

Captations du spectacle vivant : manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins



Étude

**CAPTATIONS DU SPECTACLE VIVANT :
MANUEL PRATIQUE DES DROITS D'AUTEUR
ET DROITS VOISINS**

—

Étude

PLAN DE L'ÉTUDE

Avant-propos	4		
Résumé de l'étude	7		
Captations du spectacle vivant : manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins	11		
Introduction	13		
Première partie			
Présentation générale des droits d'auteur et des droits voisins dans les arts de la scène et spécificités de leur diffusion audiovisuelle	15		
1. Le droit d'auteur	15		
1.1. Définition du droit d'auteur	15		
1.2. Sources juridiques du droit d'auteur	15		
1.3. Les titulaires du droit d'auteur	17		
1.4. Conditions nécessaires à la protection	18		
1.5. Durée du droit d'auteur	22		
1.6. Prerogatives du droit d'auteur	23		
1.7. Cession des droits d'auteur	31		
1.8. Gestion collective des droits d'auteurs	33		
1.9. Les exceptions du droit d'auteur	35		
2. Les droits voisins du droit d'auteur	35		
2.1. Définition des droits voisins	35		
2.2. Sources juridiques des droits voisins	36		
2.3. Les titulaires des droits voisins	36		
2.4. Cumul possible avec le droit d'auteur	39		
2.5. Cumul possible avec un droit à l'image	39		
2.6. Durée des droits voisins	40		
2.7. Prerogatives des titulaires de droits voisins	40		
2.8. Cession des droits voisins	44		
2.9. Gestion collective des droits voisins	45		
2.10. Les exceptions des droits voisins	45		
		Seconde partie	
		Analyse des relations contractuelles dans la chaîne de transmission des droits	47
		1. Notions essentielles	47
		2. Relation du producteur principal avec les différents acteurs	49
		2.1. Avec les auteurs et interprètes et les sociétés de gestion de droit	50
		2.2. Avec les coproducteurs	52
		2.3. Avec les plateformes de diffusion	54
		3. Structure des contrats et illustrations de clauses contractuelles	55
		3.1. Parties prenantes	56
		3.2. Objet du contrat	56
		3.3. Étendue de la cession ou de la concession	57
		3.4. Limite de la cession ou de la concession	60
		3.5. Garanties de l'auteur	61
		3.6. Droits moraux	61
		3.7. Rémunération	62
		3.8. Reddition des comptes	64
		3.9. Droit de révocation	64
		3.10. Clause résolutoire expresse	65
		3.11. Force majeure	65
		3.12. Litige	66
		3.13. Signature des parties	66
		Textes juridiques pertinents	68
		Glossaire juridique	70
		À propos des auteurs	74
		À propos d'ETC	75
		Membres de l'ETC	76
		Publications ETC	77
		À propos du projet Prospero – Extended Theatre	78
		À propos de l'étude	79
		ETC Contact	80

Créer et présenter du théâtre dans l'espace numérique n'est plus une utopie futuriste mais fait partie de notre travail. Pourtant, lorsque nous voulons distribuer des œuvres dramatiques filmées ou enregistrées en ligne, nous évoluons encore sur un terrain glissant ; les réglementations juridiques sont complexes, pas toujours adaptées à l'environnement numérique, varient d'un pays à l'autre et leur application implique souvent un processus long et exigeant en ressources.

L'étude « Captations du spectacle vivant : manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins » livre, pour la première fois, un aperçu complet et européen de ces problématiques, et nous explique les étapes à suivre pour distribuer, dans l'espace numérique, des enregistrements de spectacles vivants.

Disposer des connaissances et compétences adéquates pour permettre au théâtre de prendre, aujourd'hui et demain, toute sa place dans l'espace numérique est essentiel, tant du point de vue de la création que de celui de l'interaction avec les publics.

European Theatre Convention (ETC) est un réseau de théâtres européens qui aspire à renforcer le théâtre européen en tant que forme d'art dynamique, à la fois innovante et intemporelle, et à maintenir et renforcer la pertinence sociale de notre secteur face aux crises et défis du XXI^e siècle.

Dans le cadre de notre travail, nous expérimentons et testons de nouvelles pratiques artistiques au niveau international, nous réfléchissons et partageons nos résultats avec la communauté au sens large. La documentation de ces résultats de recherche appliquée est cruciale pour nous lorsqu'elle génère de nouvelles avancées. La série de publications ETC – Étude permet un transfert de connaissances au sein de la communauté théâtrale européenne, ouvre et façonne de nouveaux champs d'action pour la communauté créative et informe les décideurs politiques des évolutions du secteur. Commissionnée dans le cadre du projet théâtral européen Prospero – Extended Theatre, l'étude apporte une contribution importante au développement du théâtre européen dans l'espace numérique. Nous sommes fiers de rendre accessible le travail de ce projet à travers notre série de publications ETC – Étude.

Heidi Wiley

*Directrice Générale
European Theatre Convention*

Ces dernières années, la montée en puissance des plateformes de streaming, accélérée par les confinements successifs liés à la pandémie de Covid-19, a favorisé la place du théâtre sur les vecteurs numériques. Cette évolution a suscité de nombreux débats et interrogations. Le théâtre en ligne est-il vraiment du théâtre ? Le théâtre peut-il exister sans une présence physique immédiate et tangible ?

Ces questions autour de la présence du théâtre sur internet interpellent autant les compagnies, les metteur.e.s en scène que le public. Le projet Prospero – Extended Theatre, qui regroupe dix partenaires européens (neuf théâtres et un média) et est co-financé par le programme Europe Créative de l'Union Européenne, a cherché à apporter des réponses à ces questions essentielles et passionnantes en développant une plateforme de streaming dédiée au théâtre. Cette plateforme, nommée prospero-theatre.tv, a pour vocation première de rendre accessibles au sein de toute l'Union Européenne des contenus liés au théâtre (captations de pièces, interviews d'artistes, courts documentaires sur les coulisses des œuvres et des théâtres ...). Au-delà de cet objectif de diffusion, cette plateforme est aussi une façon pour les partenaires du projet de faire un premier pas dans cet espace, aux contours encore flous et mouvants, où spectacle vivant et médium digital se rencontrent.

En développant cette plateforme, nous – partenaires du projet – avons nécessairement pris conscience de la complexité des enjeux

juridiques qui entourent la diffusion de captations de spectacles en ligne. Pour être plus précis, nous nous sommes rendu compte du manque de connaissance qui existe, tant chez les producteurs et diffuseurs que chez les artistes et interprètes, sur ces questions forcément nouvelles. C'est pourquoi nous avons fait appel à deux juristes spécialisés dans le domaine des droits d'auteur – Maxime De Brogniez et Antoine Vandebulke – pour produire une étude, un guide, nous permettant de mieux comprendre la nature de ces questions juridiques, les obligations qui en découlent pour les producteurs et diffuseurs et les étapes que ces derniers doivent suivre pour les remplir. La présente publication est un moyen pour nous, partenaires de Prospero – Extended Theatre, et l'ETC de diffuser le plus largement possible en Europe ces connaissances, essentielles au développement digital du secteur.

Serge Rangoni

*Directeur Général et Artistique du
Théâtre de Liège – chef de projet de
Prospero – Extended Theatre*

Résumé de l'étude

La captation et la diffusion audiovisuelle de spectacles vivants (théâtre, concerts, opéra, etc.) entraînent des contraintes particulières sur le plan du droit d'auteur et des droits voisins. La maîtrise de ces contraintes est de première importance pour les opérateurs culturels. En effet, une **absence d'autorisation ou une autorisation inadaptée** aux spécificités d'une captation et d'une diffusion en ligne peut purement et simplement **bloquer toute l'entreprise**.

À titre préliminaire, il importe d'**identifier les titulaires** de droit d'auteur et les titulaires de droits voisins impliqués dans un spectacle destiné à être capté et diffusé. En effet, chacun de ces titulaires devra consentir à la captation et aux modalités de la diffusion. Les producteurs veilleront à recueillir ces cessions ou licences **par écrit**, en y intégrant certains éléments obligatoires développés dans la présente étude (**modes d'exploitation cédés/autorisés, territoire, durée, rémunération**).

Les **principaux titulaires de droits d'auteur** sont l'auteur du texte, le metteur en scène, le compositeur de la musique ou encore le scénographe. Il arrive également que les concepteurs de lumières ou de costumes soient titulaires de droits d'auteur, pour peu que les conditions de protection soient rencontrées. Sont en effet protégées les œuvres mises en forme et originales, c'est-à-dire celles qui reflètent la personnalité de leur auteur. Un jeu de lumière (nécessairement mis en forme) qui répondrait à la condition d'originalité est donc susceptible d'être protégé par le droit d'auteur. Cette appréciation n'est pas toujours évidente ; elle doit être réalisée au cas par cas (en dernière instance par le juge compétent).

En outre, les artistes-interprètes (à l'instar des comédiens ou des musiciens) bénéficient de droits semblables aux droits d'auteur, que l'on qualifie de « **droits voisins** », lorsque leur prestation fait l'objet d'une fixation. Or, la captation d'un spectacle constitue une telle fixation, le producteur doit donc prendre en considération ces droits voisins.

Les titulaires de droit d'auteur et de droits voisins jouissent de certaines **prérogatives économiques (droits patrimoniaux)** : celles d'autoriser ou d'interdire la reproduction, la communication au public et la distribution de leur œuvre ou prestation. Il importe dès lors de veiller à obtenir la **cession** de ces droits ou une **licence conférée** pour une utilisation particulière.

Ils jouissent en outre de **prérogatives morales (droits moraux)** qui leur permettent notamment de s'opposer à toute atteinte portée à leur œuvre ou leur interprétation. Ces droits ne peuvent en principe être cédés.

Dans le cadre particulier de la captation et de la diffusion en ligne d'un spectacle vivant, il importe d'adapter la cession/autorisation aux particularités de ce mode de diffusion. En effet, une autorisation ou une cession accordée pour l'utilisation d'une œuvre dans le cadre d'une pièce de théâtre *live* ne couvre pas la captation et la diffusion en ligne de cette pièce. De même, un artiste-interprète, qui ne jouissait d'aucun droit voisin particulier dans le cadre d'une prestation *live* (si ce n'est le droit de s'opposer à la fixation), se voit investi de nouvelles prérogatives une fois que la prestation a été filmée.

Plus généralement, il conviendra de prendre en compte le territoire plus vaste que la cession doit couvrir, de régler la question des droits voisins et d'adapter les cessions de droits d'auteur au contexte d'une diffusion en ligne (en ce compris la rémunération y afférent).

Certains droits nationaux prévoient toutefois des **présomptions de cession** de droits pour permettre l'exploitation audiovisuelle, ce qui dispense le producteur d'obtenir certaines autorisations. L'application de ces présomptions exige parfois que la captation soit en elle-même une œuvre originale, distincte de l'œuvre initiale (le spectacle), de telle sorte qu'elle ne s'appliquerait *de facto* pas aux captations qui ne font pas l'objet d'un vrai travail de réalisation artistique. Outre l'application de ces présomptions, si la captation est considérée comme une œuvre originale, le réalisateur bénéficiera de droits d'auteur et le producteur bénéficiera d'un droit voisin sur la captation, qui leur permettront aussi de s'opposer à sa reproduction et à sa diffusion.

La présente étude vise donc à exposer les principaux éléments théoriques du droit d'auteur et des droits voisins, appliqués à la problématique spécifique de la captation et de la diffusion en ligne – voire, plus largement, audiovisuelle – de spectacles vivants. Elle propose ensuite une analyse plus précise des relations contractuelles entre les différentes parties prenantes, selon le point de vue du théâtre producteur : relations avec les auteurs et interprètes, avec les coproducteurs et avec la plateforme de distribution. Enfin, la structure classique d'un contrat de cession ou de licence est exposée, ainsi que des exemples de clauses contractuelles.

Captations du spectacle vivant : manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins

par

Maxime De Brogniez, *Maître de conférences à l'ULiège*

et

Antoine Vandenbulke, *Professeur à l'Université de Mons*

Introduction

Cette publication fait suite à une demande précise de la plateforme Prospero, projet regroupant neuf théâtres européens qui entendent collaborer en vue de produire et mettre à disposition des pièces de théâtre filmées sur une plateforme en ligne. Cette initiative s'inscrit plus largement dans le cadre de l'augmentation exponentielle des captations de spectacles à la suite de la pandémie de Covid-19 et des mesures de fermeture des établissements culturels qui ont été imposées. Cette augmentation massive d'une pratique qui existait déjà a mis en lumière un certain nombre d'éléments problématiques du point de vue juridique qui, pour la plupart, sont dus à une information incomplète des différents intervenants.

D'abord, la diffusion en ligne d'un spectacle vivant est susceptible d'atteindre un public beaucoup plus large sur un territoire beaucoup plus vaste et, par-là, **d'attirer l'attention sur d'éventuelles infractions** aux droits d'auteur qui n'auraient pas été remarquées dans le cadre d'une prestation jouée dans un théâtre. En outre, l'œuvre elle-même, désormais fixée sur un support, devient particulièrement exposée à un **risque de contrefaçon** (copie non autorisée, téléchargement illégal, diffusion non autorisée, etc.).

Ensuite, la fixation de la prestation nécessite de prendre en compte les **droits voisins** des artistes-interprètes (et des producteurs), dont l'importance est minime lorsqu'un spectacle est cantonné à la scène.

Plus généralement, l'exploitation audiovisuelle est un **nouveau mode d'exploitation**, qui exige d'obtenir des autorisations spécifiques. Le **territoire** couvert est aussi beaucoup plus large dans le cadre d'une exploitation en ligne, ce qui implique d'adapter la portée des droits cédés ou autorisés.

La présente étude vise donc à apporter les éléments de réponse aux principales questions liées à la captation et à la diffusion audiovisuelle de spectacles vivants. Elle est d'abord adressée aux **non-juristes**, en particulier les théâtres et les artistes, et poursuit donc un objectif pédagogique. Le but recherché est en effet de proposer un outil maniable pour tout opérateur culturel soucieux de mener à bien une captation.

Elle s'articule en deux parties. La première consiste en une présentation des concepts juridiques pertinents, c'est-à-dire les **principes généraux** du droit d'auteur et des droits voisins au regard de la diffusion audiovisuelle de spectacles. Dans la seconde partie, nous nous intéresserons de plus près aux différentes **relations contractuelles** qui interviennent dans le processus de captation et diffusion d'un spectacle vivant. Cette partie comprend notamment des **exemples de clauses contractuelles**. Enfin, un **glossaire** et une **liste des textes juridiques pertinents** sont intégrés en annexes.

Première partie

Présentation générale des droits d'auteur et des droits voisins dans les arts de la scène et spécificités de leur diffusion audiovisuelle

Dans cette première partie, nous allons exposer les grands principes du droit d'auteur (1.) et des droits voisins (2.), en attachant une attention toute particulière aux questions qui se posent dans le cadre d'une captation et d'une diffusion audiovisuelle de spectacles.

1. Le droit d'auteur

1.1. Définition du droit d'auteur

Le droit d'auteur est un ensemble de règles relatives à la protection juridique et aux conditions d'utilisation d'une **œuvre**, qui peut elle-même être définie comme l'expression d'une **idée originale mise en forme**.

À la différence de la propriété classique (matérielle), les œuvres de l'esprit sont des informations qui peuvent librement circuler et qui ne connaissent pas les limites de la rareté. Le droit d'auteur vise donc à restreindre cette libre circulation dans le but de rémunérer la créativité du créateur. Pour des raisons d'intérêt général cependant, un certain nombre de limites (limite temporelle et exceptions diverses) ont été imposées à cette propriété littéraire et artistique, dans le but de permettre une certaine diffusion de la culture.

1.2. Sources juridiques du droit d'auteur

La matière du droit d'auteur a fait l'objet d'une forte harmonisation au niveau international *via* la conclusion de traités internationaux. Une telle harmonisation est en effet nécessaire pour s'assurer de l'effectivité de la protection.

L'Union européenne s'est saisie de la matière en adoptant des directives, laissant donc une certaine marge de manœuvre aux États auxquels celles-ci s'adressent. Les *directives* en effet, contrairement aux *règlements*, ne sont en principe pas directement applicables dans les droits nationaux. Elles doivent être transposées par les législateurs nationaux, qui disposent d'une marge de manœuvre plus ou moins grande, selon les dispositions de la directive en question.

Ces traités et directives fixent un cadre général qui ne préjudicie pas à la liberté qu'ont les États de poser certains choix. Si la matière est donc fortement harmonisée au niveau international et, en particulier, au niveau de l'Union européenne, il ne faut pas perdre de vue que des particularités nationales importantes subsistent.

Dans la présente étude, nous nous concentrerons principalement sur les normes internationales. Néanmoins, lorsque cela s'avère pertinent, nous ferons quelques incursions dans les régimes juridiques nationaux – en particulier belge et français.

Avant d'en étudier la substance, voyons quelles sont les principales sources juridiques du droit d'auteur¹.

L'instrument de droit international fondateur du droit d'auteur contemporain est la **Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques** (ci-après, « la Convention de Berne »), adoptée en 1886 et plusieurs fois modifiée depuis. De nombreux textes de droit européen et de droit national s'y réfèrent régulièrement. Elle offre aux créateurs (auteurs, musiciens, peintres, etc.²) les moyens de contrôler la manière dont leurs œuvres peuvent être utilisées, par qui, et sous quelles conditions. Cette convention repose sur trois principes essentiels : le traitement national³, l'absence de formalités pour la protection⁴ et l'indépendance des protections⁵. Elle compte à ce jour 179

1 Les principales sources sont reprises à la fin de l'étude.

2 Cf. *infra*, Première partie, 1.3., « Les titulaires du droit d'auteur ».

3 Les œuvres originaires d'un État contractant à la Convention de Berne (c'est-à-dire dont l'auteur est ressortissant de cet État ou qui ont été publiées pour la première fois dans cet État) doivent bénéficier dans chacun des autres États contractants de la même protection que celle que cet État offre à ses propres ressortissants.

4 Dès lors que les conditions requises pour qu'une œuvre soit protégée sont remplies (cf. *infra*, Première partie, 1.4., « Conditions nécessaires à la protection »), son auteur jouit d'un droit d'auteur sur cette œuvre sans autre formalité.

5 La protection conférée par la Convention de Berne s'applique également aux œuvres

parties contractantes dont tous les pays de l'Union européenne et les États-Unis d'Amérique.

L'Union européenne a adopté plusieurs **directives** en matière de droit d'auteur. Comme évoqué, une directive est un instrument juridique de droit européen qui doit être transposé par les États membres, *via* une loi ou un autre instrument adéquat, dans leur ordre juridique. *Elles ne sont donc pas applicables comme telles*⁶. Ces directives posent un cadre commun de protection minimale et laissent parfois une certaine marge de manœuvre aux États membres (par exemple en matière d'exceptions au droit d'auteur). Pour connaître le régime applicable à une œuvre, il convient donc toujours de se rapporter aux droits nationaux applicables.

1.3. Les titulaires du droit d'auteur

D'une manière générale, sauf en ce qui concerne les œuvres cinématographiques et audiovisuelles, ce sont les droits nationaux qui règlent les questions de la titularité du droit d'auteur et de ses déclinaisons particulières. Nous présenterons donc ici seulement des tendances qu'il conviendra de préciser en fonction du droit applicable.

Le titulaire originaire du droit d'auteur est **la personne physique qui a créé l'œuvre**⁷. Il n'importe pas que la personne ait matériellement réalisé l'œuvre mais qu'elle l'ait conçue et, plus précisément, qu'elle porte l'empreinte de sa personnalité⁸. Ainsi, le titulaire d'un droit d'auteur sur un costume n'est pas le couturier mais bien le concepteur du costume, le titulaire d'un droit d'auteur sur un décor n'est pas le menuisier mais le scénographe, etc.

