

Spectacle vivant et droit de l'audiovisuel

29 Janvier 2001

COMPTE-RENDU DE LA JOURNÉE D'INFORMATION	3
I - LE CADRE JURIDIQUE DU DROIT DE L'AUDIOVISUEL	4
A - Enregistrement de l'audiovisuel et contrat de travail.	4
Le contrat de travail, la présomption de salariat, un statut garanti ?	4
1 - Enregistrement d'extraits du spectacle	5
2 - Enregistrement de l'intégralité du spectacle	5
1 ^{er} cas : l'exploitation commerciale	5
2 ^{ème} cas : l'exploitation non commerciale	6
B - Droits d'auteur et droits voisins dans l'audiovisuel	6
Le contrat d'exploitation	8
Définition de l'œuvre composite et de l'œuvre de collaboration	8
Les spécificités de l'œuvre audiovisuelle	9
Le producteur audiovisuel, victime du système ?	9
Les obligations du producteur et de l'auteur	9
Cas des artistes-interprètes	10
C - L'économie du contrat d'auteur et les autorisations nécessaires	10
1 - Olivier COTTET (SACD : société des auteurs et compositeurs dramatiques)	10
Rôle de la SACD	10
Le contrat de cession de droits et la chaîne contractuelle	10
La rémunération de l'auteur	11
La durée de cession des droits	11
Les cas particuliers du documentaire et du journal télévisé	11
2 - Hubert TILLIET (ADAMI, société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes)	11
Quatre postulats doivent être préservés pour la gestion des droits des artistes-interprètes lorsqu'il y a captation :	11
Les propositions pour assurer une bonne gestion et une sécurité juridique	12
3 - Guillem QUERZOLA (SPEDIDAM : Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse)	12
Répartition des domaines de compétence SPEDIDAM / ADAMI	12
Rôle de la SPEDIDAM	12
II - LA PRATIQUE DES DROITS LIÉS À UN ENREGISTREMENT AUDIOVISUEL	13
A - La production audiovisuelle d'un spectacle vivant : problèmes rencontrés	14
1 - Marie-Pierre Paillard (producteur de spectacles spécialisé dans les tournées internationales)	14
Aspect juridique	14
Aspect financier	14
Aspect technique : la cassette vidéo	14
2 - Gildas Le Roux (La Compagnie des Indes, producteur audiovisuel)	15
Enjeux stratégiques	15
Aspects financiers d'une captation : Exemple de Médée	15
Aspect juridique	16
3 - Emmanuel Pierrat (avocat en droit de la propriété littéraire et artistique)	16
Premier cas : l'entrepreneur de spectacles vivants capte lui-même le spectacle	16
Deuxième cas : l'entrepreneur de spectacles vivants fait appel à un producteur audiovisuel ou à un prestataire technique	16
Troisième cas : des journalistes arrivent, sans autorisation préalable, pour un reportage	16
4 - Emmanuel Serafini (Compagnie Fatoumi-Lamoureux)	17

Aspect juridique et pratique	17
Aspect financier	18
5 - Blanche Guichou (AGAT productions)	18
Aspect financier	18
Aspect juridique	18
B - La presse audiovisuelle : le reportage du journal télévisé et du magazine	18
1 - Christophe Pech de Laclause (avocat spécialisé en droit de la communication)	18
Le cadre juridique du reportage télévisé sur un spectacle vivant	18
La question du droit à l'image	19
Quels sont les recours de l'auteur et des artistes-interprètes lorsque l'œuvre n'a pas été respectée ?	19
2 - Michel Strulovicki (journaliste culture France 2)	19
Télévision et spectacle vivant, un mauvais ménage ?	19
3 - Roland Thomas (Producteur délégué de la Cie Royal de Luxe)	20
Les relations de la compagnie avec la télévision	20
Le reportage d'actualité du journal télévisé	20
Le reportage pour un magazine	21
4 - Jacqueline Magnier (chargée de communication au Théâtre de la Ville)	21
Problèmes pratiques du reportage	21
Captation des spectacles de musique du monde du théâtre de la ville	21
5 - Jean-Louis Mingalon (journaliste-réalisateur)	21

SPECTACLE VIVANT ET DROIT DE L'AUDIOVISUEL

COMPTE-RENDU DE LA JOURNEE D'INFORMATION DU 29 JANVIER 2001

Cette journée d'information a pour but de préciser le cadre légal et économique d'un enregistrement audiovisuel à partir d'un spectacle vivant quel que soit le type d'enregistrement réalisé et quelle que soit sa finalité ou son exploitation.

En effet, le spectacle vivant peut, à différents moments de sa création, de sa production ou de son exploitation, être confronté à la nécessité, au désir ou à l'opportunité d'enregistrer un spectacle. Notre débat se situe au-delà des clivages et des réticences esthétiques des artistes sur le fait d'enregistrer un spectacle. Nous ne souhaitons pas engager aujourd'hui un débat d'idées, de multiples initiatives ont déjà été prises en ce sens. Notre volonté n'est pas non plus de savoir si l'artiste doit prendre l'initiative de fixer sur un support (analogique, numérique ou autres) son œuvre ou si cela doit être « imposé » par les pouvoirs publics ou encore par des producteurs audiovisuels indépendants ou issus de la télévision. L'enregistrement d'un spectacle peut être réalisé à des fins de, mémoire, d'exploitation secondaire, de promotion ou d'information.

