

**THE AUTHORS
OF AUDIOVISUAL
WORKS (1)**

Frédéric POLLAUD-DULIAN

Agrégé of the Faculties of Law
Professor,
University of Bourgoigne

The creation of an audiovisual work normally implies a combination of a variety of talents. The work is the harmonious sum of the contributions of several persons: a good scenario can be ruined by poor directing; a good director would find it hard to put poor dialogues to good use without rewriting them; as to the musical composition which reflects the film's atmosphere perfectly, it may be quite impossible to listen to without the images. An audiovisual work's success is thus the result of a mysterious alchemy between the various contributions, an encounter between several authors for which there is no particular "recipe".

While the director plays a key role in the creative process because he/she brings all the contributions to life and has in general a sort of command over the work, the fact nevertheless remains that the film is not exclusively the director's work; it is not the work of a single person. At the same time, however, it would be pointless to claim that audiovisual works do not reveal the personalities of their authors. They are

**LOS AUTORES
DE LA OBRA
AUDIOVISUAL (1)**

Frédéric POLLAUD-DULIAN

*Catedrático
en Facultades de Derecho
Profesor de la Universidad
de Bourgoigne*

Crear una obra audiovisual supone conjugar múltiples talentos; la obra nace al armonizar los aportes de distintas personas. La calidad de un escenario puede malograrse por una mala puesta en escena; un buen realizador tendrá dificultad en sacar partido de un diálogo malo, a menos de que lo escriba de nuevo; en cuanto a la composición musical bien adaptada a la atmósfera de la película, puede ser totalmente inaudible una vez retiradas las imágenes. Luego, el éxito de la obra audiovisual no obedece a una "receta" determinada, es sencillamente el resultado de una misteriosa alquimia en la que se han mezclado diversos aportes y han coincidido varios autores.

Si bien es cierto que en el proceso de creación el realizador desempeña un papel de primer plano por ser él quien mueve al conjunto de los participantes y porque, por regla general, posee, en cierta forma, el dominio de la obra, no por esto habrá que dar por sentado que la película es su obra exclusivamente o para decirlo en otros términos, la obra de uno solo. Sería vano negar que la obra audiovisual es fiel testimonio de la personalidad de sus

LES AUTEURS DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE (1)

Frédéric POLLAUD-DULIAN

Agrégé des facultés de droit,
Professeur à l'Université de Bourgogne

La création d'une œuvre audiovisuelle suppose normalement la réunion de multiples talents. L'œuvre naît d'une harmonie des apports de plusieurs personnes : un bon scénario peut être ruiné par une mauvaise mise en scène ; un bon réalisateur aura du mal à tirer parti de mauvais dialogues, à moins qu'il ne les réécrive ; quant à la composition musicale qui s'adapte parfaitement à l'atmosphère d'un film, elle peut se révéler parfaitement inaudible indépendamment des images. La réussite de l'œuvre audiovisuelle résulte donc d'une mystérieuse alchimie entre les différents apports, d'une rencontre entre plusieurs auteurs qui n'obéit à aucune "recette".

Si le réalisateur joue, dans le processus de création, un rôle de premier plan, parce qu'il anime l'ensemble des participations, parce qu'il a, en général, une sorte de maîtrise d'œuvre, il n'en demeure pas moins que le film n'est pas exclusivement son œuvre, qu'il n'est pas l'œuvre d'un homme seul. Mais, en même temps, il serait vain de nier que l'œuvre audiovisuelle témoigne de la personnalité de ses auteurs. Simplement, cette œuvre est l'expression d'un

simply the expression of a combination of personalities applied to a common goal. Of course there will often be one personality which stamps the work more strongly than the others: the director (we say a film by Fellini, Orson Welles or Kurozawa), but also the writer of the dialogues (how many films have been saved by Jeanson's or Audiard's dialogues?), the screenwriter and the director (a film by Carné and Prévert, Tavernier and Aurenche, Roman Polanski and Gérard Brach), not to mention the music which is sometimes so consubstantial with the film (one only has to think of the encounter between Nino Rota and Federico Fellini, David Lean and Maurice Jarre or Alfred Hitchcock and Bernard Herman).

That is why, when the ownership of the rights in a film, or the authorship of a film, is considered, two pitfalls must be avoided from the outset. Firstly, it is important not to go to the extreme of denying the personal character of the creation by referring to the multiplicity and interweaving nature of the contributions to the audiovisual work in order to bring the producer's non-creative role to the front. Secondly, it is also important not to deny this characteristic by trying to assimilate the audiovisual work to a literary one. The latter tendency first emerged when, in the early days of cinema, writers tried to challenge the creativity of directors whom, according to Bertrand Tavernier, Bernstein called "crank turners" (2). It was also brought out in another form by the criticism which led to the "*nouvelle vague*"; here the tendency was to regard the director as a sort of novelist and to assimilate cinematographic creation to writing stories. While there is no denying

autores. En definitiva, la obra es la expresión de un cúmulo de personalidades cuyo objetivo es común. Qué duda cabe de que, con frecuencia, la obra dejará entrever con mayor intensidad la marca de un autor, v. gr.: el escenarista y así decimos, es una película de Fellini, de Orson Welles o de Kurozawa; podemos también destacar al autor de los diálogos: ¿cuántas películas hubieran fracasado si no hubiera sido por los diálogos de Jeanson o de Audiard? o al autor del escenario y al director de escena, decimos, por ejemplo: es una película de Carné y Prévert, de Tavernier y Aurenche, de Roman Polanski y Gerard Brach..., sin hablar de la música que es a veces tan consubstancial a la película que no podemos por menos que pensar en la coincidencia entre Nino Rota y Federico Fellini, entre David Lean y Maurice Jarre o entre Alfred Hitchcock y Bernard Herman.

Hé aquí la razón para que de entrada se eviten dos escollos según nos intereseamos a la titularidad de derechos sobre una película o a la calificación de autor. En primer lugar, no conviene caer en ese exceso que consiste en negar el carácter personal de la creación, invocando su carácter múltiple y lo imbricadas que están las contribuciones de cada cual en la obra audiovisual, para poner así en primera línea el papel no creador del productor; en segundo lugar, tampoco puede negarse lo que eso tiene de particular e intentar asimilar entonces la obra audiovisual a la obra literaria. Esta segunda tendencia se puso de manifiesto al principio [del cine] cuando los escritores pretendían negarles la vena creativa a los directores de escena a los que, según Bertrand Tavernier, Bernstein calificaba de "volteadores de manivela" (2). Lo mismo hizo la crítica que dió origen a la "Nueva Ola", aunque los términos en que lo hizo fueron distintos, ya que tenía la tendencia de ver al director de escena como a un

complexe de personnalités appliquées à un but commun. Bien sûr, l'œuvre sera souvent plus fortement marquée par l'un ou par l'autre : le metteur en scène (on dit : un film de Fellini, d'Orson Welles ou de Kurozawa) ; mais aussi le dialoguiste (combien de films ont été sauvés par les dialogues de Jeanson ou d'Audiard ?), le scénariste et le metteur en scène (un film de Carné et Prévert, de Tavernier et Aurenche, de Roman Polanski et Gérard Brach)..., sans parler de la musique parfois si consubstantielle au film : que l'on songe à la rencontre de Nino Rota et de Federico Fellini, de David Lean et Maurice Jarre ou d'Alfred Hitchcock et Bernard Herman.

C'est pourquoi, si l'on s'intéresse à la titularité des droits sur un film ou à la qualité d'auteur, il faut éviter d'emblée deux écueils. D'une part, il convient de ne pas tomber dans l'excès qui consisterait à nier le caractère personnel de la création en invoquant la multiplicité et l'imbrication des contributions à l'œuvre audiovisuelle pour mettre en avant le rôle non créateur du producteur. D'autre part, il ne faut pas non plus nier cette particularité en essayant d'assimiler l'œuvre audiovisuelle à une œuvre littéraire. Cette seconde tendance s'était manifestée d'abord lorsque, dans les premiers temps, des écrivains prétendirent récuser la création des metteurs en scène, que Bernstein appelait, selon Bertrand Tavernier, des "tourneurs de manivelle" (2). Elle a aussi été mise en avant sous une autre forme par la critique dont était issue la "Nouvelle Vague" : celle-ci tendait à voir dans le metteur en scène une sorte de romancier, à assimiler la création cinématographique à l'écriture romanesque. Sans nier

the eminent role that the director generally plays, it is to be noted that this vision distorts the perspectives because it ignores the role of the other co-authors and confuses the two types of creative work.

In point of fact, as Fellini stated, cinema "is an art which has nothing to do with the other arts and particularly literature. It is an autonomous art" (3). Truman Capote even says that it is "anti-literature" (4). Of course, some directors mark their films more than others and their films are extremely personal. Nevertheless, they are not alone: a film as obviously imbued with the personality of its director-actor as "Citizen Kane" was written in fact by a very great screenwriter, Manckiewicz, in collaboration with Orson Welles and John Houseman (5). This example shows clearly how the personalities of the various co-authors may, in the best of cases, be combined without being obliterated in order to contribute to the creation of an original work which is not reducible to any other work.

As Truman Capote also writes with regard to Charlie Chaplin (6): "Chaplin had access to genius and even enjoyed a still less frequent advantage: that of being the sole owner of his business - financier, producer, director, screenwriter, star. That a baby should have only one father is a requirement of nature; the need for collective fathering is the singular curse of cinematographic art, this desolate moorland over which stride only a few giants and, even rarer, a few men of average height: to them every honour is due."

novelista lo cual llevaba a asimilar la creación cinematográfica a la novelística. Sin pretender negar el papel eminente que, por lo general asume el director de escena, verlo bajo este prisma confunde toda perspectiva porque vela el papel de los demás coautores y desvirtúa los dos tipos de labor creadora.

En realidad, tal y como lo afirmaba Fellini, el cine "es un arte que nada tiene que hacer con las demás expresiones del arte y menos aún con la literatura. Es aquel, un arte autónomo" (3) y Truman Capote llega incluso a decir que es la "anti-literatura" (4). Desde luego que algunos realizadores estampan más que otros su huella, lo que da a sus películas un matiz más personal, sin embargo esto no significa que la película sea su creación única y exclusiva. Así vemos como el largo metraje "Citizen Kane" tan impregnado, es cierto, de la personalidad del realizador-intérprete, de hecho, lo escribió el gran escenarista Manckiewicz en colaboración con Orson Welles y John Houseman (5). Hé aquí pues un ejemplo que ilustra ampliamente como, en el mejor de los casos, la personalidad de cada coautor puede aliarse -sin velarse- y contribuir así a la creación de una obra original que no puede reducirse a una obra de otro tipo.

Truman Capote comentaba al referirse a Charlie Chaplin (6): "Chaplin ha accedido al genio y goza incluso de una ventaja que es menos frecuente aún, la de ser el propietario único de su negocio; es él el financista, el productor, el realizador, el escenarista, la estrella. La naturaleza exige que una criatura sólo tenga un padre; la maldición singular del arte cinematográfico es que obliga a engendrar colectivamente, es como un erial íngrimo en el que sólo algunos titanes avanzan a grandes pasos y en donde es aún más raro que avancen ciertos hombres de talla media; a los primeros se les destinan todos los honores".

le rôle généralement éminent du metteur en scène, on remarquera que cette vision fausse les perspectives, car elle efface le rôle des autres coauteurs et confond les deux types de travail créateur.

En réalité, comme l'affirmait Fellini, le cinéma, "c'est un art qui n'a rien à faire avec les autres arts et surtout pas avec la littérature. C'est un art autonome" (3). Truman Capote dit même que c'est de "l'anti-littérature" (4). Bien sûr, certains réalisateurs marquent plus que d'autres et leurs films sont extrêmement personnels. Il n'en demeure pas moins qu'ils ne sont pas seuls : un film aussi évidemment imprégné de la personnalité de son réalisateur-interprète que l'est "Citizen Kane" a été en fait écrit par un très grand scénariste, Manckiewicz, en collaboration avec Orson Welles et John Houseman (5). Cet exemple montre bien comment les personnalités des différents coauteurs peuvent, dans le meilleur des cas, s'allier sans pourtant s'effacer, pour contribuer à la création d'une œuvre originale, irréductible à toute autre œuvre.

Comme l'écrit encore Truman Capote, à propos de Charlie Chaplin (6) : "Chaplin a eu accès au génie, et a même bénéficié d'un avantage encore moins fréquent : être l'unique propriétaire de son commerce - financier, producteur, réalisateur, scénariste, star. Qu'un bébé n'ait qu'un seul père est une exigence de la nature ; la nécessité d'un engendrement collectif est la malédiction singulière de l'art cinématographique, cette lande désolée sur laquelle seuls quelques géants, et plus rares encore, quelques hommes de taille moyenne avancent à grands pas : à ceux-là tous les honneurs sont dus".

But if we want to pay tribute to these authors, whatever their "height", since copyright lawyers, unlike critics, are not concerned with merit, we must determine who are the authors of audiovisual works. Only afterwards will it be possible to determine their rights, as the grant of these economic and moral rights constitutes the law's contribution to this recognition.

The French law is very realistic in this respect, in the sense that it "adheres" to the reality of audiovisual creation not only by granting the rights to the true co-authors without artificially excluding any, but also by taking account of the specific nature of audiovisual creation through the adoption of the "joint work" classification.

We shall thus begin by discussing the joint work classification (I), as applied to audiovisual works in Article L. 113-7 of the Intellectual Property Code (7), before turning to the determination of the co-authors of an audiovisual work (II).

I - THE JOINT WORK CLASSIFICATION

The first question that needs to be asked is who creates audiovisual works and who is vested with the rights in them. To answer this question, it is necessary, therefore, to classify audiovisual works, i.e. place them in one of the categories provided for in the law.

Ahora bien, si nosotros queremos rendírselos a los autores sin tomar en consideraci3n la "talla" que tengan puesto que, al contrario de lo que le ocurre al crítico, al jurista de derecho de autor no le interesa el mérito, pero lo que sí busca determinar es quienes son los autores de la obra audiovisual. Una vez establecido lo anterior, podrá entonces determinar los derechos de cada quien, la manera como atribuir los derechos pecuniarios y morales que, en la óptica del derecho, son los que contribuyen a reconocerlo como autor.

En cuanto a esto último, la Ley francesa es muy realista por cuanto se "ajusta" a la realidad de la creaci3n audiovisual al atribuirles los derechos a los verdaderos coautores sin dejarlos artificialmente por fuera; ahora bien, también toma en consideraci3n el carácter específico de la obra audiovisual al mantener el calificativo de obra en colaboraci3n.

Por lo tanto, analizaremos en primer término el calificativo de obra en colaboraci3n, calificativo que aplica el Artículo L. 113-7 del Código de la Propiedad Intelectual (7) a las obras audiovisuales (I) para, en segundo término, entrar a analizar cómo determinar los coautores de la obra audiovisual (II).

I - QUÉ CALIFICATIVO APLICAR A LA OBRA EN COLABORACIÓN

La primera pregunta que se impone es: ¿quién crea la obra audiovisual y a quién le corresponden los derechos? Para dar una respuesta correcta, será necesario calificarla de obra audiovisual, es decir, darle entrada en una categoría legal.

Mais si nous voulons rendre les honneurs à ces auteurs, et quelle que soit leur "taille" puisque le juriste de droit d'auteur, au contraire du critique, fait fi du mérite, il nous faut déterminer qui sont les auteurs de l'œuvre audiovisuelle. Ce n'est qu'ensuite que nous pourrons déterminer leurs droits, l'attribution de ces droits pécuniaires et moraux constituant la contribution du droit à cette reconnaissance.

La loi française est, sur cette question, très réaliste, en ce sens qu'elle "colle" à la réalité de la création audiovisuelle en attribuant les droits aux véritables coauteurs sans en excepter artificiellement, mais aussi en tenant compte du caractère spécifique de la création audiovisuelle, en retenant la qualification d'œuvre de collaboration.

Nous étudierons donc d'abord la qualification d'œuvre de collaboration appliquée par l'article L. 113-7 du Code de la Propriété intellectuelle (7) aux œuvres audiovisuelles (I), puis nous nous attacherons à la détermination des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle (II).

I - LA QUALIFICATION D'ŒUVRE DE COLLABORATION

La première question qu'il convient de se poser est de savoir qui crée l'œuvre audiovisuelle et à qui reviennent les droits. Pour répondre à cette question, il faut donc qualifier l'œuvre audiovisuelle, la faire entrer dans une catégorie légale.

In French copyright law, works by several authors are in principle joint works (works of "collaboration"). However, exceptionally, they may come within a residual category, namely that of "collective" works.

We shall first discuss the position as regards the classification issue before considering the implications of the choice of the joint work classification adopted by French law, notably in Article L. 113-7, paragraph 1.

A - Position as Regards the Classification Issue

1) The Conceivable Choices

It is possible to consider granting the rights in audiovisual works in different ways. The legislator has a free choice since no rules on the subject are laid down in the Berne Convention which, in its Article 14*bis*, merely states that it is for the country where protection is claimed to determine the owners of the copyright in cinematographic works.

However, it should be stressed that three of the European directives adopted by the Council in the field of copyright include, subsidiarily, a rule concerning authorship in the audiovisual sphere: the "Rental and Lending" Directive, no. 92/100 adopted by the Council on 19 November 1992 (8), in its Article 2.2, the "Cable and Satellite" Directive, no. 93/83 of 27 September 1993 (9), in its Article 1.5, and the "Term of Protection" Directive, no. 93/98 of 29 October 1993 (10), in its Article 2, all provide that the principal director of a cinematographic or audiovisual work shall be considered as its author or one

En derecho francés, a las obras fruto de varios autores se las denomina, en principio, obras "en colaboración". Pero, excepcionalmente, a veces pueden entrar en una categoría residual denominada obras "colectivas".

Comenzaremos pues por abordar en qué posición se encuentra el problema del calificativo, para analizar luego qué dimensión expresa el derecho francés y, en particular, el Artículo L. 113-7 parágrafo 1º, a través del calificativo de obra en colaboración.

A - Como posicionar el calificativo

1) Enfoques para su elección

Los derechos sobre la obra audiovisual pueden atribuirse bajo distintas formas. La elección, desde el punto de vista legal, es libre ya que la Convención de Berna no impone ninguna regla y, en su Artículo 14 bis se contenta con precisar que es el país en donde se reclama la protección el que debe determinar quienes son los titulares del derecho de autor sobre las obras cinematográficas.

En materia de Derecho de Autor habrá que destacar, sin embargo, las tres Directrices europeas que adoptara el Consejo (el 19 de noviembre de 1992) (8) y que, incidentalmente, comprenden una regla referente a la calidad de autor en relación a la obra cinematográfica; se trata de: la Directriz "alquiler y préstamo" nº 92-100 con fecha 19 de noviembre de 1992 (8), Artículo 2.2; la Directriz "cable y satélite" nº 93-83 de fecha 27 de septiembre de 1993 (9), Artículo 1º.5; y, la Directriz "duración" nº 93-98 de fecha 29 de octubre de 1993 (10), Artículo 2. Cada una de estas Directrices establece que se considera que el autor o uno de los

Les œuvres à plusieurs auteurs sont, en droit français, en principe des œuvres dites "de collaboration". Toutefois, par exception, elles peuvent parfois rentrer dans une catégorie résiduelle, celle des œuvres "collectives".

Nous nous attacherons d'abord à la position du problème de qualification, avant d'étudier la portée du choix de la qualification d'œuvre de collaboration opérée par le droit français et spécialement à l'article L. 113-7, alinéa 1er.

A - Position du problème de qualification

1) Les choix envisageables

On peut envisager d'attribuer les droits sur une œuvre audiovisuelle de différentes manières. Le choix législatif est libre, puisque la Convention de Berne n'impose aucune règle, se contentant dans son article 14 bis de préciser que la détermination des titulaires du droit d'auteur sur les œuvres cinématographiques revient au pays où la protection est demandée.

Mais il faut souligner que trois des directives européennes adoptées par le Conseil en matière de droit d'auteur comportent, de façon incidente, une règle concernant la qualité d'auteur en matière audiovisuelle : la directive "location et prêt", n° 92-100 adoptée par le Conseil, le 19 novembre 1992 (8), dans son article 2.2 ; la directive "câble et satellite", n° 93-83 du 27 septembre 1993 (9), dans son article 1er.5, et la directive "durée", n° 93-98, du 29 octobre 1993 (10), dans son article 2, disposent chacune que le réalisateur principal d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle est considéré comme l'auteur

of its authors. They add that Member States may provide for others to be considered as its co-authors.

This provision seems to suggest that authorship is conferred on the natural persons who create the work, since the director is named specifically. It is true that the scope of this designation is limited, firstly because of the rather vague wording concerning the other possible co-authors and, secondly, because it is supposed to be of value only within the compass of the directive which establishes it, which compass is limited respectively to the rental and lending right, the term of protection and the system applicable to satellite broadcasting and cable retransmission. Nevertheless, there is a convergence between them which appears to have an effect equivalent to the one that a directive on ownership would have had. It should be added that Article 2.2 of the "Term" Directive goes even further. Indeed, it requires the term of protection of audiovisual works to be calculated from the death of the principal director, the author of the screenplay, the author of the dialogue or the composer of the music depending on who is the last one to survive, "whether or not these persons are designated as co-authors". Despite this reservation, the general idea seems to be to grant authorship progressively to the natural persons who created the film, i.e. at least to the director and soon to the co-authors who are already named in Article L. 113-7 of the Intellectual Property Code.

What then are the various possibilities of devolution of the rights in audiovisual works? Briefly, three possibilities can be described.

autores de la obra cinematográfica o audiovisual es el realizador principal; y, añaden, que los Estados miembros pueden prever que otras personas sean consideradas como coautores.

La disposición parece encaminarse a reconocerles la calidad de autor a las personas físicas que crean la obra, ya que se pone en primer término al realizador. Desde luego que esta calificación tiene sus límites; en primer lugar, por la manera bastante vaga como está formulada en relación a los demás autores eventuales y, en segundo lugar, porque fuera del marco de la Directriz no parece tener valor alguno dado que ésta sólo se limita al derecho de alquiler o préstamo, a la duración o al régimen propuesto por cable o por el satélite. Ahora bien, hay ahí un punto de convergencia cuyo efecto parece coincidir con el que hubiera tenido una directriz sobre la titularidad. A esto se añade, que el Artículo 2.2 de la Directriz "duración" va aún más lejos. En efecto, así es, ya que obliga a que la duración de la protección de la obra audiovisual comience a calcularse al fallecer el último de los coautores de la obra, entre los que se cuentan: el realizador principal, el escenarista, el dialoguista y el compositor de la música, "así se los considere coautores o no". A pesar de esta reserva, la idea general parece ser la de ir reconociendo poco a poco el calificativo de autores a las personas físicas que hayan creado la película, por lo menos al realizador y en breve tiempo a los coautores ya designados en el Artículo L. 113-7 del CPI.

¿Cuáles son entonces las distintas posibilidades de transmisión de los derechos sobre la obra audiovisual? En forma esquemática podemos describir tres:

ou l'un des auteurs. Elles ajoutent que les Etats membres peuvent prévoir que d'autres personnes sont considérées comme coauteurs.