Certaines titularités relatives à certaines œuvres nécessitent des aménagements ou des précisions :

- Certaines œuvres sont le fruit de plusieurs personnes physiques. Ce sont des **œuvres de collaboration**. Elles sont la propriété commune

qui ne sont pas protégées dans leur pays d'origine, pour peu que la Convention leur soit applicable.

6 Hormis dans quelques cas très particuliers.

7 Le droit international et européen ne se prononce toutefois pas explicitement sur cette question. En revanche, certains droits nationaux affirment ce principe (par exemple : article XI.170 du Code de droit économique belge ou encore article L113-1 du Code de la propriété intellectuelle français qui consacre implicitement ce principe). Du reste, il nous semble que cette solution s'impose au vu de l'économie générale des textes pertinents en la matière.

8 Voy. par exemple : Cass. fr., 13 novembre 1973, *D.*, 1974, p. 533.

des auteurs qui doivent donc exercer leurs droits d'un commun accord. Il est possible (et recommandé) de régler contractuellement la manière dont les droits seront exercés par les co-auteurs.

- Concernant les **œuvres cinématographiques ou audiovisuelles**, la directive 2006/116 dispose que « le réalisateur principal d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle est considéré comme l'auteur ou un des auteurs. Les États membres sont libres de désigner d'autres coauteurs »⁹.
- Enfin, il existe des œuvres dont les titulaires de droits sont inconnus. On parle d'**œuvres orphelines**. En principe, il est impossible d'utiliser ou d'exploiter une œuvre protégée sans le consentement des ayants droit¹⁰.

Concernant le **cas précis d'une pièce de théâtre**, les titulaires de droits d'auteur sont multiples. En principe, chaque intervenant sera titulaire des droits sur sa création : l'auteur du texte pour le texte, le compositeur pour la musique, le metteur en scène pour la mise en scène et, dans certains cas, l'éclairagiste pour la conception lumière, le scénographe, le costumier, etc.¹¹ Si le résultat est le fruit d'un travail concerté qui rend difficile l'identification d'auteurs déterminés (par exemple entre un metteur en scène et un chorégraphe ou entre un décorateur et un scénographe) on sera en présence d'une œuvre de collaboration (qui peut, le cas échéant, cohabiter avec des œuvres isolées : par exemple la mise en scène pourrait être qualifiée d'œuvre de collaboration entre un metteur en scène et un chorégraphe, sans que le décor ou les costumes y soient intégrés en raison de leur caractère accessoire). Si cette prestation fait l'objet d'une **captation audiovisuelle**, le résultat est aussi susceptible d'être protégé par droit d'auteur, si cette œuvre est jugée originale – nous reviendrons sur cette notion *infra*¹². La titularité sera déterminée grâce aux présomptions relatives aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles.

⁹ Article 2.1 de la directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil du 12 décembre 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins (ci-après, « la directive 2006/116 »).

¹⁰ Sous l'impulsion du droit européen (directive 2012/28/UE), un régime spécifique a toutefois été mis en place afin de permettre certaines utilisations de telles œuvres orphelines par les bibliothèques, les établissements d'enseignement, les musées accessibles au public, ainsi que les archives, les institutions depositaires du patrimoine cinématographique ou sonore et les organismes de radiodiffusion de service public. Les théâtres ne sont donc pas visés et ne peuvent, dès lors, pas bénéficier de ce régime particulier.

¹¹ Cf. *infra*, Première partie 1.4., « Conditions nécessaires à la protection ».

¹² Première partie, 1.4.2. « Originalité ».

1.4. Conditions nécessaires à la protection

Pour bénéficier de la protection du droit d'auteur, l'œuvre doit être **originale** et **mise en forme**. Une fois ces conditions remplies, l'œuvre jouit de la protection indépendamment de toute formalité¹³. En d'autres termes, dès lors que les conditions de mise en forme et d'originalité sont remplies, la protection est **automatique**¹⁴.

1.4.1. Mise en forme

Le droit d'auteur ne confère d'exclusivité que sur les créations **mises en forme**. Sont donc exclues de la protection les seules *idées*, ainsi que les méthodes, règles¹⁵ et autres concepts. Les différents textes légaux restent volontairement flous afin de ne pas exclure *a priori* certaines mises en forme. Ainsi, la Convention de Berne protège des productions « quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression »¹⁶. Une liste est fournie mais elle n'est pas limitative¹⁷. La directive 2006/116, quant à elle, se réfère à la Convention de Berne pour définir l'œuvre protégée¹⁸.

L'exigence de forme ne signifie pas que l'œuvre doive être *achevée* ou suffisamment avancée. Une ébauche, une esquisse, des notes préparatoires, peuvent être protégées pour peu qu'elles soient suffisamment mises en

¹³ La Convention de Berne précise à cet égard que « [l]a jouissance et l'exercice de ces droits ne sont subordonnés à aucune formalité » (article 5, 2). En droit français, l'article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle énonce que « [l]'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous ».

¹⁴ Dans certains États cependant, certaines procédures administratives sont nécessaires pour rendre la protection effective ; c'est par exemple le cas aux États-Unis, où le *copyright* doit être enregistré au sein de l'*US copyright office* pour introduire un recours devant les juridictions fédérales (17 United States Code § 411). Cette condition ne s'applique toutefois plus aux œuvres étrangères (afin de satisfaire aux exigences de la Convention de Berne). Par ailleurs, il peut être intéressant d'enregistrer l'œuvre (par exemple *via* une société d'auteur) pour se réserver une preuve de la date de la création.

¹⁵ Voy. A. BERENBOOM, *Le Nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, 5^e éd., Bruxelles, Larcier, 2022, p. 85.

¹⁶ Article 2, 1.

¹⁷ « (...) les livres, brochures et autres écrits ; les conférences, allocutions, sermons et autres œuvres de même nature ; les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ; les œuvres chorégraphiques et les pantomimes ; les compositions musicales avec ou sans paroles ; les œuvres cinématographiques, auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie ; les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; les œuvres photographiques, auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la photographie ; les œuvres des arts appliqués ; les illustrations, les cartes géographiques ; les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences » (article 2,1).

¹⁸ Article 1.1.

forme pour rencontrer l'exigence d'originalité^{19 20}. L'immatérialité ou le caractère éphémère de la manifestation de la forme (comme l'exécution d'un spectacle) n'entraîne pas non plus l'absence de forme protégeable par droit d'auteur.

Concernant les **arts de la scène**, la liste exemplative de la Convention de Berne vise plus particulièrement « les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales ; les œuvres chorégraphiques ou les pantomimes »²¹. Précisons que ces catégories recouvrent à n'en pas douter les pièces de théâtre, les opéras et opérettes, les comédies musicales, danses, mimes, les tours de cirque, les tours d'illusionnistes, les acrobaties ou encore certains spectacles sportifs (comme le patinage)^{22 23}.

Si le statut de la **mise en scène** a pu être controversé (certains estimant qu'il ne s'agissait « que » de l'interprétation d'un texte²⁴), il est aujourd'hui admis qu'une mise en scène est protégeable en tant que telle²⁵ pour peu que la condition d'originalité soit, elle aussi, rencontrée.

Enfin, les concepteurs des **costumes et décors** peuvent également jouir d'un droit d'auteur sur ces créations si elles sont originales²⁶. La qualité

de co-auteur d'une pièce ou d'une mise en scène leur a par ailleurs déjà été reconnue en France (mais la jurisprudence semble plutôt imprévisible)²⁷. Les **créations lumière** intégrées dans un spectacle sont également protégeables pour peu qu'elles soient originales.

1.4.2. Originalité

Une forme ne jouit de la protection conférée par le droit d'auteur que si elle est **originale**. Cette notion a été dégagée et précisée par la jurisprudence, en particulier par la Cour de justice de l'Union européenne qui a fait de l'originalité une notion autonome de droit européen (cela signifie que le juge européen est compétent pour préciser le contenu de cette notion, au détriment des juges nationaux).

Une œuvre est originale lorsqu'elle est une **création intellectuelle propre à son auteur**²⁸, c'est-à-dire lorsqu'elle « reflète la personnalité de celui-ci »; tel est notamment le cas « si l'auteur a pu exprimer ses capacités créatives lors de la réalisation de l'œuvre en effectuant des **choix libres et créatifs** »²⁹. Une réalisation obéissant à des impératifs purement techniques ou suivant des directives très précises ne serait, dès lors, pas originale. Par contre, si des choix traduisant une créativité suffisante ont été posés, la réalisation pourra être qualifiée d'originale. La notion d'originalité devient alors essentielle pour déterminer si certaines fonctions au départ plus techniques (à l'instar de l'éclairage, de la création de décors ou de costumes) peuvent donner naissance à un droit d'auteur. En somme, l'originalité est le véritable **point de bascule** entre la prestation technique et l'œuvre protégée par le droit d'auteur.

Au vu des deux critères du droit d'auteur – forme et originalité – et de leur relative plasticité, il ne fait pas de doute que l'intégralité des

lui permettant d'exprimer ses propres choix artistiques ». Elle juge qu'« il a, à travers les choix qui lui reviennent, exprimé sa propre sensibilité et empreint son œuvre de sa personnalité » (CA Paris, 21 octobre 2009, *PI*, 2010, p. 614, note A. Lucas). La question principale dans cet arrêt était celle de l'originalité de la création, la mise en forme étant évidente. Pour apprécier cet aspect, la Cour s'est fondée sur la marge de liberté dont disposait le décorateur, ce qui est conforme à la jurisprudence européenne (cf. *infra*, Première partie, 1.4.2., « Originalité »).

19 Ceci est clairement exprimé en droit français : « L'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur » (article L. 111-2 du Code de la propriété intellectuelle).

20 Cf. *infra*, Première partie, 1.4.2., « Originalité ».

21 Article 2, 1.

22 M. VIVANT et J.-M. BRUGUIÈRE, *Droit d'auteur et droits voisins*, 4^e éd., Paris, Dalloz, 2019, pp. 238-239.

23 Concernant les domaines chorégraphiques, les numéros de cirque et les pantomimes, la loi française comprend une exigence absente de la Convention de Berne et d'autres législations nationales (la Belgique par exemple). L'article L121-2 du Code de la propriété intellectuelle dispose en effet que « [s]ont considérées notamment comme œuvre de l'esprit au sens du présent code : [...] Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement [nous soulignons] ». Cette exigence de fixation par écrit ou autrement est absente concernant les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales. Elle constitue essentiellement une exigence probatoire que certains auteurs jugent discutable, « puisque, fait juridique, la création devrait être prouvée par tous moyens » (P.-Y. GAUTIER, *Propriété littéraire et artistique*, 11^e éd., Paris, PUF, 2019, p. 95.). Cela dit, l'adverbe autrement ouvre des possibilités de preuve infinies (vidéos, enregistrements vocaux, etc.) qui nous semblent vider cette exigence supplémentaire de toute substance.

24 H. DESBOIS, *Le Droit d'auteur en France*, 3^e éd., Paris, Dalloz, 1978, n°184 et 186 bis.

25 Voy. M. VIVANT et J.-M. BRUGUIÈRE, *op. cit.*, p. 239 et les références jurisprudentielles citées : Paris, 27 septembre 1996, *D.*, 1997, p. 357, note Edelman ; *RIDA*, 1997/2, p. 270, note Kéréver ; Paris, 9 septembre 2011, *PI*, 2012, n° 42, note Lucas ; Paris, 16 octobre 2013, *PI*, 2014, n° 50, p. 54, note Lucas.

26 Pour apprécier si un décorateur était titulaire de droits d'auteur, la Cour d'appel de Paris a ainsi vérifié s'il avait « disposé dans la réalisation de son œuvre d'une marge de liberté

27 P.-Y. GAUTIER, *op. cit.*, p. 97 et la jurisprudence citée : refusant cette qualité à Léger, Trib. Civ. Seine, 15 octobre 1954, *RIDA*, janv. 1955, p. 146 ; voy. également, même juridiction, 2 juillet 1958, *JCP*, 1960, II, p. 11710, concl. Combaldieu ; Cass. fr., 5 mars 1968, *D.*, 1968, p. 382 rejetant le pourvoi contre Paris, 11 mai 1965, *D.*, 1967, p. 555, note Françon.

28 CJUE, 16 juillet 2009, *Infopaq International*, C-5/08, point 35.

29 CJUE, 1^{er} déc. 2011, *Painer c/ Standard Verlags GmbH et al.*, C-145/10, points 88-89.

œuvres intervenant dans le cadre des arts de la scène peut potentiellement être protégée par le droit d'auteur, y compris les spectacles filmés qui ne seraient diffusés que *via* des médias audiovisuels

Peuvent toutefois persister **certaines questions** liées aux titulaires de droit d'auteur. S'il est évident que les metteurs en scène, dramaturges, compositeurs, chorégraphes et, dans le cadre spécifique d'une captation vidéo, l'éventuel réalisateur bénéficient d'un droit d'auteur, la question doit être appréciée au cas par cas, au regard du **critère de l'originalité**, pour les fonctions plus techniques (par exemple pour les éclairagistes scénographes, maquilleurs, etc.). Il est en tout cas certain que le droit d'auteur **n'exclut, par principe, aucune forme d'expression**. Si la frontière entre acte technique et acte créatif potentiellement protégé par le droit d'auteur peut, à certains égards, poser question, il reviendra, en dernière instance, aux juges de trancher.

1.5. Durée du droit d'auteur

Dans l'Union européenne, les droits d'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique au sens de l'article 2 de la Convention de Berne durent **toute la vie de l'auteur et pendant soixante-dix ans après sa mort**, quelle que soit la date à laquelle l'œuvre a été licitement rendue accessible au public³⁰.

La directive 2006/116 précise que, s'agissant d'une **œuvre de collaboration** ayant plusieurs auteurs, la durée de la protection est calculée à partir de la mort du dernier survivant des collaborateurs^{31 32}.

Dans le cas d'**œuvres anonymes ou pseudonymes**, la durée de protection est de soixante-dix ans après que l'œuvre a été licitement rendue accessible au public. Toutefois, lorsque le pseudonyme adopté par l'auteur ne laisse aucun doute sur son identité ou si l'auteur révèle son identité

30 Article 1.1 de la directive 2006/116.

31 Article 1.2 de la directive 2006/116. Le droit dérivé européen prévoit une particularité pour les œuvres cinématographiques ou audiovisuelles en raison du grand nombre d'intervenants : la durée de protection d'une œuvre cinématographique ou audiovisuelle prend fin soixante-dix ans après la mort du dernier survivant parmi les personnes suivantes : le réalisateur principal, l'auteur du scénario, l'auteur du dialogue et le compositeur d'une musique créée expressément pour être utilisée dans l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle (article 2.2 de la directive 2006/116). Concernant un spectacle filmé, ce régime est applicable si la captation revêt le caractère d'œuvre originale caractérisée, notamment, par des choix librement posés par le réalisateur.

32 Sur la notion d'œuvre de collaboration, cf. *supra*, Première partie, 1.3., « Les titulaires du droit d'auteur ».

pendant la période de protection, la durée de protection est de soixante-dix ans après la mort de cet auteur³³.

Ces durées sont calculées à partir du 1^{er} janvier de l'année qui suit le fait générateur.

1.6. Prérogatives du droit d'auteur

L'auteur d'une œuvre protégée est investi de plusieurs prérogatives qui lui confèrent une certaine maîtrise sur l'exploitation de son œuvre. On y regroupe des aspects patrimoniaux (**droits patrimoniaux**) et des aspects moraux (**droits moraux**).

Les **droits patrimoniaux** peuvent faire l'objet d'une **cession**. Les **droits moraux**, en revanche, sont **en principe incessibles**³⁴. L'auteur conserve donc la faculté de s'en prévaloir même s'il a cédé ses droits patrimoniaux, en ce compris vis-à-vis du cessionnaire titulaire des droits patrimoniaux³⁵. La Convention de Berne prévoit que, après la mort de l'auteur, les droits moraux sont maintenus au moins jusqu'à l'extinction des droits patrimoniaux^{36 37}.

1.6.1. Droits patrimoniaux

Les droits patrimoniaux rassemblent le droit de **reproduction**, le droit de **représentation ou communication au public** et le droit de **distribution**. Nous verrons qu'il existe également une forme de droit à une **rémunération** en contrepartie de licences obligatoires.

Reproduction

Les auteurs ont le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la reproduction directe ou indirecte, provisoire³⁸ ou permanente, par quelque moyen et

33 Article 1.3 de la directive 2006/116.

34 Article 6*bis*, § 1^{er} de la Convention de Berne.

35 Voy. cependant les nuances à apporter à ce principe *infra*, Première partie, I.h.ii, « Droits moraux ».

36 Article 6*bis*, § 2 de la Convention de Berne.

37 À cet égard, les législations nationales diffèrent. En France, par exemple, l'article L121-1 du Code de la propriété intellectuelle dispose que le droit au respect du nom, de la qualité et de l'œuvre est perpétuel. En Belgique, en revanche, à défaut de précisions, il est généralement admis que les droits moraux s'éteignent avec les droits patrimoniaux. Cette position est toutefois encore controversée, les cours et tribunaux n'ayant jamais été amenés à se prononcer sur la question (voy. B. VANBRABANT, « La prescription en droit d'auteur », *A&M*, 2010/5-6, pp. 422 et s.).

38 Par exemple, le *streaming* constitue un acte de reproduction provisoire de l'œuvre sur la mémoire tampon d'un ordinateur (P.-Y. GAUTIER, *op. cit.*, p. 278).

sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, de leurs œuvres³⁹. Notons que tout enregistrement sonore ou audiovisuel est considéré comme une reproduction au sens de la Convention de Berne.

L'auteur a le droit de **contrôler la fixation de l'œuvre sur tout support matériel** (livre, enregistrement sonore ou vidéo, etc.) et **la multiplication de ces supports** (photocopie, copie de DVD, copie numérique, tirage de livres, etc.). Le fait que la reproduction soit intégrale ou partielle, directe ou indirecte, provisoire ou permanente n'importe pas : il faut obtenir l'autorisation de l'auteur. Du reste, la destination de la reproduction et son caractère lucratif ou non sont sans pertinence.

Si la reproduction peut être **matérielle**, elle peut également revêtir un caractère **intellectuel**. On parle parfois de **droit d'adaptation**. Ainsi, beaucoup d'œuvres sont inspirées ou adaptées d'œuvres préexistantes. Les auteurs de ces **œuvres dérivées** jouissent des mêmes droits sur leurs œuvres que tout auteur. Il est toutefois possible pour les ayants droit de l'œuvre originaire de s'opposer à l'exploitation de l'œuvre dérivée si celle-ci contrevient à leurs prérogatives morales ou patrimoniales. À cet égard, il convient de tracer la limite entre la reprise d'une idée ou d'un thème (licite puisque les idées ne sont pas protégeables en tant que telles) et la reprise d'une mise en forme originale. La jurisprudence est contrastée et les juges disposent d'un pouvoir d'appréciation important⁴⁰.

La Convention de Berne réserve aux auteurs (ou à leurs ayants droit) le droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de l'œuvre⁴¹.

Concernant en particulier **la reproduction et l'utilisation d'œuvres musicales** (ou d'extraits, même très courts, de telles œuvres) dans une œuvre

39 Article 2 de la directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (ci-après, « la directive de 2001 ») ; article 9 de la Convention de Berne.

