sup> août 2006 : dépôt légal du Web.

Ainsi, l'INA est "chargé de conserver et de mettre en valeur le patrimoine audiovisuel national" (article 49 de la loi de 1982, dans sa rédaction en vigueur) ; il détient et assume ainsi les droits et responsabilités des producteurs télévisuels qu'ont été la RTF, puis l'ORTF et les entités issues de son démantèlement.

La Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse (la Spedidam) a été fondée en 1959 ; c'est une société de perception et de répartition des droits, en l'occurrence ceux des artistes-interprètes <sup>1</sup>.

Ses statuts indiquent (article 2) que :

Tout artiste-interprète admis à adhérer aux présents statuts fait apport à la Société, du fait même de cette adhésion, pour la durée de la Société, à titre exclusif et pour tous pays, du droit d'autoriser et d'interdire la reproduction et la communication au public de sa prestation, ainsi que du droit d'autoriser la location, le prêt ou la distribution sous une forme quelconque des fixations de sa prestation et ce quels que soient les procédés techniques utilisés pour ces différentes exploitations. Il fait également apport de ses droits sur la fixation de sa prestation dès lors que cette fixation n'a pas fait l'objet, initialement, de l'autorisation écrite de l'artiste-interprète.

Cet apport vaut cession des droits patrimoniaux reconnus à l'artiste-interprète par le Code de la Propriété Intellectuelle et par toute disposition nationale, communautaire ou internationale.

#### Faits essentiels du litige :

En 1968, l'Office de radiodiffusion-télévision française (l'ORTF) a produit et diffusé une représentation télévisée de la comédie-ballet "Le Bourgeois gentilhomme", texte de Molière, musique de Lully.

---

<sup>1</sup> plus précisément des musiciens d'orchestre et de studio ; les solistes sont plutôt accueillis à l'Adami (Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes) ; il peut naturellement arriver qu'un musicien soit sociétaire (affilié à), de l'une, et de l'autre, selon ses activités (et de même à la Sacem, à la Sacd, etc.) ; tout dépend de ses activités.

L'INA, aux droits, comme on l'a vu, de l'ORTF et des sociétés de programmes qui lui ont succédé, a envisagé, en 1999, d'exploiter cette oeuvre sous forme de vidéogramme<sup>2</sup>.

Il a pris contact avec la Spedidam, qui lui a indiqué le montant des rémunérations complémentaires dues, selon elle, aux musiciens ayant enregistré la bande sonore de l'oeuvre, pour l'exploitation de leur prestation sous cette forme nouvelle.

Mais, par contrat du 5 septembre 2000, l'INA a cédé (à la société LCJ, qui n'est pas en cause) les droits exclusifs de commercialisation de cette oeuvre sous forme de vidéogramme, et l'oeuvre a ainsi été éditée en cette forme, en 2003, sans qu'aucun règlement n'intervienne au bénéfice de la Spedidam.

Cette dernière a assigné l'INA en paiement d'une somme de 10 000 euros, en réparation du préjudice personnel de chacun des musiciens ayant participé à l'enregistrement, et de celle de 5 000 euros, en réparation du préjudice collectif de la profession.

Par jugement du 12 septembre 2006, le tribunal de grande instance de Créteil a déclaré la Spedidam recevable en ses demandes, mais l'a déboutée de l'intégralité de ses prétentions.

Par arrêt du 18 janvier 2012, la cour d'appel de Paris, infirmant le jugement de ce chef, a déclaré la Spedidam irrecevable à agir pour trois artistes-interprètes, qui n'étaient ni ses adhérents ni ses mandants ; mais elle a confirmé le jugement pour le surplus.

Sur pourvoi de la Spedidam, la Cour de cassation (Civ. 1, 29 mai 2013, pourvoi n° Y 12-16.583, Bull. Civ. I, n° 113) a cassé et annulé cet arrêt, sauf en ce qu'il déclare la Spedidam irrecevable à agir pour la défense des intérêts de trois artistes-interprètes, et renvoyé la cause et les parties devant la cour d'appel de Lyon.

Qui a rendu la décision donnant lieu au présent pourvoi, en ces termes :

Confirme le jugement entrepris,  
Condamne la Spedidam à payer à l'Institut national de l'audiovisuel la somme de 4 500 euros en application de l'article 700 du code de procédure civile,  
Rejette la demande de la Spedidam présentée sur ce fondement.

## 2 : EXPOSÉ SUCCINCT DES MOYENS :

Au soutien de son pourvoi, la Spedidam présente **deux moyens** :

---

<sup>2</sup> "tout support permettant l'enregistrement, la conservation et la reproduction d'un programme audiovisuel ; et ce programme lui-même" (Larousse).

Le **premier** fait grief à l'arrêt de rejeter, par confirmation du jugement, l'intégralité de ses prétentions ; il est en une branche : *selon l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ; ne constitue pas un contrat conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle le contrat relatif à l'enregistrement par des musiciens d'une oeuvre musicale en vue de la composition de la bande sonore d'une oeuvre diffusée à la télévision ; en décidant le contraire, la cour d'appel a violé l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle.*

Le **second**, qualifié de subsidiaire, fait le même grief :

*1°/ les juges ne peuvent rejeter les demandes dont ils sont saisis sans analyser, même sommairement, les éléments sur lesquels ils se fondent ; en l'espèce, en retenant, pour rejeter la demande indemnitaire portée par la Spedidam au titre de l'absence de versement aux musiciens d'une rémunération complémentaire pour l'exploitation de leur prestation sous la forme nouvelle d'un vidéogramme du commerce, qu'ils avaient déjà perçu un complément de rémunération au moment de l'enregistrement de leur prestation, en fonction des décisions de l'ORTF des 28 octobre 1963 et 21 février 1964 en vigueur au jour de la signature des contrats, sans analyser, même sommairement, ces décisions, la cour d'appel a violé les articles 455 du code de procédure civile et 6 § 1 de la convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales,*

*2°/ le contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de son interprétation ou de l'oeuvre reproduisant son interprétation ; en l'espèce, en retenant, pour rejeter la demande d'indemnisation du préjudice des musiciens résultant de l'absence de versement d'une rémunération complémentaire pour l'exploitation de leur prestation sous la forme d'un vidéogramme du commerce, qu'ils étaient soumis au barème "libre de droits" et qu'ils avaient déjà perçu un complément de rémunération au moment de l'enregistrement de leur prestation, sans constater que l'attestation de présence qu'ils avaient signée avait bien fixé une rémunération distincte pour ce mode d'exploitation, la cour d'appel a privé sa décision de base légale au regard de l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle.*

**3 : PROPOSITION DE REJET, PAR DÉCISION NON SPÉCIALEMENT MOTIVÉE, DU SECOND MOYEN :**

L'arrêt dit :

Attendu que les musiciens, qui étaient soumis au barème "libre de droits", ont déjà perçu un complément de rémunération au moment de l'enregistrement de leur prestation, en fonction des décisions de l'ORTF des 28 octobre 1963 et 21 février 1964 en vigueur au jour de la signature des contrats.

Il en résulte :

1<sup>ère</sup> branche : que la cour d'appel a constaté le versement d'une "rémunération complémentaire" ("un complément de rémunération"),

2<sup>ème</sup> branche : que cette rémunération était "distincte", s'agissant de ce mode d'exploitation.

Le moyen manque en fait, en ses deux branches.

De sorte qu'il n'y a pas lieu de statuer par une décision spécialement motivée sur ce second moyen, qui n'est manifestement pas de nature à entraîner la cassation.

#### **4 : RAPPEL DES PRINCIPAUX TEXTES APPLICABLES ET DES DÉCISIONS RENDUES EN LA PRÉSENTE INSTANCE AU REGARD DU GRIEF FORMULÉ PAR LE PREMIER MOYEN :**

##### Textes :

Le moyen interroge l'articulation de deux articles du code de la propriété intellectuelle : L. 212-3 et L. 212-4.

Il est opportun, puisqu'il en sera question dans la suite du présent rapport, de rappeler d'autres textes.

Bien que connus en France bien avant l'adoption de ce texte, les droits voisins ont été formellement introduits dans le droit interne français par la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985<sup>3</sup>, qui a notamment consacré, dans son article 12, devenu l'article L. 212-1 du code de la propriété intellectuelle, les droits de l'artiste-interprète, ainsi défini :

A l'exclusion de l'artiste de complément, considéré comme tel par les usages professionnels, l'artiste-interprète ou exécutant est la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.

Article L. 112-2 du code de la propriété intellectuelle :

Sont considérés notamment comme oeuvres de l'esprit au sens du présent code :

---

<sup>3</sup> Rapport de M. Richard devant l'Assemblée nationale, première lecture : "Il y a actuellement en ce domaine un grand vide juridique que la jurisprudence n'a pu que partiellement combler par l'application du droit commun ; en outre, la ratification par la France de la Convention de Rome [...] est subordonnée à l'existence d'une législation française relative aux droits voisins ; or il faut noter que la plupart des payes européens ont déjà ratifié cette Convention".

6° Les oeuvres cinématographiques et autres oeuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble oeuvres audiovisuelles.

Article L. 132-24 de ce code :

Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une oeuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles, emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L. 111-3, L. 121-4, L. 121-5, L. 122-1 à L. 122-7, L. 123-7, L. 131-2 à L. 131-7, L. 132-4 et L. 132-7, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle.

Le contrat de production audiovisuelle n'emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l'oeuvre.

Ce contrat prévoit la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l'oeuvre qui sont conservés ainsi que les modalités de cette conservation.

Article 19 de la Convention de Rome du 26 octobre 1961 sur la protection des artistes-interprètes ou exécutant, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion :

Nonobstant toutes autres dispositions de la présente Convention, l'article 7 [droit d'autoriser ou d'interdire des artistes-interprètes] cessera d'être applicable dès qu'un artiste interprète ou exécutant aura donné son consentement à l'inclusion de son exécution dans une fixation d'images ou d'images et de sons.

Article 12 du traité de Beijing du 24 juin 2012 sur les interprétations et exécutions audiovisuelles :

Une Partie contractante peut prévoir dans sa législation nationale que, dès lors qu'un artiste interprète ou exécutant a consenti à la fixation de son interprétation ou exécution dans une fixation audiovisuelle, les droits exclusifs d'autorisation prévus aux articles 7 à 11 du présent traité sont détenus ou exercés par le producteur de la fixation audiovisuelle ou cédés au producteur, sauf contrat stipulant le contraire conclu entre l'artiste interprète ou exécutant et le producteur de la fixation audiovisuelle selon les conditions prévues par la législation nationale".

Ce traité n'est pas entré en vigueur.

Un projet de loi de ratification a été déposé au Sénat en 2015 <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> ce qui pourrait donner à penser que tout cela tarde un peu, mais il faut préciser que, s'agissant d'un accord mixte, une décision du Conseil doit préciser les modalités de ratification

L'exposé de ses motifs indique notamment :

L'adoption de ce traité était très attendue par les artistes et interprètes du monde entier afin d'actualiser leurs droits aux nouveaux modes de diffusion pour leurs interprétations audiovisuelles. La reconnaissance internationale de droits adaptés à l'ère numérique remonte en effet à 1996 pour les auteurs, les artistes interprètes participant à un enregistrement sonore et les producteurs de phonogrammes. Il était donc légitime que les artistes interprètes puissent se voir reconnaître les mêmes droits lorsqu'ils contribuent à une création cinématographique ou audiovisuelle.

Ce traité consacre pour les artistes interprètes de l'audiovisuel dans une large mesure les mêmes droits que ceux accordés en 1996 par le traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (TIEP) ainsi que la protection juridique des mesures techniques de protection qui sont mises en oeuvre par les artistes interprètes ou exécutants dans le cadre de l'exercice de leurs droits et d'information sur le régime des droits.

La France a consacré les droits voisins dans une loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 qui prévoyait, outre la protection des artistes interprètes, celle des producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes et des radiodiffuseurs. Depuis la codification de 1992, les dispositions de la loi sur les droits voisins figurent dans le code de la propriété intellectuelle aux articles L. 211-1 et suivants. Les dernières modifications ont été apportées par la loi n° 2006-961 du 1<sup>er</sup> août 2006 qui avait notamment pour objet de transposer la directive 2001/29 du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information dont l'objectif principal a été de mettre le droit communautaire en conformité avec les traités OMPI de 1996. La directive a accordé des droits et la protection juridique des mesures techniques de protection qui sont mises en oeuvre par les artistes interprètes ou exécutants dans le cadre de l'exercice de leurs droits à l'ensemble des artistes interprètes sans distinguer selon que leurs interprétations étaient intégrées à un phonogramme ou à une oeuvre audiovisuelle. Ainsi, la loi française de transposition de la directive 2001/29 permet à la France de satisfaire à ses obligations internationales au titre du traité de Pékin (*Beijing*) dont les dispositions sont proches de celles du TIEP. Aucune mesure réglementaire supplémentaire n'est nécessaire, les décrets pris en application de la loi

---

et de dépôt des instruments de ratification de l'Union européenne et des Etats membres ; dans sa décision du 16 mars 2000 relative aux précédents traités de l'OMPI en matière de droit d'auteur et de droits voisins, le Conseil indiquait que le dépôt des instruments de ratification de la Communauté européenne et des Etats membres devait intervenir simultanément : il convient en conséquence d'attendre une décision du Conseil pour déposer ces instruments, d'où suit, sans doute, cet apparent retard à l'examen du projet de ratification.

du 1<sup>er</sup> août 2006 vont au-delà de ce qui est requis par le traité. Ainsi, le traité n'a pas de conséquences dans l'ordre juridique français et la France est en mesure de ratifier le traité.

[...]

Le texte de l'article 12 relatif à la cession des droits, question sur laquelle avait échoué la conférence diplomatique de 2000, est ouvert et non contraignant. Il couvre l'ensemble des modèles existants au sein des Etats membres de l'OMPI et permet à chacun de conserver ses traditions juridiques.

Directive 2001/29 du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, considérant 10 :

Les auteurs ou les interprètes ou exécutants, pour pouvoir poursuivre leur travail créatif et artistique, doivent obtenir une rémunération appropriée pour l'utilisation de leurs oeuvres, de même que les producteurs pour pouvoir financer ce travail. L'investissement nécessaire pour créer des produits, tels que des phonogrammes, des films ou des produits multimédias, et des services tels que les services à la demande, est considérable. Une protection juridique appropriée des droits de propriété intellectuelle est nécessaire pour garantir une telle rémunération et permettre un rendement satisfaisant de l'investissement.

Directive 2004/48/CE du Parlement européen et du Conseil, du 29 avril 2004 relative au respect des droits de propriété intellectuelle, considérant 2 :

La protection de la propriété intellectuelle devrait permettre à l'inventeur ou au créateur de retirer un profit légitime de son invention ou de sa création. Elle devrait également permettre la diffusion la plus large possible des œuvres, des idées et des savoir-faire nouveaux. Dans le même temps, la protection de la propriété intellectuelle ne devrait pas faire obstacle à la liberté d'expression ni à la libre circulation de l'information et à la protection des données personnelles, y compris sur l'Internet <sup>5</sup>.

Le débat porte sur l'articulation de deux articles du code de la propriété intellectuelle :

---

<sup>5</sup> On ne peut exclure l'existence, dans ces directives, de quelque règle inspirée ou décalquée de ces considérants ; votre rapporteur n'en a trouvé aucune ; par ailleurs, aucune décision de la Cour de justice de l'Union européenne ne paraît traiter de la question qui nous occupe ; ni votre rapporteur, ni le SDER n'a identifié quelque élément pertinent à ce propos ; le droit européen n'est impliqué en rien dans le présent litige : il définit les conditions de déclenchement du droit de propriété intellectuelle, mais ne régit pas la distribution des droits éventuellement concurrents ; raison pour laquelle il n'en sera plus question dans la suite du rapport.

