

# CN D

Centre national de la danse

**DROIT**

## VIDÉODANSE, À LA CROISÉE DES DISCIPLINES ARTISTIQUES : QUELS DROITS POUR LES AUTEURS ET INTERPRÈTES ?

RENCONTRE JURIDIQUE DU 22 MAI 2014 AU **CN D**, PANTIN

### MARS 2015

Département Ressources professionnelles

**CN D**

1, rue Victor-Hugo  
93507 Pantin cedex

01 41 839 839  
ressources@cnd.fr

cnd.fr

# Vidéodanse, à la croisée des disciplines artistiques : quels droits pour les auteurs et interprètes ? Rencontre juridique – 22 mai 2014

La vidéodanse est une œuvre audiovisuelle à part entière et son élaboration et sa diffusion soulèvent diverses questions : qui a la qualité d'auteur ? Quels droits ont-ils sur l'œuvre ? Comment respecter les droits des interprètes ? Quelles autorisations demander en vue d'une diffusion ? Comment interviennent les sociétés de perception et répartition des droits d'auteurs et droits voisins ?

## **Intervenants :**

Maître Bruno Anatrella, avocat au Barreau de Paris, cabinet BAGS Avocats

Marisa C. Hayes, réalisatrice de vidéodanse et co-directrice du Festival international de vidéodanse de Bourgogne

Isabelle Meunier-Besin, responsable du service de négociation des contrats de production audiovisuelle, SACD

## **Modération :**

Raphaëlle Petitperrin, chargée de l'information juridique au Centre national de la danse

## **Raphaëlle Petitperrin**

Bienvenue à cette rencontre juridique autour des films de danse.

Un film de danse est une œuvre à part entière, mêlant deux secteurs : celui de l'audiovisuel et celui du spectacle vivant. Nous allons donc essayer de répondre aux questions concernant l'élaboration et la diffusion de ces films de danse.

Pour commencer je vais laisser la parole à Marisa afin définir ce qu'est un film de danse.

## **Marisa C. Hayes**

Souvent, dans le domaine du ciné-danse on a tendance à mélanger toutes les formes c'est à dire les captations, les films documentaires sur la danse, et ce qu'on appelle souvent les vidéodanses ou les créations chorégraphiques pour la caméra.

Brièvement, pour distinguer chaque type d'œuvre on peut dire qu'une captation permet de garder la trace d'un spectacle vivant.

C'est l'enregistrement d'un spectacle vivant, faisant partie intégrale des archives dans la danse, permettant la transmission des chorégraphies, d'étudier en profondeur une œuvre, de garder une trace des œuvres qui sont normalement très éphémères sur scène.

Le documentaire est un genre important au cinéma, la plupart du temps dans le domaine de la danse, il nous permet d'étudier un chorégraphe, un style de danse, un moment dans l'histoire de la danse, il transmet un certain nombre d'informations grâce à des entretiens, des images d'archives ou de captations.

Une vidéodanse, au niveau international, est reconnue en tant que création uniquement pour la caméra, c'est à dire une œuvre de chorégraphie qui n'existe que sur l'écran. Souvent il s'agit de courts-métrages, bien qu'il puisse y avoir tous les types de durée de film, projetés au sein de festivals spécialisés dans le domaine de la vidéodanse ou à la télévision, sur Arte par exemple en France, et parfois dans des festivals de d'autres domaines du cinéma. Réaliser une vidéodanse, c'est profiter des outils cinématographiques pour regarder la danse d'une autre façon que ce qu'il est possible de voir sur scène.

## **Raphaëlle Petitperrin**

Afin d'illustrer notre propos, nous vous proposons trois extraits de films de danse.

*(projection de 3 extraits de films :*

*- extrait de Ballet Triadique, reconstitution de 1970 du ballet d'Oskar Schlemmer datant de 1925. Réalisé par Franz Schömbis, chorégraphies d'Oskar Schlemmer et Hannes Winkler.*

*- extrait de A midsummer night's dream, coréalisé par Georges Balanchine et Dan Erickson sur une chorégraphie de Georges Balanchine, datant de 1966.*

*- extrait d'Aunis. Réalisé par Luc Riolon à partir d'une chorégraphie de Jacques Garnier que l'on pu voir dans les années 1980 à la Biennale de Lyon notamment. Dansé par Kader Belarbi, Wilfried Romoli et Jean-Claude Ciappara.)*

## **Raphaëlle Petitperrin**

Je donne à présent la parole à Maître Bruno Anatrella afin qu'il nous explique quels sont les différents acteurs dans ces films de danse : comment qualifier toutes les personnes participant à la réalisation d'un film de danse ? Qui peut avoir la qualité d'auteur ?

## **Me Bruno Anatrella**

Je souhaiterais tout d'abord préciser deux points.

Premier point, on est bien d'accord que, pour la diffusion de vidéodanses, les artistes et les auteurs ne sont pas présents, leur présence physique n'est pas nécessaire. Ils l'étaient, les danseurs et éventuellement le chorégraphe, lors du tournage uniquement.

En conséquence, la diffusion des œuvres de vidéodanse étant le sujet de la conférence d'aujourd'hui, le volet « droit du travail » (contrat de travail pour les séances de tournage) qui n'est pas à éluder, ne sera pas évoqué aujourd'hui. C'est plutôt le volet « droit d'auteur-droits voisins » auquel nous allons nous intéresser.

Le deuxième élément est un élément de terminologie, pour que l'on parle tous de la même chose : de propriété intellectuelle, et principalement de propriété littéraire et artistique, et donc de droit d'auteur et d'œuvres de l'esprit.

Et il y a également le volet « droits voisins » qui ne protègent pas les auteurs d'œuvres de l'esprit mais les interprétations des artistes-interprètes et éventuellement les « fixations » des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes.

Après ces explications de terminologie, il faut se poser deux questions : identification et gestion.

### L'identification

Il s'agit principalement d'identifier qui peut revendiquer des droits d'auteur sur ce type d'œuvre et des droits voisins sur les éléments qui la composent.

Selon le Code de la propriété intellectuelle, un auteur va pouvoir revendiquer des droits d'auteur s'il a créé une œuvre originale. Il y a deux définitions de l'originalité. Une première, plutôt classique : l'originalité est définie comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Et une seconde, plus moderne : il s'agit de démontrer des choix arbitraires personnels. Dès lors qu'une personne a fait des choix arbitraires personnels la caractérisant, elle pourra alors « plaider » l'originalité de son œuvre et donc la protection par le droit d'auteur.

Ainsi, tout repose sur l'originalité, l'auteur bénéficiera de droits d'auteur s'il a créé une œuvre originale, l'artiste-interprète bénéficiera de droits voisins s'il interprète une œuvre originale, et pareil pour les producteurs de phonogrammes et vidéogrammes.

Par rapport aux exemples que nous avons vus, il y a le chorégraphe, mais aussi la personne qui a fait les costumes, celle qui a fait les décors (quand cela ne se situe pas en plein air). Toutes ces personnes, si elles peuvent revendiquer des choix arbitraires personnels, pourraient revendiquer la qualité d'auteur. La difficulté est de savoir si ce n'est pas le chorégraphe qui a donné des indications bien précises, si le costumier ou le décorateur concerné n'est pas simplement – et ce n'est bien sûr pas péjoratif – un intervenant technique. Tout cela doit être démontré devant les juges si l'on doit plaider le droit d'auteur.

Là il ne s'agit que de ce que l'on voit à l'image mais dans une vidéodanse il y a aussi les auteurs de l'œuvre audiovisuelle : notamment le réalisateur mais aussi le monteur qui ne se cantonne pas, dans la plupart des cas, à appuyer sur des boutons mais qui va également raconter une histoire. Ils peuvent potentiellement revendiquer la qualité d'auteur. Je dis « potentiellement » car à chaque fois c'est du cas par cas. Vous avez compris que l'originalité est une notion subjective et donc lorsque je suis devant un juge, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un décorateur ou d'un costumier connu que je vais gagner mon procès en droits d'auteur.

C'est la même chose concernant les droits voisins des artistes-interprètes. On « plaide » l'originalité de leur interprétation, même si ce n'est pas explicitement précisé dans le Code. Il ne suffit pas de dire : « je représente un artiste connu, donc il bénéficie de droits voisins ». Par exemple, les ayants droits de Guy Lux ont revendiqué auprès de l'INA des droits voisins sur le sketch de Coluche le « Schmilblick » dans lequel il intervenait. Le juge ne leur a pas donné gain de cause dans la mesure où Guy Lux n'avait pas interprété une œuvre de l'esprit mais son « propre rôle » lorsqu'il animait le « Schmilblick ».

Il est donc nécessaire d'identifier ses interlocuteurs à savoir les auteurs, les interprètes mais aussi les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes qui bénéficient aussi de droits voisins se distinguant de ceux des artistes-interprètes. Il ne faut pas oublier ces droits notamment si par exemple une vidéo était diffusée dans la vidéodanse, comme décor par exemple.

En revanche, il convient de souligner qu'un producteur de spectacles vivants n'a pas de droits voisins qui naissent sur sa « tête » même si, sous l'impulsion de la Mission Lescure, cela peut prochainement évoluer. Pour l'instant ce n'est pas prévu dans le Code.