40 Selon la Cour de cassation belge, il convient d'avoir égard aux ressemblances (et non aux différences) entre éléments originaux des deux œuvres : « si une œuvre présente des ressemblances importantes avec une œuvre existant antérieurement, il appartient au juge du fond d'examiner si ces ressemblances avec l'œuvre plus ancienne sont fortuites ou résultent d'emprunts conscients ou inconscients à cette œuvre, auquel cas une infraction est commise aux droits d'auteur. En cas de ressemblance suffisante entre les éléments originaux des deux œuvres, l'auteur de l'œuvre la plus récente est tenu de renverser la présomption de reproduction en rendant plausible le fait qu'il ne connaissait pas l'œuvre antérieure ou qu'il ne pouvait raisonnablement en avoir connaissance ». Cass. belge, 3 septembre 2009, RG C.08.0337.N.

41 Article 8 de la Convention de Berne.

audiovisuelle ou dans le cadre d'une pièce de théâtre, la pratique a dégagé un **droit de synchronisation**. Il ne s'agit pas d'une prérogative distincte, mais bien d'une application spécifique du droit de reproduction. Le droit de synchronisation vise l'utilisation d'œuvres musicales ou de fragments d'œuvres musicales dans une œuvre audiovisuelle et, plus généralement dans tout contexte différent de celui pour lequel elles ont été composées. Comme pour le droit de reproduction, il est nécessaire d'obtenir l'autorisation des ayants droit. Certaines sociétés de gestion proposent des **catalogues de musique de production**. Il s'agit d'un répertoire permettant de fournir de la musique à des productions audio, audiovisuelles ou théâtrales. Dans ce cadre-là, il n'est généralement pas nécessaire de contacter les ayants droit : les sociétés de gestion sont également mandatées pour autoriser l'utilisation (sauf opposition explicite des ayants droit, sur la base de leurs droits moraux par exemple). Des tarifs sont établis sur la base du territoire dans lequel l'utilisation est permise, du médium, ainsi que de la durée de la licence. Attention, le droit d'utiliser une œuvre musicale dans un contexte déterminé n'entraîne pas le droit d'utiliser l'œuvre dans un autre contexte. Si un contrat de synchronisation a été conclu pour l'utilisation d'une œuvre dans le cadre d'une pièce de théâtre et qu'on souhaite capter cette pièce, il est nécessaire d'obtenir les droits nécessaires à la captation et à l'exploitation audiovisuelle de la captation.

Dans l'hypothèse d'une captation d'un spectacle créé pour la scène, la captation constitue un *acte de reproduction* qui doit donc être autorisé par tous les titulaires de droits d'auteur que l'on retrouve dans le spectacle concerné (par exemple : dramaturge, metteur en scène, compositeur, etc.) ; d'où l'intérêt d'une cession de ces droits au producteur.

Si cette captation est originale, elle peut à son tour constituer une œuvre protégée dérivée et, à ce titre, conférer un monopole relatif à sa reproduction numérique ou matérielle.

Communication au public et représentation

La directive de 2001 dispose que « les États membres prévoient pour les auteurs le droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute communication au public de leurs œuvres, par fil ou sans fil, y compris la mise à la disposition du public de leurs œuvres de manière que chacun puisse y avoir

accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement »⁴².

Ce droit vise tant les communications directes au public (ou représentations), que ce soit par l'auteur lui-même ou par des exécutants (acteurs, musiciens, etc.), que les communications effectuées grâce à un dispositif technique. Notons que la gratuité d'un spectacle n'exclut pas la qualification de communication au public telle que protégée par le droit d'auteur.

Le « public » visé à l'article visé à l'article 3 de la directive de 2001 vise un nombre indéterminé de destinataires potentiels et implique, par ailleurs, un nombre de personnes assez important⁴³. Il n'y a pas de communication au public au sens de la directive si l'œuvre est rendue perceptible à une des personnes déterminées appartenant à un groupe privé⁴⁴. Ce constat amène la Cour à juger que « la notion de public comporte un certain seuil *de minimis*, ce qui exclut de cette notion une pluralité de personnes concernées trop petite, voire insignifiante »⁴⁵. C'est aux juges qu'il reviendra d'évaluer concrètement ce seuil, au cas par cas.

S'agissant des représentations « privées » ou des répétitions réservées à la presse, sans que la jurisprudence se soit, à notre connaissance, explicitement prononcée sur la question, il nous semble raisonnable de soutenir que, pour peu que les personnes présentes aient été nominativement invitées, que leur nombre soit dérisoire par rapport à la capacité de la salle et, si possible, que l'accès soit gratuit, il n'y a sans doute pas d'acte de communication au public au sens que la Cour de justice de l'Union européenne donne à ce concept.

Distribution

Les auteurs jouissent du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire toute forme de distribution au public, par la vente ou autrement, de l'original de leurs œuvres ou de copies de celles-ci⁴⁶. Il est donc ici question du stade de la vente (ou de la distribution plus largement) et non plus de la reproduction.

42 Article 3.1 de la directive de 2001.

43 Voy. CJUE, 2 juin 2005, C-89/04, point 30 ; 14 juillet 2005, C-192/04, point 31 ; 7 décembre 2006, C-306/05, points 37 et 38 ; 15 mars 2012, C-135/10, point 84.

44 CJUE 15 mars 2012, C-135/10, point 85.

45 CJUE 15 mars 2012, C-135/10, point 86.

46 Article 4 de la directive de 2001.

En vue de favoriser la libre circulation au sein de l'Union européenne, un mécanisme d'épuisement du droit de distribution est prévu : en cas de première vente ou autre transfert de propriété de l'œuvre ou des copies de celles-ci au sein de l'Union européenne par le titulaire du droit ou avec son consentement, le titulaire du droit ne pourra pas s'opposer à un nouvel acte de distribution (par exemple une revente)⁴⁷. Il ressort de la jurisprudence de la Cour de justice de l'Union européenne que le droit de distribution et le mécanisme d'épuisement ne visent que les objets tangibles (et non les « supports » dématérialisés) qui incorporent la création intellectuelle⁴⁸.

Concrètement, cela signifie que les ayants droit contrôlent la distribution de l'œuvre ; toutefois, après avoir autorisé la première vente de l'objet tangible qui incorpore l'œuvre (par exemple un DVD ou Blu-ray de la captation), ils ne peuvent s'opposer à la revente de celui-ci (application du principe de l'épuisement). Cet épuisement ne vaut toutefois pas pour la vente de fichiers numériques (le téléchargement de la captation par exemple) ; l'ayant droit pouvant s'opposer à la revente.

Rappelons par ailleurs que l'œuvre doit être incorporée à un support, fût-il numérique, pour qu'elle soit concernée par le droit de distribution, alors que la diffusion en ligne ou à la télévision relève de la communication au public.

Particularités des droits à rémunération

Conscient de l'impossibilité de contrôler toutes les utilisations d'une œuvre, d'une part, et souhaitant permettre certaines utilisations, d'autre part, un mécanisme de rémunération équitable est prévu pour certaines utilisations. Ces rémunérations sont versées par des organismes de gestion collective. Ces droits à rémunération sont en fait le corollaire d'exceptions à l'exclusivité des droits. On parle de *licences légales* ou *obligatoires*.

47 Cette exception ne s'applique pas aux copies initialement mises en circulation en dehors de l'Union européenne (CJUE, 12 septembre 2006, C-479/04).

48 CJUE, 22 janvier 2015, C-419/13, point 37 ; CJUE, 19 décembre 2019, C-263/18, point 52. Une des raisons avancées pour justifier cette différence de traitement entre le support matériel et l'œuvre dématérialisée (sur internet, sous forme d'ebook, etc.) est l'absence d'usure de l'œuvre non incorporée à un support : toute nouvelle distribution équivaldrait, concrètement, à la mise sur le marché d'un objet neuf.

De tels droits sont prévus dans le cadre d'exceptions au droit de reproduction :

- lorsqu'il s'agit de reproductions effectuées sur papier ou sur support similaire au moyen de toute technique photographique ou de tout autre procédé ayant des effets similaires (photocopieuse, scanner...), à l'exception des partitions⁴⁹ ;
- lorsqu'il s'agit de reproductions effectuées sur tout support par une personne physique pour un usage privé et à des fins non directement ou indirectement commerciales (par exemple, la copie d'un CD ou son importation sur une clé USB)⁵⁰.

1.6.2. Droits moraux

À côté des droits patrimoniaux, l'auteur jouit de droits moraux. Contrairement aux droits patrimoniaux, il est en principe **impossible de céder ses droits moraux**⁵¹. Par ailleurs, dans certains États – dont la France – les droits moraux sont perpétuels, c'est-à-dire qu'ils pourront être exercés par les ayants droit des auteurs sans limite temporelle⁵².

Ce principe d'incessibilité appelle toutefois certaines **nuances** qui devront être vérifiées au cas par cas selon le droit applicable, la matière des droits moraux restant tributaire d'un **fort ancrage national**. Il est en tout cas certain que seraient **nulles de plein droit les clauses de cession globale et anticipée des droits moraux, de même qu'une renonciation globale à leur exercice**.

Cependant, l'auteur qui marquerait son accord sur des modifications apportées dans le cadre d'une cession du droit d'adaptation ne pourrait valablement invoquer son droit moral pour revenir sur cet accord⁵³, pour peu que la modification en question entre dans le cadre de la marge d'adaptation dont bénéficie le cessionnaire des droits patrimoniaux.

Du reste, **une renonciation contractuelle à l'exercice du droit moral est, dans une certaine mesure, admise**⁵⁴ (par exemple, une clause imposant l'anonymat ou l'utilisation d'un pseudonyme à l'auteur serait en général valable).

49 Article 5.2, a), de la directive de 2001.

50 Article 5.2, b), de la directive de 2001.

51 Article 6 bis de la Convention de Berne.

52 Cf. *supra*, Première partie, 1.5., « Durée du droit d'auteur ».

53 M. MARKELLOU, *Le Contrat d'exploitation d'auteur*, Bruxelles, Larcier, 2012, n° 37.

54 En France, il est nécessaire que cette clause soit suffisamment précise quant à son objet et soit révocable à tout moment (*Ibid.*, n° 53 et s.).

Divulgarion

Le droit de divulgation réserve à l'auteur le droit exclusif de ne livrer son œuvre au public que de la manière et dans les conditions qu'il juge convenables⁵⁵. Ce droit implique la faculté de ne pas divulguer l'œuvre et de décider quand elle est achevée et peut être divulguée. Ainsi, les tiers ont l'obligation de ne pas faire connaître l'œuvre sans l'accord formel de l'auteur. Par exemple, un éditeur ne peut divulguer un manuscrit si l'auteur a spécifié que la version n'était pas définitive. Dans le cadre du spectacle vivant, les auteurs de la pièce (par exemple le metteur en scène) pourraient donc s'opposer à la première représentation de la pièce⁵⁶. Il en est de même pour une captation, si celle-ci représente une œuvre nouvelle ; tous les auteurs de cette œuvre audiovisuelle (par exemple le réalisateur, mais également le metteur de en scène s'il s'agit de deux personnes distinctes) pourraient également s'opposer à la divulgation.

Paternité

L'auteur a toujours le droit de revendiquer la paternité de son œuvre, c'est-à-dire l'identification de son nom en lien avec l'œuvre⁵⁷. Symétriquement, les tiers sont tenus d'indiquer le nom de l'auteur lorsqu'ils présentent l'œuvre (par exemple sur une affiche, un programme de salle, un générique, etc.). Le droit de paternité entraîne aussi la possibilité pour l'auteur d'exiger l'anonymat ou l'utilisation d'un pseudonyme.

Intégrité

L'auteur a le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de l'œuvre et, plus généralement, à toute atteinte à l'œuvre⁵⁸. L'intégrité dont il est question est tant matérielle (il n'est pas permis de supprimer les passages d'un texte ou de couper un tableau trop grand) qu'intellectuelle (principalement dans le cadre d'une adaptation). En ce qui concerne la diffusion audiovisuelle de spectacles vivants, la compression du temps parfois exigée par certains médias (par exemple la réduction de la durée d'une pièce pour un passage à la télévision) peut constituer une atteinte au droit moral des auteurs – ces derniers pourraient dès lors s'opposer à une telle compression.

55 Paris, 6 mars 1931, *GAPI*, 2004, n° 8.

56 Si la pièce reprend un texte existant (par exemple un roman), l'auteur du texte en question ne pourra faire valoir son droit de divulgation, dès lors que le texte aura, en principe, déjà été diffusé.

57 Article 6bis de la Convention de Berne.

58 Article 6bis de la Convention de Berne.

S'agissant plus particulièrement des arts de la scène, la question de l'**adaptation des œuvres par les metteurs en scène** se pose avec une acuité particulière. On reconnaît, en effet au metteur en scène une liberté importante dans l'interprétation des œuvres. Juridiquement, cette liberté trouve son fondement dans le droit à la **liberté d'expression**, consacrée notamment par l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme, voire, dans certains pays, dans un droit à la liberté de création spécifiquement consacré⁵⁹. Néanmoins, la liberté dont dispose le metteur en scène peut se heurter au droit à l'intégrité de l'œuvre dont est titulaire un auteur ou ses ayants droit. Il n'y a pas de hiérarchie clairement établie entre le droit à la liberté d'expression et le droit moral, si bien que, en dernière instance, c'est le juge qui appréciera si l'adaptation porte atteinte ou non au droit moral de l'auteur. En France, un critère récemment retenu pour apprécier cela semble être celui de la « **dénaturation de l'œuvre préexistante** ».

Ce critère a été dégagé à la suite d'une affaire qui opposa le metteur en scène Dmitri Tcherniakov aux ayants droit de Bernanos et Poulenc à propos des *Dialogues des carmélites*. Dans cette mise en scène, la fin de l'œuvre est modifiée. Les dialogues (absents dans cette partie) et la musique n'ont toutefois fait l'objet d'aucun changement. Sans entrer dans le détail de l'argumentation des parties, on relève que la Cour d'appel de Versailles, statuant après cassation⁶⁰, rappelle que la mise en scène « **implique [...] nécessairement qu'une certaine liberté soit reconnue à son auteur** » et qu'un « **juste équilibre** entre les droits de l'auteur de l'œuvre originale à l'intégrité de son œuvre et la liberté du metteur en scène doit être trouvé ». Elle rappelle que la dénaturation de l'œuvre préexistante peut caractériser une **atteinte** au droit moral de l'auteur. Cette atteinte existe « lorsque la mise en scène **modifie la signification de l'œuvre et en dénature l'esprit** »⁶¹.

Si les metteurs en scène jouissent donc d'une certaine liberté, ils doivent néanmoins rester attentifs à l'intégrité de l'œuvre adaptée. Il s'agit d'une matière où le pouvoir d'appréciation des juges est important.

59 En France, la loi n° 2016-925 du 16 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine consacre spécifiquement la liberté de création artistique. En Belgique, la liberté artistique peut être considérée comme incluse dans le droit à l'épanouissement culturel, tel que consacré par l'article 23 de la Constitution (C. ROMAINVILLE, *Le droit à la culture, une réalité juridique*, Bruxelles, Bruylant, 2014, pp. 391 et s.).

60 Cass. fr., 22 juin 2017, n° 788.

61 CA Versailles, 30 novembre 2018, n° 17/08754.

1.7. Cession des droits d'auteur

La cession des droits d'auteur est une question essentielle et est au cœur de la problématique abordée. Dans le cadre de la production d'une œuvre scénique, y compris diffusée de manière audiovisuelle sur une plateforme en ligne, le producteur a intérêt à obtenir tous les droits qui ont contribué à la création de l'œuvre pour en assurer sereinement l'exploitation. Si nous nous attarderons sur les aspects pratiques dans la seconde partie de l'étude, de premiers éléments théoriques méritent déjà d'être présentés.

D'abord, comme nous l'avons évoqué, **seuls les droits économiques** peuvent faire l'objet d'une cession (donc les droits de représentation, de reproduction et de distribution). Les droits moraux ne sont, en revanche, pas cessibles⁶².

Les prérogatives économiques du droit d'auteur sont des droits mobiliers cessibles et transmissibles, en tout ou en partie. Ils peuvent donc faire l'objet d'une **cession** ou d'une **licence** (le terme **concession** est utilisé comme synonyme en droit belge). Alors que la cession entraîne un réel **transfert de propriété** (pour une durée limitée dans le temps, qui peut néanmoins couvrir la durée du droit d'auteur), la licence est un **droit d'usage** sur l'œuvre. Dans le cadre d'une cession, l'auteur se dépossède de sa prérogative alors que dans le cadre d'une licence, il conserve sa titularité mais autorise une utilisation de l'œuvre⁶³.

Les cessions et les licences portent sur des **modes d'exploitation et des territoires strictement déterminés**. Il faut donc absolument être attentif aux droits détenus. Par exemple, l'autorisation d'utiliser une musique dans le cadre d'un spectacle ne s'étend pas à l'autorisation d'inclure la musique dans la captation (à moins que le contrat de licence ne le mentionne clairement).

Les règles spécifiques propres au contrat de cession sont **essentiellement nationales**. Pour chaque contrat, il faut donc se référer à la législation sous laquelle le contrat a été conclu. On remarque toutefois d'importantes similitudes. En effet, si le principe général reste la liberté contractuelle, les **différentes autorités nationales** ont mis en place des dispositifs juridiques pour **protéger les auteurs**.

62 Cf. *supra*, Première partie, 1.6.2., « Droits moraux ».

63 On notera que la licence peut être simple ou exclusive, lorsque le concédant est le seul à pouvoir bénéficier de la licence. Dans cette seconde hypothèse, la licence se rapproche factuellement de la cession.

En particulier, les cessions de droits doivent être réalisées par **écrit** et sont de **stricte interprétation**. De là découle l'obligation d'identifier clairement **les modes d'exploitation cédés**, le **territoire** et la **durée**. L'interprétation des contrats se fait, du reste, souvent en faveur des auteurs.

Dans notre cadre concret, il faudra bien faire attention à **inclure la diffusion audiovisuelle en ligne** du spectacle. Le **territoire** couvert est aussi très important, puisqu'une diffusion en ligne est susceptible d'atteindre un public international.

Depuis la directive de 2019⁶⁴, le droit européen exige que les auteurs et artistes-interprètes qui octroient sous licence ou transfèrent leurs droits exclusifs pour l'exploitation de leurs œuvres aient droit à une **rémunération appropriée et proportionnelle** à la valeur réelle ou potentielle des droits octroyés sous licence ou transférés⁶⁵. Le considérant (73) de la directive précise qu'« [u]n montant forfaitaire peut également constituer une rémunération proportionnelle, mais cela ne devrait pas être la règle ».

La directive précise par ailleurs qu'elle ne fait pas obstacle à ce que les auteurs autorisent l'utilisation de leur œuvre à **titre gratuit**⁶⁶. Selon nous, rien ne permet non plus d'exclure la cession de droit à titre gratuit, telle qu'elle est expressément prévue par certains droits nationaux.

Précisons enfin que la réalisation d'une œuvre dans le cadre d'un **contrat de travail n'entraîne**, en général, **pas en soi la cession** des droits d'auteur.

64 Directive 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE (ci-après, « la directive de 2019 »). L'article 16 de la directive 2014 précisait déjà, pour l'octroi de licence par les sociétés de gestion, que « les titulaires de droits perçoivent une rémunération appropriée pour l'utilisation de leurs droits. Les tarifs appliqués pour les droits exclusifs et les droits à rémunération sont raisonnables, au regard, entre autres, de la valeur économique de l'utilisation des droits négociés, compte tenu de la nature et de l'ampleur de l'utilisation des œuvres et autres objets, ainsi qu'au regard de la valeur économique du service fourni par l'organisme de gestion collective » (article 16, 2., al. 2, de la directive 2014/26/UE du Parlement européen et du Conseil du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur, ci-après « la directive de 2014 »).