Article L. 212-3 :

Sont soumises à l'autorisation écrite de l'artiste-interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Cette autorisation et les rémunérations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions des articles L. 762-1 et L. 762-2 du code du travail, sous réserve des dispositions de l'article L. 212-6 du présent code.

Et article L. 212-4 :

La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète.

Ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre.

En la présente affaire, il a été successivement jugé :

Tribunal de grande instance de Créteil :

Attendu en l'espèce que les musiciens ont, pour l'enregistrement de leur prestation, signé une feuille de présence se présentant sous la forme d'un formulaire type établi par l'ORTF, sur lequel apparaît notamment le nom du réalisateur, le titre de l'oeuvre pour laquelle la prestation sera enregistrée, les modalités de réalisation de la prestation (horaire, jour ... ), la rémunération et diverses dispositions figurant au verso, relatives aux conditions générales d'engagement des artistes ;

Attendu qu'il résulte de ses énonciations que la feuille de présence signée par les musiciens est un contrat de travail conclu entre un artiste-interprète et un producteur, au sens de l'article L. 212-4 précité ; qu'il sera observé à titre surabondant, que l'article 11 figurant sur ladite feuille précise : "le présent engagement constitue un contrat de travail à durée et objet déterminés" ;

Attendu que la SPEDIDAM fait valoir qu'un tel contrat n'a pas été conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle car les musiciens n'ont pas participé à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle mais seulement à l'interprétation et à l'enregistrement d'une oeuvre musicale autonome destinée à être utilisée comme bande son de l'oeuvre audiovisuelle.

Attendu toutefois que figuraient sur la feuille de présence les mentions qui ne laissaient planer aucun doute sur l'usage de l'enregistrement musical puisqu'il y était notamment précisé qu'il s'agissait de réaliser la bande son de l'oeuvre audiovisuelle, avec mention du "titre de la production", du "service de production", du nom du réalisateur ; que ces

31 musiciens ont été ainsi engagés par l'ORTF, producteur, pour prendre part à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle par l'interprétation de sa partie musicale qui en constitue la bande son, enregistrée pour être diffusée avec les images ; que l'oeuvre audiovisuelle fut télédiffusée par l'ORTF le 28 décembre 1968 ;

Attendu que les 31 musiciens ont dès lors bien été engagés "pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle", peu important à cet égard qu'ils apparaissent ou n'apparaissent pas à l'image, puisqu'il ne peut nullement s'inférer de l'article L. 112-1 du Code de la Propriété Intellectuelle, qui définit l'oeuvre audiovisuelle comme des "séquences animées d'images, sonorisées ou non", que l'apparition à l'image serait une condition nécessaire ;

Attendu qu'il n'est pas contesté que l'exploitation incriminée n'est que la reprise, sous la forme d'un vidéogramme, de l'oeuvre audiovisuelle telle qu'elle fut réalisée et télédiffusée en 1968 ; que L'INA est en conséquence bien fondé à revendiquer le bénéfice de l'article L.212-4 du Code de la Propriété Intellectuelle et à soutenir qu'il n'avait pas à solliciter l'autorisation de [la Spedidam].

La cour d'appel de Paris a validé cette approche :

Considérant que c'est toujours sans la moindre équivoque que la feuille de présence indique que l'enregistrement musical est destiné à être utilisé pour la bande son de l'oeuvre audiovisuelle désignée, dans la rubrique "titre de la production", par la mention "Le bourgeois gentilhomme", et que l'oeuvre audiovisuelle est réalisée par l'ORTF "service de production dramatique" ainsi qu'il ressort des informations figurant dans la rubrique "réalisateur" en vue d'une diffusion à la télévision ainsi qu'il est encore énoncé dans la rubrique "direction" ;

Qu'il est encore clairement énoncé à l'article 7 des conditions générales d'engagement, que le musicien ne pouvait méconnaître dès lors qu'il lui est expressément signalé au bas de la feuille de présence portant sa signature de "voir au verso les conditions générales d'engagement, que l'utilisation commerciale éventuelle des prestations prévues dans le présent engagement est réservée à l'Office selon les modalités définies dans les textes en vigueur à l'ORTF" ; qu'il est en outre spécifié, en première partie de la feuille de présence, dans la rubrique "type de cession", que celle-ci est "libre de droits" ;

Considérant qu'il suit de l'ensemble de ces éléments que l'ORTF, en sa qualité de producteur de l'oeuvre audiovisuelle "Le bourgeois gentilhomme", destinée à être diffusée à la télévision et diffusée effectivement le 28 décembre 1968, a engagé les 31 musiciens en cause pour la réalisation de cette oeuvre audiovisuelle par l'interprétation de sa partie musicale ;

Que force est de relever que l'accompagnement musical n'est aucunement séparable de l'oeuvre audiovisuelle mais en est partie prenante dès lors que son enregistrement est effectué pour sonoriser les

séquences animées d'images et constituer ainsi la bande son de l'oeuvre audiovisuelle, ce que n'ignoraient pas au demeurant les musiciens qui étaient parfaitement informés, en signant la feuille de présence, que la fixation de leur prestation était destinée à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle "Le Bourgeois gentilhomme" ;

Que la SPEDIDAM ne saurait sérieusement soutenir que faute d'apparaître à l'image, les musiciens ne sauraient être regardés comme ayant participé à la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, l'application d'un tel critère, qui reviendrait à distinguer entre les artistes-interprètes, titulaires des mêmes droits voisins, une distinction selon que la prestation est visible ou non à l'image, n'étant soutenue par aucun texte et ne résultant, en particulier, ni de l'article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle qui définit l'oeuvre audiovisuelle comme une "séquence animée d'images sonorisées ou non", ni de l'article L.212-4 du même Code qui vise l'artiste-interprète dont la prestation, quelle qu'elle soit, est destinée à la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ;

Considérant que la feuille de présence signée par chacun des musiciens le 13 septembre 1968 constitue en conséquence un contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle emportant, au sens des dispositions de l'article L.212-4 du Code de la propriété intellectuelle, l'autorisation, au bénéfice du producteur, de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ;

Considérant qu'il est constant que l'INA venant aux droits de l'ORTF, est titulaire des droits du producteur sur l'oeuvre audiovisuelle en cause ;

Qu'il n'est pas davantage contesté que l'exploitation incriminée est la reproduction, sur support vidéogramme, de l'oeuvre audiovisuelle telle que réalisée, enregistrée et diffusée par l'ORTF en 1968 ;

Considérant que l'INA est dès lors fondé, par confirmation du jugement entrepris, à revendiquer l'application à son bénéfice des dispositions de l'article L.212-4 du Code de la propriété intellectuelle et soutenir qu'il n'avait pas à solliciter de nouvelle autorisation aux artistes-interprètes pour l'exploitation de leur prestation.

Mais la Cour de cassation (ci-après, "l'arrêt du 29 mai 2013") :

Mais sur le deuxième moyen :

Vu les articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle ;

Attendu qu'il résulte de ces textes que la signature d'un contrat entre un artiste-interprète et un producteur ne vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète que s'il a été conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ;

Attendu que pour débouter la Spedidam de l'ensemble de ses demandes, l'arrêt retient que l'accompagnement musical n'est

aucunement séparable de l'oeuvre audiovisuelle mais en est partie prenante, dès lors que son enregistrement est effectué pour sonoriser les séquences animées d'images et constituer ainsi la bande son de l'oeuvre audiovisuelle ; qu'il en déduit que la feuille de présence signée, lors de l'enregistrement, par chacun des musiciens constitue un contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle emportant l'autorisation, au bénéfice de ce dernier, de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ;

Qu'en statuant ainsi, alors que ne constitue pas un contrat conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle le contrat souscrit par chacun des interprètes d'une composition musicale destinée à figurer dans la bande sonore de l'oeuvre audiovisuelle, la cour d'appel a violé les textes susvisés, le premier par refus d'application et le second par fausse application ;

Cet arrêt accueille le deuxième moyen du pourvoi de la Spedidam, rédigé comme suit : *selon l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, la signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ; ne constitue pas un contrat conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle le contrat relatif à l'enregistrement par des musiciens d'une oeuvre musicale en vue de la composition de la bande sonore d'une oeuvre diffusée à la télévision ; en décidant le contraire, la cour d'appel a violé l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle.*

La cour d'appel de Lyon, juridiction de renvoi a ainsi motivé son arrêt rejetant les demandes de la Spedidam :

Qu'il découle [des articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle] que la signature d'un contrat entre un artiste-interprète et un producteur ne vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète que s'il a été conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ;

Attendu en l'espèce que chacun des musiciens a signé, pour l'enregistrement de sa prestation, une feuille de présence sur un formulaire type établi à l'en-tête de l'ORTF, comportant deux parties; que la première partie, signée par chaque artiste-interprète, précise le nom du réalisateur, le titre de l'oeuvre pour laquelle la prestation de l'artiste-interprète est enregistrée, les modalités de réalisation de la prestation (jour, heure, nature de la prestation : "séquence enregistrement"), le montant de la rémunération, et la destination de l'oeuvre (sous la rubrique Direction : "TV") ; que cette première partie renvoie, en caractères gras et très apparents, aux conditions générales d'engagement se trouvant au verso; que celles-ci, qui constituent la seconde partie du document, prévoient, en leur article 11, que

l'engagement ainsi signé constitue un contrat de travail à durée et objet déterminés ;

Attendu que la feuille de présence ainsi signée par les musiciens constitue bien un contrat conclu entre eux et l'ORTF, peu important qu'elle ne comporte pas la signature d'un représentant de l'ORTF, dès lors que le contrat est rédigé sur papier à en-tête de l'ORTF et que c'est l'INA, venant aux droits de l'ORTF, qui se prévaut de ce contrat ;

Attendu que la feuille de présence indique que l'enregistrement musical est destiné à être utilisé pour la bande son de l'oeuvre audiovisuelle désignée dans la rubrique "titre de la production", par la mention "Le Bourgeois gentilhomme" et que l'oeuvre est réalisée par l'ORTF "service de production dramatique", en vue d'une diffusion à la télévision, ainsi qu'il est précisé dans la rubrique "direction" ;

Attendu qu'il découle de ces éléments que l'ORTF, en sa qualité de producteur de l'oeuvre audiovisuelle "Le Bourgeois gentilhomme", destinée à être diffusée à la télévision, a engagé les musiciens pour la réalisation de cette oeuvre audiovisuelle par l'interprétation de sa partie musicale ; que l'accompagnement musical est partie intégrante de l'oeuvre audiovisuelle, puisque son enregistrement a été effectué pour sonoriser les séquences animées d'images et constituer la bande son de l'oeuvre audiovisuelle ; qu'en signant la feuille de présence, les musiciens étaient parfaitement informés que la fixation de leur prestation était destinée à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle "Le Bourgeois gentilhomme", et que leur accompagnement musical n'était aucunement séparable de cette oeuvre; que les feuilles de présence signées par les artistes dramatiques participant à l'oeuvre audiovisuelle sont identiques à celles signées par les musiciens, de sorte que ces deux catégories d'artistes-interprètes ont été engagés, dans les mêmes conditions, en vue de la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ;

Attendu que l'absence d'apparition à l'image des musiciens n'est pas de nature à exclure leur participation à la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ; que l'application de ce critère conduirait à opérer une distinction entre les artistes-interprètes selon que leur prestation est visible ou non à l'image, alors que cette distinction n'est pas justifiée par les textes ;

Attendu que l'article 7 des conditions générales d'engagement figurant sur la feuille de présence prévoit que l'utilisation commerciale éventuelle des prestations prévues dans l'engagement est réservée à l'Office selon les modalités définies dans les textes en vigueur à l'ORTF ; qu'en outre, la première partie de la feuille de présence précise, dans la rubrique "type de cession", que celle-ci est "libre de droits" ;

Attendu en conséquence que la feuille de présence signée par les musiciens constitue un contrat conclu entre un producteur et un artiste-interprète pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle emportant, au sens des dispositions de l'article L 212-4 du code de la propriété intellectuelle, l'autorisation, au bénéfice du producteur, de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ;

que l'INA n'avait donc pas à solliciter une nouvelle autorisation des artistes-interprètes pour l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle "Le Bourgeois gentilhomme" ;

Attendu que les musiciens, qui étaient soumis au barème "libre de droits", ont déjà perçu un complément de rémunération au moment de l'enregistrement de leur prestation, en fonction des décisions de l'ORTF des 28 octobre 1963 et 21 février 1964 en vigueur au jour de la signature des contrats ;

Attendu par conséquent que le jugement qui a débouté la SPEDIDAM de ses demandes doit être confirmé.

La juridiction de renvoi a ainsi repris, quasiment à l'identique, les motifs de l'arrêt cassé et pris le contre-pied de la doctrine de l'arrêt du 29 mai 2013.

Outre que le renvoi devant l'assemblée plénière est de droit, lorsque - comme en l'espèce - le procureur général le requiert avant l'ouverture des débats (article L. 431-7, alinéa 2, du code de l'organisation judiciaire), l'arrêt rendu par la juridiction désignée sur renvoi après cassation est attaquée par le même moyen (article L. 431-6) ; c'est un arrêt de rébellion.

## **7 : DEUX OBSERVATIONS PRÉALABLES :**

### Première observation :

La mise en oeuvre des articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, issus de la loi de 1985 précitée, a suscité une difficulté particulière en ce qui concerne les activités de l'INA.

En effet, ces dispositions sont entrées en vigueur le 1<sup>er</sup> janvier 1986 et sont applicables à l'exploitation de toute oeuvre audiovisuelle, lors même qu'elle a été réalisée avant cette date <sup>6</sup>.

Or, l'INA a pour mission de conserver (notamment en les numérisant) et de mettre en valeur les archives audiovisuelles et sonores des anciens organismes de télédiffusion et se trouve ainsi gestionnaire d'oeuvres, remontant à des années - par exemple, à 1968, en notre espèce - sans forcément disposer matériellement des pièces établissant l'autorisation écrite des artistes-interprètes.

Tout cela nuisait à l'exploitation d'une grande partie des archives <sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Civ. 1, 16 juillet 1992, pourvoi n° 90-19.207, Bulletin 1992 I n° 234 ; Civ.1, 21 février 2006, pourvoi n° 04-20.607.

<sup>7</sup> "la moitié des programmes de son fonds", dit le directeur juridique de l'INA (J.-F. Debarnot, "De l'influence de l'article 44 de la loi du 1<sup>er</sup> août 2006 sur l'exploitation par l'INA des programmes de son fonds intégrant des prestations audiovisuelles et sonores d'artistes-interprètes", Communication Commerce électronique 2007, étude 1).

C'est pourquoi, la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 a été modifiée par l'article 44 de la loi n° 2006-961 du 1<sup>er</sup> août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information, (loi DADVSI), qui en a complété l'article 49 II, pour lui donner cette rédaction :

II.-L'institut exploite les extraits des archives audiovisuelles des sociétés nationales de programme dans les conditions prévues par les cahiers des charges. A ce titre, il bénéficie des droits d'exploitation de ces extraits à l'expiration d'un délai d'un an à compter de leur première diffusion.

L'institut demeure propriétaire des supports et matériels techniques et détenteur des droits d'exploitation des archives audiovisuelles des sociétés nationales de programme et de la société mentionnée à l'article 58 qui lui ont été transférés avant la publication de la loi n° 2000-719 du 1<sup>er</sup> août 2000 précitée. Les sociétés nationales de programme ainsi que la société mentionnée à l'article 58 conservent toutefois, chacune pour ce qui la concerne, un droit d'utilisation prioritaire de ces archives.

