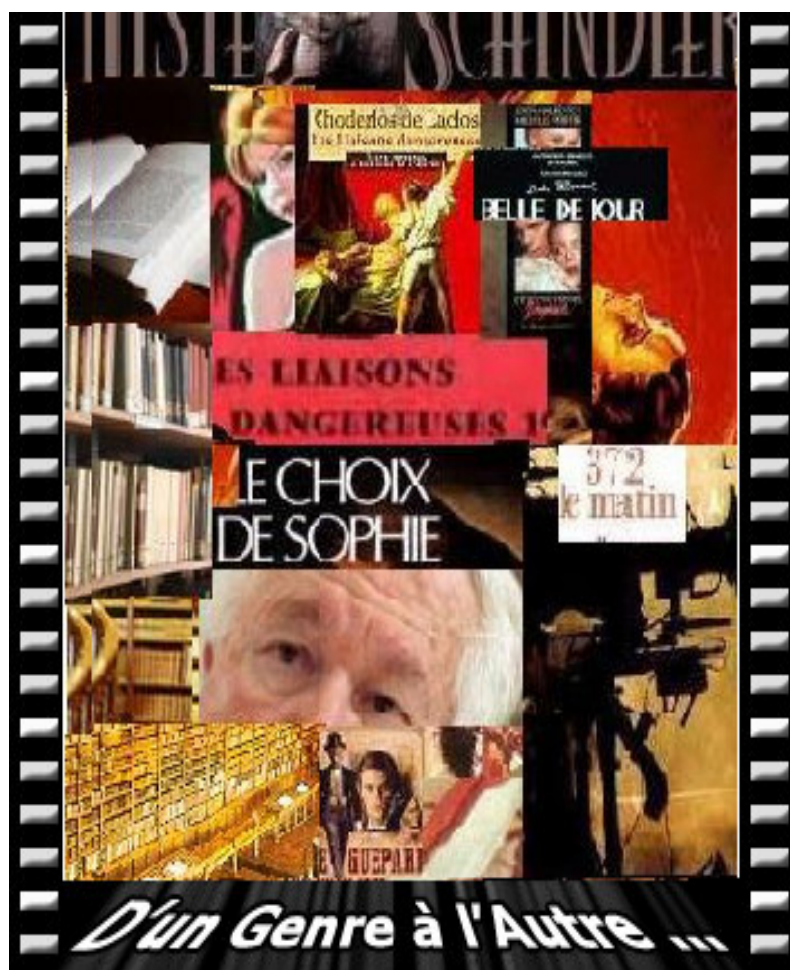


DE LA LITTERATURE AU CINEMA



©HenriBlum2006

DE L'OPTION AU CONTRAT D'ADAPTATION
DE LA LIBERTE DE CREATION AU RESPECT DU DROIT MORAL

adaptation dénaturante d'un roman : personnages, lieux, situations caractère de l'oeuvre...

SOMMAIRE

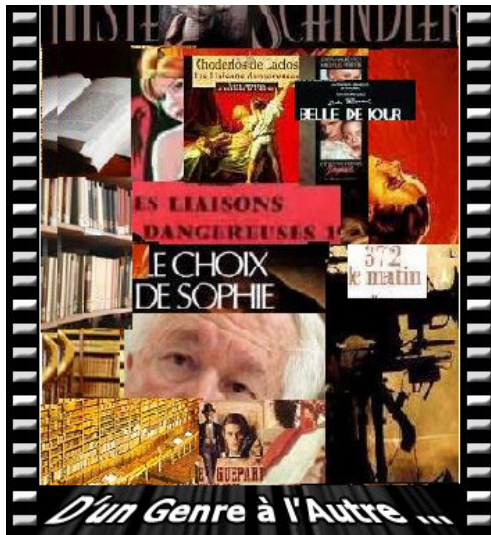
I- LA LIBERTE D'ADAPTATION FACE A SES LIMITES

Adaptation : Regard re-créateur sous contrôle	p.2
Adaptation et sa problématique	p.2
Domaine public & Oeuvre protégée.....	p.2
Colorisation & Droit Moral.....	p.3
Mise en scène & Respect de l'œuvre	p.3
Focus sur Asphalt Jungle.....	p.4
Adaptation & Personnages de dessin animé	p.4
Adaptation dénaturante d'un roman.....	p.5
Changement sans autorisation du titre du roman	p.5

II- LA SPECIFICITE DU CONTRAT D'ADAPTATION

Agent littéraire & Exception française.....	p.6
Autonomie du contrat d'adaptation	p.7
Adaptation des bandes dessinées au cinéma.....	p.8
Droits dérivés et secondaires d'un contrat d'adaptation.....	p.9
Le point sur l'Affaire Paris Je t'aime.....	p.10
Final cut ! ou droit moral du réalisateur.....	p.10
Exclusivité en matière d'adaptation	p.10
Contrat de cession des droits d'adaptation.....	p.11

DE LA LITTERATURE AU CINEMA



©HenriBlum2006

DOSSIER SCARAYE n°4 -

Directeur de la publication :
Y-Eléonore SCARAMOZZINO, Avocat
Comité de rédaction : Nicolas ROYER, Yvon LYS,
Constance VINCENT, Sylvie DARNIGE-SCARA,
Y-E
SCARAMOZZINO
Conception graphique : Henri BLUM
Adresse : SCARAYE- 74 rue Pierre DEMOURS
75017 PARIS- Tél : 01.43.38.67.84-
Fax : 01.47.66.28.06, e-mail : info@scaraye.com

Le 1er novembre 2006, William STYRON, l'auteur notamment du « **LE CHOIX DE SOPHIE** » a rejoint les ténébres. L'adaptation cinématographique de ce roman par Alan PAKULA offrira une notoriété internationale à ce sudiste natif de Virginie, qui a su tracé son sillon au-delà de l'ombre de FAULKNER.

En 1983, année de sortie du film, William STYRON fut Président du Festival de Cannes et Meryl STREEP obtiendra l'oscar du meilleur rôle féminin pour le "**LE CHOIX DE SOPHIE**". Les ventes du livre postérieurement à la sortie du film ont montré que l'adaptation cinématographique a largement contribué à la vulgarisation de ce texte magnifique, même si le film ne repréait pas tout à fait le roman...

Cependant la littérature peut résister à l'adaptation cinématographique...