Mais l'enregistrement d'un spectacle vivant se situe au cœur de questions juridiques complexes, qui ont un retentissement certain sur le potentiel de production, ainsi que sur les exploitations futures vraisemblables. Cette complexité est simplement le reflet d'une superposition d'œuvres de l'esprit, qui multiplient les auteurs ainsi que les artistes-interprètes qui se situent à un niveau et à un stade d'intervention différents les uns des autres. Combien d'enregistrements audiovisuels de spectacles sont inaccessibles, du fait de négligences ou d'une méconnaissance de ce qu'est le secteur audiovisuel ? C'est ce que souligne le dernier rapport de la Cour des Comptes, dans sa partie relative à l'Institut national de l'audiovisuel « *la complexité des relations avec les ayants-droit constitue un handicap pour l'activité commerciale de l'INA* ».

Quel est le statut de cet enregistrement, est-ce une simple transposition dans un nouveau support ou une œuvre audiovisuelle ? Quelles autorisations est-il nécessaire de demander ? A qui faut-il les demander et selon quelles procédures ? Quels contrats faut-il conclure, de quelle nature et avec qui ? L'enregistrement est-il payant ? à quelles conditions ? Comment fonctionnent les redistributions entre les divers ayants-droit au moment des exploitations ? C'est à toutes ces interrogations que doivent répondre les intervenants de la matinée.

Mais les principes du droit doivent s'appliquer à une réalité économique et sociale spécifique, c'est pourquoi des entrepreneurs de spectacles, des producteurs audiovisuels ainsi que des avocats devront éclairer ces postulats à la lumière des contraintes et des ambitions d'une production audiovisuelle. Tel est le programme de l'après-midi.

Les questions abordées se situent donc entre le droit du travail, le droit d'auteur et les droits voisins, tout cela entrecroisé de techniques contractuelles et de contraintes de production en fonction des exploitations envisagées des enregistrements.

I - LE CADRE JURIDIQUE DU DROIT DE L'AUDIOVISUEL

Modératrice : Hortense Moisand (conseil et information juridique au CNT)

A - Enregistrement de l'audiovisuel et contrat de travail.

Intervenant : Francine Lepany (avocate en droit social)

Attention : *Les considérations suivantes ne concernent pas la convention collective des théâtres privés ni celle des théâtres nationaux ou municipaux. Elles concernent tous les intervenants d'un spectacle liés à l'entrepreneur de spectacles par un contrat de travail et notamment les artistes-interprètes.*

Le contrat de travail, la présomption de salariat, un statut garanti ?

A la base du droit du travail relatif au spectacle vivant se trouve la présomption légale de salariat : le droit français présume qu'il existe un lien de subordination entre l'artiste et la personne qui l'a engagé et par conséquent l'existence d'un contrat de travail. Si l'employeur conteste ce lien, c'est à lui de prouver qu'il n'existe pas, ce qui est dérogatoire au droit du travail, c'est ici un cas de renversement de la charge de la preuve en faveur de l'artiste.

La seule possibilité de ne pas recourir au contrat de travail est de prouver que l'emploi nécessite l'inscription de l'artiste au registre du commerce et des sociétés. Mais, en réalité le recours au statut de travailleur indépendant est exceptionnel.

Notons cependant que la présomption légale de salariat est menacée dans un avenir proche au niveau européen, à deux titres :

- la Commission européenne a rendu un avis au mois de mai 2000, qui a signalé à la France la nécessité de reconnaître le statut libéral des artistes étrangers qui travaillent comme des prestataires de service, en France, sans leur imposer un contrat de travail. La commission a demandé à la France d'abolir ce système, afin d'harmoniser les législations des États-membres. La France a répondu à ces moyens, et n'a pas, à ce jour, été poursuivie par la Commission, pour manquement.

- un arrêt de CJCE (Cour de Justice des Communautés européennes) a rappelé aux organismes sociaux, que lorsqu'un artiste étranger peut prouver qu'il travaille dans des conditions de travailleur indépendant dans son pays d'origine, il échappe à la présomption de salariat et à la signature d'un contrat de travail. Les organismes sociaux français ne peuvent exiger les cotisations de cet artiste, s'il cotise aux organismes de sécurité sociale dans son propre pays, pour cela il lui suffit de présenter le formulaire E101.

Les textes qui vont encadrer la relation entre l'entrepreneur de spectacles, l'artiste-interprète et le producteur audiovisuel sont :

- le contrat de travail,
- la convention collective des entreprises artistiques et culturelles étendue en 1994, qui s'applique au secteur subventionné par l'État ou les collectivités territoriales, à l'exception des théâtres nationaux et des théâtres municipaux en régie.
- la convention collective des artistes-interprètes dans les émissions de télévision de 1992, étendue en 1994 à l'ensemble des entreprises de communication audiovisuelles.