L'institut exerce les droits d'exploitation mentionnés au présent paragraphe dans le respect des droits moraux et patrimoniaux des titulaires de droits d'auteurs ou de droits voisins du droit d'auteur, et de leurs ayants droit. Toutefois, par dérogation aux articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, les conditions d'exploitation des prestations des artistes-interprètes des archives mentionnées au présent article et les rémunérations auxquelles cette exploitation donne lieu sont régies par des accords conclus entre les artistes-interprètes eux-mêmes ou les organisations de salariés représentatives des artistes-interprètes et l'institut. Ces accords doivent notamment préciser le barème des rémunérations et les modalités de versement de ces rémunérations.

Ce texte a été déclaré conforme à la Constitution (décision n° 2006-540 DC du 27 juillet 2006) : Considérant que, eu égard à l'intérêt général qui s'attache à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine audiovisuel national, le législateur a pu prévoir un régime dérogatoire d'exploitation des prestations des artistes-interprètes au bénéfice de l'Institut national de l'audiovisuel ; qu'en raison des missions qui lui sont confiées par la loi, dont certaines à titre exclusif, cet établissement public se trouve dans une situation différente de celle des autres organismes concourant à l'archivage d'oeuvres audiovisuelles ; qu'en particulier, le législateur a pu habiliter les syndicats représentant les artistes-interprètes à conclure avec l'Institut des accords fixant les conditions d'exploitation des archives en contrepartie d'une rémunération équitable ; que, ce faisant, il n'a méconnu ni le principe d'égalité, ni le droit de propriété intellectuelle des artistes-interprètes, ni l'article 34 de la Constitution.

On ne rappelle ce statut - dont la doctrine a relativisé la spécificité, en retenant qu'il laisserait subsister le droit à rémunération des artistes-interprètes <sup>8</sup> - que pour

---

<sup>8</sup> P. Tafforeau, JurisClasseur Propriété littéraire et artistique, Fasc. 1417 : Droits voisins du droit d'auteur - Exceptions aux droits voisins § 6 ; A-E. Kahn, JurisClasseur Propriété

souligner qu'il n'en a jamais été question dans le présent litige et qu'il n'est pas de raison de s'y intéresser particulièrement ; mais, puisqu'il s'agit de l'INA, il a paru nécessaire d'évoquer cette dimension du litige, précisément pour proposer de l'exclure.

Le débat porte, non sur l'effet de ces dispositions dérogatoires en faveur de l'INA, mais sur l'interprétation des règles concernant les droits de tout producteur au regard des droits patrimoniaux de tout artiste-interprète musicien, dans l'hypothèse de toute exploitation de toute oeuvre audiovisuelle sur tout support nouveau.

Seconde observation préalable :

On a relevé qu'il existe des directives européennes portant sur la protection des droit d'auteur et droits voisins.

Les parties n'en font pas plus état que du statut particulier de l'INA.

Mais on pourrait s'interroger sur l'opportunité d'examiner le sens et la portée de ces normes de l'Union en la présente instance, voire pousser la réflexion jusqu'à la nécessité d'une question préjudicielle <sup>9</sup>.

Il faut cependant préciser le périmètre de ces textes unitaires.

Dans son arrêt du 9 février 2012, C-277/10, Luksan, la Cour de justice de l'Union européenne a dit pour droit, notamment, que

- 1) Les dispositions des articles 1<sup>er</sup> et 2 de la directive 93/83/CEE du Conseil, du 27 septembre 1993, relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble, d'une part, et des articles 2 et 3 de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil, du 22 mai 2001, sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, combinés avec les articles 2 et 3 de la directive

---

littéraire et artistique, Fasc. 1435 : Droits voisins du droit d'auteur - Droits patrimoniaux de l'artiste-interprète - Contenu des droits patrimoniaux, 25.

<sup>9</sup> puisque la CJCE, ordonnance du 27 mars 1981 (C-283/81, Cilfit), a dit pour droit que l'article 177, alinéa 3, du traité CEE doit être interprété en ce sens qu'une juridiction dont les décisions ne sont pas susceptibles d'un recours juridictionnel de droit interne est tenue, lorsqu'une question de droit communautaire se pose devant elle, de déférer à son obligation de saisine, à moins qu'elle n'ait constaté que la question soulevée n'est pas pertinente ou que la disposition communautaire en cause a déjà fait l'objet d'une interprétation de la part de la Cour ou que l'application correcte du droit communautaire s'impose avec une telle évidence qu'elle ne laisse place à aucun doute raisonnable; l'existence d'une telle éventualité doit être évaluée en fonction des caractéristiques propres au droit communautaire, des difficultés particulières que présente son interprétation et du risque de divergences de jurisprudence à l'intérieur de la Communauté.

2006/115/CE du Parlement européen et du Conseil, du 12 décembre 2006, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle, et l'article 2 de la directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil, du 12 décembre 2006, relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins, d'autre part, doivent être interprétées en ce sens que les droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique tels que ceux en cause au principal (droit de reproduction, droit de diffusion par satellite et tout autre droit de communication au public par voie de mise à disposition) reviennent de plein droit, directement et originairement, au réalisateur principal. Par conséquent, ces dispositions doivent être interprétées en ce sens qu'elles s'opposent à une législation nationale attribuant, de plein droit et exclusivement, lesdits droits d'exploitation au producteur de l'œuvre en question.

2) Le droit de l'Union doit être interprété en ce sens qu'il laisse la faculté aux États membres d'établir une présomption de cession, au profit du producteur de l'œuvre cinématographique, des droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique tels que ceux en cause au principal (droit de diffusion par satellite, droit de reproduction et tout autre droit de communication au public par voie de mise à disposition), pourvu qu'une telle présomption ne revête pas un caractère irréfragable qui exclurait la possibilité pour le réalisateur principal de ladite œuvre d'en convenir autrement.

Bien que la question posée soit éloignée de celle qui nous occupe, on peut rappeler certains aspects de la motivation de la Cour :

74 L'article 3, paragraphe 4, de la directive 2006/115, qui reprend les termes de l'article 2, paragraphe 5, de la directive 92/100, prévoit désormais que, lorsqu'un contrat concernant la production d'un film est conclu entre des artistes interprètes ou exécutants et le producteur dudit film, l'artiste couvert par ce contrat est présumé, sous réserve de clauses contractuelles contraires, avoir cédé au producteur son droit de location.

75 En outre, l'article 3, paragraphe 5, de la directive 2006/115, qui reprend les termes de l'article 2, paragraphe 6, de la directive 92/100, habilite les États membres à prévoir une présomption similaire en ce qui concerne les auteurs.

76 Eu égard à cette précision liminaire, la question de la juridiction de renvoi doit se comprendre comme portant, en substance, sur le point de savoir si le droit de l'Union peut être interprété comme laissant la faculté aux États membres d'établir une telle présomption de cession également en ce qui concerne les droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique tels que ceux en cause au principal (droit de diffusion par satellite, droit de reproduction et tout autre droit de communication

au public par voie de mise à disposition), et, dans l'affirmative, à quelles conditions.

77 S'agissant de l'objectif qui sous-tend les dispositions de la directive 2006/115 évoquées dans la question préjudicielle, il convient de se référer au cinquième considérant de cette directive, qui rappelle, d'une part, que la continuité du travail créateur et artistique des auteurs et des artistes interprètes ou exécutants exige que ceux-ci perçoivent un revenu approprié et, d'autre part, que les investissements, en particulier ceux qu'exige la production de phonogrammes et de films, sont extrêmement élevés et aléatoires. Seule une protection juridique appropriée des titulaires de droits concernés permet de garantir efficacement la possibilité de percevoir ce revenu et d'amortir ces investissements.

78 Il résulte, notamment, de ce cinquième considérant de la directive 2006/115 qu'un équilibre doit être trouvé entre, d'une part, le respect des droits et des intérêts des différentes personnes physiques ayant contribué à la création intellectuelle du film, à savoir l'auteur ou les coauteurs de l'œuvre cinématographique et, d'autre part, ceux du producteur du film, qui a pris l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre cinématographique et qui assume les risques liés à cet investissement.

79 Dans ces conditions, il est permis de constater que, dans le cadre de la directive 2006/115, le dispositif de présomption de cession du droit de location en faveur du producteur du film a été conçu pour répondre à l'une des finalités auxquelles se réfère le cinquième considérant de ladite directive, à savoir permettre au producteur d'amortir les investissements qu'il a engagés aux fins de la réalisation de l'œuvre cinématographique.

80 Cela étant, le dispositif de présomption de cession se devait également de répondre aux intérêts du réalisateur principal de l'œuvre cinématographique. À cet égard, il convient de constater qu'il ne remet aucunement en cause la règle selon laquelle l'auteur est investi de plein droit, directement et originellement, du droit de location et de prêt relativement à son œuvre. En effet, le législateur de l'Union ayant expressément réservé l'hypothèse de «clauses contractuelles contraires», il a par là souhaité que le réalisateur principal conserve la possibilité, par voie contractuelle, d'en convenir autrement.

81 Ainsi, un tel dispositif de présomption est conçu, conformément à l'exigence d'équilibre mentionnée au point 78 du présent arrêt, de façon à garantir que le producteur du film acquière le droit de location de l'œuvre cinématographique, tout en prévoyant que le réalisateur principal

puisse librement disposer des droits qu'il détient en sa qualité d'auteur afin de sauvegarder ses intérêts.

82 Or, l'objectif visant à garantir un rendement satisfaisant de l'investissement cinématographique excède le cadre de la seule protection du droit de location et de prêt régi par la directive 2006/115, puisqu'il figure également dans d'autres directives pertinentes en la matière.

83 Ainsi, le dixième considérant de la directive 2001/29 confirme que l'investissement nécessaire pour créer des produits, tels que des films ou des produits multimédias, est considérable. Une protection juridique appropriée des droits de propriété intellectuelle est donc nécessaire pour permettre un rendement satisfaisant de l'investissement (voir également, en ce sens, arrêt du 13 juillet 2006, Commission/Portugal, C 61/05, Rec. p. I-6779, point 27).

84 Or, il convient également de relever que le législateur de l'Union a explicitement précisé, au cinquième considérant de la directive 2001/29, que, si les règles existantes en matière de droit d'auteur et de droits voisins devaient être adaptées et complétées pour tenir dûment compte des réalités économiques telles que l'apparition de nouvelles formes d'exploitation, la protection de la propriété intellectuelle ne nécessitait, en revanche, aucun concept nouveau.

85 Dans ces conditions, dès lors que, d'une part, en 2001, à l'occasion de l'adoption de la directive 2001/29, le législateur de l'Union est réputé avoir maintenu les différents concepts de la protection de la propriété intellectuelle élaborés dans le cadre des directives antérieures et que, d'autre part, en l'espèce, il n'en a pas disposé autrement, il y a lieu de considérer qu'il n'a pas entendu écarter l'application d'un concept tel que celui de présomption de cession, s'agissant des droits d'exploitation régis par ladite directive.

86 Il découle de ce qui précède qu'un dispositif de présomption de cession, tel que celui prévu à l'origine, en ce qui concerne le droit de location et de prêt, à l'article 2, paragraphes 5 et 6, de la directive 92/100, puis repris, en substance, à l'article 3, paragraphes 4 et 5, de la directive 2006/115, doit également pouvoir trouver à s'appliquer en ce qui concerne les droits d'exploitation de l'œuvre cinématographique tels que ceux en cause au principal (droit de diffusion par satellite, droit de reproduction et tout autre droit de communication au public par voie de mise à disposition).

Le professeur Caron (Communication Commerce électronique n° 4, avril 2012, comm. 37, "À la recherche du titulaire des droits sur l'oeuvre audiovisuelle") commente :

“Sans pour autant minimiser - loin s’en faut ! - le rôle de l’auteur, la Cour de justice de l’Union européenne entend également sauvegarder les droits du producteur et ses intérêts.

En effet, elle souligne qu’il faut “permettre au producteur d’amortir les investissements qu’il a engagés aux fins de la réalisation de l’oeuvre cinématographique” (pt n° 79), afin de “garantir un rendement satisfaisant de l’investissement cinématographique” (pt n° 82), car “l’investissement nécessaire pour créer des produits, tels que des films ou des produits multimédias, est considérable” (pt n° 83).

Après cet hymne voué à la protection des intérêts économiques du producteur, la Cour de justice de l’Union européenne dresse l’éloge des présomptions de cession des droits aux producteurs.

Avec un tel mécanisme, “l’auteur est investi de plein droit, directement et originairement” puisque les droits naissent initialement dans son patrimoine.

Mais le producteur peut rentabiliser son investissement puisque la cession de ces droits est présumée.

Quant à l’auteur cédant, le fait qu’il ait été originellement titulaire des droits justifie qu’il reçoive une rémunération qui n’aurait pas été due s’il n’avait jamais eu la qualité d’auteur.

En d’autres termes, les intérêts tant des auteurs que des producteurs sont sauvegardés.

Néanmoins, la Cour précise que la présomption de cession ne doit pas être irréfragable, sauf à vider de sens l’exigence d’une titularité initiale qui soit effective.

En résumé, la solution de la Cour de justice de l’Union européenne est limpide : les droits naissent dans le patrimoine de l’auteur et non pas dans celui du producteur.

Mais ce dernier doit pouvoir être cessionnaire des droits afin de pouvoir rentabiliser son investissement.

C’est pourquoi il faut utiliser le mécanisme de la présomption de cession, à la condition que la présomption ne soit pas irréfragable.

C’est précisément ce que prévoit le droit français.

En effet, l’article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle dispose que le “contrat qui lie le producteur aux auteurs d’une oeuvre audiovisuelle (...) emporte (...) cession au profit du producteur des droits exclusifs d’exploitation de l’oeuvre audiovisuelle”.

Et le texte prévoit même la possibilité d’une clause contraire, qui permet, par exemple, de limiter la durée de la cession.

En d’autres termes, la Cour de justice de l’Union européenne délivre un satisfecit au système légal français qui permet au producteur d’être cessionnaire des droits sur l’oeuvre audiovisuelle”.

Le professeur Pollaud-Dulian est plus acide (RTD Com. 2012 p.318, Attribution initiale des droits d’exploitation. Réalisateur. Producteur. Présomption de cession) :

“En conséquence, la loi peut instituer une présomption de cession des droits d’exploitation (prévus par la directive n° 2001/29) des auteurs de l’oeuvre audiovisuelle en faveur du producteur.

Consciente sans doute que cette solution fait peu de cas des finalités protectrices des auteurs affichées par les directives (avant le retour sur investissement des producteurs, tout de même) et de ce qu’en validant la présomption légale, elle reprend d’une main ce qu’elle avait accordé en reconnaissant l’attribution des droits aux auteurs à titre initial, direct et automatique, la Cour de justice observe que “cela étant, le dispositif de présomption de cession se devait également de répondre aux intérêts du réalisateur principal de l’oeuvre cinématographique.

À cet égard, il convient de constater qu’il ne remet aucunement en cause la règle selon laquelle l’auteur est investi de plein droit, directement et originairement, du droit de location et de prêt relativement à son oeuvre. En effet, le législateur de l’Union ayant expressément réservé l’hypothèse de clauses contractuelles contraires, il a par là souhaité que le réalisateur principal conserve la possibilité, par voie contractuelle, d’en convenir autrement.

En conséquence, le législateur qui consacre une telle présomption à l’obligation d’admettre la clause contraire.

Néanmoins, il est évident que c’est un “trompe-l’oeil”, tant le déséquilibre économique entre auteurs et producteurs rend improbable ce genre de clauses. Victoire à la Pyrrhus donc”<sup>10</sup>.

Le professeur Idot (Europe, n° 4, avril 2012, comm. 161, Réalisation et production de films) note seulement que “la Cour en déduit qu’il est possible aux États membres d’appliquer aux droits d’exploitation un mécanisme de présomption de cession, sous réserve que la présomption ne soit pas irréfragable et que le réalisateur puisse convenir avec le producteur d’une clause contraire”.

