

« Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt », ou le livre porté au cinéma

Bâillonnée par un contrat avec des producteurs américains, la compagnie allemande UFA se trouvait, en plein « âge d'or » des années 20, au bord de la ruine. La production de Metropolis de Fritz Lang avait englouti des sommes astronomiques et, en 1927, le film avait été démolé par la critique. La détresse financière de l'UFA en fut aggravée d'autant. De l'autre côté de l'Atlantique, le film parlant connaissait son premier triomphe avec Le Chanteur de jazz, qui sauva Warner Bros. de la ruine. Le comité de l'UFA se montrait encore réservé à l'égard de la nouvelle technique. Mais quand en 1929 le premier film entièrement parlant de l'UFA, Die Melodie des Herzens, remporta les faveurs du public, il fallait encore un succès mondial pour sauver la compagnie. Coïncidence heureuse, Emil Jannings, le premier acteur à avoir été couronné d'un Oscar, venait juste de rentrer de Hollywood. Il ne manquait plus que quelques petits détails : un rôle principal pour lui, un sujet et un metteur en scène. Ils ont été trouvés dans le personnage du Professeur Unrat, du roman homonyme de Heinrich Mann, et dans la personne de Josef von Sternberg comme metteur en scène.

C'est à partir de là que se brodent les légendes sur la genèse du film L'Ange bleu. L'une d'elle veut que Heinrich Mann ait rencontré à Berlin l'actrice de film muet et artiste de cabaret Trude Hesterberg. Elle lui aurait, comme d'autres avant elle, confié son souhait de jouer dans une adaptation du Professeur Unrat. Pour elle, Mann aurait enfin donné son accord. En plus, il lui aurait promis le rôle de la danseuse aux pieds nus Rosa Fröhlich, qui tourne la tête non seulement aux lycéens, mais aussi à leur professeur Rath, appelé « professeur Unrat ». Mais Trude Hesterberg ne fut pas même invitée à tourner les bouts d'essai. Josef von Sternberg avait découvert Marlene Dietrich et avec la première du film L'Ange bleu, le 1er avril 1930, une star mondiale était née.

Dans la peau de Lola-Lola, Marlene Dietrich peut faire ce qui était à peine permis, entre les lignes, à son modèle littéraire Rosa : dévoiler généreusement ses jambes. Quand elle chante qu'elle est « faite pour l'amour des pieds à la tête » et qu'elle peut « seulement aimer et rien faire d'autre », les clients du bouge sont suspendus à ses lèvres et à ses porte-jarretelles, partagés entre la fascination de la débauche et une adoration extasiée. Les auteurs du scénario – et parmi eux Carl Zuckmayer – se sont permis quelques libertés dans l'adaptation de l'oeuvre littéraire. La satire mordante de la petite bourgeoisie wilhelmienne disparaît complètement. L'histoire d'une soumission devient le mélodrame d'un pauvre diable de professeur à qui la mésalliance avec la provocante chanteuse fait perdre sa réputation et qui finit, tourné en ridicule et cocufié, par mourir le coeur brisé. A l'époque, Heinrich Mann cautionna non seulement les libertés prises par rapport au roman, mais aussi le changement de genre. Bien plus tard, interrogé sur le succès mondial de L'Ange bleu, il le ramena au dénominateur suivant : « Ma tête et les jambes de Marlene Dietrich ». – Sous l'angle du droit d'auteur, le fruit d'un tel mariage est une oeuvre dérivée, ou de seconde main.

L'essence des oeuvres de seconde main

Le terme « de seconde main » le dit déjà : l'oeuvre dérivée a un double caractère. D'un côté il s'agit de quelque chose de nouveau et d'autonome, condition indispensable pour être protégé par le droit d'auteur. De l'autre, l'oeuvre d'origine luit à travers elle de façon reconnaissable. Il va de soi que l'oeuvre qui a servi de modèle doit elle aussi jouir de la protection du droit d'auteur, autrement dit, elle est une création de l'esprit qui a un caractère individuel : elle est

l'expression d'une activité intellectuelle – et donc pas le fruit du hasard –, elle se distingue de ce qui existe et elle est originale (cf. art. 2 et 3 LDA).

