

# CND

Centre national de la danse

**DROIT**

# CREATION CHOREGRAPHIQUE ET EMPRUNT A DES ŒUVRES ARTISTIQUES PREEXISTANTES

COMPTE-RENDU DE LA RENCONTRE JURIDIQUE DU 1<sup>er</sup>  
DECEMBRE 2006 ORGANISEE EN COLLABORATION AVEC LA  
SACD.



## DÉCEMBRE 2006

Département Ressources professionnelles

**CND**  
1, rue Victor-Hugo  
93507 Pantin cedex

01 41 839 839  
ressources@cnd.fr

cnd.fr

L'emprunt à des œuvres artistiques préexistantes est courant dans une démarche de création chorégraphique. Les questions soulevées par ces pratiques – qui vont du droit au respect de l'œuvre existante jusqu'à la répartition des droits de chaque auteur – diffèrent selon la nature des œuvres qui font l'objet d'emprunt et selon la nature de cet emprunt :

Qu'en est-il lors de la reprise d'une œuvre chorégraphique, qu'il s'agisse d'une reprise en tout ou partie d'une pièce existante, d'une simple citation, d'un hommage ou de l'utilisation d'extraits ?

Dans quelles conditions le vidéaste est-il considéré comme coauteur du spectacle lorsque des extraits d'œuvres audiovisuelles originales sont utilisés ? Qu'en est-il également pour l'utilisation de logiciels ?

Que faire en cas d'emprunt à des œuvres littéraires, graphiques ou plastiques, que ce soit la citation du titre d'une œuvre littéraire, la lecture d'un chapitre sur scène, ou la présence de meubles de designers sur scène ?

**Animation : Corinne Honvault**, adjointe de la directrice du spectacle vivant SACD ;

**Intervenants : Frédérique Massart**, responsable des cessions de droits d'autorisations Gallimard ; **Olivia Bozzoni**, docteur en droit chargée des cours de droit du spectacle à l'École de danse de l'Opéra national de Paris, au CNSAD, à l'Ensatt ; **Bruno Anatrella**, juriste Cabinet Pierrat ; **Isabelle Meunier-Besin**, responsable du service juridique à la Direction du spectacle vivant SACD ; **Olivier Aldeano**, administrateur de la danse Opéra de Paris.

### **Qualification juridique de l'emprunt, aspect théorique : Olivia Bozzoni**

Emprunter à des œuvres préexistantes est désormais courant, contrairement aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, où l'on avait tendance à recourir au schéma de l'œuvre de collaboration.

Le législateur a défini l'œuvre de collaboration comme l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. Pour définir l'œuvre de collaboration, le juge retient trois critères cumulatifs :

- l'empreinte de la personnalité de tous les co-auteurs dans l'œuvre finale,
- le concert préalable à la réalisation de l'œuvre,
- l'inspiration commune tout au long de l'élaboration de l'œuvre.

Aujourd'hui, le mode créatif le plus courant, en matière chorégraphique, consiste à emprunter des éléments à des œuvres préexistantes. Ce mode de création est né pour des raisons essentiellement économiques.

Même si le plus souvent ce sont des œuvres dérivées, il convient de préciser que le choix des qualifications s'opère selon les différentes situations, le choix n'est pas contractuel. Seul le processus créatif choisi va déterminer la qualification juridique donnée à l'emprunt. La qualification juridique de l'œuvre seconde dépend essentiellement de l'ampleur de l'emprunt sur un plan quantitatif.

La restauration sera exclue de l'exposé.

Une personne, qui à partir de manuscrits, de lettres, de dessins, de témoignages, fait renaître une œuvre chorégraphique qui existait déjà, fait certes un travail remarquable et très fastidieux, mais elle ne crée pas une œuvre. Restaurer un patrimoine oublié ne veut pas dire créer une œuvre sinon ce serait aller à l'encontre même du postulat de départ du droit de la propriété intellectuelle qui donne un monopole d'exploitation de son œuvre à l'auteur et son ayant droit pendant une certaine durée.

### **De l'absence d'emprunt à l'emprunt accessoire.**

#### *La reprise d'idées, l'absence d'emprunt*

Le chorégraphe peut s'inspirer d'idées provenant d'autres œuvres pour sa création. Cette inspiration peut trouver sa source dans une autre œuvre chorégraphique, une œuvre littéraire, photographique, ou picturale.

Le chorégraphe n'aura aucune démarche à effectuer, puisque l'idée en droit n'est pas protégeable. Seule la mise en forme de l'idée, à partir du moment où elle est originale, est protégée. Celui qui se contente de reprendre une idée peut le faire librement sans autorisation, sans rémunération. À la rigueur, il pourrait être confronté à la théorie de la concurrence déloyale. Mais tout au moins sur le terrain du droit d'auteur, il peut le faire librement. Cette règle de non protection des idées vise à favoriser la plus grande liberté d'expression.

La courte citation et la caricature, les emprunts accessoires

Le chorégraphe fait parfois appel aux exceptions aux droits pécuniaires d'auteur. L'auteur est titulaire de deux droits : les droits moraux, perpétuels, et les droits pécuniaires qui sont temporaires. Les droits pécuniaires durent la vie de l'auteur plus les 70 ans à partir du 1er janvier qui suit l'année civile de la mort de l'auteur. Au-delà de ces 70 ans post-mortem, l'œuvre tombe dans le domaine public et est librement utilisable sans autorisation, sans rémunération. Il faut simplement continuer à respecter le droit moral qui est perpétuel.

Deux types d'exceptions aux droits pécuniaires peuvent être envisagés. Par exception, il faut entendre les situations dans lesquelles alors que l'œuvre est encore protégée du point de vue des droits pécuniaires, elle peut être utilisée sans autorisation et sans avoir à verser de rémunération, mais toujours en respectant le droit moral.

- **Première exception : la courte citation.**

Un chorégraphe peut avoir l'envie de citer un extrait de musique, d'utiliser une photo en toile de fond, un extrait d'œuvre audiovisuelle, un extrait d'une pièce de théâtre, ou d'un poème, etc.

S'il s'agit d'une courte citation, le chorégraphe n'aura pas d'autorisation à demander, ni de rémunération à verser, il devra simplement respecter le droit moral, et notamment le fameux droit au respect qui préserve l'auteur de toutes défigurations ou dénaturations de son œuvre, et le droit de paternité.

Les conditions de validité de la courte citation :

- l'œuvre citée a été préalablement divulguée ;
- le nom de l'auteur doit être cité lors de l'utilisation ;
- la source de la citation doit être indiquée ;
- La citation doit répondre à un but critique, polémique, pédagogique, scientifique, ou d'information. Le but d'information laisse une grande marge pour agir et pour citer ;
- Enfin, la citation doit être courte. Le législateur n'ayant pas défini cette notion, il revient au juge, en cas de litige, de déterminer si la citation est courte ou non. Le juge procède en 2 temps :

Il vérifie si l'œuvre citée a encore une consistance une fois ce petit bout, que quelqu'un d'autre souhaite utiliser, enlevé et si elle porte encore l'empreinte de la personnalité de son propre auteur, si tel est le cas, le juge passe à la seconde étape. Si la réponse est négative, ce n'est pas une courte citation.

Si la réponse est positive, le juge va opérer une deuxième démarche. Il va regarder si l'œuvre citante a encore une consistance sans ce morceau emprunté, si elle porte l'empreinte de la personnalité de son propre auteur. Si tel est le cas, il y a courte citation.

Si un chorégraphe souhaite pendant sa chorégraphie, faire énoncer par ses danseurs 10 vers d'un poème de 14 vers : ce ne sera pas une courte citation puisque sur 14 vers, il ne restera plus grand-chose du poème initial une fois les 10 vers cités. En revanche une citation de 10 lignes des *Bienveillantes* de Jonathan Little sera, *a priori*, une courte citation. Tout dépend du volume de l'œuvre.