En effet, par la découverte des mots du romancier, chaque lecteur va s'aventurer dans ce travail de déconstruction et de reconstruction du roman afin de se l'approprier. Par leur pouvoir créateur, les mots susciteront des sensations, des images et des odeurs. Ils réveilleront des souvenirs heureux ou douloureux, réfléchiront une image obscure ou séduisante de nous-même ou de notre univers ou nous conduiront à nous interroger sur notre existence.

De ces contentements ou de ces questionnements induits par ces mots, naîtra une relation particulière entre l'œuvre et son lecteur. Une relation de l'ordre de l'intime. Une relation qui parfois nous fait descendre au plus profond de nous même pour nous éclairer sur notre condition, nous permettant ainsi de mieux progresser dans notre connaissance de soi. Plus cette relation est intense, plus le lecteur résistera à voir l'adaptation cinématographique de ce roman de peur d'être déçu préférant l'univers de son imaginaire à celui d'un inconnu. Mais la curiosité surpasse parfois cette résistance et nous incite à faire l'expérience de l'altérité en acceptant de confronter son imaginaire à celui du réalisateur.

Que l'adaptation cinématographique, nous ait transporté ou dérangé, force est de reconnaître qu'en acceptant la diversité d'interprétation, nous nous sommes ouverts à l'autre. Nous nous sommes dès lors enrichis et de ce fait avons évolué. La confrontation de notre lecture à celle du réalisateur a contribué à nous faire progresser en ce qu'elle a conforté ou bousculé notre interprétation du roman, nous révélant ainsi un peu plus à nous même.

Voir et Entendre différemment de sa lecture pour progresser...

Tel est l'un des apports de l'adaptation cinématographique du roman.

Yannick-Eléonore SCARAMOZZINO
Avocat

I- LA LIBERTE D'ADAPTATION FACE A SES LIMITES

L'adaptateur autorisé à adapter va devoir faire œuvre créatrice à partir du roman. Il devra diffuser l'œuvre sous une nouvelle forme. Producteur et réalisateur vont vouloir bénéficier d'un maximum de liberté pour adapter leur œuvre. Cependant, le droit moral de l'auteur, comportant le droit au respect de son œuvre va limiter la liberté créatrice du réalisateur et du producteur nonobstant toute clause contractuelle. Certes l'auteur a consenti aux modifications de son œuvre pour passer d'un genre à l'autre, cependant ces modifications doivent être nécessitées par la technique.

ADAPTATION : REGARD RE-CREATEUR SOUS CONTROLE...

Le cinéma va puiser aux sources de la littérature pour se réinventer. Originalité en déclin, ou frilosité des producteurs à prendre des risques et préférer une œuvre existante avec un public potentiel facilitant ainsi la recherche de financement ? Force est de constater que l'adaptation est de plus en plus répandue aussi bien au sein des producteurs confirmés que dans la jeune génération de réalisateurs.

Cependant la mutation d'un média à l'autre n'est pas aisée et nécessite de recréer de l'original à partir d'une œuvre préexistante sans altérer la substantifique moelle.

Adapter c'est reformuler, reconceptualiser et redécouvrir le message de l'auteur pour le restituer selon le prisme de sa propre vérité.

C'est faire des choix qui conféreront à l'œuvre adaptée l'empreinte créatrice de l'auteur, marque de son unicité et donc de son originalité.

My Left Foot est très loin du roman et pourtant nul ne saurait prétendre qu'il ne s'agit pas d'une adaptation, car il s'agit bien de l'histoire d'un homme découvrant ce qu'est l'indépendance et apprenant à développer ses talents.

Si adapter signifie créer, cette liberté de création n'est pas sans limite

Elle se heurte au respect du droit moral de l'auteur.

La frontière entre liberté et respect est difficile à cerner.

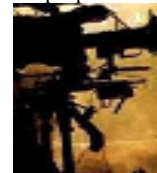
Si la jurisprudence a apporté quelques éléments de réponse, on doit admettre que chaque adaptation demeure un cas spécifique....

L'ADAPTATION ET SA PROBLEMATIQUE

« Faculté d'apporter tous les changements et modifications pour l'adaptation cinématographique à condition de ne pas dénaturer l'esprit et le caractère du roman original »

Dans les contrats d'adaptation cinématographique quelles sont les obligations de l'auteur au regard du respect de la nature de l'œuvre première à adapter ? Suppression ou adjonction de personnages, modification du lieu de l'action romanesque commandées par des impératifs techniques de la transposition d'un genre à l'autre, ou créativité du scénariste dans ce cas jusqu'où ces différences peuvent-elles être admises au regard du droit moral de l'auteur de l'œuvre première ? Dans quelle mesure peuvent-elles être considérées comme des différences fondamentales et dès lors dénaturantes ?

Comment les juges ont-ils contribué à apporter des éléments de réponse sur cette question de création dérivée en perpétuel devenir.



Domaine public & Œuvre protégée

La durée de protection est octroyée à l'auteur durant toute sa vie. Au décès de l'auteur se droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année en cours et les soixante dix années qui suivent (article L 123-1 du CPI).

Les pays industrialisés se sont alignés sur cette durée de protection. Au terme des 70 ans post-mortem, l'œuvre entre dans le domaine public.

Le Droit Moral Est Imprescriptible

Dès lors, celle-ci peut être reproduite et représentée et adaptée sans autorisation préalable de l'éditeur et/ou des ayants droit. Cependant, le droit moral est perpétuel et imprescriptible. Si les modifications apportées à l'œuvre sont susceptibles de la dénaturer, l'autorisation des ayants droits se révèle dès lors nécessaire.

COLORISATION & DROIT MORAL

Exploitation en France sous forme colorisée d'un film originaire des Etats-Unis et dont les droits appartenaient à l'ayant droit du producteur.

L'œuvre cinématographique intitulée « Asphalt Jungle » a été produite aux Etats-Unis en 1950 par la société Metro Goldwin Mayer (MGM) département de la société Loew's Inc. Le film réalisé en noir et blanc par John HUSTON, cinéaste de nationalité américaine, lié par contrat de travail à la société Loew's Inc. Il était également coauteur du scénario avec Ben Maddow lié à la même société par contrat d'écrivain salarié.

