

CND

Centre national de la danse

DROIT

AUX FRONTIÈRES DE LA CRÉATION ENTRE DANSE ET AUDIOSIVUEL : QUESTIONS DE DROITS D'AUTEUR?

Compte-rendu de la rencontre juridique du 18 septembre 2008
organisée en partenariat avec la Biennale de la danse de Lyon au
Palais du Commerce de Lyon.



LE CND

SEPTEMBRE 2008

Département Ressources professionnelles

CND
1, rue Victor-Hugo
93507 Pantin cedex

01 41 839 839
ressources@cnd.fr

cnd.fr

Intervenants

Debora Abramowicz : Directrice de l'Audiovisuel, SACD

Bruno Anatrella : Juriste au Cabinet Pierrat

François Deneulin : Directeur administratif et codirecteur artistique de la Compagnie LANABEL

Jérôme Gouy : Délégué régional, INA Centre-Est

Agnès Wasserman : Directrice du département Ressources professionnelles, Centre national de la danse

Emmanuelle BIBARD (Responsable du bureau des professionnels et coordinatrice des Rendez-vous de la Biennale) - Bonjour et bienvenue au Rendez-vous de la Biennale de la danse de Lyon.

Je suis très heureuse d'accueillir aujourd'hui le Centre national de la danse, qui est à la fois présent avec nous pour cette rencontre et le sera aussi la semaine prochaine, le jeudi 25 septembre 2008, dans le cadre de Focus danse (un forum de trois jours de rencontres et de débats autour de l'art chorégraphique).

Grâce aux permanences d'information du Centre national de la danse, vous trouverez de la documentation utile sur la vie professionnelle du danseur, ses droits, etc. Cela peut notamment servir de prolongement à ce que vous allez entendre cet après-midi.

Il est très agréable pour nous de recevoir le département Ressources professionnelles du Centre national de la danse, car c'est la troisième fois que nous collaborons, notamment par l'organisation de différentes rencontres.

Aujourd'hui, il est question des droits d'auteur lors d'interventions d'œuvres audiovisuelles dans un spectacle chorégraphique. Je passe la parole à Agnès Wasserman et je vous souhaite un très bon après-midi.

Agnès WASSERMAN - Fidèles à un partenariat que nous menons autour des rendez-vous professionnels, nous cherchons toujours à entrer en résonance avec les thématiques de la Biennale.

C'est une troisième rencontre juridique, la première avait porté sur "Territoire et mobilité", la deuxième sur les questions relatives à l'enjeu de danser dans l'espace public. Aujourd'hui nous avons choisi un thème qui rencontre un intérêt pour nos deux structures, celui de la question des frontières entre danse et audiovisuel.

Si vous regardez la programmation de la Biennale cette année, vous trouverez plusieurs propositions où des chorégraphes ont choisi soit de créer avec un artiste et d'utiliser des images, de la vidéo, voire des nouvelles technologies, soit de réutiliser, dans le cadre de leur création des œuvres préexistantes.

C'est la thématique que nous souhaitons développer d'un point de vue juridique pour permettre aux professionnels, car ce sont des questions récurrentes, de définir ce que sont ces droits d'auteur.

L'objectif est d'anticiper plutôt que d'essayer de résoudre ensuite les problèmes qui n'auraient pas lieu d'être si nous connaissions mieux ces questionnements.

Un certain nombre de chorégraphes choisissent dans leur processus de création d'y associer un créateur audiovisuel ; c'est parce qu'ils le font de différentes manières qu'il nous semblait intéressant de partager de la connaissance, des expertises et une pratique sur ce thème.

Je remercie nos quatre intervenants qui ont bien voulu répondre favorablement à notre invitation :

- **Bruno Anatrella**, juriste au Cabinet Pierrat,
- **Debora Abramowicz**, directrice de l'Audiovisuel à la SACD, Société des auteurs et compositeurs dramatiques,
- **François Deneulin**, qui occupe diverses fonctions au sein de la compagnie LANABEL puisqu'il est à la fois vidéaste et administrateur de la compagnie,
- **Jérôme Gouy**, délégué régional de l'INA (Institut national de l'audiovisuel).

Nous avons choisi de scinder cette rencontre en deux temps ; la première partie sera consacrée aux enjeux d'une création originale qui associerait danse et audiovisuel. Je parle d'audiovisuel au sens large : images fixes, images animées, vidéos, nouvelles technologies.

Dans un second temps, nous étudierons les moyens d'utilisation d'une œuvre préexistante au sein d'une nouvelle création.

À chaque fin de partie, nous consacrerons un temps d'échange avec le public, si vous avez des questions plus particulières à poser ou des expériences à nous proposer.

Je passe donc la parole à Bruno Anatrella qui est chargé de nous faire un point juridique pour que nous ayons tous les mêmes bases afin de poursuivre les échanges.

LA CRÉATION D'IMAGES OU DE VIDÉOS ORIGINALES POUR UN SPECTACLE CHORÉGRAPHIQUE

Bruno ANATRELLA - Bonjour à tous, je suis chargé aujourd'hui de faire un récapitulatif sur le droit d'auteur et ses conditions d'application.

Le raisonnement juridique dans le domaine du droit d'auteur peut s'articuler autour de quatre questions :

- Que protège le droit d'auteur ?
- Que confère le droit d'auteur ?
- Quels sont les titulaires du droit d'auteur ?
- Sommes-nous en présence d'une ou plusieurs exceptions ?

- Première question : Que protège le droit d'auteur ? Quand s'applique-t-il ?

Le droit d'auteur protège les œuvres de l'esprit, à savoir un contenu, notamment photographique ou vidéographique, mis en forme et original, deux conditions très subjectives.

En effet, le droit d'auteur ne protège pas les idées mais la mise en forme originale. Vous avez la définition classique de l'originalité, qui est l'empreinte de la personnalité de l'auteur, et la définition plus pragmatique, qui parle d'efforts personnalisés ; s'il y a un apport intellectuel personnalisé sur le contenu, alors ce contenu sera en principe original. En droit d'auteur, on ne parle pas de nouveauté, on parle d'originalité.

Dès que ces 2 conditions sont réunies (mise en forme et originalité), vous passez d'un contenu non protégé à une œuvre de l'esprit protégée par le droit d'auteur.

Cette appréciation est très subjective et se fait au cas par cas. Il n'y a pas, comme pour une marque, de dépôt préalable à l'INPI (Institut national de la propriété industrielle) qui, s'il est valable, marque le début de la protection du signe déposé en tant que marque. En droit d'auteur, les dépôts, qui sont régulièrement faits, sont destinés à constituer des preuves ; le dépôt en droit d'auteur ne constitue pas une condition d'accès à la protection comme pour les marques.

Dans le cadre d'un contentieux en droit d'auteur, il faut donc démontrer au juge, en premier lieu, que le vidéaste ou le photographe qui a participé à la chorégraphie n'a pas simplement posé sa caméra, n'a pas fourni des images dénuées de toute empreinte de sa personnalité, mais a bel et bien utilisé un certain cadrage, une certaine lumière, un certain montage. Il faudra prouver que le contenu que le vidéaste ou le photographe a apporté à la chorégraphie est original et mis en forme.

- Deuxième question : Si vous êtes face à une œuvre de l'esprit, que confère alors le droit d'auteur ?

Le droit d'auteur confère 2 types de droits : des droits patrimoniaux et des droits moraux que l'on oublie très souvent mais qui sont extrêmement importants, entraînant des condamnations importantes.

• Les droits patrimoniaux :

C'est le monopole d'exploitation dont dispose l'auteur. Il y a deux droits patrimoniaux : le droit de reproduction et le droit de communication au public. Seul l'auteur peut dire s'il autorise ou non la reproduction et la communication au public de son œuvre.

Le caractère principal des droits patrimoniaux est qu'ils sont cessibles ; en cédant ses droits patrimoniaux, l'auteur autorise la reproduction et la communication au public de son œuvre pour tel spectacle chorégraphique.

Ces droits patrimoniaux sont cessibles mais limités dans le temps. L'œuvre appartient au domaine public après une durée de 70 ans suivant le décès de l'auteur.

- **Les droits moraux :**

Le droit d'auteur ne se limite pas à conférer une protection patrimoniale, il confère également une protection morale. Deux droits moraux importants sont à retenir.

Le droit au respect du nom : lorsque vous utilisez une œuvre, il faut apposer le nom de l'auteur, c'est ce que l'on appelle « les crédits », « le copyright ». Il faut les prénom et nom de l'auteur et, le cas échéant, sa qualité. Peu importe la manière sous laquelle vous les mentionnez dès lors que l'auteur est identifié par rapport à son œuvre. Sur un programme, par exemple, ne vous contentez pas de mettre une liste d'auteurs, il faut indiquer quelle est l'œuvre qu'il a réalisée et qui est utilisée pour ce programme.

Le deuxième droit est le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre ; toute modification d'une œuvre mais également toute incorporation d'une œuvre au sein d'un contexte qui la déprécie peut éventuellement porter atteinte à son intégrité.

Ces droits moraux, à l'inverse des droits patrimoniaux, sont incessibles et perpétuels. Ils sont simplement transmissibles aux héritiers qui doivent respecter la volonté de l'auteur. Ces droits moraux sont donc excessivement forts et il faut y faire très attention.

- **- Troisième question : Quels sont les titulaires de ces droits patrimoniaux et moraux ?**

L'auteur est, en principe, le titulaire initial des droits sur l'œuvre.