#### La gestion des droits

Nous arrivons maintenant à la gestion individuelle des droits. Une fois vos interlocuteurs identifiés, il va falloir gérer leurs droits pour que la vidéodanse puisse être exploitée sans difficulté.

Le droit d'auteur et les droits voisins confèrent des droits patrimoniaux, c'est-à-dire un monopole d'exploitation. Vous avez créé, vous avez un monopole d'exploitation. Le producteur, le diffuseur devront se faire céder les droits afin de pouvoir exploiter cette œuvre, cette interprétation, cette production.

Concernant la cession, en droit d'auteur, vous avez un régime très protecteur avec son principe de l'interprétation restrictive des cessions : tout ce qui n'est pas expressément écrit dans un contrat est réputé non cédé.

Il y a aussi un article phare, l'article L.131-3 du Code de la propriété intellectuelle, qui donne les clés pour établir une cession de droits la plus claire possible. Cet article stipule que la cession doit être limitée dans la durée (2 ans, 3 ans, la durée des droits d'auteur...), le territoire (la France, le monde entier...), l'étendue de l'exploitation (il faut lister les supports et les moyens), la destination (à titre commercial, non commercial, promotionnel, publicitaire...).

Au regard de cette clause de cession de droits, le cessionnaire (celui à qui les droits sont cédés) pourra exploiter les œuvres des auteurs. Pour les droits voisins, l'article L131-3 n'existe pas mais la jurisprudence invite fortement à appliquer les mêmes règles et à gérer les droits voisins de la même façon.

Une petite parenthèse sur la qualification de l'œuvre de vidéodanse. Il faut clarifier les droits avec chacun des auteurs car il s'agit d'une œuvre audiovisuelle de collaboration, c'est-à-dire que plusieurs auteurs concourent à la création d'une même œuvre. C'est donc une indivision et il faut alors solliciter chacun des coauteurs pour exploiter l'œuvre. On pourrait imaginer un coauteur mandaté par les autres coauteurs pour être le seul signataire, ce qui est plus simple dans la gestion des droits, mais on peut aussi imaginer un producteur de la vidéodanse qui a collecté l'ensemble des droits pour être le seul interlocuteur pour la diffusion de cette vidéodanse.

### **Raphaëlle Petitperrin**

On a parlé des droits voisins des artistes-interprètes, des clauses de cession de droits, qui en règle générale figurent directement dans les contrats de travail des artistes embauchés pour la réalisation de ces films de danse. Il me semble que lorsque l'employeur de l'artiste est le producteur audiovisuel, on parle de présomption de cession de ces droits voisins.

### **Me Bruno Anatrella**

Effectivement, il y a une présomption de cession de droits voisins dans le Code de la propriété intellectuelle ; néanmoins, le juge qui sera amené à apprécier cette présomption « décortiquera » les contrats en question. S'il y a la moindre ambiguïté dans le contrat, si on peut prouver que l'artiste-interprète n'était pas vraiment conscient des droits qu'il cédait, cette présomption va souffrir de la preuve contraire et le producteur employeur sera contrefacteur.

Il est donc fortement conseillé de « chasser » toute ambiguïté des contrats et ne pas s'accrocher à cette présomption de cession mais bel et bien faire une clause de cession de droits (qui n'a pas besoin de faire plus d'une page). Cela donnera aussi bien à l'auteur qu'à l'artiste et au diffuseur une sécurité juridique.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Dans la vie d'une vidéodanse il y a donc deux étapes : la réalisation et la diffusion. Pour la partie réalisation, il est important de prévoir des contrats avec toutes les personnes qui participent à l'élaboration de cette vidéodanse : des contrats de travail pour les artistes et les rémunérations qui vont avec l'élaboration de cette vidéo. Je vais maintenant passer la parole à Marisa Hayes afin qu'elle nous explique comment, en tant que réalisatrice, elle gère cette partie.

### **Marisa C. Hayes**

Comme vous le disiez il y a deux étapes dans la vie d'une vidéodanse, sa création et sa diffusion. Malheureusement il y a très peu de rémunération pour les projections. La majorité des artistes qui y participent sont rémunérés au moment de la création de cette vidéodanse. Mais là également c'est problématique car il n'y a pas de réglementation ou de conseils à suivre ni pour les répétitions, ni pour les jours de tournage. C'est en effet très différent pour les danseurs car les jours de tournage sont très intensifs (du matin au soir, avec des pauses bien sûr) et il n'y a pas d'horaires fixes comme pour le spectacle vivant et la nature du travail est différente. Les danseurs attendent souvent longtemps entre deux prises, ils sont en quelque sorte à la disposition de l'équipe technique. Ils doivent pouvoir reprendre le tournage à tout moment. Contrairement à la production d'un spectacle vivant où ce sont plutôt les techniciens qui sont à la disposition des danseurs qui entrent sur scène pour une période fixe.

A mon sens, la rémunération pour les danseurs devrait être plus importante pour les tournages de films de danse par rapport à ce qui se fait actuellement pour les interprètes sur scène (en effet, à cause de la nature intensive du travail et du fait de la courte durée du projet, le danseur du film ne pourra pas compter sur une série de représentations rémunérées après ses préparations pour le projet et son tournage). Mais il n'y a pas de règle, pour l'instant, qui pourrait clarifier cette question de la rémunération. C'est plus simple pour les réalisateurs, les monteurs, les compositeurs parce qu'il y a des structures de cinéma qui gèrent les projets audiovisuels et cinématographiques et, pour eux, les films de danse ressemblent beaucoup aux autres types de projets audiovisuels.

Heureusement on a quelques conseils à suivre, des précédents dans ce domaine. Mais cela reste difficile pour les danseurs surtout quand on considère qu'il n'y a, ensuite, que très peu de rémunération pour la projection d'un film de danse et qu'il n'existe que très peu de diffusion de ces films en DVD ou autre format.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Marisa, vous êtes venue avec deux extraits de films de danse que vous allez nous présenter : un que vous avez réalisé et un autre, très différent, d'une compagnie de danse qui fait habituellement du spectacle vivant et qui là, a produit une vidéodanse. Pouvez-vous nous en parler ?

## **Marisa C. Hayes**

J'ai choisi deux œuvres différentes tant sur la nature du tournage que sur le type de rémunération. La première, « Gaffe », a été réalisée par moi-même et mon collaborateur Franck Boulègue, qui est aussi mon mari. Nous collaborons ensemble car nous avons tous les deux une formation en cinéma et en chorégraphie. Mon mari est également compositeur de bande son. On a donc tout fait sur cette vidéodanse.

Pour la seconde œuvre, les danseurs de la compagnie de danse (Compagnie Skuld basée à Toulon) ont reçu des cachets sur la même base que pour le spectacle vivant. Et il y avait aussi un compositeur qui a créé une bande son originale et qui a été rémunéré dans le cadre professionnel conformément à la législation française.

*(projection)*

La première vidéodanse est virtuelle et la seconde a été tournée dans un décor naturel. Il serait donc très difficile de les reproduire sur scène... Ce sont bien des vidéodanses qui profitent des possibilités de la camera et du montage. Le premier a été réalisé avec très peu de moyens pour Dance On Camera, un grand festival de New-York. Le film a été projeté dans 30 pays, plus de 100 fois, mais je peux compter sur les doigts d'une main le nombre de fois où nous avons été rémunérés.

Le second film a été subventionné par la DRAC, a reçu le soutien de la Ville, etc. L'avant-première du film a eu lieu au Centre culturel Le Pradet. J'ai vérifié avec la réalisatrice, elle n'a jamais été rémunérée pour la projection de ce film.

L'un des seuls grands festivals de danse qui rémunère les auteurs des films est le festival Vidéodanse du Centre Pompidou mais la nature de ce festival est un peu différente car on parle des grands chorégraphes, des grands danseurs et des films qui rentrent dans les collections du Centre Pompidou, ainsi que des captations. Mais quand on parle des artistes qui ne sont pas aussi connus et qui essaient de gagner leur vie dans ce domaine, il est courant qu'ils ne reçoivent pas de rémunération pour la projection du film. Pour Dance On Camera, au Lincoln Center, l'un des festivals les plus respectés au monde, il n'y a pas de rémunération (par contre, ils retiennent un certain nombre de films pour leurs programmes de tournées, qui sont rémunérés, et ceci est une grande exception dans le monde de la vidéodanse !).

## **Raphaëlle Petitperrin**

Pouvez-vous nous dire, en tant que co-directrice d'un festival international quels sont les réseaux de diffusion ? Et en tant que diffuseur de vidéodanse, quels sont les interlocuteurs que l'on peut avoir auprès des producteurs et auteurs de films ?

## **Marisa C. Hayes**

Pour les artistes de vidéodanse, les festivals spécialisés sont une étape importante bien qu'il n'y ait pas de rémunération. C'est l'occasion en effet de créer un réseau avec les personnes qui peuvent faire connaître le film et encourager de futurs financements. Ce qu'il faut savoir c'est qu'à la différence des festivals de danse (où les spectacles vivants sont pour la plupart rémunérés au moins en France), un festival de cinéma est souvent axé sur les nouvelles créations. Même dans les grands festivals de cinéma commercial il n'y a pas de rémunération pour les projections car les artistes veulent avant tout faire connaître le film avec l'espoir qu'il sera diffusé, distribué, édité en DVD...