Le 2 mai 1950, la société Loew's Inc a obtenu du « Copyright Office » des Etats-Unis un certificat d'enregistrement de ses droits sur le film, inscription régulièrement renouvelée en 1977, dont le bénéfice a été transmis à la société Turner Entertainment (Turner) le 26 septembre 1986 par effet d'une fusion-absorption de MGM, avec transfert de la propriété de sa cinémathèque et de ces droits rattachés.

La société Turner a fait procéder à la colorisation du film, opération qui a donné lieu le 20 juin 1988 à l'enregistrement d'une demande de « copyright » et permis l'annonce, par la cinquième chaîne de télévision française (la Cinq) de la télédiffusion de cette version colorisée, le 26 juin 1988 à 20h 30.

Les héritiers de John HUSTON, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), la société des réalisateurs de films (SRF), le Syndicat Français des Artistes-interprètes (SFA), la Fédération Européenne des Réalisateurs de l'Audiovisuel (FERA), le Syndicat Français des Réalisateurs de télévision CGT et le Syndicat national des techniciens de la production cinématographique et de télévision, se sont opposés à cette diffusion sur le fondement d'une atteinte au droit moral de l'auteur. John HUSTON s'était élevé de son vivant contre la colorisation de ses œuvres.

Turner et que les héritiers de John HUSTON ainsi que Ben MADDOW n'ont aucun droit moral sur cette œuvre tournée en noir et blanc ;

Constate que la version colorisée dudit film est selon le droit américain une adaptation pour laquelle la société TURNER a obtenu un certificat d'enregistrement le 20 juin 1988 ;

Dit que la colorisation dans son principe ne pourrait être critiquée par les héritiers de HUSTON et par Ben MADDOW même s'ils pouvaient invoquer un droit moral sur le film noir et blanc ; »

En conséquence, la Cour d'Appel a autorisé la Cinquième Chaîne à télédiffuser la version colorisée du film « ASPHALT JUNGLE ».

Suite : Nécessité de respecter le droit moral

Nécessité de respecter le droit moral

Dans son arrêt du 23 novembre 1988, le Tribunal de Grande Instance de Paris a interdit à la Cinq de diffuser la version colorisée du film « Asphalt Jungle ». Les juges se sont référés à la Convention Universelle sur le droit d'auteur signée à Genève le 6 septembre 1952, ratifiée par les Etats-Unis pour en déduire que cette Convention assure en France aux ressortissants des Etats contractants le bénéfice de la loi du 11 mars 1957 notamment de son article 6, lequel dispose que le droit moral est attaché à la personne et qu'il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Le Tribunal a considéré que par leur art John Huston et Ben Maddow ont conféré à leur œuvre un caractère original et personnel la notoriété d'Huston reposant sur le jeu noir et blanc, créatif d'une atmosphère. Dès lors, la colorisation serait de nature à remettre en cause cette notoriété. Suite p.4

MISE EN SCENE & RESPECT DE L'ŒUVRE

Le droit moral du metteur en scène sur sa mise en scène trouve sa limite dans les droits de l'auteur de l'œuvre préexistante

Dans son arrêt du 15 octobre 1992, le Tribunal de Grande Instance de Paris avait interdit la représentation de la pièce de théâtre « *En attendant Godot* » de Samuel BECKETT par la Compagnie Brut de Béton mis en scène par M BOUSSAGOL où les quatre rôles principaux étaient tenus par des femmes. Il avait été établi que de son vivant Samuel BECKETT s'était par deux fois opposé à l'interprétation entièrement féminine de sa pièce. Pour BECKETT il était important de maintenir la masculinité des personnages. Autoriser des femmes à jouer les rôles en ferait quelque chose de différent. D'après lui le sexe n'est pas interchangeable au théâtre et un GODOT entièrement féminin serait aussi faux que si l'on faisait jouer par des hommes « *Oh les beaux jours* » ou « *Pas Moi* ». Le juge a considéré que la volonté de l'auteur de ne pas autoriser de femmes à jouer les personnages de sa pièce « *En attendant Godot* » se trouvait clairement exprimée. Dès lors, il a été jugé que les représentations litigieuses dénaturaient l'œuvre en cause et portaient atteinte au droit moral d'auteur. Le juge a rappelé que le droit moral du metteur en scène sur sa mise en scène trouve sa limite dans les droits de l'auteur de l'œuvre préexistante.

Le tribunal a considéré qu'en faisant assurer les représentations de la pièce « *En attendant Godot* » sans autorisation des ayants droit de Samuel BECKETT et en dénaturant l'œuvre, la Compagnie Brut de Béton et M BOUSSAGOL ont commis des actes de contrefaçon.

Source : Jugement du 15 Octobre 1992 Tribunal de Grande Instance de Paris, Jérôme LINDON et SACD c/ LA COMPAGNIE BRUT DE BETON et Bruno BOUSSAGOL

Droit moral en France : caractère d'ordre public

Dans son arrêt du 28 mai 1991, la Cour de Cassation a cassé et annulé dans toutes ses dispositions l'arrêt de la Cour d'Appel pour violation de la loi du 11 mars 1957 en énonçant « *qu'en France, aucune atteinte ne peut être portée à l'intégrité d'une œuvre littéraire ou artistique, quel que soit l'Etat sur le territoire duquel cette œuvre a été divulguée pour la première fois. La personne qui en est l'auteur, du seul fait de sa création, est investie du droit moral institué à son bénéfice, que ces règles sont des lois d'application impérative.* »

Dans son arrêt du 19 décembre 1994, la Cour d'Appel de Versailles a considéré que les droits moraux attachés à la personne des créateurs de l'œuvre « ASPHALT JUNGLE » n'ont pu être cédés, dès lors les héritiers étaient fondés à en demander la reconnaissance et la protection en France, qui sur le fondement de la loi française sur le droit d'auteur confère au droit moral un caractère d'ordre public impérativement protégé sur le territoire français. La Cour de renvoi a donc jugé que la colorisation du film « Asphalt Jungle » par la société Turner Entertainment Co. et sa diffusion par la Cinq SA dans cette version contrairement à la volonté des auteurs ou de leurs héritiers a constitué une atteinte au droit moral.