Quant au professeur Sirinelli (Dalloz 2017) :

“Reste que certaines législations pourraient dissocier la question de la qualité d’auteur et celle de la titularité originelle des droits.

Dans une approche romantique “à la française”, les deux questions sont indiscutablement et naturellement liées.

L’auteur ne peut être qu’une personne physique ayant participé de façon originale à la création de l’oeuvre et il est naturel que les droits naissent sur sa tête.

Dans une approche plus économique du secteur, les deux questions seraient susceptibles d’être disjointes.

---

<sup>10</sup> rejoignant ainsi la méfiance exprimée, dès 1992, par B. Parisot; “La présomption de cession des droits d’auteur dans le contrat de production audiovisuelle, mythe ou réalité”, D. 1992, Chronique XV.

C'est la raison pour laquelle, le premier point étant acquis, la Cour s'attache, dans un deuxième temps, à déterminer si les droits d'exploitation de l'oeuvre cinématographique reviennent de plein droit, directement et originairement, au réalisateur principal - ainsi érigé au rang d'auteur de celle-ci - ou si, le cas échéant, ces droits peuvent être attribués directement, originairement et exclusivement au producteur de cette oeuvre.

La Cour de justice écarte cette dernière approche. Certes, elle reconnaît (pt 55) que la Convention de Berne ouvre bien la possibilité aux législateurs nationaux de refuser l'attribution originaire des droits patrimoniaux au réalisateur (importante concession à la logique économique prenant le pas sur l'approche personnaliste) mais les juges de Luxembourg font observer que le texte international n'impose pas d'obligation, et n'offre qu'une "faculté" à un législateur national.

Or, pour que l'occasion ainsi offerte puisse être saisie, encore faut-il que le législateur national soit libre de ses choix.

Tel n'est pas le cas de celui d'un Etat membre de l'Union puisque les textes européens s'opposent à la solution seulement ouverte par le texte international.

La solution, qui conforte la construction législative française, est, en outre, justifiée par les juges de Luxembourg par l'analyse des droits patrimoniaux de l'auteur au droit de propriété.

En effet, selon la Cour de justice (pt 68), "aux termes de l'article 17, § 1, de la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne, toute personne a le droit de jouir de la propriété des biens qu'elle a acquis légalement, de les utiliser, d'en disposer et de les léguer. Nul ne peut être privé de sa propriété, si ce n'est pour cause d'utilité publique, dans des cas et des conditions prévus par une loi et moyennant en temps utile une juste indemnité pour sa perte. L'usage des biens peut être réglementé par la loi dans la mesure nécessaire à l'intérêt général.

Le paragraphe 2 de ce même article dispose que la propriété intellectuelle est protégée".

Cela étant, l'exigence d'une propriété originaire du réalisateur n'empêche pas d'envisager des systèmes fluidifiant la transmission aux producteurs des droits accordés aux auteurs.

Mais la liberté des législateurs nationaux en la matière n'est pas totale, et tout est question de mesure.

On ne confond pas ici le système de protection/cession du droit d'auteur et celui intéressant les droits voisins : on relève seulement que la CJUE met en oeuvre certaines notions qui peuvent paraître utiles en matière de présomption de cession des droits voisins (titularité originelle des droits ; notion de droits fondamentaux ; approche économique ; "fluidification" du système ...).

Aucune disposition des directives ne semble s'attacher à définir les conditions dans lesquelles un artiste interprète est réputé avoir passé contrat pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle.

## 8 : THÈSES DES PARTIES :

La Spedidam soutient, dans son mémoire ampliatif, que les dispositions de l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle n'ont vocation à s'attacher qu'aux interprétations d'une oeuvre audiovisuelle, car elles ont été conçues pour être appliquée aux comédiens et non pas aux artistes-interprètes de la musique, dont l'interprétation est purement musicale, et que ce texte ne peut pas s'appliquer à la fixation audiovisuelle d'une telle interprétation.

L'INA objecte que la bande sonore fait partie intégrante de l'oeuvre audiovisuelle dont elle constitue même une composante essentielle, raison pour laquelle l'article L. 113-7, 4° du code de la propriété intellectuelle reconnaît à "l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'oeuvre la qualité de co-auteur d'une oeuvre audiovisuelle, au même titre que le réalisateur ou l'auteur du scénario <sup>11</sup>".

Ainsi, le musicien qui interprète la bande sonore participe à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle.

Les contrats conclus entre les interprètes de la bande sonore d'une oeuvre audiovisuelle et le producteur contribuent ainsi précisément à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle et entrent nécessairement dans le champ de la présomption de cession prévue à l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, qui vise tout contrat conclu "pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle", c'est-à-dire "en vue de", "dans le but de" réaliser une oeuvre audiovisuelle.

Les champs d'application respectifs des articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle s'en trouvent ainsi clairement définis :

- conformément à l'article L. 212-4, la signature du contrat conclu entre le musicien et le producteur de l'oeuvre audiovisuelle pour l'enregistrement de la

---

<sup>11</sup> Cite Civ.1 , 22 mars 2012, pourvoi n° 10-18.491 "... qu'en affirmant que MM. X et Y, auteurs de la musique et des paroles de comptines pour enfants en vertu de contrats de commande d'oeuvres musicales, n'étaient que les coauteurs d'oeuvres audiovisuelles et qu'ils devaient mettre en cause les autres coauteurs de ces dernières, au motif que les comptines avaient été diffusées par vidéogrammes illustrés par des images d'une série audiovisuelle antérieure, la cour d'appel a violé les articles L. 112-2, L. 113-3 et L. 113-7 du code de la propriété intellectuelle

Mais attendu que, par une interprétation nécessaire, partant souveraine, des conventions liant les parties et de l'attestation produite aux débats, la cour d'appel a estimé que les comptines avaient été spécialement conçues pour être associées à des images, peu important que celles-ci fussent préexistantes, et constituaient avec elles des oeuvres audiovisuelles ; Qu'elle en a exactement déduit que, faute d'avoir appelé dans la cause l'ensemble des coauteurs de l'oeuvre audiovisuelle litigieuse, MM. X... et Y... étaient irrecevables en leur demande tendant à la défense de leurs droits patrimoniaux.

bande sonore vaut cession des droits du musicien sur l'exploitation de sa prestation au sein de l'oeuvre audiovisuelle à laquelle elle s'incorpore,  
 - et conformément à l'article L. 212-3, l'autorisation de l'artiste-interprète ne sera requise qu'en cas d'exploitation autonome de sa seule prestation sonore.

Par conséquent, toujours dans la thèse de l'INA, la solution consacrée par l'arrêt du 29 mai 2013 prête à critique, car :

1 : Rien ne justifie que les interprètes d'une composition musicale soient soumis à des traitements différents, suivant qu'ils apparaissent ou non à l'image :

- une telle distinction ne résulte pas du code de la propriété intellectuelle,
- au contraire, son article L. 132-24 pose une présomption de cession des droits des co-auteurs de l'oeuvre audiovisuelle au profit du producteur, en prenant soin d'exclure expressément du champ de cette présomption "l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles",
- cette exclusion est justifiée et imposée par le fait que les auteurs de ces compositions musicales sont quasi systématiquement membres de la Sacem et lui font donc apport de leurs droits,
- mais les musiciens adhérents à des sociétés de gestion collective ne font pas un tel apport,
- raison sans doute pour laquelle, à l'inverse de l'article L. 132-24, l'article L. 212-4 n'opère aucune distinction entre les différentes catégories d'artistes-interprètes,
- en tout cas, le fait que le législateur a pris la peine d'exclure expressément l'auteur de la bande sonore de la présomption de cession, sans pour autant opérer une telle distinction dans l'article L. 212-4, montre qu'il n'a nullement entendu exclure les interprètes de la bande sonore du champ de cette présomption <sup>12</sup>.

2 : Une telle distinction ne va pas non plus dans le sens des engagements internationaux de la France :

- la Convention de Rome de 1961 et le Traité de Beijing de 2012 prévoient que la présomption de cession joue dès lors que l'artiste-interprète consent à la fixation de sa prestation dans une oeuvre audiovisuelle, et non pas seulement dans l'hypothèse où il apparaît à l'écran,

---

<sup>12</sup> M. Vivant et J.-M. Bruguière - Droit d'auteur et droits voisins, Précis Dalloz, 3<sup>ème</sup> éd., § 1310) : "Si le législateur avait voulu prévoir une telle exclusion, il n'aurait pas manqué de le préciser dans le texte de l'article L. 212-4" ; on y reviendra plus en détail.

- aucune distinction n'est donc opérée entre les artistes-interprètes et rien ne prévoit la possibilité de faire échapper la fixation de l'interprétation de la bande sonore à cette présomption de cession.

3 : En pratique, la solution retenue par l'arrêt du 29 mai 2013 risque d'aboutir à des résultats peu satisfaisants :

- elle paraît difficilement conciliable avec le fait que l'auteur de cette bande sonore a précisément la qualité de co-auteur de l'oeuvre audiovisuelle (art. L. 113-7 du code de la propriété intellectuelle et Civ.1, 22 mars 2012, précité, note 8 du présent rapport),

- car on ne voit pas pourquoi, du point de vue de l'auteur, la bande originale spécialement conçue pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle est regardée comme l'un des éléments constitutifs de cette oeuvre et son auteur, considéré comme l'un des coauteurs de l'oeuvre audiovisuelle, tandis que, du point de vue des artistes-interprètes, il faut considérer, au contraire, que le musicien qui interprète cette même bande sonore ne participe pas à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle,

- cette solution opère une discrimination injustifiée entre, d'une part, les musiciens qui interprètent la bande sonore sans apparaître à l'image (qui ne sont pas soumis à la présomption de cession et conservent le droit de s'opposer à l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle) et, d'autre part, les autres artistes-interprètes et auteurs de l'oeuvre audiovisuelle (dont les droits sont, au contraire, automatiquement cédés au producteur par l'effet des articles L. 132-24 et L. 212-4), avec cette conséquence paradoxale de ménager aux musiciens qui n'apparaissent pas à l'image un traitement plus favorable que celui réservé aux auteurs de l'oeuvre audiovisuelle,

- il est vain d'objecter que l'auteur de la composition musicale est lui-même exclu de la présomption de cession prévue, puisque cela résulte d'une règle légale expresse (article L. 132-24), qui ne se retrouve pas dans l'article L. 212-4,

- et tout autant, que cette solution serait justifiée par le souci d'aligner le sort des interprètes de la bande sonore sur celui des auteurs, cet alignement n'étant pas réalisé, puisque les musiciens qui apparaissent à l'image entrent incontestablement dans le champ d'application de l'article L. 212-4,

- enfin, l'arrêt aboutit à une discrimination entre artistes musiciens et artistes comédiens pour l'application des nouvelles dispositions de l'article L. 211-4 du code de la propriété intellectuelle sur la durée des droits patrimoniaux de ces derniers,

- en effet, en sa rédaction issue de la loi n° 2015-195 du 20 février 2015, ce texte dispose :

La durée des droits patrimoniaux des artistes-interprètes est de cinquante années à compter du 1<sup>er</sup> janvier de l'année civile suivant celle de l'interprétation. Toutefois, si, durant cette période, une fixation de l'interprétation dans un vidéogramme ou un phonogramme fait l'objet d'une mise à la disposition du public, par des exemplaires matériels, ou d'une communication au public, les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète expirent :

1° Pour une interprétation fixée dans un vidéogramme, cinquante ans après le 1<sup>er</sup> janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits ;

2° Pour une interprétation fixée dans un phonogramme, soixante-dix ans après le 1<sup>er</sup> janvier de l'année civile suivant le premier de ces faits.

- si donc, on devait traiter la bande sonore, non pas comme un élément constitutif de l'oeuvre audiovisuelle fixée sur vidéogramme mais comme une simple oeuvre musicale fixée sur un phonogramme, cela reviendrait à considérer, pour une même oeuvre audiovisuelle :

- que les musiciens qui interprètent la bande sonore bénéficient d'une durée de protection de 70 ans,

- alors que les artistes comédiens bénéficient seulement d'une durée de droits de 50 ans.

4 : Et surtout, la solution retenue par la première chambre civile de la Cour de cassation est de nature à rendre plus difficile l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle par son producteur :

- elle est contraire à l'objectif poursuivi par les articles L. 132-24 et L. 212-4, qui visent à rassembler les droits d'exploitation entre les mains d'une même personne, dans la mesure où la production d'une oeuvre audiovisuelle suppose, le plus souvent, des investissements et une prise de risque importants et peut faire intervenir un grand nombre d'auteurs et d'artistes-interprètes, de sorte qu'il est essentiel que le producteur dispose de la maîtrise de la totalité des droits,

- or, l'arrêt du 29 mai 2013 confère aux artistes-interprètes musiciens un pouvoir de blocage, au détriment du producteur, mais aussi des auteurs, qui perçoivent, en principe (article L. 131-3 du code de la propriété intellectuelle), une rémunération proportionnelle aux recettes d'exploitation,

- un tel pouvoir va à l'encontre de l'article L. 211-1 du code de la propriété intellectuelle, qui dispose que :

Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires.

- cette solution complique d'autant plus l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle que le producteur se voit contraint d'appliquer des régimes de rémunération différents aux artistes-interprètes musiciens (paiement des compléments de rémunération sous forme de BNC) et aux comédiens (paiement en salaire à hauteur des barèmes des accords ou conventions collectives applicables), et qu'il ne peut conclure un contrat unique avec l'ensemble des artistes-interprètes musiciens - pris en formation - selon l'article L. 7121-7 du code du travail <sup>13</sup>, puisque chacun des artistes-interprètes musiciens doit signer un contrat distinct avec lui pour lui céder ses droits,

- d'ailleurs, l'accord conclu le 16 septembre 2015 entre les organisations syndicales représentatives des musiciens et des producteurs audiovisuels, sur les relations de travail entre les musiciens et les producteurs audiovisuels <sup>14</sup>, prévoit expressément :

Il est entendu que les exploitations du vidéogramme par un producteur audiovisuel sont couvertes par le principe de la présomption de cession défini à l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle. Avant que ne soit réalisée une exploitation séparée de l'image et du son du programme audiovisuel, celle-ci est soumise à l'autorisation écrite de l'artiste conformément à l'article L. 212-3 du code de la propriété intellectuelle. (prod. 5, p. 3),

- et les juridictions consacrent largement la solution contraire à l'arrêt du 29 mai 2013.

En définitive, selon l'INA, cet arrêt plonge les bandes sonores d'oeuvres audiovisuelles dans un vide juridique où aucune exploitation n'est plus autorisée : dire que le contrat conclu pour l'interprétation de la composition musicale destinée à figurer dans la bande sonore de l'oeuvre audiovisuelle n'entre pas dans le champ d'application de l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle revient, en effet, à considérer

---

<sup>13</sup>Le contrat de travail peut être commun à plusieurs artistes lorsqu'il concerne des artistes se produisant dans un même numéro ou des musiciens appartenant au même orchestre. Dans ce cas, le contrat de travail désigne nominativement tous les artistes engagés et comporte le montant du salaire attribué à chacun d'eux. Il peut être revêtu de la signature d'un seul artiste, à condition que le signataire ait reçu mandat écrit de chacun des artistes figurant au contrat. L'artiste contractant dans ces conditions conserve la qualité de salarié.

<sup>14</sup> aux productions, n° 5.

que le musicien qui interprète cette bande sonore n'a pas consenti à son exploitation au sein de l'oeuvre audiovisuelle.

Et, comme il n'a pas davantage consenti à son exploitation en tant que "fixation d'une séquence de son" (art. L. 213-1 du code de la propriété intellectuelle <sup>15</sup>) commercialisée comme telle, aucune exploitation de la bande sonore n'est autorisée.