65 Article 18.1 et considérant (73) de la directive de 2019.

66 Considérant (82) de la directive 2019/790.

C'est en tout cas clair en droits belge⁶⁷ et français⁶⁸.

Dans le domaine **audiovisuel toutefois**, il existe une **présomption réfragable**⁶⁹ de **cession des droits** d'exploitation audiovisuelle de l'œuvre au producteur qui concerne tant les auteurs (hormis les auteurs de la composition musicale)⁷⁰ que les artistes-interprètes⁷¹. La raison qui sous-tend cette présomption est la volonté de garantir une certaine sécurité juridique au producteur, vu les investissements souvent très importants nécessités par la production d'un film⁷². Comme nous le verrons lorsque nous aborderons les droits voisins, cette présomption ne semble s'appliquer, en droit belge au moins, que si la captation constitue en elle-même une œuvre protégeable par le droit d'auteur⁷³.

1.8. Gestion collective des droits d'auteurs

La **difficulté de gérer individuellement** les droits et, plus spécifiquement, de **les faire respecter** nécessite souvent de passer par une société de gestion des droits. Celles-ci vont alors contrôler le respect des droits et percevoir les rémunérations provenant de leur exploitation pour les distribuer ensuite aux ayants droit. À cette fin, elles accordent des **licences sur l'utilisation de certains droits** ou de catégories de droits pour lesquels les titulaires leur ont confié la gestion. Sauf dans le cas spécifique des licences obligatoires, il faut toujours en principe l'accord du titulaire (qui peut avoir été donné en amont), mais l'utilisateur (le producteur dans notre cas) s'adresse et traite avec la société de gestion.

Il faut à cet égard rappeler qu'il n'existe **en principe pas d'obligation de**

67 La loi belge exige que la cession des droits patrimoniaux soit expressément prévue lorsque l'œuvre de l'auteur ou la prestation de l'artiste-interprète sont réalisées dans le cadre d'un contrat de travail (article XI.167, § 3, al. 1^{er}, du Code de droit économique ; article XI.205, § 4, du Code de droit économique).

68 Article L111-1, al. 3, du Code de la propriété intellectuelle. La Cour de cassation a d'ailleurs confirmé que le contrat de travail n'emporte pas de dérogation à la jouissance des droits de propriété intellectuelle, y compris pour les artistes-interprètes, et que l'autorisation de l'artiste est chaque fois nécessaire (Cass. fr (chambre civile), 6 mars 2001, *D.*, 2001, p. 1868, note B. Edelman).

69 Une telle présomption est compatible avec le droit européen dès lors qu'elle n'est pas irréfragable (CJUE, 9 février 2012, C-277/10). Pour rappel, une présomption réfragable signifie qu'elle peut être réfutée.

70 Article L132-24 du Code de la propriété intellectuelle français ; article XI.182 du Code de droit économique belge.

71 Article L212-4 du Code de la propriété intellectuelle français ; article XI.206, § 1^{er}, du Code de droit économique belge.

72 A. JOACHIMOWICZ, « La présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle », *A&M*, 2015, p. 17.

73 Cf. *infra*, Première partie, 2.3.1., « Les artistes-interprètes ».

passer par une société de gestion⁷⁴. Une personne physique ou morale peut très bien choisir de s'occuper elle-même de la gestion de ses droits⁷⁵.

En pratique, lorsque le producteur souhaite utiliser une **œuvre existante** (par exemple, intégrer une musique), il devra le plus souvent s'adresser à une société de gestion habilitée à accorder la licence pour les **modes d'exploitation concernés**.

Il faut toujours être particulièrement attentif au champ couvert par cette autorisation. Par exemple, une licence permettant d'utiliser une musique dans le cadre d'une représentation publique ne permet généralement pas d'utiliser cette même musique dans le cadre d'une captation (tout dépend des termes contractuels).

Dans le cadre d'une diffusion en ligne, il faut en outre être particulièrement attentif au territoire sur lequel cette licence peut être utilisée. Ce problème se posait moins dans le cadre des seules représentations en *live*, puisque la diffusion s'opère dans un espace géographique réduit.

Les tarifs proposés doivent se fonder sur des critères équitables et non discriminatoires⁷⁶, ce qui n'exclut toutefois pas qu'une négociation puisse s'opérer au cas par cas.

1.9. Les exceptions du droit d'auteur

Le législateur européen a prévu la possibilité d'intégrer certaines **exceptions aux droits patrimoniaux** dans les différents droits nationaux⁷⁷. Sans entrer dans le détail de ces exceptions, l'exception la plus à même d'être mobilisée dans le cadre des spectacles vivants est l'utilisation à des fins de **caricature, de parodie** ou de **pastiche**⁷⁸. Cette exception permet donc

74 Comme l'exprime le considérant (2) de la directive de 2014 : « Il appartient normalement au titulaire de droits de choisir entre la gestion individuelle ou collective de ses droits, à moins que les États membres n'en disposent autrement, conformément aux droits de l'Union et aux obligations internationales ».

75 Dans quelques cas particuliers toutefois, la gestion collective est obligatoire, comme pour la gestion de licences obligatoires ou pour la gestion de la retransmission par câble de l'œuvre.

76 Article 16, 2., al. 1^{er}, de la directive de 2014.

77 Article 5 de la directive de 2001. Le droit européen réserve aux États la possibilité de prévoir d'autres exceptions pour autant que cela ne concerne que des utilisations analogiques des œuvres et n'affecte pas la libre circulation des marchandises et des services dans l'Union (Article 5.3, o), de la directive de 2001).

78 Article 5.3, k), de la directive de 2001.

de reprendre un texte ou une autre œuvre protégée dans un spectacle à de telles fins, sans devoir obtenir d'autorisation ou de cession.

La Cour de justice de l'Union européenne a précisé que l'exception de parodie devait recevoir une interprétation uniforme dans toute l'Union. Elle dégage trois conditions : (i) la parodie doit évoquer une œuvre existante (ii) tout en présentant des différences perceptibles par rapport à celle-ci et (iii) constituer une manifestation d'humour ou de raillerie⁷⁹.

Gardons à l'esprit que les exceptions ne concernent que les droits patrimoniaux et que, dès lors, il reste possible pour les ayants droit d'une œuvre parodiée de se fonder sur leurs droits moraux pour empêcher la parodie. Afin de ne pas vider l'exception de sa substance, les juges devront opérer une balance d'intérêts entre l'auteur de l'œuvre parodique et le titulaire des droits moraux de l'œuvre parodiée⁸⁰.

2. Les droits voisins du droit d'auteur

2.1. Définition des droits voisins

Dans la foulée de l'apparition de la **possibilité de fixer et diffuser des sons et des images**, la nécessité d'étendre la protection à d'autres personnes que les auteurs au sens strict s'est fait sentir. Les droits voisins confèrent à leurs titulaires des **prérogatives souvent voisines de celles des auteurs**. Le monopole est, néanmoins, moins étendu et varie selon les titulaires de ce droit.

Dès lors que leur interprétation est fixée sur un support, les **artistes-interprètes** bénéficient de droits leur permettant de contrôler l'utilisation de ce support. Ils disposent de **droits patrimoniaux** leur permettant de contrôler l'exploitation de leur interprétation mais aussi de **droits moraux**.

Afin de protéger leurs investissements, les **producteurs de phonogrammes**, les **producteurs de films** et les **organismes de radiodiffusion** bénéficient

79 CJUE, 3 septembre 2014, C-201/13.

80 En Belgique, un des critères retenus pour faire droit aux revendications des titulaires de droits moraux semble être l'atteinte à l'honneur et à la réputation de l'auteur (voy. la jurisprudence analysée par B. Mouffe dans : *Le Droit à l'humour*, Bruxelles, Larcier, 2011, pp. 276 et s.). Les critères retenus dans les différents États européens sont, à cet égard, contrastés (*ibid.*, p. 284).

de droits voisins. Ceux-ci sont **de nature exclusivement patrimoniale**.

2.2. Sources juridiques des droits voisins

Comme pour le droit d'auteur, les droits voisins sont encadrés aux niveaux international, européen et national.

La **Convention de Rome sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radio-diffusion de 1961** (ci-après, « la Convention de Rome ») constitue le principal outil au niveau international.

Le **Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes** (ci-après, « WPPT ») a pour objet d'adapter la question des droits voisins aux développements techniques. Ce traité ne vise pas les organismes de radiodiffusion.

Enfin, le législateur européen a traité la question des droits voisins en même temps que celle du droit d'auteur, par le biais de **directives**⁸¹.

2.3. Les titulaires des droits voisins

Les titulaires des droits voisins sont les **artistes-interprètes (2.3.1.)** et certains **producteurs (2.3.2.)**.

2.3.1. Les artistes-interprètes

La Convention de Rome définit les artistes-interprètes ou exécutants. Il s'agit des « acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, déclament, **jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques** »⁸². L'interprétation est protégée indépendamment de la question de savoir si l'œuvre exécutée est elle-même protégée : l'interprète d'une œuvre tombée dans le domaine public jouit tout de même de droits voisins sur sa prestation.

La Convention de Rome réserve aux États la faculté d'étendre la protection aux artistes qui n'exécutent pas des œuvres « littéraires ou artistiques » (elle vise plus particulièrement les artistes de variétés et de cirques)⁸³. Les droits belge et français ont par exemple fait usage de cette

faculté. La loi française ajoute les numéros de marionnettes⁸⁴. On notera que ces mêmes droits **excluent** par ailleurs les **artistes de complément** reconnus comme tels par les usages de la profession⁸⁵. Il s'agit généralement des cascadeurs et des figurants mais aussi des maquilleurs, habilleurs, cameramen, preneurs de son, etc.

Certains droits nationaux prévoient une importante **présomption de cession en faveur des producteurs d'œuvres audiovisuelles**. Le droit belge prévoit que, « sauf convention contraire, l'artiste-interprète ou exécutant cède au producteur de l'œuvre audiovisuelle le droit exclusif de l'exploitation audiovisuelle de sa prestation, y compris les droits nécessaires à cette exploitation tels que le droit d'ajouter des sous-titres ou de doubler la prestation [...] »⁸⁶. Le droit français reprend la même idée un peu différemment : « La signature du contrat conclu entre un artiste-interprète et un producteur pour la réalisation d'une œuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduire et communiquer au public la prestation de l'artiste-interprète »⁸⁷. L'objectif de ces dispositions est d'éviter qu'un seul artiste-interprète ne bloque l'exploitation de l'œuvre dans sa globalité.

Dans le cadre de la captation de spectacles vivants, la question de l'application de cette présomption de cession se pose nécessairement. Le Tribunal de première instance puis la Cour d'appel de Bruxelles viennent de rendre des décisions intéressantes en la matière⁸⁸. En l'absence de définition légale du concept d'œuvre audiovisuelle, le Tribunal relève qu'il convient de définir ce concept comme « toute succession d'images sonorisées ou non qui répond aux conditions de protection par le droit d'auteur ». Pour qu'il y ait œuvre audiovisuelle et que la présomption de cession puisse potentiellement s'appliquer, il faut donc que l'œuvre audiovisuelle rencontre les conditions de mise en forme et d'originalité. Il précise en particulier :

84 Article L212-1 du Code de la propriété intellectuelle français ; article XI.205, § 1^{er}, du Code de droit économique belge

85 Article L212-1 du Code de la propriété intellectuelle français ; article XI.205, § 1^{er}, al. 5, du Code de droit économique belge.

86 Article XI.206, § 1^{er}, du Code de droit économique.

87 Article L212-4 du Code de la propriété intellectuelle.

88 TPI Bruxelles, 7 août 2020, référé, rôle 20/2738/A et Bruxelles, 7 mai 2021, rôle 2020/AR/1222. L'arrêt de la cour d'appel a fait l'objet d'un pourvoi que la Cour de cassation a rejeté dans son arrêt du 29 avril 2022. Sur ce litige, voy. nos observations : M. DE BROGNIEZ et A. VANDENBULKE, « La problématique des droits voisins dans le cadre de la captation de spectacles vivants », *A&M*, 2021/4, pp. 496 et s.

81 Voy. les directives énumérées à la fin de l'étude.

82 Article 3, a).

83 Article 9.

« Une captation audiovisuelle d'une interprétation vivante ne constituera une œuvre audiovisuelle qui relèvera de la propriété intellectuelle que si elle présente de l'originalité. Ainsi, un enregistrement vidéo d'un spectacle vivant, sans réelle intervention au titre de réalisation audiovisuelle, ne se prêtera pas à une protection par le droit d'auteur ».

En d'autres termes, un spectacle filmé sans travail de réalisation (montage, choix des angles et des plans...) risque de ne pas se voir reconnaître le statut d'œuvre audiovisuelle et, dès lors, de ne pas permettre l'application de la présomption de cession des droits des artistes-interprètes au producteur.

En résumé, pour qu'une captation de spectacle vivant puisse bénéficier de la présomption de cession prévue en faveur du producteur d'une œuvre audiovisuelle, il est **nécessaire que l'œuvre audiovisuelle constitue une œuvre originale distincte de l'œuvre captée**. Ceci passe notamment par un travail de réalisation suffisamment élaboré où l'empreinte de la personnalité et l'expression de choix libres et créatifs du réalisateur transparaissent. Une « restitution audiovisuelle fidèle d'une interprétation vivante »⁸⁹ ne constitue pas une œuvre audiovisuelle.

Selon nous, ce raisonnement peut, **par analogie**, également s'appliquer à la présomption de **cession de droit** d'auteur dans ce même cadre spécifique (voy. ci-dessus, Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur »).

Cette interprétation est toutefois limitée au **droit belge**. Si un tel raisonnement est susceptible d'être transposé dans d'autres ordres juridiques qui prévoient une présomption de cession similaire, rien ne permet de l'affirmer avec certitude.

En l'absence d'application de cette présomption de cession, il convient de s'assurer une cession effective des droits voisins par chacun des titulaires préalablement à la prestation afin de ne pas en bloquer l'exploitation.

2.3.2. Les producteurs

Outre les artistes-interprètes, bénéficient également de droits voisins : les producteurs de **phonogrammes**⁹⁰ et les producteurs de **films (ou**

œuvres audiovisuelles) sur la première fixation, les organismes de radio-diffusion sur la fixation de leurs émissions et, enfin, les éditeurs de publication de presse pour l'utilisation en ligne de leurs publications de presse par des fournisseurs de services de la société de l'information.

2.4. Cumul possible avec le droit d'auteur

Une œuvre fixée sur un support, par exemple, la captation d'une pièce de théâtre en vue de sa diffusion sur une plateforme en ligne, fait nécessairement intervenir des questions de droit d'auteur et de droits voisins. Il est nécessaire d'**obtenir toutes les autorisations** afin d'exploiter la captation : auteurs du texte, de la mise en scène, des décors mais aussi toutes les autorisations des artistes-interprètes concernés. Du reste, il est parfaitement possible d'être **à la fois titulaire d'un droit d'auteur et d'un droit voisin**. Tel est par exemple le cas d'un comédien qui déclame le texte qu'il a écrit ou d'un auteur-compositeur-interprète. Dans ces cas-là, il faudra s'assurer la cession des droits d'auteurs et des droits voisins pour exploiter la captation.

2.5. Cumul possible avec un droit à l'image

Une fois réglées les questions de droit d'auteur et de droits voisins, il faut encore vérifier si d'autres types de droits ou d'autres règles juridiques entrent en jeu. En particulier, le **droit à l'image** pourrait permettre à un interprète de s'opposer à la captation de sa performance.

Une fois la captation réalisée, le droit à l'image se confond largement avec les droits voisins puisqu'il peut permettre à l'interprète de s'opposer à la diffusion de l'image. Il est donc nécessaire d'obtenir l'autorisation de l'interprète préalablement à la captation. Il est toutefois admis que cette autorisation peut être tacite, si bien que la cession des droits voisins pourra être considérée comme une telle autorisation.

On recommande toutefois de s'assurer l'autorisation expresse d'utilisation de l'image : en effet, en dehors de l'interprétation de l'œuvre, l'interprète reste titulaire de ses droits à l'image et pourrait, par exemple, s'opposer à ce que des photos de lui dans sa loge ou en répétition soient utilisées à des fins promotionnelles.

⁸⁹ Bruxelles, 7 mai 2021, rôle 2020/AR/1222.

⁹⁰ C'est-à-dire « toute fixation exclusivement sonore des sons provenant d'une exécution ou d'autres sons » (article 3, b) de la Convention de Rome).

2.6. Durée des droits voisins

Les droits des **artistes-interprètes** ou exécutants expirent **cinquante ans après la date de l'exécution**. Toutefois, si une fixation de l'exécution fait l'objet d'une publication licite ou d'une communication licite au public dans ce délai, les droits expirent cinquante ans après la date de la première publication ou communication au public licites⁹¹.

Les droits des **producteurs de phonogrammes et de films** expirent en principe **cinquante ans après la fixation** et les **organismes de radiodiffusion**, **cinquante ans après la première diffusion** d'une émission⁹².

Si le phonogramme ou le film a fait l'objet d'une publication ou d'une communication licites dans les cinquante ans après la fixation, les droits expirent cinquante ans après la date de cette première publication ou communication au public licites.

Ces durées sont calculées à partir du 1^{er} janvier de l'année qui suit le fait générateur.

2.7. Prerogatives des titulaires de droits voisins

Le régime des droits voisins est fortement calqué sur celui du droit d'auteur même si la portée des droits est souvent moins large. Le contenu des différentes prerogatives est généralement identique aux prerogatives correspondantes du droit d'auteur. Comme pour les auteurs, il existe des droits **patrimoniaux** et des droits **moraux**. Ces derniers sont toutefois réduits et réservés aux seuls artistes-interprètes.

2.7.1. Droits patrimoniaux

Avant d'examiner les différentes prerogatives, il convient de préciser que, en ce qui concerne les artistes-interprètes, l'autorisation d'une seule personne suffit parfois pour exploiter plusieurs interprétations. En effet, conscient de la difficulté pratique d'obtenir l'autorisation de tous les interprètes d'une interprétation vivante (concert, pièce de théâtre, spectacle musical, etc.) pour la reproduire ou la communiquer au public, le législateur belge, par exemple, a prévu un tempérament au principe selon lequel l'exploitation ne peut avoir lieu qu'avec l'accord de tous les artistes-interprètes. Ainsi, la loi belge prévoit que, en cas d'interprétation vivante, l'autorisation peut être donnée, selon les cas, par le soliste, le

chef d'orchestre, le metteur en scène ou le directeur de troupe⁹³. Cette prerogative qui permet à un seul intervenant d'autoriser l'exploitation ne dispense en rien de rémunérer tous les titulaires de droits voisins. Cette prerogative laissée à certaines personnes n'est pas une obligation européenne⁹⁴ ; rien de tel n'est d'ailleurs prévu en droit français. Il conviendra donc de vérifier les éventuelles particularités nationales en la matière.

Fixation et reproduction

Les **artistes-interprètes** jouissent du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la première **fixation** de leurs exécutions⁹⁵.

Ils jouissent également du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la **reproduction** directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, des fixations de leurs exécutions⁹⁶. Les **producteurs** de phonogrammes pour leurs phonogrammes et les producteurs de première fixation de film pour l'original ou des copies de leur film bénéficient d'un droit exclusif similaire d'en autoriser ou d'en interdire la reproduction⁹⁷.

La reproduction ne se limite pas au support physique (copie d'un CD ou DVD) mais couvre également une reproduction dématérialisée comme la reproduction d'un fichier sur un ordinateur ou une clé USB.