Source : Sté TURNER ENTERTAINMENT c/ Héritiers HUSTON et autres Cour d'Appel de Versailles, Chambres civiles réunies, 19 décembre 1994



FOCUS sur ASPHALT JUNGLE

De l'importance du Noir et Blanc dans l'œuvre de John HUSTON

La conception esthétique qui a valu à John HUSTON sa grande notoriété repose sur le jeu du noir et blanc qui permettait de créer une atmosphère en fonction de laquelle il dirigeait l'acteur et choisissait les décors.

En 1950, John HUSTON a choisi de tourner le film « Asphalt Jungle » alors que la technique du film en couleur était déjà répandue. Il s'agissait d'un choix esthétique plus approprié au caractère de l'œuvre.

La Cour d'Appel de renvoi a indiqué que de son vivant John HUSTON avait très clairement indiqué sa volonté d'exprimer son esthétique à travers le « noir et blanc », en écartant le film en couleur.

ADAPTATION & PERSONNAGES DE DESSIN ANIME

Du dessin animé à l'album à colorier : déformation du caractère du personnage principal

Le personnage d'ULYSSE 31 déformé dans les albums à colorier

La société Dic avait coproduit avec la société FR3 un dessin animé intitulé Ulysse-31 auquel ont collaboré plusieurs auteurs, dessinateurs et réalisateurs français et japonais parmi lesquels MM Borg et Deyriès. La société Dic avait cédé à la société Euredif le droit de fabriquer, de publier quatre story books de 24 pages, quatre albums à colorier de 24 pages, plus tout le matériel d'édition hors presse et bandes dessinées. Les auteurs ont reproché à la société Euredif d'avoir sans leur assentiment, apporté à leur œuvre des modifications qui la dénaturent. Selon les auteurs le caractère des personnages avaient été déformé dans les story books et les albums à colorier. Dans le dessin animé, Ulysse 31 avait conservé du personnage homérique la belle prestance, le courage, la ténacité, l'audace, l'intelligence, la ruse, l'amour paternel. Sa sagesse lui faisait résoudre les problèmes qu'il devait affronter grâce à une mure réflexion même s'il devait avoir recours en dernier ressort à une violence qu'il réprouvait. Au contraire, dans mes story books et les albums à colorier relèvent le plus souvent un personnage violent, l'arme à la main, le visage déformé par un rictus et faisant bien plus appel à son agressivité et à ses muscles qu'à sa sagesse ou à son intelligence. Le tribunal a considéré qu'on était ainsi en présence d'une déformation, presque systématique du personnage principal et dans un sens qui convient mal à un public d'enfants. Il en a conclu que les auteurs étaient fondés à se plaindre d'atteintes au droit moral caractérisées leur occasionnant un préjudice certain.

Source : René Borg et autres c/Sté Euredif, Tribunal de Grande Instance de Paris (3^{ème} Chambre), 1^{er} décembre 1983

ADAPTATION DENATURANT D'UN ROMAN

Différences fondamentales au point de vue des personnages, des lieux, des situations et le caractère de l'oeuvre...

La plus longue course d'Abraham Coles, chauffeur de taxi, de Christopher Diable, roman adapté par Christopher Frank pour la société SOFRACIMA.

Dans son jugement du 18 avril 1979, le Tribunal de Grande Instance de Paris a considéré que si l'adaptateur d'une œuvre littéraire à l'écran bénéficie nécessairement d'une certaine liberté dans son travail de création d'un scénario dialogué et peut procéder aux remaniements commandés par les impératifs techniques de la transposition d'un genre à un autre, il est tenu dans l'exécution du contrat de commande passé avec le producteur de respecter dans la plus large mesure possible la nature et le caractère de l'œuvre première et garder pour l'essentiel le plan, les personnages, l'intrigue, les principaux épisodes, les lieux de l'action, la psychologie de l'œuvre adaptée.

Pour conclure que l'adaptation en question constituait une dénaturation manifeste du roman de Christopher Diable, le tribunal avait analysé les différences au niveau des personnages, au niveau des lieux où se déroule l'action et au niveau des situations. Sur le caractère des deux œuvres, le tribunal a jugé que ce dernier était totalement différent.

Selon les juges, le roman est entièrement centré sur le problème de COLES, le héros, dont la vie a été brisée par la mort de sa fille, dont le mariage avec un croupier l'avait déjà meurtri, chagrin encore avivé par l'incompréhension de son épouse, ce qui a motivé son impulsion vers la jeune fille « paumée » qu'est Cordélia et avec laquelle il fuit le milieu familial qui déchire son cœur. En revanche, dans le scénario proposé par l'adaptateur, l'action est beaucoup plus dispersée et Coles apparaît comme seulement curieux de savoir pourquoi sa fille s'est tuée. Les juges en ont conclu que l'adaptation était très loin du drame déchirant d'un père qui n'a plus sa raison de vivre par la mort de son enfant. Quant à Cordélia, ce n'est plus la jeune fille paumée, mais seulement la victime d'une femme implacable. Le roman de Christopher Diable, pour les juges, est un livre construit essentiellement autour d'une analyse de caractère et de rapports humains et où la violence physique et les scènes d'action ont une place limitée, alors que l'adaptation de Christopher Frank, dont l'intrigue se déroule dans un milieu différent, et qui comporte de nombreuses scènes de violence et d'action physique. En conséquence, le tribunal a jugé que l'adaptation ne présente absolument pas le même caractère que l'œuvre première. Il apparaissait dès lors qu'une telle adaptation constituait une dénaturation manifeste du roman de Christopher Diable.

Source : Tribunal de Grande Instance de Paris (3^{ème} chambre) 18 avril 1979, Christopher Frank c/ Société Sofracima

CHANGEMENT SANS AUTORISATION DU TITRE DU ROMAN PORTE A L'ECRAN

Le roman de Pierre FRONDAIE, Le lieutenant de Gibraltar avait été adapté à l'écran sous le titre Les loups chassent la nuit .

La veuve de l'auteur reprochait au producteur d'avoir changé le titre de l'œuvre adaptée lui causant ainsi un indéniable et sérieux préjudice. En effet, la transposition à l'écran, sous son titre, de l'œuvre d'un auteur apprécié et connu du public constitue pour le film un facteur de succès, mais qu'à son tour la diffusion du film confère à cette œuvre une notoriété supplémentaire qui se traduit par une augmentation de la vente du livre et même des autres œuvres de l'écrivain. En l'espèce, le film a été vendu non seulement en France mais encore dans les pays de langue française. Or, l'auteur avait cédé ses droits à un prix nettement inférieur à ceux en vigueur à l'époque au regard de la publicité que devait procurer à son livre la diffusion d'un film produit sous le même titre.