Autre exemple la chanson de MC Solar : *Western Moderne*, reprise de notes de la chanson de Gainsbourg *Bonnie and Clyde*. Il a demandé une autorisation, sans faire jouer le jeu de la courte citation et la SACEM lui a demandé de respecter les droits de Gainsbourg. Cela ne veut pas dire qu'on n'a pas le droit de le faire, mais s'il y a doute sur la qualification de l'emprunt, il vaut mieux demander une autorisation et verser une rémunération à l'auteur ou à la société d'auteurs le représentant.

L'exception de courte citation laisse toujours place à une incertitude. Tout dépendra de l'œuvre, de la position du juge lors d'un conflit et de la force de persuasion des avocats des parties.

- Deuxième exception : la caricature.

Il peut arriver que l'emprunt consiste à prendre une œuvre initiale et à la caricaturer. Il est possible de faire une caricature sans demander d'autorisation, sans verser de rémunération à l'auteur ou son ayant droit, tout en respectant le droit moral, à condition que 2 critères soient respectés :

- l'œuvre caricaturée doit avoir été divulguée, le principe de la caricature reposant sur la référence à l'œuvre première. Ce critère ne pose pas trop de problème.
- Il faut tenir compte du respect des lois du genre. Cela revient à dire « faire rire, sans intention de nuire ». Tout dépend donc du sens de l'humour de l'auteur dont l'œuvre va être caricaturée. Les Trocadéro n'ont, à ma connaissance, jamais eu de problème, puisqu'il est évident que leur intention n'est absolument pas de se moquer de Balanchine, Robyns ou Petipa, mais uniquement de faire rire.

Ces 2 situations d'emprunts restent assez minimales.

### **De l'emprunt accessoire à l'emprunt substantiel.**

- L'œuvre composite

Le législateur définit l'œuvre composite comme l'œuvre seconde à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière. On prend une œuvre qui existe déjà sans demander à l'auteur de collaborer à la création d'une nouvelle œuvre. En schématisant, c'est « faire du neuf avec du vieux ».

Il existe 2 types d'œuvre composite : l'adaptation et la juxtaposition.

#### **L'adaptation**

Adapter, revient à transformer. L'adaptation peut se faire d'un genre à un autre, par exemple l'adaptation d'un roman, ou à l'intérieur d'un même genre. Quand Roland Petit adapte le *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, ou le *Carmen* de Mérimée, ce sont des adaptations. La volonté du chorégraphe ne consiste pas à faire lire aux danseurs, pendant deux heures trente, *Notre Dame de Paris* ou *Carmen* mais plutôt d'adapter ce roman en pas de danse.

De même pour l'adaptation d'une sculpture. Marie-Claude Pietragalla, pour l'une de ses chorégraphies, s'inspire d'une sculpture de Camille Claudel. C'est véritablement une œuvre dérivée.

Lorsque Cocteau crée *Le Bel indifférent* à partir de sa propre pièce de théâtre *Le bel indifférent*, ou Roland Petit écrit *Les Forains* à partir d'un poème, ce sont des adaptations. On passe d'un genre à un autre.

Il est également possible de rester à l'intérieur du même genre. Lorsque Mats Ek transforme le *Gisèle* d'origine, c'est une adaptation à l'intérieur d'un même genre d'une œuvre préexistante.

#### **La juxtaposition**

On peut aussi, dans l'œuvre composite, ne pas adapter, mais seulement juxtaposer.

Le chorégraphe prend une musique et ajoute une chorégraphie sur cette musique. Ce peut être également des meubles, des photos. Le risque de dénaturer l'œuvre de départ en juxtaposant est moins important que dans l'adaptation puisque l'œuvre est reprise telle quelle.

- L'œuvre de collaboration

L'auteur, ou le chorégraphe, va demander à un musicien ou à un photographe, l'autorisation d'utiliser son œuvre (qui préexistait) mais en remaniant avec lui cette œuvre. Le travail va se faire en commun. Ce n'est donc pas une œuvre composite puisqu'une nouvelle œuvre est créée, qualifiée d'œuvre de collaboration. L'œuvre commune appartiendra à tous les coauteurs et il faudra l'accord de tous pour l'exploiter.

Ainsi, les sources d'inspiration pour les chorégraphes ne manquent pas. La richesse créative est évidente. Cependant le juriste peut parfois rencontrer des difficultés à qualifier cet emprunt et donc à déterminer le régime juridique applicable. Difficultés d'autant plus grandes qu'il n'a pas participé à la création. Or, c'est le processus créatif qui permet de déterminer dans quel schéma on se trouve. Le juge a parfois de grosses difficultés à savoir comment les auteurs ont travaillé ensemble.

### **Qualification juridique de l'emprunt, aspects pratiques et jurisprudentiels : Bruno Anatrella**

Les décisions concernant l'emprunt à des œuvres préexistantes dans le cadre de créations chorégraphiques sont peu médiatisées et les chorégraphes ou les compagnies peuvent avoir tendance à se dire que les risques judiciaires sont limités voir inexistantes. Et pourtant...

Le droit d'auteur est une matière particulièrement subjective. Chaque dossier, chaque litige, même s'il peut présenter des similitudes avec d'autres, doit être apprécié au cas par cas.

C'est pourquoi le juriste a besoin de connaître, préalablement à la représentation de l'œuvre chorégraphique en question, toutes les précisions relatives aux éventuels emprunts.

Il pourra ainsi effectuer une analyse complète et évaluer les risques tant juridiques que judiciaires, étant précisé que l'interprétation subjective occupe une grande place et ce, à chaque stade du raisonnement juridique à adopter sur cette question :

### **L'emprunt concerne-t-il véritablement une « œuvre de l'esprit » préexistante, protégée par le droit d'auteur ?**

Le droit d'auteur protège les « œuvres de l'esprit » : des créations mises en forme (puisque les idées ne sont pas protégeables) et surtout originales.

Or, les tribunaux imposent de plus en plus aux auteurs de prouver l'originalité de leurs œuvres en démontrant leurs efforts personnalisés, leurs choix arbitraires emprunts de leur personnalité. Les auteurs sont alors soumis à l'appréciation casuistique et souveraine des juges.

À cet égard, l'affaire suivante permet de mieux démontrer le caractère subjectif de l'originalité en droit d'auteur :

Une personne avait restitué (« restauré ») les œuvres musicales intitulées *Miserere à grand chœur* et *Dies Irae*, composées par Michel-Richard Delalande et appartenant donc au « domaine public ». Le « restituteur » (un « restaurateur musical ») est classiquement défini comme un intermédiaire entre le compositeur baroque et les interprètes du XXI<sup>e</sup> siècle. Le « restituteur » doit, en principe, maintenir l'écriture originale des rythmes spécifiques, le regroupement des notes et leurs liaisons, les signes d'ornements, l'orthographe et la ponctuation du texte. Théoriquement, un « restituteur » n'effectue donc pas d'efforts personnalisés ce qui empêcherait de qualifier sa restitution d'« œuvre de l'esprit ».

Or, dans le cadre de cette affaire, le tribunal en a décidé autrement et a considéré cette restitution comme « œuvre de l'esprit » et a donc condamné les utilisateurs de cette restitution. Le « restituteur » a ainsi perçu une somme de plus de 20 000 euros de dommages et intérêts en réparation du préjudice subi du fait des différentes exploitations contrefaisantes<sup>1</sup>.

Ce qui ne veut pas signifier que toutes les restitutions ou restaurations seront systématiquement qualifiées à présent d'« œuvre de l'esprit ». Les juges apprécieront au cas par cas ; un restituteur qui a déjà été reconnu comme auteur pour l'une de ses restitutions peut très bien ensuite être qualifié de simple prestataire technique pour une autre de ses restitutions.

---

1. Tribunal de Grande Instance de Nanterre, 1<sup>ère</sup> Chambre A, 19 janvier 2005.

Ainsi, il est nécessaire de vérifier si l'emprunt concerne véritablement une « œuvre de l'esprit » préexistante au sens du code de la propriété intellectuelle.