Cela semble plutôt aller dans le sens d'une reconnaissance de la qualité d'auteur aux personnes physiques qui créent l'œuvre, puisque le réalisateur est mis en avant. Certes, la portée de cette qualification est limitée, d'abord en raison de sa formulation assez vague concernant les autres auteurs éventuels et ensuite parce qu'elle n'est censée avoir de valeur que dans le cadre de la directive qui la pose et dont l'objet se limite au droit de location ou de prêt, à la durée ou au régime du câble ou du satellite. Toutefois, il y a là une convergence, qui paraît avoir un effet équivalent à celui qu'aurait eu une directive portant sur la titularité. On ajoutera que l'article 2.2 de la directive durée va encore plus loin. En effet, il impose de calculer la durée de protection de l'œuvre audiovisuelle à partir du décès du dernier survivant parmi le réalisateur principal, le scénariste, le dialoguiste et le compositeur de la musique, "que ces personnes soient ou non désignées comme coauteurs". Malgré cette réserve, l'idée générale semble bien de reconnaître progressivement la qualité d'auteur aux personnes physiques créatrices du film, au moins au réalisateur, et bientôt aux coauteurs que l'on trouve déjà désignés à l'article L. 113-7 du CPI.

Quelles sont alors les différentes possibilités de dévolution des droits sur l'œuvre audiovisuelle ? On peut schématiquement en décrire trois.

Firstly, like the "copyright" systems, all the rights in the work could be granted to the producer *ab initio*, or the producer could even be considered the sole author of the film on the grounds that it is the producer who takes the initiative for and is the driving force behind its production and, above all, who takes the considerable financial risk of financing it. In support of this idea, one might argue that the large number of contributions dilutes the creation (11) or makes it essential for practical and economic reasons that the rights should devolve upon the producer alone.

This solution has never had much success in France because it conflicts so strongly with the very foundations of authors' rights as conceived here and because it is so far from the truth to deny, for example, a film's director or screenwriter authorship. Even before the enactment of the law of 11 March 1957, case law resisted this temptation. Two rulings handed down by the Court of Cassation in the early post-war years testify to the fact. In the "Mascarade" case, the Paris Court of Appeal had held that "the producer engages in a creative activity, in the realm of the intelligence, similar to that which is required of the author" (which amounted to confusing intellectual activities with creative ones) and that the consequence of the division of tasks between the various participants could not be "to give all those who help to see the work through its successive stages a personal right in the film's exploitation" (12). On 10 November 1947, this ruling was quashed by the Court of Cassation which refused to accept the systematic and improper assimilation of cinematographic works to collective ones. In the same ruling, moreover, the Judge-Rapporteur referred generally to the limited scope that should

Tal y como ocurre en los sistemas "copyright" podemos empezar por imaginar que todos los derechos sobre la obra se le atribuyan "ab initio" al productor; podemos llegar incluso hasta considerarlo como único autor de la película por ser quien toma la iniciativa, quien asume el papel de motor en su elaboración y, sobre todo, quien arrostra con el riesgo considerable de financiarla. Para apoyar esta suposición, se recurre a otra eventualmente, la cual pretende que multiplicar el número de colaboraciones diluiría la creación (11) y que, por razones de economía práctica, se requiere que la transmisión de los derechos vaya únicamente al productor.

En Francia, esta solución nunca ha tenido gran éxito porque es en extremo incompatible con lo que es el fundamento mismo del Derecho de Autor tal cual ha sido concebido y, además, está en desacuerdo con el dogma de acordarle el calificativo de autor al realizador o al escenarista, por ejemplo. Incluso antes de la Ley del 11 de Marzo de 1957, la jurisprudencia no cayó en la tentación de llevarlo a la práctica. Prueba de ello son las dos sentencias que fallara la Corte de Casación inmediatamente después de la guerra. En el caso "Mascarade", el Tribunal de París creyó factible considerar que "el productor pone de manifiesto una actividad creadora a nivel de la inteligencia la cual se conforma con la que se le exige al autor" (esto equivalía a confundir lo que se entiende por actividad intelectual con lo que se entiende por actividad creadora) y que el reparto de las tareas entre los distintos participantes tendría como consecuencia darles, a todos los que contribuyen a que la obra vaya cumpliendo las etapas sucesivas hasta su culminación, un derecho personal sobre la explotación de la película" (12). El 10 de noviembre de 1947, la Corte de Casación quebró la sentencia y se negó a que se asimilara sistemáticamente y de manera abusiva la

A l'instar des systèmes de "copyright", on peut d'abord imaginer d'attribuer tous les droits sur l'œuvre "ab initio" au producteur, voire même de le considérer comme l'auteur unique du film, au motif qu'il en prend l'initiative, qu'il joue un rôle moteur dans son élaboration et surtout qu'il prend le risque considérable de le financer. A l'appui de cette idée, on invoque éventuellement l'idée que la multiplicité des collaborations diluerait la création (11) ou nécessiterait, pour des raisons pratiques économiques, la dévolution de ces droits au seul producteur.

Cette solution n'a jamais eu beaucoup de succès en France, tant elle se heurte aux fondements mêmes du Droit d'auteur tel qu'il y est conçu et tant il paraît peu en accord avec la vérité de dénier la qualité d'auteur au réalisateur ou au scénariste d'un film, par exemple. Même avant la loi du 11 mars 1957, la jurisprudence a repoussé cette tentation. Deux arrêts rendus par la Cour de cassation dans l'immédiat après-guerre en témoignent. Dans l'affaire "Mascarade", la Cour de Paris avait cru pouvoir considérer que "le producteur manifeste une activité créatrice, dans l'ordre de l'intelligence, conforme à celle qu'on exige de l'auteur" (ce qui revenait à confondre activité intellectuelle et activité créatrice) et que la répartition des tâches entre les différents participants "ne pourrait avoir pour conséquence de donner à tous ceux qui contribuent à faire parcourir à l'œuvre ses étapes successives, un droit personnel sur l'exploitation du film" (12). La Cour de cassation cassa cet arrêt, le 10 novembre 1947, refusant l'assimilation systématique et abusive de l'œuvre cinématographique à une œuvre collective, le conseiller rapporteur précisant, d'ailleurs, à cette occasion le champ d'application restreint que doit

be given to the collective work classification (13). Another ruling along similar lines was handed down on 20 December 1949 by the Court of Cassation which made it clear that the producer was not to be considered "in principle and a priori" the sole author of the film (14).

A second possibility open to the legislator would be to grant authorship only to certain contributors. However, the drawback of giving a closed list of the persons who are considered authors is that it lacks flexibility and realism: at the end of the day, this solution is almost as arbitrary as the one which confers authorship only on the producer because it is possible that some persons appearing on the list may not have made any creative contribution and that other creators are denied any rights for the purely formal reason that they have not been included in the statutory list.

The third system is both fairer and more accurate: it is to grant rights in the audiovisual work to each of the co-authors, i.e. each of the natural persons who collaborated in the work's creation. This system is the traditional choice of French law. It may raise other questions: for example, should a hierarchy be established between the co-authors based on the importance of their respective contributions? Should the legislator take account of the possible subordination of some of the contributors and use it as an argument to deny them any rights in the work as a whole? Although such ideas have been put forward by a very small minority of commentators, they must be rejected. If

obra cinematográfica a la obra colectiva; por lo demás, el Consejero Relator precisó en esta ocasión el reducido campo de aplicación al que debe quedar circunscrito el calificativo de obra colectiva (13). Otra sentencia que rindiera la Corte de Casación el 20 de diciembre de 1949, adoptó el mismo criterio y no aceptó que "ab initio y a priori" se considerara al productor como único autor de la película (14).

El legislador puede recurrir a una segunda posibilidad que consiste en limitar el calificativo de autor a ciertas personas, es decir sólo a algunos contribuidores a la obra. Ahora bien, establecer una lista que limite el número de personas consideradas como autores, carece de flexibilidad y de realismo, lo cual resulta ser un inconveniente. En el fondo, esta solución es casi tan arbitraria como la que le otorga al productor el calificativo de autor único; puede ocurrir, en efecto, que en la lista entren algunas personas que no hayan hecho acto de creación y que, a la inversa, a los creadores se les retire todo derecho por una razón puramente formal como la de no haberles incluido en la lista legal.

El tercer sistema es más justo, tomado este término en su sentido cabal. Consiste en reconocer, en la persona de cada coautor, derechos sobre la obra audiovisual o sea, reconocerle derechos a cada persona física que haya colaborado en la creación de la obra. Es el sistema que tradicionalmente ha elegido el Derecho francés que desde luego plantea otros interrogantes, por ejemplo: ¿debe establecerse una jerarquía entre los coautores según la importancia de sus respectivos aportes? ¿Habrá que tomar en consideración el factor de la eventual subordinación de algunos contribuidores a la obra y hacer de eso un argumento que sirva para negarles todo derecho sobre la obra considerada globalmente? A pesar de

recevoir cette dernière qualification (13). Un autre arrêt de la Cour de cassation, rendu le 20 décembre 1949, allait dans le même sens, refusant que l'on considérât "en principe et a priori" le producteur comme l'auteur unique du film (14).

Une deuxième possibilité consiste pour le législateur à limiter la reconnaissance de la qualité d'auteur à certaines personnes, à certains des contributeurs seulement. Mais donner une liste limitative de personnes considérées comme les auteurs a l'inconvénient d'un manque de souplesse et de réalisme : au fond, la solution est presque aussi arbitraire que celle qui investit le producteur de la qualité d'auteur unique, car il se peut que certaines personnes entrent dans la liste sans avoir fait acte de création et que des créateurs se voient retirer tout droit pour la raison purement formelle qu'ils n'ont pas été inclus dans la liste légale.

Le troisième système est plus juste dans tous les sens du mot : il consiste à reconnaître des droits sur l'œuvre audiovisuelle dans la personne de chacun des coauteurs, de chacune des personnes physiques qui ont collaboré à la création de cette œuvre. C'est le choix traditionnel du droit français. Il fait éventuellement surgir d'autres questions : faut-il par exemple établir une hiérarchie entre les coauteurs selon l'importance respective de leurs apports ? Faut-il tenir compte d'une éventuelle subordination de certains des contributeurs et en tirer argument pour leur refuser tout droit sur l'ensemble de l'œuvre ? Bien que ces idées aient été avancées par une doctrine très

a person has made a creative contribution to an audiovisual work, he or she is a co-author of the work. The opposite solution would imply taking account of merit or genre, which Article L. 112-1 of the Intellectual Property Code precludes. The possible subordination of a contributor matters little also: indeed, firstly, Article L. 111-1, paragraph 3 prompts us not to take this into account (15) and, secondly, it is obvious that, in an audiovisual work, the director has to give instructions to the other contributors, a fact which by no means prevents them from making a personal creative contribution. It is only otherwise if the person involved is not a true co-author but rather a simple technician who carries out the instructions of one of the authors scrupulously and has no creative freedom.

This naturally also leads us to make a distinction, which is not always easy, between the actual creators of the film and those who contribute technical or financial know-how or who interpret a role but are not creators. Therefore, a distinction must be made between the authors, on the one hand, and technicians, actors and producers, on the other.

2) The Basis

As neither the genre nor the form of expression must be taken into account (Article L. 112-1 of the Intellectual Property Code), it is legitimate to begin with the principles before considering the distinctive features of audiovisual works. Article L. 111-1 sets out the fundamental principle of French authors' rights, namely that "the author of an intellectual work shall, by the mere fact

que la idea haya sido avanzada por una doctrina minoritaria, debe rechazarse. Si una persona ha hecho un aporte creativo a la obra audiovisual, él es un coautor. Lo contrario desembocaría en tomar en consideración conceptos como el mérito o el género, cosa que excluye el Artículo L. 112-1 del Código. Lo de la subordinación eventual, tampoco reviste mayor importancia: por una parte, el Artículo L. 111-1 parágrafo 3, incita a hacer caso omiso (15), por la otra, es evidente que en la obra audiovisual al realizador no le queda más remedio que dictar instrucciones a sus colaboradores lo que no es óbice en absoluto para que estos hagan obra personal. Esto cambia desde el momento en que, en lugar de encontrarnos frente a un verdadero coautor nos encontramos frente a un técnico que ejecuta escrupulosamente las instrucciones de uno de los autores y lo hace sin libertad creadora.

Naturalmente, esto conduce a operar una discriminación que no siempre resulta fácil, entre aquellos que hacen acto de creación y los que aportan a la película una maestría técnica o financiera o que interpretan un papel, pero no hacen acto de creación. De modo que habrá que establecer una distinción entre autores y técnicos, intérpretes y productores.

2) Bases

Al no poder tomar en consideración ni el género ni la forma de expresión (Artículo L. 112-1, CPI), será legítimo que partamos de los principios, antes de abocarnos a lo que de particular tiene la obra audiovisual. El Artículo L. 111-1 plasma el principio fundamental del Derecho de Autor francés según el cual "el autor de una obra del espíritu goza, por el sólo hecho de haberla creado, de un

minoritaire, elles doivent être rejetées. Si une personne a fait un apport créatif à l'œuvre audiovisuelle, elle en est le coauteur. La solution contraire aboutirait à tenir compte du mérite ou du genre, ce qu'exclut l'article L. 112-1 du Code. Peu importe aussi l'éventuelle subordination : en effet, d'une part, l'article L. 111-1, alinéa 3, incite à n'en pas tenir compte (15), d'autre part, il est évident que, dans une œuvre audiovisuelle, le réalisateur est amené à donner des directives à ses collaborateurs, ce qui ne les empêche nullement de faire œuvre personnelle. Il n'en va autrement que si l'on est en présence, non d'un véritable coauteur, mais d'un simple technicien exécutant scrupuleusement les instructions de l'un des auteurs, sans aucune liberté créatrice.

Cela amène aussi naturellement à opérer une discrimination, pas toujours facile, entre ceux qui font acte de création et ceux qui apportent au film un savoir-faire technique ou financier ou qui interprètent un rôle, mais ne font pas acte de création. Il faut donc distinguer des auteurs, les techniciens, les interprètes et les producteurs.

2) Les bases

Puisque l'on ne doit tenir compte ni du genre, ni de la forme d'expression (article L. 112-1 CPI), il est légitime de partir des principes avant de s'attacher aux particularités de l'œuvre audiovisuelle : l'article L. 111-1 pose le principe fondamental du droit d'auteur français, selon lequel "l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre du seul fait de sa création, d'un droit de propriété

of its creation, enjoy an exclusive incorporeal property right in the work, effective against all persons". It is to be inferred from this that only a natural person who has performed an act of creation can be considered an author and can be vested with the intellectual rights, i.e. both the economic and the moral rights. Determination of authorship is a question which is a matter for legislation and, beyond that, one might say natural law: contractual freedom cannot be used, therefore, to grant authorship to someone else (16). Given that the author can only be a natural person who has engaged in creative work, the producer cannot be considered the author of the film, or even the owner of the rights *ab initio*, whether the producer is a legal entity, which cannot perform an act of creation (17), or a natural person, since the producer's role is not a creative one. As such, the producer does not make a creative contribution, however important his or her role may be, moreover, in initiating the work's creation, in choosing the people of talent who will take part in it and in providing the financial and technical means needed to produce it. If further evidence is wanted, one only has to look at the wording of Article L. 121-5, paragraph 1 which makes a very clear distinction between the producer and the co-authors concerning the establishment of the final version. There is no doubt that the legislator intended to prohibit authorship from being granted to the producer as such (18).

This solution which is to deny the producer the status of sole author of the film was already adopted in case law prior to the enactment of the law of 11 March 1957. In particular, a ruling handed down on 20 December 1949 by

derecho exclusivo de propiedad incorporea que puede hacer valer contra cualquiera". De lo que se deduce que únicamente una persona física que haya hecho acto de creación puede ser considerada como autor y conferírsele derechos intelectuales, patrimoniales y morales. Determinar la calidad de autor es asunto que depende de la ley y, más allá, podríamos decir que del derecho natural. Por lo tanto, la libertad contractual no puede servir para atribuirle esta calidad a nadie más (16). A partir de ahí, puesto que la persona física considerada como autor es aquella que ha hecho obra de creación, al productor no puede considerársele como autor de la película, ni siquiera como titular de los derechos "ab initio", así fuere una persona moral, inepta en todo caso, para hacer acto de creación (17) o una persona física, toda vez que el papel que desempeña el productor no es un papel creativo. El productor como tal, no aporta nada como creador fuere cual fuere la importancia que, por lo demás, revista el papel que él desempeña en cuanto a tomar la iniciativa de crear la obra, en cuanto a la elección de los talentos llamados a participar en ella y en cuanto a reunir los medios técnicos y financieros para llevarla a cabo. Si requiriéramos una prueba más, bastaría con reportarse a la redacción del Artículo L. 121-5 parágrafo 1º, que establece una distinción muy clara entre el productor y los coautores cuando se trata de establecer la versión definitiva de la obra. No cabe duda alguna respecto a la voluntad del legislador en cuanto a prohibir que se atribuya la calidad de autor al productor como tal (18).

La determinación que consiste en negarle al productor la calidad de autor único de la película, ya la estableció la jurisprudencia anterior a la Ley del 11 de Marzo de 1957; en particular en una sentencia de la Corte de Casación de fecha

incorporelle exclusif et opposable à tous". On en déduit que seule une personne physique ayant fait acte de création peut être considérée comme auteur et investie de droits intellectuels, aussi bien patrimoniaux que moraux. La détermination de la qualité d'auteur est une question qui relève de la loi, et, au-delà, pourrait-on dire du droit naturel : la liberté contractuelle ne peut donc servir à attribuer cette qualité à quelqu'un d'autre (16). Dès lors que l'auteur ne peut être qu'une personne physique ayant fait œuvre créatrice, le producteur ne peut pas être considéré comme auteur du film, ni même comme titulaire des droits "ab initio", qu'il soit une personne morale, celle-ci étant inapte à faire acte de création (17) ou une personne physique, le rôle du producteur n'étant pas un rôle de création. En tant que tel, le producteur ne fait pas d'apport créateur, quelle que soit par ailleurs l'importance de son rôle dans l'initiative de créer l'œuvre, le choix des talents appelés à y participer et la réunion des moyens techniques et financiers. Si on en voulait un autre témoignage, il suffirait de se reporter à la rédaction de l'article L. 121-5, alinéa 1er, qui distingue très clairement le producteur des coauteurs à propos de l'établissement de la version définitive. La volonté du législateur d'interdire l'attribution de la qualité d'auteur au producteur en tant que tel ne fait aucun doute (18).

Cette solution qui consiste à refuser la qualité d'auteur unique du film au producteur était déjà posée par la jurisprudence antérieure à la loi du 11 mars 1957. Notamment, un arrêt rendu le 20 décembre 1949 par la Cour de cassation

the Court of Cassation had confirmed that "the producer cannot be considered in principle and 'a priori' the sole author of the presented work" (19).

In very exceptional cases, an audiovisual work may have only one author. It is conceivable, particularly in the field of documentaries and reporting, that the director may also be the cameraman and that, for example, he does all the filming and editing himself. In this event, the audiovisual work comes within the category of individual works without presenting any notable particularity. But, in fact, an audiovisual work is almost always one in which several authors and various other persons who have not made a creative contribution, such as actors and technicians, have participated. In the case of works with several authors, various systems of granting the rights are conceivable. The French system offers only two possibilities. Works created by several authors are in principle joint works. The economic and moral rights belong to the co-authors. That is why Article L. 113-2 provides simply that "a joint work is a work in the creation of which several natural persons have participated". From the very general wording of the text it is clear that this classification constitutes the general principle. By way of an exception, the third paragraph of Article L. 113-2 establishes a special category, that of collective works. This category, the definition of which is most obscure, enables all the rights to be granted from the outset, in a very debatable fashion, to a promoter on whose initiative the work was made, despite the fact that the latter has not created the work and even if the promoter is a legal entity. Nevertheless the text does not term the promoter an author: Article L. 113-5

20 de diciembre de 1949, se afirmaba que: "al productor no podía considerársele 'ab initio y a priori', como al autor único de la obra presentada" (19).

En tratándose de una obra audiovisual, puede acontecer, en casos excepcionales, que haya un autor único. Esta particularidad se presenta cuando la obra es un reportaje o un documental y que, por ejemplo, el realizador es a la vez el cameraman, por ser quien toma la película y proceder, él solo, al montaje. En este caso, la obra audiovisual entra en el esquema de las obras individuales y no presenta ninguna particularidad notable; aunque, de hecho, casi siempre son obras de varios autores y de otras personas que no han hecho ningún aporte creativo; es el caso de los intérpretes o de los técnicos. Si se trata de una obra de varios autores, se puede pensar en establecer varios sistemas de atribución de derechos. El sistema francés sólo conoce dos posibilidades; éstas son: a) la obra creada entre varios autores es, en teoría, una obra en colaboración; b) los derechos pecuniarios y morales pertenecen a los coautores. Es por lo mismo, por lo que el Artículo L. 113-2, sencillamente dispone que: "se declara obra en colaboración la obra en cuya creación han concurrido varias personas físicas". Formulado así, en forma muy general, el texto prueba a las claras que la calificación que se le da a este tipo de obra constituye la teoría general. A título excepcional el Artículo L. 113-2, tercer párrafo, instituye una categoría especial que es la de las obras colectivas. Esta categoría cuya definición es en extremo abstrusa, permite desde el origen y de manera muy discutible, atribuirle el conjunto de los derechos al promotor que hubiese tomado la iniciativa de llevar a cabo la dicha obra aunque no fuese él quien la hubiese creado y aun cuando él fuese incluso una persona moral. No

avait affirmé que : “le producteur ne saurait être considéré, en principe et ‘a priori’, comme l’auteur unique de l’œuvre présentée” (19).

S’agissant d’une œuvre audiovisuelle, il peut arriver de façon très exceptionnelle, que cette œuvre n’ait qu’un seul et unique auteur. On peut concevoir, en particulier dans le domaine du documentaire ou du reportage, que le réalisateur soit aussi le cameraman, qu’il filme lui-même et procède seul au montage, par exemple. L’œuvre audiovisuelle rentre alors dans le schéma des œuvres individuelles, sans présenter de particularité notable. Mais, en fait, elle est presque toujours une œuvre à laquelle ont concouru plusieurs auteurs et diverses autres personnes qui n’ont pas fait d’apport créatif, comme les interprètes ou les techniciens. S’agissant d’une œuvre à plusieurs auteurs, on peut concevoir plusieurs systèmes d’attribution des droits. Le système français ne connaît que deux possibilités. L’œuvre créée à plusieurs est en principe une œuvre de collaboration. Les droits pécuniaires et moraux appartiennent aux coauteurs. C’est pourquoi, l’article L. 113-2 dispose tout simplement : “est dite de collaboration l’œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques”. La formulation très générale du texte montre bien que cette qualification constitue le principe général. A titre d’exception, l’article L. 113-2, troisième alinéa, institue une catégorie spéciale, celle des œuvres collectives. Cette catégorie, dont la définition est des plus obscures, permet, de façon très discutable, d’attribuer dès l’origine l’ensemble des droits à un promoteur qui a pris l’initiative de cette œuvre, alors même qu’il n’a pas créé l’œuvre et quand bien même ce serait une personne morale. Toutefois le texte

merely states that "the author's rights shall vest in this person".

Between these two possibilities, the legislator of 1957 made a very clear choice. Indeed, Article L. 113-7, paragraph 1 of the Intellectual Property Code provides that "authorship of an audiovisual work shall belong to the natural person or persons who undertake the intellectual creation of the work".