En outre, sans y avoir été autorisé le producteur avait modifié, selon le tribunal, profondément la nature de l'œuvre. En effet, d'un roman essentiellement d'amour, la production en a fait des aventures d'espionnage. Le lieu de l'action a été changé et un personnage essentiel du roman ne se retrouve pas dans le film. En outre, le tribunal a considéré que le milieu, l'atmosphère, l'intrigue et le dénouement étaient différents, le thème d'un policier qui se sert d'une femme qu'il aime pour démasquer un espion n'offrait aucune originalité. Dès lors, le tribunal a considéré que le film litigieux jetait le discrédit sur le roman dont il était censé être la transposition.

Source : Tribunal Civil de la Seine (1^{ère} Chambre, 1^{er} section) 12 janvier 1955, Veuve FRONDAIE

II- LA SPECIFICITE DU CONTRAT D'ADAPTATION

Agent littéraire & Exception Française !

L'immixtion de l'agent littéraire dans la relation Auteur-Editeur, inquiète les éditeurs mais séduit certains auteurs L'agent littéraire serait-il sur le point de devenir l'intermédiaire incontournable à l'ère de la globalisation ?

Le prix Goncourt 2006 «**LES BIENVEILLANTES**» de Jonathan LITTELL, vendu à plus de 25 000 exemplaires en France, a été transmis à GALLIMARD par l'agent littéraire Andrew NURNBERG. Ce dernier a obtenu pour son auteur un important à-valoir et a cédé à l'éditeur uniquement les droits de publication en langue française de l'œuvre, conservant les droits de publications pour les autres langues et les droits d'adaptation audiovisuelle.

Dans les pays anglo-saxon, l'agent littéraire est implanté depuis longtemps. Il découvre les talents, travaille sur le manuscrit et gère les intérêts financiers et juridiques de l'auteur. Certains organisent des *speed dating*, rendez-vous où les auteurs doivent présenter en quelques minutes leur synopsis de roman (1). En France, si cette activité d'agents littéraires s'est heurtée à une résistance de la part du monde littéraire, elle semble aujourd'hui représenter un « marché émergent ».

Les agents littéraires au pays de l'Exception culturelle

Dans l'hexagone, l'activité d'agent littéraire n'est pas totalement nouvelle, même si son développement est entravé par la fameuse *Exception culturelle*. Susanna LEA de Susanna LEA Associates et François SAMUELSON d'Intertalents ont su s'imposer avec chacun leur spécificité : la première avec une conception anglo-saxonne du métier d'agent, privilégiant l'exploitation du potentiel international et cinématographique des œuvres littéraires (2), le second avec des transferts « en or ».

En 2005, Michel HOUELLBECQ lui avait confié le soin d'organiser son transfert de FLAMMARION à FAYARD, moyennant un à-valoir de plus d'un million d'euros (3), l'auteur souhaitait s'assurer que son roman «**LA POSSIBILITE D'UNE ILE**» serait adapté au cinéma.

Les obligations de l'agent envers l'auteur

Contrairement à l'agent artistique, dont l'activité est réglementée par les articles L 762-3 et suivants du code du travail, l'agent littéraire est lié généralement à l'auteur dans le cadre d'un mandat. Mais il est de plus en plus fréquent que l'auteur confie à son mandataire des missions allant au-delà d'un simple mandat de rechercher des contrats et recevoir les revenus dus à l'auteur.

Comme dans le monde anglo-saxon, les agents littéraires s'adonnent à la relecture d'ouvrage, certains s'érigent en conseil en communication, autant de missions qui relèvent du contrat d'entreprise.

L'apparition de ces nouveaux intermédiaires perturbent les relations établies entre les auteurs et les maisons d'édition, dans la mesure où contrairement aux auteurs qui cédaient tous les droits sans revendications, les agents littéraires négocient contrats par contrats : contrat d'édition, contrat d'adaptation pour l'étranger, d'adaptation pour le cinéma et essaient de limiter la durée de la cession des droits

Selon l'étendue du contrat, l'agent aura l'obligation de veiller à la bonne exécution des contrats, percevoir les sommes dues à l'auteur, prendre toute initiative pour permettre à l'auteur d'agir en justice, assurer la promotion de l'ouvrage...

En contrepartie de ses prestations, l'agent sera rémunéré par l'auteur sous forme de commission fixée en pratique entre 10% et 25% des sommes perçues par l'auteur en fonction de l'étendue du contrat.

De son côté, l'auteur devra garantir son agent de l'exercice paisible des droits d'exploitation propre au contrat d'édition, et la garantie contre les faits des tiers et de manière générale l'absence de tout élément susceptible de violer les droits des tiers (contrefaçon, atteinte à la vie privée....).

Pour certains auteurs désireux de se dégager des contingences matérielles, juridiques et financières, ce phénomène est ressenti comme une évolution.

Cependant, si les auteurs trouvent leurs intérêts à faire appel aux services d'agents littéraires en ce qu'ils modifient le rapport de force auteur-éditeur, leur montée en puissance inquiète les maisons d'édition.



A terme, le modèle économique de l'édition française serait-il menacé par l'émergence des agents littéraires ?

Aujourd'hui, la rentabilité d'un livre est de plus en plus fondée sur les droits dérivés (vente à l'étranger, le poche, et tout particulièrement droits d'adaptation audiovisuelle). Avant l'émergence des agents littéraires, l'auteur avait l'habitude de céder à l'éditeur ses droits dérivés sans négociation. Ce qui n'est plus tout à fait le cas à présent comme le montre l'exemple du prix Goncourt 2006, où les droits dérivés n'ont pas été cédés à l'éditeur. L'agent François SAMUELSON, qui s'est diversifié dans le cinéma, joue sur les synergies entre ses deux activités. Il peut proposer un auteur à un éditeur avec un contrat d'adaptation cinématographique, dont le rôle sera interprété par une star et réalisé par un réalisateur, dont il est l'agent (4). La survie des éditeurs pourrait se trouver menacée si les auteurs à succès ne permettent plus aux éditeurs de réaliser des marges bénéficiaires, et donc des investissements. Le Syndicat National de l'Édition (SNE) aurait préconisé de jouer la transparence sur les contrats et de nouer un meilleur dialogue avec les auteurs.