Mais ensuite, cet auteur peut céder ses droits patrimoniaux, en totalité ou en partie, par contrat. Nous aurons alors un titulaire de droits cessionnaire. Il ne faudra donc pas se tromper d'interlocuteur.

Concernant le thème qui nous intéresse aujourd'hui, il y a une problématique de pluralité d'auteurs : plusieurs personnes (le photographe ou le vidéaste, le chorégraphe, le compositeur, etc.) concourent à la création d'une même œuvre qui sera qualifiée d'œuvre de collaboration.

Comment s'articule la titularité des droits pour une œuvre de collaboration ? Chacun des coauteurs est titulaire de droits patrimoniaux et de droits moraux sur l'œuvre en question. Si une chaîne de télévision veut diffuser votre œuvre chorégraphique qui intègre également des images, c'est-à-dire une œuvre de collaboration, elle doit, en théorie, obtenir l'autorisation de chacun des coauteurs. Heureusement, très souvent une personne centralise l'ensemble de ces droits (une société d'auteurs, un producteur ou autre), ce qui facilite la tâche.

Par ailleurs, l'un des coauteurs ne peut pas récupérer sa participation à l'œuvre de collaboration pour l'exploiter seul, sans l'autorisation des autres auteurs. S'il le fait, c'est très risqué, il ne doit pas porter concurrence à l'œuvre de collaboration. Nous sommes dans un régime « d'indivision ».

- - **Quatrième question : Sommes-nous en présence d'une ou plusieurs exceptions ?**

Ne sommes-nous pas dans le cadre d'une exception lorsque l'on utilise une œuvre vidéographique ou photographique au sein d'une œuvre chorégraphique, nous permettant ainsi de passer outre l'autorisation des ayants droits ? La reproduction d'une photographie sous forme de vignette n'est-elle pas une courte citation ?

Le bénéfice d'une exception sera très rare pour ce type d'utilisation car les exceptions du droit d'auteur doivent respecter des conditions très strictes.

L'exception de courte citation, par exemple, ne peut être invoquée que si cette citation est destinée à illustrer un propos notamment critique, polémique, scientifique ou d'information. Ce n'est pas la seule condition mais celle-ci va vous empêcher le plus souvent d'en bénéficier.

Voilà donc les quatre questions qu'il faut avoir à l'esprit pour raisonner sur le droit d'auteur et évaluer les éventuels risques juridiques et judiciaires.

De plus en plus de clients, conscients d'un risque juridique, nous demandent d'évaluer le risque judiciaire car il existe aujourd'hui des œuvres chorégraphiques complexes nécessitant un cadrage juridique difficile à mettre en place. Le chorégraphe, le vidéaste et toutes les personnes qui interviennent vont parfois ainsi faire le choix de prendre un risque judiciaire car ils estiment qu'ils n'auront jamais telle ou telle autorisation et ce, malgré nos avertissements.

Agnès WASSERMAN - Je vais donner la parole à François Deneulin qui était, selon nous, une personne clé à inviter car c'est un créateur vidéaste, il est codirecteur artistique d'une compagnie chorégraphique qui est, en outre, programmée à la Biennale cette année. C'était donc la bonne personne pour basculer de l'autre côté de la barrière : savoir comment cela se passe en tant que créateur dans sa collaboration avec la chorégraphe Annabelle Bonnery et, d'un point de vue administratif, comment ils structurent cette collaboration.

François DENEULIN - Bonjour, Annabelle Bonnery et moi avons monté la compagnie en 1998. Je viens des arts plastiques, j'ai étudié les beaux-arts et l'histoire de l'art.

Ma première intervention plastique s'est déroulée sur un spectacle solo, Je est un autre, avec une projection de diapositives en fondu enchaîné, c'était la première collaboration où nous avons travaillé en commun sur la mise en scène et l'écriture chorégraphique.

Sur certaines créations que nous avons réalisées en France mais aussi pour des compagnies étrangères, j'ai intégré de la vidéo, par exemple sur le dernier spectacle Virus/Antivirus. Sur une création en Australie en 2005, j'ai filmé les danseurs puis projeté cette vidéo pendant le spectacle On the edge dans lequel ils étaient interprètes.

Je suis présent pendant toutes les phases de création et travaille toujours en amont avec Annabelle, mais également en studio, et suis toujours présent sur les tournées pour modifier et réadapter l'œuvre en fonction des espaces et de l'évolution de la pièce.

Je ne me suis jamais posé la question de savoir si j'avais des droits d'auteur sur les vidéos que je réalisais car je suis aussi codirecteur artistique, et dans ce cadre, je suis inscrit en tant que coauteur de la pièce sur nos déclarations à la SACD.

En revanche, chaque fois que nous avons eu besoin de faire intervenir un musicien pour la création ou utiliser des musiques enregistrées, nous nous sommes toujours interrogés sur le paiement de ses droits. Cependant, je n'ai jamais fait de demande d'utilisation de musiques enregistrées mais la majorité de nos pièces sont accompagnées de créations musicales originales. Sur une pièce, nous devons utiliser un extrait d'une émission de télévision, j'avais cherché comment obtenir l'autorisation, mais devant la difficulté et comme nous étions une jeune compagnie, nous avons laissé courir et donc pris un risque juridique...

Chaque fois que nous faisons des projets, nous sommes toujours à la limite entre les droits d'auteur et les droits voisins. Très souvent, les compositeurs nous suivent lors des tournées sur la diffusion de leur travail en salle. Nous travaillons régulièrement sur de la musique électronique ou des ambiances, ce n'est donc pas forcément une instrumentation, il n'y a pas obligatoirement de musiciens enregistrés. J'ai beaucoup de questions à poser sur la manière de fonctionner quant aux créations que nous produisons...

Bruno ANATRELLA - Vous parlez de droit d'auteur et de droits voisins. Pour rappel, le droit d'auteur protège l'œuvre de l'esprit et donc son ou ses auteurs ; les droits voisins du droit d'auteur concernent, quant à eux, les artistes interprètes (et leur interprétation), les producteurs de phonogrammes et vidéogrammes ainsi que les entreprises de communication audiovisuelle.

Ces droits voisins se calquent un peu sur le droit d'auteur ; certaines dispositions sont tout de même différentes, notamment pour ce qui concerne la durée des droits patrimoniaux (qui est de 50 ans et dont le point de départ n'est pas le même - notamment à compter de l'interprétation pour les artistes-interprètes) et la notion de licence légale (cf. article L. 214-1 du code de la propriété intellectuelle). Mais *grosso modo*, nous retrouvons, pour l'artiste-interprète, les deux types de droits : les droits patrimoniaux et les droits moraux.

Bien entendu, je peux être auteur et interprète et, ainsi, bénéficier de droits d'auteur et de droits voisins.

Agnès WASSERMAN - Je vais passer la parole à Debora Abramowicz qui va nous expliquer le fonctionnement de la gestion des droits d'auteur au sein de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Debora ABRAMOWICZ - Bonjour à tous.

Je représente la SACD. Qu'est-ce que la SACD ? Certains d'entre vous la connaissent déjà, c'est une société de gestion collective qui représente les auteurs.

Une société de gestion collective est une société au sein de laquelle est rassemblé un certain nombre d'auteurs (en ce qui nous concerne, il s'agit de plus de 45 000 auteurs) et qui, au nom de ces auteurs, va exercer certains de leurs droits collectivement. Suivant l'adage "l'union fait la force", on est plus puissant à 45 000 que seul face à un diffuseur ou un radiodiffuseur.

Nous représentons les auteurs de l'audiovisuel, du cinéma et du spectacle vivant. Leur point commun est que ce sont des auteurs de fiction, il y a une histoire à la base des œuvres qu'ils ont créées.

À ce titre, nous représentons des scénaristes et des réalisateurs de télévision, des scénaristes et des réalisateurs de cinéma, sachant que le documentaire est représenté par une autre société qui s'appelle la Scam (Société civile des auteurs multimédia).

En ce qui concerne le spectacle vivant, nous représentons les auteurs dramatiques, les metteurs en scène et également les chorégraphes et les compositeurs de musique quand il s'agit de musique de scène, d'opéras, d'opérettes ou de comédies musicales ; il y a toujours une histoire, un argument. Si ce n'est pas le cas, et en ce qui concerne les compositeurs de musique, c'est à la Sacem qu'il faut s'adresser.

Voilà le point de départ.

La SACD compte parmi ses membres 2 800 auteurs chorégraphes.

Pour que la SACD puisse représenter les chorégraphes, il faut que ces derniers soient membres de la société et qu'ils aient des œuvres qui soient présentées. L'important est donc l'adhésion et le bulletin de déclaration de l'œuvre.

Pour que nous puissions percevoir des droits et les répartir entre les différents coauteurs, nous devons savoir comment ils se sont entendus entre eux pour partager les droits, nous avons donc besoin du bulletin de déclaration sur lequel vont être indiqués les différents coauteurs de l'œuvre et la part de droits que chacun s'est réservée, sachant que l'œuvre représente au total 100 % des droits.

En ce qui concerne le spectacle vivant, les auteurs se partagent les droits de gré à gré.

En ce qui concerne la chorégraphie, nous avons vocation à représenter les chorégraphes, les compositeurs de musique originale (c'est-à-dire celle composée spécialement pour le spectacle) et les auteurs de l'argument.