Remarques : *La convention collective des artistes-interprètes pour les émissions de télévision de 1992 s'applique à toutes les structures de spectacles vivants y compris les établissements soumis au droit public, tels que des théâtres municipaux en régie. Dans ces établissements, le droit privé ne s'applique pas et notamment la présomption de salariat. L'artiste-interprète serait, toutefois, en droit d'exiger, conformément au décret de 1988, qui prévoit des dispositions pour des agents non titulaires de l'État, un contrat de travail de droit public.*

Partant du principe qu'aujourd'hui en France, le contrat de travail est un passage obligé, on pourrait croire que les relations entre l'entrepreneur de spectacles, l'artiste-interprète et le producteur audiovisuel sont définies par ce contrat. Or ce n'est pas systématiquement le cas, selon que l'enregistrement se fait sur un extrait ou sur l'intégralité du spectacle.

1 - Enregistrement d'extraits du spectacle

Si le contrat de travail avec l'entrepreneur de spectacle est régi par la convention collective des entreprises artistiques et culturelles, l'artiste s'engage à un certain nombre de prestations nécessaires à l'information sur le spectacle, qui ne génèrent pas de rémunération ; il s'agit notamment des photos, interviews et archives.

Le titre VII de l'annexe artiste-interprète de la convention des entreprises artistiques et culturelles pose le principe que l'engagement de l'artiste n'est pas uniquement pour des représentations directes en public. En effet, dans le cas de l'enregistrement d'un extrait du spectacle pour en assurer la promotion, l'accord de l'artiste-interprète n'est pas nécessaire.

Les retransmissions fragmentaires à la radio et à la télévision doivent être aménagées. Pour cela, la convention collective prévoit une clause particulière au contrat, rédigée de la manière suivante : « l'artiste s'engage à participer aux retransmissions fragmentaires radiodiffusées ou télévisées, du ou des spectacles pour lequel il est engagé, et ceci uniquement dans la ville où l'entreprise signataire du contrat a son siège social, sous condition d'une rémunération qui ne pourra être inférieure au montant prévu à cet effet dans la convention collective des artistes-interprètes de 1992 engagés pour des émissions de télévision de 1992. Cette somme devra être acquittée directement par l'organisme de radiodiffusion ou de télévision ».

2 - Enregistrement de l'intégralité du spectacle

S'il y a captation, c'est-à-dire un enregistrement intégral du spectacle, il faudra le prévoir dans le contrat de travail.

1^{er} cas : l'exploitation commerciale

Il y aura en premier lieu un accord entre l'entrepreneur de spectacles et le producteur audiovisuel, qui lui permettra de retransmettre, de manière commerciale, le spectacle enregistré. Les accords se font à deux niveaux : le producteur audiovisuel doit passer un accord financier avec l'entrepreneur de spectacles, qui doit lui-même passer un accord de principe avec chaque artiste-interprète. Dans le contrat de travail, l'artiste cède ses droits, à titre exclusif pour toute retransmission en vue d'une exploitation commerciale (télédiffusion, droit de reproduction enregistré par tout procédé technique connu ou inconnu, sur tout support et en tout format) et pour toute exploitation secondaire (diffusion de la vidéo pour la vente, diffusion dans un festival ou manifestation de promotion, exploitation dans un secteur non commercial français ou étranger, eurovision, réseau câblé...).

Les exploitations secondaires énumérées dans la convention collective de 1992, donne à l'artiste droit à une rémunération complémentaire, calculée sur le salaire de l'enregistrement, auquel sont ajoutées les heures supplémentaires de travail ainsi que les heures de nuit. Cette rémunération est valable pour l'année civile qui suit la première diffusion et les 50 ans suivants.

A partir de cette cession de droits, l'artiste s'interdit toute cession ultérieure à un tiers. Celui-ci doit garantir au producteur audiovisuel ou à l'entrepreneur de spectacles une exploitation paisible de ces droits, il peut d'ailleurs être prévu à cet effet une clause stipulant que dans le cas où l'artiste porte atteinte à cet exercice paisible, il devrait rembourser les sommes perçues au producteur. Le nom de l'artiste doit figurer sur le générique et, en cas d'utilisation partielle de l'œuvre, l'autorisation de l'artiste doit être de nouveau demandée.

Remarques :

Il s'agit là d'un accord tripartite à savoir :

- Une convention passée entre l'entrepreneur de spectacles et le producteur de la captation,
- Une convention entre l'entrepreneur de spectacles et l'artiste-interprète.

Aux termes de ce contrat de travail, l'artiste-interprète cède ses droits à titre exclusif au producteur audiovisuel, les droits d'exploitation tant pour la télédiffusion que pour les exploitations secondaires. En tout état de cause, l'entrepreneur de spectacles reste l'employeur.

Une rémunération est prévue en contrepartie de cette cession de droits, paradoxalement elle est versée sous forme de salaire. Les droits de l'artiste varient selon le mode d'exploitation de l'enregistrement, en fonction de deux temps distincts : l'enregistrement et la diffusion.

La rémunération pour l'enregistrement varie selon le type d'enregistrement. S'il n'y a pas de travail supplémentaire pour l'artiste, il n'y a pas en principe de rémunération supplémentaire C'est le cas

d'une « retransmission-événement » qui n'implique aucune modification de texte et de mise en scène, issue de l'enregistrement en continuité d'au maximum deux représentations, et uniquement pour les spectacles représentés au maximum sept fois. Il est prévu par la convention collective de 1992 un salaire minimum, qui varie selon les types d'émissions par journée d'enregistrement.