The reference to natural persons and to the work's intellectual creation obviously excludes legal entities, firstly, and implies, secondly, that authorship cannot belong to the producer because this role does not involve any intellectual creation. It follows clearly from this that audiovisual works come within the category of joint works (20).

And, in case of need, the second paragraph of Article L. 113-7 "drives the point home" by indicating who are presumed to be the co-authors of "an audiovisual work made in collaboration". The effect of this indication is not to reserve the possibility of using the collective work classification; it simply means that an audiovisual work is a joint work when it has several authors and that it is not one, of course, if it has been created by only one person, in which case the presumptions set out in the second paragraph would indeed be irrelevant.

As Professor Colombet writes, "the existence of collaboration is certain, even though the contributions have often

obstante, el texto no le otorga la calidad de autor, simplemente el Artículo L. 113-5, dispone que: "a esta persona se le confieren los derechos del autor".

Entre sendas posibilidades, el legislador de 1957 operó una clara elección. El Artículo L. 113-7 párrafo 1º del Código de la Propiedad Intelectual dispone efectivamente que: "quien posee la calidad de autor de una obra audiovisual es la o las personas físicas que realizan la creación intelectual de la mencionada obra".

Es evidente que la referencia a las personas físicas y a la creación intelectual excluye por una parte, a las personas morales y, por la otra, implica que la calificación de autor no pueda recaer en el productor porque, como productor que es, no realiza ningún acto de creación intelectual. De lo que se sigue, que las obras audiovisuales tienen estatuto de obra en colaboración (20).

Y, si fuese aún necesario el segundo párrafo del Artículo L. 113-7 "bunde el clavo" al precisar quienes son los pretendidos coautores "de una obra audiovisual realizada en colaboración". Esta precisión no tiene por efecto dejar abierta la posibilidad de recurrir a la calificación de obra colectiva; únicamente significa que la obra audiovisual es obra en colaboración cuando tiene varios autores y no lo es, desde luego, cuando tiene un creador único, en cuyo caso los supuestos del párrafo 2 no tendrían, es cierto, razón de ser.

Como escribe el Profesor Colombet: "la colaboración no deja ninguna duda, aun cuando la ejecución de los distintos

ne le qualifie certainement pas d'auteur : l'article L. 113-5 dispose simplement que "cette personne est investie des droits de l'auteur".

Entre ces deux possibilités, le législateur de 1957 a fait un choix très clair. L'article L. 113-7, alinéa 1er, du Code de la Propriété intellectuelle dispose en effet : "ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre".

La référence aux personnes physiques et à la création intellectuelle exclut de toute évidence les personnes morales, d'une part, et, d'autre part, implique que la qualité d'auteur ne peut pas revenir au producteur, puisqu'il ne fait pas acte de création intellectuelle dans son rôle de producteur. Il en résulte clairement que les œuvres audiovisuelles ressortissent au statut de l'œuvre de collaboration (20).

Et, si besoin en est, le deuxième alinéa de l'article L. 113-7 "enfonce le clou" en précisant qui sont présumés être les coauteurs "d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration". Cette précision n'a pas pour effet de réserver une possibilité de recours à la qualification d'œuvre collective ; elle signifie simplement que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration lorsqu'elle a plusieurs auteurs et qu'elle n'en est pas une, bien sûr, si elle n'a été créée que par une personne, auquel cas les présomptions de l'alinéa 2 seraient effectivement dénuées de pertinence.

Comme l'écrit le Professeur Colombet, "la collaboration est certaine, bien que (les) apports aient été très souvent exécutés successivement (scénario, puis

been made in succession (screenplay, then dialogues, music and lastly directing); this is because each piece of the work has been made with a common goal in mind: the audiovisual work's creation" (21). And indeed, the ideas of joint inspiration, communion of creative efforts or even mutual control are certainly present in audiovisual works: even if the co-authors work in different genres and even if each one does not participate at the same time as the others, all of them apply their efforts to the creation of a single work, the spirit and form of which are the result of all of these creative efforts. Thus the director films the scenario, the composer takes account of the director's indications or even the montage of the film, etc. As Desbois stressed, the legislator "has placed the accent on the predominant feature of collaboration within the liberal conception of French law: joint inspiration constitutes both the necessary and sufficient condition of such collaboration" (22).

But what is the force or the scope of this reference to joint works in the first paragraph of Article L. 113-7 of the Intellectual Property Code?

B - The Scope of the Reference to Joint Works

The question has been raised as to whether or not the joint work classification leaves open any possibilities of using other classifications and, in particular, the collective work one. The use of the term "presumed" in the second paragraph of Article L. 113-7 prompted some commentators to think

aportes se haya efectuado en etapas sucesivas (escenario, diálogos, música y, al final, realización); es el objetivo común el que evidentemente ha llevado a componer cada parte de la obra y a crear la obra audiovisual" (21). Y así es, la inspiración común de las ideas, la comunión entre los esfuerzos creativos, el control mutuo, están siempre presentes en la obra audiovisual, aun cuando cada coautor trabaje en un género distinto al de los demás, aun cuando no participe al mismo tiempo que los otros en aplicar su esfuerzo a la realización de un obra idéntica cuyo espíritu y cuya forma quedan plasmados gracias al esfuerzo creador común. Así vemos, como el realizador filma el escenario, como el compositor toma en cuenta las indicaciones del realizador, del montaje de la película, etc. Tal y como lo subraya Desbois, el legislador "ha puesto el acento sobre el rasgo dominante que es el de la colaboración y lo ha hecho dentro del concepto liberal del Derecho francés: es la inspiración común lo que constituye la condición necesaria y a la vez suficiente" (22).

Ahora bien, ¿cuál es la fuerza? ¿qué alcance tiene esa referencia a la obra en colaboración en el párrafo 1º del Artículo L. 113-7 del Código de la Propiedad Intelectual?

B - Alcance de la referencia a la obra en colaboración

Se ha planteado el interrogante de si la calificación de obra en colaboración deja abierta la posibilidad de recurrir a otra calificación y, en particular, por lo que se refiere a la obra colectiva si ello es posible o no. El empleo del término pretendido (presunto) en el segundo párrafo del texto, ha dado pie a algunos para

dialogues, musique, enfin réalisation) ; c'est qu'en effet chaque morceau de l'œuvre a été composé en vue d'un but commun, la création de l'œuvre audiovisuelle" (21). Et, en effet, les idées d'inspiration commune, de communion des efforts créatifs, voire de contrôle mutuel sont bien présentes dans l'œuvre audiovisuelle : chacun des coauteurs, quand bien même il travaille dans un genre distinct, quand bien même il ne participe pas en même temps que les autres, applique ses efforts à la création d'une même œuvre, dont l'esprit et la forme résultent de l'ensemble de ces efforts créateurs. Ainsi, le réalisateur filme le scénario, le compositeur tient compte des indications du réalisateur, voire du montage du film, etc. Comme le souligne Desbois, le législateur "a mis l'accent sur le trait prédominant de la collaboration dans la conception libérale du droit français : l'inspiration commune en constitue la condition à la fois nécessaire et suffisante" (22).

Mais quelle est la force, la portée de cette référence à l'œuvre de collaboration dans l'alinéa 1er de l'article L. 113-7 du Code de la Propriété intellectuelle ?

B - La portée de la référence à l'œuvre de collaboration

La question s'est posée de savoir si cette qualification d'œuvre de collaboration laisse des possibilités de recourir à d'autres qualifications et, en particulier, à celle d'œuvre collective ou pas. L'emploi du terme présomption au deuxième alinéa de ce texte a donné l'idée à certains de considérer que le

that the first paragraph establishes only a simple presumption of a joint work. This proposition is erroneous and case law has censured it.

1) Disqualification Attempts

What is the value of the first paragraph? In spite of what has been said previously, certain proponents of the collective work classification were not to be put off and argued that, in certain cases, it is possible when dealing with audiovisual works to substitute the collective work classification for the joint work one on the grounds that the first paragraph of Article L. 113-7 establishes only a simple presumption which can be contradicted by evidence, i.e. it could be proved that the circumstances of the creation and the producer's role made the work in fact a collective one within the meaning of Article L. 113-2, paragraph 3, thus enabling all the rights to be granted to the producer *ab initio* (Article L. 113-5).

In a case submitted to the Paris Court of Appeal on 3 March 1971 (23), the producer claimed that the film "La belle américaine" was a collective work in order to defeat the claim of its director Robert Dhéry. Yet Dhéry was not only the director of the film but also the co-screenwriter, the adapter and the leading actor as well as being in charge of the montage! The Court held that Article 9 of the 1957 law (now Article L. 113-2) defines joint works and collective works "but that Article 14 [now Article L. 113-7], which applies specifically to cinematographic works, grants authorship to the natural persons who undertake the intellectual creation" - thus ruling out in effect any possibility of relying on the notion of collective work in this field. The Court then stated that, under the

considerar que el primer párrafo no plantearía más que una presunción simple de obra en colaboración. Esta posición es errónea y la jurisprudencia la rechaza.

1) Sobre las tentativas de descalificación

¿Qué valor tiene el párrafo primero? A pesar de lo dicho anteriormente, algunos siguen empecinados y sostienen que para las obras audiovisuales, en ciertos casos, cabría la posibilidad de calificar de obra colectiva a la obra en colaboración, motivando su alegato en que el Artículo L. 113-7 párrafo primero no plantea más que una presunción simple susceptible de probar lo contrario, es decir, que podría probarse que las circunstancias y el papel que desempeña el productor hacen de la obra en colaboración una obra colectiva a tenor de lo expresado en el Artículo L. 113-2 párrafo 3, lo que permitiría atribuirle "ab initio" todos los derechos al productor (Artículo L. 113-5).

En el asunto sometido al Tribunal de París de fecha 3 de marzo de 1971 (23), el productor de la película "La belle américaine" sostuvo contra el realizador Robert Dhéry que se trataba de una obra colectiva a pesar de que Robert Dhéry no sólo era el director de escena, sino el co-escenarista, el adaptador, el intérprete principal y el que dirigía el montaje! La Corte consideró que el Artículo 9 de la Ley de 1957 (actual Artículo L. 113-2) define las obras en colaboración y las obras colectivas; "pero que el Artículo 14 (actual Artículo L. 113-7) que se aplica en especial a las obras cinematográficas, reconoce la calidad de autor a las personas físicas que realizan la creación intelectual", lo que, en este ámbito dejaba por fuera cualquier posibilidad para recurrir a la noción de obra colectiva. A continuación, la Corte

premier alinéa ne poserait qu'une présomption simple d'œuvre de collaboration. Cette proposition est erronée et la jurisprudence l'a condamnée.

1) Les tentatives de disqualification

Quelle est la valeur de l'alinéa 1er ? Malgré ce qui a été dit précédemment, certains n'ont pas désarmé, soutenant que, dans certains cas, il serait possible de substituer la qualification d'œuvre collective à celle d'œuvre de collaboration pour des œuvres audiovisuelles, au motif que l'article L. 113-7, alinéa 1er, ne poserait qu'une présomption simple, susceptible de la preuve contraire, c'est-à-dire que l'on pourrait prouver que les circonstances de la création et le rôle du producteur font en réalité de l'œuvre une œuvre collective au sens de l'article L. 113-2, alinéa 3, ce qui permettrait d'attribuer "ab initio" tous les droits au producteur (article L. 113-5).

Dans une affaire soumise à la Cour de Paris, le 3 mars 1971 (23), le producteur avait soutenu que le film "La belle américaine" était une œuvre collective à l'encontre de son réalisateur, Robert Dhéry, qui, pourtant, en était non seulement le metteur en scène, mais aussi le co-scénariste, l'adaptateur et l'interprète principal et en dirigeait le montage ! La Cour considéra que l'article 9 de la loi de 1957 (actuel article L. 113-2) définit les œuvres de collaboration et les œuvres collectives, "mais que l'article 14 (actuel article L. 113-7) spécialement applicable aux œuvres cinématographiques reconnaît la qualité d'auteur aux personnes physiques qui en réalisent la création intellectuelle" - ce qui revenait à écarter toute possibilité de recours à la notion

second paragraph of the same Article, Robert Dhéry did indeed have the status of author since the presumption established in that second paragraph in favour of the director and screenwriter "was enjoyed by him and was not destroyed by the mere fact that the producer's representatives retained a right to oversee some of his activities".

The position seemed to be clear but recently a minority current in legal literature tried once again to strain the category of audiovisual works in order to make it fit, in whole or in part, into the collective work classification. As far as we know, this approach has been followed in only two decisions of the lower courts, both of which were censured, one by the Court of Cassation and the other by the Paris Court of Appeal.

The arguments put forward in favour of the collective work classification are of two kinds, both of which moreover are complementary. Firstly, it is claimed that many audiovisual works - at least other than cinematographic ones - are built on a different, more industrial and less artistic or artisanal model and that the status of joint work is not appropriate (24). Secondly, reference is made without hesitation to the advantage of the collective work classification for the producer. For example, Mrs Hugon writes: "the interest of this approach is obvious. While the exceptional status of audiovisual works, as joint works, already reflects a highly economic conception, the collective work classification would strengthen substantially the producer's control over the exploitation operations" (25). This control would be strengthened in particular by the neutralization of the

precisó que a tenor del parágrafo 2 del mismo texto, Robert Dhéry revestía la calificación de autor ya que, la presunción establecida en el parágrafo 2 a favor del realizador y del escenarista "le beneficiaban y no las destruía el hecho de que los representantes del productor conservaran un derecho de control sobre algunas de sus actividades".

La cuestión parecía haber quedado zanjada, sin embargo, recientemente una corriente minoritaria de la doctrina ha intentado de nuevo forzar la categoría de las obras audiovisuales para enmarcarla, en todo o en parte, en la obra colectiva. Por lo que conocemos, solamente dos decisiones de los jueces de fondo se hicieron eco de esta nueva corriente, decisiones censuradas, una, por la Corte de Casación, otra, por la Corte de Apelación de París.

Los argumentos que se enarbolan en favor de la obra colectiva son de dos tipos que, por lo demás, se completan. De una parte, se sostiene que un número considerable de obras audiovisuales, distintas al menos a las cinematográficas, se realizan bajo un modelo distinto al de éstas, más industrial y por lo mismo menos artístico o artesanal; de lo que se sigue, que el estatuto de obra en colaboración no se adapta a ellas (24). Por otra parte, se invoca sin titubear el interés que tiene el productor acerca de esta calificación. Por ejemplo, la señora Hugon escribe: "es evidente el interés que despierta esta diligencia. Si de por sí, el estatuto derogatorio de la obra audiovisual, obra en colaboración, conlleva un concepto ampliamente económico, la calificación de obra colectiva no haría más que reforzar la preponderancia del productor en las operaciones de explotación" (25); y, en particular, el predominio se vería aún reforzado en especial al quedar

d'œuvre collective dans ce domaine. Ensuite, la Cour précisa que selon l'alinéa 2 du même texte, Robert Dhéry avait bien la qualité d'auteur, la présomption posée à l'alinéa 2 en faveur du réalisateur et du scénariste "lui bénéficiant et n'étant pas détruite par le seul fait que les représentants du producteur conservaient un droit de regard sur certaines de ses activités".

La question semblait entendue, mais, dans la période récente, un courant minoritaire de la doctrine a de nouveau tenté de forcer la catégorie des œuvres audiovisuelles pour la faire entrer en tout ou partie dans le cadre de l'œuvre collective. Ce courant n'a, à notre connaissance, trouvé d'écho que dans deux décisions des juges du fond, qui ont toutes deux été censurées, l'une par la Cour de cassation, l'autre par la Cour d'appel de Paris.

Les arguments avancés en faveur de l'œuvre collective sont de deux ordres, d'ailleurs complémentaires : d'une part, on soutient qu'une bonne partie des œuvres audiovisuelles, autres que cinématographiques au moins, seraient bâties sur un modèle différent, plus industriel et moins artistique ou artisanal et que le statut de l'œuvre de collaboration ne serait pas adapté (24). D'autre part, on invoque sans hésitation l'intérêt du producteur à cette qualification. Par exemple, Mme Hugon écrit : "l'intérêt de la démarche est évident. Si le statut dérogatoire de l'œuvre audiovisuelle, œuvre de collaboration, traduit déjà une conception largement économique, la qualification d'œuvre collective renforcerait substantiellement la maîtrise du producteur sur les opérations d'exploitation" (25). Cette maîtrise se trouverait renforcée en particulier par la neutralisation du droit d'interdire, et spécialement du droit moral des

right to prohibit and, above all, by the neutralization of the co-authors' moral rights (26). This classification is sometimes proposed for all audiovisual works and sometimes only for certain works or only for certain contributors who are considered to be secondary or subordinate ones (27). The coherence of the rationale is sometimes questionable: for example, while confirming that the joint work classification can be maintained for cinematographic works, one proponent of the collective work theory paradoxically refers for support to a ruling (which, moreover, was quashed) which applied it to a classic film... (28).

In fact, none of the arguments put forward stand up to scrutiny.

In the first place, the distinction made between audiovisual works based on their artistic ambitions or their more or less "industrialized" mode of creation conflicts with the provision of Article L. 112-1 under which the merit or genre of works must not be taken into account. Consequently, however modest the ambitions of this or that work may be (creation in units, division of tasks, etc.) a qualitative assessment cannot be used as a basis for excluding the authors if the film or television programme has been judged sufficiently original to constitute a protected work. Similarly, under the third paragraph of Article L. 111-1, the existence of relations of subordination implies no departure from the enjoyment of authors' rights.

In the second place, the corporatist desire to give all the rights to the producer is not justified, firstly, because it is hard to see in what way it is justified to deny the statutory classification of what is the prototype of the joint work and, secondly, because the regime for

neutralizado el derecho de prohibir y sobre todo el derecho moral de los coautores (26). A veces, se propone esta calificación sólo para algunas obras o respecto a algunos colaboradores considerados secundarios o subordinados únicamente (27) y, en ciertos casos, para todas las obras audiovisuales. A veces, se cuestiona la coherencia de este argumento, por ejemplo: todo y afirmando que el calificativo de obra en colaboración puede mantenerse para las obras cinematográficas, paradójicamente un adepto de esta tesis se apoya en una sentencia (por lo demás quebrada) que lo aplica a la película clásica (28)...

De hecho, no hay argumento propuesto que resista el análisis.

En primer lugar, operar una discriminación entre las obras audiovisuales según sean sus ambiciones artísticas o sus modalidades de creación más o menos "industrializadas", contradice el Artículo L. 113-1, el cual prohíbe tomar en cuenta el mérito o el género de las obras. Por lo tanto, fueren cuales fueren las modestas ambiciones de tal o cual obra, como el haber sido creada en talleres, el reparto de tareas, etc., no dan base para emitir una apreciación cualitativa que lleve a excluir a los autores desde el momento en que se ha juzgado que la película o la emisión son lo suficientemente originales como para constituir una obra protegida. Asimismo, a tenor del Artículo L. 113-1, párrafo 3, el hecho de que existan lazos de subordinación no conduce a negar el beneficio del derecho de autor.

En segundo lugar, no se justifica esa voluntad corporatista de darle al productor todos los derechos; y es que, de un lado, no se entiende cual sea la razón que justifique negar la calificación legal de lo que es el prototipo de la obra en colaboración y del otro lado, se sabe que

coauteurs (26). Cette qualification est proposée parfois pour certaines œuvres seulement, ou seulement à l'égard de certains collaborateurs considérés comme secondaires ou subordonnés (27), et parfois pour toutes les œuvres audiovisuelles. La cohérence du raisonnement est parfois en question : par exemple, paradoxalement, tout en affirmant que la qualification d'œuvre de collaboration peut être maintenue pour les œuvres cinématographiques, un tenant de cette thèse s'appuie sur un arrêt (d'ailleurs cassé) qui l'applique à un film classique... (28).

En fait, aucun des arguments avancés ne résiste à l'examen.

En premier lieu, la discrimination opérée entre les œuvres audiovisuelles selon leurs ambitions artistiques ou leurs modalités plus ou moins "industrialisées" de création se heurte à l'interdiction posée à l'article L. 112-1 de prendre en compte le mérite ou le genre des œuvres. Par conséquent, quelles que soient les ambitions modestes de telle œuvre, la création en ateliers, la division des tâches, on ne peut se fonder sur une appréciation qualitative pour écarter les auteurs, dès lors que le film ou l'émission a été jugé suffisamment original pour constituer une œuvre protégée. De même, l'existence de liens de subordination n'entraîne pas de dérogation à la jouissance du droit d'auteur selon l'article L. 111-1, alinéa 3.

En deuxième lieu, la volonté corporatiste de donner tous les droits au producteur n'est pas justifiée, d'une part, parce qu'on voit mal en quoi cela justifie de nier la qualification légale de ce qui est le prototype de l'œuvre de collaboration et, d'autre part, parce que le régime de l'œuvre audiovisuelle est

audiovisual works is already very favourable to the interests of producers - witness the existence of a system of presumption of assignment of the rights to the producer (Article L. 132-24) and the suspension of the co-authors' moral rights until the final version has been agreed (Article L. 121-5, last paragraph) (29). Hence it is hard to see what need there is to reduce the rights of the co-authors unless it is to eliminate the authors altogether and thus move closer to the "copyright" system. This was particularly evident, moreover, in the ruling handed down by the Paris Court of Appeal on 6 July 1989 (30) in the "Asphalt Jungle" case. The Court did not think twice about considering the John Huston film to be one which was made under the conditions of a collective work. This shows clearly that, beyond the examples drawn from television programmes of little artistic ambition in support of the collective work rationale, the intention is indeed to generalize the collective work status because the film in question is considered to be a classic of the cinema. In point of fact, the underlying idea is to succeed in freeing the producer from the spoilsport that the author seems to represent. With the collective work classification it would be possible to realize the fantasy of an authorless work, a work which would be merely a product to be exploited exclusively in the interest of producers. The ruling, as is well known, was quashed by the Court of Cassation on the moral rights question (31), which means that it cannot be regarded as a precedent. What is more, case law has subsequently had the opportunity of clearly censuring attempts to apply the collective work notion to audiovisual works.

el régimen de la obra audiovisual favorece, en mucho, los intereses del productor puesto que, recordémoslo, existe un sistema de presunción de cesión de derechos en provecho del productor (Artículo L. 132-24) y derecho moral de los coautores queda suspendido hasta que haya acuerdo sobre la versión definitiva de la obra (Artículo L. 121-5 último párrafo) (29). En semejantes condiciones, se hace difícil comprender qué necesidad hay de reducir los derechos de los coautores, a menos de que el móvil sea eliminar completamente a los autores para entrar en el sistema "copyright". Esto se hizo notablemente evidente en la sentencia que rindió la Corte de París, el 6 de julio de 1989 (30) en el asunto "Asphalt Jungle". La Corte, consideró sin titubeos que la película de John Huston era una realización que presentaba las características de la obra colectiva. Es explícita la intención de ir generalizando el estatuto propio a la obra colectiva, sosteniendo un discurso que va más allá de los ejemplos extraídos de emisiones televisuales de escasa ambición puesto que la película de la que se trataba está considerada como un clásico del séptimo arte. En realidad, se busca liberar al productor de ese obstáculo que al parecer representa el autor y que le impide (al productor) funcionar a su antojo. A partir de ahí, la calificación de obra colectiva permitiría realizar el fantasma de una obra sin autor; de una obra destinada a ser una mercancía apta a la explotación y cuyos interesados son los productores únicamente. Esa sentencia, como sabemos, fue quebrada por la Corte de Casación basándose en el derecho moral (31) y así se anuló todo precedente. Además, la jurisprudencia tuvo a continuación la oportunidad de condenar abiertamente que se aplicara la noción de obra colectiva a las obras audiovisuales.

déjà très favorable aux intérêts des producteurs, si l'on se rappelle l'existence d'un système de présomption de cession des droits au profit du producteur (article L. 132-24) et la suspension du droit moral des coauteurs jusqu'à l'accord sur la version définitive (article L. 121-5, dernier alinéa) (29). On voit mal, dans ces conditions, la nécessité de réduire les droits des coauteurs, si ce n'est pour éliminer complètement les auteurs et se rapprocher ainsi du système "copyright". C'était d'ailleurs particulièrement évident dans l'arrêt rendu par la Cour de Paris, le 6 juillet 1989 (30), dans l'affaire "Asphalt Jungle". Celle-ci n'hésitait pas à voir dans le film de John Huston, un film réalisé dans les conditions d'une œuvre collective. C'est dire que l'intention, au-delà des exemples tirés d'émissions télévisées de peu d'ambition avancés à l'appui du discours, est bien de généraliser le statut de l'œuvre collective, car le film en question est considéré comme un classique du 7e Art. En réalité, il s'agirait d'arriver à libérer le producteur de cet empêchement de tourner en rond que semble représenter l'auteur. La qualification d'œuvre collective permettrait de réaliser le fantasme d'une œuvre sans auteur, d'une œuvre qui ne serait qu'une marchandise à exploiter dans le seul intérêt des producteurs. L'arrêt, comme l'on sait, fut cassé par la Cour de cassation sur la question du droit moral (31), ce qui ne permet plus d'y voir un précédent. De surcroît, la jurisprudence a eu, par la suite, l'occasion de condamner clairement l'application de la notion d'œuvre collective à des œuvres audiovisuelles.