Cela n'existe malheureusement pas en vidéodanse, on n'a pas l'espoir d'une rémunération à venir.

Outre les festivals spécialisés, les vidéodanses peuvent également être diffusées au sein de festivals de cinéma dans lesquels il y a une catégorie spécialisée comme le cinéma expérimental ou le court-métrage. Il y a aussi les plateformes internet comme Numeridanse.tv où l'on trouve beaucoup de captations mais aussi de plus en plus de vidéodanses. A part cela, il y a aussi les expositions consacrées à l'art vidéo dans les galeries et les musées d'art contemporain qui sont souvent très réceptifs à ces œuvres. Les artistes peuvent aussi proposer une soirée de films de danse aux théâtres qui ont une programmation danse et là c'est un peu plus facile pour être rémunéré car dans ce cas-là on propose un projet de soirée comme on pourrait le faire avec un projet de spectacle vivant.

Mais les ressources principales restent les festivals de vidéodanse, de cinéma et d'art vidéo, les musées et les galeries d'art contemporain ainsi que quelques plateformes internet.

## **Raphaëlle Petitperrin**

Et quelques fois la télévision...

## **Marisa C. Hayes**

C'est vrai, parfois des films de danse sont diffusés par Arte. Il y a 2 ans, a été diffusé le film « Nora » d'Alla Kovgan et David Hinton que l'on avait présenté dans le cadre de notre festival. Dans de nombreux pays, il y a une chaîne de télévision équivalente à Arte et réceptive à la vidéodanse.

## **Raphaëlle Petitperrin**

Et la question internationale se pose beaucoup...Ce sont des films amenés à être diffusés dans les festivals du monde entier.

## **Marisa C. Hayes**

La vidéodanse est une niche mais il y a une activité importante au niveau international. Presque chaque pays développé a son festival de vidéodanse (Asie, Europe, Amérique du Nord, Amérique du Sud, Australie). Encore une fois il est très important pour les artistes de partager leurs œuvres au sein de ce circuit international pour les faire connaître mais aussi pour avoir les retours de personnes spécialisées dans ce domaine. Mais cela pose question au niveau juridique, notamment quand une œuvre rentre dans les archives d'un festival, parce que c'est différent d'un pays à l'autre. Pour en revenir à la diffusion d'œuvres, en ce qui concerne notre festival, ce sont la plupart du temps les artistes eux-mêmes qui répondent directement aux appels à projets. On a également les administrateurs des compagnies et quelques fois les maisons de production.

## **Raphaëlle Petitperrin**

Maître Anatrella, concernant justement la diffusion de cette œuvre de collaboration, comment peut-elle être gérée ? Est-ce que chacun pourrait éventuellement décider de sa diffusion sans l'accord des autres collaborateurs, ou uniquement sa partie de l'œuvre (la musique, par exemple) ? Est-ce juridiquement possible qu'il n'y ait pas de rémunération prévue pour la diffusion, comme l'expliquait Marisa Hayes ? Et enfin à l'international comment gère-t-on ces contrats de diffusion ?

## **Me Bruno Anatrella**

Que l'on soit bien clair, les règles quant à la cession de droits d'auteur, que je vous ai indiquées tout à l'heure, doivent être appliquées dans la relation entre un auteur et un cessionnaire mais pas forcément dans la relation contractuelle entre un cessionnaire et un sous-cessionnaire. Néanmoins, il est conseillé d'appliquer à peu près les mêmes règles puisque l'on va faire une sorte de « copier-coller » de clause pour qu'il y ait une chaîne de cession de droits cohérente. Par exemple, bien que le contrat entre le producteur de la vidéodanse et la galerie ou le diffuseur réponde au droit commun des contrats, je conseille vivement de faire un « copier-coller » de clause de cession de droits pour éviter toute ambiguïté dans la chaîne de cession de droits. Ca c'est un premier élément.

Quel est l'impact de la qualification de l'œuvre de collaboration ? L'indivision. L'œuvre de collaboration, c'est le concours de plusieurs coauteurs à la création d'une même œuvre. Il faut donc, en principe, l'autorisation de chacun des coauteurs. Ceci dit, il est vrai que le code de la propriété intellectuelle, pour l'œuvre de collaboration, permet aux coauteurs, lorsque les apports sont distincts, d'exploiter sa propre partie si cela ne porte pas préjudice à l'œuvre commune, comme la concurrence.

Concernant la question de la rémunération en cas de diffusion de l'œuvre, il ne s'agit pas là de droit du travail mais de droit de la propriété intellectuelle, de cession de droits. En droit du travail, il y a des conventions collectives, des minima sociaux, à respecter par rapport à la rémunération. En droit d'auteur et en droit voisin, c'est un peu plus « simple » car il n'y a pas de barèmes mais des usages ; notamment dans l'audiovisuel : l'assiette des rémunérations proportionnelles correspond le plus souvent aux « recettes nettes part producteur » (les « RNPP »). Dans l'édition, l'assiette est le prix public hors taxe (le « PPHT »). Dans le spectacle vivant, ce sera par exemple la recette de billetterie.

Pour la rémunération forfaitaire, il n'y a pas de barème. J'ajouterai même que l'article L.122-7 du Code de la propriété intellectuelle autorise la cession à titre gracieux. La contrepartie peut alors être simplement morale. Il faut qu'elle soit expressément consentie, que cela apparaisse dans le contrat.

En droit d'auteur, le principe est la rémunération proportionnelle, l'exception étant la rémunération forfaitaire même si on s'aperçoit que l'on fait souvent appel à la rémunération forfaitaire, ce qui est le cas également pour les droits voisins. Attention à ne pas confondre avec le salaire qui, de par sa nature, ne correspond pas en principe à la contrepartie d'une cession de droits...

### **Raphaëlle Petitperrin**

Si une rémunération est prévue entre les auteurs, des règles spécifiques s'appliquent-elles ou les auteurs doivent-ils prévoir cela entre eux ?

### **Me Bruno Anatrella**

Hors gestion collective, ce sont aux auteurs de prévoir la répartition de la rémunération entre eux. Et donc parfois on peut avoir une œuvre de collaboration qui va être gelée parce qu'un des coauteurs va bloquer l'exploitation de l'œuvre car il n'est pas d'accord sur la cession ou la rémunération.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Pour continuer sur la rémunération, lorsque l'on a préparé cette rencontre, on a évoqué les droits musicaux qui pouvaient poser des difficultés...

### **Marisa C. Hayes**

Dans le circuit international des festivals de vidéodanse, chaque artiste signe une fiche d'autorisation dans laquelle il précise qu'il détient les droits musicaux, qu'il peut utiliser la bande son et que cela relève de sa responsabilité en cas de problème.

C'est une manière, pour les diffuseurs, de se dégager de toute responsabilité ; les festivals de vidéodanses ont très peu de moyens et ne veulent pas prendre le risque d'avoir des problèmes juridiques. Par exemple dans le cadre de notre festival, si Franck et moi-même voyons qu'une vidéodanse utilise comme bande son de la musique très commerciale comme celle de Pink Floyd, nous préférons ne pas la programmer car il est certain que l'artiste n'a pas réglé les droits musicaux...

### **Raphaëlle Petitperrin**

Maître Anatrella, comment justement cela se gère ce type de clause ?

### **Me Bruno Anatrella**

Il faut bien comprendre que la contrefaçon (toute violation au Code de la propriété intellectuelle) est une « infraction de débit ». Que ce soit un auteur qui cède des droits qu'il n'a pas ou un diffuseur qui diffuse une vidéodanse dont il n'a pas les droits, tous deux prennent un risque.

Chaque personne est responsable mais c'est souvent vers le diffuseur « solvable » que l'on se retournera.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Chaque personne est responsable quelques soient les clauses qui figurent au contrat ?

### **Me Bruno Anatrella**

Quand je cède des droits, intrinsèquement je garantis que je les ai, selon le Code civil et le Code de la Propriété intellectuelle. Néanmoins, on fait apparaître également cette garantie dans le contrat par « efficacité contractuelle » et psychologiquement cela permet de se poser les bonnes questions avec ses cocontractants. Ceci dit, la clause de garantie a ses limites économiques. Si la personne me garantie qu'elle a les droits mais que l'on m'attaque moi, cela me permet certes de l'appeler en garantie dans le procès (c'est une condamnation solidaire) sans pour autant être sûr que la personne physique sera solvable et pourra me rembourser.

### **Marisa C. Hayes**

En tant que diffuseur pour les festivals de vidéodanses qui ont très peu de moyens, pensez-vous que l'idéal soit que le festival fasse signer une cession de droits au compositeur ?