Pour les autres transmissions, qu'il y ait ou non modification du spectacle, la rémunération est le produit du salaire minimum prévu pour l'enregistrement, multiplié par le nombre de jours de travail supplémentaire pour chaque type d'émission de télévision avec un minimum de cinq jours pour les artistes dramatiques, et de trois jours pour les autres.

La rémunération contractuelle perçue pour l'enregistrement couvre uniquement la première diffusion. La première diffusion, destinée au territoire français comprend l'exploitation par les entreprises de communication audiovisuelle (par exemple les chaînes hertziennes), soit une fois sur le territoire national soit en plusieurs fois sur la zone locale, soit à titre exceptionnel, simultanément pour l'ensemble de la télédiffusion.

2^{ème} cas : l'exploitation non commerciale

La convention doit être passée directement entre l'artiste et le producteur audiovisuel dans le cadre d'une exploitation non commerciale.

L'utilisation non commerciale se définit par le fait que l'entrepreneur ne perçoit que les remboursements de frais. Toute rediffusion sur des marchés professionnels, expositions, manifestations pour la promotion par les représentants officiels de la France à l'étranger ainsi que toute utilisation dans le but d'expérimentation technique ou à titre exceptionnel par des organismes d'intérêt général sont considérées comme des exploitations non commerciales.

Dans le cadre de ces exploitations l'artiste ne peut exiger que sa rémunération contractuelle. Si le producteur audiovisuel dépasse ces exploitations, le producteur devra demander à l'artiste une nouvelle autorisation.

***Attention :** Il faut absolument prévoir une annexe « audiovisuelle » au contrat, dès la signature du contrat de travail – quitte à fixer la rémunération ultérieurement, par avenant. Il faut également énumérer l'ensemble des types d'enregistrements dès l'origine du contrat, puisque les rémunérations seront différentes.*

B - Droits d'auteur et droits voisins dans l'audiovisuel

Intervenant : Olivia Bozzoni (docteur en droit)

Pour comprendre : les bases du droit d'auteur

La propriété littéraire et artistique est une branche de la propriété intellectuelle. Elle est régie par la Loi du 11 mars 1957, modifiée par la Loi du 3 juillet 1985 et la codification de 1992. La Loi de 1985, outre l'innovation des droits voisins du droit d'auteur, a introduit le terme « d'œuvre audiovisuelle » dans le CPI et certaines dispositions spécifiques à cette œuvre.

Définition de l'œuvre protégeable

Les éléments indifférents à la protection

Ne sont pas pris en compte les critères de genre (musical, dramatique...), de forme et d'expression (par la parole, par l'écriture, le corps), de mérite de l'auteur ou de l'œuvre et de destination de l'œuvre.

Théoriquement, il n'y a pas de formalité de protection (aussi nécessaires qu'elles soient pour la perception des droits) à accomplir, en vertu de la présomption légale d'originalité : ce n'est qu'en cas de conflit que l'originalité de l'œuvre est mise en cause. Ainsi le dépôt d'une œuvre au sein d'une société de gestion collective n'est pas un élément nécessaire de protection de l'œuvre, le dépôt est uniquement un commencement de preuve par écrit, qui peut éventuellement, en cas de litige, servir à prouver l'antériorité de l'œuvre. Il en est de même pour le dépôt légal, qui n'est pas un critère nécessaire à la protection de l'œuvre au sein du droit d'auteur. En revanche, l'omission de dépôt d'une œuvre fait encourir des sanctions pénales.

L'idée n'est pas protégeable par la législation relative à la propriété littéraire et artistique au regard de la loi ; seule sa mise en forme l'est, qu'elle soit achevée ou non – d'où la nécessité de garder le secret tant que l'idée n'a pas pris forme.

Le critère du droit d'auteur est l'originalité de l'œuvre

L'originalité n'est pas ici entendue comme la nouveauté mais comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Il y a une sorte de présomption d'originalité à partir du moment où l'œuvre est mise en forme.

Les œuvres protégées

L'article L.112-2 du Code de la Propriété Intellectuelle prévoit une liste non limitative des œuvres de l'esprit susceptibles d'être protégées, tels que les livres, les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques, les œuvres audiovisuelles...

On notera que pour les œuvres chorégraphiques, les numéros, les tours de cirque et les pantomimes, le législateur parle de fixation de la mise en œuvre par écrit ou autrement, cette exigence n'est qu'une condition de preuve. Une chorégraphie, un numéro de cirque ou une pantomime non fixée sont des œuvres protégées si elles sont originales. Le législateur a simplement voulu ainsi sensibiliser ces auteurs d'œuvres immatérielles sur l'utilité de se préconstituer une preuve, au cas où un conflit surgirait.