2) The Nature of the Reference to Joint Works

In reality, audiovisual works do not yield easily to the collective work classification (32) which should keep the residual, exceptional character which the legislator intended it to have (33). Moreover, it is not even necessary to analyse the notion of collective work to state that it cannot apply to audiovisual works, since the legislator did not wish to leave any room for it in this field. The first paragraph of Article L. 113-7 does not establish a presumption, and even less a simple presumption, but rather a statutory classification. In other words we are dealing with a *de lege* classification and not one which can be contradicted by evidence. The law requires audiovisual works to be considered joint works. There is no room for another classification (34). It is clear that the legislator intended precisely to avoid the possibility of the producer being considered an author and, more generally, vested with all the rights in the work. The wording of the first paragraph compared with that of the second one which does establish a presumption leaves no room for doubt in this regard. As Messrs A. and H.-J. Lucas write, "the specific characteristic of audiovisual works in this respect arises from the fact that it is the law itself which considers them to be joint works. By granting authorship to the natural persons who made the work, the text affirms unambiguously that where there are several contributions, which is the rule in practice, it is the joint work classification and not the collective work one which must be applied" (35).

This seems to be reflected very clearly in case law, despite a few attempts to subvert the audiovisual work concept.

2) La referencia a la obra en colaboración: de su naturaleza

En realidad, la obra audiovisual es reacia al calificativo de obra colectiva (32) la cual debe conservar excepcionalmente su carácter de obra residual dispensado por el legislador (33). Por lo demás, ni siquiera hace falta analizar la noción de obra colectiva para concluir que no puede aplicarse a las obras audiovisuales desde el momento en que el legislador no le ha dado un lugar en este ámbito. Es erróneo declarar que el párrafo 1º del Artículo L. 113-7 plantee una presunción y menos aún una presunción simple. De lo que se trata es de una "calificación" legal. No estamos en el terreno de la prueba sino en el de la calificación "de lege". De manera que la ley obliga a considerar que la obra audiovisual es una obra en colaboración. De ahí, que no haya lugar para ninguna otra calificación (34). La voluntad del legislador es bien clara: precisamente, lo que ha querido evitar es que se considere al productor como autor y en líneas generales que esto lleve a conferirle todos los derechos sobre la obra. Si comparamos la redacción del párrafo 1º con la del párrafo 2º que sí plantea una presunción, veremos que no existe duda al respecto. Como escriben MM. A y H. Lucas: "la particularidad que presenta la obra audiovisual estriba en que es la ley misma la que la ha reputado obra en colaboración". Al reconocerles la calidad de autor a cuantas personas físicas han realizado la obra, el texto no es ambigüo cuando afirma que, en caso de que haya contribuciones plurales, lo que en la práctica es la regla, el estatuto que deberá aplicarse es el de la obra en colaboración y excluir el de la obra colectiva" (35).

En este aspecto, la jurisprudencia nos parece nítida, a pesar de las tentativas de subversión sobre el concepto de obra audiovisual.

2) La nature de la référence à l'œuvre de collaboration

L'œuvre audiovisuelle est, en réalité, rétive à la qualification d'œuvre collective (32), laquelle doit conserver le caractère exceptionnel, résiduel qu'a voulu le législateur (33). Du reste, il n'est pas même besoin d'analyser la notion d'œuvre collective pour dire qu'elle ne peut s'appliquer aux œuvres audiovisuelles, car le législateur n'a pas voulu lui laisser de place dans ce domaine. L'alinéa 1er de l'article L. 113-7 ne pose nullement une présomption, et encore moins une présomption simple : c'est d'une qualification légale qu'il s'agit. On ne se situe pas sur le terrain de la preuve, mais sur celui de la qualification "de lege". La loi impose de considérer que l'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration. Il n'y a pas de place pour une autre qualification (34). La volonté du législateur est claire : il a voulu éviter précisément que le producteur ne soit considéré comme un auteur et, plus généralement, qu'il ne se trouve investi de tous les droits sur l'œuvre. La rédaction de l'alinéa 1er, comparée à celle de l'alinéa 2 qui, lui, pose une présomption, ne laisse aucun doute sur ce point. Comme l'écrivent MM. A. et H.-J. Lucas, "le particularisme de l'œuvre audiovisuelle vient ici du fait que c'est la loi elle-même qui la répute œuvre de collaboration. En reconnaissant la qualité d'auteur aux personnes physiques qui ont réalisé l'œuvre, le texte affirme sans ambiguïté qu'en cas de pluralité de contributions, ce qui est la règle en pratique, c'est le statut de l'œuvre de collaboration qui doit être appliqué à l'exclusion du statut de l'œuvre collective" (35).

La jurisprudence nous paraît très nettement en ce sens, malgré quelques tentatives de subversion du concept d'œuvre audiovisuelle.

The Court of Cassation ruled to this effect on 26 January 1994 in its very rich decision in "FAC v. Duverne" (36). Among other arguments, the producer claimed the collective work classification for the audiovisual work. The solution did not depend on this issue since the author was actually claiming authorship of models of puppets and not co-authorship of the television work. Nevertheless, the Court of Cassation replied to the argument, holding that the Court of Appeal had justified its decision "without being required to inquire into the allegedly collective nature of the audiovisual work which, on the contrary, it rightly termed a work of collaboration". This *obiter dictum* is undoubtedly of general scope, the Court of Cassation having seized the opportunity to put an end to attempts to apply the collective work classification to audiovisual works.

The case law of the Paris Court of Appeal is also very clearly to the same effect, as two recent rulings show.

Thus, in a judgment of 27 October 1993, the trial court had thought it possible to describe a television programme - an audiovisual work - as a collective one (37) on the grounds that Article L. 113-7 established only a simple presumption as regards the joint work classification and that the programme had been made on the initiative of the producer (FR3) which had chosen and given instructions to the contributors and that, "while there is no doubt that this programme's success is due to the activities of the various participants, their participation is merged in the programme as a whole without it being possible to grant to each one of them a separate right in that whole". Thus the

El 26 de enero de 1994, la Corte de Casación falló según esta misma óptica en la sentencia "FAC versus Duverne" (36) por cierto, muy pedagógica. Entre los distintos argumentos enarbolados por el productor, éste invocaba el de la obra colectiva. Ahora bien, la solución no dependía de eso, puesto que lo que el autor invocaba en realidad era su calidad de autor de maquetas de marionetas y no la calidad de coautor de la obra televisual. La Corte de Casación respondió incluso al argumento, estableciendo la precisión de que la Corte de Apelación había justificado su decisión "sin tener que investigar acerca del carácter supuestamente colectivo de la obra audiovisual a la que, por el contrario, ha calificado precisamente de obra en colaboración". Lo más probable es que este "obiter dictum" tenga un alcance general, toda vez que la Corte de Casación aprovechó la ocasión para acabar con cuanta tentativa se presente con el propósito de descalificar a las obras en colaboración.

La jurisprudencia de la Corte de París también adoptó claramente el mismo derrotero como lo prueban dos sentencias recientes.

Fue así como en un juicio del 27 de octubre de 1993, se creyó poder calificar una emisión de televisión, obra audiovisual, de obra colectiva (37), alegando el motivo de que el Artículo L. 113-7 sólo dictaba una presunción simple de obra en colaboración, mientras que el productor (FR3) era quien había tomado la iniciativa de la emisión, quien había elegido los colaboradores y habíales dado las directrices y que, "si bien era cierto que el éxito de la emisión era fruto de la actividad desarrollada por las distintas personas que intervenían en ella, su participación se diluía globalmente en la emisión, lo que hacía imposible atribuirle a cada persona por separado un derecho específico sobre el conjunto". Así es como el autor del texto o el realizador,

La Cour de cassation en a jugé ainsi, le 26 janvier 1994, dans le très riche arrêt "FAC contre Duverne" (36). Parmi divers arguments, le producteur invoquait la qualification d'œuvre collective appliquée à une œuvre audiovisuelle. La solution ne dépendait pas de ce point, puisque l'auteur invoquait en réalité sa qualité d'auteur de maquettes de marionnettes et pas la qualité de coauteur de l'œuvre télévisuelle. La Cour de cassation a quand même répondu à l'argument, précisant que la Cour d'appel avait justifié sa décision, "sans avoir à rechercher le caractère prétendument collectif de l'œuvre audiovisuelle, qu'elle a, au contraire, justement qualifiée d'œuvre de collaboration". Cet "obiter dictum" a certainement une portée générale, la Cour de cassation ayant saisi l'occasion pour mettre fin aux tentatives de disqualification des œuvres collectives.

La jurisprudence de la Cour de Paris va très nettement dans le même sens, comme en témoignent deux arrêts récents.

C'est ainsi qu'un jugement du 27 octobre 1993 avait cru pouvoir qualifier une émission de télévision, œuvre audiovisuelle, d'œuvre collective (37), au motif que l'article L. 113-7 n'édicterait qu'une présomption simple d'œuvre de collaboration et que le producteur (FR3) avait eu l'initiative de l'émission, choisi et soumis les collaborateurs à des directives et que "s'il est incontestable que la réussite de cette émission résulte de l'activité déployée par les différents intervenants, la participation de ceux-ci se fond dans l'ensemble de l'émission sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur cet ensemble". Ainsi, l'auteur du texte ou le réalisateur, pourtant mentionnés au

author of the text and the director, though mentioned in the credits, were denied the status of co-authors of a joint work. This argument was at variance with the text of the law and the Paris Court of Appeal quite rightly reversed the decision in a ruling of 16 May 1994 (38) in which it stressed the principles:

"... Article L. 113-7, paragraph 1 of the Intellectual Property Code which takes up the text of Article 14, paragraph 1 of the law of 11 March 1957 and extends it to audiovisual works sets out the general principle that authorship belongs to the natural person or persons who undertake the intellectual creation of these works; through this clear provision, the legislator, following the humanist tradition underlying the development of the law of 11 March 1957, wished to indicate that an audiovisual work could never be a collective work (...) indeed, the legislator wished to reject once again the conception that the producer is the sole author of the work; this provision, unlike the presumption in the second paragraph of Article L. 113-7 cannot be contradicted by evidence (...) the programme *Ramdam*, being an audiovisual work, cannot be a collective one."

In a ruling of 17 January 1995 (39) handed down in a dispute between a television producer and the screenwriter-director of a programme on slang, the Paris Court of Appeal repeated this argument word for word. It is also to be noted that this ruling contains interesting details on employment contracts.

que no obstante aparecen en la presentación, queda despojado de la calidad de coautor de una obra en colaboración. El argumento contradecía el texto de la Ley por lo que la Corte de París, con muy buen criterio, anuló este juicio mediante una sentencia de fecha 16 de mayo de 1994 (38) insistiendo en los siguientes principios:

*"... El Artículo L. 113-7 parágrafo 1º del Código de la Propiedad Intelectual que reconsidera el texto del Artículo 14 parágrafo 1º de la Ley del 11 de marzo de 1957 y lo amplía a las obras audiovisuales, establece el principio general según el cual, la persona o las personas físicas que realizan la creación intelectual de estas obras tienen calidad de autores; mediante esta disposición clara, inspirada en la tradición humanista que presidiera la elaboración de la Ley del 11 de marzo de 1957, el legislador ha querido significar que la obra audiovisual jamás podría ser una obra colectiva (...); se trataba, efectivamente, de rechazar una vez más el concepto de que fuera el productor el único autor de la obra; a diferencia de la presunción del parágrafo 2 del mismo Artículo L. 113-7, esta disposición no es susceptible de la prueba en contrario (...) por el hecho de tratarse de una obra audiovisual, de modo que la emisión *Ramdam* no puede ser una obra colectiva".*

La Corte de París hizo suyo, palabra por palabra, este argumento en la sentencia que rindió el 17 de enero de 1993 (39) en el conflicto que oponía a un productor de televisión al escenarista-realizador de una emisión sobre "le langage vert". Para mayor abundamiento, subrayamos que esta sentencia desarrolla incluso temas interesantes acerca del contrato de trabajo.

générique, se voyaient privés de la qualité de coauteur d'une œuvre de collaboration. Cette argumentation contredisait le texte de la loi et la Cour de Paris a, fort justement, infirmé le jugement, par un arrêt du 16 mai 1994 (38) en insistant sur les principes :

“... l'article L. 113-7, alinéa 1er, du Code de la Propriété intellectuelle qui reprend en l'étendant aux œuvres audiovisuelles le texte de l'article 14, alinéa 1er, de la loi du 11 mars 1957 pose le principe général selon lequel la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de ces œuvres ont la qualité d'auteur : par cette disposition claire, le législateur, s'inspirant de la tradition humaniste qui avait présidé à l'élaboration de la loi du 11 mars 1957, a entendu signifier que l'œuvre audiovisuelle ne pourrait jamais être une œuvre collective (...), il s'agissait en effet de rejeter une nouvelle fois la conception selon laquelle le producteur serait l'auteur unique de l'œuvre ; cette disposition, à la différence de la présomption de l'alinéa 2 du même article L. 113-7, n'est pas susceptible de preuve contraire (...) l'émission Ramdam, du fait qu'il s'agit d'une œuvre audiovisuelle, ne peut être une œuvre collective”.

Dans son arrêt du 17 janvier 1995 (39), rendu dans un conflit opposant un producteur de télévision au scénariste-réalisateur d'une émission sur “le langage vert”, la Cour de Paris a repris cette argumentation mot pour mot. De surcroît, on signalera que cet arrêt comporte des développements intéressants sur le contrat de travail.

This clarification of the position by the courts is most welcome.

As the joint work classification established by the law implies that the natural persons who created the audiovisual work have the status of co-authors of the work, it is now necessary to determine who are those persons.

II - DETERMINATION OF THE CO-AUTHORS OF THE AUDIOVISUAL WORK

The development of an audiovisual work implies in general the involvement of a number of authors as well as that of other participants who play a role in the work's development but do not make a creative contribution. Therefore, it is necessary to determine who are the authors among all the participants.

The legislator simplifies matters by providing a purely illustrative list of them in the second paragraph of Article L. 113-7 of the Intellectual Property Code.

A - Article L. 113-7, Paragraphs 2 and 3

1) The Legislative Choice

Faced with the problem raised by the multiplicity of and confusion between the artistic, technical and financial contributions, the legislator can envisage several possibilities (40).

Podemos estar satisfechos con la aclaración que hace la jurisprudencia sobre este particular.

Una vez establecido, que la calificación de la obra en colaboración implica que las personas físicas que han creado la obra audiovisual gozan del estatuto de coautores, lo que nos queda por ver es quienes son las personas.

II - COAUTORES DE LA OBRA AUDIOVISUAL: COMO DETERMINARLOS

En la elaboración de la obra audiovisual intervienen, por regla general, un número considerable de autores, pero también intervienen otras personas que todo y desempeñando un papel en la elaboración de la película no le aportan ningún elemento creativo. De ahí, que haya que determinar quienes son los autores dentro de ese conjunto que forman las distintas personas que intervienen en la obra audiovisual.

El legislador simplifica esa búsqueda proporcionando una lista, simplemente a título de ejemplo, que aparece en el segundo párrafo del Artículo L. 113-7 del Código de la Propiedad Intelectual.

A - Artículo L. 113-7, párrafos 2 y 3

1) Cómo ha elegido el legislador

Frente al problema que plantean las múltiples participaciones artísticas, técnicas y financieras tan entrelazadas entre sí, el legislador puede elegir entre varias posibilidades (40).

On ne peut que se réjouir de cette clarification opérée par la jurisprudence.

Si la qualification légale d'œuvre de collaboration implique que les personnes physiques qui ont créé l'œuvre audiovisuelle ont le statut de coauteur de cette œuvre, il reste à déterminer qui sont ces personnes.

II - LA DÉTERMINATION DES COAUTEURS DE L'ŒUVRE AUDIOVISUELLE

L'élaboration d'une œuvre audiovisuelle implique en général l'intervention de nombreux auteurs, mais aussi d'intervenants qui ne font pas d'apport créatif, tout en jouant un rôle dans l'élaboration du film. Il faut donc déterminer qui sont les auteurs parmi l'ensemble des intervenants.

Le législateur simplifie la recherche en en donnant une liste, purement exemplative, dans le deuxième alinéa de l'article L. 113-7 du Code de la Propriété intellectuelle.

A - L'article L. 113-7, alinéas 2 et 3

1) Le choix législatif

Face au problème posé par la multiplicité et l'enchevêtrement des participations artistiques, techniques ou financières, le législateur peut envisager plusieurs possibilités (40).

In the first place, he can let the general rules apply, i.e. the authors will have to prove their individual creative contributions though they may enjoy a general presumption like the one set out in Article L. 113-1 of the Intellectual Property Code.

The legislator may also decide not to grant co-author status to all the authors by means of a legal fiction. In this case, he establishes a *numerus clausus* through an exhaustive list of those whom he chooses to classify as authors, without leaving others the possibility of proving their creative contribution. This is the choice that was made by the Spanish legislator (Article 87 of the law of 11 November 1987) (41) who grants authorship only to the director, the authors of the argument, the adaptation and the scenario or the dialogues and the authors of the musical compositions specially created for the work. This *numerus clausus* system simplifies the administration of the film since the number of persons whom those who exploit the film have to deal with is restricted. But it is unfair because it detaches the status of co-author from the creation and also because it does not fully take into account the diversity of audiovisual works (42). In addition, it is not impossible that the legislator may carry the fiction further by including the producer in the list.

A middle course is to respect the principle of granting authorship purely by the fact of creation but to simplify the task of authors and judges by establishing a simple presumption in favour of those who are generally the principal authors, like the screenwriter, director and composer of the music. This

En primer término, puede hacer que entren en juego libremente las reglas generales, o sea, que los autores tengan que demostrar su aporte creativo a menos de que gocen de una presunción general como la del Artículo L. 113-1 del Código.

En segundo término, el legislador también puede decidir no atribuirles el calificativo de coautores a todo los autores, pero para esto tendrá que recurrir a una ficción jurídica. La forma de hacerlo es estableciendo un "numerus clausus" y erigiendo una lista exhaustiva en la que figuren aquellos que él ha elegido como autores; pero, actuando así, deja a otros sin la posibilidad de probar su aporte creador. Es ésta la solución que ha adoptado el legislador español (Artículo 87 de la Ley del 11 de noviembre de 1984) (41), al no retener como autores más que al realizador, a los autores del argumento, de la adaptación y del escenario o de los diálogos y a los autores de las composiciones musicales exprofesamente creadas para la obra. Este sistema de "numerus clausus" simplifica la parte correspondiente a la administración de la película ya que restringe el número de interlocutores a los que deberán enfrentarse los que la explotan. Ahora bien, este sistema no es justo porque desmembra la creación en la medida en que ésta, es la obra de todos los coautores y, además, porque ehude esa diversidad que es lo propio de las obras audiovisuales (42). Y aún más, tampoco sería de extrañar que el legislador llevara más allá la ficción jurídica integrando al aproductor a la lista.

Entre estas dos operaciones, el término medio estriba en elegir aquella que respeta el principio según el cual el calificativo de autor se atribuye por el mero hecho de haber creado la obra. Así, se simplifica la tarea de autores y jueces pues se establece una presunción simple en provecho de aquellos que, por lo general,

Il peut d'abord laisser libre jeu aux règles générales, c'est-à-dire que les auteurs devront prouver leur apport créatif, sauf à bénéficier d'une présomption générale, comme celle de l'article L. 113-1 du Code.

Il peut aussi décider de ne pas attribuer la qualité de coauteur à tous les auteurs par une fiction juridique. Dans ce cas, le législateur institue un "numerus clausus", à travers une liste exhaustive de ceux qu'il choisit de qualifier d'auteurs, sans laisser la possibilité à d'autres de prouver leur apport créateur. C'est le choix qu'a fait le législateur espagnol (article 87 de la loi du 11 novembre 1987) (41), qui ne retient que le réalisateur, les auteurs de l'argument, de l'adaptation et du scénario ou des dialogues et les auteurs des compositions musicales créées spécialement pour cette œuvre. Ce système de "numerus clausus" simplifie la gestion du film, puisque le nombre des interlocuteurs des exploitants est restreint. Mais il est injuste, puisqu'il détache la qualité de coauteur de la création et, de plus, il ne rend pas bien compte de la diversité des œuvres audiovisuelles (42). En outre, il n'est pas exclu que le législateur pousse la fiction plus loin en intégrant le producteur à la liste.

Un moyen terme consiste à respecter le principe de l'attribution de la qualité d'auteur du seul fait de la création, mais à simplifier la tâche des auteurs et des juges en posant une présomption simple au profit de ceux qui sont, en général, les auteurs principaux, comme le scénariste, le réalisateur et le

presumption leaves room for proof to the contrary, i.e. both proof that a person benefiting from the presumption has not in fact made a creative contribution and proof that a person who does not benefit from the presumption is nevertheless one of the authors of the work. This is the system that the French legislator chose in 1957 and the Belgian legislator in 1994 (Article 14 of the Belgian law of 30 June 1994 (43)).

2) The Statutory List of the Co-Authors of Audiovisual Works

Article L. 113-7 lays down two sets of rules to determine who are the authors of an audiovisual work. Paragraph 2 establishes a simple presumption that five categories of persons have author status. But paragraph 3 establishes a statutory rule that a person who did not participate in the making of the audiovisual work, namely the author of the adapted original work is assimilated to a co-author. On the one hand, therefore, we have a simple presumption and, on the other, a legal fiction.

Paragraph 2 of Article L. 113-7 presumes that five categories of participants are co-authors of the film. This list corresponds to the reality because it names those who are generally the principal authors.