Puisque nous parlons aujourd'hui de la collaboration entre vidéaste et chorégraphe, vous aurez tout de suite compris qu'il manque une personne sur ce bulletin de déclaration : le vidéaste. Pour l'instant, les vidéastes ne sont pas au répertoire de la SACD. Je n'ai pas dit qu'ils ne sont pas auteurs, la SACD n'est pas là pour décider qui est auteur et qui ne l'est pas, seul le juge peut interpréter la loi en fonction de certaines activités et décider de la qualité d'auteur. Le lien entre les auteurs entrant dans le répertoire de la SACD réside aujourd'hui dans le fait que ce sont des auteurs de fiction et c'est le conseil d'administration qui décide quelles sont les catégories d'auteurs qui entrent dans le cadre des auteurs que nous représentons.

Pour que le vidéaste puisse apparaître et puisse partager les droits, il faut que les autres coauteurs lui fassent une place sur le bulletin de déclaration.

Il n'apparaîtra pas sur le bulletin comme vidéaste ; soit il figurera comme auteur de l'argument, soit le chorégraphe lui fera une place sur sa part de droits, soit il prendra une part de droits sur celle du compositeur et celle du chorégraphe.

Je m'adresse aux chorégraphes : sachez qu'à partir du moment où un vidéaste figure sur le bulletin de déclaration, il va être considéré comme coauteur de l'ensemble de l'œuvre. À partir du moment où la chorégraphie et la vidéo incluse dans la chorégraphie apparaissent sur le bulletin de déclaration, il faudra l'autorisation de tous les coauteurs pour représenter l'œuvre. Cela ne pose, en général, pas trop de problèmes lors des premières représentations car il y a souvent eu une commande et les artistes ont travaillé ensemble.

Mais on ne sait jamais quel sera le succès d'une œuvre ! Des tournées peuvent suivre, il peut y avoir des représentations à travers le monde, voire des reprises 5 à 10 ans plus tard : quelles seront alors les relations entre le chorégraphe et le vidéaste ? Le chorégraphe voudra peut-être reprendre sa chorégraphie sans la vidéo mais il ne pourra pas le faire sans l'autorisation du vidéaste puisqu'il s'agit d'une œuvre de collaboration.

De la même manière, il ne pourra pas reprendre sa chorégraphie avec une autre musique si le compositeur figure sur le bulletin de déclaration puisque l'œuvre est considérée dans son ensemble. Ce sont donc des considérations à prendre en compte dès le départ, lors de la création.

Se pose aussi la question du partage des droits. Il est important pour nous que les personnes concernées soient rémunérées pour leur création, c'est le credo de la SACD qui veut que le droit d'auteur soit rémunéré et si possible via une rémunération proportionnelle aux recettes générées par l'exploitation de l'œuvre.

Cette rémunération doit également refléter la contribution réelle de chaque auteur. Ce n'est pas à nous de juger, les auteurs décident entre eux du partage des droits mais nous pouvons toutefois imaginer que si une vidéo dure cinq minutes dans un programme d'une heure et demi, le partage des droits à 50/50 ne serait pas logique. Il faut garder à l'idée la proportionnalité des droits et des contributions.

Toutes ces questions de redevance de droits d'auteurs paraissent très matérialistes, elles sont au début très éloignées des considérations artistiques des collaborateurs. Ce ne sont pas des questions que l'on a envie de se poser au moment où l'on se lance dans une création, dans une aventure artistique. Elles sont cependant essentielles car si au moment de la représentation les choses n'ont pas été clarifiées, on peut rencontrer beaucoup de problèmes.

Toutes ces questions doivent être abordées avec le chorégraphe et la personne en charge de la négociation des contrats auprès de la compagnie. Si le vidéaste ne figure pas au bulletin de déclaration, cela ne veut pas dire qu'il ne sera pas rémunéré. Il ne sera pas rémunéré par le système de gestion collective de la SACD, mais il aura sans doute un contrat avec les coauteurs et/ou avec la compagnie pour formaliser le mode de rémunération auquel il aura droit. Il pourra s'agir d'une rémunération forfaitaire ou d'une rémunération basée sur les recettes générées par l'exploitation de l'œuvre.

Une chose est sûre, si cinq ou dix ans plus tard, la SACD est saisie d'une demande de reprise de l'œuvre pour des représentations supplémentaires et non prévues par l'autorisation d'origine, nous n'interrogerons que le ou les auteurs figurant au bulletin de déclaration. En ce qui concerne le vidéaste, ce sera aux autres coauteurs (chorégraphes, compositeur...), en fonction du contrat qu'ils auront passé avec lui, d'indiquer aux personnes souhaitant reprendre l'œuvre les démarches à effectuer pour le recontacter, car la SACD ne le connaîtra pas.

Concernant l'utilisation de musiques pour un spectacle : si ce sont des musiques préexistantes qui sont au répertoire de la SACD, il faut savoir si le compositeur de musique de scène (ou le compositeur qui avait créé cette musique pour accompagner un autre spectacle) donne son autorisation et, si oui, dans quelles conditions, sa musique pourra être reprise.

En revanche, s'il s'agit d'une œuvre dépendant du répertoire de la Sacem (par exemple une musique de variétés), aucune autorisation préalable n'est à demander. Nous percevons l'ensemble des droits et, en fonction d'un barème négocié avec la Sacem, une partie des droits lui est rétrocédée en fonction de la durée de la musique dans le spectacle.

Voilà donc pour ce qui concerne l'utilisation de musiques et pour ce qui est des vidéastes à la SACD.

Agnès WASSERMAN - Que se passe-t-il si les auteurs sont en désaccord ?

Debora ABRAMOWICZ - C'est très problématique et c'est pourquoi il faut travailler, de préférence, avec des personnes avec qui l'on s'entend.

Si les auteurs ne s'entendent pas ou si l'un de ces auteurs est le vidéaste, rien ne va empêcher le chorégraphe, le compositeur ou l'auteur de l'argument de venir déclarer leur œuvre à la SACD. Le vidéaste, vis-à-vis de nous (et non pas vis-à-vis de l'organisateur du spectacle), n'aura pas vraiment de recours puisque les vidéastes ne sont pas membres de la SACD. Lorsqu'ils figurent au bulletin de déclaration, c'est en tant qu'auteurs, chorégraphes ou auteurs de l'argument. Bien entendu, ils vont pouvoir faire valoir leurs droits, en fonction du contrat que je leur recommande vivement d'avoir négocié soit avec le chorégraphe sur une éventuelle rétrocession de droits, soit avec le directeur de la compagnie. Il faut que tout soit clarifié dès le départ dans le contrat. S'ils n'ont pas signé de contrat, ce qui arrive souvent, ce sont malheureusement les tribunaux qui sont compétents pour décider de leur accorder ou non la qualité de coauteur de l'œuvre.

Agnès WASSERMAN - Nous avons une première vision sur ces questions.

Dans la salle, avez-vous des questions à poser ou des expériences à proposer ?

1 - Je voulais savoir pourquoi rien n'était fait pour les vidéastes à la SACD et s'il y avait de l'espoir que cela change ?

Debora ABRAMOWICZ - Il y a d'autres sociétés de gestion collective, notamment l'ADAGP qui représente les auteurs des arts plastiques et graphiques. Au départ, les vidéastes adhéraient à l'ADAGP parce que leurs œuvres étaient présentées dans des lieux d'exposition, (musées, parcours artistiques...). Si les vidéastes veulent être membres de la SACD, il va falloir que certains d'entre vous se manifestent et agissent auprès des membres de notre conseil d'administration pour que cette question soit débattue. Nous savons que les vidéastes existent mais la question n'a jamais été soulevée car les vidéastes n'ont jamais interpellé la SACD. La SACD a dû affronter cette question des nouveaux répertoires et des nouveaux auteurs depuis 1777. Au départ, seuls les auteurs dramatiques figuraient au répertoire de la SACD, puis sont apparus de nouveaux modes d'exploitation (il y a les auteurs de la télévision, de la radio) et chaque fois, la société a dû s'adapter. Je ne peux pas m'engager, mais si vous ne vous manifestez pas auprès du conseil d'administration, les choses ne vont pas changer.

2 - La vidéo est une forme nouvelle, un nouveau média à l'intérieur du spectacle vivant, pensez-vous que c'est pour cela que la SACD ne la connaît pas ?

Debora ABRAMOWICZ - Certainement.

2bis - Je pose cette question par rapport à ce dispositif particulier. J'ai compris que je devais avoir de bonnes relations avec les compagnies avec lesquelles je travaille si je fais des créations vidéo avec elles.

Debora ABRAMOWICZ - En ce qui concerne votre travail avec le chorégraphe et le compositeur éventuellement, si vous vous mettez d'accord avec eux sur le niveau de collaboration, vous apparaîtrez au bulletin de déclaration de la SACD mais votre qualité de vidéaste n'apparaîtra pas. Vous aurez un partage de droits, vous serez membre de la SACD mais pas en tant que vidéaste car, pour l'instant, dans notre règlement intérieur, la fonction de vidéaste n'est pas précisée. Il est clair que ce n'est pas une situation très confortable si vous voulez émarger au bulletin de déclaration.

Jérôme GOUY - Serait-ce une option d'envisager que le vidéaste dépose son adhésion auprès d'une autre société collective ? Peut-on imaginer que le chorégraphe soit à la SACD et le vidéaste à la Scam ?