Remarque : *Il y a un débat sur la question de savoir si la mise en scène est une œuvre susceptible d'être protégée. Soit le metteur en scène est considéré comme un auteur et bénéficie de la protection du droit d'auteur ou comme un auxiliaire de la création protégé par les droits voisins du droit d'auteur. Une Réponse ministérielle de 1988 confirme cette position non tranchée sur la qualité du metteur en scène : « si le législateur n'a pas souhaité introduire les mises en scène, dans la liste des œuvres protégeables, sans doute a-t-il préféré laisser aux tribunaux le soin d'apprécier dans cette catégorie d'œuvres celles qu'il convient de considérer comme des œuvres de l'esprit et qui doivent être protégées en tant que telles en raison de leur originalité et de l'empreinte de la personnalité du metteur en scène ». C'est pourquoi ce sera au juge de trancher la question de savoir si le metteur en scène est un auteur.*

A titre d'exemple, la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) a reconnu la qualité d'auteur aux metteurs en scène, mais devant cette incertitude, cette société a pris soin de distinguer le bulletin de déclaration des coauteurs de celui du metteur en scène.

La protection de l'œuvre est assurée au travers des droits moraux et des droits patrimoniaux

Le droit moral de l'auteur est :

- incessible : l'auteur ne peut pas y renoncer, ne peut le vendre, le louer, le donner...Il est attaché à la personne même de l'auteur ;
- perpétuel : il subsiste au-delà des droits pécuniaires et se transmet aux ayants-droit ;
- imprescriptible : il ne se perd pas par le non-usage ;

Il se divise en quatre prérogatives :

- le droit de divulguer l'œuvre : l'auteur choisit quand et comment présenter l'œuvre au public pour la première fois ;
- le droit de paternité permet à l'auteur de mettre son nom ou pas (anonymat) sur l'œuvre ou de la faire divulguer sous un pseudonyme ;
- le droit au respect de l'œuvre, qui protège l'auteur contre toute défiguration de l'œuvre ;
- le droit de repentir, qui permet de modifier l'œuvre, ou de retrait, qui permet de mettre fin à la représentation, la diffusion, l'exploitation de l'œuvre, à condition d'indemniser préalablement son cocontractant pour le préjudice subi et si l'on change d'avis, de proposer à nouveau, aux mêmes conditions notamment financières, ses droits d'exploitation au premier cessionnaire. Le droit de retrait ou de repentir ne peut jouer que pour faire respecter le droit moral et non les droits pécuniaires.

Remarque : *lors de l'adaptation d'un spectacle vivant pour l'audiovisuel, en cas de conflit, seul le juge peut déterminer si l'adaptation ne va pas à l'encontre du droit au respect de l'œuvre.*

Le droit patrimonial

Les droits patrimoniaux ont un caractère temporaire, contrairement aux droits moraux. Ceux-ci durent la vie de l'auteur mais encore pendant 70 ans à compter du 1^{er} janvier suivant l'année civile de la mort de l'auteur. Au-delà l'œuvre tombe dans le domaine public. Cela signifie qu'à partir de ce moment, il n'y a plus d'autorisation à demander à l'auteur pour exploiter son œuvre, ni de rémunération à verser, mais il faut tenir compte du droit au respect.

On distingue notamment le droit de représentation et le droit de reproduction dans le spectacle vivant et l'audiovisuel.

La représentation (art L. 122-2 du CPI) consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque et notamment par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée...

La reproduction consiste dans la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte. Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage, et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique...

Exemple : *lorsqu'un producteur audiovisuel souhaite capter un spectacle, il doit avoir le droit de reproduction pour fixer l'œuvre sur un support, s'il souhaite la diffuser à la télévision il devra en outre avoir le droit de représentation.*

Remarque : *Les sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur ne gèrent que les droits patrimoniaux, les droits moraux restent une prérogative exclusive de l'auteur. L'adhésion à une société de gestion est facultative.*

Les exceptions aux droits pécuniaires (L. 122-5 du CPI) :

- La représentation gratuite, dans un lieu privé, au sein du cercle de famille (entendu comme la famille nucléaire et les amis proches) ; ces trois conditions sont cumulatives. Dans ce cas, il n'y a pas d'autorisation à demander, ni de rémunération à verser.

Attention : *les écoles d'enseignements artistiques qui utilisent des œuvres dans un cadre pédagogique sont soumises au droit d'auteur.*

- la courte citation, à condition que soit mentionnés le nom de l'auteur, la source, et que la citation soit courte et ait un but critique, pédagogique ou scientifique... Le juge va utiliser une démarche particulière en deux temps pour vérifier qu'il s'agit bien d'une courte citation.

- la copie privée sonore ou audiovisuelle : elle est autorisée si et seulement si la copie est réservée à l'usage privé du copiste et non destinée à une utilisation collective.

- la caricature d'une œuvre, compte tenu des lois du genre, c'est-à-dire faire rire sans intention de nuire.

NB : les autres exceptions ne seront pas ici étudiées.

Le contrat d'exploitation

Le consentement de l'auteur pour l'enregistrement audiovisuel de son œuvre doit être donné personnellement au producteur audiovisuel et par écrit et ce en contrepartie d'une rémunération proportionnelle à l'exploitation de l'œuvre (le forfait est un cas exceptionnel). La cession doit être interprétée strictement.

Dans cet écrit, il convient de préciser distinctement le ou les droits cédés et de délimiter le domaine d'exploitation de ce ou ces droits quant à son étendue, sa destination, sa durée et son lieu. Les cessions sur les droits d'adaptation doivent faire l'objet d'un contrat écrit distinct du contrat d'édition de l'œuvre adaptée.