### **Me Bruno Anatrella**

Peu importe l'économie de l'exploitation, il est nécessaire de prévoir une clause de cession de droits. D'autant plus que, dans cet exemple, une œuvre musicale préexistante est synchronisée à une œuvre audiovisuelle. Or, ce « droit de synchronisation » reste généralement aux mains du compositeur ou de son éditeur et ce, même lorsque les droits sur la composition en question ont été apportés en gestion à la SACEM.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Comment gérer la diffusion internationale juridiquement ?

Y a-t-il des accords internationaux qui vont aider à la diffusion de ces œuvres audiovisuelles ?

### **Me Bruno Anatrella**

En gestion collective, il existe des accords de réciprocité entre les sociétés de gestion collective.

En gestion individuelle, il faut avoir deux points en tête : il y a une harmonisation au niveau européen, par exemple sur la durée des droits, et une uniformisation au niveau mondial avec la Convention de Berne qui a été ratifiée par plus de 170 États.

Uniformisation car la Convention de Berne est une sorte de *ius minima*, ce qui veut dire en latin « droit minimum ». C'est-à-dire que l'on ne peut pas aller en-dessous de ce droit. Et la Convention de Berne reprend à peu près les mêmes réflexes que le droit d'auteur français qui est un droit « draconien » car il met l'auteur, l'artiste au centre. J'ai l'habitude de dire que si vous connaissez parfaitement le droit d'auteur français, avec cette clause de cession de droit « draconienne », avec cet éventuel flux de rémunération, alors vous serez affuté au niveau international.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Au niveau international, quand des contrats sont signés, notamment entre des producteurs de films français et des festivals étrangers, est-il possible de choisir sa juridiction pour simplifier les choses, prévoir une action devant les tribunaux français ? Marisa Hayes a évoqué ce matin un festival espagnol qui l'a informée de la seconde diffusion de l'un de ses films, ce qui n'était pas du tout prévu dans le contrat signé entre eux.

### **Me Bruno Anatrella**

Il s'agit bien d'une représentation contrefaisante, puisque hors droit.

Est-ce que l'on peut agir en France contre cela ? Dans un contrat, il peut y avoir une clause d'attribution dans laquelle on dit que la loi française est applicable au contrat et que les tribunaux compétents sont ceux de Paris. Cette clause d'attribution est opposable entre commerçants. Quand il s'agit d'un acte mixte, c'est-à-dire entre auteur et « commerçant », cette clause n'est pas forcément opposable à l'auteur. Si dans le contrat il est indiqué « loi espagnole » et « tribunaux compétents de Madrid » par exemple, on pourrait effectivement dire que ce n'est pas opposable à l'auteur, personne physique, et on pourrait éventuellement saisir Paris et demander l'application de la loi française pour dire qu'il y a eu des manquements à ce contrat.

Le problème est qu'il va falloir passer entre les mailles du filet de cette clause d'attribution pour dire « elle n'est pas opposable » et il faut avoir à l'esprit que le juge français ne sera compétent que pour réparer le préjudice subi en France. Or, le préjudice, dans l'exemple donné, est subi en Espagne. L'action en justice sera donc un peu « bancale »...

Il faut être vigilant par rapport aux clauses d'attribution mais dans la réalité judiciaire il y a beaucoup de démarches à faire pour obtenir une condamnation à titre de dommages et intérêts dans le cadre d'une action en justice. Il y a une fermeté à avoir en amont, mais après la réalité judiciaire est un peu plus compliquée. C'est peut-être pour cela que le festival espagnol s'est permis cette nouvelle diffusion car il se sentait peut-être à l'abri avec cette réalité judiciaire.

### **Marisa C. Hayes**

Est-ce que je peux évoquer un problème qui n'a rien à voir avec la rémunération ?

Il m'est arrivé deux fois d'envoyer un film à des festivals de vidéodanse, sachant qu'ils ne rémunéraient pas les projections, et de découvrir 6 mois plus tard que le film avait été programmé sans avoir reçu de notification de leur part. Comment réagir dans un cas comme celui-là ? Est-ce qu'il y a quelque chose qui me protège ?

### **Me Bruno Anatrella**

Ce qui vous protège c'est le monopole d'exploitation qui est conféré par le droit d'auteur. Vous n'avez pas cédé vos droits donc vous avez toujours le monopole d'exploitation et vous pouvez faire valoir ce monopole d'exploitation en disant « vous avez diffusé sans droit ». C'est une règle harmonisée au niveau européen et uniformisée au niveau mondial.

En synthèse, vous avez votre contrat qui se dessine au fur et à mesure de la conférence :

- identification (auprès de quelle personne je vais pouvoir conclure),
- clause de cession de droit,
- « flux » éventuel de rémunération,
- clause de garantie
- et on vient de parler de la clause d'attribution qu'il faut mettre même si dans la réalité judiciaire il peut y avoir des difficultés d'interprétation.

### **Marisa C. Hayes**

Et sur cette question, qui les artistes peuvent-ils consulter ? Et y a-t-il un tarif pour eux ? Les artistes ont en effet très peu de moyens pour engager des actions en justice en cas de problème...

### **Me Bruno Anatrella**

Les sociétés de gestion collective, les sociétés d'auteurs, les syndicats, les centres de ressources... La SACD par exemple met en place pour ses membres un suivi sur la négociation des contrats, etc.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Nous allons donc passer à la question de la gestion collective puisque sur ces vidéodanses il peut y avoir un ou plusieurs auteurs qui sont adhérents à des sociétés de gestion collective. Isabelle Meunier-Besin, pouvez-vous nous parler de la gestion collective et nous expliquer comment cela se passe à la SACD pour les chorégraphes et les films de danse ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Je voudrais dire tout d'abord que lorsque nous avons été contactés pour intervenir lors de cette rencontre juridique, nous sommes restés un peu perplexes car nous ne savions pas ce qu'était une vidéodanse... Nous avons pensé au départ que c'était une captation de spectacle vivant, auquel cas c'était plutôt quelque chose de carré pour nous, une vidéodanse on ne voyait pas trop... J'ai appelé Samuela qui m'a expliqué que c'était une œuvre audiovisuelle à la base.

Dans ce que j'entends depuis toute à l'heure c'est que dans la vidéodanse, il y a une gestion collective prédominante dans la mesure où les modes de diffusion sont très particuliers. C'est le producteur qui va d'abord procéder à la diffusion notamment dans les festivals qui sont un des principaux modes de diffusion de ces œuvres audiovisuelles.

A partir de là, Maître Anatrella vous a expliqué l'importance de signer un contrat de cession de droits avec le producteur quand vous êtes auteur et que vous intervenez dans une vidéodanse. Derrière, il y a la possibilité de gestion collective, notamment par la SACD, uniquement pour certains modes de diffusion. Et je me rends compte ici que finalement la vidéodanse est une niche et que l'exploitation télévisuelle est une niche dans la niche... Je veux dire par là qu'il y a très peu de programmes de vidéodanses à la télévision (on peut les compter sur les doigts de la main sur Arte) et par conséquent l'intérêt pour les auteurs de vidéodanses de faire gérer leurs droits par la SACD est assez limité dans la mesure où la SACD va intervenir principalement pour gérer les droits de télédiffusion (télévision classique et certains sites internet comme Dailymotion, Youtube).

Si vous savez dès le départ que la vidéodanse ne sera pas exploitée sur ces modes-là, cela ne vaut pas la peine d'adhérer à la SACD. Mais par ailleurs, vous pouvez être membre de la SACD en tant que chorégraphe.

Si vous savez que la vidéodanse va être diffusée, vous avez intérêt à remplir un bulletin de déclaration pour indiquer à la SACD que votre œuvre va être diffusée et afin de toucher des droits. Mais s'il n'y a aucune diffusion en télé ou sur internet, ce n'est pas très utile de déclarer la vidéodanse à la SACD.

## **Intervention du public**

La plateforme ARTE Creative rentre dans quel champ ? Chaque artiste peut y déposer sa matière. C'est ARTE qui fait le choix des artistes et après on peut y déposer ce que l'on veut.

### **Isabelle Meunier-Besin**

En fait avec ARTE il y a des accords un peu particuliers. De mémoire, des droits peuvent vous être reversés par la SACD (mais à vérifier).

Les sociétés de gestion collective (SACD, SACEM) fonctionnent avec les principaux diffuseurs et les plateformes internet avec des contrats généraux, c'est-à-dire des contrats qui autorisent la diffusion des programmes déclarés chez elles, en contrepartie du versement d'un pourcentage du chiffre d'affaire ou de la redevance perçue par les diffuseurs.

Après il y a des grands systèmes de partage et de redistribution des droits à l'intérieur des sociétés de gestion collective. J'insiste sur la déclaration. Quand vous déclarez une œuvre à la SACD, mettez-vous bien d'accord avec les autres coauteurs, là en l'occurrence avec le chorégraphe, éventuellement s'il y a un auteur de l'argument ou du livret pour un ballet, et puis le réalisateur. C'est au moment de la déclaration que l'on indique à la SACD comment les droits seront répartis entre les différents coauteurs.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Comment faire pour remplir le bulletin de déclaration de la SACD puisque je présume que ces différents postes ne doivent pas être prévus ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Il y a deux grands types d'œuvres à la SACD (tout ce qui est cinéma ou télévision).