Si tel est le cas :

- l'œuvre chorégraphique empruntant des « œuvres de l'esprit » préexistantes sera, en principe, qualifiée d'œuvre composite (telle que définie précédemment par Olivia Bozzoni). L'auteur de l'œuvre empruntée ne pourra donc pas se prétendre coauteur de l'œuvre chorégraphique, sous réserve que sa création n'a pas été spécialement créée à cet effet ;
- l'emprunteur devra se conformer aux dispositions du code de la propriété intellectuelle pour l'utilisation de ces « œuvres de l'esprit » préexistantes.

### **Quels sont les droits d'auteur auxquels sera soumis l'emprunteur ?**

Il existe des droits tant moraux que patrimoniaux sur une « œuvre de l'esprit ».

L'emprunteur devra toujours respecter les droits moraux de l'auteur de l'œuvre empruntée puisqu'ils sont perpétuels (notamment par la mention de son nom et de sa qualité lors de chaque reproduction et diffusion de ses œuvres et par le respect de l'intégrité de celle-ci).

Il convient de noter qu'une personne revendiquant sa qualité d'auteur sur une œuvre, alors que son nom n'est pas mentionné, devra en rapporter la preuve. Il en sera de même s'il souhaite agir contre une prétendue atteinte à l'intégrité de son œuvre ; il sera alors confronté, à nouveau, à une appréciation casuistique.

Pour les droits patrimoniaux, l'emprunteur devra vérifier si l'œuvre appartient au « domaine public ». À défaut, l'autorisation de l'auteur de l'œuvre empruntée, que ce soit à titre gratuit ou onéreux, est nécessaire. Il convient de préciser que l'autorisation de l'auteur, c'est-à-dire la cession de ses droits patrimoniaux sur son œuvre, est soumise à des règles très strictes<sup>2</sup> et, notamment, au principe de l'interprétation restrictive des cessions ; penser que la cession de droits patrimoniaux peut être implicite est donc particulièrement risquée. Les tribunaux restent très vigilants sur le respect de ces règles.

Ainsi, il conviendra de se rapprocher des titulaires des droits patrimoniaux sur l'œuvre empruntée afin de solliciter leur autorisation. Pour ce faire, il convient donc de les identifier.

### **Quels sont les titulaires des droits d'auteur sur les « œuvres de l'esprit » empruntées ?**

L'auteur est bien entendu le titulaire initial des droits d'auteur sur l'œuvre empruntée.

Mais cela peut se compliquer si :

- l'auteur de l'œuvre empruntée a cédé ses droits d'exploitation à une tierce personne (un éditeur, un producteur, etc.) (1) ;
- il s'agit d'une œuvre à pluralité d'auteurs (2).

1) En effet, un auteur qui a, d'ores et déjà, cédé ses droits patrimoniaux sur son œuvre, n'en est plus titulaire et ne peut donc autoriser l'utilisation de cette dernière dans le cadre d'une œuvre chorégraphique.

Le chorégraphe ou la compagnie pensant pouvoir paisiblement jouir de l'œuvre en question peuvent se retrouver devant les tribunaux face au véritable titulaire des droits d'exploitation.

Il convient donc de s'assurer que :

- le cocontractant vous autorisant l'emprunt d'une « œuvre de l'esprit » soit bel et bien titulaire des droits qu'il vous cède ;
- une clause de garantie soit insérée dans un tel accord, permettant d'appeler en garantie le cocontractant si ce n'était pas le cas.

---

2. Notamment, l'article L. 131-3 du code de la propriété intellectuelle : « *La transmission des droits de l'auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l'objet d'une mention distincte dans l'acte de cession et que le domaine d'exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination, quant au lieu et quant à la durée [...] ».*

2) De même, lorsque l'œuvre empruntée est une œuvre à pluralité d'auteurs, il faut identifier les personnes titulaires des droits patrimoniaux sur cette œuvre.

Il existe trois types d'œuvres à pluralité d'auteurs : l'œuvre composite et l'œuvre de collaboration (définies préalablement par Olivia Bozzoni) ainsi que l'œuvre collective<sup>3</sup>. Or, le raisonnement est différent pour chacune de ces œuvres.

L'emprunteur d'une œuvre :

- composite (telle que la photographie d'une sculpture : la sculpture étant l'œuvre première et la photographie, l'œuvre composite - ou seconde), devra solliciter l'autorisation de l'auteur de l'œuvre première ainsi que celle de l'auteur de l'œuvre seconde (ou de leurs ayants droit respectifs si ces auteurs ont, d'ores et déjà, cédé leurs droits d'exploitation) ;
- de collaboration (telle qu'une œuvre cinématographique, le plus souvent qualifiée d'œuvre de collaboration), devra solliciter l'autorisation de chacun des coauteurs ou, le cas échéant, de leur cessionnaire ou mandataire ;
- collective (tel qu'un journal classiquement tenu pour une œuvre collective), devra solliciter l'autorisation de la personne (physique ou morale) qui a pris « l'initiative » ou de ses ayants droit.

Là aussi, ces qualifications vont faire l'objet d'une appréciation subjective, créant parfois une insécurité juridique.

Cependant, que l'œuvre empruntée soit une œuvre composite, de collaboration ou collective, il convient de rappeler que leurs auteurs ne seront, en principe, pas considérés comme coauteur de l'œuvre chorégraphique, sous réserve que les œuvres empruntées n'ont pas été spécialement créées à cet effet.

### **Une exception du droit d'auteur s'applique-t-elle ?**

Si une exception s'applique, alors l'autorisation de l'auteur de l'œuvre empruntée ne sera en principe pas nécessaire. Seul son droit moral devra être respecté.

Attention, certaines personnes pensent parfois que l'hommage rendu à un auteur permet d'utiliser ses œuvres sans le moindre risque. L'hommage n'est pas mentionné au sein de l'article du code de la propriété intellectuelle relatif aux exceptions du droit d'auteur<sup>4</sup>. Même si la création chorégraphique rend hommage à un autre auteur, son autorisation devra alors être sollicitée pour pouvoir emprunter ses œuvres.

Les exceptions qui peuvent intéresser le présent débat sont, comme l'a indiqué Olivia Bozzoni, notamment :

- l'exception de courte citation (1) ;
- l'exception de caricature (2) ;
- l'exception liée à la notion de l'élément accessoire (3).

Néanmoins, les conditions d'application de ces exceptions obligent, à nouveau, d'avoir recours à une appréciation au cas par cas.

1) L'exception de courte citation s'applique en théorie à toutes les œuvres (écrites, musicales, audiovisuelles, chorégraphiques, graphiques, etc.). Or, il n'existe une jurisprudence constante et donc prévisible que dans le domaine de la citation d'œuvres littéraires. Les risques sont donc difficiles à évaluer pour un non-spécialiste dans les autres domaines.

---

3. Article L. 113-2 du code de la propriété intellectuelle : « *Est dite collective l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans un ensemble en vue duquel elle est conçue [...]* ».

4. Article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle.

2) De même, l'exception de caricature oblige à respecter « les lois du genre ». Démontrer au juge que son intention était de faire rire sans nuire est une tâche extrêmement délicate.

3) Enfin, certaines décisions ont considéré que, dès lors que la reproduction et la diffusion d'une œuvre est inévitable lorsqu'il s'agit d'utiliser une prise de vue d'ensemble intégrant cette œuvre, alors l'autorisation de l'auteur ne serait pas nécessaire. Néanmoins, même si cette exception est de plus en plus invoquée pour l'emprunt d'œuvres « mobilières » (un fauteuil, une table, etc.), elle est destinée aux œuvres architecturales qu'on ne peut déplacer ou remplacer<sup>5</sup>.

Ainsi, cette exception ne permet pas d'utiliser, en principe, dans le cadre d'une œuvre chorégraphique, un fauteuil ou une table d'un *designer* sans son autorisation. Par contre, si une photographie représentant la ville de Paris est utilisée pour un décor et que sont reproduites, sur cette prise de vue d'ensemble, des œuvres architecturales non « tombées » dans le domaine public (la Pyramide du Louvre, la Tour Eiffel de nuit<sup>6</sup>, etc.), alors seule l'autorisation du photographe serait nécessaire. Cependant, il s'agit d'une exception jurisprudentielle (les autres étant mentionnées dans le code de la propriété intellectuelle<sup>7</sup>) qui peut faire l'objet d'un revirement à tout moment.