Ce mémoire de l'INA a donné lieu à des observations complémentaires de la Spedidam :

- contrairement à ce que soutient l'INA, la solution dégagée par l'arrêt du 29 mai 2013 s'inscrit dans le cadre d'une stricte application des dispositions du Code de la propriété intellectuelle, ne contrevient pas aux engagements internationaux de la France et n'est pas contraire à la position des juges du fond,

- l'article L. 112-2-6 du code de la propriété intellectuelle définit l'oeuvre audiovisuelle comme consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non : une oeuvre est audiovisuelle dès lors qu'elle comporte des séquences animées d'images ; ce n'est pas l'existence d'une bande sonore qui emporte cette qualification,

- une bande sonore peut être exploitée indépendamment de l'oeuvre audiovisuelle et inversement : une oeuvre audiovisuelle peut être exploitée indépendamment de sa bande sonore : le film "Le Grand Bleu" de Luc Besson en est l'exemple parfait, qui a été exploité avec la bande son composée par Eric Serra à l'exception des Etats-Unis d'Amérique, où il a été exploité avec une bande son composée par Bill Conti <sup>16</sup> ; il s'agissait toutefois toujours de la même oeuvre audiovisuelle : la bande sonore n'est donc pas une composante essentielle de l'oeuvre audiovisuelle, mais un élément accessoire,

- contrairement à ce que soutient l'INA, le contrat conclu entre l'artiste-interprète et le producteur audiovisuel est conclu "en vue de" ou "dans le but de" réaliser une oeuvre audiovisuelle ; or, l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle se réfère à "la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle" et non pas à sa "sonorisation", ce dont il se déduit que l'interprétation de l'artiste-interprète doit consister dans une interprétation audiovisuelle, faute de quoi, le législateur aurait expressément indiqué que la présomption de cession couvrirait cette sonorisation d'une oeuvre audiovisuelle,

---

<sup>15</sup> Le producteur de phonogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son. L'autorisation du producteur de phonogrammes est requise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son phonogramme autres que celles mentionnées à l'article L. 214-1.

<sup>16</sup> Pas si rare, autre exemple récent, "La marche de l'empereur".

- la qualité de titulaire de droits sur une oeuvre audiovisuelle n'emporte pas de conséquences sur le régime juridique applicable aux co-auteurs ou aux artistes-interprètes car les auteurs de compositions musicales, avec ou sans paroles, sont exclus en toute hypothèse de la présomption de cession prévue à l'article L. 132-24 du code de la propriété intellectuelle, alors que l'interprétation de l'artiste-interprète doit être obligatoirement audiovisuelle pour que la présomption de cession de droits au producteur du film lui soit appliquée,

- contrairement à ce que soutient l'INA, les artistes-interprètes font apport de leurs droits à la Spedidam, en vertu de l'article 2 de ses statuts :

Tout artiste-interprète admis à adhérer aux présents statuts fait apport à la Société, du fait même de cette adhésion, pour la durée de la Société, à titre exclusif et pour tous pays, du droit d'autoriser et d'interdire la reproduction, et la communication au public de sa prestation, ainsi que du droit d'autoriser la location, le prêt ou la distribution sous une forme quelconque des fixations de sa prestation et ce quels que soient les procédés techniques utilisés pour ces différentes exploitations.

Il fait également apport de ses droits sur la fixation de sa prestation dès lors que cette fixation n'a pas fait l'objet, initialement, de l'autorisation écrite de l'artiste-interprète.

Cet apport vaut cession des droits patrimoniaux reconnus à l'artiste-interprète par le Code de la propriété intellectuelle et par toute disposition nationale, communautaire ou internationale.

- or, en l'espèce, 28 des 31 artistes-interprètes qui ont participé à l'enregistrement de la bande originale de l'oeuvre sont associés de la Spedidam,

- l'arrêt du 29 mai 2013 ne contrevient pas aux engagements internationaux de la France, ainsi que l'a relevé G. Querzola dans son commentaire<sup>17</sup>; notamment, les dispositions de l'article 12 du Traité de Beijing, outre qu'il n'est pas encore entré en vigueur à ce jour, sont sensiblement similaires à celles de l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, en ce qu'elles prévoient que l'artiste interprète ou exécutant doit avoir consenti à la fixation de son interprétation ou de son exécution dans une "fixation audiovisuelle" ; et il en va de même de l'article 19 du Traité de Rome,

- l'argument de l'INA, selon lequel la solution entraînerait une discrimination injustifiée entre les artistes-interprètes, selon qu'ils sont comédiens ou musiciens, et rendrait plus difficile l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle par son producteur, est fallacieux :

---

<sup>17</sup> Il faut dire que, dans son mémoire complémentaire, l'INA écrit : "L'exposant entend, à toutes fins, attirer l'attention de la Cour sur le fait que M. Guillem Querzola est un ancien salarié de la Spedidam et qu'il est aujourd'hui son conseil. Le commentaire qu'il a fait de l'arrêt du 29 mai 2013 au Recueil Dalloz ne peut donc servir de référence au titre de la doctrine".

- il ne s'agit nullement d'une discrimination, mais d'une différence de traitement voulue par le législateur, qui a prévu que la cession relevant de l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle, exception au principe du droit d'autoriser, devait s'accompagner en contrepartie du versement aux artistes d'une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle expressément listé dans le contrat de travail,

- de surcroît, comme l'INA le signale lui-même, cette différence de traitement, résultant de l'article L. 212-4, entre les musiciens qui interprètent la bande sonore sans apparaître à l'image et les autres artistes interprètes, correspond à la même différence de traitement existant en vertu de l'article L. 132-24 entre les auteurs de la composition musicale et les autres auteurs de l'oeuvre audiovisuelle,

- l'interprétation de la partie adverse n'est pas admise par les juridictions du fond,

- l'hypothèse d'un blocage par les interprètes de la bande sonore d'une oeuvre audiovisuelle relève du fantasme : ces interprètes ont autant que le producteur et les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle, intérêt à l'exploitation de l'oeuvre sur le plus grand nombre de modes possibles, y compris ceux qui n'auraient pas été prévus dans leur contrat, puisque cette exploitation nouvelle leur permettra, comme le producteur et comme les auteurs de l'oeuvre, de percevoir une rémunération supplémentaire en contrepartie de l'exploitation de leurs droits.

## **9 : COMMENTAIRE GÉNÉRAL :**

L'articulation des articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle fait difficulté et suscite un contentieux répétitif <sup>18</sup>.

La question n'avait jamais été posée à la Cour de cassation avant qu'elle trouve l'occasion de statuer par l'arrêt du 29 mai 2013.

Cela a sans doute contribué à une prolifération jurisprudentielle et doctrinale, illustrée par les mémoires des parties en cette affaire.

Ce rapport emprunte à ceux établis en la présente affaire par Mme le conseiller référendaire Canas et par Mme le conseiller référendaire Le Gall ; leurs travaux sont connus et présents à l'esprit.

---

<sup>18</sup> commentant l'arrêt du 29 mai 2013, A. Lucas écrivait (Propriétés intellectuelles, juillet 2013, n° 48, p. 301) : "L'affaire est devenue banale dans les prétoires. Une fois de plus, ce sont des artistes-interprètes musiciens qui ont sonorisé un spectacle. Une fois de plus, la Spedidam monte au créneau ...".

Il en va de même des éléments jurisprudentiels et doctrinaux recensés par le Service de documentation, des études et du Rapport de la Cour de cassation.

**Il s'agit de dire ce que recouvre légalement l'expression "contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle".**

**Plus précisément, puisqu'en l'espèce, l'existence même d'un contrat n'est pas contestée, ce que signifie l'expression légale "pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle".**

**Et plus précisément encore, puisqu'il ne saurait faire de doute qu'en l'espèce, on est bien en présence d'une oeuvre audiovisuelle, de dire ce que la loi désigne comme un contrat conclu "pour la réalisation" de cette dernière.**

**Et, enfin, puisque cette réalisation existe évidemment en l'espèce, ce que signifie légalement le mot "pour".**

C'est la compréhension de ce "pour", en tout cas de l'expression "pour la réalisation de", qui fait difficulté.

La question "n'oppose pas que les seuls plaideurs en présence, mais également une grande partie des professionnels du secteur de l'audiovisuel et de la musique. Elle [divise] également tant la doctrine que les juges du fond, puisqu'il [est] possible de trouver à l'interrogation en cause des réponses radicalement opposées" (Sirinelli, RIDA, 2013, p. 261).

### **Travaux législatifs :**

Les articles L. 212-3 et L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle sont issus la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle <sup>19</sup>.

Comme le note le SDER, ces dispositions existaient, mais dans une rédaction différente, dès le projet de loi initial.

Dans l'exposé des motifs, le projet de loi consacrait : "2° le droit fondamental de l'artiste-interprète d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de sa prestation, assorti sauf

---

<sup>19</sup> dont "la gestation a été fort longue, selon l'expression de Françon", commentant l'historique retracé par A. Bourdalé-Dufau, sous-directeur des affaires juridiques et de la propriété intellectuelle, Ministère de la culture ("L'élaboration du projet de loi", Colloque IRPI 1986).

stipulation contraire, d'une présomption de cession au producteur de l'utilisation de sa prestation fixée".

Ce projet ne distinguait pas le régime applicable aux producteurs d'œuvres audiovisuelles des autres ; cette distinction est apparue avec le rapport à l'Assemblée Nationale en 1<sup>ère</sup> lecture comme un moyen de limiter la portée de la présomption de cession, critiquée par les organisations professionnelles d'artistes-interprètes, en s'inspirant de la distinction existant déjà pour ce qui est du droit d'auteur.

Le dossier législatif montre que lors des travaux en commission et des débats, les parlementaires ont recherché un équilibre entre les droits des artistes-interprètes, notamment leur droit à s'opposer à la reproduction de leurs interprétations sans leur consentement et leur droit d'obtenir une gratification à chaque nouvelle forme d'exploitation, et la nécessité de ne pas poser trop d'obstacles à l'exploitation des œuvres par les producteurs, dans un contexte de concurrence avec les productions culturelles américaines.

On citera tout particulièrement le résumé de la question par M. Jolibois, rapporteur au Sénat après rapport de la commission mixte paritaire (Débats au Sénat, p. 1795 § 2) : "A l'article 16, le droit d'autoriser ou d'interdire de l'artiste-interprète a été étendu à tous les domaines, y compris l'audiovisuel, contrairement au souhait initial du Sénat. Cela a amené la commission paritaire à adopter une rédaction nouvelle de l'article 17. La signature d'un contrat par un artiste-interprète de l'audiovisuel vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète. De plus, ce contrat doit fixer une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation. Grâce à ce mécanisme, le risque de blocage que votre commission spéciale a redouté depuis le début pour les œuvres audiovisuelles disparaît. En contrepartie, il a été admis de prendre en compte chacun des secteurs de l'activité de l'audiovisuel".

Mais il reste qu'aucune distinction similaire à celle adoptée, pour ce qui est du droit d'auteur, par la disposition aujourd'hui codifiée à l'article L. 132-24, qui écarte la présomption de cession pour ce dernier <sup>20</sup>, n'a été prise pour les titulaires de droits voisins.

Les commentaires consacrés à cette loi tracent le périmètre général des modifications qu'elle introduit et exposent les mécanismes de cession, mais aucun ne s'intéresse à la notion même de contrat conclu pour la réalisation d'une oeuvre

---

<sup>20</sup> parce que "depuis l'existence du film muet, les compositeurs de musique ont toujours, par l'intermédiaire de leurs sociétés professionnelles, perçu directement leurs droits sur les recettes de salles cinématographiques (Rapport à l'Assemblée nationale, 1<sup>ère</sup> lecture, p. 34§3)

audiovisuelle <sup>21</sup>, c'est-à-dire aux conditions dans lesquelles la présomption légale de cession trouve à jouer.

Pour autant, on a pu souligner que la loi de 1985 est, "en son économie tout entière", une loi "substantiellement internationale" (Edelman, IDI, 1987), l'auteur de cette expression résumant son approche citant tout spécialement les propos de M. Metzinger, rapporteur pour avis de la Commission de affaires culturelles, familiales et sociales : "Il n'est plus possible de considérer que la production artistique puisse échapper aux contraintes du calcul économique, à moins de renoncer à la constitution d'une industrie culturelle propre pour s'abandonner aux productions étrangères ; c'est dire que la réalisation des conditions d'investissement, de financement, d'exploitation et de rémunération satisfaisant aux critères de l'économie industrielle, constitue une réalité à laquelle il n'est pas possible d'échapper".

Cet objectif économique d'exploitation harmonieuse de l'oeuvre audiovisuelle doit en conséquence être souligné.

### **Jurisprudence et commentaires de doctrine antérieurs à l'arrêt du 29 mai 2013 :**

#### Jurisprudence des cours d'appel :

- Comme le rappelait Mme le conseiller référendaire Canas dans son rapport en la présente instance, c'est en 1992 que la cour d'appel de Paris a eu l'occasion de prendre position pour la première fois.

En cette affaire, un artiste avait enregistré une chanson destinée à être incluse dans la bande originale d'un film ; il reprochait au producteur de ce film d'en avoir fait

---

<sup>21</sup> D. Bécourt (Réflexions sur la loi du 3 juillet 1985 relative au droit d'auteur et aux droits voisins, JCP E 1986, n° 14722) : "Les impératifs de cession ayant conduit à une présomption de cession des droits des auteurs imposait d'adopter le même régime pour les artistes-interprètes, à la réserve de vocabulaire près, faisant état ici d'une autorisation, là où le projet parlait de "consentement" et de cession. Avec la précision aussi qu'on se trouve en présence d'une présomption légale à laquelle le contrat ne peut déroger, l'incidente "sauf clause contraire", homologue de celle du contrat de production audiovisuelle ayant été supprimée dès la première lecture au Sénat pour ne pas "donner aux artistes-interprètes un droit de blocage" [...] ; il s'ensuit que, comme pour les auteurs, l'autorisation donnée par l'artiste-interprète au producteur vaut pour tout mode d'exploitation, sans distinction, dès l'instant où "ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre, disposition corollaire de celle de l'article 63-2 relatif à la rémunération des auteurs d'oeuvres audiovisuelles" ; C. Colombet, "Les droits voisins", colloque IRPI 1986 : "le droit des auteurs étant cédé au producteur, il serait difficilement concevable que le droit voisin ; ce texte crée donc une présomption irréfragable de cession" ; Edelman, Actualité juridique Dalloz, 1986 "les droits voisins sont l'expression même des intérêts de l'entreprise audiovisuelle, [...] ils semblent montrer la voie d'un droit de l'audiovisuel proprement dit"

une exploitation non autorisée en mettant sur le marché un enregistrement de la chanson.

La cour d'appel a rejeté sa demande (CA Paris, 10 novembre 1992) : "même si elle devait s'insérer dans la bande originale d'un film, la prestation chantée de Jean Guidoni n'appartenait pas au domaine audiovisuel puisqu'elle était dissociable des images projetées parmi lesquelles cet interprète ne figurait pas".

Le professeur Edelman ne trouve pas de mots assez durs pour condamner cette solution <sup>22</sup> :

Cette motivation est absolument irrecevable. Si l'on suivait la thèse de la cour, une prestation artistique relèverait ou non du domaine audiovisuel dans la seule mesure de l'apparition de l'artiste-interprète sur l'écran ! Ainsi, l'utilisation de l'enregistrement d'un opéra dans un film ne serait pas une contribution audiovisuelle ! Un acteur disant son texte en voix *off* ne participerait pas non plus d'une telle oeuvre !

En réalité, l'apparition de l'artiste en "chair et en os" n'a rien à voir avec le caractère audiovisuel ou non de sa prestation. La seule chose qui importe est de savoir si sa prestation sera ou non utilisée dans une oeuvre de ce type. En deux mots, la dissociation du son et de l'image n'est pas un critère pertinent.