Selon le type de première diffusion, vous remplissez le bulletin cinéma ou télévision. Mais effectivement, ne sont pas prévus sur le bulletin de déclaration le chorégraphe, etc.

Dans ce cas, vous pouvez, avec les services de la SACD, adapter le formulaire en remplissant la part texte car selon moi une chorégraphie est une écriture et donc vous serez rémunéré sur une part texte. C'est sur cette part qu'il faudra partager les droits entre un éventuel auteur de l'argument et un chorégraphe.

Il faudra prévoir une part différente pour le réalisateur en télévision et en cinéma car en cinéma ce sont des clés de répartition qui sont fixes et qui sont décidés par les auteurs membres de la SACD de manière démocratique et collective puisque la SACD est une société gérée par les auteurs.

### **Raphaëlle Petitperrin**

On sait que dans le spectacle vivant il y a des barèmes très précis auprès de la SACD. Est-ce que c'est le cas également pour l'audiovisuel ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

En cinéma, il y a une clé de répartition qui est très simple : 40% pour le réalisateur et 60% pour la part texte.

Imaginons qu'une vidéodanse soit pour la première fois diffusée en salle de cinéma. Il faudra remplir un bulletin de déclaration court-métrage cinéma et partager les droits entre le chorégraphe ou l'auteur de l'argument ou du livret du ballet à hauteur de 60 % et de 40% pour le réalisateur.

Sur l'adaptation au cinéma d'une œuvre préexistante (par exemple un roman) pour laquelle il y a des droits à négocier au préalable, il y a une clé fixe de 30 % de répartition de droits prévue pour le ou les auteurs de l'œuvre préexistante.

En télévision, le système privilégié est la répartition de gré à gré.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Il n'y a donc pas de barèmes imposés par la SACD ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Non. En télévision, c'est relativement négociable.

Cela devient plus compliqué lorsqu'il y a une œuvre préexistante, les auteurs ont souvent des demandes de partage de droits préimposé. C'est notamment le cas quand il y a un éditeur littéraire.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Ce qui est intéressant avec la SACD et la gestion collective, ce sont les accords de réciprocité qui peuvent exister avec les autres pays.

### **Isabelle Meunier-Besin**

Toujours dans le cas de cette niche de niche (vous êtes auteur d'une vidéodanse qui a été exploitée à la télévision, vous touchez donc des droits via la SACD), s'il y a une exploitation sur un certain nombre de territoires avec lesquels la SACD a conclu des accords de réciprocité, il peut y avoir perception de vos droits.

Par ailleurs il y aura d'autres pays dans lesquels il n'y aura aucune intervention de sociétés de gestion collective de droits audiovisuels (comme aux Etats-Unis et en l'Allemagne). Donc si le producteur ne vous verse pas vos droits, aucune société de gestion collective ne le fera...

### **Raphaëlle Petitperrin**

Lorsque l'on est adhérent à la SACD, outre la gestion collective, est-ce qu'une aide pour la négociation et la rédaction de contrats est proposée ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Il y a en effet un service qui dépend de la Direction l'audiovisuel : le Service de négociation des contrats de production audiovisuelle qui aide les jeunes auteurs sans agent qui débutent.

C'est un service qui permet aux auteurs de comprendre les contrats qu'on leur propose.

Il faut savoir que les contrats envoyés par les producteurs en vue d'une diffusion en télévision ou une exploitation au cinéma font plus de 20 pages et sont extrêmement compliqués. Ils listent plusieurs modes d'exploitation prévus, indiquent les nombreux pourcentages de rémunération et d'assiettes.

En ce qui concerne la vidéodanse, si un jour cela devient vraiment un marché intéressant pour la télévision ou le cinéma, on va vous proposer probablement des contrats un peu compliqués...

La SACD peut vous aider à comprendre ce que sont des recettes nettes part producteur, un prix public en cinéma (taxes).

Ce service peut également accompagner les auteurs dans la négociation des contrats. J'ai comme exemple le cas d'un court métrage destiné à une exploitation au cinéma. Il s'agit d'une vidéodanse tournée dans un décor naturel, produit avec des moyens cinéma.

L'auteur est venu nous demander de l'aider dans la négociation de son contrat avec le producteur qui est un producteur de cinéma. Ce dernier a donc l'habitude de passer des contrats extrêmement construits avec les différents auteurs.

Il va lister tous les modes d'exploitation : tout d'abord l'exploitation principale (cinéma) et ensuite les secondaires (télévision, vidéo, internet qui pour la SACD est de la télédiffusion, adaptation, spectacle vivant).

C'est donc un contrat qui peut être complexe à comprendre et à négocier. Pour pouvoir faire gérer vos droits de gestion collective par la SACD, il faut que les contrats fassent apparaître une clause appelée « clause de réserve ». C'est une clause qui permet à la SACD d'intervenir directement auprès des diffuseurs pour percevoir et répartir les droits.

Si jamais vous sentez qu'il y a une possibilité d'exploitation à la télévision, faites insérer cette clause de réserve que vous trouverez sur le site de la SACD. C'est une clause très claire qui dit en résumé que la SACD est autorisée à intervenir directement auprès des diffuseurs et que ce n'est pas le producteur qui rémunérera l'auteur mais bien le diffuseur télévisuel par le biais de la SACD.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Un des problèmes majeurs dans la vidéodanse est que lorsque l'on transmet à un festival un fichier pour une diffusion unique, ce fichier peut se trouver sans autorisation préalable sur des sites internet tels que Dailymotion ou Youtube. Quand on est auteur adhérent à la SACD, est-ce que celle-ci peut intervenir sur cette problématique ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

C'est une problématique de contrefaçon : vous retrouvez quelque part une vidéodanse dont vous êtes l'auteur diffusée sans votre autorisation.

Ceci dit, dans un premier temps il faut voir avec le producteur si celui-ci n'a pas autorisé la diffusion sur un certain nombre de sites internet. Ce sont vraiment les producteurs, qui sont cessionnaires des droits, qui peuvent agir en contrefaçon. La SACD ne le fait pas tout simplement parce que les auteurs qui signent des contrats avec des producteurs, en général des producteurs audiovisuels, cèdent ce droit d'agir en contrefaçon.

En revanche, il y a d'autres choses que vous pouvez faire, comme détecter sur internet une vidéo pour laquelle vous n'avez pas donné d'autorisation et le signaler. Dans ce cas, le site a l'obligation de retirer le contenu signalé pour cause d'exploitation illicite.

### **Me Bruno Anatrella**

Pour compléter, contrairement à ce que l'on peut penser, Dailymotion et Youtube offrent la possibilité de limiter cette diffusion car on peut faire une emprunte digitale de son œuvre.

Si votre œuvre se retrouve sur l'un de ces sites internet, vous êtes averti qu'elle se trouve sur Youtube ou Dailymotion et on vous demande si vous l'acceptez ou non.

On pense qu'internet est un *no man's land* juridique, pourtant il sera plus facile de limiter la diffusion sur Youtube et Dailymotion qu'en Espagne notamment.

J'ai une question complémentaire. On a parlé d'adapter le bulletin de déclaration, ce qui est normal car il est difficile de tout prévoir et donc difficile pour la SACD de faire des bulletins de déclaration par type d'œuvre. Qu'en est-il des décorateurs, costumiers ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

La SACD ne gère les droits que de certains auteurs.

C'est-à-dire qu'*a priori* un monteur classiquement en audiovisuel n'est pas détenteur de droits, contrairement au réalisateur.

Néanmoins s'il a participé en tant que monteur à la réalisation de l'œuvre audiovisuelle, il peut tout à fait se voir reconnaître une part de droit sur le bulletin en tant que coréalisateur. Mais il n'apparaîtra jamais comme monteur.

Pour la SACD un monteur est un technicien. Il peut y avoir un partage de droit à son profit mais en tant que coréalisateur...

En ce qui concerne les décorateurs, c'est un peu plus compliqué. Ils ne sont pas rémunérés sur les droits en gestion collective par la SACD mais cela ne veut pas dire qu'ils ne peuvent pas toucher de droits directement via le producteur, en gestion individuelle.

Quand le producteur vend une vidéodanse à un diffuseur et cède des droits de diffusion, s'il a signé un contrat de cession de droits avec le décorateur, il va devoir rémunérer le décorateur sur la somme qu'il va percevoir.

Il ne faut pas se crisper sur qui est auteur et qui n'est pas auteur... Je pense que c'est une discussion à avoir en amont entre toutes les personnes qui ont participé à la réalisation d'une œuvre audiovisuelle.

Dans certains cas, les gens considèrent qu'ils n'ont pas fait un apport artistique et que ce ne sont que des techniciens ; ils ne revendiquent pas de droits d'auteur.

Et dans d'autres cas, ils peuvent avoir une casquette de technicien. C'est le cas du réalisateur notamment qui sur une œuvre audiovisuelle de manière large est à la fois auteur et technicien réalisateur et à ce titre il a un contrat de travail.

On se sort de cette question du partage des droits des différents auteurs en en discutant et éventuellement en faisant une convention de collaboration qui définit quelles personnes percevront des droits et comment s'effectuera le partage.