Le véritable danger, selon Antoine GALLIMARD, ne provient pas des agents littéraires, mais réside dans la limitation des durées d'exploitation des œuvres cédées aux éditeurs. Ces cessions à trois ou cinq ans à partir de la signature du contrat n'incitent pas les maisons d'édition à défendre une œuvre qui pourra être exploitée trois ans plus tard par un autre éditeur (5).

A terme la diversité culturelle serait-elle menacée par l'émergence des agents littéraires ?

Pour Francis ESMENARD, PDG d'ALBIN MICHEL, les agents littéraires menacent l'exigence de qualité et la diversité si leur seul objectif est de prendre leur bénéfice sur la marge de l'éditeur (6)

La première élection du meilleur agent littéraire aura lieu à la foire internationale du livre de Francfort 2006. Election hautement symbolique en ce qu'elle institutionnalise la fonction.

A SUIVRE

Notes

(1) *Ces hommes de l'ombre qui bousculent l'édition*, par Mohammed AISSAOUI, *Le FIGARO LITTÉRATURE*, 9/11/2006

(2) *Le duel des agents littéraires*, par Géraldine MEIGNAN, *L'EXPANSION*, 22/11/2005

(3) *L'agent littéraire trouble l'édition française*, par Nathalie SILBERT, *LES ECHOS*, 10/11/2006

(4) *Des Lettres et des Chiffres*, par Olivier LE NAIRE, *L'EXPRESS*, 16/03/2006.

« Les bienveillantes », une belle histoire, par Antoine GALLIMARD, *LE MONDE DES LIVRES*, 09/11/2006

(5) *Des Lettres et des Chiffres*, par Olivier LE NAIRE, *L'EXPRESS*, 16/03/2006.

AUTONOMIE DU CONTRAT D'ADAPTATION

L'article L 131-1, alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle exige non seulement que la cession de droits d'adaptation audiovisuelle soit passée par écrit mais encore que cet écrit soit distinct du contrat d'édition. Ces dispositions sont d'ordre public. Dès lors la clause de cession du droit d'adaptation intégrée dans le contrat d'édition est nulle.



ADAPTATION DES BANDES DESSINEES AU CINEMA

Les relations binaires au sein d'un triangle



Relation Editeur – Auteur

Pour adapter un album de bandes dessinées au cinéma, l'éditeur doit conclure avec l'auteur un contrat de cession des droits d'adaptation audiovisuelle séparément au contrat d'édition de l'œuvre imprimée (article L 131-3, alinéa 3 du code de la propriété intellectuelle).

L'éditeur, selon les dispositions des articles L 132-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle est cessionnaire des droits d'exploitation du ou des auteurs de l'album (le dessinateur et le ou les scénaristes de la série).

L'éditeur s'engage à verser à l'auteur en cas d'adaptation à l'écran une rémunération proportionnelle aux recettes que versera le producteur (de l'ordre de 50% des recettes encaissées).

Cession de droits d'adaptation



AUTEUR ↔ EDITEUR



Versement d'une rémunération proportionnelle

Relation Editeur – Producteur

L'éditeur est le seul cessionnaire des droits de l'auteur de la bande dessinée que le producteur adaptera à l'écran. L'auteur reste le titulaire des éléments du récit, des titres, des noms et des personnages qui composent le ou les ouvrages, objet du contrat.

Le producteur prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre audiovisuelle (article L 132-23 du CPI). Il est l'initiateur du projet d'adaptation d'une bande dessinée à l'écran. A ce titre, le producteur conclura tout contrat utile à la fabrication et à l'exploitation du film, et notamment le contrat de production audiovisuelle.

Cession de droits de l'auteur de la BD

EDITEUR ⇒ PRODUCTEUR



Contrat de production audiovisuelle

Exercice du droit d'adaptation

Le droit d'adaptation englobe les personnages principaux et secondaires, les dialogues des épisodes de la série, les situations et de manière plus générale l'univers spécifique de la série.

Les droits d'adaptation peuvent concerner à la fois l'animation ou le *live action* (comédiens filmés).

Le producteur peut demander la possibilité d'utiliser et d'intégrer dans son histoire d'autres personnages intervenant dans la série, cela avec l'accord préalable des auteurs de la bande dessinée.

Exercice du droit de préférence.

Dans l'hypothèse selon laquelle le producteur aurait limité son acquisition à quelques titres, il peut néanmoins se réserver le droit d'acquiescer les droits d'adaptation du genre qu'il ne détient pas. En effet, le droit de préférence permet au producteur d'imposer à l'éditeur une obligation de lui notifier pendant une durée déterminée toute offre d'un tiers concernant l'adaptation cinématographique ou audiovisuelle d'un autre album et de lui proposer d'en acquiescer les droits à conditions égales.

De l'option à la conclusion d'un contrat d'adaptation.

Le producteur verse à l'éditeur une somme forfaitaire correspondant au droit de bloquer la cession future de l'adaptation de la bande dessinée. A l'issue de l'option, d'une durée en principe de 18 mois, l'option est soit abandonnée, soit prorogée ou soit donner lieu à la signature d'un contrat d'adaptation.

Le prix de l'option est décompté du minimum garanti négocié à valoir sur la rémunération proportionnelle sur chaque mode d'exploitation du film.