1 : Ce refus d'intégrer la prestation d'interprétation musicale dans la présomption de cession a cependant été maintenu par une certaine ligne jurisprudentielle :

- CA Versailles, 24 février 2000 :

Mais considérant que le tribunal a très exactement retenu que les dispositions de l'article L. 212-3 fixaient les principes généraux, alors que celles de l'article L. 212-4 posaient des règles particulières aux oeuvres audiovisuelles ; que ce dernier article vise les oeuvres audiovisuelles, au sens strict, et les contrats conclus avec un producteur de pareilles oeuvres, alors que l'article L. 212-3 vise toutes les oeuvres des artistes-interprètes, à l'exception des oeuvres audiovisuelles et prend soin d'évoquer les éventuelles utilisations séparées "du son et de l'image" de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

Qu'en l'espèce, il n'y a eu fixation de l'oeuvre des artistes-interprètes qu'au moyen du son et que le seul fait qu'ils aient interprété une oeuvre en vue de la composition de la bande originale d'un film ne suffit pas à donner à leur oeuvre la qualification d'oeuvre audiovisuelle et, par voie de conséquence, à la soumettre aux dispositions spéciales de l'article L. 212-4.

---

<sup>22</sup> B. Edelman, Recueil Dalloz 1993 p.418, "Autorisation tacite de commercialiser sous forme de disque et cassette la bande-son d'un film".

- CA Paris, 4e ch. A, 3 nov. 2004 :

L'espèce paraît ressembler beaucoup à la précédente, comme à la présente : des musiciens d'orchestre avaient participé, en 1994, à l'enregistrement de la musique constituant la bande originale d'un épisode d'une série télévisée ; cet épisode ayant été édité en vidéogramme, la Spedidam et le syndicat national des artistes-interprètes (Snam) ont agi en violation du droit exclusif reconnu à l'article L. 212-3 du code de la propriété intellectuelle ; le producteur a objecté la présomption de cession de l'article L. 212-4.

L'arrêt retient que l'analyse des feuilles de présence démontre que les musiciens "ont exprimé leur volonté univoque de consentir à la fixation de leur prestation aux fins de réalisation de la bande originale d'un téléfilm devant être diffusé par voie de radio et télédiffusion et qu'ils n'ont donc pas donné d'autorisation pour la reproduction de cette prestation et sa communication au public sous forme de vidéogrammes".

Le professeur Polliaud-Dulian commente ainsi : "Le droit exclusif permet à l'interprète de limiter la portée de l'autorisation qu'il donne ou de la finaliser (Cass. 1re civ., 6 mars 2001, JCP 2002 éd. G. II. 10014, avec nos obs., Dalloz, 2001. 1868, obs. B. Edelman . V. aussi F. Pollaud-Dulian, Le droit d'auteur, préc., n° 1624) et cette autorisation limitée doit être interprétée strictement. En l'espèce, l'utilisation en vue de laquelle les musiciens avaient consenti à l'enregistrement était bien déterminée et ne recouvrait pas la diffusion sous forme de vidéogrammes".

Le critère ainsi mis en oeuvre est donc d'ordre subjectif ; c'est bien parce que l'autorisation était limitée que la présomption de cession ne trouvait pas à jouer.

Mais le principe de solution réside peut-être ailleurs, puisque, selon les motifs de l'arrêt cités par le professeur Pollaud-Dulian<sup>23</sup>, le producteur "ne peut se prévaloir de la présomption de cession des droits (...) prévue à l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle en l'absence de tout contrat écrit conclu avec les artistes-interprètes, répondant aux exigences de ce texte, acte qui permet seul de fixer une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation".

Or, en la présente espèce, il existe un contrat.

- CA Paris, 9 mai 2005 :

Les artistes-interprètes avaient signé, lors de la séance d'enregistrement, les feuilles de présence autorisant l'exploitation de leur prestation sous la forme de bande originale d'un film destinée à l'exploitation en salles.

Un phonogramme a ensuite été commercialisé, ainsi qu'un vidéogramme et le film a été diffusé à la télévision.

---

<sup>23</sup> Cet arrêt n'est pas disponible sur Jurica.

Sur la réclamation formée par la Spedidam, la cour d'appel retient, selon la relation qu'en fait le professeur Pollaud-Dulian (RTD Com 2006, p. 376) <sup>24</sup>, que "la fixation d'une oeuvre par les artistes-interprètes réalisée au moyen du son et alors même qu'elle a été interprétée en vue de la réalisation de la bande musicale d'un film, ne saurait lui conférer la qualification d'oeuvre audiovisuelle, puisqu'elle est dissociable des images qui sont la caractéristique propre des oeuvres de cette catégorie".

Dans son commentaire, il indique être d'avis qu'en effet, "dans un cas comme celui-ci, on peut douter que le contrat - les feuilles de présence à l'enregistrement - soit assimilable à un contrat en vue de la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle : c'est un contrat d'enregistrement d'une interprétation musicale, assorti d'une clause autorisant son utilisation pour la sonorisation de l'oeuvre audiovisuelle dans une mesure d'ailleurs contractuellement limitée. Il semble difficile que la destination donnée à l'enregistrement transforme la nature de celui-ci pour en faire l'interprétation d'une oeuvre audiovisuelle".

Le professeur Pollaud-Dulian note encore :

- qu'une telle solution avait déjà été posée par la Cour de Paris dans un arrêt du 10 novembre 1992 [*précité*], où la Cour disait déjà pour écarter la présomption de l'article L. 212-4 (art. 19 de la loi du 3 juill. 1985) que "même si elle devait s'insérer dans la bande originale d'un film, la prestation chantée de Jean Guidoni n'appartenait pas au domaine audiovisuel, puisqu'elle était dissociable des images projetées, parmi lesquelles cet interprète ne figurait pas" et, sur le fondement de l'article L. 212-3 (art. 18), elle précisait "qu'en énonçant expressément les divers stades que peut ainsi traverser une oeuvre artistique, la loi montre qu'elle exige le consentement écrit de l'interprète de façon distincte pour chacun d'eux et qu'elle interdit de présumer que lorsqu'il est acquis pour l'un, il l'est pour les deux autres" <sup>25</sup>,

- "qu'ainsi, l'on aboutit, par une autre voie, à une solution proche de celle que pose l'article L. 132-24 en faveur du compositeur de musique en écartant l'application de cession des droits au producteur audiovisuelle. S'agissant de l'article L. 212-4, se pose aussi la question de la validité de la clause contraire, qu'envisage expressément l'article L. 132-24 mais sur laquelle l'article L. 212-4 reste silencieux : nous pensons qu'il s'agit d'une présomption simple elle aussi",

- que, quant au "rôle de la destination dans les feuilles d'enregistrement : l'autorisation est finalisée, ce qui constitue un bon moyen juridique de préserver les

---

<sup>24</sup> même situation que pour la décision précédente ; arrêt indisponible.

<sup>25</sup> La présentation très neutre suggère que l'auteur ne partage pas le point de vue résolument critique du professeur Edelman.

intérêts pécuniaires des artistes comme ceux des auteurs (dans le même sens A. et H.-J. Lucas, *Traité*, 2<sup>ème</sup> éd., n° 868) <sup>26</sup>”.

- CA Paris, 26 février 2003 :

Considérant que constitue une atteinte au droit d'autorisation préalable d'utiliser sa prestation reconnu au guitariste ayant participé à l'enregistrement de la musique d'un film, l'exploitation de ce dernier par voie de télédiffusion et sous forme de vidéogramme sans autorisation du guitariste, alors que la feuille de présence limitait sa prestation à la sonorisation du film et que si sa prestation a été fournie en vue de la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, au sens de l'article L. 112-2-6° du Code de la propriété intellectuelle, il n'a pas conclu avec le producteur du film un contrat satisfaisant aux exigences de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle.

- CA Paris, 19 janvier 2007 :

Considérant qu'il n'est pas contesté par les parties que les artistes-interprètes ont signé des feuilles de présence SPEDIDAM indiquant qu'ils participaient à l'enregistrement d'une oeuvre musicale destinée à sonoriser le film 'LES ENFANTS DE LUMIÈRE' et mentionnant la société GALATÉE FILMS comme producteur ; qu'il sera rappelé la mention d'avertissement de ces feuilles, stipulant que 'toute destination supplémentaire sera réputée non écrite' ; que la cour ne saurait en revanche retenir les éléments figurant au verso desdites feuilles de présence, la pièce concernée n°23, dont il est argué qu'elle n'aurait pas été communiquée à la partie adverse, n'étant pas régulièrement versée aux débats par les appelants (défaut de la marque du timbre humide du cabinet de Maître WEKSTEIN) ; Que, contrairement à l'argumentation des sociétés SONY et EXPAND, les feuilles de présence SPEDIDAM ne sauraient valablement constituer le contrat de production visé à l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle dans la mesure où elles n'avaient pas pour objet la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle mais uniquement la fixation sonore d'une oeuvre musicale ; qu'en effet, la fixation d'une oeuvre par des artistes-interprètes réalisée au moyen du son, et alors même qu'elle a été interprétée en vue de la réalisation de la bande musicale originale d'un film, ne saurait lui conférer la qualification d'oeuvre audiovisuelle dès lors qu'elle est dissociable des images qui sont la caractéristique propre des oeuvres de cette catégorie, ainsi qu'en atteste au demeurant l'utilisation secondaire qui en est faite par les intimées ;

---

<sup>26</sup> dans son *Traité*, l'auteur résume : "la présomption de cession ne vaut que pour les contrats relatifs à la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle et son caractère d'exception impose de ne pas lui donner une application analogique ou extensive" (*Le droit d'auteur*, Economica, 2005, n° 1632).

Que seules les dispositions de l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle à s'appliquent en l'espèce ; que d'ailleurs, avant de se rétracter vraisemblablement pour des motifs économiques, la société EXPAND avait pris contact avec la SPEDIDAM pour lui demander une estimation du montant à régler en vue d'obtenir la cession globale des droits des musiciens concernés pour tous supports ; que cette démarche, qui s'est poursuivie plusieurs mois, démontre la conscience qu'avait cette société de l'absence de ses droits sur l'enregistrement sonore litigieux aux fins de toute autre utilisation que celle initialement et exclusivement prévue par les feuilles de présence ;  
Qu'en conséquence, en l'absence d'autorisation expresse des artistes-interprètes, l'utilisation secondaire de la prestation de ces derniers lors de la réalisation d'un phonogramme du commerce est illicite.

Le professeur Lucas (Propriétés intellectuelles, avril 2007, n° 23 § 10) commente :

“La question est discutée depuis de longues années. Certaines décisions se sont prononcées en faveur de l'interprétation [*contraire*] retenue en l'espèce par les premiers juges [...] d'autres ont pris parti dans le sens de l'arrêt attaqué. Cette dernière thèse nous paraît mieux fondée. En effet, l'article L. 212-4 contient une exception au principe posé par L. 212-3, qui soumet à autorisation de l'artiste-interprète toute utilisation secondaire de sa prestation. Il est, dès lors, logique de considérer que cette exception doit, conformément aux principes généraux d'interprétation, être interprétée de façon stricte, et qu'en prévoyant que le contrat doit être conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, le texte impose que l'objet même du contrat soit la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle, au sens de l'article L. 112-2 130. En toute hypothèse, si l'on considère que l'article L. 212-4 est applicable, il faut l'appliquer tout entier, y compris l'alinéa 2 qui prévoit que le contrat conclu entre l'artiste-interprète et le producteur “fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation”. S'agissant d'un formalisme destiné à protéger l'artiste-interprète afin de lui assurer une “rémunération effective” (T. Azzi, Recherche sur la loi applicable aux droits voisins du droit d'auteur en droit international privé, LGDJ, 2005, n° 328), il semble logique de décider que la présomption de cession ne peut s'étendre aux modes d'exploitation qui n'ont pas fait l'objet d'une mention distincte dans le contrat (en ce sens, en ce sens P-Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique, n° 102, p. 167 : “l'artiste conservera son droit voisin et le producteur risque de se retrouver contrefacteur”, ce qui, en l'espèce, conduisait au même résultat que l'application de l'article L. 212-3”.

Même opinion du professeur A.-E. Kahn (JurisClasseur Propriété littéraire et artistique, Fasc.1437, n° 23) <sup>27</sup> :

“En réalité, le seul critère légal est celui de la dissociation possible entre la prestation de l'artiste-interprète et l'oeuvre audiovisuelle en raison de la nature artistique de la prestation de l'artiste. Ainsi, il a été jugé que le seul fait que des artistes-interprètes aient interprété une oeuvre en vue de la composition de la bande originale d'un film ne suffit pas à donner à leur oeuvre la qualification d'oeuvre audiovisuelle et, par voie de conséquence, à la soumettre aux dispositions spéciales de l'article L.212-4 (...). Cette solution ne manquera pas d'être approuvée dans la mesure où l'article L.212-4 contenant une exception au principe de l'article L.212-3, il doit être interprété de manière stricte. De plus, le texte souligne bien que le contrat doit être conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, ce qui implique que l'artiste participe à l'interprétation de l'oeuvre audiovisuelle elle-même, ce qui n'est pas le cas du musicien dont la prestation relève uniquement du genre musical lorsqu'il n'est pas filmé, même si l'enregistrement est destiné à accompagner une oeuvre audiovisuelle”.

2 : Il existe un fort courant jurisprudentiel contraire :

- Naturellement, les jugements et arrêts sur lesquels est intervenu l'arrêt de cassation du 29 mars 2013.

Il existe un rapide commentaire, approbateur, de l'arrêt (M.T, Lamy Droit de l'Immatériel, n° 79, 1<sup>er</sup> février 2012, Exploitation de la contribution des artistes-interprètes d'une oeuvre audiovisuelle) :

“Autrement dit [*selon l'article L. 212-4*], le producteur dispose, *ab initio*, de la titularité des droits patrimoniaux à la condition qu'un contrat prévoit une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation.

En l'espèce, il s'agissait de la reproduction exacte de l'oeuvre audiovisuelle enregistrée et diffusée par l'ORTF.

L'application de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle se justifiait pleinement.

A citer également :

---

<sup>27</sup> et aussi, A-E. Kahn, X. Daverat, Un an de droit de la musique : “Le fait que l'enregistrement ait été destiné à la bande-son d'un film n'infère pas la qualification d'oeuvre audiovisuelle dès lors que la fixation sonore est dissociable des images qui sont la caractéristique propre des oeuvres de cette catégorie”.

- CA Paris, 18 juin 2010, RG 09/13188 <sup>28</sup> (qui d'ailleurs, parviendra à une autre solution, en application des considérations factuelles de l'espèce, mais qui pose, par principe que) :

Considérant que les intimés, suivant en cela les premiers juges, soutiennent que le seul fait que l'interprétation en cause ait été enregistrée en vue de la composition de la bande originale du film de Louis Malle ne suffit pas pour lui appliquer la qualification d'oeuvre audiovisuelle d'autant que la bande son et l'image n'ont pas été fixées simultanément ;

Mais considérant que l'interprétation de Monsieur Clarke n'a été réalisée que pour constituer l'accompagnement musical des images ; qu'il s'agit d'une interprétation musicale destinée à être incorporée aux images du film, et réalisée uniquement pour les besoins de l'oeuvre audiovisuelle ; Qu'elle relève dès lors du champ de l'article L. 212-4 qui gouverne les contrats conclus pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ;

Considérant que cet article investit le producteur d'une présomption de cession des droits de l'artiste-interprète dès lors qu'il peut justifier de l'existence d'un contrat conclu avec ce dernier, contrat qui doit prévoir une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre.