Définition de l'œuvre composite et de l'œuvre de collaboration

Aux termes de l'article L.113-2 alinéa 2, l'œuvre composite est une "œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante, sans la collaboration de l'auteur de cette dernière". Si l'œuvre préexistante est dans le domaine public, il n'y a ni demande d'autorisation à faire ni rémunération à verser. La seule limite à l'utilisation de l'œuvre est le droit au respect de l'œuvre. Si l'œuvre n'est pas libre de droit, il faut demander l'autorisation à l'auteur et lui verser une rémunération, et respecter son droit moral. L'adaptation est un exemple d'œuvre composite.

L'œuvre de collaboration est définie par l'article L.113-2 alinéa 1 du CPI comme "l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques". La jurisprudence a précisé qu'il doit y avoir « concert préalable entre les auteurs » et « inspiration commune » des personnes physiques tout au

long de la réalisation de l'œuvre. L'œuvre est réputée être la propriété de tous les coauteurs, c'est pourquoi toute exploitation de l'œuvre nécessite l'unanimité. Chaque auteur peut exploiter séparément sa contribution, si les différentes contributions des auteurs relèvent de genres différents et si cela ne nuit pas à l'exploitation de l'œuvre commune. L'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration.

Les spécificités de l'œuvre audiovisuelle

L'œuvre audiovisuelle est une œuvre de collaboration à statut spécifique. La loi prévoit une liste des coauteurs présumés d'une œuvre audiovisuelle (art L. 137-7 du CPI). On en compte cinq : l'auteur du scénario, l'auteur de l'adaptation, l'auteur du texte parlé, l'auteur des compositions musicales spécifiquement réalisées pour l'œuvre et le réalisateur. Cette liste n'établit qu'une présomption simple, il est possible d'exclure une de ces cinq personnes si elle n'a pas contribué à l'élaboration de l'œuvre commune (hypothèse rare) et inversement d'autres contributeurs s'ils ont réellement participé à l'élaboration de l'œuvre peuvent avoir la qualité de coauteur ; c'est pourquoi cette liste est non limitative.

Selon leur place dans l'œuvre, d'autres contributeurs peuvent revendiquer le statut de coauteur : le costumier d'un film d'époque, le cascadeur d'un film d'action... Il faut que l'on retrouve l'empreinte de leur personnalité dans l'œuvre commune (en outre, par dérogation à l'œuvre composite, lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle et ce, selon l'article L.113-7 in fine du CPI).

Le producteur audiovisuel, victime du système ?

Le producteur audiovisuel, qui est plus souvent une personne morale que physique, et surtout qui n'apporte pas son originalité à l'œuvre, est exclu de la liste des coauteurs présumés. Il prend néanmoins de lourds risques financiers et peut se trouver confronté aux caprices des coauteurs.

C'est pourquoi la loi a aménagé les droits des coauteurs de façon à ne pas rendre son activité impossible. Les coauteurs ne peuvent exercer leur droit moral (et en particulier le droit de retrait) qu'à partir du moment où l'œuvre est déclarée achevée d'un commun accord entre le producteur et le réalisateur.

Par ailleurs, la loi prévoit que le contrat de production audiovisuelle emporte présomption de cession des droits pécuniaires des auteurs au producteur moyennant, pour chaque mode d'exploitation, une rémunération. Cette présomption de cession est simple, il est possible de prévoir une absence de cession dans le contrat de production audiovisuelle, mais il y a peu de chance qu'un producteur l'accepte.

La présomption de cession de droits a été instaurée afin de faciliter les négociations du producteur avec les diffuseurs. Toutefois les droits de l'auteur de la composition musicale, les droits graphiques ainsi que les droits théâtraux sur l'œuvre ne sont pas soumis à cette présomption.

Les obligations du producteur et de l'auteur

Le producteur a une obligation de moyens quant à l'exploitation de l'œuvre, celle-ci doit être conforme aux usages de la profession.

Le producteur a l'obligation de :

- conserver les principaux éléments de l'œuvre ;
- verser les rémunérations proportionnelles aux auteurs ;
- de rendre compte et d'informer des ventes.

La seule obligation de l'auteur est de garantir l'exercice paisible des droits cédés au producteur.

Cas des artistes-interprètes

Depuis 1985, les artistes-interprètes bénéficient de droits voisins du droit d'auteur sur leur interprétation.

L'artiste-interprète a un droit moral, semble-t-il perpétuel, par analogie avec le droit d'auteur (le CPI n'a rien précisé à ce sujet). Ce droit comprend, pour l'artiste-interprète, un droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation. Les droits pécuniaires, d'une durée de 50 ans à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle de l'interprétation, consistent pour l'artiste-interprète en un droit d'autoriser la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public. Cette autorisation doit être écrite et donnera lieu à une rémunération proportionnelle en contrepartie. Notons qu'aux termes de l'article L.211-1 du CPI : "les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs".