Communication au public et représentation

Les artistes-interprètes ou exécutants bénéficient du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire la mise à la disposition du public, par fil ou sans fil, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, de sa prestation⁹⁸. Les producteurs de phonogrammes pour leurs phonogrammes ou de première fixation d'un film pour leur film jouissent également du droit exclusif d'en autoriser ou d'en interdire toute communication au public.

93 Article XI.207 du Code de droit économique.

94 Elle repose sur l'article 8 de la Convention de Rome selon lequel « tout État contractant peut, par sa législation nationale, déterminer les modalités suivant lesquelles les artistes-interprètes ou exécutants seront représentés, en ce qui concerne l'exercice de leurs droits, lorsque plusieurs d'entre eux participent à une même exécution ».

95 Article 7.1 de la directive 2006/115/CE du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle (ci-après, « la directive 2006/115 »).

96 Article 2 de la directive de 2001.

97 Article 2, b) et c), de la directive de 2001.

98 Article 3.2 de la directive de 2001.

91 Article 3.1 de la directive de 2006.

92 Article 3.4 de la directive de 2006.

La Cour de justice de l'Union européenne a jugé que la communication au public dans le cadre du droit voisin de l'artiste-interprète a **la même signification et doit être interprétée selon les mêmes critères que pour le droit d'auteur**⁹⁹. Nous renvoyons donc à la section correspondante pour le droit d'auteur¹⁰⁰.

Le droit de communication au public des artistes-interprètes (et des producteurs) connaît toutefois une **restriction importante** lorsqu'il s'agit d'une œuvre fixée sur un phonogramme licitement reproduite ou radiodiffusée. Dans ces cas-là, un mécanisme de **licence obligatoire** est mis en place¹⁰¹. Dans ce cadre, les interprètes ne peuvent s'opposer ni à l'exécution publique de l'interprétation, ni à sa radiodiffusion¹⁰².

Distribution

Les artistes-interprètes et les producteurs jouissent du droit exclusif d'autoriser la mise à disposition du public des fixations de leurs exécutions, y compris de copies, par la vente ou autrement¹⁰³. Le mécanisme d'épuisement du droit prévu en matière de droit d'auteur s'applique ici aussi¹⁰⁴.

Particularités des droits à rémunération

Comme nous venons de l'évoquer, une importante exception au droit voisin de communication au public des artistes-interprètes (et des producteurs) est prévue par le droit européen. Cette exception ne s'applique qu'aux phonogrammes (œuvres sonores).

Les interprètes (et leurs producteurs) ne peuvent interdire la radiodiffusion ou, de manière générale, la communication au public de leurs œuvres si celles-ci ont été licitement publiées. Les États doivent mettre en place un système permettant une rémunération équitable des interprètes et des producteurs. Ce sont des sociétés de gestion collective qui se chargent de récolter les déclarations d'utilisation des œuvres, de facturer cette utilisation selon des tarifs établis et de redistribuer la rémunération aux interprètes et aux producteurs¹⁰⁵.

99 CJUE, 31 mai 2016, C-117/15.

100 Cf. *supra*, Première partie, 1.6.1., « Communication au public et représentation ».

101 Article 8 de la directive 2006/115 ; Article XI.212 du Code de droit économique belge.

102 Pour de plus amples développements, cf. *infra*, Première partie, II.g.i.d., « Particularités des droits à rémunération ».

103 Article 9.1, a), de la directive 2006/115.

104 Cf. *supra*, Première partie, 1.6.1., « Distribution ».

105 Cf. *infra*, Première partie, 2.9., « Gestion collective des droits voisins ».

Cette exception ne vaut toutefois généralement pas pour l'utilisation de l'œuvre dans un spectacle¹⁰⁶. En d'autres termes, si l'exécution de l'interprétation fixée sur phonogramme a lieu dans le cadre d'un spectacle ou d'une manifestation payante, les interprètes et producteurs conservent le droit de s'opposer à la communication. Concrètement, si un enregistrement est utilisé dans le cadre d'une pièce, il faudra toujours obtenir l'autorisation de l'interprète et du producteur. Il n'est pas suffisant de payer la société de gestion collective.

2.7.2. Droits moraux (des artistes-interprètes uniquement)

L'artiste-interprète jouit de droits moraux. Ceux-ci sont repris dans le traité WPPT. Ils sont moins nombreux et moins étendus que ceux de l'auteur et ne s'appliquent **qu'aux artistes-interprètes** (seul un droit au nom et un droit au respect de l'interprétation sont prévus).

Les droits moraux de l'artiste-interprète sont **inaliénables**. Il en reste titulaire, même après cession de ses droits patrimoniaux ou application d'une présomption de cession. Le traité WPPT prévoit que les droits moraux de l'interprète ont une durée au moins égale à celle de ses droits patrimoniaux¹⁰⁷. Comme pour le droit d'auteur, le droit français prévoit une imprescriptibilité illimitée dans le temps (sans toutefois employer le terme « perpétuel »)¹⁰⁸, alors que le droit belge se contente d'affirmer l'inaliénabilité du droit¹⁰⁹.

Droit au nom

L'artiste-interprète a le droit à **la mention de son nom** « conformément aux usages honnêtes de la profession » ainsi que le droit d'**interdire une attribution inexacte**¹¹⁰. La référence aux « usages honnêtes de la profession » est une particularité du droit belge¹¹¹. Il a aussi le droit d'exiger de conserver **l'anonymat**.

Concrètement, cela passe par la distribution d'un programme ou d'un feuillet reprenant les noms des interprètes d'une pièce, par leur mention

106 En droit belge ; article XI.212 du Code de droit économique ; en droit français : article L214-1 du Code de la propriété intellectuelle.

107 Article 5.2 du traité WPPT.

108 Article L212-2 du Code de la propriété intellectuelle.

109 Article XI.204 du Code de droit économique.

110 Articles 5.1 du traité WPPT ; XI.204 du Code de droit économique belge ; L212-2 du Code de la propriété intellectuelle français.

111 Article XI.204 du Code de droit économique.

sur le matériel promotionnel, par l'insertion d'un générique complet à la fin et/ou au début d'une captation, etc.

Droit au respect de la prestation

L'artiste-interprète a droit au respect de son interprétation. Il peut s'opposer à toute mutilation, déformation ou autre modification de l'interprétation¹¹². Concrètement, il a déjà été jugé que la diffusion d'une interprétation dans un contexte hostile ou inadéquat était constitutive d'une atteinte au droit moral¹¹³. Les modifications directes apportées à la fixation de l'interprétation portent atteinte au droit moral.

Ainsi, il a été jugé que le découpage d'un film en épisodes violait le droit moral des acteurs¹¹⁴. Un tel raisonnement nous semble parfaitement transposable à une captation audiovisuelle d'un spectacle vivant. Si on souhaite fragmenter l'œuvre, il faut à tout le moins que cela soit prévu dès le début et que l'artiste-interprète en ait été dûment informé.

2.8. Cession des droits voisins

Les règles sur la cession des droits voisins ne diffèrent pas de celles évoquées pour les droits d'auteur. Nous renvoyons donc aux développements consacrés précédemment¹¹⁵.

La fixation d'une pièce sur un enregistrement exige de prendre en considération ces droits voisins, qui ne sont en principe pas pris en considération pour les représentations classiques (à l'exception d'utilisation d'enregistrements existants – à l'instar d'une musique ou d'un extrait de film).

2.9. Gestion collective des droits voisins

Les droits voisins font, à l'instar des droits d'auteur, l'objet de gestions collectives. Les différents éléments mentionnés sont également pertinents pour les droits voisins¹¹⁶.

2.10. Les exceptions des droits voisins

Comme en matière de droit d'auteur, les exceptions aux droits voisins sont largement laissées à la discrétion des États membres. La directive 2006/115 renvoie aux dispositions pertinentes en matière de droit d'auteur de la directive de 2001. Nous renvoyons donc *mutatis mutandis* aux développements consacrés aux exceptions en matière de droit d'auteur¹¹⁷.

Nous renvoyons également aux développements concernant la licence légale applicable aux artistes-interprètes et aux producteurs de phonogrammes qui les empêche d'interdire la radiodiffusion ou la communication au public d'une œuvre licitement publiée et la particularité liée aux spectacles¹¹⁸.

112 Articles 5.1 du traité WPPT ; XI.204 du Code de droit économique belge ; L-212-2 du Code de la propriété intellectuelle français.

113 Par exemple Paris, 28 avril 2003, CCE, 2003, comm.

114 Paris, 18 décembre 1989, D., 1990, somm.

115 Cf. *supra*, Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur ».

116 Cf. *supra*, Première partie, 1.8., « Gestion collective des droits d'auteur ».

117 Cf. *supra*, Première partie, 1.9., « Les exceptions du droit d'auteur ».

118 Cf. *supra*, Première partie, 2.7., « Particularités des droits à rémunération ».

Analyse des relations contractuelles dans la chaîne de transmission des droits

Dans cette partie de l'étude, nous allons mettre en évidence les principaux points juridiques (en ce qui concerne plus spécifiquement la propriété intellectuelle) auxquels il faut être attentif dans le cadre de la production d'une pièce de théâtre susceptible d'être diffusée en ligne. Nous partirons du point de vue du producteur (délégué), à qui revient généralement le rôle d'obtenir toutes les autorisations nécessaires. Après quelques rappels essentiels (1.), nous analyserons les relations contractuelles entre le producteur et les différentes parties prenantes (artistes ou ayants droit, sociétés de gestion, coproducteurs, plateforme ou autre organisme de diffusion) (2.). Enfin, nous décrirons la structure classique d'un contrat de cession ou de concession et proposerons des illustrations de clauses contractuelles (3.).

1. Notions essentielles

Sur le plan contractuel, il est absolument nécessaire d'avoir toutes les autorisations nécessaires des différents titulaires de droits d'auteur ou voisins, pour les modes d'exploitation concernés, pour les territoires visés et pour une durée limitée avec, le cas échéant, un nombre de représentations déterminé. La durée de la cession ne peut, en toute hypothèse, jamais excéder la durée du droit d'auteur et peut, éventuellement, être limitée par les législations nationales ¹¹⁹.

Il faut d'abord rappeler que l'interprétation des contrats qui cèdent ou autorisent l'utilisation de certaines œuvres est toujours de **stricte interprétation**, de telle sorte que sont uniquement cédés ou autorisés les **modes d'exploitation expressément visés** dans le contrat.

.....
119 Ceci est notamment le cas des cessions ou licences exclusives conférées dans le cadre de contrats de représentation en vue d'un spectacle vivant en France et en Belgique. Pour plus de détails, voy. *infra*, Seconde partie, 3.3.i., « La durée ».

Ceci signifie que l'autorisation d'utiliser une œuvre pour une représentation théâtrale classique n'inclut pas l'autorisation de diffuser cette pièce en ligne ou *via* d'autres médias. Chaque médium de diffusion doit donc être clairement indiqué.

Cela signifie également qu'un **paiement** d'utilisation à une société de droit **n'entraîne pas nécessairement une autorisation pour tous les types d'exploitations sur tous territoires**. Il faut donc toujours être attentif à la portée de l'autorisation octroyée.

Comme nous l'avons évoqué, les conséquences peuvent être dramatiques, puisqu'**une seule autorisation manquante est susceptible de bloquer l'intégralité du projet**. Par exemple, dans l'hypothèse où l'autorisation pour utiliser une musique dans le cadre d'une diffusion d'une pièce en ligne n'a pas été octroyée, l'ayant droit peut s'opposer à la diffusion de la musique, ce qui laissera deux possibilités au producteur : diffuser la scène sans la musique ou couper la scène dans son intégralité. Dans ces deux hypothèses toutefois, il est possible que certains ayants droit fassent valoir leur droit moral, plus particulièrement, le droit à l'intégrité de l'œuvre, pour s'opposer à des modifications substantielles de leur œuvre¹²⁰.

Ainsi, rappelons qu'il convient d'obtenir l'autorisation ou la cession des droits de tous les auteurs (ou leurs ayants droit) et de tous les titulaires de droits voisins (ou leurs ayants droit). Ces autorisations doivent se rapporter tant à la **prestation sur scène** qu'à sa **fixation audiovisuelle**.

Concernant la prestation sur scène, les autorisations à obtenir doivent notamment émaner de l'auteur du texte et, le cas échéant, de son traducteur, du metteur en scène, du chorégraphe, du scénographe. En fonction de l'originalité de leur prestation, de telles autorisations devront éventuellement être obtenues auprès des décorateurs, éclairagistes, voire, dans certains cas exceptionnels, des maquilleurs¹²¹.

Concernant la captation, la fixation de l'œuvre donne lieu à l'apparition de droits voisins au profit des artistes-interprètes. Il convient dès lors d'obtenir l'autorisation de chacun de ces exécutants¹²². La fixation

120 Voy. Première partie, 2.7.2., « Droit au respect de la prestation ».

121 Voy. Première partie, 1.3., « Les titulaires du droit d'auteur ».

122 À moins que les législations nationales ne prévoient que l'autorisation d'un ayant droit (le chef d'orchestre ou le chef de troupe par exemple) ne valent pour un ensemble plus large d'artistes (voy. Première partie, 2.7.1., « Droits patrimoniaux »).

audiovisuelle de la performance donne également lieu à l'apparition d'autres droits. Ainsi, sous réserve d'originalité, le réalisateur bénéficiera d'un droit d'auteur sur l'œuvre audiovisuelle. Rappelons toutefois que les droits nationaux prévoient généralement une présomption de cession des droits d'exploitation audiovisuelle au profit du producteur¹²³, de telle sorte que, si cette présomption peut jouer¹²⁴, le producteur est présumé cessionnaire des droits et ne doit, dès lors, pas obtenir l'autorisation de chaque intervenant. Rappelons aussi que les producteurs de première fixation de films bénéficient d'un droit voisin¹²⁵.

Remarquons enfin que, sur le plan juridique, l'existence de droits d'auteur ou voisins est **indépendante** des contrats conclus entre les producteurs et les présumés auteurs¹²⁶. Est titulaire d'un droit d'auteur ou d'un droit voisin celui qui remplit les conditions légales¹²⁷. Toutefois, sur le plan pratique, il est évidemment conseillé aux producteurs de toujours vérifier s'il n'existe pas des **accords d'entreprise** ou **d'établissement** (conclus entre les employeurs et les délégations syndicales ou les travailleurs) qui accorderaient des rémunérations spécifiques à certaines catégories d'auteurs.

2. Relation du producteur principal avec les différents acteurs

Dans la présente section, nous allons décomposer les différentes relations contractuelles que le producteur (en principe le théâtre) entretient avec les différents acteurs afin d'obtenir les différents droits ou autorisations pour diffuser les spectacles produits sur une plateforme en ligne.

Le producteur devra d'abord obtenir les droits nécessaires auprès des auteurs ou ayants droit ou auprès des sociétés de gestion (2.1.). Dans l'hypothèse d'une coproduction, les coproducteurs devront s'assurer de bénéficier de tous les droits, le cas échéant en se répartissant la tâche, même s'il peut être plus prudent qu'un seul producteur se charge de collecter

123 Voy. Première partie 1.7. « Cession des droits d'auteur » et Première partie, 2.3.1., « Les artistes-interprètes ».

124 Ce qui, nous l'avons vu, n'est pas acquis dans le cadre de la captation d'un spectacle vivant (voy. *Ibid.*).

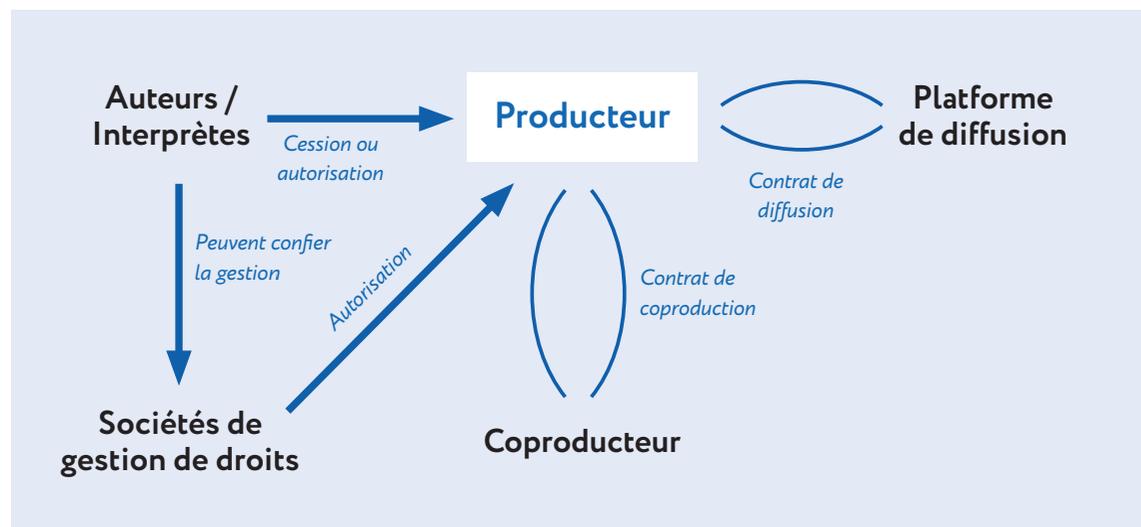
125 Sur l'applicabilité du droit voisin des producteurs de première fixation de films aux captations de spectacles vivants, voy. Première partie, 2.3.2., « Les producteurs ».

126 Par exemple, un contrat qui accorderait une rémunération sous forme de droit d'auteur.

127 Voy. Première partie, 1.4., « Conditions nécessaires à la protection » et Première partie, 2.3.1., « Les artistes-interprètes ».

l'intégralité des droits (2.2.). Enfin, le ou les producteurs concluront un contrat de distribution avec une plateforme, qui se chargera de diffuser les différents spectacles en ligne (2.3.).

Schématiquement, la chaîne contractuelle peut être représentée de la façon suivante :



Analysons désormais ces différentes étapes en détail.

2.1. Avec les auteurs et interprètes et les sociétés de gestion de droit

Le producteur en charge de s'assurer d'obtenir les droits et/ou autorisations nécessaires devra s'adresser à deux catégories d'acteurs : dans l'hypothèse la plus fréquente, aux **sociétés de gestion collective de droits** à qui les auteurs ont confié la gestion de leurs droits ; ou aux **auteurs et interprètes** eux-mêmes, voire leurs ayants droit (par exemple leurs héritiers ou toute personne, le cas échéant morale, à qui les auteurs auraient cédé la gestion – par exemple une société constituée par l'auteur pour administrer ses droits ¹²⁸).

Si l'auteur ou l'interprète **n'a pas confié la gestion** de ses droits à une société collective, il peut donc directement traiter avec le producteur et soit céder ses droits (pour une durée, un territoire et des modes d'exploitation déterminés), soit autoriser l'utilisation de son œuvre (ici encore, pour une durée, un territoire et des modes d'exploitation déterminés).

¹²⁸ À ne pas confondre donc avec les sociétés de gestion de droit précitées, auxquelles les auteurs ont en principes confié la seule gestion de leur droit.

Si l'auteur ou l'interprète **a confié** la gestion de ses droits à une société de gestion collective, c'est à elle que le producteur devra s'adresser pour obtenir les autorisations nécessaires.

Dans l'hypothèse où l'auteur ou l'interprète a confié la **gestion exclusive** de ses droits à la société de gestion, il n'est **pas possible de passer outre** cette dernière et de négocier directement avec l'auteur. Le droit européen prévoit néanmoins une exception concernant les licences octroyées en vue d'utilisations non commerciales des droits ¹²⁹.