Cela simplifie beaucoup les choses après et cela évite les conflits au moment notamment où les différents auteurs remplissent le bulletin de déclaration à la SACD. En effet, si les personnes ne sont pas d'accord quand elles remplissent le bulletin de déclaration, cela bloque les droits qui arrivent en gestion collective.

J'ai vu toute à l'heure des images où le chorégraphe n'est pas seul auteur, il y a un apport certain du réalisateur (la manière dont il aura géré les prises de vue, dont il aura monté l'œuvre). Cela donne au réalisateur une part très importante et c'est pourquoi il est primordial de parler de ce partage de droits en amont, notamment entre le chorégraphe et le réalisateur d'une vidéodanse.

### **Intervention du public**

En fait pour la SACD l'auteur est soit le chorégraphe, soit le réalisateur ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Et aussi l'auteur d'un livret ou d'un argument sur un ballet si c'est le cas.

### **Intervention du public**

Et pas le compositeur ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

La SACD ne gère pas les droits de la musique d'une œuvre audiovisuelle. C'est la SACEM.

Il y a trois auteurs possibles (chorégraphe, réalisateur et auteur d'un livret ou d'un argument) dont les droits sont gérés pas la SACD en gestion collective, étant entendu qu'ils peuvent aussi avoir des rémunérations complémentaires directement pas le producteur.

Et il peut y avoir également d'autres auteurs qui n'apparaîtront pas sur le bulletin de déclaration SACD et qui seront rémunérés directement par le producteur.

Pour rappeler ce qu'est la SACD, c'est une société qui regroupe principalement les auteurs de fiction et de spectacle vivant (un peu plus de 50 000 auteurs en France). C'est la première société de gestion collective au monde puisque l'acte de naissance de la SACD est fixé à 1777. Beaumarchais a créé un collectif d'auteurs s'étant rendu compte que ses pièces étaient jouées par des comédiens qui passaient le chapeau à la fin de la représentation pour être rémunérés. Il a regroupé un certain nombre d'auteurs qui étaient ses contemporains et ils ont créé le Bureau des auteurs. Ils ont beaucoup œuvré à la rédaction des premiers décrets révolutionnaires qui ont fondé le droit d'auteur en France.

Au-delà de la gestion collective des droits, il y a toute une action culturelle de la SACD qui est permise grâce à une partie de la rémunération pour copie privée. Je ne rentre pas dans le détail mais il y a un certain nombre de droits perçus par la SACD, notamment les droits à la copie privée, qui sont affectés à des actions d'intérêt général et des actions de promotion du répertoire de la SACD. Il y a de nombreuses aides qui sont possibles en spectacle vivant et en audiovisuel ainsi que des conseils et de l'assistance qui peuvent être aussi apportés aux auteurs.

### **Intervention du public**

Je suis en train d'écrire les statuts d'une association de spectacle vivant. L'audiovisuel rentre dans ces statuts car je collabore avec un réalisateur depuis des années. Est-il possible de solliciter le CNC pour des subventions ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Sur le site du CNC, vous avez toutes les aides possibles en matière audiovisuelle. Je sais qu'il y a des aides pour les captations de spectacles mais je ne sais pas en ce qui concerne la vidéodanse. Il faut vraiment que vous vous rapprochiez du CNC en tant que producteur audiovisuel d'un programme qui a pour objet principal la danse.

Avant tout c'est une œuvre audiovisuelle donc, *a priori* cela pourrait rentrer dans le cadre d'une subvention classique pour l'audiovisuel (type aide à l'écriture, aide au court-métrage).

### **Raphaëlle Petitperrin**

Avant de passer aux questions du public, Maître Anatrella pouvez-vous terminer sur la question de la gestion collective ?

### **Me Bruno Anatrella**

Il existe en effet plusieurs sociétés de gestion collective. Une société de gestion collective permet de percevoir et de répartir des droits.

Chaque société de gestion collective a un répertoire : la SACD s'occupe des œuvres dramatiques et audiovisuelles, la SACEM d'œuvres musicales mais aussi de sketches et de poèmes, la SCAM (la Société Civile des Auteurs Multimédia) va plutôt s'occuper de documentaires voués à la télédiffusion ou à la radio.

On peut donc faire appel à l'une de ces sociétés de gestion collective selon l'œuvre créée (cela n'est en aucun cas obligatoire), l'avantage étant une perception et une répartition de droits plus systématique.

L'inconvénient est que chacune de ces sociétés a un répertoire différent mais également des statuts et des règlements différents qui vous soumettent par exemple à certains barèmes.

Dans la gestion individuelle il y a une liberté contractuelle par rapport à la rémunération, que vous n'aurez pas si vous êtes auteur adhérent à la SACD ou autre et donc soumis à un règlement et à un barème. Si un auteur adhérent à la SACD autorise une cession à titre gracieux, est-ce que la SACD corrobore cela ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Non... En fait pour les auteurs que la SACD représente, on ne trouve pas forcément juste, logique, à partir du moment il y a notamment des exploitations commerciales, qu'un producteur vende des droits de télédiffusion à un diffuseur et ne rémunère pas l'auteur à l'occasion de cette diffusion.

Les cessions à titre gracieux ne sont donc pas encouragées.

Maintenant, dans les contrats pour certaines exploitations comme les représentations en festivals (on sait qu'il n'y a pas d'économie derrière, que cela ne génère aucune rémunération du producteur à l'auteur), il peut y avoir des cessions à titre gracieux si le contrat le prévoit. Il y a une autorisation d'exploiter, de présenter dans les festivals mais en aucun cas de rémunération. En revanche dès lors que l'on passe sur des réseaux commerciaux d'exploitation, il n'est pas logique que le producteur qui, lui, va vendre des droits de diffusion, des droits d'exploitation, ne rémunère pas l'auteur de manière proportionnelle.

### **Me Bruno Anatrella**

La SACD est une société de gestion collective d'auteurs. On ne met donc pas sur le bulletin de déclaration des artistes-interprètes, sauf s'ils sont également auteurs. Il y a des sociétés de gestion collective qui gèrent les droits voisins comme la SPEDIDAM (Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes) ou bien la SCPP (Société Civiles des Producteurs Phonographiques) ou la SPPF (Société Civile des Producteurs de Phonogrammes en France). Vous avez donc une pluralité de sociétés de gestion collective d'auteurs mais de droits voisins également.

Et chaque fois il y a un répertoire bien précis. On parle d'interprétation lorsqu'il s'agit de la SPEDIDAM et on parle d'enregistrement quand on a recours à la SCPP ou à la SPPF. Comme on l'a vu, on s'aperçoit en vidéodanse qu'il peut y avoir une pluralité de gestion, entre la gestion individuelle et la gestion collective. Il faut donc bien « jongler » avec les deux, et surtout en terme de budget. Il y a le budget de la SACD qui est à prendre en compte et qui a des règles claires et il y a les auteurs en gestion individuelle qu'il faut faire rentrer dans le budget.

### **Intervention du public**

Je voudrais être sûre d'avoir bien compris. La SACD ne s'occupe pas des œuvres de vidéodanse qui tourneraient dans les circuits de festivals de vidéodanse ou de spectacles vivants ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Les droits gérés par la SACD de manière collective sont des droits de télédiffusion (télévision, internet, câble, satellite, TNT).

Les droits cinéma, c'est-à-dire les droits qui concernent les représentations en salle, sont gérés de manière individuelle par le producteur. C'est lui qui reversera les droits à l'auteur. Un court métrage, initialement produit pour être diffusé en salle de cinéma, dès lors qu'il sera diffusé en télé, les droits seront gérés par la SACD.

Le reste, cinéma, vidéo, tout ce qui est exploitation internationale, - hors télévision et en dehors des pays avec lesquels il existe des contrats de réciprocité – c'est géré en gestion individuelle.

### **Intervention du public**

Donc pas la vidéodanse... Je travaille par exemple avec une chorégraphe qui est à la SACD pour ses œuvres de spectacle vivant, qui fait beaucoup de vidéodanses dans des circuits parallèles et qui tournent beaucoup dans des expositions (soit en galerie, soit en théâtre), même à l'international.

Elles ne peuvent donc pas être gérées par la SACD ? Et il n'y a pas d'autres sociétés de gestion collective qui s'occupent de ça ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Non... Mais là, les autorisations et les rémunérations éventuelles doivent être prévues dans le contrat avec le producteur.

### **Samuela Berdah** (*chargée de l'information juridique et production au CND*)

Lorsque l'on a préparé ensemble cette rencontre, vous nous avez expliqué que la grande différence entre le pôle Spectacle vivant et le pôle Audiovisuel à la SACD, était le lien entre le ou les auteurs et leur producteur.

Dans le spectacle vivant, on passe forcément par la SACD, on ne passe pas directement en tant qu'auteur son contrat avec le producteur alors que pour l'audiovisuel c'est différent.

### **Isabelle Meunier-Besin**

En spectacle vivant, un auteur membre de la SACD autorise la représentation de son œuvre en faisant passer ses contrats par la SACD ainsi que ses rémunérations.