De petites modifications secondaires d'une oeuvre préexistante ne produisent pas une oeuvre de seconde main. Car le résultat n'a pas un caractère individuel. Il en va tout autrement de l'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire : par la nature même du média, le film n'est pas un prolongement de la littérature, mais une forme d'art autonome, même si des éléments importants de l'oeuvre originale sont conservés, comme l'intrigue, les protagonistes ou certains dialogues. La reprise de ces éléments nécessite l'accord du détenteur ou de la détentrice des droits sur l'oeuvre originale : soit l'auteur ou l'autrice, ses héritiers ou l'administration de la succession, soit la maison d'édition. Car l'adaptation ne supprime pas la protection par le droit d'auteur dont bénéficie l'oeuvre littéraire qui a servi de modèle. En même temps, l'oeuvre dérivée ainsi créée, le film, est elle aussi protégée par le droit d'auteur.

Cela signifie que pour transposer une oeuvre littéraire au cinéma, il faut d'abord obtenir le droit d'adaptation. Ce n'est pour la production qu'un début, car ce droit se limite à la rédaction d'un scénario et au processus de réalisation d'un film. Mais les producteurs ont besoin de la cession d'autres droits, notamment le droit de représentation au cinéma, le droit de transmission, l'autorisation de produire et de diffuser des exemplaires de l'oeuvre sur vidéogramme ou tout autre support d'images et de rendre l'oeuvre accessible sur Internet. En général, l'ensemble de ces droits ont été cédés à l'éditeur du livre, pour toutes les langues, dans le monde entier, pour la durée légale du droit d'auteur, soit jusqu'à 70 ans après le décès de l'autrice ou de l'auteur. Et cela en exclusivité, ce qui signifie que l'éditeur peut agir sans consulter l'autrice ou l'auteur de l'oeuvre littéraire – à une exception près : l'autrice ou l'auteur conserve, à moins d'avoir renoncé à l'exercer, le droit de se défendre contre une adaptation qui altère l'oeuvre originale.

La protection de l'intégrité de l'oeuvre

La loi précise que l'auteur peut s'opposer à toute altération de l'oeuvre portant atteinte à sa personnalité (art. 11, al. 2, LDA). Cette disposition protège la relation particulière qui existe entre les auteurs et leur oeuvre ou, plus précisément, leur personnalité telle qu'elle s'exprime dans cette oeuvre. C'est pourquoi il appartient aux auteurs seuls d'autoriser des modifications de leur oeuvre ou, le cas échéant, de les approuver après coup. Le fait que l'adaptateur améliore ou embellit l'oeuvre originale à ses propres yeux ou à ceux du public ne suffit donc pas à justifier une modification.

La relation entre l'auteur et son texte est unique en son genre et particulièrement étroite dans une autobiographie. Là, malgré toute la liberté artistique que l'on peut admettre dans la transposition cinématographique d'un sujet, il ne reste que peu de place pour les libertés par rapport à l'histoire. Ainsi, le droit de la personnalité d'un auteur juif qui, sous le nazisme, s'est battu pour survivre dans la clandestinité en falsifiant des documents, ce qui a permis à de nombreux autres et à lui-même d'échapper à la persécution, est de toute manière violé si cet auteur est représenté comme s'il n'avait côtoyé les milieux résistants que passivement et par hasard, qu'on lui fait écrire des inepties et que ses parents sont réduits au stéréotype balourd des Juifs de l'Est. Car de telles demi-vérités sont de parfaits mensonges, que personne ne peut accepter en vertu du droit au respect de l'image de sa propre vie reconnu à chacun par le droit de la personnalité.