Il reste à préciser que les juges rappellent souvent que « *nul n'est censé ignorer la loi* » et que « *la bonne foi est inopérante en matière de contrefaçon* ».

En outre, un auteur (ou ses ayants droit), qui rapporte les preuves attestant qu'il est titulaire de droits d'auteur sur l'œuvre préexistante empruntée ainsi que des pièces justifiant la reproduction et la diffusion illicites de celle-ci, pourrait engager la responsabilité de tous ceux qui, au-delà de celui même qui a pris l'initiative de la reproduction et de la diffusion, ont participé à la mise à disposition du public des œuvres contrefaisantes (chorégraphe, compagnie, organisateurs, producteurs, etc.).

La communication de telles preuves reste néanmoins nécessaires avant tout débat au fond afin de « désamorcer » d'éventuels abus de droit d'auteur.

Ainsi, en raison du caractère subjectif inhérent au droit d'auteur et de la place laissée à l'appréciation des tribunaux, il est vivement conseillé de s'assurer par avance que l'on dispose bien de contrats permettant d'emprunter paisiblement des œuvres préexistantes.

### **Corinne Honvault**

Je voulais préciser que le droit moral s'exerce *a posteriori*. On ne peut donc pas interdire des représentations sous prétexte que cela va tenter au droit moral alors même que l'atteinte n'est pas encore prouvée. Il faut bien évidemment que l'atteinte ait eu lieu pour pouvoir agir sur le terrain du droit moral. Je voudrais juste préciser que l'objectif de cet atelier n'est pas de vous dissuader d'emprunter des œuvres préexistantes. Au contraire, la richesse de la création chorégraphique, provient justement aussi de ces emprunts que vous allez chercher et que vous traduisez dans votre propre langage.

### **L'exemple de l'Opéra de Paris : Olivier Aldeano**

Il faut peut-être rappeler que beaucoup de choses se passent bien, avec une bonne entente entre les interlocuteurs.

Notre rôle est de faire en sorte que les idées artistiques du chorégraphe puissent se réaliser et nous sommes généralement confrontés à deux grandes inconnues :

- les contraintes des délais. Nous ne souhaitons pas, à l'Opéra, prendre le risque de présenter des œuvres sans avoir eu l'autorisation au préalable et en même temps, on sait que l'obtention des autorisations nécessaires peut atteindre plusieurs mois.

---

5. Arrêt n° 567 du 15 mars 2005, Cour de cassation, Première chambre civile.

6. Le site officiel de la Tour Eiffel précise que : « *Les vues de la Tour Eiffel de jour sont libres de droits (la Tour Eiffel appartenant au « domaine public »). La publication de photos de la Tour Eiffel illuminée est soumise à autorisation et à versement de droits auprès de la Société d'Exploitation de la Tour Eiffel (SETE) »*; l'éclairage de la Tour Eiffel est considéré en soi comme une « œuvre de l'esprit ».

7. Article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle.



- l'attitude de notre interlocuteur. L'auteur, ou l'ayant droit, va-t-il partager le désir de l'emprunt ? Va-t-il avoir une approche économique et budgétaire prenant en compte les spécificités du milieu chorégraphique ? Parfois nos interlocuteurs ne connaissent absolument pas le milieu chorégraphique, ou ont l'impression que notre poids économique est proche du cinéma ou d'entreprises industrielles, ce qui n'est évidemment pas le cas.
- Quelques exemples récents rencontrés à l'Opéra de Paris.

#### *Le cas particulier d'un mot protégé.*

Nous avons monté un spectacle avec Kader Belardi d'après les *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, auteur du domaine public. Le spectacle s'appelait *Hurlevent* dans la brochure de saison. Après la première du spectacle, j'ai reçu un coup de fil d'un monsieur indiquant que son grand-père était l'auteur de la traduction en français d'Emily Brontë. Il avait à ce titre traduit *Wuthering Heights* en *Les Hauts de Hurlevent* et le mot « Hurlevent » n'existant pas en français, il réclamait des droits. Renseignement pris, il existait une jurisprudence confirmant que le titre était protégé. L'éditeur a demandé 10 % de recettes, nous avons alors estimé qu'il valait mieux conserver le titre anglais.

Évidemment pour le grand public, le mot « Hurlevent » est beaucoup plus porteur et beaucoup plus reconnu que *Wuthering Heights*. Néanmoins, nous avons repris le ballet sous son titre anglais et la fréquentation n'a pas baissé.

Lorsqu'un chorégraphe souhaite adapter une œuvre littéraire, nous étudions avec lui l'importance de l'adaptation par rapport au ballet et dans quelle mesure il va réellement suivre le développement du livre.

#### *Les éléments de décor*

L'ADAGP (société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques) représente beaucoup d'œuvres de plasticiens vivants ou décédés. Il nous est arrivé de traiter avec eux pour l'utilisation d'œuvres plastiques, déjà existantes, en fond de scène. Par exemple, quand Saboro Teshigahara est arrivé en disant : « Je veux absolument avoir deux œuvres de Paul Klee en fond de scène », nous avons eu une petite frayeur, mais l'ADAGP s'est occupée de tout. Un petit peu sur le modèle de la SACD, ils ont posé la question aux ayants droit de Paul Klee qui ont donné leur accord. Le seul contact qu'on a eu avec les ayants droit a été de leur louer les Ektachromes originels pour être sûr de la coloration et de la reproduction. Ensuite, nous avons payé des droits à l'ADAGP pour cette utilisation.

Autre cas, d'un artiste plasticien, lors d'une création chorégraphique de Trisha Brown, avec qui nous avons fait une création, il y a 2 ans. Très tard dans le processus de création, elle a finalement choisi pour le décor un tableau d'une artiste américaine, Vila Celmins. Elle était très heureuse de cette possibilité et en même temps un peu inquiète parce que c'était la première fois qu'elle allait voir son œuvre multipliée par 10 ou 20.

La veille de la première, j'ai reçu un courrier d'un musée suisse, revendiquant le versement de droits puisqu'ils détenaient l'œuvre reproduite.

Ainsi, l'artiste américaine avait cédé ses droits sur une œuvre ne lui appartenant plus puisque l'œuvre avait été achetée via sa galerie par un musée suisse. Nous n'avons pas, pour reprendre les mots de Monsieur Anatrella, laissé lettre morte. Cependant nous estimant protégés par le contrat de cession conclu avec l'artiste, nous avons quelque peu renvoyé dos-à-dos l'artiste et le musée puisque la possession de l'œuvre ne veut pas dire forcément que l'artiste a cédé ses droits de reproduction au musée.

#### *Les vidéos*

Mon seul exemple concerne l'utilisation de vidéos d'archives. Dans ces situations, des sociétés, des banques d'images interviennent. Nous avons un projet de film dans lequel des danseurs doivent être incrustés dans un film d'archive. Nous avons délégué à une société de production l'obtention de la cession des droits auprès d'une banque d'image. Celle-ci doit négocier les droits pour l'utilisation de ces images pour un certain nombre de spectacles puisque c'est une manière aussi de faire diminuer le montant des droits.

Il faut, en fonction du projet chorégraphique, limiter dans le temps ou géographiquement la cession des droits y compris musicaux. Souvent, nous demandons les droits pour une première série de dix représentations. En fonction du succès du spectacle, cela n'a aucun sens de payer des montants très importants avant même de savoir si nous allons reprendre le spectacle. De la même façon, d'un point de vue géographique, il est inutile d'acheter les droits pour des parties du monde où nous ne le présenterons jamais en tournée. Cela permet de diminuer un peu la facture.

#### *L'emprunt d'extraits d'œuvres chorégraphiques existantes*

La pièce de Jérôme Bel, où la danseuse du corps de ballet, Véronique Doisneau, venait raconter sa vie chorégraphique à l'Opéra en interprétant des extraits d'œuvres (protégées ou non) en est un exemple. Les autorisations ont été obtenues, même si, à un moment, nous nous sommes interrogés sur l'opportunité d'invoquer la courte citation.