Debora ABRAMOWICZ - Oui, c'est envisageable sauf que la Scam ne perçoit pas dans les lieux de représentations publiques. Pour les spectacles, c'est la SACD ou la Sacem qui perçoivent ; la Scam, quant à elle, perçoit essentiellement auprès des radiodiffuseurs mais très peu dans les lieux publics ; et quand elle perçoit pour des récitations, c'est la SACD qui perçoit en son nom.

Il faudrait que nous envisagions une collaboration avec la Scam mais ce n'est pas le cas pour l'instant.

François DENEULIN - J'ai 2 niveaux d'intervention concernant mon travail de vidéo. Le 1er niveau est un travail de vidéaste : je construis une vidéo à part entière et le 2e niveau est un travail de vidéo qui est de l'ordre de la scénographie, suis-je alors vidéaste ou seulement scénographe ? Où est la limite ?

Debora ABRAMOWICZ - Vous m'auriez dit metteur en scène, cela aurait été plus facile. Les metteurs en scène sont membres de la SACD. En revanche, les scénographes n'en sont pas membres. Nous n'avons pas vocation à représenter les scénographes. Vous vous rapprochez davantage de l'ADAGP, qui représente les artistes plasticiens, les architectes mais également les metteurs en lumière. Par exemple, les illuminations du Stade de France ou de la Tour Eiffel sont déposées à l'ADAGP.

3 - Pour réclamer les droits d'auteur, il suffit, au moment de la mise en place de l'événement qui va être créé, que tout le monde définisse qui est coauteur, quand et comment ? Il faut le faire dès le départ ?

Debora ABRAMOWICZ - Oui, dès la création. Il est vrai qu'au tout début, vous ne saurez jamais quelle sera la proportion de la collaboration mais, par exemple, si vous êtes vidéaste et que vous tenez absolument à être représenté par la SACD et figurer sur le bulletin, vous pouvez dire dès le départ : « J'exige d'être au bulletin ». Ensuite, la part des droits sera estimée entre vous, à la fin du processus créatif. Selon qu'une vidéo dure une ½ heure ou 5 minutes, j'imagine que le partage ne se fera pas de la même façon.

Agnès WASSERMAN - Pourriez-vous parler du contrat de commande de l'œuvre ? C'est aussi une façon de sécuriser la collaboration.

Bruno ANATRELLA - Un contrat de commande est, en effet, une façon de sécuriser une collaboration.

Il convient de noter 3 clauses importantes dans ce type de contrat :

- La clause de cession de droits

Lorsque l'on commande une œuvre vidéographique ou photographique, on veut pouvoir l'utiliser. Pour ce faire et pour éviter tous risques liés à une appréciation subjective, il est conseillé d'insérer systématiquement une clause de cession de droits d'auteur.

Cette clause de cession de droits doit être délimitée quant à 4 éléments :

- Elle doit être délimitée quant à la durée :

Une clause de cession de droits d'une durée indéterminée est nulle en droit, la clause serait donc considérée comme inexistante. Cette durée doit être déterminée (par exemple « trois ans ») ou déterminable.

L'auteur va tenter de réduire la durée mais l'exploitant, lui, va essayer d'obtenir la durée maximale avec la formulation suivante : « *M. X cède ses droits pour toute la durée des droits de propriété intellectuelle afférents à l'œuvre* », cette clause étant valable car la durée est déterminable.

- Elle doit être délimitée géographiquement :

Cela peut être la France, l'Europe, le monde entier par exemple.

Si vous voulez diffuser une œuvre chorégraphique qui utilise une vidéo via le réseau Internet, il conviendrait que la clause de cession de droits faite en amont concerne le monde entier, elle ne devra pas être délimitée pour un territoire défini.

- L'étendue de l'exploitation doit être également délimitée :

Dans une clause de cession de droits, il faut lister tous les supports de reproduction et tous les moyens de communication que vous envisagez d'utiliser.

Le premier moyen de communication est la représentation de l'image sur scène, mais il peut y avoir des DVD, le réseau Internet, etc. Donc, tous ces supports et moyens doivent être listés.

- La clause de cession de droits doit, enfin, être délimitée quant à sa destination à savoir, par exemple, si l'utilisation de l'œuvre commandée sera faite à des fins commerciales, non commerciales, promotionnelles, pour la constitution d'archives, etc. Il faut que cette destination soit indiquée de façon très précise.

- La clause de rémunération

En cédant ses droits patrimoniaux, l'auteur peut prétendre à une contrepartie financière même si celui-ci peut également céder ses droits à titre gratuit. À cet égard, il est important de rappeler qu'une cession à titre gratuit doit être expressément consentie et qu'il ne faut donc pas se contenter d'un accord verbal.

Mise à part cette hypothèse, il existe 2 types de rémunération :

- Le principe, c'est la rémunération proportionnelle à l'exploitation de l'œuvre en question (avec la fixation d'un taux et d'une assiette).

- Des exceptions permettent d'avoir recours à la rémunération forfaitaire lorsque, notamment, il est difficile de fixer un taux et une assiette et donc d'appliquer une rémunération proportionnelle.

En pratique :

- du point de vue du vidéaste, le plus avantageux est, dans la plupart des cas, de négocier une rémunération proportionnelle (avec le versement d'un minimum garanti) et une clause de cession de droits limitée ;

- du point de vue de l'exploitant de la vidéo, le plus intéressant sera de négocier une clause de cession de droits plus large et une rémunération forfaitaire (si celle-ci est possible), ce qui lui permettra, notamment, de ne pas avoir à se rapprocher de nouveau du vidéaste pour une exploitation dérivée, avec les complications matérielles que cela peut générer (tel que le changement d'adresse du vidéaste).

En tout état de cause, il est nécessaire de conclure un accord entre le vidéaste et le chorégraphe qui puisse perdurer dans le temps.

- La clause de garantie

Lorsqu'une personne vous cède des droits, vous n'êtes pas forcément certain qu'elle soit bel et bien titulaire de ces droits, il est donc très important d'insérer une clause de garantie vous permettant d'engager sa responsabilité si un tiers se rapproche de vous en invoquant une éventuelle contrefaçon.

Par cette clause, la personne qui vous cède les droits vous garantit qu'elle est bel et bien titulaire de ces droits et qu'il n'y a aucun emprunt pouvant empêcher l'utilisation paisible de la vidéo ou de la photographie.

Même si cette obligation de garantie est légale, le fait d'insérer une telle clause permet d'alerter les parties et de les responsabiliser.

4 - Vous venez de parler des contrats de commande, je me permets donc de vous poser une question. Je suis administrateur d'une compagnie de danse. Nous procédons, pour la plupart des pièces qui sont créées, par contrats de commande d'œuvre. Une œuvre est créée, elle fait ensuite l'objet d'un contrat par lequel le musicien se met d'accord avec le chorégraphe sur les proportions pour le partage des droits, c'est assez classique comme fonctionnement.

Ensuite, le contrat et l'œuvre sont déposés à la SACD qui fait son affaire de répartir les droits perçus par les lieux de diffusion.

Nous sommes confrontés aujourd'hui à une situation différente : nous sommes sollicités par un chœur de chambre pour la création d'une pièce chorégraphique qui s'insère dans la mise en scène d'une œuvre à dominante lyrique et non plus chorégraphique. C'est la première fois que le cas se pose pour moi, je pense faire un contrat d'œuvre chorégraphique entre cette compagnie et nous-mêmes afin de partager les droits d'auteur liés aux représentations de cette pièce. Le confirmez-vous ?

Bruno ANATRELLA - Je confirme. L'œuvre musicale et l'œuvre chorégraphique sont toutes deux des œuvres de l'esprit, les mêmes conseils s'imposent. Lorsque l'on nous demande une analyse, nous partons sur ces 3 clauses. Clause de cession de droits : dans quelles conditions autorisez-vous la représentation de cette œuvre chorégraphique dans le cadre de cette œuvre lyrique ? Clause de rémunération : pour quel prix ? Et enfin, généralement, la personne qui va vous commander cette œuvre va insérer classiquement une clause de garantie.

Soyez vigilants quant à cette clause de garantie car elle vous engage à ce que l'œuvre chorégraphique soit exploitable sans aucun souci ; l'exploitant de l'œuvre lyrique a besoin de savoir qu'il ne connaîtra aucune difficulté avec l'œuvre chorégraphique.

4bis - À mon avis, le chef de chœur va s'occuper du suivi de cette création, du dépôt de l'œuvre. À quel organisme doit-il s'adresser ?

Debora ABRAMOWICZ - S'il s'agit d'une représentation avec mise en scène comme un opéra ou une opérette, il faut faire une déclaration à la SACD. La chorégraphie peut être déclarée également, elle figurera sur le même bulletin comme étant une œuvre associée. Imaginons que nous soyons dans le cadre d'un opéra qui dure 2 heures. Si la chorégraphie dure 5 minutes, le chorégraphe, même s'il figure au bulletin, ne sera pas considéré comme coauteur, nous avons un système d'œuvres associées.

Dans le même ordre d'idée, quand une pièce de théâtre est représentée et que des musiques de scènes ont été composées pour faire le lien entre les différents actes ou pour accompagner les représentations, ces musiques de scène sont déclarées à la SACD, nous percevons les droits pour ces musiques mais ce sont des œuvres associées, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune obligation de les réutiliser à chaque représentation. À titre d'exemple, la création lyrique n'aura aucune obligation de procéder à chaque représentation avec la chorégraphie si celle-ci est déclarée en œuvre associée. Ce n'est pas parce qu'elle l'a commandée pour un certain nombre de représentations qu'elle sera liée ensuite par cette déclaration.