En audiovisuel c'est un peu différent. Le contrat est peut-être directement signé entre l'auteur et le producteur, en revanche les droits de télédiffusion – si cet auteur est membre de la SACD – seront gérés obligatoirement par la SACD du moment qu'il y a la clause de réserve SACD.

### **Intervention du public**

Est-ce que la VOD est gérée par la SACD ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

La VOD – vidéo à la demande par abonnement - pose un certain nombre de problèmes. Elle est considérée comme de la télédiffusion chez nous donc ces droits passeront par la SACD.

Pour la VOD à l'acte, c'est-à-dire quand une personne fait la démarche d'aller payer de manière individualisée un prix pour avoir accès à une œuvre, il y a un grand débat entre les producteurs audiovisuels et les sociétés d'auteurs pour savoir si l'on intervient en gestion collective ou si ce sont des droits qui passent par le producteur en gestion individuelle.

La distinction fondamentale qu'il faut avoir en tête en audiovisuel c'est qu'à partir du moment où il y a un prix individualisé payé par l'utilisateur pour avoir accès à une œuvre, *a priori* c'est plutôt de la gestion individuelle. A partir du moment où on est sur des systèmes où il est extrêmement compliqué de calculer ce qui revient à une œuvre et où on est sur de l'abonnement ou sur de la télédiffusion comme elle existe aujourd'hui, c'est plutôt de la gestion collective.

### **Intervention du public**

Maître Anatrella, vous disiez au début que dans une vidéodanse il faut identifier tout d'abord les différents auteurs et interprètes pour gérer les droits.

Quand on est sur des notions d'œuvres ou d'interprétation tombées dans le domaine public en France, c'est-à-dire quand les auteurs sont décédés depuis plus de 50 ou 70 ans, par conséquent on ne demande pas d'autorisation. Qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'œuvres d'auteurs étrangers et d'interprètes étrangers ? A partir de quand il n'y a plus d'autorisations à solliciter ?

### **Me Bruno Anatrella**

C'est très épineux comme question... Il y a deux conventions : la convention de Berne pour les droits d'auteurs, la convention de Rome pour les droits voisins.

Par ailleurs, il y a deux principes.

Le premier est celui de « l'assimilation au national ». Par exemple un auteur français dont l'œuvre va être exploitée en Algérie va être assimilé à un algérien et donc bénéficier de la protection du droit d'auteur algérien qui est de 50 ans à compter du 1<sup>er</sup> janvier suivant le décès de l'auteur. En France c'est 70 ans. Il se peut que l'œuvre tombe dans le domaine public en Algérie mais pas en France.

Le deuxième principe est celui de la « comparaison des délais ». Le principe de « l'assimilation au national » ne peut pas s'appliquer si la durée du pays d'origine est plus courte. Par exemple si la durée du droit d'auteur en France était de 30 ans, et en Algérie de 50 ans, ce ne sera jamais la durée de 50 ans qui sera prise en compte en Algérie mais celle de 30 ans. Une œuvre ne peut pas être protégée dans un pays étranger alors qu'elle est dans le domaine public dans son pays d'origine.

Pour le droit voisin les deux principes s'appliquent également.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Si une œuvre est tombée dans le domaine public et fait l'objet d'une restauration, est-ce que cette restauration change les délais ?

### **Me Bruno Anatrella**

S'il s'agit d'une restauration qui peut être qualifiée d'œuvre originale, c'est-à-dire avec des choix arbitraires personnels et pas simplement une remasterisation où l'on nettoierait l'œuvre, effectivement on pourrait penser qu'une nouvelle œuvre, qu'on appelle œuvre seconde, naît et donc avec de nouveaux droits d'auteurs qui vont courir pendant plus de 70 ans.

Cela peut arriver en effet qu'un auteur décide d'une restauration de son œuvre au moment où elle tombe dans le domaine public pour qu'elle puisse bénéficier d'une nouvelle durée de droit. Après il faut faire attention aux abus. S'il ne s'agit que d'une simple restauration technique, sans choix arbitraires personnels, à ce moment-là, à mon sens, le droit d'auteur ne s'appliquerait pas.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Par exemple une colorisation d'un film en noir et blanc ?

### **Me Bruno Anatrella**

Oui, on pourrait penser que ce sont des choix arbitraires personnels...

Mais parlons un peu de droits moraux. Il y a le droit au respect du nom, tant pour les auteurs que pour les artistes-interprètes (on doit citer les noms des artistes et auteurs, on fait attention aux crédits), et le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre ou de l'interprétation.

La dénaturation de l'œuvre ou de l'interprétation peut être une violation du droit moral, notamment la colorisation d'un film.

De même que dans une vidéodanse j'utilise une œuvre préexistante, est-ce qu'il n'y a pas une difficulté de droit moral ? C'est pour cela aussi que la gestion individuelle permet de sécuriser ce point, vous êtes en lien direct avec l'auteur qui vous donne l'autorisation de l'incorporation de son œuvre préexistante dans la vidéodanse et vous « couvrez » donc contre une éventuelle action en droit moral.

### **Intervention du public**

Dans le cas où l'on réaliserait une vidéodanse avec des enfants dans un cadre scolaire et que l'on souhaiterait ensuite la diffuser dans le réseau des festivals internationaux de vidéodanse, de quoi a-t-on besoin ?

### **Me Bruno Anatrella**

Que l'on soit bien d'accord. Lorsque l'on définit l'auteur ou l'artiste-interprète, on le définit par rapport à son originalité et pas par rapport à son âge ou même sa profession.

Il va donc falloir gérer ses droits voisins et ses éventuels droits d'auteur même s'il est mineur. Comme il n'a pas la capacité juridique (capacité à signer un contrat), il va falloir passer par ses représentants légaux.

On imagine maintenant que ce n'est pas un artiste-interprète mais un figurant. Il y a une autre problématique à mettre à côté des droits d'auteur et des droits voisins, c'est la problématique du droit à l'image autonome de la personne physique. Le droit à l'image est une création jurisprudentielle et donc les juges invitent à avoir une autorisation expresse ou implicite mais en tous cas précise. C'est-à-dire qu'ils invitent à solliciter une autorisation écrite auprès des parents de cet enfant mineur. Les « clés » d'une telle autorisation sont, dans la plupart des cas, similaires à celles du droit d'auteur (durée, territoire, supports et moyens, destination). Ce droit à l'image vaut également quand l'artiste n'est pas sur scène.

Par exemple, une vidéodanse est diffusée et un making of est réalisé avec des images de l'artiste en coulisses ou dans sa loge. Là, il ne s'agit pas de droits voisins mais de droit à l'image.

C'est pour cela que dans les contrats d'engagement d'artistes, vous avez l'engagement, le cachet, ensuite la clause de cession de droits voisins et éventuellement la redevance de droits voisins (rémunération), puis vous avez cette petite clause « promotion » quand on veut utiliser l'image ou le nom de l'artiste en dehors de sa prestation sur scène.

Cette clause est ni plus ni moins qu'une « *clearance* » de droit à l'image et de droit au nom.

### **Intervention du public**

Par rapport aux cessions de droits que vous évoquiez pour les enfants à demander aux parents, s'ils ne sont pas interprètes mais exécutent simplement ce qu'un chorégraphe leur a demandé, s'ils ne sont pas danseurs, c'est un cadre scolaire ...

### **Me Bruno Anatrella**

L'exécution d'une chorégraphie c'est l'interprétation de celle-ci...

### **Intervention du public**

Donc il faut faire un contrat de cession de droits voisins...

### **Me Bruno Anatrella**

Exactement ! Un contrat audiovisuel peut faire vingt pages. Mais cette clause de cession de droits voisins, cela peut être une simple lettre-accord qui peut faire une page.

D'ailleurs, il y a trois règles à avoir en tête pour faire un contrat ou une lettre-accord :

- il faut qu'il soit cadré juridiquement (et je vous ai donné les clés),
- il faut qu'il soit psychologiquement acceptable (et généralement on évite de dépasser une page lorsque l'on rédige une autorisation de droit à l'image)
- et troisièmement, il faut anticiper (aujourd'hui vous télédiffusez la vidéodanse mais peut-être que demain vous allez l'éditer en DVD).

Une fois que vous avez ces trois règles à l'esprit, cela peut faire, en fonction des cas, vingt pages comme une demi-page...

### **Intervention du public**

Si le réalisateur cède ses droits à un producteur et que je veux utiliser un extrait de film dans le cadre d'une vidéodanse que je vais réaliser, je demande les droits au producteur ou au réalisateur ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Imaginons que vous souhaitez utiliser un extrait de film cinéma, il faut demander en premier l'autorisation au producteur et le producteur vérifiera dans le contrat qu'il a passé avec l'auteur si l'utilisation sous forme d'extrait est prévue et surtout à quelles conditions.

Dans certains cas, notamment en raison du droit moral dont Maître Anatrella vient de parler, et dans les vieux contrats, le droit moral était constamment rappelé et l'utilisation sous forme d'extraits n'était pas permise ou alors avec les autorisations des auteurs.