First, it lists the screenwriter, the adapter and the author of the "spoken text", i.e. the author of the dialogues or the author of the commentary of a documentary or report; then there is the author of the musical composition, with or without words, if it has been written

son los autores principales, es decir: el esenarista, el realizador y el compositor de la música. La presunción deja lugar para aportar la prueba contraria, o sea, probar, que a pesar de depender de la presunción, la persona no ha hecho en realidad ningún aporte creativo; o bien, probar, que aun cuando la persona no goce de la presunción, sí es, en realidad, uno de los autores de la obra. Es éste el sistema que eligió el legislador francés en 1857 y más tarde, en 1994, el legislador belga (Artículo 14 de la Ley belga del 30 de junio de 1994) (43).

2) La lista legal de los coautores de la obra audiovisual

El Artículo L. 113-7 establece dos series de reglas que determinan quienes son los autores de la obra audiovisual. El parágrafo 2 dicta una presunción simple según la cual son cinco las categorías de personas calificadas como autores. Pero en el parágrafo 3 se establece una calificación legal por medio de la cual la persona que no ha participado en la elaboración de la obra audiovisual, por ejemplo: el autor de la obra original adaptada, queda asimilado a un coautor. De donde, de una parte, estamos frente a una presunción simple y, de la otra, frente a una ficción legal.

El parágrafo 2 del Artículo L. 113-7 da por supuesto que cinco categorías de participantes son coautores de la película. Esta lista corresponde a la realidad porque reúne a aquellos que, por regla general, son los principales autores.

Se trata en primer lugar, del escenarista, el adaptador, el autor del "texto hablado" o sea, el autor del diálogo o del comentario de un reportaje o de un documental; en la categoría entra también el autor de la composición musical con o sin palabras, si es que la composición ha

compositeur de la musique. Cette présomption laisse place à la preuve contraire, c'est-à-dire aussi bien à la preuve que, bien que relevant de la présomption, une personne n'a pas, en réalité, fait d'apport créateur, qu'à la preuve qu'une personne qui ne bénéficie pas de la présomption est pourtant un des auteurs de l'œuvre. C'est le système qu'ont choisi le législateur français en 1957 et le législateur belge en 1994 (article 14 de la loi belge du 30 juin 1994) (43).

2) La liste légale des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle

L'article L. 113-7 pose deux séries de règles pour déterminer qui sont les auteurs de l'œuvre audiovisuelle. L'alinéa 2 pose une présomption simple, selon laquelle cinq catégories de personnes ont la qualité d'auteur. Mais l'alinéa 3, lui, pose une qualification légale, selon laquelle une personne qui n'a pas participé à l'élaboration de l'œuvre audiovisuelle, l'auteur de l'œuvre originale adaptée, est assimilée à un coauteur. On a donc d'un côté une présomption simple, de l'autre une fiction légale.

L'alinéa 2 de l'article L. 113-7 présume que cinq catégories de participants sont coauteurs du film. Cette liste correspond à la réalité, car elle rassemble ceux qui sont, en général, les principaux auteurs.

Il s'agit, en premier lieu, du scénariste, de l'adaptateur, de l'auteur du "texte parlé", c'est-à-dire du dialoguiste ou de l'auteur du commentaire d'un documentaire ou d'un reportage ; il s'agit aussi de l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles, si elle a été créée spécialement pour l'œuvre

specially for the audiovisual work in question, and lastly there is of course the director who generally plays an eminent role, often ensuring the impetus of the work, the coordination of the team and the harmonization of the contributions. In most cases, this presumption reflects the reality of the creative process.

Only natural persons are included in the list and no person whose role is never creative "by nature". Hence the producer is not listed and nor are the performers and pure technicians. But proof to the contrary can be provided. What is more, this presumption appears to rule out the application of the general presumption established in Article L. 113-1, i.e. the fact of being named in the credits is not sufficient to prove authorship for anyone who is not listed in Article L. 113-7 (44).

The main advantage of Article L. 113-7, paragraph 2 is to spare its beneficiaries the necessity of proving the originality or creativity of their respective contributions (45). Consequently, as the Paris Tribunal de Grande Instance held on 10 September 1992 (46), it is up to the person who disputes the authorship of a director to prove the director's allegedly banal and purely technical participation in the production of the audiovisual work.

On the other hand, paragraph 3, through a legal fiction (47), provides that "where the work is derived from a pre-existing work or scenario which is still protected, the authors of the original work shall be assimilated to the authors of the new work" (48). This time it is the

sido creada expresamente para la obra audiovisual en cuestión; y, finalmente, está el realizador que, desde luego, desempeña un eminente papel al garantizar el impulso, la coordinación del equipo y quien armoniza los aportes de cada quien. Esta presunción corresponde la mayoría de las veces a la realidad del proceso de creación de la obra audiovisual.

En la lista, se encuentran inscritas únicamente las personas físicas y ninguna otra persona cuyo papel no sea "por naturaleza" el de un creador. De ahí, que no figure en la lista el productor, ni tampoco figuren los intérpretes, ni los técnicos. Ahora bien, puede aportarse la prueba de lo contrario. Además, este supuesto o presunción bien parece excluir la aplicación de la presunción general expuesta en el Artículo L. 113-1; es decir, que para probar su calidad de autor no basta con que éste aparezca mencionado en el titulado de la obra si no figura en la lista erigida en el Artículo L. 113-7 (44).

El interés esencial del Artículo L. 113-7, consiste en eximir a los beneficiarios de tener que presentar la prueba de la originalidad o de la creatividad de sus aportes (45). A partir de ahí, tal y como dictara el Tribunal de Gran Instancia de París, el 10 de septiembre de 1992 (46), el que impugna el hecho de otorgarle al realizador la calificación de autor es quien debe soportar la carga de probar el carácter supuestamente banal y sólo técnico de la colaboración del realizador a la obra audiovisual.

Por el contrario, el párrafo 3, mediante una ficción legal (47), dispone que "si la obra está sacada de otra obra o de un escenario preexistente que esté aún protegido, los autores de la obra de origen quedan asimilados a los autores de la nueva obra" (48). Aquí, es la Ley la que

audiovisuelle en question ; enfin, et bien sûr, il y a le réalisateur qui joue, en général, un rôle éminent, assurant souvent l'impulsion, la coordination de l'équipe et l'harmonisation des apports. Le plus souvent, cette présomption correspond à la réalité du processus de création.

On ne trouve que des personnes physiques dans la liste et aucune personne dont le rôle ne soit jamais "par nature" créateur. On n'y trouve donc pas le producteur, on n'y trouve pas non plus les interprètes, ni de simples techniciens. Mais la preuve contraire peut être rapportée. Par ailleurs, cette présomption paraît bien écarter l'application de la présomption générale posée à l'article L. 113-1 ; c'est-à-dire que la mention au générique ne suffit pas à qui ne figure pas dans la liste de l'article L. 113-7 pour prouver sa qualité d'auteur (44).

L'intérêt essentiel de l'article L. 113-7, alinéa 2, consiste à dispenser ses bénéficiaires de prouver l'originalité ou la créativité de leur apport (45). Dès lors, comme l'a jugé le Tribunal de grande instance de Paris, le 10 septembre 1992 (46), c'est sur celui qui conteste la qualité d'auteur d'un réalisateur que pèse la charge de la preuve du caractère prétendument banal et purement technique de la collaboration du réalisateur à une œuvre audiovisuelle.

L'alinéa 3, en revanche, par une fiction légale (47), dispose que "lorsque l'œuvre est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistant encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle" (48). Cette fois, c'est la loi qui donne la qualité de coauteur de

law which grants the status of co-author of the audiovisual work to a person who has not collaborated in its development. This fiction is not a presumption and thus cannot be reversed (49). The author of the original work is assimilated to the co-authors of the audiovisual work for practical reasons. Firstly, the adaptation implies the author's authorization which he/she may subject to all kinds of conditions and, in particular, participation in the receipts generated by the adapted work and, secondly, it seems rational to let this author and his/her successors in title benefit from the specific term of protection established for joint works. The same fiction is also to be found in the Belgian law.

Having said that, the pre-existing work must be an adapted work, i.e. a work on which the audiovisual work is based and from which it draws its substance. Therefore, it is not sufficient for the earlier work to be an element of the audiovisual work. For example, when a director films a painter painting a picture, the subject of the film is the process of painting the picture, but it cannot be said that the audiovisual work is "drawn" from the painting. There is no adaptation here, no "relationship of filiation" (50). The painter may claim that the work is a composite one but cannot rely on Article L. 113-7, paragraph 3. This is what was held in the "Vérame" case (51).

B - A Simple Presumption

Paragraph 2 of Article L. 113-7 establishes a simple presumption. Indeed, it is rebuttable in two respects: firstly, a person can prove his/her authorship even though he or she does not come within one of the five

otorga la calificación de coautor de la obra a la persona que no ha colaborado en ella. Por no ser una presunción, esta ficción no puede derribarse (49). El autor de la obra original queda asimilado a los coautores de la obra audiovisual por dos razones prácticas: una, porque para adaptar la obra se requiere su autorización, autorización que el autor puede acompañar de toda clase de condiciones y en especial, la de tener una participación en los beneficios que deje la obra adaptada; dos, es totalmente lógico darle a este autor y a sus derechohabientes la posibilidad de beneficiarse de la duración específica de la protección de la obra en colaboración. En la Ley belga encontramos esta misma ficción.

Hay que estar bien seguro, no obstante, de que nos encontramos ante una obra adaptada, una obra de la que la obra audiovisual ha extraído su inspiración y su substancia. Por lo tanto, no basta con que la obra anterior sea un elemento de la obra audiovisual. Por ejemplo, si un cineasta rueda un pintor en plena labor de creación de una obra pictórica, el tema de la película es el proceso de creación de esa obra pictórica pero no se podrá pretender que la obra audiovisual ha "salido" de la obra pictórica; en este caso no ha habido adaptación, ni existe ningún "lazo de filiación" (50). El pintor puede invocar el estatuto de la obra de composición, pero no puede reivindicar el Artículo L. 113-7, parágrafo 3. Esta fue la sentencia acerca del caso "Vérame" (51).

B - La presunción simple

El parágrafo 2 del Artículo L. 113-7 plantea una presunción simple. La presunción puede contradecirse, efectivamente, en cuanto a dos aspectos: uno, la persona puede probar su calidad de creador aunque no dependa de las

l'œuvre audiovisuelle à une personne qui n'a pourtant pas collaboré à cette œuvre. Cette fiction n'est pas une présomption et ne peut donc pas être renversée (49). L'auteur de l'œuvre originale est assimilé aux coauteurs de l'œuvre audiovisuelle pour des raisons pratiques. D'une part, l'adaptation suppose son autorisation qu'il peut assortir de toutes sortes de conditions et, en particulier, d'une participation aux recettes de l'œuvre adaptée, d'autre part, il paraît rationnel de faire bénéficier cet auteur et ses ayants droit de la durée spécifique de protection de l'œuvre de collaboration. On retrouve la même fiction dans la loi belge.

Mais encore faut-il que l'on se trouve en présence d'une œuvre adaptée, d'une œuvre dont l'œuvre audiovisuelle tire son inspiration et sa substance. Il ne suffit donc pas que l'œuvre antérieure soit un élément de l'œuvre audiovisuelle. Par exemple, lorsqu'un cinéaste filme un peintre en train de créer une œuvre picturale, le sujet du film c'est le processus de création de cette œuvre picturale, mais on ne peut pas dire que l'œuvre audiovisuelle est "tirée" de l'œuvre picturale. Il n'y a pas d'adaptation, pas de "lien de filiation" (50), en l'espèce. Le peintre peut invoquer le statut de l'œuvre composite, mais pas se réclamer de l'article L. 113-7, alinéa 3. C'est ce qui a été jugé dans l'affaire "Vérame" (51).

B - Une présomption simple

L'alinéa 2 de l'article L. 113-7 pose une présomption simple. En effet, elle est réfragable à deux égards : une personne peut prouver sa qualité de créateur bien qu'elle ne relève pas des cinq catégories bénéficiaires de la présomption,

categories enjoying the presumption, but, secondly, evidence may be provided that a person who is included in the list is not entitled in fact to be deemed a co-author of the audiovisual work.

1) Proof of the Absence of any Creative Activity

Although the list designates those who are generally the true authors of the work - which explains why the list is more or less the same in most laws (52) - the principle that copyright must vest in the creator means that it must be possible to prove that the supposed director or screenwriter, for example, did not make a creative contribution and thus to deny that director or screenwriter the status of co-author. Not to accept this possibility, moreover, would contradict the first paragraph of Article L. 113-7. To provide proof to the contrary in order to exclude a listed person from the co-authors may be useful not only to the producer of course, but also to the real co-authors or even an authors' society. Creation is a fact which is established by any means and each case must be considered individually. Consequently, it is for the judges dealing with the facts to assess the creative character of this or that contribution. They must analyse the activities of creation and seek the truth without stopping at the names mentioned in the credits or in any contractual clauses which grant author status (53), or even the criteria used by the authors' societies to calculate the royalty shares on the basis of the contributions (54).

The "Rutman" case provides a good illustration of these rules. In a ruling of 4 March 1987 (55), the Paris Court of Appeal held that the director of a series of television programmes could

cinco categorías que gozan de la presunción; dos, se puede demostrar empero que una persona que entre en la lista, en realidad no obtenga el reconocimiento de la calidad de coautor de la obra audiovisual.

1) Prueba de la falta de actividad creadora

Si bien la lista designa a aquellos que por lo general son los verdaderos autores de la obra -lo que explica que la lista sea más o menos la misma en la mayoría de las disposiciones legales (52)- el principio de que el derecho debe atribuírsele al creador obliga a probar la falta de aporte creador, por ejemplo, del supuesto realizador o del escenarista y así, excluirlo de la calificación de coautor. No admitirlo, llevaría a contradecir el primer párrafo del Artículo L. 113-7. Es evidente que aportar dicha prueba en contra para excluir de la lista de coautores a una persona determinada, puede serle útil al productor, pero también puede servirle a los verdaderos coautores y también a alguna sociedad de autores. La creación es un hecho que se establece mediante cualquier procedimiento, sencillamente es un asunto que tiene su especificidad propia. Por consecuencia, los jueces de fondo son quienes pueden apreciar soberanamente el carácter creador del aporte; deberán analizar pues las operaciones de creación e investigar acerca de la verdad sin pararse en los títulos de la obra, ni en eventuales cláusulas contractuales que atribuyan la calidad de autor (53), ni siquiera en esos criterios que utilizan las sociedades de autores para calcular la remuneración según sean los aportes (54).

El caso "Rutman" es una buena ilustración de las reglas anteriores. En una sentencia de fecha 4 de marzo de 1987 (55), la Corte de París juzgó que el realizador de una serie de 309 emisiones

d'une part ; mais, d'autre part, on peut démontrer qu'une personne qui rentre dans cette liste ne peut pas, en réalité, se voir reconnaître la qualité de coauteur de l'œuvre audiovisuelle.

1) Preuve du défaut d'activité créatrice

Si la liste désigne ceux qui sont en général les auteurs véritables de l'œuvre, ce qui explique que la liste soit plus ou moins la même dans la plupart des législations (52), le principe selon lequel le droit doit être attribué au créateur impose de permettre de prouver l'absence d'apport créateur du prétendu réalisateur ou scénariste, par exemple, et de lui dénier ainsi la qualité de coauteur. Ne pas l'admettre contredirait d'ailleurs le premier alinéa de l'article L. 113-7. Rapporter cette preuve contraire pour écarter une personne de la liste des coauteurs peut être utile bien évidemment au producteur, mais aussi aux coauteurs véritables ou encore à une société d'auteurs. La création est un fait qui s'établit par tous moyens et tout est affaire d'espèce. Par conséquent, l'appréciation du caractère créateur de l'apport relève de l'appréciation souveraine des juges du fond. Ils doivent analyser les opérations de création et rechercher la vérité sans s'arrêter aux mentions du générique, à d'éventuelles clauses contractuelles attributives de la qualité d'auteur (53), ni même aux critères qu'utilisent les sociétés d'auteurs pour calculer les rémunérations en fonction des apports (54).

L'affaire "Rutman" illustre bien ces règles. La Cour de Paris a jugé dans un arrêt du 4 mars 1987 (55), que le réalisateur d'une série d'émissions

not be deemed to be an author as his contribution had been limited in fact to providing a technical service.

The employed director had produced a series of 309 programmes in which Pierre Bellemare had interpreted his own text based on a news item against a background consisting of drawings which the director had not made and had not chosen. Pierre Bellemare had directed himself and Mr Rutman's contribution had been confined to the linking between the text and the scene and the centring in which the director of photography and two cameramen had participated. The Court concluded that he had "not undertaken the intellectual creation of the work as his personal contribution did not satisfy the characteristics of a work of authorship and only amounted to the implementation of a technique".

The Court of Cassation rejected the appeal to it on 29 March 1989 (56): "the determination of the status of author of a protected work is exclusively a matter for the law and not for the rules laid down by authors' societies for fixing the amount of royalties; after analysing in detail the role played by Mr Rutman in the development of the work at issue, the Court of Appeal inferred on a sovereign basis from its findings and factual assessments - which establish the absence of any personal and original contribution on the director's part - that the latter had not participated in the work's intellectual creation".

Conversely, a person who does not appear on the list given in paragraph 2 may sometimes be able to prove that he or she is a co-author.

de televisión carecía de la calidad de autor porque, su contribución se había reducido, de hecho, a una prestación técnica.

El realizador a sueldo, había confeccionado 309 emisiones en serie en las que Pierre Bellemare interpretaba su propio texto sacado de un suceso y como telón de fondo aparecían unos dibujos cuyo autor ni era el realizador ni era él quien los había elegido; Pierre Bellemare dirigía la escena y el aporte de M. Rutman se ceñía a acoplar el texto al telón de fondo cuadrándolos, operación ésta asistida por el director de la fotografía y, a efectos de cuadrarla, por dos técnicos. La conclusión de la Corte fue que M. Rutman "no era el autor de la creación intelectual de la obra ya que su prestación personal no respondía a las características propias de las obras del espíritu; antes bien, su prestación había consistido en poner en marcha una técnica".

El 29 de marzo de 1989 (56), la Corte de Casación negó el proveído en los siguientes términos: "determinar la calidad de autor de una obra protegida depende, exclusivamente, de la ley y no de las reglas que establezcan las sociedades de autores para fijar el monto de las tasas; una vez (...) analizado con precisión el papel que M. Rutman desempeñó en la elaboración de la obra en litigio, el Tribunal de Apelación dedujo soberanamente, con base en sus comprobaciones y apreciaciones mediante las cuales se establece, de hecho, que no hubo aporte personal ni original por parte del realizador; que éste, no había concurrido a la creación intelectual de la obra".

Puede ocurrir a la inversa, que una persona que no figure en la lista del parágrafo 2, pueda probar su calidad de autor.

télévisées n'avait pas la qualité d'auteur, sa contribution s'étant réduite en fait à une prestation technique.

Le réalisateur salarié avait réalisé une série de 309 émissions où l'on voyait Pierre Bellemare interpréter son propre texte tiré d'un fait divers, sur un fond constitué de dessins dont le réalisateur n'était pas l'auteur et qu'il n'avait pas choisis. Pierre Bellemare se mettait lui-même en scène et la contribution de M. Rutman se limitait aux enchaînements entre le texte et le tableau et au cadrage auquel participaient le directeur de la photographie et deux cadres. La Cour concluait qu'il n'avait "pas assuré la création intellectuelle de l'œuvre, sa prestation personnelle ne répondant pas aux caractéristiques d'une œuvre de l'esprit mais à la mise en œuvre d'une technique".

La Cour de cassation a rejeté le pourvoi, le 29 mars 1989 (56) : "la détermination de la qualité d'auteur d'une œuvre protégée relève exclusivement de la loi et non des règles posées par les sociétés d'auteurs en vue de la fixation du montant des redevances ; après avoir (...) analysé avec précision le rôle joué par M. Rutman dans l'élaboration de l'œuvre litigieuse, la Cour d'appel a souverainement déduit de ses constatations et appréciations de fait, qui établissent l'absence d'apport personnel et original du réalisateur, que celui-ci n'avait pas concouru à la création intellectuelle de l'œuvre."

A l'inverse, il arrive qu'une personne qui ne figure pas dans la liste de l'alinéa 2 puisse prouver sa qualité de coauteur.

2) Proof of a Creative Activity

The case law on the subject is more plentiful, which is not surprising since it seems clear that persons other than the director and the authors of the screenplay, the dialogues and the music can make an original, creative contribution. Even so, it is necessary to take care not to grant authorship to anybody but rather only to true authors.

This time the author is in a more difficult position because it is up to him/her to prove his/her creation (57) or personal contribution to the creation of the film (58). For example, the Paris Court of Appeal considered that "the mere use by the author of elements drawn from the experiences of another person is not sufficient to give this other person the status of co-author of the work, characterized by a specific contribution of intellectual creation which is not conceivable without a given form, such as writing for the scenario, or a direct involvement in the shooting of the film with personal power of decision..." (59).

The person claiming authorship may argue that he or she engaged in one of the creative activities listed in Article L. 113-7, for example that he or she wrote all or part of the scenario, without this contribution being acknowledged in the credits; the person may also claim another form of creation. One could envisage, in particular, the case of the set designer or even the costume designer (60). Having said that, creation and collaboration must really be involved (61). Proof of joint inspiration may also play a useful role (62). Nevertheless, as Mr Colombet writes (63): "if in doubt, we consider personally that

2) Prueba de la actividad creadora

Sobre este punto la jurisprudencia abunda, por estar muy claro que otras personas distintas al realizador, como son los autores del escenario y de los diálogos y los compositores, pueden hacer un aporte original y creativo. Hay que ser cuidadoso, no obstante, en no reconocerle el calificativo a cualquiera, sino únicamente a los autores verdaderos.

El autor aquí, se encuentra en una posición difícil puesto que le corresponde a él probar que es el creador (57) y que ha hecho un aporte personal a la creación de la película (58). Por ejemplo, la Corte de París consideró que "no basta con que el autor haya utilizado elementos extraídos de una experiencia vivida por un tercero, para otorgarle el calificativo de coautor de la obra la cual se caracteriza por un aporte cuyo carácter es específico a la obra intelectual y no puede concebirse si no tiene una forma determinada, por ejemplo: la escritura en cuanto al escenario o el rodaje de la película, en cuanto a una intervención directa con poder personal de decisión..." (59).

El que reivindica la calidad de autor puede pretender haber realizado una creación que figure en las actividades previstas en el Artículo L. 113-7, como por ejemplo, la de haber escrito todo o parte del escenario sin haberlo mencionado en los títulos; también puede invocar otra forma de creación. Asimismo, se puede pensar en el caso particular del decorador o del modisto (60), siempre y cuando se trate, efectivamente, de creación y de colaboración (61). Probar que existe una inspiración común también puede resultar útil (62). Tal y como lo escribe M. Colombet (63): "a título personal nos parece que ante la duda, es mejor no

2) Preuve de l'activité créatrice

La jurisprudence est plus abondante, tant il paraît clair que d'autres personnes que le réalisateur, les auteurs du scénario et des dialogues et ceux de la musique peuvent faire un apport original et créatif. Encore faut-il prendre garde à ne pas reconnaître cette qualité à n'importe qui, mais uniquement à de véritables auteurs.