De la même façon, le chorégraphe pourra utiliser de son côté les 5 minutes de chorégraphie de façon indépendante.

Jérôme GOUY - On a parlé du vidéaste en qualité d'auteur d'une œuvre originale insérée dans l'œuvre chorégraphique mais quid du statut de l'enregistrement de la chorégraphie ? Dans quels cas cet enregistrement sera-t-il considéré comme un enregistrement technique (donc sans qualité d'auteur) et dans quels cas y aura-t-il création originale ?

Bruno ANATRELLA - C'est la première question du raisonnement juridique. Nous allons nous poser la question de savoir si la captation d'un spectacle chorégraphique est originale ou non.

Si la personne a simplement posé une caméra sur un pied au centre de la salle pour filmer le spectacle, il sera difficile de prouver que cette captation est originale. En revanche, on peut imaginer un positionnement de la caméra plus original, utilisant un cadre qui n'est pas habituel, ou l'utilisation de plusieurs caméras et la réalisation d'un montage ; dans ces dernières hypothèses, il sera plus aisé de prouver les efforts personnalisés et donc l'originalité de la captation. Ceci permettra de qualifier cette captation d'œuvre de l'esprit et elle pourra donc être protégée.

C'est une œuvre de l'esprit que l'on appellera « œuvre seconde », car cette captation capte d'autres œuvres. Si je suis réalisateur de cette captation vidéo, je ne peux pas l'utiliser comme bon me semble, je suis auteur mais il y a d'autres auteurs dans la partie : l'auteur chorégraphe, le vidéaste, le compositeur et, éventuellement, les costumiers, les scénographes lumières ainsi que les décorateurs.

François DENEULIN - À quel moment considère-t-on juridiquement qu'une personne est auteur, comment peut-on prouver qu'elle est auteur, au-delà de la SACD ?

Lorsqu'un coauteur se retire et refuse la diffusion de la pièce, les autres peuvent-ils lui demander des indemnités pour le préjudice subi ?

Bruno ANATRELLA - Dans le code de la propriété intellectuelle, on ne définit pas l'auteur mais plutôt l'œuvre de l'esprit ; on considère donc qu'une personne est auteur dès lors qu'elle a créé une œuvre originale.

En matière audiovisuelle, le code donne néanmoins des indications. En effet, sauf preuve contraire, sont présumés coauteurs d'une œuvre audiovisuelle : le scénariste, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur de la B.O. ainsi que le réalisateur.

Si j'ai bien compris la deuxième question, il s'agit d'une œuvre de collaboration mais l'un des coauteurs veut se retirer du projet ?

François DENEULIN - Il refuse la diffusion de l'œuvre.

Je vais donner un exemple provenant des arts plastiques : un plasticien crée une peinture, si elle est achetée par un musée, il a le droit de refuser l'accrochage, il a le droit de la modifier et même de la détruire. En revanche, il doit indemniser le musée du préjudice subi et de la valeur d'achat.

S'il y a plusieurs coauteurs et que l'un se retire alors que la pièce est programmée dans plusieurs théâtres, il y a donc une perte financière pour les autres coauteurs, peuvent-ils être indemnisés ?

Debora ABRAMOWICZ - Le cadre que vous citez existe, il y a des cas jurisprudentiels : tous les auteurs ont un droit de repentir, c'est l'un des attributs du droit moral. L'auteur a également un droit de divulgation et le droit de modifier l'œuvre. Le droit de repentir signifie que s'il estime que son art a évolué, (il a fait cette sculpture il y a 15 ans et cela ne représente plus l'état d'esprit dans lequel il est actuellement), il peut exiger de récupérer l'œuvre contre indemnisation.

Dans le cadre d'une œuvre de collaboration, un certain nombre de représentations ont été prévues en fonction de l'autorisation initiale, des contrats ont été signés avec des théâtres... Si l'un des coauteurs décide de se retirer parce qu'il ne s'entend plus avec les autres et non pas pour des questions de droit moral, il ne le pourra pas : il a donné son autorisation contractuellement. Il doit respecter la lettre du contrat et aller jusqu'au bout des autorisations qu'il a données.

Si, en revanche, trois ou cinq ans plus tard, de nouvelles représentations non couvertes par le contrat initial sont programmées, les entrepreneurs vont devoir demander l'autorisation de l'ensemble des collaborateurs. Si l'un d'eux refuse de la donner, c'est son droit ; mais c'est aussi le droit des autres auteurs de l'assigner en justice pour abus de droit. En bref, il peut refuser, mais si son refus n'est pas justifié ou si les autres estiment que sa décision est mal intentionnée et va porter préjudice à une future exploitation de l'œuvre, ils peuvent aller en justice et le juge peut décider qu'il y a éventuellement abus de droit.

5 - Je reviens sur la rémunération proportionnelle et forfaitaire. Conseillez-vous, dans un contrat, de justifier la rémunération forfaitaire ?

Bruno ANATRELLA - Il est intéressant d'indiquer par écrit l'économie du contrat et notamment d'expliquer pourquoi on n'a pas eu recours à la rémunération proportionnelle. Même s'il est vrai que le juge peut avoir une autre interprétation des termes du contrat et ce, en votre défaveur, faire un préambule est extrêmement important dans un accord ; il fait partie intégrante du contrat et permet de fixer l'économie et la philosophie du projet.

Il est vrai aussi que trop en faire dans un contrat peut nuire à sa compréhension.

Néanmoins, s'il est possible d'expliquer le recours à la rémunération forfaitaire, il est préférable de le faire.

Vous pourriez par exemple commencer votre clause relative à la rémunération de la manière suivante :
« Conformément aux dispositions de l'article L. 131-4, alinéa 2 du code de la propriété intellectuelle, l'auteur percevra une rémunération forfaitaire de (...) ».

6 - Pour revenir sur les captations de chorégraphies, de spectacles, il y a de multiples façons de réaliser une captation originale. Concernant le réalisateur de la captation, en l'occurrence le vidéaste, il peut être protégé mais protégé de quoi ?

Bruno ANATRELLA - Par exemple, si j'avais envie de faire un DVD d'un spectacle ou de le télédiffuser, j'ai besoin de solliciter l'autorisation de cet auteur. Je ne peux pas utiliser l'œuvre comme bon me semble, il faut que je passe un contrat avec l'auteur et que ce dernier perçoive une rémunération en contrepartie de l'utilisation de la captation audiovisuelle.

7 - Souvent les captations sont réalisées pour que la compagnie « se vende » auprès des diffuseurs, y a-t-il une législation particulière ?

Bruno ANATRELLA - Non, dès qu'il y a une diffusion publique que ce soit en interne ou en externe, le droit d'auteur peut s'appliquer. Donc, là, il y a une vraie problématique de risque juridique et judiciaire.

8 - Y a-t-il une limite concernant l'utilisation de cette vidéo ? Je passe un contrat avec la compagnie pour faire un film afin de mettre en valeur un spectacle afin qu'elle puisse le vendre auprès de diffuseurs, qu'est-ce que génère ce contrat ? Y a-t-il une législation particulière ?

Bruno ANATRELLA - Non, mais ils ont besoin de ce contrat pour utiliser votre captation sinon ils ne le pourraient pas. Vous avez un monopole d'exploitation grâce au droit d'auteur sur votre captation. Si la compagnie veut utiliser vos captations pour faire des DVD ou démarcher d'autres personnes, elle aura besoin de votre autorisation ; elle l'aura par ce contrat.

8bis - Si j'accepte que le film soit utilisé, c'est un contrat contre rémunération.

Bruno ANATRELLA - C'est une clause de cession de droits avec une contrepartie, sauf si vous la consentez à titre gratuit.

8ter - Y a-t-il un barème pour cette rémunération ?

Bruno ANATRELLA - Il existe des usages mais la négociation reste libre. L'exploitant va tenter d'aller vers la gratuité ou une rémunération forfaitaire ; de son côté, l'auteur souhaitera négocier une rémunération forfaitaire pour une exploitation en particulier puis exiger que les parties se rapprochent pour fixer des rémunérations complémentaires si d'autres projets viennent à être réalisés avec sa captation.

François DENEULIN - La situation peut également être inversée, c'est-à-dire que le chorégraphe peut demander à ce que le vidéaste ne diffuse pas l'œuvre sur un support DVD pour le vendre dans le commerce.

Bruno ANATRELLA - Si je suis producteur de DVD, j'ai besoin, en principe, de l'autorisation du vidéaste et de celle du chorégraphe (ou de celle des personnes qui auront été mandatées telles une société d'auteurs ou un producteur).

François DENEULIN - Je voulais soulever la question du droit à l'image, notamment pour les interprètes qui sont filmés. Et pour aller plus loin, j'ai fait une vidéo qui servait de décor dans la pièce, j'ai filmé les danseurs qui eux-mêmes étaient dans la pièce, si la pièce tourne mais que les danseurs changent, comment gérer le droit à l'image ?

Bruno ANATRELLA - Attention, dans cette hypothèse, nous parlerons plus de droits voisins que de droit à l'image. En effet, vous avez filmé ces danseurs lorsqu'ils interprétaient une œuvre et c'est davantage leur interprétation que vous comptez utiliser plus que la simple image de leur personne (comme c'est le cas lorsqu'une personne se fait photographier tout simplement en train de marcher dans la rue).