Par ailleurs, le mandat dont dispose la société de gestion ne couvre pas nécessairement tous les modes d'exploitation, de telle sorte que les auteurs ou interprètes pourront directement négocier avec le producteur pour les modes d'exploitation non couverts par le mandat. L'étendue de ce mandat dépend du contrat conclu entre l'auteur et la société de gestion collective.

Comment savoir à qui le producteur doit s'adresser ?

Il n'existe pas de répertoire centralisé qui reprendrait toutes les œuvres ainsi que leurs ayants droit et les sociétés éventuellement mandatées pour gérer leurs droits. Sur le plan pratique, la seule solution est donc, selon la situation, de s'adresser à l'auteur ou aux sociétés de gestion compétentes dans les domaines artistiques concernés (auteurs de textes, compositeurs, droits voisins, etc.).

Que faire en cas d'œuvre orpheline, c'est-à-dire une œuvre dont l'auteur ne peut être identifié ?

Même s'il s'avère impossible de retrouver les ayants droit, le principe demeure inchangé : **aucune utilisation n'est permise** sans autorisation. Ainsi, l'impossibilité de contacter les ayants droit doit s'assimiler à **une interdiction d'utilisation**. Un régime spécifique a été mis en place au niveau européen pour permettre l'utilisation d'œuvres orphelines dans certains cas ¹³⁰, mais celui-ci ne concerne pas la production d'œuvres scéniques ou audiovisuelles ¹³¹. Outre la recherche des auteurs, on conseillera de

¹²⁹ Article 5, § 3, de la directive de 2014.

¹³⁰ Directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines.

¹³¹ Cela ne concerne en effet que les bibliothèques, les établissements d'enseignement, les musées accessibles au public, ainsi que les archives, les institutions depositaires du patrimoine cinématographique ou sonore et les organismes de radiodiffusion de service public. Les théâtres ne sont donc pas visés.

contacter les producteurs, éditeurs et sociétés de gestion du secteur de l'œuvre concernée. S'il n'est pas possible d'identifier le titulaire des droits et que l'œuvre est utilisée sans autorisation, l'ayant droit pourrait éventuellement se manifester par après et s'opposer à l'utilisation de l'œuvre. Le choix d'utiliser une œuvre orpheline n'est donc **pas sans risque** pour les producteurs.

2.2. Avec les coproducteurs

De la même manière que plusieurs producteurs peuvent s'associer pour produire un spectacle, il est possible de conclure un contrat de coproduction en vue de produire un enregistrement audiovisuel de ce spectacle. Contrairement aux contrats de cession et concession de droits d'auteur ou de droits voisins, la **liberté contractuelle** prévaut en la matière. Ainsi, nous ne pouvons formuler que quelques pistes, puisque le contenu effectif de ces contrats dépendra avant tout de la volonté des coproducteurs et des négociations qu'ils mèneront. Les cessions de droits qui interviendraient entre coproducteurs devront toutefois répondre aux conditions spécifiques à ces contrats.

Un schéma relativement classique consisterait en l'association d'un producteur de spectacle vivant à un producteur audiovisuel. Il est également possible que plusieurs producteurs soient, ensemble, coproducteurs de tous les aspects. Enfin, on peut imaginer l'association d'un producteur audiovisuel à des coproducteurs d'un spectacle vivant. Les combinaisons restent ouvertes.

Concernant les droits d'auteur et droits voisins, **il faut toujours s'assurer qu'au moins un des coproducteurs détient tous les droits nécessaires**. Il est dès lors plus pratique qu'un seul producteur se charge d'obtenir les autorisations ou cessions nécessaires, mais rien n'empêche que les producteurs se répartissent le rôle de cessionnaire ou la tâche d'obtenir les autorisations nécessaires (par exemple, en fonction du type d'œuvre).

Dans l'hypothèse où un spectacle est d'abord produit pour être joué en direct, puis qu'un autre producteur intervient par la suite pour la captation audiovisuelle, nous conseillons au premier producteur d'obtenir, dès le départ, toutes les autorisations et/ou cessions nécessaires à l'exploitation audiovisuelle. En effet, certains droits nationaux posent une interdiction de principe du transfert du bénéfice d'un contrat de représentation. Ainsi, le quatrième alinéa de l'article L132-19 du Code de la propriété

intellectuelle français dispose que « l'entrepreneur de spectacles ne peut transférer le bénéfice de son contrat sans l'assentiment formel et donné par écrit de l'auteur ou de son représentant ». Le droit belge contient une disposition analogue¹³². Il ne sera donc en principe pas possible – sauf autorisation explicite et écrite de l'auteur – pour un producteur de céder ou concéder les droits qui lui ont été accordés dans le cadre d'un contrat de représentation à un autre producteur.

En toute hypothèse, il est impératif de prévoir une **clause de garantie** dans le contrat de coproduction qui garantira au producteur que son partenaire est bien titulaire de tous les droits nécessaires à l'exploitation de l'œuvre.

Si l'exploitation d'une œuvre était bloquée par une mauvaise centralisation des droits d'un producteur qui a garanti être effectivement titulaire de toutes les autorisations nécessaires, sa responsabilité contractuelle pourra être engagée. Dans le cas de figure où les coproducteurs prennent ensemble tous les aspects en charge, il sera nécessaire de minutieusement **préciser le rôle de chacun** dans le contrat de coproduction. Ainsi, s'il s'avérait que les autorisations ont été mal recueillies par le coproducteur qui était chargé de le faire, les autres coproducteurs pourront engager sa responsabilité contractuelle.

Plus classiquement, il est également important de régler la question de la **propriété du master** (l'enregistrement qui servira de base à la diffusion). Les coproducteurs peuvent être copropriétaires du master à concurrence de leur investissement. Il est également possible de prévoir que le producteur délégué soit propriétaire de cette fixation. Signalons toutefois que la dématérialisation et la reproductibilité aisée des œuvres rendent la question de la propriété du master moins problématique qu'auparavant. Il convient en outre de rappeler que la titularité des droits d'exploitation sur une œuvre est absolument indépendante de la question de la propriété de son support physique. Il peut néanmoins être intéressant de cumuler droit de propriété sur le master et titularité des droits d'exploitation afin de partir d'un support en très haute résolution. Les droits d'exploitation, quant à eux, peuvent parfaitement être détenus en copropriété, bien qu'il soit plus simple de désigner un seul titulaire.

.....
132 Article XI.201, al. 2, du Code de droit économique.

2.3. Avec les plateformes de diffusion

La relation entre le producteur et la plateforme de diffusion est, somme toute, une relation très classique sur le plan contractuel. Il s'agit finalement d'un contrat de distribution, dans lequel la plateforme va s'engager à diffuser la pièce selon les conditions fixées dans le contrat. Deux points méritent toutefois quelques développements spécifiques.

D'abord, il faut s'assurer, comme nous l'avons déjà souligné, que le producteur possède bien tous les droits nécessaires à la diffusion. Mais il faut, en outre, à cette étape du processus, s'assurer que la plateforme **respecte l'étendue des droits octroyés**. Par exemple, elle ne pourra diffuser la pièce que sur les **territoires visés** par la cession ou l'autorisation. Il faudra également s'assurer que la **durée** de la cession ou de l'autorisation, voire le **nombre de diffusions** autorisées, soient respectés par la plateforme.

Ensuite se pose la question de la **rémunération des auteurs** ou des **interprètes**. Si les auteurs sont rémunérés par forfait, cela ne pose aucune difficulté : l'auteur a été rémunéré et peu importe le contrat conclu entre le producteur et le diffuseur. En revanche, si l'auteur ou l'interprète a droit à une **rémunération proportionnelle**, cela ne change fondamentalement rien sur le plan juridique, mais, en fonction des recettes perçues par le producteur *via* la plateforme, les auteurs auront droit à une part de ces recettes. La complexité et la charge administrative varieront en fonction de la rémunération des producteurs par la plateforme : le plus simple étant l'octroi d'un forfait par la plateforme ; le plus complexe faisant dépendre la rémunération du nombre de vues ; la solution « intermédiaire » étant de faire payer par spectacle (à l'instar d'un achat de ticket) et de rémunérer les producteurs en fonction de ces achats. Rappelons par ailleurs que certains droits nationaux imposent une rémunération proportionnelle ¹³³.

Le point essentiel à retenir à ce stade, sur le plan des droits d'auteur et voisins, est que la plateforme doit mettre en place des **procédés techniques afin de garantir que le champ des autorisations et des cessions soit respecté** lors de la diffusion.

¹³³ Cette exigence découle de l'article 18 de la directive de 2019, bien que cette dernière précise qu'« un montant forfaitaire peut également constituer une rémunération proportionnelle », même si cela « ne devrait pas être la règle » (considérant 73 de la directive). Cette exigence vise tant les auteurs que les artistes-interprètes ou exécutants.

3. Structure des contrats et illustrations de clauses contractuelles

Il s'agit, dans la présente section, de décrire la structure classique d'un contrat d'autorisation (concession) ou de cession de droit d'auteur ou de droit voisin et de fournir quelques illustrations de clauses contractuelles. Ce contrat est donc conclu entre le **producteur** et le **titulaire des droits** (le cas échéant par l'intermédiaire d'une société de gestion).

Il faut rappeler que, hormis quelques **dispositions impératives** (c'est-à-dire des dispositions légales auxquelles les parties ne peuvent déroger), les contrats sont principalement réglés par le principe de la **liberté contractuelle**, laissant la place à la négociation entre les différentes parties. Par ailleurs, tout contrat doit nécessairement prendre en compte le **contexte**, c'est-à-dire les éléments factuels concrets, de telle sorte qu'il n'est pas possible de fournir un contrat-type qui pourrait être utilisé *de manière identique dans toutes les situations* ; celui-ci doit nécessairement faire l'objet d'**adaptations**. Une vérification des contrats au cas par cas reste dès lors indispensable. En outre, lorsque le producteur traite avec une société de gestion, il ne dispose que de très peu de marge de manœuvre.

Certains éléments doivent **obligatoirement figurer dans le contrat**. À défaut, la cession/concession pourra être déclarée nulle par un juge.

La cession/concession doit obligatoirement être établie **par écrit**. À défaut, elle ne pourra être opposée à l'auteur ou à l'interprète.

Les éléments suivants doivent toujours y figurer :

- Le détail des **modes d'exploitation** cédés ;
- Pour chaque mode d'exploitation :
 - la **rémunération** ;
 - l'**étendue** (mode de diffusion, format d'édition, etc.) ;
 - le **territoire** ;
 - la **durée** de la cession/concession.

S'il est possible de faire certains renvois (par exemple de prévoir que le territoire est identique pour tous les droits visés par le contrat), il reste prudent de détailler ces points en les rapportant au mode d'exploitation

visé. Ceci est particulièrement vrai concernant la rémunération. En effet, l'absence de rémunération clairement liée à l'un des modes d'exploitation cédés peut mener à la nullité de la cession pour ce mode d'exploitation.

Nous allons présenter, dans les lignes qui suivent, la structure classique des contrats. Les clauses sont susceptibles de s'appliquer aux auteurs ou aux artistes-interprètes, ou bien à ces deux catégories sans distinction. Nous distinguons dès lors les situations lorsqu'il est nécessaire de les séparer.

3.1. Parties prenantes

Tout contrat commence par décrire chacune des parties prenantes au contrat, en précisant généralement son domicile, son éventuel numéro d'entreprise, sa forme sociale s'il s'agit d'une personne morale, etc.

Illustration :

« Entre les soussignés

M/Mme ..., domicilié à l'adresse ...,

ci-après dénommé l'« Auteur » / l'« Interprète »¹³⁴,

et

le Théâtre ..., [forme sociale], dont le siège social est établi au ...,

enregistré sous le numéro d'entreprise n° ...,

ci-après dénommé le « Producteur » ».

3.2. Objet du contrat

Il est ensuite conseillé de préciser l'objet principal du contrat (la cession ou concession de droits) pour la pièce dont il est question.

Illustration : « L'Auteur cède/concède les droits sur ... [préciser l'œuvre¹³⁵] (ci-après, l'« Œuvre »), tels que précisés dans le présent contrat, afin de produire et exploiter la pièce [préciser la pièce] (ci-après, la « Pièce »), qui sera représentée devant le public et qui fera en outre l'objet d'une captation (ci-après, la « Captation ») afin d'être diffusée sur la plateforme en ligne [préciser la plateforme de diffusion] ».

Pour une cession de droits voisins d'un artiste-interprète : « L'Interprète cède/

134 Lorsque l'on attribue une définition spécifique à un terme du contrat, celui-ci prendra généralement la majuscule (pour rappeler que ce terme a fait l'objet d'une définition particulière).

135 Il s'agit ici de l'œuvre au sens du droit d'auteur ; par exemple : le texte, la composition musicale, etc.

conçède les droits sur sa prestation, tels que précisés dans le présent contrat, afin d'exploiter la captation de la pièce [préciser la pièce] (ci-après, la « Captation ») qui sera diffusée sur la plateforme en ligne [préciser la plateforme de diffusion] ».

3.3. Étendue de la cession ou de la concession

Le point essentiel d'un contrat de cession ou de concession est l'étendue de celles-ci, qui doit être clairement indiquée dans le contrat.

Il faut alors toujours bien être attentif au champ d'application de la cession, en particulier les **modes d'exploitation** visés, les **territoires** concernés et la **durée** de l'autorisation ou de l'octroi.

Rappelons que les contrats de cessions sont de **stricte interprétation** et que **seuls les modes d'exploitation expressément visés par le contrat sont cédés ou autorisés**. Des clauses comme « pour tout mode d'exploitation présent ou à venir » ne sont juridiquement pas valables (malgré leur emploi courant).

Tout mode d'exploitation qui ne serait pas visé ne peut donc pas être utilisé par le producteur, qui devra alors conclure un nouveau contrat. Telle est la **principale problématique** dans le cadre de la **captation** et la diffusion de **spectacles vivants** : dans bien des cas, la cession ou l'autorisation concernait la représentation devant un public en direct et non l'exploitation audiovisuelle de la pièce.

Dans le cadre de la rédaction d'un contrat, il faudra donc préciser la **durée (i.)**, les **territoires couverts (ii.)** ainsi que les **droits cédés ou concédés (iii.)** en précisant bien les différents modes d'exploitation.

i.) La durée

La durée s'élève au maximum à la durée du droit d'auteur ou voisin, mais celle-ci sera souvent inférieure. Cela dépend de la négociation contractuelle.

Plutôt qu'une durée en termes d'années, la cession ou la concession peut concerner un **nombre de représentations déterminées**. Ceci concerne plus particulièrement les **contrats de représentation conclus en vue de spectacles vivants**. En toute hypothèse, l'aliénation ou la licence exclusive ne peut, dans de tels contrats, valablement excéder cinq

ans en France et trois ans en Belgique. L'interruption des représentations au cours de deux années consécutives y met fin de plein droit¹³⁶.

La durée peut différer pour les différents modes d'exploitation. Si c'est le cas, il est indispensable de préciser la durée pour chaque mode d'exploitation. Si ce n'est pas le cas, il est impératif de préciser que la durée de la cession ou de la concession « vaut pour tous les modes d'exploitation visés ci-dessous ».

ii.) Les territoires couverts

Pour chaque droit cédé ou concédé, il faut également préciser les territoires couverts, qui **peuvent toutefois s'étendre au « monde entier »**. Le territoire peut, bien sûr, différer selon les modes d'exploitation.

Ici encore, l'importance du territoire dépendra de la **négociation** et sera généralement corrélativement liée au prix de la cession ou de l'autorisation.

iii.) Les droits cédés ou concédés

Il faut ensuite bien préciser les droits cédés ou concédés, tout en précisant tous les **modes d'exploitation** pour lesquels ces droits sont cédés ou concédés.

Nous allons ici détailler les droits à céder ou à concéder en les classant selon les grandes catégories classiques de prérogatives du droit d'auteur et des droits voisins : droits de **représentation**, de **reproduction** et de **distribution**¹³⁷. Une telle catégorisation est rarement aussi claire dans la pratique des contrats : on retrouve en effet le plus souvent un imbroglio de droits énumérés dans lesquels il est difficile de s'y retrouver.

Représentation au public

En ce qui concerne la représentation au public, l'autorisation ou la cession doit d'abord permettre de **représenter l'œuvre devant un public en direct**. On rappelle que, concernant la représentation de l'œuvre en direct devant un public, il n'y a pas de droits voisins¹³⁸.

136 Articles XI.201 du Code de droit économique belge et L132-19 du Code de la propriété intellectuelle français.

137 Voy. Première partie, 1.6., « Prérogatives du droit d'auteur » et Première partie, 2.7., « Prérogatives des titulaires de droits voisins ».

138 À l'exception de la diffusion d'enregistrements (par exemple une musique) dans la pièce.

Illustration : L'auteur autorise le producteur à « représenter ou faire représenter publiquement l'œuvre, devant tout public, dans toute salle de théâtre ou à l'extérieur, pour des représentations payantes ou non payantes ».

Il doit en outre permettre la **diffusion de l'enregistrement audiovisuel ou la diffusion en direct de la pièce** via le streaming ou tout autre procédé technique. On notera que l'enregistrement, donc la fixation de la pièce sur un support, doit lui-même être autorisé, mais cela relève des droits de reproduction (cf. *infra*), et non des droits de représentation.

Illustration : L'auteur/l'interprète autorise le producteur à « exploiter la Captation via un service de médias à la demande, c'est-à-dire mettre la Captation à la disposition des consommateurs à leur demande, par tout moyen de télécommunication, par tout procédé de diffusion tel que le streaming (diffusion linéaire) ou le téléchargement, pour une visualisation sur tout matériel de réception (tel qu'un ordinateur, un téléviseur, une tablette ou un téléphone mobile) et quel que soit le système d'accès des utilisateurs à la plateforme (paiement par visionnage ou par téléchargement, formule d'abonnement, diffusion gratuite avec ou sans inscription préalable, formule hybride combinant certains ou tous ces modes d'exploitation, etc.) ».

Le scénario envisagé ici est celui d'une diffusion via une plateforme, mais il peut en outre être intéressant de prévoir une autorisation d'exploitation télévisuelle.

Il peut également être utile de préciser que l'œuvre ou une partie de l'œuvre pourra être utilisée pour un matériel de promotion.

Illustration : « L'Auteur/l'Interprète autorise le Producteur à exploiter et à représenter tous extraits de la Captation, y compris la bande-son, ainsi que des photographies de la Pièce à des fins promotionnelles ».

Reproduction

Le droit de reproduction est désormais mobilisé dans le cadre de la captation, puisqu'il concerne **l'enregistrement** lui-même. Il faut donc que le contrat autorise le producteur à enregistrer la pièce.

Illustration : l'auteur/l'interprète autorise le producteur « à enregistrer ou à faire enregistrer la Pièce/l'Interprétation par tous procédés techniques, sur tous supports, en tous formats en utilisant tout support de cadrage ».

Il peut de surcroît être plus prudent de mentionner le droit de **numériser** la captation.

Illustration : l'auteur/l'interprète autorise le producteur « à numériser la Captation par compression, compactage et autres procédés, de mettre en mémoire sur tout support, moduler, compresser, décompresser, digitaliser ou reproduire la Captation ».

Un **droit de synchronisation** peut en outre être prévu, dans l'hypothèse où certaines musiques seraient ajoutées à la suite de la captation.

Illustration : l'auteur/l'interprète autorise le producteur « à synchroniser la Captation avec toute composition musicale ». Dans l'hypothèse où l'autorisation concerne l'utilisation d'une musique, il faut nécessairement prévoir ce droit de synchronisation avec la Captation : « l'Auteur/l'Interprète autorise le Producteur à synchroniser la composition musicale avec la Captation ».