Cette fois, l'auteur se trouve dans une position plus difficile, car c'est à lui de prouver sa création (57), son apport personnel à la création du film (58). Par exemple, la Cour de Paris a considéré que "la seule utilisation par l'auteur d'éléments puisés dans l'expérience vécue par un tiers ne suffit pas à donner à cette personne la qualité de coauteur de l'œuvre, caractérisée par un apport spécifique de création intellectuelle qui ne se conçoit pas sans une forme déterminée, telle que l'écriture pour le scénario, ou une intervention directe dans le tournage du film, avec un pouvoir personnel de décision..." (59).

Celui qui revendique la qualité d'auteur peut prétendre avoir effectué une création qui relève des activités prévues dans la liste de l'article L. 113-7, par exemple avoir écrit tout ou partie du scénario sans en être crédité au générique ; il peut aussi invoquer une autre forme de création. On peut envisager le cas du décorateur, voire du costumier, en particulier (60). Encore faut-il qu'il s'agisse bien de création et de collaboration (61). La preuve de la communauté d'inspiration peut aussi jouer un rôle utile (62). D'ailleurs, comme l'écrit M. Colombet (63), "dans le doute, il nous paraît personnellement qu'il

it is not desirable to lengthen the list of the co-authors of the audiovisual work too much, even if it means rewarding the talent of such persons by other legal means; the distinction between art and technique must remain the fundamental criterion from which all the possible solutions should be inferred”.

It is certain that authorship cannot be claimed for the performance of a performer who interprets the work but does not create it, or the involvement of the producer as such (64) or that of a technician applying his/her technical know-how. On the other hand, if the producer, performer or technician shows that he/she also had a creative role, for example by participating in the writing of the screenplay or by taking the directing in hand, he/she may then claim co-author status.

Thus certain technicians may conceivably play a creative role when they do not just carry out the director's instructions but enjoy a degree of creative freedom in their tasks. The director of photography and the editor come to mind in particular here as being technicians for whom the question could arise. It would then be necessary to determine whether they have exceeded the stage of purely technical execution. In the view of Desbois (65), the editor would have to show that “he made the choice himself, on this own initiative and under his own responsibility, between the sequences relating to a particular scene because, in that case, he showed personality and his preferences. If, on the other hand, he only followed the instructions given by the director who did the cutting himself, his task was that of an executant (...)”. This reasoning can

alargar excesivamente la lista de los coautores de la obra audiovisual, a descarga de recompensar el talento de estos últimos por otro medio jurídico; establecer la distinción entre arte y técnica debe seguir siendo el criterio fundamental a partir del cual deberán deducirse las respuestas a las hipótesis”.

Huelga decir que no puede invocarse ni la prestación del intérprete que interpreta la obra pero que no la crea, ni la intervención del productor como tal (64), ni la del técnico que aplica su dominio de la técnica. Por el contrario, si el productor, el intérprete o el técnico demuestra que también ha desempeñado un papel creador, por ejemplo: aportando su participación a la escritura del escenario o al hacerse cargo de la realización, sólo entonces puede pretender a la calidad de coautor.

Es posible imaginar también que algunos técnicos desempeñen un papel creativo al no contentarse con ejecutar simple y llanamente las directrices del realizador, por tener una cierta libertad creadora en su trabajo. Pensamos que puede presentarse este caso, en particular, respecto al director de la fotografía y al que efectúa el montaje. Habrá que investigar entonces si ellos han ido más allá de la ejecución puramente técnica. Según Desbois (65), quien hace el montaje tendrá que demostrar que, “él mismo, por propia iniciativa y bajo su responsabilidad, ha elegido entre las secuencias relativas a una sola y misma escena y que en esa oportunidad ha probado su personalidad al manifestar sus preferencias. Al contrario, si sólo ha seguido las directrices que el realizador le ha dado, por haber sido quien procediera a los cortes, la tarea de aquel se habrá ceñido a la de un ejecutor (...)”.

n'est pas souhaitable d'allonger trop la liste des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle, quitte à récompenser le talent de ces derniers par un autre moyen juridique ; la distinction de l'art et de la technique doit demeurer le critère fondamental à partir duquel doivent être déduites toutes les solutions d'hypothèses".

Il est certain que l'on ne peut invoquer ni la prestation d'un interprète, qui interprète l'œuvre mais ne la crée pas, ni l'intervention du producteur en tant que tel (64), ni celle du technicien appliquant son savoir-faire technique. En revanche, si le producteur, l'interprète ou le technicien démontre qu'il a aussi eu un rôle créateur, par exemple en participant à l'écriture du scénario ou en prenant en main la réalisation, il peut alors prétendre à la qualité de coauteur.

On peut ainsi concevoir que certains techniciens jouent un rôle créatif lorsqu'ils ne se contentent pas d'exécuter purement et simplement les directives du réalisateur, mais ont une certaine liberté créatrice dans leur tâche. On pense particulièrement au directeur de la photographie et au monteur, pour lesquels la question pourra se poser. Il faudra alors rechercher s'ils ont dépassé le stade d'exécution purement technique. Selon Desbois (65), le monteur devra démontrer qu' "il a lui-même, de sa propre initiative et sous sa responsabilité, opéré le choix entre les séquences relatives à une seule et même scène, car, en une telle occurrence, il a fait preuve de personnalité, manifestant ses préférences. Si, au contraire, il n'a fait que suivre les directives données par le réalisateur, qui a lui-même procédé au découpage, sa tâche aura été celle

be transposed to the case of the director of photography or chief operator (66).

However, there must be a creative contribution to the audiovisual work. That is why the set photographer who takes photos of the shooting for the advertisements for the film can never be considered a co-author of the film. The same holds for the person who exploits the film or the author of a film's advertising poster who are obviously not co-authors of the film (67). On the other hand, the set photographer may be deemed to be the author of the photographs themselves if he or she enjoys a certain amount of creative freedom and does not merely carry out slavishly the director's instructions or simply reproduce the angles chosen by the director or chief operator (68). And indeed there have been some great artists, like Roger Corbeau (69), who were set photographers.

Similarly, the person who carries out the invaluable work of restoring a film cannot be deemed to have the status of author of the film or author of a new derivative or composite work, as the Paris Court of Appeal ruled on 5 October 1994 (70) concerning the restoration of the Feuillade film "Les Vampires":

"Jacques Champreux cannot legitimately claim that, by restoring the 1963 copy of "Les Vampires", he made a work of creation within the meaning of copyright... The creation of a new work, whether an adaptation or a composite work, presupposes an original contribution, whereas restoration implies absolute fidelity to the image and spirit

Esta manera de razonar se puede aplicar al caso del director de la fotografía o del jefe operador (66).

De lo que se trata es de que haya un aporte creador y que el aporte contribuya a la creación de la obra audiovisual. Es esta la razón por la cual el fotógrafo de plató que toma las fotos del rodaje para la publicidad de la película, jamás podrá ser considerado como un coautor de ésta. Lo mismo reza para el que la explota o para el autor publicitario; a éstos, tampoco se les considera coautores de la película (67). Al contrario, al fotógrafo de plató puede dársele el calificativo de autor de las fotografías, en sí mismas, si goza de una cierta libertad creadora y si no se contenta con ejecutar servilmente las directrices del realizador o con reproducir simplemente los encuadres que el realizador o el jefe operador hayan seleccionado (68). Es por esto por lo que encontramos efectivamente entre los fotógrafos de plató a grandes artistas, como es el caso de Roger Corbeau (69).

Siguiendo este criterio, al que hubiere efectuado el trabajo apreciable de restaurar una película o una obra derivada o heteroclitica, tampoco podremos considerarlo como su autor. Así lo consideró la Corte de París, el 5 de octubre de 1994 (70), acerca de la película restaurada "Les Vampires", de Feuillade:

"Jacques Champreux, no puede sostener válidamente que al restaurar la copia de 1963 de la película 'Les Vampires', ha creado una obra según lo entiende el Derecho de Autor... Crear una obra nueva, así sea una adaptación o una obra heteroclitica, supone haberle integrado un aporte original, mientras que, la restauración implica una fidelidad estricta

d'un agent d'exécution (...)". Le raisonnement peut être transposé au cas du directeur de la photo ou chef opérateur (66).

Mais il faut qu'il y ait un apport créateur et que cet apport contribue à la création de l'œuvre audiovisuelle. C'est pourquoi le photographe de plateau qui réalise des photos de tournage pour la publicité du film ne peut jamais être considéré comme un coauteur du film. Il en va de même de l'exploitant ou de l'auteur de l'affiche publicitaire d'un film qui ne sont évidemment pas coauteurs du film (67). En revanche, le photographe de plateau peut être qualifié d'auteur des photographies elles-mêmes, s'il jouit d'une certaine liberté créatrice et ne se contente pas d'exécuter servilement les directives du réalisateur ou de reproduire purement et simplement les cadrages choisis par le réalisateur ou le chef opérateur (68). Et l'on a, effectivement, connu de grands artistes, comme Roger Corbeau (69), parmi ces photographes de plateau.

De même, on ne peut pas considérer que celui qui a procédé au précieux travail de restauration d'un film ait la qualité d'auteur de ce film ou d'une œuvre nouvelle dérivée ou composite. Comme l'a jugé la Cour de Paris, le 5 octobre 1994 (70), à propos de la restauration du film de Feuillade, "Les Vampires" :

"Jacques Champreux ne peut valablement soutenir qu'en restaurant la copie de 1963 des "Vampires", il a réalisé une œuvre de création au sens du droit d'auteur... La création d'une œuvre nouvelle, que ce soit une adaptation ou une œuvre composite, suppose un apport original alors que la restauration implique la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine,

of the initial work, its reconstitution... No share is left for the arbitrary since the aim of restoration is precisely to bring the work back to life as it was originally."

As to the performers, they may of course provide evidence of a creative contribution which is separate from their performance. But the question can be raised as to whether the mere fact that their role involves a degree of improvisation is sufficient to give them co-author status, in the same way as the author of the dialogues. The answer doubtless depends on the particular circumstances, but one can nevertheless suggest a certain amount of caution insofar as such improvisation is still chosen and controlled by the director and is limited in nature (71).

Lastly, with regard to the producers of certain television series, the question can be raised as to whether co-author status may be given for the preparation of "bibles" setting out instructions on the basic features, the themes of the series and its characters which the screenwriters will have to develop in the various episodes. As these "bibles", however detailed they may be, appear more often than not, in our view, to come within the realm of ideas and themes, they are not as such true original creations of form and should not therefore confer author status on their writers. Otherwise it is to be feared that they might constitute a roundabout means for the producer of appropriating a substantial share of the rights to the detriment of the authors... (72).

a la imagen o al espíritu de la obra que se restaura, es decir a su reconstitución... En la restauración nada puede ser arbitrario, toda vez que, precisamente, lo que se persigue al restaurar la obra es 'revivirla' tal cual ella fue en su origen".

Por lo que a los intérpretes se refiere, éstos pueden desde luego, hacer un aporte creador distinto al de limitarse a su papel de intérpretes. Ahora bien, habrá entonces que preguntarse si por el sólo hecho de haber improvisado alguna parte del papel representado, la improvisación basta para otorgarles la calidad de coautor como ocurre con el autor del diálogo. La respuesta depende sin ninguna duda, de las circunstancias del caso; ahora bien, sugerimos cierta prudencia al respecto, en la medida en que el realizador es quien tiene la última palabra sobre la improvisación en cuanto a aceptarla, elegirla y controlarla y en la medida en que ella tiene un carácter limitado (71).

Finalmente, acerca del productor de algunas series televisadas, habrá que preguntarse si la confección de "biblias" en donde aparecen directrices sobre los elementos de base, sobre los temas de la serie y sus personajes, parámetros que deberán desarrollar los escenaristas en los diferentes episodios, les otorga la calidad de autor. En caso contrario, es de temer que dichas "biblias" no sirvan más que para facilitarle al productor de manera indirecta apropiarse de una parte substancial de los derechos, en detrimento de los autores... (72).

sa reconstitution... Aucune part n'est laissée à l'arbitraire, dès lors que précisément, la restauration a pour but de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine."

Quant aux interprètes, ils peuvent bien sûr établir un apport créateur distinct de leur interprétation. Mais on peut se demander si le seul fait qu'il y ait une part d'improvisation dans leur rôle suffit à leur donner qualité de coauteur, au même titre qu'à un dialoguiste. Sans doute, la réponse dépend-elle des circonstances de l'espèce ; mais on peut néanmoins suggérer une certaine prudence dans la mesure où l'improvisation reste choisie et contrôlée par le réalisateur et où elle revêt un caractère limité (71).

Enfin, à propos du producteur de certaines séries télévisées, on peut s'interroger sur le point de savoir si la confection des "bibles", qui exposent des directives sur les éléments de base, les thèmes de la série et ses personnages, que les scénaristes devront développer dans les épisodes, donne la qualité de coauteur. Parce que ces "bibles", quelque détaillées qu'elles soient, paraissent le plus souvent, à notre avis, relever du domaine des idées et des thèmes, comme telles, elles ne sont pas de véritables créations de forme originale et ne devraient en ce cas pas conférer la qualité d'auteur à leur rédacteur. Au cas contraire, on pourrait craindre qu'elles ne constituent un moyen détourné pour le producteur de s'approprier une part substantielle des droits au détriment des auteurs... (72).

*
**

As we have seen, determining the owners of the rights in audiovisual works is tricky, so numerous are the interests and participants. The French system, through the joint work classification and the possibility which always remains of proving the existence or absence of a creative contribution in order to grant or withdraw author status, endeavours to reflect the truth of creation. It tries to determine who are the true authors and avoids the temptation of depriving them of any rights in favour of the producer or of considering fictitiously the latter to be an author as well as the pitfall of linking authorship to a status rather than to real creation. Moreover, the drawback that the possibility of a number of co-authors may represent for the administration of the work is tempered by the regime established for audiovisual works: undoubtedly dominated by pragmatism, this regime seeks to permit the completion of the work in the interest of everyone by limiting the exercise of the moral rights (Article L. 121-5) and facilitating the work's exploitation through a presumption of assignment system (Article L. 132-24). However, by way of a conclusion, the question should then be raised as to whether, by introducing a presumption of assignment in favour of the producer in Article L. 132-24 (73), the legislator has not taken back with one hand what he gave with the other when he vested the rights in the authors.

In actual fact, Article L. 132-24 is of limited scope (74). It presumes that the contract which binds the producer and the authors implies the assignment of the exclusive exploitation rights in the audiovisual work to the producer. This presumption is a simple one and does not apply to all the authors. Firstly, it does not concern the composer, for a practical reason: the composer has

Vemos pues, que determinar quienes son los titulares del derecho sobre la obra audiovisual es tarea delicada, por cuanto son muchos los intereses y numerosos los intervinientes. El sistema francés, mediante la calificación de obra en colaboración y al dejar siempre abierta la posibilidad de probar la existencia o la carencia de aporte creativo para atribuir o retirar el calificativo de autor, se ciñe a lo que de verdadero tiene la creación. Investiga acerca de quienes son los verdaderos creadores y escapa así a la tentación de privarlos de todo derecho a favor del productor o de considerarlo -de manera ficticia- como si fuera un autor; asimismo, evitar el escollo que supone amalgamar la calidad de autor con un estatuto y no con la creación efectiva. En cuanto al inconveniente que pudiera representar para su gestión la subdivisión eventual de los coautores de la obra audiovisual, éste se reduce, en razón del régimen que le es propio, dominado por un pragmatismo real, dicho régimen tiende a concluir la obra en interés de todos los participantes organizando metódicamente el ejercicio del derecho moral (Artículo L. 121-5) y a facilitar su explotación recurriendo a un sistema de presunción de cesión (Artículo L. 132-24). No obstante, convendrá aquí, a modo de conclusión, preguntarse entonces si el legislador, al instaurar por medio del Artículo L. 132-24 (73), una presunción de cesión a favor del productor, no recupera con la otra mano lo que concedió cuando confirió derechos a los autores.

En realidad, el artículo L. 132-4, tiene un alcance limitado (74). Este presume, que el contrato que liga al productor con los autores implica cederle los derechos exclusivos de explotación de la obra audiovisual. Se trata de una presunción simple que no se aplica a todos los autores. Para comenzar, a los compositores no les concierne por la razón práctica de que el compositor ya ha

On le voit la détermination des titulaires du droit sur l'œuvre audiovisuelle est délicate, tant les intérêts et les intervenants sont nombreux. Le système français, à travers la qualification d'œuvre de collaboration et à travers la possibilité de toujours prouver l'existence ou l'absence d'un apport créatif pour attribuer ou retirer la qualité d'auteur, s'attache à la vérité de la création. Il recherche qui sont les véritables créateurs, échappant à la tentation de les priver de tout droit au profit du producteur ou de considérer fictivement celui-ci comme un auteur, comme à l'écueil de lier la qualité d'auteur à un statut plutôt qu'à la création effective. L'inconvénient que pourrait représenter pour la gestion de l'œuvre une éventuelle démultiplication des coauteurs est par ailleurs tempéré par le régime de l'œuvre audiovisuelle : dominé par un pragmatisme certain, ce régime tend à permettre l'achèvement de l'œuvre dans l'intérêt de tous, par l'aménagement de l'exercice du droit moral (article L. 121-5), et à faciliter son exploitation, grâce à un système de présomption de cession (article L. 132-24). Mais il convient alors, en guise de conclusion, de se demander si, en instaurant une présomption de cession au profit du producteur à l'article L. 132-24 (73), le législateur n'a pas repris d'une main ce qu'il avait donné de l'autre en investissant les auteurs des droits.

En réalité, l'article L. 132-24 a une portée limitée (74). Il présume que le contrat qui lie le producteur aux auteurs emporte cession des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle à ce producteur. Cette présomption est simple et ne s'applique pas à tous les auteurs. D'abord, elle ne concerne pas le compositeur, pour une raison pratique : c'est qu'il a déjà confié la gestion

already entrusted the administration of his/her rights to SACEM (75), through a fiduciary assignment, moreover. Secondly, the text reserves the possibility of including a provision to the contrary. In practice, there is little likelihood of there being a clause which excluded the producer in favour of the joint exercise of the rights by the authors - which would make no sense - or which reserved a particular right for exploitation by all or some of the co-authors, which is possible but unlikely to arise in practice, particularly since the second paragraph provides clearly that the graphic and theatrical exploitation rights in the work are not included in the assignment. Consequently, it seems to us that the interest of the reference in the law to the possibility of a provision to the contrary may be primarily to enable the authors to entrust authors' societies with the administration of their rights, as composers do (76). However, it must be acknowledged that, whatever its purpose, this possibility of providing to the contrary is not used in practice (77).

Furthermore, the presumption does not concern of course the moral rights and, in particular, the law reserves the application of various texts and notably the general provisions concerning exploitation contracts set out in Articles L. 131-2 to L. 131-7 (78). Hence a written contract is necessary (Article L. 131-2) and this contract must specify the various rights assigned as well as the field of exploitation with regard to its extent, purpose, place and duration (79). The reservations set out in the first paragraph of Article L. 132-4 leave the commentator somewhat perplexed (80), because unless they are considered to be of no effect - which does not seem to be compatible with the text even if it is judged not to be very skillfully worded - they reduce significantly

confiado a la SACEM (75) la administración de sus derechos y lo ha hecho, además, por vía de la cesión fiduciaria. El texto también reserva la posibilidad de una cláusula contraria. Es difícil imaginar en la práctica una cláusula que excluya al productor en favor de la indivisión de los autores, cosa que no tendría sentido o bien, que les reserve un derecho de explotación especial a todos los coautores o sólo a una parte, lo que sería inadmisibles. Estas figuras no se presentan en la práctica, tanto más cuanto que el párrafo 2 explicita bien que los derechos de explotación gráficos y teatrales de la obra no están comprendidos en la cesión. De ahí, que nos parezca que, a los mejor, el interés de que la ley mencione la posibilidad de la cláusula contraria, estribaría, sobre todo, en permitirles a los autores confiar la administración de sus derechos a sociedades de autores, como lo hacen los compositores (76). Pero hay que reconocer que, sea cual sea su objeto, la posibilidad de la cláusula contraria, en la práctica, no se utiliza (77).

Por otra parte, la presunción no concierne desde luego al derecho moral, pero, sobre todo, la ley sí se reserva la aplicación de diversos textos y, en especial, la aplicación de disposiciones generales planteadas en materia de contratos de explotación que aparecen en los Artículos L. 131-2 a L. 131-7 (78). De lo que resulta, que se requiere un contrato escrito (Artículo L. 132-2) en el que deben precisarse los diferentes derechos cedidos y, en cuanto a la explotación, su amplitud, su destino, su lugar y su duración (79). Las reservas expuestas en el Artículo L. 132-4 párrafo 1º, dejan algo perplejo al que debe interpretarlas (80) puesto que, a menos de no hacerlas efectivas -lo que no parece compatible con el texto, incluso si se estima que la redacción no es muy hábil- conducen a reducir fuertemente el

de ses droits à la SACEM (75), par voie de cession fiduciaire de surcroît. Ensuite, le texte réserve la possibilité d'une clause contraire. On conçoit mal, en pratique, une clause qui écarterait le producteur au profit de l'indivision des auteurs, ce qui n'aurait aucun sens, ou qui réserverait un droit d'exploitation particulier à tout ou partie des coauteurs, ce qui est admissible, mais ne se présentera guère en pratique, et ce d'autant moins que l'alinéa 2 précise bien que les droits d'exploitation graphiques et théâtraux de l'œuvre ne sont pas compris dans la cession. Par conséquent, il nous semble que l'intérêt de la mention par la loi d'une possibilité de clause contraire consisterait peut-être surtout à laisser aux auteurs la possibilité de confier la gestion de leurs droits à des sociétés d'auteurs, à l'instar des compositeurs (76). Mais il faut bien reconnaître que cette possibilité de clause contraire, quel qu'en soit l'objet, n'est pas utilisée en pratique (77).

Par ailleurs, la présomption ne concerne pas le droit moral, bien sûr, mais surtout, la loi réserve l'application de divers textes et notamment des dispositions générales posées en matière de contrats d'exploitation aux articles L. 131-2 à L. 131-7 (78). Il en résulte qu'un contrat écrit est nécessaire (article L. 131-2) et qu'il doit préciser les différents droits cédés, ainsi que l'étendue, la destination, le lieu et la durée du domaine d'exploitation (79). Les réserves posées à l'article L. 132-4, alinéa 1er, laissent l'interprète quelque peu perplexe (80), car, à moins de ne leur donner aucun effet, ce qui ne paraît pas compatible avec le texte, même si on estime qu'il n'est pas très habilement rédigé, elles aboutissent à réduire fortement l'effet de la présomption, ce qui

the effect of the presumption, a result which may not have been what the legislator intended... Yet some surprising decisions have disregarded these cross-references, notwithstanding the letter of the law (81). But rather than adopting an interpretation contrary to the letter of the text, would it not be better to try and give it a coherent sense? Besides, as Professor P.-Y. Gautier writes, "it is not because the rights required to exploit the work are transferred automatically (...) that the conditions governing such exploitation do not have to be mentioned: it is a question of enabling the producer to negotiate the work under the best possible conditions, without having to justify his rights all the time (...)" (82). Basically, the presumption is intended to facilitate the producer's relations with third parties rather than to reduce the rights of the authors vis-à-vis that producer. If this way of viewing the presumption is accepted, the apparent contradictions fade.