Or, comme je l'ai brièvement indiqué tout à l'heure, en raison de ces droits voisins, les artistes interprètes qui exécutent une prestation sur scène sont titulaires de droits patrimoniaux et donc, en principe, d'un droit d'autoriser ou d'interdire l'utilisation de leur interprétation.

Il convient donc de prévoir ce genre d'hypothèse dans les contrats (notamment de travail) conclus avec les artistes interprètes concernés.

L'UTILISATION D'IMAGES EXISTANTES LORS DE SPECTACLES CHORÉGRAPHIQUES

Agnès WASSERMAN - Comment utiliser les œuvres existantes, déjà créées ?

Je peux vous citer deux exemples :

Le premier, vous avez pu le voir ou vous pourrez le voir dans le cadre de la Biennale, il s'agit du spectacle d'Anne Teresa de Keersmaecker intitulé *D'un soir un jour* qui utilise un extrait de *Blow-up* d'Antonioni.

Le second est la création de Nasser Martin-Gousset, *Péplum*, qui utilise un extrait du *Cléopâtre* de Mankiewicz.

Ce sont deux illustrations parmi tant d'autres car beaucoup de chorégraphes ont fait aujourd'hui ces choix. Que se passe-t-il juridiquement et pratiquement ?

Bruno ANATRELLA - Nous restons sur une problématique de droit de propriété intellectuelle et plus particulièrement de droit d'auteur et de droits voisins.

Il conviendra donc de rechercher les titulaires de ces droits afin que ces derniers vous permettent, par le biais d'un contrat, d'utiliser ces extraits dans le cadre de ces spectacles chorégraphiques. Il est donc conseillé de se rapprocher du producteur du film en question dans un premier temps.

Dans le cadre de ce contrat, il sera important d'alerter votre cocontractant de l'utilisation particulière que vous souhaitez en faire afin de tenter de minimiser le risque juridique et judiciaire lié au droit moral de l'auteur. Afin d'éviter tout risque de cet ordre-là, l'idéal serait que l'auteur ou les auteurs soient cosignataires dudit contrat.

François DENEULIN - Je peux donner un exemple pratique : le deuxième travail que nous avons fait au sein de la compagnie était un spectacle où nous avons pris un extrait d'une émission de télévision.

Nous nous étions posé la question de savoir quelles étaient les autorisations à avoir ; nous avons interrogé l'INA qui nous a renvoyés à la chaîne de télévision concernée, qui, elle, nous a renvoyés vers la société de production de l'émission.

Je vous avoue que nous avons un peu laissé de côté la demande d'autorisation mais nous nous posons la question : « Si le spectacle tourne, la société de production sera-t-elle au courant et intentera-t-elle un procès ? »

Bruno ANATRELLA - En vous posant cette question, vous étiez conscients qu'il existait un risque juridique (dans la mesure où des droits de propriété intellectuelle n'étaient pas respectés) et vous avez tenté d'évaluer le risque judiciaire, à savoir si un procès serait intenté. La réponse à cette question est très aléatoire et absolument pas juridique. Même si l'utilisation de cet extrait n'apparaissait nulle part sur vos documents de communication ou dans le cadre de votre promotion, les ayants droits auraient pu en être informés indirectement.

Agnès WASSERMAN - Jérôme Gouy vous pouvez peut-être intervenir pour nous expliquer ce qu'il se passe lorsque l'on veut utiliser des images d'archives.

Jérôme GOUY - Je vais vous expliquer les démarches pour ouvrir la boîte aux trésors de l'INA.

Tout d'abord, quelques indications de volumétrie : l'INA est au premier rang des détenteurs d'archives audiovisuelles dans le monde avec plus de trois millions d'heures d'archives.

Deux types d'archives y sont conservés :

> Les archives dites patrimoniales : celles pour lesquelles l'INA a les droits d'exploitation. Ce sont les archives qui proviennent des programmes de radios et télévisions publiques.

Le volume est de 700 000 heures de radio, 735 000 heures de télévision et 1,2 million de photographies. On trouve des fonds régionaux, nationaux, également des fonds de presse filmée comme, par exemple, le fonds Leclerc qui s'étend de 1914 à 1934, les actualités françaises de 1940 à 1969 (les actualités cinématographiques qui existaient concurremment avec celles de Pathé et de Gaumont en avant-programmes de cinémas).

Nous avons aussi des fonds issus de mandats de conservation : le ministère de la Justice a demandé à l'INA la conservation d'un certain nombre de grands procès. Malheureusement, il y en a très peu, ce sont surtout les procès Papon, Touvier et Barbie. Deux de ces procès ont été tournés à Lyon. Ces images ne peuvent être utilisées (pour un spectacle ou autre) qu'avec un accord strict du ministère de la Justice.

Il y a enfin des mandataires ou des détenteurs de fonds personnels qui les confient à l'INA parce que nous offrons une garantie de pérennité des fonds. Je peux citer comme exemple les vidéos de l'AFP, les fonds de TF1. Nous avons également passé des accords avec la télévision afghane et avons sauvé les archives de l'Afghanistan, notamment celles du commandant Massoud. Nous avons fait la même chose pour le Cambodge, l'Algérie. Nous avons la mémoire visuelle que peut avoir la France sur ces pays du temps où ils étaient des colonies.

Pour ce qui est du fonds photographique de 1,2 million de photos : avant l'invention du magnétoscope, c'est souvent la seule trace que nous ayons de certaines émissions de télévisions.

> Les fonds non patrimoniaux pour lesquels nous n'avons pas de droits et que l'on ne peut pas réutiliser pour illustrer un spectacle. Ce sont les fonds du dépôt légal. Nous sommes un des seuls pays au monde à avoir organisé un dépôt légal pour la radio et la télévision, à l'image de ce qui existe pour les éditions de livres ou les éditions phonographiques.

Nous captions 24 h/24 17 programmes de radio et 90 chaînes de télévision. Il y a un accès libre et gratuit (c'est un service public) à l'INA pour tous les chercheurs ; donc, si vous organisez un spectacle et que vous avez besoin de visionner tel ou tel événement ou manifestation, vous pouvez vous rendre au dépôt légal soit à l'INA à Paris (à la BNF), soit dans chacune des six délégations INA en France et visionner ces documents.

Le dépôt légal existe depuis 1995. C'est une opportunité appréciable qui est notamment mise à la disposition des universitaires et des étudiants, très demandeurs de ce dispositif.

Si vous souhaitez utiliser les images issues du fonds patrimonial, je vais tout d'abord, vous résumer les principes commerciaux :

- Il y a d'une part, des frais techniques (de copies, de recherches documentaires) qui sont assez modiques d'autant que depuis peu, on peut accéder en ligne aux fonds de l'INA qui sont numérisés, c'est donc l'utilisateur qui fait lui-même sa recherche documentaire.

- Il y a d'autre part, des droits.

Il faut, tout d'abord, se poser la question de l'exploitation que l'on souhaite faire : est-ce une exploitation culturelle, éducative, commerciale ?

Il y a deux guichets à l'INA : un guichet service commercial marketing de l'INA avec des tarifs adaptés en fonction du nombre de diffusions, etc.

Mais s'il s'agit d'une exploitation culturelle ou éducative, il y a le SDEC (service de développement éducatif et culturel) : cela concerne toute utilisation dans le cadre d'expositions, de festivals, de médiathèques et de spectacles.

Ensuite, le tarif sera établi en fonction de la durée de l'archive utilisée, la vente se faisant généralement à la minute.

Le tarif dépendra également du territoire d'exploitation (utilisation dans le monde entier, en France uniquement ...).

Pour les droits télé, l'intérêt est de restreindre le plus possible car les coûts sont assez élevés. En revanche, si ce sont des droits pour un spectacle, vous avez intérêt à négocier les droits avec l'INA pour le monde entier afin de pouvoir tourner sans se poser de questions si le spectacle sort du territoire français.

Si vous avez des demandes d'archives à l'INA, vous devez faire part de votre projet et demander si nous avons des images répondant à ce projet, à l'adresse mél suivante : sdec@ina.fr.

Le service prendra contact avec vous pour vous informer sur le coût relatif à l'usage des images demandées.

Quelques indications sur l'utilisation concrète que nous vivons avec nos utilisateurs, c'est-à-dire les contraintes juridiques :

Lorsque vous nous demandez des images, deux cas se présentent : les droits sont dévolus à l'INA ou pas.

S'ils ne sont pas dévolus à l'INA, ce qui est le cas pour les télévisions privées, nous vous renvoyons, si nous le connaissons, vers le détenteur de ces droits. Par exemple, nous n'avons pas les droits de la série *Chapeau melon et bottes de cuir*, ils appartiennent à la BBC.

Si les droits sont dévolus à l'INA, nous regardons si c'est une coproduction ou pas. S'il s'agit d'une coproduction, nous regardons les contrats que nous avons passés pour voir si nous avons l'autorisation de vous vendre les images, autrement dit : si nous avons les droits de commercialisation du document. Ensuite, nous regardons si le document comporte ou pas des inserts qui n'appartiendraient pas à l'INA. Souvent, tel ou tel programme va inclure des images d'archives appartenant à la BBC, Pathé, etc.

Dans ce cas, si la demande porte sur des extraits incluant ces inserts, l'INA devra se tourner vers le détenteur de ces inserts pour demander son accord. Nous nous interrogeons ensuite sur les droits d'auteur sur les images qui vous intéressent. Généralement, l'INA a passé des accords avec les sociétés de gestion des droits d'auteur (SACD, Sacem, Scam...) qui permettent de faciliter la circulation de ces images, il n'y a pas d'accord préalable à demander aux auteurs ou aux interprètes de ces programmes.