Il est important de retenir que l'article L.212-4 du CPI prévoit que la signature du contrat entre le producteur et l'artiste-interprète pour la réalisation de l'œuvre audiovisuelle emporte présomption irréfutable (c'est-à-dire que l'on ne peut apporter la preuve contraire) de cession au producteur du droit d'autoriser la fixation, de reproduction et de communication de la prestation de l'artiste-interprète. Pour le reste, il existe les mêmes exceptions aux droits pécuniaires que celles vues en droit d'auteur se retrouvent (la courte citation, l'exception du cercle de famille, la caricature...).

Remarque : Dans le statut public, la propriété littéraire et artistique est également applicable. Les artistes-interprètes et les auteurs bénéficient donc des mêmes droits.

C - L'économie du contrat d'auteur et les autorisations nécessaires

1 - Olivier COTTET (SACD : société des auteurs et compositeurs dramatiques)

Olivier Cottet fait partie de la direction de l'audiovisuel de la SACD, et plus précisément du service des contrats particuliers, qui a notamment pour mission de conseiller les auteurs et éventuellement de négocier leurs contrats, pour les œuvres cinématographiques, les téléfilms, les captations de représentations d'un spectacle vivant, les œuvres radiophoniques...

Rôle de la SACD

Le rôle principal de la SACD en tant que société de gestion collective, est de percevoir et de répartir les droits de ses membres auprès des entreprises théâtrales, des compagnies d'amateurs, des radiodiffuseurs, des télédiffuseurs et des opérateurs du câble.

Sur demande des auteurs, elle intervient également auprès des producteurs audiovisuels et des éditeurs vidéographiques.

Elle perçoit et répartit les redevances de copie privée audiovisuelle et sonore de son répertoire.

Le contrat de cession de droits et la chaîne contractuelle

Avant tout contrat de cession des droits pour la captation d'un spectacle, le producteur de la captation demande l'autorisation de filmer le spectacle à l'exploitant de la salle dans laquelle est joué le spectacle. Lorsque des télédiffuseurs font eux-mêmes une captation, sans passer par un producteur privé, l'autorisation nécessaire des auteurs passe directement par la SACD conformément aux contrats généraux signés entre les sociétés d'auteurs et les télédiffuseurs. Ce cas de figure est aujourd'hui plus rare que par le passé.

Lorsqu'un producteur audiovisuel privé produit la captation, celui-ci doit absolument demander l'autorisation aux auteurs sous forme de contrat de cession de droits. Chaque producteur doit vérifier très précisément la chaîne contractuelle de l'œuvre, c'est-à-dire vérifier que l'auteur est bien titulaire des droits nécessaires à autoriser la production et l'exploitation d'une captation audiovisuelle. Cela signifie que l'auteur ne doit pas avoir antérieurement cédé les droits afférents à la captation de l'œuvre, notamment à un éditeur, même si cela reste rare. Dans ce cas, il ne faut plus négocier avec l'auteur mais avec l'éditeur. De même, s'il y a eu une production télévisuelle ou cinématographique, il se peut que l'auteur ait cédé tous les droits d'adaptation ou de captation audiovisuelle de son œuvre aux producteurs de ces films. Dans ce cas, l'autorisation du producteur précité est nécessaire. La seule façon de vérifier que l'auteur détient bien toujours les droits permettant de produire et d'exploiter une captation est de vérifier les contrats signés en amont.

Il faut également s'assurer que les autorisations de représentations signées entre l'auteur et un théâtre ne comportent pas de clause de préférence ou de priorité ayant pour objet le droit de captation. Toutefois, le plus souvent les auteurs sont restés titulaires des droits de captation.

La rémunération de l'auteur

L'auteur a droit à une rémunération proportionnelle aux recettes, qui se matérialise par un pourcentage sur les recettes générées par l'exploitation de la captation. Ce pourcentage est négociable et comme pour les films cinématographiques il peut varier beaucoup selon les paramètres de la négociation. Pour toutes les représentations sur les chaînes francophones, en Espagne et en Bulgarie, les auteurs sont rémunérés par les sommes que perçoit la SACD auprès des télédiffuseurs. Le bulletin de déclaration de l'œuvre audiovisuelle prévu à cet effet reprend les stipulations du bulletin établi pour les représentations de l'œuvre sous forme de spectacle vivant. Les tarifs minutaires sont paramétrés en fonction de la diffusion : notamment la chaîne, le type d'œuvre, l'horaire de diffusion, le rang de diffusion...

Généralement au sein du contrat, les auteurs négocient une prime de captation versée par le producteur audiovisuel aux auteurs en plus du pourcentage dont ils bénéficient sur les recettes d'exploitation de la captation. Cette prime n'est pas obligatoire mais c'est un usage. Elle est bien entendu négociable et dépend du budget de la captation, de la diffusion de celle-ci, de la notoriété de l'auteur, du nombre d'auteurs....

La durée de cession des droits

La durée de la cession des droits est tout à fait négociable, elle varie généralement entre deux et quinze ans.

Attention : certains auteurs cèdent leurs droits à titre gratuit pour une captation uniquement pour une fin d'archivage.

Les cas particuliers du documentaire et du journal télévisé

Le documentaire

Si le producteur souhaite faire une captation en vue de l'insérer dans un documentaire, l'auteur doit l'y autoriser, si le producteur souhaite exploiter la captation de manière indépendante du documentaire, il y aura donc deux contrats de cession de droits séparés.