Au vu de leur importance dans le spectacle, nous n'avons pas voulu le faire et les chorégraphes et ayants droit ont cédé leurs droits gratuitement. En cas de problème, il était clair que le chorégraphe, le concepteur du spectacle, et la danseuse étaient prêts à changer d'extrait.

#### **L'exemple d'un éditeur littéraire : Frédérique Massart**

Les cas problématiques restent rares même si les intervenants précédents ont fait le tour des problèmes, des risques de procès, de litiges, ou de droits d'auteur demandés à des taux aberrants par rapport à l'économie d'une chorégraphie.

Les auteurs et leurs ayants droit sont en général très heureux qu'un chorégraphe souhaite, soit adapter leur œuvre, soit l'utiliser d'une manière ou d'une autre. Cela permet à l'œuvre de vivre, par la transmission, par la relecture sous les différentes formes de la danse.

Si certains cas peuvent être problématiques, plus les demandes d'autorisation sont faites en amont, moins les problèmes sont nombreux, et surtout moins les problèmes prennent des proportions qui peuvent avoir des conséquences importantes, pour les chorégraphes et pour les auteurs.

Il faut éviter les situations où les droits sont demandés au dernier moment parce que l'auteur a le sentiment d'être mis devant le fait accompli.

Les différents types de projets présentés peuvent prendre les formes suivantes :

Par exemple l'hommage rendu par Josef Nadj à l'œuvre d'Henri Michaux avec son spectacle *Asobu*. Aucun texte n'a été utilisé dans ce spectacle. Josef Nadj s'est inspiré des émotions que suscitait chez lui la lecture de l'œuvre d'Henri Michaux. Il s'agissait vraiment d'un hommage, d'une inspiration et non d'une adaptation.

Les projets les plus nombreux sont ceux où des œuvres littéraires sont citées, soit sous la forme de textes reproduits sur un écran, soit sous la forme de textes dits par les danseurs.

Il peut également arriver que le personnage d'une œuvre littéraire fasse son apparition sur scène. Je pense notamment au *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry dans le spectacle *Lumière* de Maurice Béjart, où le Petit Prince est pendant cinq minutes sur scène. Malgré l'absence d'utilisation de textes, il s'agit d'un emprunt à l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry pour lequel la compagnie de Maurice Béjart a demandé les droits.

Le *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry doit être l'œuvre la plus représentée sur scène de notre fonds. Actuellement, en Allemagne, un chorégraphe et danseur, Gregor Zeyffert, a adapté chorégraphiquement cette œuvre sans utiliser du tout de textes. Simplement, les personnages sont ceux de l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry. Les costumes sont proches des illustrations de l'auteur. L'action, le déroulement de l'action et les émotions, sont directement puisés dans l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry. Cette exploitation a fait l'objet d'un accord entre la maison Gallimard et la compagnie du chorégraphe.

Une chorégraphe américaine, Lane Gifford, a également réalisé une adaptation chorégraphique du *Petit Prince*. Elle reprend, pour certains moments le principe utilisé par Gregor Zeyffert, mais les comédiens disent le texte sur scène.

Le fait qu'il y utilisation directe du texte ou non ne change en rien qu'il s'agit de l'adaptation d'une œuvre littéraire.

Un autre exemple, celui des *Chaises* d'Eugène Ionesco ; dans la chorégraphie de Maurice Béjart, il n'y a pas de texte et pourtant, c'est une adaptation chorégraphique pour laquelle des droits ont été demandés à Eugène Ionesco.

Il faut insister sur le fait que les auteurs sont, en général, contents. Pour cela, je souhaitais citer Ionesco parlant de Maurice Béjart au sujet des *Chaises*. Il disait que Maurice Béjart avait réhaussé sa pièce par la danse, qu'il lui en était infiniment reconnaissant parce que les paroles font beaucoup de bruit et que la danse, elle, ritualise le jeu.

### **Corinne Honvault**

Frédérique, vous avez pris un exemple d'un texte reproduit sur scène, sur un fond d'écran. Un autre droit peut-il intervenir alors ?

### **Olivia Bozzoni**

Il s'agit du droit de graphique si un texte est reproduit sur l'écran, une calligraphie *apollinaire* par exemple. Mais si vous vous contentez de reprendre la phrase sans suivre une calligraphie particulière, il n'y a aucun problème.

### **Frédérique Massart**

Le droit de reprographie existe, il fait l'objet d'une protection. L'autorisation sera nécessaire.

### **Corinne Honvault**

Ce n'est pas une chose à laquelle vous allez penser. Vous allez penser à l'emprunt que vous faites à l'œuvre littéraire, et pas forcément au droit de reproduction du texte sur scène ou sur un fond d'écran.

### **La gestion des emprunts par la SACD : Isabelle Meunier-Besin**

Par le biais du bulletin de déclaration (véritable fiche d'identité de l'œuvre) d'une chorégraphie à son répertoire, la SACD va prendre ne compte l'emprunt à une œuvre préexistante ainsi que le partage des droits entre l'auteur de l'œuvre préexistante et l'auteur de la chorégraphie.

Le plus souvent tout se déroule très bien. Mais pour certains bulletins de déclaration, la question du partage de droits entre les différents auteurs est source de difficultés. C'est généralement parce que les conditions de l'autorisation n'ont pas été négociées en amont ou pendant la création. Au moment de remplir le bulletin de déclaration pour permettre à la SACD de percevoir et répartir les droits dus à l'occasion des représentations, l'auteur des œuvres préexistantes – ou ses ayants droit – demande 60 % des droits alors que le chorégraphe, dans son idée, était parti sur un partage 50/50.

Les situations de blocage arrivent souvent simplement parce que la répartition des droits n'a pas été abordée de manière très concrète, en amont de la création.

D'où l'importance non seulement de solliciter l'autorisation d'utiliser une œuvre préexistante dans une chorégraphie, mais aussi de négocier les conditions de l'autorisation, qui seront actées sous la forme du bulletin de déclaration.

J'ai l'exemple intéressant, d'un chorégraphe s'inspirant de l'œuvre intégrale d'un écrivain, pour en faire une chorégraphie. Il s'agit de *Maybe*, inspiré de toute l'œuvre de Becket. Même s'il ne s'agit que d'une simple inspiration, la chorégraphe a souhaité reverser une partie des droits à l'association Becket.

Par ailleurs, ce bulletin de déclaration, peut permettre aux instructeurs des dossiers à la SACD d'attirer l'attention des chorégraphes. Dans certains cas, en effet, il est possible de détecter, dans le résumé de l'argument, un certain nombre d'éléments qui permettent de voir que des œuvres préexistantes sont utilisées.

Encore faut-il que le bulletin de déclaration soit envoyé à la SACD avant l'exploitation de la création, ce qui est rarement le cas dans les faits.

Le chorégraphe n'est plus la figure tutélaire de la création chorégraphique, il travaille de plus en plus avec l'apport créatif des interprètes.

Souvent, les conceptions chorégraphiques ne sont pas terminées, et évoluent au gré des représentations et en fonction du départ ou de l'arrivée de nouveaux interprètes. Les rôles des uns et des autres se modifient et les juristes sont sans arrêt en train d'essayer de chercher des solutions pour faire en sorte que tout le monde y trouve sa part. C'est la raison pour laquelle beaucoup d'ayants droit peuvent apparaître sur le bulletin de déclaration.

#### *Le vidéaste*

Le vidéaste est souvent associé très en amont de la création chorégraphique. Olivier Aldeano a parlé de la reprise d'images préexistantes, où il faut évidemment négocier les droits, puisqu'il peut s'agir d'une œuvre préexistante intégrée à la chorégraphie.