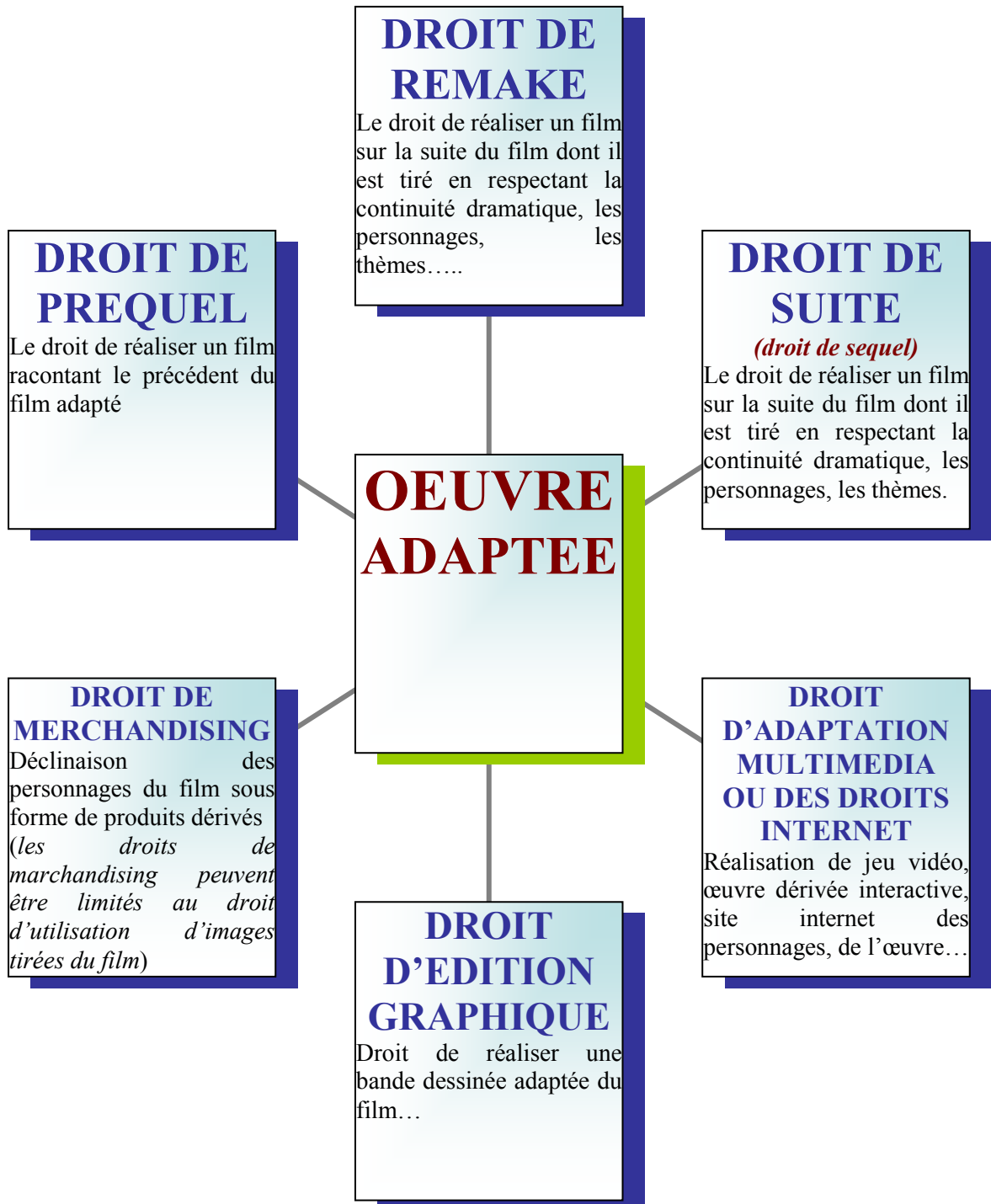
Enregistrement du contrat d'adaptation

Pour être opposable aux tiers, le contrat d'adaptation doit être enregistré au Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (RPCA) conformément aux dispositions de l'article 32 du Code de l'Industrie cinématographique.



LES DROITS DERIVES ET SECONDAIRES D'UN CONTRAT D'ADAPTATION

Il s'agit des droits concernant les droits autres que ceux liés à l'exploitation directe du film dans les salles d'exploitation cinématographique.



Evolution des rôles avec le screening test

Dans son ordonnance de référé du 16 mai 2006, le Tribunal de Grande Instance de Paris, statuant en la forme des référés a interdit la diffusion du film « PARIS, JE T'AIME », film à sketches, regroupant 21 réalisateurs, programmé pour ouvrir la sélection « Un Certain Regard » du festival de Cannes 2006 sur le fondement de la violation du droit moral du réalisateur.

En l'espèce, le contrat conclu le 7 novembre 2004 entre Emmanuel Benbihy et le producteur délégué indiquait clairement que l'accord du réalisateur pour l'établissement de la version définitive de « PARIS JE T'AIME » était nécessaire. Emmanuel Benbihy avait, selon les termes du contrat, la qualité d'auteur concepteur de l'œuvre dans son format de long métrage. Ce concept avait été rédigé et déposé par M Benbihy à la SACD. Il détenait en outre la qualité de scénariste dialoguiste principal des séquences d'introduction, transitions et épilogue et auteur du cahier des charges joint audit contrat. L'article 2 du contrat reconnaissait à ce dernier des prérogatives particulières et notamment l'établissement de la version définitive du film arrêté d'un commun accord entre lui et le producteur délégué.

A la suite d'un *screening test* ou projection test, le producteur délégué a pris la décision de modifier le montage définitif du film sans demander l'autorisation du réalisateur. La décision du producteur délégué de « rejeter » les séquences d'introduction, de liaison et de conclusion écrites et tournées par le réalisateur à la fin du film sous une forme qu'il n'avait pas recueilli l'accord de ce dernier ne pouvait constituer un simple « montage » technique mais une modification substantielle violant délibérément son droit moral et lui causant un préjudice dont il était fondé à demander la cessation. En conséquence, le Tribunal a interdit à la Société Victoires International de projeter le Film « PARIS, JE T'AIME » à la sélection « Un certain Regard » du festival de Cannes, sous astreinte de 180 000 € dans l'hypothèse d'une infraction à cette injonction.

En outre, le Tribunal a ordonné au médiateur de faire établir une définition et une réalisation du montage de « PARIS JE T'AIME » recueillant l'accord des deux parties. Il a pris soin de préciser que la médiation devait prendre en compte les résultats de la projection test du 22 décembre 2005 établis par la Société Médiametrie dont les parties ont convenu qu'ils devraient être pris en considération dans la conception de l'œuvre.

Force est de constater que la prise en compte du screening test annonce une évolution des rôles dans le couple producteur-réalisateur.

EXCLUSIVITE EN MATIERE D'ADAPTATION

Lorsque l'auteur accepte que son œuvre soit adaptée, il doit garantir au producteur une jouissance paisible des droits qu'il a cédés. S'il souhaite exploiter sa contribution de manière personnelle notamment en cédant les droits en vue d'une adaptation théâtrale, il doit se garder de troubler l'exploitation de l'œuvre commune.