Il n'est pas davantage admis – même si on aime beaucoup le faire – d'introduire dans l'adaptation d'une biographie une amourette là où il n'y en a pas eu. Et d'autant moins si cela jette une lumière douteuse sur la personne en question, comme dans le cas de ce passeur suisse de réfugiés qui va, dans un épisode parfaitement inventé, chercher dans un camp de concentration allemand une jeune fille encore mineure et qui, durant le trajet salvateur qui la ramène en Suisse, en train et à pied dans les sous-bois, en abuse sexuellement. Bien sûr, ce passeur est décédé depuis longtemps et il ne peut plus être porté atteinte à sa personnalité puisque, dans le droit suisse, le droit à la protection de celle-ci s'éteint avec le décès. Mais les membres de sa famille ont toujours droit au respect du défunt, corollaire du droit à la protection de leur propre personnalité, qui leur garantit un souvenir intact du défunt, pour autant qu'il corresponde aux faits. Les membres de la famille peuvent exercer ce droit, indépendamment de l'auteur de la biographie, contre quiconque, donc aussi contre les auteurs du scénario et la productrice du film. Ces derniers peuvent par conséquent être contraints de revoir leur copie et de respecter leur modèle. Car l'auteur de la biographie a lui aussi, en vertu de son droit moral, droit au respect de son oeuvre dans sa transposition au cinéma, pour autant que son oeuvre soit protégée par le droit d'auteur, qu'elle ne soit pas une compilation évidente de faits historiques mais qu'elle contienne des interprétations autonomes et une structure dramaturgique.

C'est d'autant plus vrai pour les oeuvres de création littéraire. Transformer sans autorisation une scène tragique en une scène comique est une trahison juridiquement pertinente de l'oeuvre littéraire, sauf dans le cas de la parodie, qui doit être autorisée dans l'intérêt de l'art et de la politique. Mais il faut se montrer sévère dans l'interprétation de la notion juridique de parodie, qui se limite à la représentation humoristique d'une oeuvre existante à des fins critiques, l'objet de la critique étant l'oeuvre elle-même ou son auteur. Cependant la parodie est l'exception. Souvent, l'adaptation cinématographique a la consistance d'un adoucissant commercial. On peut certes admettre que le film ne peut vivre des parties intellectuelles ou réflexives d'un roman. Mais ce qu'il reste par exemple des Particules élémentaires de Michel Houellebecq transposé de France en Allemagne, c'est pour l'essentiel deux braves histoires d'amour. Il ne reste plus trace de l'acuité cynique et radicale de l'original. Le réalisateur Oskar Roehler a très bien décrit au magazine Stern le rôle joué par le producteur Bernd Eichinger, dont on sait qu'il prenait toujours une part active à l'adaptation des oeuvres portées au cinéma : « Il sait instinctivement comment réduire un roman comme les Particules élémentaires à la langue du film et des images ». « Réduire » dit tout ou en dit beaucoup, même si la critique a encensé le film et si l'acteur principal a été primé à la Berlinale de 2006. On ne sait pas si cette adaptation a plu à Houellebecq. Ce qui est sûr, c'est que, l'année suivante, il s'est chargé lui-même d'adapter au cinéma son roman La Possibilité d'une île.

S'inspirer est gratuit et permis

La libre utilisation d'un modèle est admissible lorsque le caractère individuel de l'oeuvre originale n'est plus reconnaissable et que celle-ci sert uniquement d'inspiration. Le Tribunal fédéral a posé ce principe en 1959 en lien avec la comédie Dr. med. Hiob Prätorius de Curt Goetz (cf. ATF 85 II 120 ss.). Dans deux scènes apparaissent Sherlock Holmes et le Docteur Watson. Le fils de sir Arthur Conan Doyle a vu notamment dans l'utilisation de ces deux personnages une violation des droits d'auteur de leur créateur, son père, qui était mort en 1930. Il était admissible de reprendre ces deux noms tels quels, a estimé le Tribunal fédéral, car ceux-ci n'étaient pas « le produit original d'une activité intellectuelle » de Conan Doyle. Les noms de ces deux personnages de fiction étaient déjà portés par les Anglo-Saxons avant que l'auteur ne se livre à l'écriture de ses romans policiers. Le Tribunal fédéral s'est aussi