Il faudra également prévoir la possibilité d'**intégrer des sous-titres**, voire de doubler la pièce :

Illustration : l'auteur/l'interprète autorise le producteur « à intégrer des sous-titres dans la Captation ou à doubler cette même captation, dans toutes les langues ».

Distribution

Le droit de distribution, lié au droit de reproduction, concerne le droit de distribuer au public, par la vente ou autrement, les produits permettant la visualisation du spectacle, qu'il s'agisse de DVD/Blu-Ray ou de téléchargement du spectacle, de produits dérivés, de CD, etc.

Illustration : l'auteur/l'interprete autorise le producteur à exploiter la Captation/la fixation de son interpretation sous forme de videogammes (a l'instar des DVD, Blu-Ray ou de tout autre support audiovisuel ou numerique) destines a la vente ou a la location pour l'usage prive du public ».

3.4. Limite de la cession ou de la concession

Juridiquement, décrire les limites de la cession n'a pas d'intérêt, puisque tout ce qui n'a pas été expressément cédé reste de la propriété de l'auteur, tandis que tout ce qui n'a pas été autorisé ne peut être utilisé.

Cela permet toutefois de clarifier certains points entre les parties, voire de rassurer certains auteurs ou ayants droit.

Illustration : « La présente cession/concession ne couvre pas ... [énumérer les modes d'exploitation non visés]. Pour ceux-ci, le producteur devra nécessairement conclure un nouveau contrat avec le titulaire des droits pour obtenir l'autorisation/la cession ».

3.5. Garanties de l'auteur

L'auteur ou l'ayant droit garantit être titulaire des droits rattachés à l'œuvre, qu'il n'a pas octroyé de cession d'autorisation exclusive sur celle-ci en faveur d'un tiers, ou encore qu'il a lui-même respecté les droits d'auteur pour la création de son œuvre.

Il garantit également qu'aucun litige n'est en cours en ce qui concerne l'œuvre cédée ou faisant l'objet d'une autorisation.

Illustration : « L'Auteur garantit expressément au Producteur l'exercice paisible des droits cédés/concédés.

À cet égard, il garantit être le seul titulaire de tous les droits attachés à l'Œuvre et avoir pleins pouvoirs et qualités pour accorder des droits cédés/concédés par le présent contrat.

Il garantit en outre que l'Œuvre ne viole aucun droit de tiers et n'est donc pas susceptible d'être attaquée pour contrefaçon. Il garantit qu'aucun litige n'est en cours ou sur le point d'être intenté mettant en cause les droits de l'Auteur sur l'Œuvre.

L'Auteur est personnellement responsable, tant vis-à-vis des tiers que du Producteur, en cas de non-respect de la présente clause ».

Une interprétation ne pouvant, à elle seule, logiquement violer le droit d'auteur d'autrui, une telle clause ne semble pas pertinente concernant les artistes-interprètes.

3.6. Droits moraux

Pour rappel, les droits moraux sont incessibles. Toutefois, il est possible, dans une certaine mesure, d'en modaliser l'exercice. Ainsi, il apparaît important de limiter, dans la mesure du possible, les recours des auteurs ou artistes-interprètes sur la base du droit à l'intégrité de l'œuvre ou de la prestation qui pourrait être affectée par l'enregistrement. On rappellera toutefois que les juges conservent un important pouvoir d'appréciation concernant la validité de telles clauses qui pourront, le cas échéant, être écartées. Une telle appréciation est en outre susceptible de varier d'un système juridique à l'autre.

Illustration : « Le Producteur s'engage à (faire) respecter l'intégrité de l'Œuvre/de l'Interprétation.

L'Auteur/l'Interprète ne peut, sur la base de son droit moral, s'opposer à l'ajout de sous-titres et/ou au doublage de la Captation aux fins de son exploitation audiovisuelle.

L'Auteur/l'Interprète ne pourra invoquer une atteinte portée à l'intégrité de l'Œuvre/de l'Interprétation suite à de légères altérations des images et/ou du son liées à tout procédé d'enregistrement ou aux opérations de compression ou autres techniques équivalentes.

L'Auteur/l'Interprète ne peut invoquer une atteinte portée à l'intégrité de l'Œuvre/de l'Interprétation pour toute interruption de la représentation en direct au public (sous forme d'entracte) ou de la diffusion audiovisuelle, notamment pour diffuser des messages publicitaires, promotionnels ou autres ».

Concernant les auteurs uniquement, on pourra encore préciser :

« L'Auteur ne peut, sur la base de son droit moral, s'opposer au choix de comédiens professionnels qui reste la prérogative du Producteur ».

3.7. Rémunération

La rémunération peut être **forfaitaire**, ce qui signifie qu'un montant fixe est accordé pour la cession ou la concession, ou **proportionnelle aux recettes**.

Comme évoqué, il faudra être attentif aux spécificités nationales, qui **exigent parfois** que soit accordée une rémunération proportionnelle aux recettes.

Certaines législations nationales exigent que la rémunération soit déterminée pour chaque mode d'exploitation¹³⁹. Cela peut s'avérer fastidieux mais est indispensable. En effet, les cours et tribunaux peuvent annuler une clause de cession si une rémunération clairement distincte n'est pas associée au droit cédé¹⁴⁰.

En cas d'absence de recettes (par ex. en cas de mise à disposition gratuite de la Captation sur la Plateforme), un montant forfaitaire pourrait être valablement fixé¹⁴¹. Une rémunération proportionnelle au nombre de visionnages pourrait également être envisagée.

Illustration concernant l'exploitation théâtrale : « En contrepartie des droits d'exploitation cédés/concédés au Producteur à l'article [X], dans les limites établies par cet article, l'Auteur percevra :

– une rémunération forfaitaire de [X] EUROS.

Ou

– une rémunération forfaitaire de [X] EUROS par représentation.

Ou

– une rémunération proportionnelle de [X %] des recettes de billetterie calculée sur la base du montant net déterminé selon les modalités visées à l'annexe X [détailler le calcul de la base sur laquelle sera calculé le pourcentage].

Illustration concernant l'exploitation audiovisuelle : En contrepartie des droits d'exploitation cédés/concédés au Producteur à l'article [X], dans les limites établies par cet article, l'Auteur/l'Interprète percevra :

– Une rémunération forfaitaire de [X] EUROS pour l'enregistrement et la Captation, au titre de rémunération du droit de reproduction visé à l'article [X];

– Une rémunération proportionnelle de [X %] des recettes issues de l'exploitation audiovisuelle calculée sur la base du montant net déterminé selon les modalités visées à l'annexe X [détailler le calcul de la base du pourcentage], au titre de rémunération du droit de communication au public visé à l'article [X];

139 Voy. par exemple l'article XI.167, § 1^{er}, al. 4, du Code de droit économique belge et l'article L132-25 du Code de la propriété intellectuelle français.

140 Voy. par ex. CA Versailles, 24 janvier 2013, RG : 11/04109.

141 L'article L131-4 du Code de la propriété intellectuelle français autorise par exemple une rémunération forfaitaire lorsque « la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut être pratiquement déterminée ».

- Une rémunération proportionnelle de [X %] des recettes issues de la vente de vidéogrammes tels que définis à l'article [X], calculée sur la base du montant net déterminé selon les modalités visées à l'article [X], au titre de rémunération du droit de distribution visé à l'article [X].

Toutefois, comme évoqué, selon le droit national applicable, une somme forfaitaire pourrait être appliquée pour les différents modes d'exploitation.

3.8. Reddition des comptes

En cas de rémunération proportionnelle, il faudra en outre prévoir un mécanisme de **reddition des comptes**, c'est-à-dire un règlement périodique des sommes dues par le Producteur.

Illustration : « Le compte des droits dus à l'Auteur/l'Interprète au titre de ce contrat sera arrêté le [date] de chaque année civile. Le relevé de comptes sera adressé par le Producteur à l'Auteur/l'Interprète au plus tard [X] jours après cette date.

L'Auteur/l'Interprète pourra, à tout moment, demander justification des comptes portant sur l'exploitation de l'Œuvre. Le Producteur reconnaît le droit de l'Auteur/l'Interprète de contrôler la comptabilité, les documents et les contrats à son siège social à quelque moment que ce soit, aux dates et heures ouvrables, sous réserve d'un préavis de [X] jours.

À défaut d'une telle demande, les comptes et règlements seront réputés acceptés [X] [mois] après leur envoi par le Producteur ».

3.9. Droit de révocation

Dans l'hypothèse où des droits cédés ou concédés à titre exclusif ne feraient l'objet d'aucune exploitation après un certain délai, il est possible de prévoir la résiliation du contrat à la demande de l'Auteur ou la fin de l'exclusivité conférée. Certains droits nationaux accordent une telle faculté de droit à l'auteur (indépendamment de clauses prévues expressément en ce sens donc).

Illustration : « Si, [X mois/jours] après [date prévue pour l'exécution de ses obligations d'exploitation], le Producteur n'a réalisé aucun acte d'exploitation de l'œuvre et à moins que le Producteur ne puisse se prévaloir d'un motif légitime, l'Auteur peut mettre le Producteur en demeure par l'envoi d'une lettre recommandée avec accusé de réception. Le Producteur dispose d'un délai de [X jours] pour prouver qu'il a réalisé des actes d'exploitation. Si, passé ce délai, le Producteur n'a pas démontré

avoir posé de tels actes, l'Auteur peut unilatéralement mettre fin au présent contrat par envoi d'une lettre recommandée avec accusé de réception ».

Rappelons que, en droits belge et français, la validité des droits exclusifs accordés par un auteur dramatique en vue de spectacles vivants ne peut excéder respectivement trois et cinq années. L'interruption des représentations au cours de deux années consécutives y met fin de plein droit¹⁴², c'est-à-dire indépendamment de l'intervention d'un juge.

3.10. Clause résolutoire expresse

Une clause résolutoire expresse permet de mettre fin au contrat sans passer par un juge, si cette possibilité est prévue contractuellement. Par exemple, si une des parties ne respecte pas ses obligations, après une mise en demeure de l'autre partie.

Illustration : « En cas d'inexécution prolongée des obligations d'une partie au contrat, l'autre partie peut mettre en demeure la partie défaillante de s'exécuter par lettre recommandée avec accusé de réception. Si [X] mois à partir de la date de réception de la lettre recommandée avec accusé de réception, la partie défaillante ne s'est pas exécutée, le contrat peut être résolu de plein droit, aux torts et aux griefs de la partie défaillante, par l'envoi d'une seconde lettre recommandée par l'autre partie le constatant ».

3.11. Force majeure

Il peut également être prudent d'ajouter une clause de force majeure au contrat, qui permet de suspendre temporairement les obligations des parties, voire de résilier le contrat sans indemnités. La **force majeure** est la survenance d'un élément imprévisible, indépendant de toute faute des parties, qui entraîne, pour l'une des parties au moins, l'impossibilité d'exécuter ses obligations prévues par le contrat, de manière temporaire ou définitive (la pandémie de coronavirus est un excellent exemple de force majeure).

Illustration : « Si, à la survenance d'un événement imprévisible, indépendant de toute faute des parties du contrat, le Producteur est contraint d'interrompre la production ou la diffusion de la Pièce, la

142 Articles L132-19 du Code de la propriété intellectuelle français et XI.201 du Code de droit économique belge.

faculté lui est réservée de suspendre l'exécution du contrat et, après une période de [X] mois de suspension, de résilier unilatéralement le contrat.

La suspension éventuelle du présent contrat pour les raisons susmentionnées est d'une durée équivalente à celle de l'évènement qui constitue la cause de l'arrêt de l'activité de production. Tous les délais prévus au présent accord sont augmentés d'une durée équivalente à la suspension.

En cas de résiliation du présent contrat pour les raisons susmentionnées, l'Auteur ne peut réclamer au Producteur de sommes autres que celles dues antérieurement à la résiliation du contrat, ni réclamer d'indemnisation à quelque titre que ce soit et à rendre responsable le Producteur de la perte de la rémunération due à la résiliation du contrat ».

3.12. Litige

Dans cette section, les parties feront le choix du droit applicable et des juridictions compétentes (on parle de « clause d'élection de for »)¹⁴³.

Illustration : « Le droit applicable au présent contrat est le droit [choisir droit] et les juridictions compétentes sont les juridictions [État choisi précédemment ; possibilité de choisir la langue dans un État plurilingue ; ex. : juridictions belges francophones] ».

Il est également possible d'exiger de passer au préalable par une **procédure amiable** ou en **médiation** avant d'entamer une action devant les tribunaux.

3.13. Signature des parties

Le contrat doit évidemment être **dûment signé** entre les parties et fait en un nombre d'exemplaires correspondant au nombre de parties. Dans la pratique, nous conseillons de parapher chaque page et de signer la dernière.

Il est en outre nécessaire d'indiquer la **date** du contrat.

.....
143 Les parties sont en effet en principe libres de choisir le droit applicable au contrat qu'elles concluent. Il existe toutefois des restrictions à cette liberté de principe. Voy. en particulier les articles 3.3, 4.3, 9.2 et 21 du Règlement (CE) n° 593/2008 du Parlement européen et du Conseil du 17 juin 2008 sur la loi applicable aux obligations contractuelles (dit « Règlement Rome I »). En bref, s'il existe des liens manifestement plus étroits avec le droit d'un autre État que celui choisi par les parties, c'est ce premier droit qui est susceptible de s'appliquer. Par ailleurs, il n'est pas toujours possible de contourner certaines règles mises en place pour protéger les auteurs.

Textes juridiques pertinents

Droit européen

Principales directives :

[Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.](#) Cette directive est le principal instrument en matière de droit d'auteur au niveau européen. Elle règle notamment la question des droits patrimoniaux, de certains droits voisins et des principales exceptions.

[Directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil du 12 décembre 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins.](#) Cette directive règle principalement la question de la durée du droit d'auteur et des droits voisins.

[Directive 2014/26/UE concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur.](#) Cette directive organise la gestion collective des droits d'auteur et droits voisins dans l'Union européenne.

[Directive 2019/790/UE du Parlement européen et du Conseil sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE.](#) Cette directive consacre notamment de nouvelles exceptions et des droits voisins pour les éditeurs de presse. Elle généralise l'exigence de rémunération proportionnelle et contient certaines précisions en matière de licences.

À titre subsidiaire :

[Directive 93/83/CEE du 27 septembre 1993, relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble.](#) Cette directive contient des règles relatives aux licences accordées pour les services de radiodiffusion par satellite et de retransmission par câble. Elle vise à améliorer la disponibilité transfrontalière des programmes de radio et de télévision au sein de l'Union européenne.

[Directive 2006/115/CE du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle.](#) Cette directive règle des questions relatives à la location et au prêt d'œuvres protégées. Elle instaure un mécanisme de rémunération équitable.

[Directive 2001/84/CE du 27 septembre 2001 relative au droit de suite au profit de l'auteur d'une œuvre d'art originale.](#) Cette directive instaure un droit de suite permettant aux auteurs d'œuvres d'art plastique de bénéficier d'un pourcentage lors de chaque revente de leurs œuvres.

[Directive 2012/28/EU sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines.](#) Cette directive apporte une nouvelle exception concernant les œuvres orphelines par certaines institutions. Elle définit la notion d'œuvre orpheline et impose une procédure de recherche préalable des ayants droit.

Autres conventions internationales

[Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.](#) Cette convention est le principal outil international relatif au droit d'auteur.

[Convention de Rome sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion de 1961.](#) Cette convention est le principal outil international relatif aux droits voisins.

[Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur.](#) Ce traité règle des questions relatives au droit d'auteur et aborde notamment la question des photographies, des programmes d'ordinateur et des bases de données.

[Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes.](#) Ce traité règle des questions relatives à certains droits voisins, notamment dans l'environnement numérique.

Glossaire juridique

Artiste-interprète : L'artiste-interprète est la personne qui joue ou exécute, de quelque manière que ce soit, une œuvre littéraire ou artistique. L'interprétation est protégée indépendamment de la question de savoir si l'œuvre interprétée est elle-même protégée. L'artiste-interprète jouit de droits voisins spécifiques (Première partie, 2.3.1., « Les artistes-interprètes »).

Artiste de complément : Personne qui n'est pas considérée comme un interprète au sens du droit et ne bénéficie pas de droits voisins, à l'instar des cascadeurs ou des figurants (Première partie, 2.3.1. « Les artistes-interprètes »).

Auteur : L'auteur est la personne physique qui a créé une œuvre protégée par le droit d'auteur. Il n'importe pas que l'auteur ait réalisé l'œuvre lui-même mais qu'il l'ait intellectuellement conçue et que, par conséquent, elle porte l'empreinte de sa personnalité (Première partie, 1.3. « Les titulaires du droit d'auteur »).

Autorisation : Autorisation d'utiliser une œuvre pour certains usages. L'autorisation ne couvre que les modes d'exploitation prévus, pour un certain territoire et une certaine durée.

Cédant : Personne qui cède un droit.

Cession : La cession des droits d'auteur ou des droits voisins est un transfert de leur titularité et, par conséquent, de la possibilité de les exploiter. Seuls les droits patrimoniaux peuvent être cédés. Le contrat de cession fait l'objet de réglementations particulières (Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur » ; Première partie, II.h, « Cession des droits voisins » ; Seconde partie, 3, « Structure des contrats et illustrations de clauses contractuelles »).

Cessionnaire : Personne bénéficiaire d'une cession de droits.

Communication au public : La communication au public est une prérogative du droit d'auteur et des droits voisins. Elle concerne tant les communications directes au public que les communications effectuées grâce à un dispositif technique. La notion de public exige un nombre de destinataires potentiels suffisamment important et exclut par exemple le cas d'un groupe privé (Première partie, 1.6.1. et 2.7.1., « Communication au public et représentation »).

Concession : La concession de droits d'auteur ou de droits voisins est une autorisation donnée pour un certain usage dans un cadre limité et ponctuel défini par dans un contrat de concession. On parle également de « licence ». Le contrat de concession fait l'objet de réglementations particulières (Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur » ; Première partie, 2.8., « Cession des droits voisins » ; Seconde partie, III, « Structure des contrats et illustrations de clauses contractuelles »).

Copyright : Le terme *copyright* est parfois utilisé comme la traduction anglaise de « droit d'auteur » ; le *copyright* anglo-saxon, et américain en particulier, se distingue cependant à plusieurs égards du droit d'auteur tel que nous l'entendons. Il serait alors plus juste de parler de l'équivalent anglo-saxon du droit d'auteur.

Directive : Les directives sont des textes législatifs de l'Union européenne qui ne sont en principe pas directement applicables dans les États membres. Ces derniers doivent en effet les transposer dans leurs ordres juridiques respectifs par une loi ou tout autre instrument adéquat. Le recours à une directive permet généralement de laisser une certaine marge de manœuvre aux États. Au niveau de l'Union européenne, la matière du droit d'auteur et des droits voisins est principalement harmonisée par des directives (Première partie, 1.2., « Sources juridiques du droit d'auteur » ; Première partie, 2.2., « Sources juridiques des droits voisins »).

Distribution : La distribution est la mise à disposition de l'œuvre ou de ses copies au public par des moyens divers, comme par la vente ou la location. Il s'agit d'une des prérogatives du droit d'auteur et des droits voisins (Première partie, 1.6.1. et 2.7.1., « Distribution »).

Droit à l'image : Le droit à l'image, consacré par les droits nationaux, est le droit pour toute personne d'autoriser la fixation, l'exposition, la reproduction ou la communication de son image. Ce droit comprend également le droit de s'opposer à ces actes ou d'en régler les modalités. Il s'agit d'une réglementation distincte du droit d'auteur et des droits voisins, même si, dans bien des cas, les prérogatives du droit à l'image sont déjà couvertes par les droits voisins. Cependant, le droit à l'image peut également être mobilisé là où les droits voisins ne le peuvent, par exemple pour la diffusion de photographies de la personne (sur une affiche ou un autre support) ou d'interviews filmées (Première partie, 2.5., « Cumul possible avec un droit à l'image »).