### **Intervention du public**

Et si j'ai une lettre accord du réalisateur que je connais ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Le réalisateur peut vous faire une lettre-accord mais si cela se trouve il a cédé ses droits à un producteur et ce n'est pas à lui de vous donner l'autorisation mais le producteur...

C'est le producteur qui fera son affaire des droits d'auteur, il vérifiera qu'il a bien acquis ces droits auprès des auteurs.

En cinéma c'est assez simple de retrouver le producteur d'un film et de négocier des droits pour un extrait. Ils font cela très souvent.

### **Intervention du public**

Si on veut réutiliser des images de répétitions ou d'interviews dans le cadre d'une diffusion internet uniquement pour un site créé par la compagnie, est-ce qu'il y a une limite de temps pour la diffusion, et en particulier si une ou plusieurs personnes à l'écran sont décédées ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

A partir du moment où vous voulez mettre des images sur internet, il vaut mieux obtenir les autorisations en amont.

Sur les interviews, il y a les droits à l'image dont nous vous vous parlions ; une interview n'est pas forcément une œuvre mais il y a quand même des autorisations à demander aux personnes interviewées.



De même pour les répétitions, c'est quand même la reproduction d'une interprétation d'une œuvre. Donc il faut obtenir là également des autorisations préalables, à mon sens. Et pour la personne décédée, il faut obtenir des autorisations de la succession.

### **Intervention du public**

Et si la personne a cédé ses droits avant son décès, est-ce qu'il faut quand même revenir vers la succession ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Tout dépend de la durée de cession, quelle est la durée prévue au départ ? Si vous êtes encore dans la cession d'origine, à mon sens il n'y a pas de problème...

### **Me Bruno Anatrella**

En effet, si les droits ont été cédés sur une durée qui dépasse le décès, cela ne pose pas de problème. Si les droits patrimoniaux m'ont été cédés pour trente ans et qu'il y a un décès entre-temps, je reste le cessionnaire.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Toute diffusion, même de deux secondes, exige-t-elle une cession de droit ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

La fameuse question de droit de citation...

### **Raphaëlle Petitperrin**

Parce que l'on voit souvent dans les contrats que pour toute diffusion de moins de 3 minutes il n'y aura pas d'autorisation qui sera demandée. Mais le fait que cela soit déjà écrit dans le contrat, c'est déjà une cession... Ce n'est pas parce que l'on veut diffuser moins d'une minute d'image qu'il n'y pas d'autorisation à demander. Il faut toujours demander les autorisations quelle que soit la durée de l'extrait.

### **Me Bruno Anatrella**

C'est fortement conseillé en effet de le contractualiser puisque l'exception de courte citation qui existe en droit d'auteur et en droits voisins est d'interprétation assez subjective. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de minutage dans le Code de la propriété intellectuelle.

### **Raphaëlle Petitperrin**

L'exception de courte citation est quand même très encadrée !

### **Me Bruno Anatrella**

Au-delà de l'interprétation de la brièveté de la citation, il y a en effet des conditions qui encadrent celle-ci et c'est pour cela que l'on contractualise cela.

Donc on peut vous évoquer l'exception de courte citation mais sachez qu'il est rare que celle-ci soit applicable dans les cas qui nous concernent.

L'outil contractuel c'est la sécurité juridique de vos relations, que ce soit avec la gestion individuelle ou la gestion collective.

### **Isabelle Meunier-Besin**

Et aussi sécurisez en amont ! Ne vous lancez pas dans un grand projet sans avoir étudié la problématique juridique.

Tout à l'heure je vous parlais d'adaptation ou de réutilisation d'œuvres, par exemple d'auteurs décédés. Vous montez un financement, vous demandez une aide au CNC, vous êtes appuyé par un mécène, votre projet est bouclé. Ca va bloquer au dernier moment, voire même au moment de l'exploitation car vous avez oublié une chose importante, c'est de demander une autorisation à l'auteur de l'œuvre préexistante, voire à sa succession. Et souvent les successions sont beaucoup plus difficiles à convaincre que les auteurs vivants. Certaines successions demandent beaucoup de documents (des informations sur le projet, qui est le réalisateur, etc).

Cela peut être un peu long. Renseignez-vous donc avant car les enjeux sont importants.

### **Marisa C. Hayes**

C'est un point important pour tous les projets... On parlait tout à l'heure des projets pédagogiques et je vois souvent lors de notre festival qu'il y a des gens qui lancent des projets pédagogiques sans demander des autorisations pour l'image des enfants.

Ce sont des projets qui restent totalement bloqués par la suite. Ne pensez pas commencer un projet pédagogique avec des jeunes sans commencer par le processus administratif !

### **Me Bruno Anatrella**

Je voulais juste ajouter quelque chose par rapport à la signature du mineur, à l'incapacité juridique, et une durée de cession qui peut aller loin dans le temps. Selon son âge et son degré de maturité, j'invite fortement à ce que le mineur soit également signataire de l'autorisation. On l'associe et on l'implique. C'est une notion supplémentaire pour sécuriser votre contrat.

### **Intervention du public**

Je voulais revenir à la définition d'une vidéodanse. Vous avez dit que cela impliquait nécessairement une chorégraphie, une mise en moyen audiovisuel de filmer la chorégraphie.

Est-ce que le fait de filmer de la danse, d'en faire un montage et une création avec une cohérence filmique mais qui ne soit pas une chorégraphie- par exemple des mouvements dansés en atelier, un mélange d'images – c'est de la vidéodanse ?

### **Marisa C. Hayes**

Je pense que tout peut devenir vidéodanse, ça dépend de votre intention de départ. C'est-à-dire que si vous travaillez avec la caméra, le montage et le mouvement d'une façon hybride, pour moi, c'est une vidéodanse.

### **Intervention du public**

Je voulais revenir sur le droit des artistes-interprètes. Si on prévoit une gestion individuelle dans un premier temps, peut-on passer à une gestion collective des droits par la suite ? On prévoit dans le contrat que le producteur rémunère les premières diffusions, mais si par la suite il y a une édition DVD, peut-on passer à une gestion collective ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

Je ne peux répondre avec certitude que pour les auteurs. Pour les artistes-interprètes, il y a un certain nombre de droits qui ne sont qu'en gestion collective (copie privée, rémunération équitable).

Il y a des droits pour certains artistes qui ne peuvent pas être gérés en gestion collective mais uniquement gestion individuelle.

En ce qui concerne les auteurs, si dans le contrat il n'y a pas de clause autorisant la SACD à aller directement percevoir les droits pour l'auteur de télédiffusion auprès des diffuseurs, la SACD n'interviendra pas. C'est la raison pour laquelle à chaque fois que vous remplissez un bulletin de déclaration, il vous est demandé de fournir le contrat entre le producteur et vous. Et s'il n'y pas cette clause de réserve SACD, on ne pourra pas gérer ces droits pour vous.

### **Raphaëlle Petitperrin**

Et si la télévision n'est pas prévue dans le contrat justement ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

À ce moment-là vous pouvez procéder par voie d'avenant, prévoir la télédiffusion dans le contrat et insérer une clause de réserve, que vous trouvez sur le site de la SACD et qui liste les modes de diffusion.

Les principaux diffuseurs demandent maintenant aux producteurs, quand ils acquièrent des droits de diffusion, si les droits sont gérés en gestion collective parce qu'ils ne veulent pas payer deux fois. Ils vont d'abord payer la cession des droits de diffusion au producteur et le diffuseur va verser des droits d'auteur à la SACD. Les diffuseurs ne veulent pas devoir payer les auteurs de façon individuelle. Ils veulent être sûrs que ce qu'ils versent à la SACD couvre les droits d'auteur.

Vous avez donc intérêt, à partir du moment où cela passe en télédiffusion, à adhérer à la SACD.

### **Intervention du public**

Je vais bientôt signer un contrat de cession de droits d'auteur avec un producteur. Y a-t-il un délai légal pour signer ce document ?

#### **Me Bruno Anatrella**

Non... Tant que le contrat n'est pas signé, les droits restent sur votre « tête » et donc le producteur n'a pas de droit ! Après c'est une question de négociation.

Si l'on vous donne un tempo de négociation et que ce tempo de négociation n'est pas respecté par vos soins, le producteur peut vous reprocher votre retard et donc décider de ne pas s'engager. Tout est possible...

#### **Isabelle Meunier-Besin**

D'après mon expérience de négociation de contrats cinéma et télévision, les producteurs tardent et imposent après un tempo de négociation très court. Il ne faut pas se laisser prendre à cela... A partir du moment où ils avaient la possibilité de vous proposer un contrat bien en amont et qu'ils ne l'ont pas fait, c'est leur problème.

Prenez bien votre temps pour regarder le contrat, discuter avec quelqu'un qui peut éventuellement vous conseiller, ne vous laissez pas prendre par le stress du producteur car ils sont aussi responsables des délais qu'ils imposent.

#### **Me Bruno Anatrella**

Si l'auteur a une capacité de négociation intéressante (parce qu'il a déjà fait plusieurs projets reconnus) il peut, lui aussi, imposer son tempo de négociation.

#### **Raphaëlle Petitperrin**

Merci à tous d'avoir assisté à cette rencontre et merci à nos intervenants pour leur participation.