penché sur la question de savoir si Conan Doyle avait donné à Sherlock Holmes et au Docteur Watson des caractéristiques si originales qu'ils en devenaient des créations singulières au sens du droit d'auteur, de manière analogue à l'image de Mickey Mouse au cinéma ou au personnage du Professeur Cekadete au cabaret. Il y a répondu par la négative. Car le personnage du détective supérieurement perspicace existait déjà bien avant Conan Doyle, par exemple chez Edgar Allan Poe ou Emile Gaboriau. Les experts appelés au procès s'accordaient en outre à penser que Conan Doyle lui-même s'était inspiré de ces modèles littéraires et qu'il avait laissé aux lecteurs le soin de donner à Sherlock Holmes des traits plus précis. Pour citer le Tribunal fédéral : « Si l'on détache le personnage de Sherlock Holmes des événements de chaque récit, il ne reste que peu de chose qui le caractérise. [...] Ce qui est attirant dans les récits de Conan Doyle, ce n'est pas la personne du détective, mais tout l'art de la déduction dont il fait étalage dans chaque enquête, ainsi que le suspense qui est produit par le contenu de chaque histoire et la manière dont elle est exposée, développée et élucidée ». Le Docteur Watson non plus n'était pas suffisamment original pour être protégé par le droit d'auteur. Poe, là encore, avait déjà introduit le personnage de l'assistant un peu obtus qui multiplie les questions. Watson n'était que le portevoix de Conan Doyle et s'effaçait complètement en tant que personnage derrière les performances policières de Sherlock Holmes. C'est pourquoi Goetz ne violait aucun droit d'auteur sans sa pièce, « quelle que soit la manière dont ses deux personnages aient pu être copiés sur ceux du plaignant ». Enfin, le comportement des personnages de Conan Doyle n'avait pas non plus un caractère autonome. L'instrument du dialogue utilisé pour générer le suspense était évident, « non seulement parce que la pensée déductive est moins dans la nature de l'ami [Watson], mais aussi parce qu'il faut, pour l'obtention du suspense, que le lecteur ou le spectateur n'ait connaissance des raisonnements du détective que petit à petit ». Cet instrument et d'autres font partie, pour le Tribunal fédéral, de l'outillage général « dont tout auteur d'histoires policières, de pièces de théâtre ou d'autres œuvres littéraires a le droit de se servir ». La conclusion est aussi valable, il va sans dire, pour l'adaptation au cinéma.

Cette motivation indique de quelle manière il convient d'argumenter pour l'utilisation libre d'un modèle littéraire. Mais la limite entre ce qui est permis et ce qui ne l'est pas court sur une crête étroite qui sépare des abîmes juridiques.

C'est là une chose dont étaient conscients tous ceux qui avaient participé à la réalisation en 1981 du film de Fassbinder *Lola*. Chacun, et Rainer Werner Fassbinder le premier, répétait inlassablement qu'on ne pouvait faire le rapprochement entre ce film et *Professor Unrat* ni avec *L'Ange bleu*. Cela n'aurait pas été possible, car alors les droits sur ces deux œuvres n'étaient pas libres. Bien sûr, la *Lola* de Fassbinder est aussi une chanteuse de night-club à la réputation douteuse, mais l'histoire se passe après la Deuxième Guerre mondiale, dans les années 50, même si la morale était alors tout aussi collet monté que dans l'Allemagne wilhelmienne. *Lola* ne tourne pas la tête à un professeur de lycée, mais à un urbaniste. Cependant l'inspiration venue des deux modèles couronnés de succès est perceptible et, mentalement, on entend en arrière-plan la mélodie « Ich bin von Kopf bis Fuss... ».

Regula Bähler, conseillère juridique de l'AdS, avocate à Zurich

Traduction: Christian Viredaz

Sources :

www.filmportal.de – critère de recherche « Der Blaue Engel »

« Der Blaue Engel der Adenauer-Zeit » – in : Der Spiegel n° 36/1981, p. 190 ss.

Wolfgang Hübner : « Elementarteilchen – Blümchensex statt Swingerorgien » – in : stern, 24.2.2006