Mais la situation est différente lorsque le vidéaste est partie prenante à la création. Il peut être jugé normal qu'une part de droit lui revienne. Cela relève de la négociation entre les différents créateurs et coauteurs du spectacle. Le bulletin de déclaration d'une œuvre à la SACD a valeur de contrat entre les différents ayants droit. S'il ressort de cet accord que chaque créateur a participé en quelque sorte « au même niveau », cela engendre plusieurs conséquences. La première est la plus importante : pour réexploiter la création, il va falloir demander l'autorisation à tout le monde. Il faut bien réfléchir quand on remplit un bulletin de déclaration à la SACD puisque dans le cas précis que je viens d'évoquer, on est dans le cadre d'une œuvre de collaboration.

#### **Dominique Laulanné (Administrateur Compagnie DCA, Philippe Découflé)**

Je reviens sur le travail de collaboration. Le chorégraphe avec qui je travaille considère qu'il est plus que chorégraphe, il est directeur artistique, il s'appuie sur les apports des uns et des autres que ce soit en vidéo, en lumière, ou bien en chorégraphie. Tout le monde émarge sur la feuille des droits d'auteurs.

Tous sont inscrits sur les bulletins de déclaration à la SACD. Ce qui pose aussi un problème, car il faut, évidemment, signer ce genre de déclaration avant la création.

Je voulais revenir sur l'utilisation d'extraits de longs-métrages. Évidemment, je préférerais que ça relève de la citation que de l'emprunt. En l'occurrence, il y a un extrait de film qui relève vraiment de l'illustration qui, en plus, scénographiquement apparaît d'une façon extrêmement réduite dans le spectacle. La citation ou l'emprunt est de très courte durée, moins d'une minute. Quelle démarche dois-je effectuer ne sachant pas si cela relève de l'emprunt ou de la citation?

#### **Bruno Anatrella**

La principale difficulté rencontrée en matière de courte citation est de démontrer au juge que les conditions de cette exception sont rassemblées, étant précisé que les juges rappellent régulièrement que les exceptions en droit sont d'interprétation stricte.

La meilleure démonstration consiste à trouver une jurisprudence dont les faits sont très proches de notre hypothèse.

Malheureusement, il existe très peu de décisions reconnaissant la courte citation d'une œuvre audiovisuelle alors qu'en revanche, l'œuvre audiovisuelle est classiquement reconnue comme une « œuvre de l'esprit » et donc protégée par le droit d'auteur.

Se fonder sur l'exception de courte citation pour un tel emprunt est donc extrêmement risqué.

La démarche à suivre consiste alors à identifier et à vous rapprocher de l'ensemble des coauteurs (l'œuvre audiovisuelle étant le plus souvent qualifiée d'œuvre de collaboration) ou de leurs ayants droit.

Il convient de rappeler que les cessions gratuites sont autorisées par le code de la propriété intellectuelle si, notamment, elles sont acceptées expressément sans aucune ambiguïté. Ainsi, si vous présentez clairement votre projet artistique aux auteurs de l'œuvre empruntée, en précisant, notamment, que l'utilisation de cette œuvre audiovisuelle sera de courte durée et insérée au sein d'une œuvre chorégraphique ne la dévalorisant pas, la cession pourra alors être consentie à titre gratuit. À cet égard, il est important de ne pas mettre les auteurs de l'œuvre empruntée devant le fait accompli.

Il n'est pas nécessaire d'établir un contrat complexe, une simple lettre-accord, respectant, bien entendu, les dispositions du code de la propriété intellectuelle, peut suffire.

Insérer une clause de garantie par laquelle vos cocontractants vous garantissent être les véritables et seules titulaires des droits patrimoniaux qu'ils vous cèdent est fortement conseillé.

## **Isabelle Meunier-Besin**

### *La question des titres*

Il faut faire attention avec l'utilisation des titres puisque le titre est protégeable comme une œuvre, selon les mêmes conditions, à partir du moment où il est original.

Il faut donc être vigilant sachant qu'un juge pourra toujours estimer un titre original et pas un autre. Il vaut mieux avec les titres, essayer de faire œuvre de création, plutôt que de reprise d'œuvre.

### *Les personnages*

J'ai dû traiter un cas de reprise d'un personnage avec l'écriture d'une suite d'un roman assez connu. Aucune autorisation n'avait été demandée. L'affaire est allée jusqu'au contentieux pour se terminer par une médiation via la SACD.

Attention, donc, lorsque vous reprenez des personnages connus. Frédérique Massart en a parlé avec « Le Petit Prince », il convient de prendre un certain nombre de précautions, de vérifications, éventuellement de prises de contact avec les ayants droit pour demander des accords de principe et essayer de négocier, encore une fois, très en amont de l'exploitation.

## **Frédérique Massart**

Je voudrais insister sur le fait que l'exception de la courte citation ne tient pas compte simplement de la durée de l'emprunt, mais également de la durée de l'œuvre d'origine de celle de l'œuvre dans laquelle cette citation est incorporée et également du contexte. Il ne faut pas oublier la forme du contexte : soit pédagogique, soit d'information... Il est extrêmement rare qu'un spectacle chorégraphique puisse être considéré comme pédagogique ou d'information. Donc les exceptions aux titres de la courte citation, j'avoue ne pas en connaître en matière de spectacle vivant.

## **Olivia Bozzoni**

Il peut y avoir 2 interprétations. Le code de la propriété intellectuelle emploie « actualité » et « information ». Dans la courte citation, il est question d'un but d'information. Pas au sens d'une revue de presse ou d'un discours d'un but d'actualité. Mais le mot information peut être interprété très largement et selon moi, c'est l'information du public. Je donnais l'exemple tout à l'heure de *Études*, qui étant un ballet retraçant la danse classique et reprenant un extrait d'un ballet du XIX<sup>e</sup> siècle, a selon moi, un but d'information. Les différences d'interprétations entre juristes existent.

## **Questions du public**

*1. Je voudrais avoir cinq télévisions sur scène, avec du direct, avec l'ensemble des chaînes qui diffuse leurs programmes. Comment cela se passe-t-il ?*

*Me déconseillez-vous de le faire ? Cela coûterait-il moins cher avec la radio ?*

## **Olivia Bozzoni**

C'est un beau projet, mais il faut savoir qu'un programme de télévision est une œuvre. Le journal de 20 h par exemple est une œuvre.

Vous avez l'œuvre réalisée et ensuite le réalisateur de l'œuvre, le producteur en l'occurrence, la chaîne de télévision. Il va falloir demander beaucoup d'autorisations. Je vous le déconseille.

Avec la radio, c'est exactement pareil. En plus, si vous diffusez du direct, vous n'avez aucune possibilité d'anticiper sur ce que vont dire les personnes qui vont intervenir.

En revanche, vous avez le droit de reprendre à titre d'actualité, le discours d'un homme politique par exemple. Tous les discours prononcés dans des assemblées publiques, administratives ou judiciaires, peuvent être repris à titre d'actualité et non les actualités du Journal télévisé. Vous pourriez reprendre les informations nues de l'Agence France-Presse par exemple, sous réserve d'avoir un abonnement avec eux. Mais après, la mise en forme de ces informations devient une œuvre. C'est toujours le critère d'originalité.

## **Isabelle Meunier-Besin**

Si le journal diffusé sur la télévision qui fait partie de votre décor est estimé suffisamment original pour être protégé par le droit d'auteur, cela soulève un problème de droits d'auteur. Mais pas seulement. Autre problème à évoquer : les droits voisins des droits d'auteur des entreprises de communication audiovisuelle. Le code de la propriété intellectuelle reconnaît un droit voisin aux producteurs de phonogramme, aux artistes interprètes et aux entreprises de communication audiovisuelle. Il faut donc demander l'autorisation des entreprises de communication audiovisuelle dont vous souhaitez diffuser les programmes. À partir de là, vous pouvez renvoyer sur eux les demandes d'autorisation des droits d'auteur ce qui est plus simple.

2. Cette rencontre s'est adressée essentiellement au spectacle vivant, alors que les formes évoluent extrêmement vite. Est-on prêt à recevoir des nouvelles formes de la danse et de la chorégraphie, à travers d'autres médias ?

Devons-nous, en tant que chorégraphes, nous inscrire auprès des sociétés qui protègent les plasticiens etc. ? Les sociétés d'auteurs sont-elles prêtes à accueillir des installations, des mises en œuvre d'autres choses qui mettraient la danse dans un autre contexte que celui du « live », de ce qu'on appelle régulièrement le spectacle vivant ?