L'auteur Jean Poiret avait cédé à un producteur le droit d'adaptation cinématographique de sa pièce, tout en se réservant le droit d'adaptation sous forme de comédie musicale, de ballet ou d'opéra, ainsi que le droit d'autoriser une adaptation cinématographique américaine de la pièce. L'auteur a souhaité transposer la version musicale à l'écran contrairement au contrat d'adaptation. L'auteur ayant cédé au producteur les droits exclusifs d'adaptation « directe » de sa pièce pour le cinéma américain, la Cour de Cassation a considéré que l'auteur avait manqué à son obligation de garantie d'éviction (article 1625 du code civil) en permettant une adaptation indirecte, soit un film tiré de la comédie musicale adaptée de la pièce ...

Source : Cass civ I, 27 mai 1986

LE FINAL CUT ! OU DROIT MORAL DU REALISATEUR

« Producteur – Réalisateur »: un couple aux rôles bien définis dans le processus de création

Le producteur prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre. Selon l'article L 132-23 du CPI, il participe directement avec le réalisateur à l'élaboration du film par l'apport des moyens matériels nécessaires à cette élaboration et à assumer la commercialisation de l'œuvre et la rentabilité des fonds d'investis. Le producteur ne peut achever le film sans l'accord du réalisateur qui, en vertu de son droit moral, peut s'opposer à la dénaturation de sa contribution.

En effet, selon les dispositions de l'article L 121-5 du CPI, tout œuvre audiovisuelle est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre le réalisateur et le producteur, ou éventuellement les co-auteurs. Le producteur ne peut procéder, sans le consentement des coauteurs, à l'établissement de la version définitive d'une œuvre audiovisuelle et à l'exploitation de celle-ci, le réalisateur pouvant s'opposer en vertu de son droit moral à la dénaturation de sa contribution. Le réalisateur exercera son « *final cut* » son droit de regard sur le montage définitif.

**CONTRAT DE CESSIION DES DROITS
D'ADAPTATION ET D'EXPLOITATION
AUDIOVISUELLE D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE
AVEC UN EDITEUR**

Un contrat d'option doit s'accompagner d'un contrat de cession qui s'appliquera si l'option est levée.

A propos de l'option

Dans l'option, l'éditeur accorde au producteur, une option exclusive d'une certaine durée, sur la cession des droits d'adaptation et d'exploitation cinématographiques et audiovisuelles de l'ouvrage, dont l'auteur lui a cédé les droits. Au cours de cette durée, le producteur recherchera le financement pour réaliser l'adaptation cinématographique de l'ouvrage.

En contrepartie du gel des droits, le producteur devra s'acquitter d'une somme forfaitaire, qui s'imputera sur le prix de cession en cas de levée d'option.

A propos du contrat de cession de droits

Tout d'abord, le contrat de cession des droits d'adaptation et d'exploitation audiovisuelle d'une œuvre littéraire doit garantir le producteur que l'œuvre est libre de tout engagement concernant la cession des dits droits.

Ensuite, cette convention doit définir les droits cédés, ces droits comprennent en général, outre le droit d'écrire à partir de l'œuvre préexistante, une adaptation dialoguée (scénario), le droit d'exploitation cinématographique du film qui sera réalisé à partir de ce scénario ainsi que les droits d'utilisation secondaire et dérivée. Ces droits d'exploitations secondaires et dérivées sont principalement le droit d'exploiter le Film sous forme de phonogrammes et de vidéo-grammes destinés à la vente ou à la location pour l'usage privé du public, y compris la « VOD ». Le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation par fragments du film, y compris la duplication de toutes les photographies et les éléments sonores et parlant du film, en vue d'une exploitation par tous les procédés audiovisuels ou autres. Sont généralement inclus dans les exploitations secondaires et dérivées, la faculté de publier ou de faire publier un récit illustré du film, le droit de consultation d'extraits du Film, le droit de numériser le film. L'éditeur aura le droit de disposer de tous les droits qui ne sont pas expressément mentionnés dans le contrat de cession.

En vertu de ce contrat, le producteur acquiert la qualité d'ayant-droit de l'éditeur pour l'exercice des droits cédés. Il sera ainsi habilité à passer tous les contrats avec tous réalisateurs, scénaristes, adaptateurs et dialoguistes ainsi que les contrats d'exploitation, de représentation et de diffusion.

Dans l'hypothèse, où l'auteur devrait participer à l'écriture du scénario et des dialogues, un contrat spécifique devra être signé entre le producteur et l'auteur.

Sous réserve du respect du droit moral de l'auteur, le producteur aura le droit d'apporter toute modification qu'il jugera utile lors de l'adaptation cinématographique de l'œuvre. En principe, le producteur prend soin de faire préciser que ni l'auteur, ni l'éditeur ne pourront entraver la sortie et l'exploitation du Film.

L'éditeur doit garantir au producteur l'exercice des droits cédés, ne pourra entraver l'exploitation du Film pendant toute la durée de la cession.

La rémunération de l'éditeur, précisée pour chaque mode d'exploitation, doit être proportionnelle aux recettes du producteur provenant de l'exploitation du film. Concernant les remake, suite et prequel, l'éditeur devra également percevoir une rémunération proportionnelle aux sommes encaissées par le producteur. Un minimum garanti, correspondant à une avance sur la rémunération éditeur sera versé à ce dernier par le producteur. Tous les règlements devront être effectués au nom de la SCELFF, habilitée à les percevoir pour le compte de l'éditeur et à contrôler l'application du contrat de cession.

L'éditeur doit s'assurer que son nom soit mentionné dans toutes les publicités et au générique du film.

Conformément aux articles 32 et 33 du Code de l'Industrie Cinématographique, ce contrat devra être inscrit au Registre Public de la Cinématographie, lors du dépôt du titre du Film et de son immatriculation.

En application des dispositions de l'article L 132-24 du CPI, le producteur s'engage à sauvegarder et conserver en France dans un lieu qu'il communiquera à l'éditeur, le scénario (version du tournage), le négatif image et son du Film, un internégatif du Film (s'il a été établi) et une copie en parfait état.



www.scaraye.com

cinéma européen, musique, propriété intellectuelle, diversité culturelle

-74 rue Pierre DEMOURS 75017 PARIS -

Tél : 01.43.38.67.84 - Fax : 01.47.66.28.06- GSM : 06.23.30.71.54.e-mail : info@scaraye.com - site : www.scaraye.com