Droit à l'intégrité de l'œuvre : Le droit à l'intégrité de l'œuvre est un droit moral dont jouit l'auteur d'une œuvre protégée, qui lui permet de s'opposer à toute déformation, mutilation ou, plus généralement, à toute atteinte à l'œuvre (Première partie, 1.6.2., « Intégrité »).

Droit au nom : Équivalent du droit de paternité des auteurs (cf. *infra*), le droit au nom confère aux artistes-interprètes le droit d'exiger que leur nom soit mentionné correctement ou, à l'inverse, le droit de conserver l'anonymat (Première partie, 2.7.2., « Droit au nom »).

Droit de divulgation : Le droit de divulgation est un droit moral dont jouit l'auteur d'une œuvre protégée. Il réserve à l'auteur le droit exclusif de divulguer ou de ne pas divulguer son œuvre au public, ainsi que de décider des conditions et du moment de cette éventuelle divulgation (Première partie, 1.6.2. « Divulgation »).

Droit de paternité : Le droit de paternité est un droit moral dont jouit l'auteur d'une œuvre protégée qui lui permet d'exiger que l'on puisse l'identifier comme l'auteur de l'œuvre ou, à l'inverse, de ne pas l'être, voire d'être identifié sous pseudonyme (Première partie, 1.6.2., « Paternité »).

Droit de synchronisation : Le droit de synchronisation est une forme particulière du droit de reproduction, qui concerne l'intégration d'œuvres musicales ou de fragments d'œuvres musicales dans une œuvre audiovisuelle et, plus généralement dans tout contexte différent de celui pour lequel elles ont été composées (Première partie, 1.6.1. « Reproduction »).

Droit moral : Les droits moraux sont des droits qui protègent l'auteur dans son rapport à l'œuvre. Contrairement aux droits patrimoniaux, ils sont inaliénables et perpétuels dans certains États. Les droits moraux sont le droit de divulgation, le droit de paternité et le droit à l'intégrité de l'œuvre. Les artistes-interprètes jouissent également de droits moraux plus restreints (Première partie, 1.6.2. « Droits moraux » ; Première partie, 2.7.2. « Droits moraux (des artistes-interprètes uniquement) »).

Droits patrimoniaux : Les droits patrimoniaux sont les prérogatives économiques rattachées au droit d'auteur ou aux droits voisins, qui se distinguent donc des droits moraux. Les droits patrimoniaux rassemblent le droit de reproduction, de communication au public et de représentation et le droit de distribution (Première partie, 1.6.1. et 2.7.1., « Droits patrimoniaux »).

Droits voisins : Les droits voisins sont un ensemble de prérogatives dont disposent les artistes-interprètes sur les fixations de leurs interprétations, les producteurs de phonogrammes sur leurs phonogrammes et les producteurs de films sur les premières fixations de leurs films. Les droits conférés dans ce cadre sont similaires à

ceux du droit d'auteur mais généralement moins étendus (Première partie, 2, « Les droits voisins du droit d'auteur »).

Exceptions : Il existe des exceptions aux droits d'auteur et voisins qui permettent, dans des contextes déterminés par la loi (parmi un catalogue d'exceptions prévu par le droit européen), d'utiliser un droit d'auteur ou un droit voisin sans obtenir d'autorisation de son titulaire (Première partie, 1.9., « Les exceptions du droit d'auteur » ; Première partie, 2.10., « Les exceptions des droits voisins »).

Fixation : La fixation entendue au sens large désigne tout procédé permettant de garder la trace d'une performance ou d'une interprétation. Dans le cadre des droits voisins sur la fixation d'une interprétation, d'un phonogramme ou d'un film, une jurisprudence encore relativement isolée précise que, pour être considérée comme fixée, l'œuvre doit être exploitable pour sa reproduction ou sa communication au public (Première partie, 2.7.1., « Fixation et reproduction »).

Gestion collective : La gestion collective des droits d'auteur ou voisins est une gestion réalisée par un groupement (une société de gestion des droits) composé d'auteurs, d'interprètes et d'ayants droit, afin de s'assurer du respect de leurs droits. Cette gestion est la plupart du temps facultative, mais dans certains cas particuliers obligatoire (Première partie, 1.8., « Gestion collective des droits d'auteur » ; Première partie, 2.9., « Gestion collective des droits voisins »).

Imprescriptible : Un droit ou une action en justice sont imprescriptibles lorsqu'il n'y a pas de limite temporelle à leur mise en œuvre. Ainsi, en France, les droits moraux sont imprescriptibles, ce qui signifie qu'ils peuvent être invoqués par les ayants droit sans limite dans le temps (Première partie, 1.6.2., « Droits moraux »).

Inaliénable : Qui ne peut être cédé (à l'instar des droits moraux).

Licence : La licence est une autorisation d'utiliser certaines œuvres, elle peut être volontaire (sur la base d'un contrat de licence) ou obligatoire. On parle également de concession (cf. *supra*).

Licence obligatoire : Généralement considérée comme une exception au monopole d'exploitation des titulaires de droits d'auteur ou de droits voisins, la licence obligatoire, encore appelée licence légale, est un mécanisme qui empêche les ayants droit de s'opposer à certaines utilisations de leurs œuvres. Une rémunération est généralement prévue (on parle dans ce cadre de droits à rémunération). Une telle licence obligatoire existe par exemple pour les copies privées ou la radiodiffusion de phonogrammes licitement publiés (Première partie, 1.6.1. « Particularités des droits à rémunération » ; Première partie, 1.9., « Les exceptions du droit d'auteur » ; Première partie, 2.7.1., « Particularités des droits à rémunération » ; Première partie, 2.10., « Les exceptions des droits voisins »).

Mise en forme : La mise en forme est une condition nécessaire à la protection d'une œuvre par le droit d'auteur, qui exige donc que celle-ci dépasse le stade de la seule idée, mais qu'elle ait été en partie formalisée, concrétisée, sans que cette mise en forme reçoive de définition précise (Première partie, 1.4.1., « Mise en forme »).

Mode d'exploitation : Les modes d'exploitation d'une œuvre sont le pendant des droits patrimoniaux des titulaires. Il s'agit de la manière dont l'œuvre peut être exploitée (reproduction, communication au public, ...). Généralement, concernant les contrats de cession ou concession, la loi exige que ces modes d'exploitation soient détaillés et que leur étendue soit précisée (Première partie, 1.6.1., « Droits patrimoniaux » ; Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur » ; Première partie, 2.7.1., « Droits patrimoniaux » ; Première partie, 2.8., « Cession des droits voisins »).

Œuvre : L'œuvre est l'élément central protégé par le droit d'auteur. Elle doit être originale et mise en forme.

Œuvre anonyme : L'œuvre anonyme est celle dont l'auteur ne souhaite pas communiquer son identité. Il s'agit là d'une facette du droit moral de paternité.

Œuvre de collaboration : L'œuvre de collaboration est le fruit du travail commun de plusieurs personnes (et non la seule addition d'œuvres individuelles) dont les droits qui en découlent doivent être exercés de commun accord entre les différents auteurs (Première partie, 1.3., « Les titulaires du droit d'auteur »).

Œuvre dérivée : L'œuvre dérivée est l'œuvre inspirée ou adaptée d'une œuvre préexistante. Si elle en remplit les conditions de protection, elle est elle-même protégée par le droit d'auteur (Première partie, 1.6., « Reproduction »).

Œuvre pseudonyme : L'œuvre pseudonyme est celle dont l'auteur n'est pas identifié selon son nom officiel. Il s'agit là d'une facette du droit moral de paternité.

Originalité : L'originalité est l'une des deux conditions requises pour la protection du droit d'auteur. Pour être protégée, une œuvre doit être mise en forme et originale. Selon la Cour de justice de l'Union européenne, une œuvre est originale lorsqu'elle porte l'empreinte de la personnalité de son auteur (Première partie, 1.4.2., « Originalité »).

Phonogramme : Enregistrement audio.

Présomption (réfragable ou irréfragable) : Une présomption constitue un déplacement de la charge de la preuve. Ainsi, un fait est tenu pour établi tant qu'il n'a pas été réfuté. En matière de droit d'auteur, il existe en particulier des présomptions quant à la cession de certains droits, notamment dans le domaine audiovisuel, et quant à la titularité des droits sur une œuvre. Une présomption est réfragable lorsqu'il est possible de démontrer que la réalité n'y correspond pas. Elle est irréfragable lorsque la loi ne permet pas de la renverser en démontrant que la réalité n'y correspond pas (Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur » ; Première partie, 2.3.1., « Les artistes-interprètes »).

Représentation : La représentation ou communication au public est une prérogative du droit d'auteur et des droits voisins. Elle concerne tant les communications directes au public que les communications effectuées grâce à un dispositif technique. La notion de public exige un nombre de destinataires potentiels suffisamment important et exclut par exemple le cas d'un groupe privé (Première partie, 1.6.1. et 2.7.1., « Communication au public et représentation »).

Rémunération proportionnelle : La rémunération proportionnelle est une exigence liée à la rémunération des auteurs qui cèdent ou donnent en licence un ou des mode(s) d'exploitation sur une œuvre ou une interprétation. La rémunération doit être proportionnée à la valeur réelle ou potentielle des droits octroyés. Cela peut se traduire par un pourcentage sur les recettes mais d'autres modes de calcul sont possibles (Première partie, 1.7., « Cession des droits d'auteur » ; Première partie, 2.8., « Cession des droits voisins »).

Société de gestion (collective) des droits : société agréée pour gérer collectivement les droits d'auteur et voisins afin d'en assurer le respect. Elles doivent respecter de nombreuses dispositions nationales, elles-mêmes encadrées par le droit européen (voy. directive 2014/26/UE) (Première partie, 1.8., « Gestion collective des droits d'auteur » ; Première partie, 2.9., « Gestion collective des droits voisins »).

À PROPOS DES AUTEURS

Titulaire d'un Master en droit et d'un Master en philosophie, **Maxime de Brogniez** est doctorant et maître de conférences à l'Université de Liège. Auteur de plusieurs publications dans les domaines du droit d'auteur, du droit de l'art et de la culture, du droit administratif et de la philosophie du droit, il s'intéresse en particulier aux liens entre droit et philosophie de l'art.

Antoine Vandenbulke est professeur de droit économique, en ce compris les aspects de droits intellectuels, de droit européen et de droit comparé à l'Université de Mons (École de droit UMons – ULB). Outre ses recherches dans ces disciplines générales, il a réalisé sa thèse de doctorat sur les aspects juridiques du financement des arts de la scène (Université de Liège, 2020) et s'intéresse de près aux rapports entre le droit et l'art (Law & Art). Il a également été chercheur invité à l'Université Paris II Panthéon-Assas et à la Columbia University in the City of New York.

Antoine Vandenbulke et Maxime de Brogniez conseillent ponctuellement des institutions culturelles sur diverses questions juridiques.

À PROPOS D'ETC

European Theatre Convention est le plus grand réseau européen de théâtres publics, avec 55 membres dans 30 pays. ETC propose un large éventail d'activités, en partie ouvertes aux non-membres, soutient la création théâtrale contemporaine en Europe, la formation des professionnels du théâtre et représente les intérêts du secteur au niveau politique. Le réseau travaille notamment sur les questions de développement durable, égalité des genres, diversité, lien avec les publics, pratiques numériques.

MEMBRES DE L'ETC *

ALBANIE National Theatre of Albania (Tirana) / **ALLEMAGNE** Deutsches Theater Berlin, Staatstheater Braunschweig, Theater Dortmund, Staatsschauspiel Dresden, Theater und Orchester Heidelberg, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Theater Magdeburg / **AUTRICHE** Schauspielhaus Graz, Landestheater Linz, Schauspielhaus Salzburg, Volkstheater Wien / **BELGIQUE** Theatre de Liège / **BULGARIE** Theatre and Music Centre Kardjali / **CHYPRE** Cyprus Theatre Organisation THOC (Nicosia) / **CROATIE** Croatian National Theatre (Zagreb) / **FRANCE** Théâtre National de Bretagne (Rennes) / **GÉORGIE** Kutaisi Lado Meskhishvili Professional State Drama Theatre / **GRÈCE** National Theatre of Greece (Athens) / **HONGRIE** Pesti Magyar Színház (Budapest) / **ITALIE** Fondazione Teatro Due (Parma), Teatro Stabile di Torino – National Theatre / **KOSOVO** National Theatre of Kosovo (Pristina) / **LETTONIE** Dailes Theatre (Riga) / **LUXEMBOURG** Escher Theater (Esch-sur-Alzette), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg / **MALTE** Teatru Malta (Żejtun) / **MONTÉNÉGRO** Royal Theatre „Zetski dom“ (Cetinje) / **NORVÈGE** Det Norske Teatret (Oslo) / **PAYS-BAS** De Toneelmakerij (Amsterdam), Het Zuidelijk Toneel (Tilburg) / **POLOGNE** JK Opole Theatre / **PORTUGAL** Teatro Nacional D. Maria II (Lisbonne), Teatro Municipal Sá de Miranda (Viana do Castelo) / **RÉPUBLIQUE TCHÈQUE** Narodni divadlo – National Theatre Prague / **ROUMANIE** “Marin Sorescu” National Theatre of Craiova, Timisoara National Theatre / **ROYAUME-UNI** Royal Lyceum Theatre (Edinburgh), Belarus Free Theatre (London), Young Vic (London) / **SERBIE** National Theatre in Belgrade / **SLOVAQUIE** Slovak National Drama Theatre (Bratislava), Divadlo Jana Palarika (Trnava) / **SLOVÉNIE** Prešeren Theatre Kranj, Slovensko Narodno Gledališče Nova Gorica / **SUÈDE** Folkteatern Göteborg, Göteborgs Stadsteater – Backa Teater / **TUNISIE** Opera Theatre of Tunis

Membres associés: **FRANCE** La Mousson d'Été (Pont-a-Mousson) / **GÉORGIE** Tbilisi International Festival of Theatre / **UKRAINE** Dakh Theatre – Centre of Contemporary Arts (Kyiv), Kyiv National Academic Molodyy Theatre, Left Bank Theatre (Kyiv)

Membres honoraires: Ola E. Bo (Norvège), Christa Müller (Allemagne)

* *Membres au mois de septembre 2022*

PUBLICATIONS ETC

Casebooks

Youth Theatre – A Casebook (2020)
Participatory Theatre – A Casebook (2020)
Digital Theatre – A Casebook (2018)

Journal

Magazine annuel de l'ETC depuis 2017

Recherches

Gender Equality & Diversity in European Theatres – A Study (2021)
The Art of Ageing – Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change on Europe's Stages. Creative Research – a Documentary by the European Theatre Convention (2015)
Audiences for European Theatres. Study on Audience Development and Research in the ETC (2015)

Le théâtre européen

Our Stories of Change – (2022)
Theatre is Dialogue – Awakening. New Horizons in the Independent Theatre Scene in Ukraine (2017)
Young Europe – European Drama Repertoire for Young Audiences. A Selection of Five Plays From Cyprus, France, Germany and the Netherlands. Theater der Zeit. (2013)

À PROPOS DU PROJET PROSPERO – EXTENDED THEATRE

Prospero – Extended Theatre est un projet regroupant dix partenaires de neuf pays européens. Co-financé par le programme Europe Creative de l'Union Européenne, ce projet s'étend de décembre 2020 à novembre 2024.

Les partenaires du projet : **Théâtre de Liège** (chef de projet/Belgique) soutenu par Wallonie-Bruxelles International ; **Emilia Romagna Teatro Fondazione** (Modène/Italie) ; **São Luiz Teatro Municipal** (Lisboa/Portugal) ; **Göteborgs Stadsteater** (Göteborg/Suède) ; **Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu** (Zagreb/Croatie) ; **Teatros del Canal – Comunidad de Madrid** (Espagne) ; **Schaubühne Berlin** (Allemagne) ; **Teatr Powszechny** (Varsovie/Pologne) ; **Odéon-Théâtre de l'Europe** (Paris/France) ; **ARTE** (Strasbourg/France).

Prospero – Extended Theatre s'articule autour de trois axes : la production de neuf pièces de théâtre et leur tournée en Europe ; le développement d'une plateforme de streaming OTT abritant, entre autres, les captations des neuf pièces produites, et des activités de développement des publics.

La plateforme de streaming OTT est accessible depuis début octobre 2022 sur www.prospero-theatre.tv. Développée à l'aide d'un budget de plus de 83.000 €, sa vocation est de permettre aux théâtres partenaires de mettre en avant les artistes et les spectacles qu'ils produisent et soutiennent à travers du contenu numérique de haute qualité, ainsi que d'accroître leur propre visibilité sur la scène européenne. En outre, cette plateforme est une occasion pour les partenaires de développer leurs pratiques du numériques et de contribuer à l'appropriation de ce medium - riche de potentiel - par le secteur.

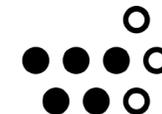
Plus d'informations à retrouver sur : www.prospero-theatre.eu

À PROPOS DE L'ÉTUDE

Cette étude a été produite dans le cadre du projet Prospero – Extended Theatre, un projet co-financé par le programme Europe Creative de l'Union Européenne (2020-2024).



Le soutien de la Commission européenne à la production de cette publication ne constitue pas une approbation du contenu, qui reflète uniquement le point de vue des auteurs, et la Commission ne peut pas être tenue responsable de toute utilisation qui pourrait être faite des informations qu'elle contient.



**Wallonie - Bruxelles
International.be**

Les activités de ETC sont financées conjointement par ses théâtres membres.



ETC CONTACT

European Theatre Convention

Bureau Siège social

c/o Deutsches Theater, Schumannstr. 13a, 10117 Berlin, Germany

Bureau UE

c/o European House for Culture, Sainctelettesquare 17,

1000 Brussels, Belgium

convention@europeantheatre.eu

+49 (0)30 / 284 41 460

www.europeantheatre.eu



Mentions légales

Imprimés sans effet sur le climat

Publié par European Theatre Convention (ETC) &

Théâtre de Liège (Belgique)

ETC Directrice exécutive: Heidi Wiley

ETC Président et Directeur général du Théâtre de Liège: Serge Rangoni

Édité par Charlotte Hinfray, Teresa Pfaud

Révision des textes par Sophie Piret

Design et mise en page par Viktor Nübel, lieberungewoehnlich.de

© 2022. Tous droits réservés avec ETC



La diffusion de captations de spectacles vivants sur internet est un phénomène de plus en plus fréquent en Europe. Cette tendance, accélérée par les lock-downs successifs de ces dernières années, fait souvent l'objet de débats et de discussions. Pour avancer dans ces questionnements essentiels, l'expérience, la recherche et les essais sont indispensables. Malheureusement, l'expérimentation pratique est souvent limitée par des raisons budgétaires, mais aussi juridiques. En effet, les problématiques de droits d'auteur que soulèvent la diffusion de captations de spectacles vivants sur internet sont inédites et mal connues dans le secteur culturel. Ce manuel est un outil pratique, destiné à l'ensemble du secteur en Europe, pour mieux comprendre ces nouvelles problématiques juridiques et surtout identifier les étapes concrètes à suivre pour les surmonter.

Cette étude a été commissionnée par Prospero – Extended Theatre, un projet co-financé par le programme Europe Creative de l'Union Européenne, regroupant dix partenaires (neuf théâtres et un média) et structuré autour de la production et diffusion de pièces de théâtres - en salle et en ligne.



Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