## **Isabelle Meunier-Besin**

Il est vrai que beaucoup de créations, intégrant des chorégraphies, sont gérées par la SACD. Certains bulletins de déclaration sont protéiformes avec beaucoup d'intervenants. Mais la décision d'étendre l'intervention de la SACD dans d'autres domaines de la création où interviennent des chorégraphes, relève du Conseil d'administration.

## **Bruno Anatrella**

On pourrait peut-être imaginer la création d'une entité équivalente à SESAM qui est un guichet commun pour gérer les droits des auteurs dans le multimédia (SESAM a reçu un mandat exclusif de plusieurs sociétés d'auteur pour gérer leur répertoire). La solution pourrait être la création d'un guichet commun permettant de prendre en compte l'évolution de la danse et de la chorégraphie.

## **Olivia Bozzoni**

Le défilé de Goude a été assimilé à une œuvre chorégraphique, théâtrale, et musicale. Un conflit est né ensuite pour savoir si les retransmissions télévisées du défilé pouvaient engendrer des droits au profit de Jean-Paul Goude. Le juge a créé une condition supplémentaire, la destination de l'œuvre. Finalement, un règlement amiable a été trouvé. On avait dit à J.-P. Goude que son spectacle n'amenait pas de droit supplémentaire dans la mesure où un cadre historique était défini, celui de la commémoration historique.

À l'époque, les grands professeurs de droit s'étaient opposés à cette décision.

## **Bruno Anatrella**

Cela démontre l'importance de l'appréciation du juge et donc de la jurisprudence qui en découle. Il faut toujours avoir à l'esprit que le code de la propriété intellectuelle est source de droit, mais que la jurisprudence l'est également.

3. Que se passe-t-il lorsque pour réaliser une œuvre chorégraphique, on part d'une œuvre existante, mais sans rien reprendre de l'œuvre. On travaille avec des gens qui ont vu ou fait l'œuvre d'origine pour qu'ils expriment et racontent leurs souvenirs.

Que se passe-t-il si le chorégraphe de l'œuvre d'origine ne veut pas qu'on sache qu'on travaille sur son œuvre ?

## **Olivia Bozzoni**

Je pense que l'on est dans le domaine de l'idée purement et simplement.

## **Bruno Anatrella**

Il peut être également fait appel à l'exception d'analyse<sup>8</sup>. Il est possible d'analyser une œuvre et donc de la critiquer, si une valeur ajoutée y est apportée. Les analyses doivent être distinguées du simple résumé de l'œuvre. L'analyse doit apporter une appréciation critique de l'œuvre.

Cependant, même si vous êtes dans le cadre d'une analyse, le droit moral de l'auteur doit être respecté et son nom doit donc être mentionné, excepté si l'auteur vous autorise ou souhaite que son nom n'apparaisse pas.

En conséquence, dans la présente hypothèse, il est vivement conseillé que l'auteur, qui ne souhaite pas que son nom soit mentionné, vous le confirme par écrit.

## **Isabelle Meunier-Besin**

Juste une précision sur le droit moral : il peut s'exercer en positif et en négatif. Sur l'aspect paternité et droit au nom, il est obligatoire en effet de citer le nom d'un auteur notamment en cas d'adaptation d'une œuvre préexistante. Mais, inversement, un auteur peut décider que son nom ne sera pas cité. Il en a parfaitement le droit, c'est l'autre attribut du droit moral.

Encore une fois, il faut avoir suffisamment d'éléments pour vous défendre, si jamais une demande ultérieure sur le terrain du droit moral est faite.

## **Claire Rousier**

Je trouve toujours intéressant de contextualiser ces questions de droits d'auteurs dans un avenir, dans un droit à l'information plus large, dans un droit lié à l'éducation en général. Je travaille au CND, je suis souvent confrontée à la question des droits d'auteur dans le domaine de l'édition, de la captation et dans les remontages d'œuvres chorégraphiques du passé.

Je ne vois pas comment on peut ne pas autoriser la parole d'un spectateur et en même temps ne pas interdire un discours critique. C'est une parole. Le spectateur a un discours qui est un discours critique.

L'auteur a un droit de réponse. Lorsque l'on publie un ouvrage sur X ou Y, ce dernier peut publier lui aussi après, mais la publication en tant que telle est autorisée. La production est juste scénique à la place d'être éditoriale. Elle peut appeler une réponse, mais pour autant, elle ne peut pas appeler une interdiction.

4. Je voudrais poser une seconde question plus théorique sur les limites du droit moral. On négocie la possibilité de remonter une œuvre avec un ayant droit. Remonter une œuvre se fait à partir de sources hétérogènes et ce travail de restauration appelle une part d'interprétation, c'est certain dans le domaine chorégraphique, en fonction des sources disponibles. L'ayant droit en question voit le ballet. Quelle est sa latitude et quels sont ses arguments pour pouvoir éventuellement signaler que cette nouvelle interprétation de l'œuvre n'est pas conforme à l'esprit de l'œuvre initiale ? Où peuvent se situer les difficultés ?

## **Olivia Bozzoni**

Sur le plan théorique, pour adapter une œuvre il faut demander une autorisation au titre des droits pécuniaires : droit de reproduction et / ou représentation.

À l'issue de la première, l'auteur estime que la façon dont vous avez remonté son spectacle porte atteinte à son droit moral. On ne peut autoriser au titre du droit moral puisque le droit moral est attaché à la personne de l'auteur. Il est inaliénable et incessible.

Ce n'est qu'après coup que l'auteur, en voyant le spectacle, peut dire que cela dénature son œuvre. Ensuite, le juge va trancher en trouvant un équilibre entre la liberté de création du second auteur, et le respect des droits du premier auteur.

## **Bruno Anatrella**

L'ayant droit doit être réellement « titulaire » des droits moraux de l'auteur. Si le droit moral est inaliénable et incessible, il est cependant transmissible aux héritiers de l'auteur.

---

8. Article L. 122-5 du code de la propriété intellectuelle :

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : [...]

3° Sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et la source :

a) Les analyses [...] justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ; [...] ».

Cet ayant droit doit donc, en principe, communiquer un acte de notoriété (établi par son notaire) attestant que le droit moral lui a bien été transmis.

De votre côté, afin de prouver que l'intégrité de l'œuvre n'a pas été atteinte, il convient de rassembler l'ensemble des éléments attestant, notamment, que :

- l'œuvre en question a déjà fait l'objet de multiples interprétations très variées ;
- l'auteur, de son vivant, a toujours été favorable à de nouvelles interprétations de son œuvre.

En tout état de cause et afin d'éviter cette situation, il est conseillé d'inviter les titulaires du droit moral de l'œuvre en question à assister à l'une des répétitions générales afin de « désamorcer » d'éventuels conflits et d'éviter un contentieux long et coûteux.

### **Olivia Bozzoni**

Par exemple, on sait qu'il convient d'être vigilant pour adapter du Becket. Les didascalies sont extrêmement précises. En mettant en scène du Becket, le metteur en scène doit se comporter comme quelqu'un qui met à la scène et pas comme un adaptateur.

*En attendant Godot* est par exemple une pièce écrite pour des hommes. Un metteur en scène a décidé de le faire jouer par des femmes, et il a perdu son procès.

Il y a deux ans, le frère de Koltès, expliquait dans la presse qu'au départ, il avait laissé un petit peu vivre les œuvres de son frère puis il devenu beaucoup plus strict concernant le respect des œuvres de son frère. Il veut bien que l'œuvre circule, à condition qu'elle ne soit pas dénaturée.

Il ne faut pas oublier le droit de retrait ou de repentir.

Un auteur peut très bien revenir sur ce qu'il a fait et modifier son œuvre : il exerce son droit de repentir. Il a aussi le droit, de façon beaucoup plus radicale, d'exercer son droit de retrait en disant qu'à partir de telle date, tel ballet ne sera plus représenté, ou encore après sa mort, telle chorégraphie ne sera plus jouée parce qu'il ne sera plus là pour vérifier si le style perdure.