M. Tafforeau n'est pas convaincu (Communication Commerce électronique, octobre 2011, chron. 9, Un an de droits voisins) :

En 1957, le célèbre batteur de jazz Kenny Clarke avait enregistré avec Miles Davies la musique du film "Ascenseur pour l'échafaud" de Louis Malle ; ses deux fils ayant découvert que la société Universal publiait sans leur accord les enregistrements sous la forme de phonogrammes du commerce, l'assignèrent devant le tribunal de grande instance de Paris, qui leur donna satisfaction.

Sur appel du producteur de phonogrammes, la cour d'appel de Paris considère que l'article L. 212-4 est applicable aux prestations des musiciens interprétant la musique d'une oeuvre audiovisuelle.

[...]

La question du champ d'application de la présomption d'autorisation était ouverte en raison de la rédaction équivoque de l'article L. 212-4 ; celui-ci désigne comme parties au contrat "un artiste-interprète" et "un producteur", sans préciser s'il s'agit du producteur de l'oeuvre audiovisuelle ou du producteur du phonogramme (sans distinguer non plus entre acteurs et musiciens.)

Or, ce que l'on nomme couramment "BOF" n'est assurément pas l'intégralité de la bande sonore du film, auquel cas on y entendrait non seulement la musique mais aussi la voix des acteurs et le bruitage.

---

<sup>28</sup> Arrêt cassé, mais au regard des spécificités du statut de l'INA, par 1<sup>ère</sup> Civ., 14 octobre 2015, pourvoi n° 14-19.917, Bull. 2015, I, n° 244.

Il s'agit bien de la musique superposée aux images et celle entendue pendant le générique. L'hésitation était donc permise.

Après avoir parfois dit le contraire [..., *arrêts précités*] la cour d'appel de Paris considère que l'interprétation d'une musique de film relève du champ d'application de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle.

[...]

La doctrine adoptée par l'arrêt n'échappe pas à la critique.

S'agissant d'une exception au droit d'autoriser, il convient de l'analyser de façon restrictive et de l'appliquer uniquement aux interprétations relevant des genres cinématographique et audiovisuel.

L'analogie avec l'exception qui existe en droit d'auteur (CPI, art. L. 132-24 qui exclut le jeu de la présomption pour les auteurs de la composition musicale) confirme ce point de vue.

Car le législateur a certainement voulu aligner les droits voisins sur le droit d'auteur en cette matière.

Il est cohérent, en particulier, que les auteurs-interprètes se voient appliquer un régime similaire tant pour leurs droits d'auteur que pour leurs droits voisins.

Enfin, la pratique, très profondément ancrée dans les usages professionnels, traite les cessions de droits sur la musique d'un film comme celles qui sont consenties dans les contrats d'enregistrement de disques, c'est-à-dire en se conformant à la spécialité des cessions et non pas en comptant sur une quelconque présomption de cession.

Autrement dit, les dispositions des articles L. 212-4 et suivants relatives au contrat pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ne sont pas applicables aux artistes-musiciens n'apparaissant pas à l'écran.

A contrario, la présomption est applicable aux danseurs, aux chanteurs d'un opéra filmé ou encore aux acteurs d'une comédie musicale, telle *West Side Story*. Il reste à suivre l'évolution de la jurisprudence, en souhaitant une harmonisation qu'un arrêt de la Cour de cassation pourrait apporter. ...

- CA Paris, 15 février 2012, RG 10/06787 (pourvoi de la Spedidam rejeté, mais sur d'autres questions, par 1<sup>ère</sup> Civ., 16 mai 2013, pourvoi n° 12-18.493) :

Considérant que, s'agissant des émissions de télévision reproduites, chacun des musiciens a signé, pour l'enregistrement de sa prestation, une feuille de présence sous forme d'un formulaire-type établi à en-tête de la SFP ; qu'il est indiqué sur cette feuille de présence, le nom du réalisateur, le titre de l'oeuvre (titre de l'émission de télévision) pour laquelle la prestation de l'artiste-interprète est enregistrée, la nature de la prestation (accompagnement du chanteur Daniel BALAVOINE) et les modalités de réalisation de la prestation (jour, heure, lieu, durée), le montant de la rémunération et, au verso, diverses dispositions relatives aux conditions générales d'engagement des artistes-interprètes ; qu'il est en outre expressément mentionné à l'article 1 des conditions générales

d'engagement que la feuille de présence signée par le musicien 'constitue un contrat de travail à durée et à objet déterminés' ;  
Considérant qu'il suit de ces éléments que la SFP, en sa qualité de producteur d'une émission télévisuelle consacrée intégralement ou pour partie au chanteur Daniel BALAVOINE a engagé les musiciens, accompagnateurs du chanteur, pour la réalisation de cette oeuvre audiovisuelle par l'interprétation de sa partie musicale ;  
Que force est de relever que l'accompagnement musical n'est aucunement séparable de l'oeuvre audiovisuelle mais en est partie prenante dès lors que son enregistrement est effectué pour sonoriser les séquences animées d'images et constituer ainsi la bande son de l'oeuvre audiovisuelle, ce que n'ignoraient pas au demeurant les musiciens qui étaient parfaitement informés, en signant la feuille de présence, que la fixation de leur prestation était destinée à la réalisation d'une émission télévisuelle mettant en scène le chanteur Daniel BALAVOINE ;  
Considérant que les feuilles de présence produites aux débats constituent en conséquence un contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle emportant, au sens des dispositions de l'article L.212-4 du Code de la propriété intellectuelle, l'autorisation, au bénéfice du producteur, de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète ;  
Que l'INA est en conséquence fondé à invoquer l'application à son bénéfice des dispositions précitées et à soutenir qu'il n'avait pas à requérir une nouvelle autorisation des artistes-interprètes pour l'exploitation de leur prestation sur le vidéogramme BALAVOINE, l'essentiel ;

On observe que ces décisions sont généralement plus récentes que celles retenant la thèse contraire.

Globalement, la doctrine restait cependant aussi partagée que la jurisprudence, car, contrairement aux auteurs précités, les professeurs Vivant et Bruguière estimaient (Droit d'auteur et droits voisins, Précis Dalloz, 2012, n° 1251) que la présomption de cession devrait s'étendre aux "artistes-interprètes qui apportent la bande originale du film", dès lors que l'exclusion de la composition musicale figurant à l'article L. 132-24 ne figure pas dans l'article L. 212-4 et que "l'on conçoit difficilement aujourd'hui une oeuvre audiovisuelle sans bande originale", de sorte que cette dernière participerait nécessairement de cette oeuvre.

**Pour ce qui est de la jurisprudence de la Cour de cassation pour la période considérée :**

1<sup>ère</sup> Civ., 6 mars 2001, pourvoi n° 98-15.514, qui rappelle le principe même du débat, mais sans le trancher en tant que tel :

Mais attendu que la cour d'appel a justement énoncé qu'en vertu de l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle, et malgré le renvoi fait aux articles L. 762-1 et L. 762-2 du Code du travail, l'existence d'un contrat de travail n'emportant pas dérogation à la jouissance des droits de propriété intellectuelle, l'autorisation de l'artiste-interprète était exigée pour chaque utilisation de sa prestation ; qu'ayant souverainement retenu que l'autorisation donnée lors de l'enregistrement était expressément limitée à la reproduction sous la forme de phonogramme publié à des fins de commerce, les juges du second degré, qui ont souverainement apprécié la commune intention des parties quant à la portée de l'autorisation donnée par les interprètes dans les divers accords professionnels invoqués, ont exactement déduit de leurs énonciations que la réalisation d'un vidéogramme à partir d'un phonogramme était soumise à l'autorisation des artistes-interprètes ; que la cour d'appel a ainsi, sans encourir les griefs des pourvois, légalement justifié sa décision.

Cite 1<sup>ère</sup> Civ., 22 mars 2012, pourvoi n° 10-18.491 précité (note 12) :

Mais attendu que, par une interprétation nécessaire, partant souveraine, des conventions liant les parties et de l'attestation produite aux débats, la cour d'appel a estimé que les comptines avaient été spécialement conçues pour être associées à des images, peu important que celles-ci fussent préexistantes, et constituaient avec elles des oeuvres audiovisuelles.

Mais il était question de droit d'auteur, qui obéit à un système de présomption de cession différent de celui intéressant les droits voisins.

On ne voit donc guère d'élément jurisprudentiel de cassation utile avant l'arrêt du 29 mars 2013.

### **Éléments de jurisprudence et de doctrine postérieurs à l'arrêt du 29 mars 2013 :**

Quant aux commentaires suscités par cet arrêt, le mémoire complémentaire de la Spedidam se réfère à G. Querzola ("L'enregistrement d'une bande sonore d'une oeuvre audiovisuelle n'est pas soumis à la présomption de cession des droits des artistes-interprètes", Dalloz 2013, p. 1870) - en rappelant que l'INA proteste que, compte tenu des liens pouvant exister entre l'auteur et la partie adverses, son avis ne peut être tenu pour élément doctrinal ; il appartiendra à l'Assemblée d'évaluer la pertinence de cette réserve.

L'auteur indique :

En cassant l'arrêt d'appel pour violation de la loi par refus d'application de l'article L. 212-3 et fausse application de l'article L. 212-4, la Cour a, dans son arrêt du 29 mai 2013, nettement tranché en faveur d'une interprétation étroite de la présomption au moyen de l'attendu de principe suivant : "ne constitue pas un contrat conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle le contrat souscrit par chacun des interprètes d'une composition musicale destinée à figurer dans la bande sonore de l'oeuvre audiovisuelle". Par les termes "chacun des interprètes", la Cour entend rappeler le caractère nécessairement individuel de l'autorisation des artistes-interprètes (même si le contrat de travail la contenant peut être commun à plusieurs artistes, voire signé par un seul s'il dispose d'un mandat écrit des autres, aux termes de l'art. L. 7121-7 c. trav.), en écho à l'arrêt du 16 juillet 1992 [précité].

En outre, en substituant l'expression "composition musicale" à celle "d'oeuvre musicale" qui figurait dans le pourvoi, la Cour marque sa volonté de se rapprocher du régime de la présomption de cession des droits d'auteur de l'article L. 132-24 dont elle reprend, à dessein, la terminologie.

La solution est heureuse en ce qu'elle harmonise la situation des interprètes d'une oeuvre musicale avec celle des auteurs de cette oeuvre qui a bien une existence propre, indépendamment de son utilisation au sein d'une oeuvre audiovisuelle. Elle permet également de déterminer avec certitude le champ d'application de l'article L. 212-4.

Elle respecte enfin l'interprétation nécessairement étroite qui doit prévaloir pour toute dérogation aux droits exclusifs des artistes-interprètes.

Le professeur Caron (Communication Commerce électronique n° 9, septembre 2013, comm. 87, Détermination du texte applicable à l'interprète d'une composition musicale destinée à sonoriser une oeuvre audiovisuelle) s'attache à synthétiser les enjeux et les thèses en présence :

Quelle est la différence entre ces deux articles [L. 212-3 et L. 212-4] tant pour l'artiste-interprète d'une oeuvre musicale destinée à sonoriser une oeuvre audiovisuelle que pour le producteur de cette dernière ? Force est de constater qu'elle est de taille.

L'application de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle, réfutée par le présent arrêt, favorise incontestablement l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle par le producteur.

Si l'on applique cette disposition à l'interprète d'une oeuvre musicale destinée à sonoriser une oeuvre audiovisuelle, cela signifie que, lors de l'enregistrement, la signature de la feuille de présence présume la cession des droits d'exploitation de l'artiste-interprète au producteur sans qu'il soit nécessaire d'obtenir une autorisation supplémentaire.

Mais il faut néanmoins, comme le précise le texte, que "ce contrat fixe une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre".

[...]

Il ne faut donc pas opérer une distinction entre les artistes apparaissant à l'écran et les autres.

Ils doivent donc tous être soumis au même régime de la présomption des droits pour permettre l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle par le producteur.

Mais, une autre partie de la jurisprudence a, en parallèle, développé la thèse contraire en interprétant restrictivement la présomption de l'article L. 212-4, ce qui revient à appliquer l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle à l'artiste-interprète de la musique d'une oeuvre audiovisuelle.

L'argument de la dissociabilité n'est peut-être pas le plus pertinent car il aurait pu aussi s'appliquer aux dialogues du film.

Pourtant, nul n'a jamais songé à exclure les artistes-interprètes du film du domaine d'application de l'article L. 212-4 du Code de la propriété intellectuelle ! Quoi qu'il en soit, si l'article L. 212-3 s'applique, il convient donc, conformément à ce texte, d'obtenir de facto l'autorisation de l'artiste-interprète pour exploiter l'oeuvre qui inclut son interprétation, même si, bien évidemment, son autorisation n'a pour seul objet que son interprétation.

Mais il n'en demeure pas moins que, en cas de refus, c'est l'oeuvre audiovisuelle toute entière qui ne peut plus être exploitée, sauf à changer la bande originale du film.

Cet artiste est donc le seul, parmi les autres artistes-interprètes de l'oeuvre audiovisuelle, à pouvoir autoriser ou interdire l'exploitation de son interprétation.

Ce faisant, il semble bien que l'exercice d'un droit voisin puisse alors perturber l'exploitation du droit d'auteur qui lui est pourtant supérieur, conformément à l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle. Mais, il est également possible de faire valoir que, en droit d'auteur aussi, le compositeur de la musique de l'oeuvre audiovisuelle n'est pas concerné par la présomption de cession qui s'impose aux autres coauteurs de l'oeuvre, comme le précise l'article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle.

Selon cette conception, les auteurs de la composition musicale et les interprètes de cette dernière bénéficient donc tous les deux d'un droit exclusif, par opposition à la présomption de cession qui, pour faciliter l'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle, s'applique à tous les autres coauteurs et artistes-interprètes.

En droit d'auteur, cette solution exorbitante du droit commun s'explique certainement par l'importance de la gestion collective des droits en matière musicale.

Mais il n'est pas certain que la solution soit si aisément transposable au droit voisin de l'artiste-interprète car la gestion collective, si elle existe, n'a pas les mêmes caractéristiques qu'en droit d'auteur.

Quoi qu'il en soit, entre ces deux courants jurisprudentiels divergents, contemporains et qui émanaient de la même juridiction (essentiellement de la cour d'appel de Paris), la Cour de cassation a tranché [...]. Reste à savoir quelle sera la réception de cette position chez les juges du fond".

X. Daverat, A-E Kahn (Communication Commerce électronique, 2015, Un an de droit de la musique) :

“Il y a donc lieu de séparer les interprètes qui participent directement à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle de ceux qui y participent indirectement (musicien pour l'enregistrement destiné à sonoriser l'oeuvre).

Cette solution est à rapporter au statut des auteurs.

En effet, le contrat de production audiovisuelle se caractérise par l'existence d'une présomption de cession des droits des différents coauteurs au profit du producteur, mais à l'exclusion expresse de l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles (CPI, art. L. 132-24, al. 1<sup>er</sup>), cependant que le compositeur est bien l'un des coauteurs présumés de l'oeuvre audiovisuelle (CPI, art. L. 113-7), laquelle est une oeuvre de collaboration (CA Paris, 16 mai 1994, Ram-Dam : JurisData n° 1994-021419 ; JCP G 1995, II, 22375, note X. Linant de Bellefonds ; RIDA 1994, n° 162, p. 474 ; CA Paris, 7 juin 1995, n° 93/018155 et n° 94/021662, AT Productions c/ Ayache : JurisData n° 1995-023726 ; RIDA

1996, n° 167, p. 270 ; V. C. Bernault, La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel : LGDJ 2003, p. 102).