Article L. 132-25 provides that the remuneration (83), which is proportional in principle (84), is due for each mode of exploitation. However, since 1985, the producer has enjoyed a broader assignment because the text no longer limits it to the needs of cinematographic exploitation (85) and because he can rely on Article L. 131-6, i.e. include a clause transferring the rights for modes of exploitation which were unforeseen or unforeseeable at the date of the contract. Nevertheless, the presumption does not concern the graphic and theatrical rights (Article L. 132-24, paragraph 2) and, more generally, does not prohibit separate exploitation of the individual contributions where such exploitation is possible (Article L. 113-3, paragraph 4).

efecto de la presunción, lo que quizá no fuera la intención del legislador... Sorprende sin embargo esta jurisprudencia que prescinde de esas referencias al texto de la ley (81), lo cual, va en su contra. ¿No sería mejor intentar darle un sentido coherente a la letra del texto, en vez de darle una interpretación contraria? Por lo demás, como lo escribe el Profesor P.-Y. Gautier: "que los derechos necesarios para explotar la obra se transmitan por derecho pleno (...), no es una razón como para no mencionar las condiciones en las que se realiza dicha explotación; de lo que se trata es de facilitarle al productor la mejor manera de negociar la obra, sin que se vea obligado a justificar sus derechos constantemente (...)" (82). En el fondo, la presunción tiende a facilitar las relaciones del productor hacia terceros y no a mermar los derechos de los autores frente al productor. Si se admite esta manera de concebir la presunción, desaparecen las contradicciones aparentes.

El Artículo L. 132-25 precisa que se adeuda la remuneración (83) -proporcional (84), en principio- para cada modalidad de explotación. No obstante, desde 1985, el productor se beneficia de la cesión en una forma más amplia porque el texto ya no sigue limitándola a los requerimientos de la explotación cinematográfica (85) y puede invocar el Artículo L. 131-6, es decir, añadir una cláusula que incluya la cesión de derechos para otras modalidades de explotación no previstas o imprevisibles en la fecha en que se concluyó el contrato. La presunción aquí no concierne a los derechos gráficos y teatrales (Artículo L. 132-24, parág. 2) y, por regla general, permite explotar cada contribución por separado, si ello es posible (Artículo L. 113-3, parág. 4).

n'était peut-être pas l'intention du législateur... Une jurisprudence surprenante a pourtant fait abstraction de ces renvois, à l'encontre de la lettre de la loi (81). Mais, plutôt que d'adopter une interprétation contraire à la lettre du texte, ne vaut-il pas mieux essayer de lui donner un sens cohérent ? D'ailleurs, comme l'écrit le Professeur P.-Y. Gautier, "ce n'est pas parce que les droits nécessaires à l'exploitation de l'œuvre, sont transmis de plein droit (...), que les conditions de ladite exploitation n'auraient pas à être mentionnées : il s'agit de permettre au producteur de pouvoir négocier l'œuvre au mieux, sans avoir tout le temps à justifier de ses droits (...)" (82). Au fond, la présomption tend à faciliter les rapports du producteur avec les tiers, bien plutôt qu'à réduire les droits des auteurs vis-à-vis de ce producteur. Si l'on admet cette façon de concevoir la présomption, les contradictions apparentes s'estompent.

L'article L. 132-25 précise que la rémunération (83), en principe proportionnelle (84), est due pour chaque mode d'exploitation. Mais le producteur bénéficie de la cession de façon plus large depuis 1985, puisque le texte ne la limite plus aux besoins de l'exploitation cinématographique (85) et qu'il peut invoquer l'article L. 131-6, c'est-à-dire inclure une clause portant cession des droits pour des modes d'exploitation non prévus ou imprévisibles à la date du contrat. Néanmoins, la présomption ne concerne pas les droits graphiques et théâtraux (article L. 132-24, al. 2) et, plus généralement, n'interdit pas l'exploitation séparée de la contribution, si elle est possible (article L. 113-3, al. 4).

From this arsenal of texts it follows that the presumption does not imply the despoilment of the authors' rights or even the impossibility of negotiating the contract. The basic significance of the presumption is in fact to facilitate the producer's relations with third parties (laboratories, users, etc.) which do business with the producer, who enjoys a presumption of assignment, and do not have to negotiate therefore with the co-authors jointly as in the case of other joint works. The presumption introduces legal certainty in the relations between the producer and third parties, which facilitates the development and exploitation of the film while preserving the interests of the co-authors vis-à-vis the producer (86). Thus, contrary to what one might have feared and in spite of a degree of ambiguity in the text, the legislator established what is in the end a relatively balanced system. Is it possible that the "curse" to which Truman Capote referred may have been averted...?

(English translation by
Margaret PLATT-HOMMEL)

De este arsenal de textos se sigue, que la presunción no acarrea la expropiación de los derechos del autor; ni siquiera le impide negociar el contrato. En realidad, el interés esencial de la presunción estriba en facilitar las relaciones del productor hacia terceros, v. gr.: laboratorios, explotadores, etc... los cuales tratan directamente con el productor, beneficiario de una presunción de cesión y por ello no tienen que ver con la indivisión de los coautores, como ocurre con las demás obras en colaboración. La presunción aporta una seguridad jurídica en cuanto a la relación entre el productor y los terceros y sirve para facilitar la elaboración y la explotación de la película todo y preservando los intereses de los coautores frente al productor (86). De tal suerte, el legislador ha instituido, en fin de cuentas, un sistema bastante equilibrado al contrario de lo que era de temer y a pesar de que el texto encierra algunas ambigüedades. Así, ¿se habrá conjurado la "maldición" de la que hablara Capote?

(Traducción española de
Jeanne MARTINEZ-ARRETZ)

NOTES

(1) This article is based on a paper presented at the 8th symposium devoted to "The Cinema, its Legal Position and Future in the International Economic Context" held at the Jacques Cartier Centre, Lyons, in December 1995.

(2) Bertrand Tavernier, "Qu'est-ce qu'on attend?", Le Seuil 1993, p. 55.

(3) C. Costantini, "Conversations avec Federico Fellini", translated into French by N. Castagné, Denoël 1995, p. 126.

(4) Truman Capote, "Portraits et impressions de voyage", translated into French by N. Tisserand, Gallimard 1995, p. 17.

(5) Cf. S. Callow, "Orson Welles", Jonathan Cape 1995, pp. 484-489 and 517-519.

(6) *Op. cit.*, p. 23.

(7) formerly Article 14 of the law of 11 March 1957.

NOTAS

(1) Este Artículo apareció en una comunicación presentada en el octavo Coloquio del Centro Jacques Cartier, consagrado al "cine, su derecho y su futuro, dentro del contexto económico internacional", Lyon, diciembre de 1995.

(2) Bertrand Tavernier, "Qu'est-ce qu'on attend?", Ed. Le Seuil, 1993, pág. 55.

(3) C. Costantini, "Conversations avec Federico Fellini", trad. N. Castagné, Denoël 1995, pág. 126.

(4) Truman Capote, "Portraits et impressions de voyage", trad. N. Tisserand, Ed. Gallimard 1995, pág. 17.

(5) Cf.: S. Callow, "Orson Welles", ed. Jonathan Cape 1995, págs. 484-489 y 517-519.

(6) *Op. cit.*, pág. 23.

(7) Antiguo Artículo 14 de la Ley del 11 de marzo de 1957.

Il résulte de cet arsenal de textes que la présomption n'entraîne ni la spoliation des droits de l'auteur, ni même l'impossibilité de négocier le contrat. La présomption a, en réalité, pour intérêt essentiel de faciliter les rapports du producteur avec les tiers (laboratoires, exploitants, etc.), qui traitent avec le producteur qui bénéficie d'une présomption de cession et n'ont donc pas à traiter avec l'indivision des coauteurs, comme pour les autres œuvres de collaboration. La présomption introduit de la sécurité juridique dans les rapports entre le producteur et les tiers, ce qui facilite l'élaboration et l'exploitation du film, tout en préservant les intérêts des coauteurs à l'égard du producteur (86). Ainsi, contrairement à ce que l'on pouvait craindre et malgré une certaine ambiguïté du texte, le législateur a institué un système finalement assez équilibré. La "malédiction", dont parlait Capote, serait-elle conjurée... ?

NOTES

(1) Cet article est tiré d'une communication présentée aux 8èmes entretiens du Centre Jacques Cartier, consacrés au "cinéma, son droit et son avenir dans le contexte économique international", Lyon, décembre 1995.

(2) Bertrand Tavernier, "Qu'est-ce qu'on attend ?", Le Seuil 1993 p. 55.

(3) C. Costantini, "Conversations avec Federico Fellini", trad. N. Castagné, Denoël 1995 p. 126.

(4) Truman Capote, "Portraits et impressions de voyage", trad. N. Tisserand, Gallimard 1995 p. 17.

(5) Cf. : S. Callow, "Orson Welles", éd. Jonathan Cape 1995 pp. 484-489 et 517-519.

(6) Opus cité, p. 23.

(7) Ancien article 14 de la loi du 11 mars 1957.

- (8) OJEC L. 346, 27 April 1992, p. 61; D. 1992, L. 571.
- (9) OJEC L. 248, 6 October 1993, p. 15; D. 1993, L. 515.
- (10) OJEC L. 290, 24 November 1993, p. 1; D. 1993, L. 554.
- (11) This argument was advanced by the Paris Court of Appeal in the "Mascarade" ruling (which was subsequently quashed), Paris 16 March 1939, D.H. 1939, p. 263 / Desbois, *Treatise*, no. 144.
- (12) CA Paris 16 March 1937, D.H. 1939, p. 263.
- (13) Cass. civ. 10 November 1947, D. 1947, pp. 328 *et seq.*, Lerebourg-Pigeonnière report, P.L. note / JCP 1948-II-4166, R. Plaisant note / Desbois, *Treatise*, no. 144.
- (14) Cass. civ. 20 December 1949, D. 1951, p. 73, Desbois note; JCP 1950-5149, Cavarroc note.
- (15) Compare CA Paris 17 January 1995, RIDA July 1995, p. 332.
- (16) Cass. 1st civ. 4 April 1991, "Boyer v. Béart", RIDA October 1991, p. 125.
- (17) Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3rd ed., nos. 144-145.
- (18) J. Matthysens, "Le droit de la cinématographie", RIDA April 1958, p. 233; Desbois, *Treatise*, no. 142; C. Colombet, "Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde", Litec 2nd ed., pp. 29 *et seq.*, English version: "Major Principles of Copyright and Neighbouring Rights in the World", Doc. UNESCO/PRS/CPY/CME.I/4, pp. 22-24.
- (19) Cass. civ. 20 December 1949, JCP 1950-5149, Cavarroc note; D. 1951, p. 73, Desbois note.
- (20) Cf. A. & H.-J. Lucas, "Traité de la propriété littéraire et artistique", Litec 1994, no. 193.
- (21) "Propriété littéraire et artistique", Dalloz 7th ed., no. 113 / Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3rd ed. 1978, nos. 138 and 142.
- (22) *Treatise*, no. 146.
- (23) CA Paris 3 March 1971, D. 1972, p. 109, J.-F. P. obs.; RIDA April 1972, p. 155.
- (24) C. Hugon, "Le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle", thesis Montpellier, Litec 1993, nos. 127 and 173; P.-Y. Gautier, "Propriété littéraire et artistique", PUF, 1991 pp. 448 and 454.
- (25) C. Hugon, *op. cit.*, no. 180.
- (26) C. Hugon, nos. 150, 168-169.
- (27) C. Hugon, *op. cit.*, no. 182 on this dual classification.
- (28) C. Hugon, *op. cit.*, no. 179, who approves of the ruling handed down by the Paris Court of Appeal in the "Asphalt Jungle" case.
- (29) To this effect, A. Françon, RTD Com. 1995, p. 126.
- (30) CA Paris 6 July 1989, Images Juridiques November 1989, p. 5, J.L. Bismuth note; Gaz. Pal. 29-30 Sept. 1989, B. Delafaye opinion to the contrary; RTD Com. 1989, p. 669, A. Françon chr.; F. Pollaud-Dulian, "Le coloriage des films noir et blanc et le droit moral des auteurs étrangers en France", Cahiers du droit d'auteur December 1989, p. 1.
- (31) Cass. 1st civ. 28 May 1991, JCP-G. 1991-II-21731, A. Françon note.
- (32) C. Colombet, "La titularité des droits sur l'oeuvre audiovisuelle", French report to the ALAI Congress on the centenary of the cinema, Paris 1995 / F. Pollaud-Dulian, "La qualification de l'oeuvre audiovisuelle et les notions d'oeuvre de collaboration et d'oeuvre collective", note under TGI Paris 27 October 1993, RIDA July 1994, p. 398.
- (8) JOCE L. 346, 27 de abril de 1992, pág. 61; D. 1992 L. 571.
- (9) JOCE L. 248, 6 de octubre de 1993, pág. 15; D. 1993 L. 515.
- (10) JOCE L. 290, 24 de noviembre de 1993, pág. 1; D. 1993 L. 554.
- (11) Este argumento lo avanzó la Corte de París en la sentencia "Mascarade" (quebrada después), París 16 de marzo de 1939, DH 1939, pág. 263 / Desbois, *Tratado* n° 144.
- (12) París 16 de marzo de 1937, DH 1939, pág. 263.
- (13) Cas. civ. 10 de noviembre de 1947, D. 1947, pág. 328 y sgtes, Informe Lerebourg-Pigeonnière, nota P. L. / JCP 1948-II-4166, nota R. Plaisant / Desbois, *Tratado* n° 144.
- (14) Cas. civ. 20 de diciembre de 1949, D. 1951, pág. 73, nota Desbois; JCP 1950-5149, nota Cavarroc.
- (15) Comp.: París 17 de enero de 1995, RIDA julio de 1995, pág. 332.
- (16) Cas. civ. I, 4 de abril de 1991 "Boyer versus Béart", RIDA octubre de 1991, pág. 125.
- (17) Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3ª ed., n° 144-145.
- (18) J. Matthysens, "Le droit de la cinématographie", RIDA abril 1958, pág. 233; Desbois, *Tratado* n° 142; C. Colombet, "Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le Monde", Litec 2ª ed., pág. 29 y sgtes.
- (19) Cas. civ. 20 de diciembre de 1949, JCP 1950-5149, nota Cavarroc, D. 1951 pág. 73, nota Desbois.
- (20) Cf.: A. & H.-J. Lucas, "Traité de la propriété littéraire et artistique", Litec, 1994, n° 193.
- (21) "Propriété littéraire et artistique", Dalloz 7ª ed., n° 113 / Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3ª ed. 1978, n° 138 y 142.
- (22) *Tratado*, n° 146.
- (23) París, 3 de marzo de 1971, D. 1972, pág. 109, obs. J.-F. P.; RIDA abril 1972, pág. 155.
- (24) C. Hugon, "Le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle", thesis Montpellier, Litec 1993, n° 127 y 173; P.-Y. Gautier, "Propriété littéraire et artistique", ed. PUF, 1991, págs. 448 et 454.
- (25) C. Hugon, *op. cit.*, n° 180.
- (26) C. Hugon, n° 150, 168-169.
- (27) C. Hugon, *op. cit.*, n° 182 acerca de esta doble calificación.
- (28) C. Hugon, *op. cit.*, n° 179 que aprueba la sentencia de la Corte de París en el caso "Asphalt Jungle".
- (29) En este sentido, véase: A. Françon, RTD Com. 1995, pág. 126.
- (30) París, 6 de julio de 1989, Images juridiques, noviembre 1989, pág. 5, nota J.-L. Bismuth; Gac. Pal. 29-30 sept. 1989, conclusiones contrarias B. Delafaye; RTD Com. 1989, pág. 669, cr. A. Françon, F. Pollaud-Dulian, "Le coloriage des films noir et blanc et le droit moral des auteurs étrangers en France", Cahiers du droit d'auteur, diciembre 1989, pág. 1.
- (31) Cas. civ. I, 28 de mayo de 1991, JCP G, 1991-II-21731, nota A. Françon.
- (32) C. Colombet, "La titularité des droits sur l'oeuvre audiovisuelle", informe francés al Congreso de la ALAI sobre el centenario del cine, París 1995 / F. Pollaud-Dulian, "La qualification de l'oeuvre audiovisuelle et les notions d'oeuvre de collaboration et d'oeuvre collective", nota bajo TGI París 27 de octubre de 1993, RIDA julio de 1994, pág. 398.

- (8) JOCE L. 346, 27 avril 1992 p. 61 ; D. 1992 L. 571.
- (9) JOCE L. 248, 6 octobre 1993 p. 15 ; D. 1993 L. 515.
- (10) JOCE L. 290, 24 novembre 1993 p. 1 ; D. 1993 L. 554.
- (11) Argument avancé par la Cour de Paris, dans l'arrêt "Mascarade" (cassé par la suite), Paris 16 mars 1939, DH 1939 p. 263 / Desbois, Traité, n. 144.
- (12) Paris 16 mars 1937, DH 1939 p. 263.
- (13) Cass. civ. 10 novembre 1947, D. 1947, p. 328 s., rapport Lerebourg-Pigeonnière, note P. L. / JCP 1948-II-4166, note R. Plaisant / Desbois, traité n. 144.
- (14) Cass. civ. 20 décembre 1949, D. 1951 p. 73, note Desbois ; JCP 1950-5149, note Cavarroc.
- (15) Comp. : Paris 17 janvier 1995, RIDA juillet 1995 p. 332.
- (16) Cass. civ. I, 4 avril 1991 "Boyer c. Béart", RIDA octobre 1991 p. 125.
- (17) Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3e éd. n. 144-145.
- (18) J. Matthyssens, "Le droit de la cinématographie", RIDA avril 1958, p. 233 ; Desbois, Traité, n. 142 ; C. Colombet, "Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le Monde", Litec 2e éd. p. 29 s.
- (19) Cass. civ. 20 décembre 1949, JCP 1950-5149, note Cavarroc ; D. 1951 p. 73, note Desbois.
- (20) Cf. : A. & H.-J. Lucas, "Traité de la propriété littéraire et artistique", Litec, 1994, n. 193.
- (21) "Propriété littéraire et artistique", Dalloz 7e éd., n. 113 / Desbois, "Le droit d'auteur en France", 3e éd. 1978, n. 138 et 142.
- (22) Traité, n. 146.
- (23) Paris 3 mars 1971, D. 1972 p. 109, obs. J.-F. P. ; RIDA avril 1972 p. 155.
- (24) C. Hugon, "Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle", thesis Montpellier, Litec 1993, n. 127 et 173 ; P.-Y. Gautier, "Propriété littéraire et artistique", PUF 1991 pp. 448 et 454.
- (25) C. Hugon, op. cit., n. 180.
- (26) C. Hugon, n. 150, 168-169.
- (27) C. Hugon, op. cit. ; n. 182 sur cette double qualification.
- (28) C. Hugon, op. cit. n. 179 qui approuve l'arrêt de la Cour de Paris dans l'affaire "Asphalt Jungle".
- (29) En ce sens : A. Françon, RTD Com. 1995 p. 126.
- (30) Paris 6 juillet 1989, Images juridiques novembre 1989 p. 5, note J.-L. Bismuth ; Gaz. Pal. 29-30 sept. 1989, conclusions contraires B. Delafaye ; RTD Com. 1989 p. 669, chr. A. Françon, F. Pollaud-Dulian, "Le coloriage des films noir et blanc et le droit moral des auteurs étrangers en France", Cahiers du droit d'auteur décembre 1989 p. 1.
- (31) Cass. civ. I, 28 mai 1991, JCP G, 1991-II-21731, note A. Françon.
- (32) C. Colombet, "La titularité des droits sur l'œuvre audiovisuelle", rapport français au Congrès de l'ALAI sur le centenaire du cinéma, Paris 1995 / F. Pollaud-Dulian, "La qualification de l'œuvre audiovisuelle et les notions d'œuvre de collaboration et d'œuvre collective", note sous TGI Paris 27 octobre 1993, RIDA juillet 1994, p. 398.

(33) Desbois, *Treatise 3rd ed.*, no. 173; C. Colombet, *Handbook*, no. 119; A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 206; J. Cédras, "Les oeuvres collectives en droit français, Theses Paris II, 1975.

(34) To this effect, C. Colombet, aforementioned report to the 1995 ALAI Congress / A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 193 / A. Françon, note in JCP-G. 1990-II-21410 and RTD Com. 1995, p. 124 / A. Kéréver, RIDA October 1994, case law section p. 302.

(35) *Treatise*, no. 193.

(36) Cass. 1st Civ. 26 January 1994, Bull. civ. I, no. 35, p. 27; RIDA October 1994, p. 432.

(37) TGI Paris 3rd ch., 27 October 1993, "Ramdam", RIDA July 1994, p. 398, F. Pollaud-Dulian critical note.

(38) CA Paris 4th ch., 16 May 1994, "Ramdam", RIDA October 1994, p. 474 and Kéréver obs. p. 302 / RTD Com. 1995, p. 124, A. Françon chr. / D. 1995 som. com. 55, C. Colombet obs.

(39) CA Paris 4th ch., 17 January 1995, RIDA July 1995, p. 332, "System TV v. Verecchia".

(40) Compare C. Colombet, aforementioned "Grands Principes...", p. 30.

(41) RIDA October 1988, p. 332.

(42) see C. Hugon, *op. cit.*, no. 97.

(43) See, in this regard, SACD-SCAM-SGDL, "Guide de la nouvelle loi sur le droit d'auteur", Brussels 1995; A. Berenboom, "Le nouveau droit d'auteur", Larcier 1995.

(44) To this effect, C. Hugon, *op. cit.*, no. 97, p. 80.

(45) C. Hugon, *op. cit.*; A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 194.

(46) TGI Paris 10 September 1992, RIDA January 1993, p. 211.

(47) Desbois, *Treatise*, no. 152 / A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 195.

(48) TGI Avignon 8 November 1988, "Les gens de Mogador", RIDA July 1989, p. 278, P.-Y. Gautier note; Cass. 1st civ. 9 February 1994, Bull. civ. I, no. 57, p. 44; RIDA July 1994, p. 334.

(49) A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", *Les Cours de Droit* 1995, p. 195.

(50) A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, note 97 p. 185.

(51) CA Paris 4 February 1987, JCP 1987-I-3312, *Edelman* chr.; Cass. 1st civ. 3 November 1988, Bull. civ. I, no. 303; RIDA October 1989, p. 299 / compare with "FAC v. Duverne" concerning the creation of puppets for a television programme, Cass. 1st civ. 26 January 1994 referred to earlier.

(52) Cf., in this regard, C. Colombet, aforementioned "Grands principes...", p. 30.

(53) TGI Paris 27 June 1990, RIDA July 1991, p. 245, P. Gaudrat note; TGI Paris 9 May 1990, RIDA January 1991, p. 355 / same solution but in the musical sphere, Cass. 1st civ. 4 April 1991, "Boyer v. Béart", RIDA October 1991, p. 125.

(54) Cass. 1st civ. 29 March 1989, "Rutman", *infra* note 56.

(55) CA Paris 4 March 1987, RIDA April 1987, p. 71; D. 1988 som. com. 204; C. Colombet obs.; TGI Paris 17 January 1985, RIDA April 1985, p. 190.

(56) Cass. 1st civ. 29 March 1989, "Rutman", RIDA July 1989, p. 262.

(57) See TGI Paris 24 May 1989, RIDA January 1990, p. 353.