En revanche, un certain nombre d'artistes ont choisi la gestion individuelle de leurs droits, c'est une difficulté pour nous. Par exemple, les droits de Maurice Leblanc, auteur d'Arsène Lupin, ne sont pas gérés par la SACD.

Debora ABRAMOWICZ - Les auteurs littéraires ne sont pas membres de la SACD, ils sont membres de la SCELf (Société civile des éditeurs de langue française), mais ensuite la SCELf nous donne un mandat.

Jérôme GOUY - Dans le domaine des arts plastiques par exemple, Picasso gérait lui-même ses droits ; dans celui de la musique, Pierre Boulez n'a pas de gestion de ses droits par la Sacem. Georges Barrier, réalisateur prolifique de l'ORTF, avait 2 000 heures d'émissions de variétés à son actif qui sont réutilisées en permanence, c'est un vrai trésor, et il avait choisi de gérer lui-même ses droits d'auteur. Suite à son décès, les droits sont restés privés.

Nous devons, enfin, nous poser une autre question avant de pouvoir vous proposer les images qui vous intéressent : ces programmes intègrent-ils des œuvres préexistantes, et au premier chef, des œuvres de spectacles vivants ?

Si c'est le cas, nous devons contacter l'organisateur du spectacle et les artistes solistes, s'il y en a. Le délai peut alors être très variable. Autant certains organisateurs de spectacle sont habitués à être sollicités, par exemple pour les spectacles de variétés, et nous répondent dans la demi-journée, autant dans d'autres cas l'ayant droit ou son représentant demande un délai de réflexion qui peut être très long. On m'a cité le cas d'un éditeur, dont nous attendons depuis un an l'accord pour utiliser un livre de l'un de ses auteurs en vue de l'adapter à la télévision.

Si les images d'archives qui vous intéressent sont des images incluant des œuvres littéraires, chorégraphiques ou musicales préexistantes, il faut savoir qu'il y aura des délais d'attente plus ou moins longs. Des négociations de gré à gré se font entre l'INA, qui dispose du document, et les ayants droit.

Pour donner un ordre d'idées, les droits pour un spectacle représentent environ 100 € pour 30 secondes. Mais parfois un des ayants droit nous demandera une somme supérieure à la vente brute que nous faisons. Nous revenons alors vers le demandeur et nous lui indiquons qu'il a fallu négocier avec tel ou tel ayant droit et que le coût demandé s'est avéré supérieur au coût de vente. Nous lui demandons alors ce qu'il veut faire car nous ne pouvons pas vendre à perte. Il arrive que l'image soit inexploitable, non pas parce que l'on n'a pas pu libérer les droits, mais parce que le coût de libération est trop élevé.

Pour finir, sachez que tout cela est possible grâce à une numérisation de l'ensemble des fonds de l'INA, faite depuis 2000 et qui va s'étendre jusqu'à 2015. Jour après jour, nous faisons un travail d'inventaire, de numérisation et parfois de sauvegarde. Ceci permet ensuite de transformer cette matière audiovisuelle en format numérique. L'avantage considérable est de mettre les images sur des serveurs accessibles en ligne par le grand public (actuellement environ 20 000 heures sont accessibles).

Par ailleurs, pour les professionnels et sur demande, en fonction des projets, il existe un site extranet intitulé *Inamédiapro*.

Lorsqu'un producteur (c'est en général le cas) nous demande des images, nous lui donnons un compte d'accès provisoire à *Inamédiapro* permettant d'accéder actuellement à 500 000 heures de radio et de télévision numérisées. C'est considérable, c'est une grande facilité unique au monde.

Agnès WASSERMAN - Peut-être allons-nous enchaîner sur le rôle de la SACD lorsque l'on souhaite utiliser une œuvre inscrite à son répertoire ?

Debora ABRAMOWICZ - Je parlerai des œuvres qui ne font pas partie du fonds INA, des œuvres qui sont dans notre répertoire ; je ne vais pas parler du cas de *Cléopâtre* de Mankiewicz, par exemple. De toute façon, la réponse que je vais donner vaut aussi dans une certaine mesure pour *Cléopâtre*, la seule différence est que nous ne servirons pas d'intermédiaire dans ce dernier cas.

En général, il y a une présomption de cession. En effet, le code de la propriété intellectuelle organise pour les œuvres audiovisuelles et cinématographiques une présomption de cession des droits d'exploitation au producteur.

Normalement, l'entité à qui s'adresser est la maison de production du film en question.

Nous pouvons servir de « boîte aux lettres ». Je vais vous expliquer pourquoi nous le faisons notamment via le département Spectacles vivants de la SACD : c'est parce que certes, il y a une présomption de cession des droits au producteur, mais chaque droit cédé doit faire partie d'une spécification par écrit dans le contrat.

Les producteurs, pour pouvoir exploiter l'œuvre sous forme d'un extrait, se sont fait céder ce droit par contrat, donc le droit d'exploiter l'œuvre sous forme d'extraits.

Mais en général, le contrat prévoit que cette exploitation est non commerciale. En fait, les producteurs se sont fait céder les droits d'exploiter sous forme d'extraits de façon non commerciale car cela vise essentiellement les bandes annonces ou la publicité faite autour d'un film. Il faut que le producteur puisse « porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre » en l'utilisant sous forme d'extraits pour faire la promotion de l'œuvre.

Donc, le contrat vise, la plupart du temps, l'exploitation non commerciale. Or, l'utilisation d'un extrait d'œuvre audiovisuelle pour l'intégrer dans une chorégraphie représentée devant un public qui va payer un droit d'accès, est une utilisation commerciale.

Alors, voilà comment les choses se passent dans la pratique : vous êtes chorégraphe, vous souhaitez utiliser les extraits d'une œuvre de François Truffaut, vous ne savez pas comment faire. Vous vous adressez à la SACD, mais nous ne sommes pas producteurs du film. En revanche, François Truffaut et ses scénaristes sont à notre répertoire, nous allons vous servir de boîte aux lettres c'est-à-dire que nous allons contacter le producteur en votre nom et lui faire part de votre projet et, éventuellement, de votre proposition commerciale. Le producteur nous dira alors s'il est titulaire ou non du droit d'exploiter le film sous forme d'extrait commercial. S'il est titulaire de ce droit, nous vous mettons en contact et vous traiterez ensemble, nous pouvons toujours servir d'intermédiaire avec le producteur.

Ensuite, le producteur, s'il est cessionnaire de ce droit d'exploitation commerciale, va rémunérer l'auteur. Il peut souhaiter que l'auteur ait une rémunération proportionnelle, dans ce cas nous pouvons faire figurer l'auteur au bulletin de déclaration. Mais normalement, s'il est cessionnaire du droit, les choses vont se passer uniquement avec le producteur. Il ne va, bien sûr, jamais apparaître sur un bulletin de la SACD.

Imaginons qu'il ne soit pas cessionnaire de ce droit d'exploiter sous forme d'extrait commercial. Nous allons alors interroger l'ensemble des coauteurs de l'œuvre audiovisuelle en leur faisant part de votre projet. Il peut y avoir 5 ou 6 coauteurs : 1 réalisateur, 2 scénaristes, 2 dialoguistes et éventuellement 1 adaptateur si une œuvre littéraire préexistante a été adaptée et l'auteur littéraire. Cela représente donc beaucoup de monde et il faut que tout le monde soit d'accord. En général, cela ne pose pas trop de problème.

Nous ne sommes pas souvent sollicités pour ce genre de demande, peut-être parce que les chorégraphes pensent que cela va être trop compliqué, mais il nous est arrivé de traiter des cas où, dans une chorégraphie, se retrouvaient plusieurs extraits d'œuvres audiovisuelles.

J'ai même retrouvé un bulletin où le chorégraphe n'utilisait qu'une partie des dialogues du film et non pas des extraits du film en tant que tels. Il y a donc eu une négociation avec le dialoguiste qui apparaît sur le bulletin de déclaration pour 5 % des droits. Le réalisateur n'a pas été interrogé, le scénariste-dialoguiste a négocié sa part de droits.

Dans un autre cas, 3 œuvres cinématographiques étaient utilisées ; pour 2 de ces œuvres, les auteurs ont demandé des droits et figurent au bulletin de déclaration, chacun pour 1 % des droits. Et le 3e auteur, Jean-Luc Godard, puisqu'un extrait du *Mépris* était repris dans cette œuvre chorégraphique, a décidé de laisser ses droits gracieusement et donc ne figure pas au bulletin de déclaration.

Donc vous pouvez voir que cela peut dépendre de la façon dont vous présentez le projet artistique, ou des capacités financières de la compagnie, du chorégraphe.

Vous êtes des créateurs et vous vous adressez à des créateurs également qui, souvent, comprennent votre projet et sont plus généreux qu'on ne le pense. En général, un refus intervient davantage pour des questions artistiques ou de droit moral que pour des raisons financières. Les problèmes rencontrés sur des objections financières se manifestent plutôt avec les héritiers des auteurs...

Je voudrais revenir sur les bulletins de déclaration de la SACD. Ces bulletins sont disponibles auprès du Pôle Auteurs à Paris, mais sont également téléchargeables sur le site de la SACD : www.sacd.fr

En ce qui concerne les œuvres associées, ce sont des bulletins séparés, ils sont également disponibles sur ce site.