Autrement dit, en mêlant ce statut du compositeur de la bande originale du film (logique dans la mesure où la partition donne lieu à édition et exploitation séparée avec intervention d'une gestion collective) à celui de ses interprètes tel qu'il découle de l'arrêt du 29 mai 2013, c'est une autonomie certaine des musiques d'oeuvres audiovisuelles qui se dessine (c'est ce que voulait visiblement dire l'arrêt qui évoquait une “bande musicale (...) dissociable des images”).

Du coup, tous les interprètes ne sont pas soumis au même régime de cession de droits, car, si les musiciens échappent à la présomption, ce n'est pas le cas des acteurs pour lesquels elle joue pleinement.

Mieux encore, hors du champ de la présomption de cession, les artistes-interprètes participant à la bande-son doivent donner expressément leur autorisation selon l'article L. 212-3 du Code de la propriété intellectuelle, mais peuvent aussi la refuser, ce qui paralyserait certaines exploitations de l'oeuvre audiovisuelle ; l'exercice du droit des artistes aurait alors des conséquences sur l'exploitation d'une oeuvre. On pourrait bien sûr, dans ce cas, penser à changer de bande-son, mais on modifierait alors la version définitive de l'oeuvre, ce qui constituerait une atteinte potentielle au droit moral ...

La solution pragmatique passe par le contrat : il faut prévoir à l'avance les cessions de droits des artistes musiciens en déclinant toutes les formes d'exploitation prévisibles de l'oeuvre audiovisuelle.

Le professeur Lucas (Propriétés intellectuelles, juillet 2013, page 302) demeure dans la logique de son commentaire de 2007 :

“Cette dernière solution nous paraît la mieux fondée. D’abord, l’article L. 212-4 contient une exception au principe posé par l’article L. 212-3, qui soumet à autorisation de l’artiste-interprète toute utilisation secondaire de sa prestation, et cette exception doit, conformément aux principes généraux, être interprétée de façon stricte.

Ensuite, en prévoyant que le contrat doit être conclu pour la réalisation d’une oeuvre audiovisuelle, le texte impose, selon nous, que l’objet même du contrat soit la réalisation de l’oeuvre audiovisuelle.

La présomption de cession ne peut donc jouer que pour une prestation relevant du genre audiovisuel, ce qui implique que l’artiste interprète l’oeuvre audiovisuelle elle-même”.

Le professeur Sirinelli (précité, RIDA) :

“La Cour de cassation vient de rendre une décision qui était très attendue.

Il est vrai que chacune des thèses en présence pouvait se prévaloir d’arguments pertinents.

Aussi, quelle que soit l’opinion que l’on puisse avoir de la solution retenue, elle présente au moins un avantage certain : trancher un débat où les divergences étaient créatrices d’une insécurité juridique susceptible d’avoir des répercussions négatives sur l’économie du secteur.

[...]

On sait qu’est parfois mis en avant, par la doctrine ou la jurisprudence, pour écarter le jeu de la présomption de cession, le fait que les artistes de la musique, à l’inverse de ceux de l’image, ne sauraient être concernés par le texte prévoyant une transmission automatique des droits au profit du producteur, dans la mesure où les premiers, à l’inverse des seconds, n’apparaissent pas à l’écran.

De cette observation résulte habituellement la conclusion que ne sont concernés par la présomption que les seules personnes qui participent réellement à l’interprétation de l’oeuvre audiovisuelle elle-même.

Pour la cour de Paris, ce raisonnement ne saurait être retenu [...omissis, ce sont les motifs de l’arrêt attaqué par le premier pourvoi en la présente instance].

Il est vrai que, à titre de comparaison, l’exclusion des intervenants du secteur de la musique est, dans le champ du droit d’auteur, expressément énoncé à l’article L. 132-24 du code de la propriété intellectuelle.

[...]

A part l'argument, déterminant, reposant sur la qualification du contrat en cause, la Cour de cassation ne livre pas les raisons d'un choix qui rejoint l'opinion majoritairement manifestée en doctrine.

Elle livre, au moins, une autre indication : ce n'est pas parce que les artistes concluent le plus souvent une convention avec un "producteur" que cet accord doit s'analyser en contrat de production audiovisuelle.

La qualification doit reposer sur l'objet de la convention.

Car, pour le reste cette soumission au droit commun des cessions expresses peut difficilement se recommander d'une analyse exégétique des textes en concours.

Le dispositif de l'article L. 212-4 vise "un artiste-interprète" et un "producteur" (mais de quoi ?) passant un contrat "pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle".

On retrouve ici la destination de la prestation, que la cour de Paris relevait dans les arrêts précités [...] rien n'est dit en matière de droits voisins de l'éventuelle mise à l'écart d'une prestation musicale.

De façon étonnante, le silence de la loi est repris par les tenants des deux théories pour justifier leur approche inclusive ou exclusive.

Et l'on ne voit pas quel argument décisif, favorable à la seconde approche, il serait possible de tirer du principe d'interprétation restrictive d'une exception.

Par ailleurs, lire le dispositif français à la lumière des textes internationaux n'est pas d'un plus grand secours puisque aussi bien l'article 19 de la convention de Rome que l'article 12 du Traité de Beijing permettent aux Etats membres de prévoir une présomption de cession autorisant l'inclusion des prestations des artistes interprètes du secteur musical.

[...]

Certaines décisions des juges du fond ont entendu expliquer l'exclusion du jeu de la présomption de cession par le caractère dissociable de la musique et des images.

*[jurisprudence précitée].*

La jurisprudence a repris ultérieurement l'idée de la dissociabilité mais de façon un peu différente, certaines décisions se contentant de constater, pour justifier la mise à l'écart de l'article L. 212-4 que la fixation sonore est "dissociable des images qui sont la caractéristique propre des oeuvres de cette catégorie".

Mais, à la vérité, on peut ne pas être convaincu par pareille assertion qui relève, du reste, plus de l'affirmation que de la démonstration.

[...]

Certes, la définition de l'oeuvre audiovisuelle (article L. 113-2, 6°) fait apparaître l'indifférence de la présence de la musique ("sonorisée ou non") mais en quoi est-ce suffisant pour exclure du jeu de la présomption de cession une prestation musicale lors que cette dernière est bien présente ?

On préférera donc les explications doctrinales qui sont donnée à l'appui de l'approche exclusive.

Ainsi pour Mme Kahn (JCI Propriété littéraire et artistique, fasc. 1437), la disposition légale "souligne bien que le contrat doit être conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, ce qui implique que l'artiste participe à l'interprétation de l'oeuvre audiovisuelle elle-même, ce qui n'est pas le cas dans le cas du musicien dont la prestation relève uniquement du genre musical lorsqu'il n'est pas filmé, même si l'enregistrement est destiné à accompagner une oeuvre audiovisuelle (souligné par nous).

Opinion partagée par Mme et MM. Lucas dans leur Traité de la propriété littéraire et artistique, 4<sup>ème</sup> éd. LexisNexis, 2012 § 1245.

Selon ces spécialistes, "en prévoyant que le contrat doit être conclu pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle, le texte impose, selon nous, que l'objet même du contrat soit la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle. La présomption de cession ne peut donc jouer que pour une prestation relevant du genre audiovisuel, ce qui implique que l'artiste interprète l'oeuvre audiovisuelle elle-même" (souligné par nous).

Relève de la présomption de cession ce qui participe de l'interprétation de l'oeuvre audiovisuelle elle-même.

C'est peut-être l'idée qui de dégage de l'arrêt rapporté.

Si la musique est destinée à accompagner l'oeuvre audiovisuelle, la prestation du musicien est, elle, liée à la composition musicale qu'elle interprète, l'insertion de cette dernière dans une oeuvre audiovisuelle n'étant qu'un objectif plus lointain.

Cela n'est pas indifférent à l'artiste-interprète, mais ce n'est pas l'objet de son engagement.

Sa prestation peut avoir une existence propre, indépendamment de son destin proclamé au sein d'une oeuvre audiovisuelle.

Mais, quelles que soient les justifications apportées à la solution retenue par la Cour de cassation, l'arrêt rendu aura au moins l'immense mérite d'indiquer clairement les pratiques à suivre désormais.

[...]

On se gardera cependant d'y trouver la trace d'une réelle démarche législative, dans la mesure où il est délicat d'affirmer que telle était bien la volonté du législateur".

P. Tafforeau, A-E Kahn (Communication Commerce électronique) commentent ainsi l'arrêt rendu par la juridiction de renvoi en la présente instance :

Sur renvoi, la cour de Lyon ne s'incline pourtant pas et juge l'article L. 212-4 applicable à cette hypothèse.

Il est vrai que l'argument de texte n'est pas négligeable.

En effet, l'article L. 212-4 se réfère à tout contrat signé entre "un artiste-interprète" et "un producteur" sans distinguer.

Or, *ubi lex non distinguit, nec nos distinguere debemus*.

De plus, aux dires de la cour de Lyon, l'accompagnement musical est partie intégrante de l'oeuvre audiovisuelle dont il ne saurait être détaché. Enfin, "l'absence d'apparition à l'image des musiciens n'est pas de nature à exclure leur participation à la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle ; l'application de ce critère conduirait à opérer une distinction entre les artistes-interprètes selon que leur prestation est visible ou non à l'image".

C'est pourquoi les magistrats lyonnais considèrent que la production d'un vidéogramme sous forme de DVD de la pièce de théâtre filmée et sa vente au public ne nécessitent pas de nouvelle autorisation de la part des artistes-musiciens.

Il n'en reste pas moins que l'alinéa second de l'article L. 212-4 précise qu'une "rémunération distincte" doit être fixée "pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre".

Il faut donc que le contrat ou, éventuellement, un avenant précise la rémunération spécialement due aux artistes musiciens pour l'exploitation sous forme de DVD

L'arrêt commenté montre que certains juges du fond résistent à la Cour de cassation, alors que celle-ci avait paru, avec son arrêt susvisé du 29 mai 2013, mettre fin à leurs dissensions.

Il serait cependant plus harmonieux de suivre sa doctrine car cela permettrait de donner une solution identique en droit d'auteur et en droit d'artiste-interprète.

Car, s'agissant des auteurs, l'article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle exclut de la présomption de cession au producteur d'oeuvre audiovisuelle "l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles".

Ces auteurs rappellent la doctrine générale majoritaire, qui est en faveur de l'exclusion de l'article L. 212-4 (A. Lucas, H.-J. Lucas et A. Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique* : LexisNexis, 4<sup>ème</sup> éd., 2012, n° 1245, p. 1017 ; P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique* : PUF, coll. Droit fondamental, 9<sup>ème</sup> éd., 2015, n° 159, p. 169).

Mais ils soulignent également que M. Vivant et J.-M. Bruguière (*Droit d'auteur et droits voisins* : Dalloz, coll. Précis, 3<sup>ème</sup> éd., 2016, n° 1310, p. 1131) se prononcent pour l'application de ce texte en pareil cas (il faut citer leur opinion, déjà évoquée -page 45 du présent rapport - de façon plus complète) :

La présomption de cession joue-t-elle également pour les artistes-interprètes qui apportent la bande originale du film ?

La doctrine est partagée.

Il nous semble pourtant que la présomption de cession devrait jouer.

Deux arguments peuvent être avancés au soutien de cette conclusion.

L'article L. 132-24 a pris le soin d'exclure du champ de la présomption "l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles".

Rien de tel ne figure à l'article L. 212-4.

Ce texte prévoit que le contrat doit être conclu *pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle*.

Or, on conçoit difficilement aujourd'hui une oeuvre audiovisuelle sans bande originale.

Ce n'est pas l'avis de la Cour de cassation [...].

En ce même sens, commentant l'arrêt du 29 mars 2013, dont il qualifie la motivation de "lapidaire", Me Zola-Place (Oeuvre audiovisuelle et cession des droits des musiciens, Dalloz actualités 2013) :

Cette question n'avait jusqu'alors jamais été posée en cassation bien qu'elle divise depuis longtemps les juges du fond qui considèrent tantôt que l'interprétation réalisée pour constituer l'accompagnement musical des images est une interprétation musicale destinée à être incorporée aux images du film et dès lors réalisée uniquement pour les besoins d'une oeuvre audiovisuelle, tantôt que la fixation phonographique d'une oeuvre musicale, alors même qu'elle a été interprétée en vue de la réalisation de la bande originale d'un film, ne saurait lui conférer la qualification d'oeuvre audiovisuelle dès lors qu'elle est dissociable des images qui sont la caractéristique propre des oeuvres audiovisuelles.

La solution retenue par la Cour de cassation est pour le moins étonnante si l'on s'en tient à la lettre des textes du code de la propriété intellectuelle.

Tout d'abord, l'article L. 112-2, 6°, du code de la propriété intellectuelle qui définit les oeuvres audiovisuelles comme les oeuvres cinématographiques et autres oeuvres consistant dans des séquences animées d'images, "sonorisées ou non".

Il en résulte que la partie sonore accompagnant des séquences animées d'images contribue à la formation de l'oeuvre audiovisuelle, tout autant que les images.

Ensuite, l'article L. 113-7, 4°, du code de la propriété intellectuelle qui présume qu'a la qualité d'auteur de l'oeuvre audiovisuelle "l'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'oeuvre".

Pourquoi en irait-il autrement de l'interprétation de ces oeuvres musicales ?

Enfin, l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle qui vise le contrat conclu "entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle" sans distinguer selon le caractère sonore ou visuel de la prestation de l'artiste.

Il ne peut s'inférer d'aucun de ces textes que l'apparition à l'image serait une condition nécessaire.

Ainsi, par exemple, le comédien qui interprète une "voix off", n'en est pas moins interprète de l'oeuvre audiovisuelle concernée.

Dès lors que l'oeuvre musicale a été écrite et enregistrée pour les besoins spécifiques d'une oeuvre audiovisuelle comme un élément nécessairement interdépendant des autres éléments scénaristiques,

dramatiques, esthétiques, visuels, sonores, la bande originale et les artistes musiciens qui l'ont interprétée, participent à la réalisation de l'oeuvre audiovisuelle dans son ensemble.

La solution retenue par la Cour introduit donc une distorsion de régime inacceptable entre les artistes qui apparaissent à l'image et les autres (musiciens, doubleurs, voix-off), distorsion qui non seulement ne trouve aucun fondement dans le texte de la loi, mais qui apparaît de surcroît radicalement contraire à son esprit.

## **10 : CONCLUSION GÉNÉRALE :**

Depuis trente ans, les termes du débat n'ont pas évolué.

La doctrine n'a pas aidé, qui se borne à exposer, puis préférer, tel argument à tel autre, pour recevoir ou condamner la pertinence de diverses approches, telle que la dissociabilité de la prestation, l'accord sur l'objet de la prestation, l'apparition dans l'oeuvre, etc.

Les travaux législatifs n'aident pas plus, qui dessinent un vaste projet d'un droit de l'audiovisuel, sans préciser, pour ce qui nous occupe, à quel moment on vient à en relever.

Il faut seulement ajouter que l'accord du 16 septembre 2015, cité par l'INA, stipule - on le rappelle - "qu'il est entendu que les exploitations du vidéogramme par un producteur audiovisuel sont couvertes par le principe de la présomption de cession défini à l'article L. 212-4 du code de la propriété intellectuelle. Avant que ne soit réalisée une exploitation séparée de l'image et du son du programme audiovisuel, celle-ci est soumise à l'autorisation écrite de l'artiste conformément à l'article L. 212-3 du code de la propriété intellectuelle".

Faut-il en déduire que le pourvoi porte sur une question dépassée, puisque désormais résolue ?

Ce n'est pas évident :

- cet accord s'intitule "Accord musicien de la Production Audiovisuelle",
- il suppose ainsi que l'artiste-interprète relève de cet accord,
- ce qui ne paraît pas de nature à résoudre la question portant sur les conditions de soumission à cet accord.

**11 - Orientation** : L'affaire sera examinée par l'Assemblée plénière de la Cour de cassation en son audience du 2 février 2018.