Là est toute la force du droit moral. Certains chorégraphes, comme Robyns ou Balanchine, se sont « recréés » une forme de droit à la française avec leur trust respectif où des danseurs qui ont connu ou travaillé avec Balanchine, ou Robyns, viennent à chaque fois remonter la pièce pour que le style continue à survivre. L'Opéra de Paris est extrêmement vigilant sur ce point, il s'attache à respecter un patrimoine.

### **Olivier Aldeano**

À chaque reprise d'une œuvre de ces chorégraphes, au titre du droit moral, les trusts nous demandent, nous imposent – nous le faisons bien volontiers puisque l'on sait que c'est pour la qualité du spectacle – d'accueillir ceux qui ont travaillé avec les chorégraphes pour transmettre l'œuvre au plus près de ce qu'il faisait eux-mêmes de leur vivant.

### **Isabelle Meunier-Besin**

Si le droit moral est un droit qui s'exerce, il est vrai, *a posteriori*, dans bien des cas, il vaut mieux suivre un principe de précaution en présentant tout simplement à l'auteur (ou à sa succession), ce que vous allez adapter, ce que vous avez en tête. Vous savez ainsi comment il reçoit cette adaptation. Dans mon expérience, j'ai vu des cas d'adaptations qui améliorent, aux dires même de l'auteur original, le résultat final.

5. Je n'arrive pas à comprendre le mot adaptation et pourquoi on n'utilise pas un peu plus le mot interprétation, dans le sens où pour moi, une œuvre a une vie propre qui dépasse complètement l'auteur au bout d'un moment ? J'ai le sentiment malgré tout qu'une œuvre, c'est aussi un point d'appui pour quantité de gens, un moyen d'expression.

Et est-ce que la partition n'est pas un outil fondamental dans le domaine chorégraphique pour justement avoir un peu plus de lisibilité sur ce qu'est l'interprétation d'une œuvre. Ce qui est très courant dans le domaine musical, a priori et ce qui est pour nous extrêmement compliqué en fait.

### **Olivia Bozzoni**

Votre question est très intéressante. Nous avons évité de parler d'interprétation parce que cette rencontre est consacrée aux droits d'auteur.



Or, pour le juriste, la notion d'interprétation fait référence aux droits voisins du droit d'auteur donc à l'artiste interprète, aux producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes et aux entreprises de communication audiovisuelle. Vous avez une vision vivante, en quelque sorte interactive, de votre œuvre. Mais pour certains chorégraphes, une fois l'œuvre créée, elle est finie.

Certains auteurs veulent diffuser quelque chose de très fidèle, et d'autres veulent diffuser en laissant libre cours à l'interprète.

On a un exemple de jurisprudence, un ballet qui faisait partie du répertoire de l'Opéra de Paris dans les années vingt où une danseuse avait modifié un pas qu'elle ne pouvait faire.

Elle a eu des soucis parce qu'il a été dit, à l'époque, que quelle que soit la modification, l'auteur avait le droit, au nom du droit moral, de s'y opposer.

Dans la chorégraphie si par exemple un gaucher préfère faire sa chorégraphie tout à gauche, ses pirouettes à gauche, son manège de coupés jetés à gauche, la plupart des chorégraphes ne s'y opposent pas, mais certains s'y opposeront parce que pour eux, le dessin chorégraphique doit subsister.

### **Isabelle Meunier-Besin**

Ce n'est pas parce que le chorégraphe estime qu'une interprétation porte atteinte au droit moral qu'il va l'exercer. Dans le fait d'exercer ou de ne pas exercer son droit, l'auteur laisse à l'interprète la possibilité de modifier ou de ne pas modifier son œuvre.

6. Les répertoires traditionnels ou attachés à des folklores ou à des danses de société ne renvoient pas au droit d'auteur puisqu'il n'y a pas d'auteur a priori. Quid des usages postérieurs d'autres artistes de ces mêmes répertoires, est-ce que parce qu'ils ont été utilisés ils deviennent propriété de l'auteur ?

### **Olivia Bozzoni**

Dans ce cas, d'autres personnes pourraient utiliser le même répertoire puisque le folklore est un fonds commun de la culture.

Les folklores étant tombés dans le domaine public, tout le monde peut les reprendre.

### **Frédérique Massart**

Ces œuvres sont effectivement dans le domaine public. Mais certaines œuvres sont anonymes sans être nécessairement dans le domaine public : on ignore tout simplement l'identité de leur auteur. On voit mal à qui vous pourriez vous adresser pour obtenir l'autorisation de représentation.

La personne qui adapte ces œuvres anonymes, ou du domaine public, fait œuvre de création. La création est faite par celui qui remet à jour ces danses, à partir du moment où les éléments qu'il ajoute sont considérés comme originaux. Tout le monde peut reprendre sans demander l'autorisation à quiconque ces mêmes danses sans éléments originaux ajoutés.

### **Corinne Honvault**

Nous pouvons peut-être rebondir sur la première question qui était celle de la notion d'œuvre. Nous avons des éléments dans le code de la propriété intellectuelle sur l'œuvre et il faut veiller à ne pas donner une définition qui pourrait être trop stricte d'une œuvre. La danse évolue énormément, et en donner une définition trop stricte, cela empêcherait d'y faire entrer de nouveaux modes d'adaptation.

### **Olivia Bozzoni**

L'article L. 112-2 du code de la propriété intellectuelle, dresse une liste des œuvres susceptibles d'être protégées, à condition qu'elles soient originales. Cette liste n'est pas limitative : les œuvres dramatiques, musicales, théâtrales, chorégraphiques... Une seule de ces œuvres est définie : la création saisonnière de l'habillement et de la parure.

Heureusement que l'œuvre chorégraphique n'a pas été définie. Une définition trop stricte n'aurait pas permis d'appréhender les nouveaux modes de création qui peuvent exister : le travail à partir de vidéo ou la création assisté par ordinateur par exemple.

L'œuvre chorégraphique est un assemblage créatif de pas, sans être trop précis sur la définition, pour ne pas s'enfermer dans un cadre. Il faut simplement retenir qu'une idée n'est pas protégeable, seule la mise en forme originale est susceptible d'être protégée.

Il n'existe pas de formalité de protection et l'on ne doit pas tenir compte du mérite de l'œuvre ou de son auteur, de la forme d'expression de l'œuvre, de son genre, ou de sa destination. Voilà les indices donnés par le code de la propriété intellectuelle. Aller au-delà pourrait devenir dangereux pour la liberté d'expression et la liberté de création.

7. Vous disiez précédemment que les déclarations faites à la SACD renvoyaient à une vision un peu panoramique de tous les auteurs qui composent l'œuvre. Pour moi, la notion d'auteur, n'est pas claire. Un créateur lumière est-il auteur de l'œuvre chorégraphique ? Si l'on mentionne par exemple le nom d'un vidéaste, peut-on lui reverser des droits ? Doit-il être à la maison des artistes ?

### **Isabelle Meunier-Besin**

La SACD n'a pas formellement répondu à la question. Je vous disais précédemment que le bulletin de déclaration était un accord entre tous les auteurs qui ont participé à la création d'une chorégraphie. À partir du moment où tout le monde est d'accord pour mettre sur un bulletin de déclaration, le chorégraphe, le créateur lumière, un certain nombre d'interprètes qui ont aussi apporté quelque chose, plus le vidéaste, c'est un accord entre eux.

Nous privilégions la réponse contractuelle qui est la meilleure réponse pour nous. N'étant pas là au moment de la création, nous ne pouvons pas définir qui a la qualité d'auteur et qui ne l'a pas.

En revanche, à partir du moment où ils apparaissent sur le bulletin de déclaration, avec une part de droit d'auteur, qu'ils ont négocié ensemble un partage, on considère qu'ils sont auteurs. Par la suite, en cas de contestation, un juge pourra toujours estimer que le travail de tel créateur sur le spectacle n'est pas suffisamment **original pour que lui soit conférée la qualité d'auteur.**