Agnès WASSERMAN - Faut-il prévoir des délais ?

Debora ABRAMOWICZ - Oui. Il faut prévoir tout cela bien en amont et pas la veille de la représentation car les auteurs peuvent être très vexés et refuser. De même, lorsque nous avons à interroger 5 ou 6 auteurs, nous utilisons les moyens normaux de communication, à savoir téléphone, fax, mél mais nous ne pouvons pas aller au-delà. Or, certains de ces auteurs sont en tournage ou en promotion et nous n'avons pas les moyens de les contacter dans la seconde, la minute, la semaine, voire le mois. Donc, effectivement, les délais sont parfois assez longs mais ce n'est pas dû à une mauvaise volonté ni de notre part, parce que les demandes sont transmises immédiatement, ni de la leur, car certains auteurs sont des personnes en activité qui ne sont pas toujours disponibles.

Jérôme GOUY - Les délais pour les archives de l'INA vont de 24 à 48 h pour les archives ne posant pas de problème de libération de droits, jusqu'à un an voire plus lorsqu'il y a des libérations plus difficiles.

Agnès WASSERMAN - Avez-vous des questions ?

1 - Si je comprends bien, en aucun cas les archives de l'INA ne peuvent être considérées comme des citations. Si l'on trouve dans un spectacle de façon très rapide plein d'images de guerre ou d'autres choses qui se succèdent, comment cela se passe-t-il ?

Jérôme GOUY - Ce ne sont pas des citations comme notre juriste a pu vous l'expliquer tout à l'heure. Une citation serait seulement dans le cadre d'une projection de ces images le lendemain ou le surlendemain d'un événement, puisqu'on est alors lié à l'actualité.

Donc, lorsque vous utilisez des archives pour rappeler un événement qui vient de se produire, vous pouvez le faire sans problème, c'est la liberté d'expression. Sinon, il faut contacter le détenteur des droits, donc dans cette hypothèse l'INA et acheter les droits pour le spectacle.

2 - Même si c'est très rapide ?

Jérôme GOUY - Oui. Nous sommes habitués, les droits sont fonction de la durée utilisée, ce serait par tranche de 30 secondes.

François DENEULIN - À quel moment y a-t-il originalité de l'œuvre ? La question se pose par exemple, chez les plasticiens, avec la reprise de la Joconde par Marcel Duchamp.

Une succession d'images selon un rythme bien particulier peut-elle être considérée comme originale selon la façon dont sont montées les œuvres ?

Un traitement informatique de ces œuvres soit par un logiciel du commerce, soit par un logiciel que nous avons développé est-il une originalité ?

Sur le spectacle *Virus/Antivirus*, nous sommes 4 auteurs, je suis moi-même scénographe, Annabelle est chorégraphe et danseuse, il y a le compositeur musical mais également une personne qui a développé l'interface entre le capteur et la génération de sons mis en place par le compositeur. Il a développé un logiciel avec des séquences et les interactions avec l'ensemble.

Bruno ANATRELLA - L'auteur est celui qui fait des efforts créatifs, des efforts personnalisés.

Une compilation d'images pourrait constituer une œuvre de l'esprit et plus précisément, une œuvre seconde puisque sont utilisées des œuvres préexistantes (si les images en question sont originales).

De même, en France, le logiciel, s'il est mis en forme et original, est également protégeable par le droit d'auteur, comme une œuvre musicale, chorégraphique ou audiovisuelle. Il faut donc s'assurer que vous êtes, bel et bien titulaire d'une licence pour pouvoir utiliser ses fonctions. Lorsque vous achetez votre logiciel dans le commerce, une ou plusieurs licences sont, en principe, concédées par l'achat. Si le logiciel est réalisé pour le spectacle en question, il conviendra alors, en principe, de conclure une licence avec l'auteur du logiciel.

François DENEULIN – Je vais maintenant inverser quelque peu la chose : C'est un travail qui s'est développé en lien avec le CEA de Grenoble (Commissariat à l'énergie atomique). Nous avons travaillé avec un ingénieur sur ce logiciel. Nous avons un contrat avec le Centre de Grenoble selon lequel tout reste à la disposition du CEA et la propriété exclusive du CEA.

Quelle est notre part de création dans ce logiciel ? En quoi sommes-nous considérés comme auteur ?
Pouvons-nous faire valoir des droits s'il y a un développement industriel de ce type de produit ?

Bruno ANATRELLA - Le logiciel que vous avez créé ensemble avec cet ingénieur pourrait être considéré comme une œuvre de collaboration, si vous pouvez prouver un apport intellectuel original de votre part. Ainsi, vous pourriez être considéré comme coauteur du logiciel. C'est probablement la raison pour laquelle le CEA a préféré conclure un contrat avec vous pour éviter toute ambiguïté.

Pour savoir si vous pouvez faire valoir des droits sur ce logiciel, il faut avant tout analyser vos apports intellectuels.

Si vos apports sont originaux, il faudrait, dans un premier temps, relire l'éventuelle clause de cession de vos droits ; s'il y en a une, j'imagine qu'elle est assez large. Ce qui permet au CEA, si la clause est conforme aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, d'utiliser assez librement les développements que vous avez faits. Dans un second temps et à toutes fins utiles, il conviendrait de relire l'éventuelle clause de rémunération, si la cession n'a pas été consentie à titre gratuit.

Si aucune clause de cession de droits n'apparaît dans le contrat, cela ne signifie pas pour autant qu'il y a eu atteinte de vos droits. Il existe de multiples hypothèses comme, notamment, celle selon laquelle, par ce contrat, vous avez reconnu que votre intervention dans le cadre de la réalisation du logiciel ne pouvait être considérée comme un apport intellectuel original et que vous ne pouvez donc revendiquer de quelconques droits d'auteur.

François DENEULIN - Tout à l'heure j'ai posé la question : à quel moment considère-t-on qu'une personne est auteur ? Nous avons parfois des collaborations avec des personnes extérieures au milieu artistique mais qui collaborent à part entière au projet. Nous n'avons jamais trouvé d'autre solution que de les inscrire sur le bulletin de déclaration SACD pour reconnaître leur qualité d'auteurs et surtout pour que, symboliquement, ils se sentent auteurs du projet.

Souvent, dans les outils de communication des salles de spectacles, l'ingénieur n'est pas nommé, car ces dernières se basent essentiellement sur l'aspect artistique.

Or, pour nous cela pose une problématique symbolique, nous sommes une équipe réunissant tous les acteurs de la création et souhaitons l'affirmer.

Pour une petite compagnie, l'enjeu financier n'est pas important, nous ne savons pas si nous allons tourner et les droits que nous allons avoir à régler seront réduits. L'enjeu financier est donc restreint et parfois même nul. Nous sommes davantage sur un rapport humain où il n'y a pas de contractualisation entre les auteurs.

Bruno ANATRELLA - Il faut toujours penser à long terme. Au tout début, le risque judiciaire est limité car l'économie n'est pas importante, si un procès a lieu, des sommes modiques seront en jeu. Mais il est possible que, 10 ans plus tard, ce spectacle tourne bien. Les risques judiciaires vont alors s'accroître car la compagnie sera dans une économie différente. C'est dès le début qu'il faut le prévoir. Pour répondre à votre question, un préalable : trop de générosité crée parfois un risque ! Lorsque vous mettez une personne sur un bulletin, elle pourrait bénéficier de la présomption de la qualité d'auteur alors que la nature de sa participation ne lui permettait pas initialement de bénéficier de cette qualité. Il faut donc faire très attention puisque ensuite cette inscription au bulletin pourra se retourner contre vous alors que vous souhaitiez seulement à la base « remercier » une personne pour son travail.

François DENEULIN - Nous parlons de coauteurs. Prenons l'hypothèse d'un musicien qui refuse la reprise de son œuvre pour un spectacle chorégraphique. Si l'on réécrit le spectacle en utilisant cette chorégraphie mais en la nommant différemment, en ayant des interprètes différents, une scénographie différente etc., est-ce possible ? Où est la limite ?

Debora ABRAMOWICZ - S'il s'agit de la même œuvre avec un autre titre, d'autres interprètes, etc., je suis obligée de vous dire que c'est un changement frauduleux. Si vous repreniez *Le Petit Prince* et que vous l'appeliez *La Grande Reine*, Gallimard vous assignerait en justice de la même façon. Dans le contrat de départ qui vous lie au compositeur, vous pouvez envisager des exploitations sur le long terme. Même si au départ vous n'aviez envisagé dans les premiers contrats que 10 ou 15 représentations, vous pouvez passer un contrat avec le compositeur en vertu duquel vous vous engagez réciproquement à ne pas vous opposer à des représentations pour une longue durée. J'ai effectivement vu le cas d'un compositeur s'opposer à la reprise de sa musique pour un spectacle chorégraphique, mais il ne s'était, en revanche, pas opposé au fait que la chorégraphie existe sans sa musique. Il est vrai qu'il est souvent très difficile d'envisager une chorégraphie sur une autre musique que celle sur laquelle elle a été créée !

Bruno ANATRELLA - Envisagez le contrat comme un « mode d'emploi » relatif à l'exploitation de telle ou telle œuvre. Ne craignez pas cet outil contractuel qui peut éviter des ambiguïtés et des situations litigieuses, et qui peut être formulé de façon très simple. Partez du principe qu'une clause est mal écrite si vous ne la comprenez pas ou si votre cocontractant est inquiet quant à sa formulation.