(33) Desbois, *Tratado 3ª ed.* n.º 173; C. Colombet, *Précis*, n.º 119; A. & H.-J. Lucas, *Tratado*, n.º 206; J. Cédras, "Les œuvres collectives en droit français", *Tesis Paris II*, 1975.

(34) En el mismo sentido: C. Colombet, informe antes citado, Congreso ALAI-1995 / A. y H.-J. Lucas, *Tratado*, n.º 193 / A. Françon, nota en JCP G, 1990-II-21410 y RTD Com. 1995, pág. 124 / A. Kéréver, crónica, RIDA octubre 1994, pág. 303.

(35) *Tratado*, n.º 193.

(36) *Cas. civ. I*, 26 de enero de 1994, Bull. civ. I, n.º 35, pág. 27; RIDA octubre 1994, pág. 433.

(37) TGI París, Sala 3ª, 27 de octubre de 1993, "Ramdam", RIDA julio 1994, pág. 398, nota crítica F. Pollaud-Dulian.

(38) París, Sala 4ª, 16 de mayo de 1994, "Ramdam" RIDA octubre 1994, pág. 474 y obs. Kéréver, pág. 303 / RTD Com. 1995, pág. 124, crónica A. Françon / D. 1995 som. com. 55, obs. C. Colombet.

(39) París, Sala 4ª, 17 de enero de 1995, RIDA julio 1995 pág. 332, "System TV versus Verecchia".

(40) *Comp.*: C. Colombet, "Grands principes...", antes citados, pág. 30.

(41) RIDA octubre 1988, pág. 332.

(42) Véase: C. Hugon, *op. cit.*, n.º 97.

(43) Sobre la cual véase: SACD-SCAM-SGDL, "Guide de la nouvelle loi sur le droit d'auteur", Bruselas 1995; A. Berenboom, "Le nouveau droit d'auteur", ed. Larcier 1995.

(44) En este sentido: C. Hugon, *op. cit.* n.º 97, pág. 80.

(45) C. Hugon, *op. cit.*; A. y H.-J. Lucas, *Tratado*, n.º 194.

(46) TGI París 10 sept. 1992, RIDA enero 1993, pág. 211.

(47) Desbois, *Tratado* n.º 152 / A. y H.-J. Lucas, *Tratado* n.º 195.

(48) TGI Avignon 8 de noviembre de 1988, "Les gens de Mogador", RIDA julio 1989, pág. 278, nota P.-Y. Gautier; *Cas. civ. I*, 9 de febrero de 1994, Bull. civ. I, n.º 57, pág. 44; RIDA julio 1994 pág. 335.

(49) A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", *Les Cours de droit* 1995 pág. 195.

(50) A. y H.-J. Lucas, *Tratado* nota (97) pág. 185.

(51) París 4 de febrero de 1987, JCP 1987-I-3312, crónica Edelman; *Cas. civ. I*, 3 de noviembre de 1988, Bull. civ. I, n.º 303; RIDA octubre 1989 pág. 299 / Comparar: sentencia "FAC versus Duverne", a propósito de la creación de marionetas destinadas a una emisión de televisión, *Cas. civ. I*, 26 de enero de 1994, antes citado.

(52) Sobre este punto, cf.: C. Colombet, "Grands principes...", antes citados, pág. 30.

(53) TGI París 27 de junio de 1990, RIDA julio 1991 pág. 245, nota Ph. Gaudrat; TGI París 9 de mayo de 1990, RIDA enero 1991 pág. 355 / idéntica solución pero en materia de música: *Cas. civ. I*, 4 de abril de 1991 "Boyer versus Béart", RIDA octubre 1991 pág. 125.

(54) *Cas. civ. I*, 29 de marzo de 1989, "Rutman", *infra* nota (52).

(55) París 4 de marzo de 1987, RIDA abril 1987 pág. 71; D. 1988 som. com. 204, obs. C. Colombet; TGI París 17 de enero de 1985, RIDA abril 1985 pág. 190.

(56) *Cas. civ. I*, 29 de marzo de 1989, "Rutman", RIDA julio 1989 pág. 262.

(57) Véase: TGI París 24 de mayo de 1989, RIDA enero 1990 pág. 353.

(33) Desbois, *Traité* 3e éd. n. 173 ; C. Colombet, *Précis*, n. 119 ; A. & H.-J. Lucas, *Traité*, n. 206 ; J. Cédras, "Les œuvres collectives en droit français", Thèse Paris II, 1975.

(34) Dans le même sens : C. Colombet, rapport précité au Congrès ALAI-1995 / A. & H.-J. Lucas, *Traité*, n. 193 / A. Françon, note au JCP G, 1990-II-21410 et RTD Com. 1995 p. 124 / A. Kéréver, chronique, RIDA octobre 1994 p. 303.

(35) *Traité*, n. 193.

(36) Cass. civ. I, 26 janvier 1994, Bull. civ. I, n. 35 p. 27 ; RIDA octobre 1994 p. 433.

(37) TGI Paris, 3e ch., 27 octobre 1993, "Ramdam", RIDA juillet 1994 p. 398, note critique F. Pollaud-Dulian.

(38) Paris 4e ch. 16 mai 1994, "Ramdam" RIDA octobre 1994, p. 474 et obs. Kéréver p. 303 / RTD Com. 1995 p. 124, chr. A. Françon / D. 1995 som. com. 55, obs. C. Colombet.

(39) Paris 4e ch. 17 janvier 1995, RIDA juillet 1995 p. 332, "System TV c. Verecchia".

(40) Comp. : C. Colombet, "Grands principes...", précités, p. 30.

(41) RIDA octobre 1988 p. 332.

(42) V. : C. Hugon, op. cit. n. 97.

(43) Sur laquelle, v. : SACD-SCAM-SGDL, "Guide de la nouvelle loi sur le droit d'auteur", Bruxelles 1995 ; A. Berenboom, "Le nouveau droit d'auteur", éd. Larcier 1995.

(44) En ce sens : C. Hugon, op. cit. n. 97 p. 80.

(45) C. Hugon, op. cit. ; A. & H.-J. Lucas, *Traité*, n. 194.

(46) TGI Paris 10 septembre 1992, RIDA janvier 1993, p. 211.

(47) Desbois, *Traité* n. 152 / A. & H.-J. Lucas, *Traité* n. 195.

(48) TGI Avignon 8 novembre 1988, "Les gens de Mogador", RIDA juillet 1989 p. 278, note P.-Y. Gautier ; Cass. civ. I, 9 février 1994, Bull. civ. I, n. 57 p. 44 ; RIDA juillet 1994 p. 335.

(49) A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", Les Cours de droit 1995 p. 195.

(50) A. & H.-J. Lucas, *Traité* note (97) p. 185.

(51) Paris 4 février 1987, JCP 1987-I-3312, chr. Edelman ; Cass. civ. I, 3 novembre 1988, Bull. civ. I, n. 303 ; RIDA octobre 1989 p. 299 / Rapprocher : l'arrêt "FAC c. Duverne", à propos de la création de marionnettes destinées à une émission télévisée, Cass. civ. I, 26 janvier 1994, précité.

(52) Sur ce point, cf. : C. Colombet, "Grands principes...", précités, p. 30.

(53) TGI Paris 27 juin 1990, RIDA juillet 1991 p. 245, note Ph. Gaudrat ; TGI Paris 9 mai 1990, RIDA janvier 1991 p. 355 / même solution, mais en matière musicale : Cass. civ. I, 4 avril 1991 "Boyer c. Béart", RIDA octobre 1991 p. 125.

(54) Cass. civ. I, 29 mars 1989, "Rutman", infra note (52).

(55) Paris 4 mars 1987, RIDA avril 1987 p. 71 ; D. 1988 som. com. 204, obs. C. Colombet ; TGI Paris 17 janvier 1985, RIDA avril 1985 p. 190.

(56) Cass. civ. I, 29 mars 1989, "Rutman", RIDA juillet 1989 p. 262.

(57) V. : TGI Paris 24 mai 1989, RIDA janvier 1990 p. 353.

(58) Cass. 1st civ. 3 November 1988, "Vérame", Bull. civ. I, no. 303, p. 207.

(59) Paris 16 January 1992, RIDA April 1992, p. 204.

(60) Cf. Desbois, *Treatise*, no. 159 / P.-Y. Gautier, *Handbook*, no. 55.

(61) Cass. 1st civ. 3 November 1988, "Vérame", Bull. civ. I, no. 303, p. 207 / That is why the author of the dubbing is not a co-author of the film; he/she only makes a derivative work. Cf. Desbois, *Treatise*, no. 161.

(62) TGI Paris 24 May 1989, RIDA January 1990, p. 353.

(63) Aforementioned report to the ALAI Congress.

(64) On the status of producer, cf. CA Paris 22 July 1981, D. 1983 som. com. 94, C. Colombet obs.; CA Paris 31 January 1995, D. 1995 som. com. 287.

(65) *Treatise*, no. 158.

(66) *Ibid.* no. 160; against, but questionable because requiring involvement outside the sector of photography, CA Paris 2 November 1981, D. 1983 inf. rap. 91, C. Colombet obs.; TGI Paris 10 November 1979, D. 1981 inf. rap. 81, C. Colombet obs. / see also A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 194; C. Colombet, *Handbook*, no. 115.

(67) CA Paris 18 March 1987, RIDA October 1987, no. 134, p. 208.

(68) See, refusing to grant the status of author of the photographs at issue, CA Paris 18 December 1985, D. 1986 som. com. 183, C. Colombet obs.; appeal rejected by Cass. 1st civ., 1 March 1988, Bull. civ. I, no. 61 (compare CA Paris 17 June 1988, D. 1989 som. com. 44, C. Colombet obs.). Compare P.-Y. Gautier, *Handbook*, p. 86.

(69) Roger Corbeau, "Portraits de cinéma", Ed. du Regard 1988.

(70) CA Paris 5 October 1994, "Les vampires", RIDA October 1995, p. 302; D. 1996, j.p. 53, obs. crit. B. Edelman.

(71) See, to this effect, CA Paris 16 January 1992, RIDA April 1992, p. 204.

(72) See, in this regard, C. Hugon, *op. cit.*, nos. 59 and 107.

(73) Formerly Article 17 of the law of 11 March 1957 as amended.

(74) Cf. A. Françon, "Les présomptions de cession de droits dans la loi française sur le droit d'auteur", *Mélanges Deliyannis*, University of Thessalonica 1991, p. 341 / B. Parisot, "La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle: réalité ou mythe?", D. 1992, chr. 76.

(75) Desbois, *Treatise*, no. 674bis, p. 800; A. Françon, aforementioned "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", p. 200; C. Hugon *op. cit.*, no. 413.

(76) To this effect, Desbois, *Treatise*, no. 673, pp. 797-798, but the question is controversial, cf. P.-Y. Gautier, *Handbook*, no. 241; B. Parisot, aforementioned article, p. 77.

(77) A. Françon, aforementioned article, p. 344.

(78) See, in this regard, the criticism expressed by A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 635.

(79) See, however, against, but questionable, Cass. 1st civ. 22 March 1988, which considered that, in the absence of any indication, the rights are presumed to have been assigned for the entire duration of the rights themselves, Bull. civ. I, no. 87; RIDA July 1988, p. 106, A. Kéréver obs.; RTD Com. 1988, p. 629, A. Françon note; *Cahiers du droit d'auteur* November 1988, p. 16, C. Pascal obs. / Cass. 1st civ. 5 November 1991, D. 1992 inf. rap. 3 / compare A. & H.-J. Lucas, *Treatise*, no. 639.

(58) *Cas. civ. I, 3 de noviembre de 1988, "Vérame", Bull. civ. I nº 303, pág. 207.*

(59) *Paris 16 de enero de 1992, RIDA abril 1992, pág. 204.*

(60) Cf.: Desbois, *Tratado nº 159 / P.-Y. Gautier, Précis, nº 55.*

(61) *Cas. civ. I, 3 de noviembre de 1988, "Vérame", Bull. civ. I nº 303 pág. 207 / Es por lo que el autor del doblaje no es coautor de la película: únicamente realiza una obra derivada. Cf.: Desbois, *Tratado, nº 161.**

(62) *TGI París, 24 de mayo de 1989, RIDA enero 1990 pág. 353.*

(63) *Informe al Congreso de la ALAI, antes citado.*

(64) *Sobre la calidad de productor, cf.: París 22 de julio de 1981, D. 1983 som. com. 94, obs. C. Colombet; París 31 de enero de 1995, D. 1995 som. com. 287.*

(65) *Tratado nº 158.*

(66) *Ibid. nº 160; contra, discutible sin embargo ya que requiere una ingerencia fuera del sector de la fotografía: París 2 de noviembre de 1981, D. 1983 inf. rap. 91, obs. C. Colombet; TGI París, 10 de noviembre de 1979, D. 1981 inf. rap. 81, obs. C. Colombet / véase también, A. y H.-J. Lucas, *Tratado nº 194; C. Colombet, Précis nº 115.**

(67) *París 18 de marzo de 1987, RIDA octubre 1987, nº 134 pág. 208.*

(68) *Al rechazar la calidad de autor de las fotos, París 18 de diciembre de 1985, D. 1986 som. com. 183, obs. C. Colombet; la Corte de Casación Civ. I rechaza el provido, 1º de marzo de 1988, Bull. civ. I nº 61 (comp.: París 17 de junio de 1988, D. 1989 som. com. 44, obs. C. Colombet). Comp.: P.-Y. Gautier, *Précis* pág. 86.*

(69) Roger Corbeau, "Portraits de cinéma", Ed. du Regard 1988.

(70) *París 5 de octubre de 1994, "Les vampires", RIDA octubre 1995, pág. 302; D. 1996 j.p. 53, obs. crit. B. Edelman.*

(71) *Véase al respecto: París 16 de enero de 1992, RIDA abril 1992, pág. 204.*

(72) *Sobre este punto, véase: C. Hugon, op. cit., nº 59 y 107.*

(73) *Antiguo Artículo 17 de la Ley del 11 de marzo de 1957 modificado.*

(74) Cf.: A. Françon, "Les présomptions de cession de droits dans la loi française sur le droit d'auteur", *Mélanges Deliyannis*, *Universidad de Tesalónica 1991* pág. 341 / y B. Parisot, "La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle: réalité ou mythe?", D. 1992, chr. 76.

(75) *Desbois, Tratado nº 674 bis pág. 800; A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", préc., pág. 200; C. Hugon, op. cit., nº 413.*

(76) *Al respecto: Desbois, Tratado nº 673 págs. 797-798 no obstante, la cuestión se discute, cf.: P.-Y. Gautier, Précis, nº 241; B. Parisot, artículo citado pág. 77.*

(77) *A. Françon, artículo citado pág. 344.*

(78) *Véase al respecto, las críticas de A. y H.-J. Lucas, Tratado nº 635.*

(79) *Véase no obstante "contra", pero discutible: Cas. civ. I, 22 de marzo de 1988, que consideró que a falta de precisión, se presume que los derechos se han cedido para toda la duración de los derechos en cuanto tales, Bull. civ. I nº 87; RIDA julio 1988 pág. 106, obs. A. Kéréver; RTD Com. 1988 pág. 629, nota A. Françon; Cahiers du droit d'auteur noviembre 1988 pág. 16, obs. C. Pascal / Cas. civ. I, 5 de noviembre de 1991, D. 1992 inf. rap. 3 / Comp.: A. y H.-J. Lucas, *Tratado, nº 639.**

- (58) Cass. civ. I, 3 novembre 1988, "Vérame", Bull. civ. I n. 303 p. 207.
- (59) Paris 16 janvier 1992, RIDA avril 1992, p. 204.
- (60) Cf. : Desbois, Traité, n. 159 / P.-Y. Gautier, Précis, n. 55.
- (61) Cass. civ. I, 3 novembre 1988, "Vérame", Bull. civ. I n. 303 p. 207 / C'est pourquoi l'auteur du doublage n'est pas coauteur du film ; il réalise seulement une œuvre dérivée. Cf. : Desbois, Traité, n. 161.
- (62) TGI Paris 24 mai 1989, RIDA janvier 1990 p. 353.
- (63) Rapport au Congrès de l'ALAI, précité.
- (64) Sur la qualité de producteur, cf. : Paris 22 juillet 1981, D. 1983 som. com. 94, obs. C. Colombat ; Paris 31 janvier 1995, D. 1995 som. com. 287.
- (65) Traité n. 158.
- (66) Ibid. n. 160 ; contra, mais discutable car exigeant une immixtion en dehors du secteur de la photographie : Paris 2 novembre 1981, D. 1983 inf. rap. 91, obs. C. Colombat ; TGI Paris 10 novembre 1979, D. 1981 inf. rap. 81, obs. C. Colombat / v. aussi A. & H.-J. Lucas, Traité n. 194 ; C. Colombat, Précis n. 115.
- (67) Paris 18 mars 1987, RIDA octobre 1987, n. 134 p. 208
- (68) Refusant la qualité d'auteur des photos : Paris 18 décembre 1985, D. 1986 som. com. 183, obs. C. Colombat ; pourvoi rejeté par Cass. civ. I, 1er mars 1988, Bull. civ. I n. 61 (comp. : Paris 17 juin 1988, D. 1989 som. com. 44, obs. C. Colombat).
Comp. : P.-Y. Gautier, Précis p. 86.
- (69) Roger Corbeau, "Portraits de cinéma", éd. du Regard 1988.
- (70) Paris 5 octobre 1994, "Les vampires", RIDA octobre 1995, p. 302 ; D. 1996 j.p. 53, obs. crit. B. Edelman.
- (71) V. en ce sens : Paris 16 janvier 1992, RIDA avril 1992, p. 204.
- (72) Sur ce point, v. : C. Hugon, op. cit., n. 59 et 107.
- (73) Ancien article 17 de la loi du 11 mars 1957 modifiée.
- (74) Cf. : A. Françon, "Les présomptions de cession de droits dans la loi française sur le droit d'auteur", Mélanges Delyannis, Université de Thessalonique 1991 p. 341 / B. Parisot, "La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle : réalité ou mythe ?", D. 1992 chr.76.
- (75) Desbois, Traité n. 674bis p. 800 ; A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", préc., p. 200 ; C. Hugon, op. cit., n. 413.
- (76) En ce sens : Desbois, Traité n. 673 pp. 797-798 mais la question est discutée, cf. : P.-Y. Gautier, Précis, n. 241 ; B. Parisot, article cité p. 77.
- (77) A. Françon, article cité p. 344.
- (78) Voir sur ce point, les critiques de A. & H.-J. Lucas, Traité, n. 635.
- (79) Voir cependant "contra", mais discutable : Cass. civ. I, 22 mars 1988, qui a considéré qu'à défaut de précision, les droits sont présumés cédés pour toute la durée des droits eux-mêmes - Bull. civ. I n. 87 ; RIDA juillet 1988 p. 106, obs. A. Kéréver ; RTD Com. 1988 p. 629, note A. Françon ; Cahiers du droit d'auteur novembre 1988 p. 16, obs. C. Pascal / Cass. civ. I, 5 novembre 1991, D. 1992 inf. rap. 3 / Comp. : A. & H.-J. Lucas, Traité, n. 639.

(80) In this regard, see in particular B. Parisot, *aforementioned article*, p. 78.

(81) Cass. 1st civ. 22 March 1988 referred to above, and the criticism expressed about this decision by Messrs A. Kéréver (*aforementioned note*) and P.-Y. Gautier (*Handbook*, no. 185, p. 312). In view of the difference in the wording of the text discussed in the ruling (Article 17 before being amended, which referred in particular to Articles 25 and 36 of the 1957 law) and the present text, its value as a precedent may be questioned; yet a ruling handed down by the 1st Civil Chamber of the Court of Cassation on 5 November 1991 repeated this solution by applying Article 63-1 of the 1985 law, again in connection with the duration of the assignment (*aforementioned ruling*; to the same effect, ministerial reply no. 332, J. Senate 8 September 1988, p. 988).

(82) *Handbook*, p. 312.

(83) On the nullity of an assignment without compensation, TGI Paris 9 May 1990, RIDA January 1991, p. 355 / see C. Hugon, *op. cit.*, no. 438.

(84) See C. Hugon, *op. cit.*, nos. 443 *et seq.*

(85) Compare Cass. 1st civ. 29 June 1994, RIDA January 1995, p. 196; cf. A. Françon, *aforementioned article*, p. 346.

(86) Cf. Desbois, *Treatise*, p. 797; A. Françon, *aforementioned "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle"*, p. 199; P.-Y. Gautier, *Handbook*, no. 185, p. 312.

(80) *Sobre este punto, véase en particular B. Parisot, artículo citado, pág. 78.*

(81) *Cas. civ. I, 22 de marzo de 1988, antes citado y las críticas dirigidas contra esta decisión por M. Kéréver (nota citada) y M. P.-Y. Gautier (Précis, n° 185 pág. 312). Habida cuenta de la diferencia de redacción del texto al que se refiere la sentencia (Artículo 17, no modificado que enfoca sobre todo a los Artículos 25 y 36 de la Ley de 1957) y del texto actual, se titubeó acerca del valor del precedente; sin embargo, la sentencia de la Sala 1ª en lo civil de la Corte de Casación reiteró esta solución mediante aplicación del Artículo 63-1 de la ley de 1985, el 5 de noviembre de 1991, siempre a propósito de la duración de la cesión (antes citado; igualmente: respuesta ministerial n° 332, J. Sénat 8 de sept. de 1988, pág. 988).*

(82) *Précis, pág. 312.*

(83) *Nullidad de una cesión sin contrapartida: TGI París 9 de mayo de 1990, RIDA enero 1991 pág. 355 / Véase: C. Hugon, op. cit. n° 438.*

(84) *Véase: C. Hugon, op. cit., n° 443 y sgtes.*

(85) *Comp.: Cas. civ. I, 29 de junio de 1994, RIDA enero 1995, pág. 197; cf.: A. Françon, artículo citado pág. 346.*

(86) *Cf.: Desbois, Tratado pág. 797; A. Françon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", antes citado, pág. 199; P.-Y. Gautier, Précis, n° 185 pág. 312.*

(80) Sur ce point, v. spécialement : B. Parisot, article cité, p. 78.

(81) Cass. civ. I, 22 mars 1988, précité, et les critiques adressées à cette décision par M. Kéréver (note citée) et M. P.-Y. Gautier (Précis, n. 185 p. 312). Compte tenu de la différence de rédaction du texte visé par l'arrêt (l'article 17 non modifié qui visait plus particulièrement les articles 25 et 36 de la loi de 1957) et du texte actuel, la valeur du précédent était sujette à hésitation ; pourtant, un arrêt de la 1ère chambre civile de la Cour de cassation a réitéré cette solution par application de l'article 63-1 de la loi de 1985, le 5 novembre 1991, toujours à propos de la durée de la cession (précité ; dans le même sens : réponse ministérielle n. 332, J. Sénat 8 sept. 1988 p. 986).

(82) Précis, p. 312.

(83) Nullité d'une cession sans contrepartie : TGI Paris 9 mai 1990, RIDA janvier 1991 p. 355 / v. : C. Hugon, op. cit. n. 438.

(84) V. : C. Hugon, op. cit., n. 443s.

(85) Comp. : Cass. civ. I, 29 juin 1994, RIDA janvier 1995, p. 197 ; cf. : A. Façon, article cité p. 346.

(86) Cf. : Desbois, Traité p. 797 ; A. Façon, "Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle", préc., p. 199 ; P.-Y. Gautier, Précis, n. 185 p. 312.