Le journal télévisé

Le reportage télévisé dans le cadre du journal se fait à partir d'extraits de représentation, or la courte citation n'existe pas en matière audiovisuelle. C'est pourquoi, il faut, en principe demander l'autorisation de l'auteur. Pour le journal télévisé, certains ont noté une décision du Tribunal de Grande Instance, basée sur les dispositions de la CEDH (convention européenne des droits de l'homme) relative au droit à l'information qui fait prévaloir dans ce contexte le droit à l'information sur le droit d'auteur.

2 - Hubert TILLIET (ADAMI, société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes)

Il y a un désaccord entre les producteurs et les artistes-interprètes sur la nature de la présomption de cession des droits des artistes-interprètes aux producteurs audiovisuels, les producteurs pensent qu'elle est irréfragable (c'est-à-dire que l'artiste-interprète ne peut apporter la preuve contraire), tandis que les artistes-interprètes soutiennent qu'elle est simple.

L'ADAMI représente les artistes comédiens, acteurs, danseurs et les musiciens qui sont pour la plupart des solistes. Le socle de perception des droits de l'ADAMI sont les copies privées (audiovisuelles et sonores) et la rémunération équitable (diffusion des disques à la radio et dans les lieux publics). Les droits perçus par les artistes-interprètes, au travers de la gestion collective sont afférents à des prestations fixées sur des supports commercialisés, tandis que les droits de captation ne font pas partie de la gestion collective. La question centrale est donc de savoir s'il faut favoriser un système de gestion collective ou des autorisations au coup par coup au travers de contrats. Hubert Tilliet ne pense pas que la gestion individuelle soit, dans ce domaine, le système le plus approprié.

Quatre postulats doivent être préservés pour la gestion des droits des artistes-interprètes lorsqu'il y a captation :

- l'autorisation individuelle des artistes ;

- la négociation d'un montant de rémunération adaptée aux utilisations que l'on souhaite faire, y compris les exploitations commerciales ;
- la détermination des modalités de gestion et de contrôle de ces rémunérations ;
- la préservation de la sécurité juridique des différents intervenants.

Les propositions pour assurer une bonne gestion et une sécurité juridique

- La gestion collective et obligatoire : lorsque l'on capte un spectacle vivant, les sociétés sont présumées détenir les droits, par conséquent, les producteurs et les utilisateurs pourraient s'adresser aux sociétés de gestion collective des droits voisins pour obtenir les autorisations. Les avantages de cette solution sont sa simplicité et son uniformité. Elle présente toutefois l'inconvénient d'une modification législative, sur un thème qui mobilise peu le législateur. De plus, les droits des artistes-interprètes seraient cédés à la société de gestion collective, ce qui est toujours difficilement acceptable pour les artistes.
- Bâtir petit à petit une gestion collective, en effet, l'ADAMI a prévu dans ses contrats un apport en gérance des droits de captation. Solution plus pragmatique mais qui n'assure pas une sécurité juridique totale, puisque l'ADAMI ne rassemble pas l'ensemble des artistes-interprètes auprès de qui il serait nécessaire d'obtenir les autorisations, il faudrait en outre négocier un tarif.
- Mandat de gestion des sociétés de gestion collective de la part des producteurs, les sociétés seraient chargées de reverser les droits aux artistes-interprètes. Toutefois, dans ce cadre, les artistes-interprètes devront négocier individuellement leurs tarifs.
- Négociation syndicale, type négociation collective, mandat donné par les syndicats aux sociétés de gestion collective pour assurer la perception, le contrôle des autorisations, des rémunérations et de l'application des conventions collectives.

En conclusion, la gestion collective obligatoire serait la plus judicieuse mais la moins réaliste, la meilleure solution serait donc de régler le problème des rémunérations et des autorisations au travers des conventions collectives et par un mandat de gestion plus complet que celui qui est actuellement en vigueur.

3 - Guillem QUERZOLA (SPEDIDAM : Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes de la musique et de la danse)

Répartition des domaines de compétence SPEDIDAM / ADAMI

La SPEDIDAM ne s'occupe pas des comédiens : la gestion de leurs droits revient exclusivement à l'ADAMI. La SPEDIDAM s'occupe uniquement des artistes de la musique et de la danse, qui sont répartis entre ces deux sociétés : ceux qui figurent au générique de l'œuvre audiovisuelle ou sur l'étiquette du phonogramme sont gérés par l'ADAMI, les artistes dont le nom n'apparaît pas sont gérés par la SPEDIDAM.

Rôle de la SPEDIDAM

La SPEDIDAM compte 30 000 bénéficiaires, dont 23 000 adhérents (les 7 000 autres sont des non adhérents qui ont simplement rempli une feuille de présence).

Les droits gérés par la SPEDIDAM sont de deux ordres : la rémunération équitable (c'est-à-dire les droits dus pour la diffusion des disques du commerce) et la rémunération pour copie privée (sonore et audiovisuelle). Ce sont les fabricants et les importateurs de supports vierges (disques ou cassettes) qui doivent acquitter les droits pour copie privée. Les producteurs audiovisuels ou les diffuseurs ne sont jamais concernés par l'acquiescement de cette rémunération pour copie privée.

Les développements qui suivent concernent l'exercice du droit exclusif d'autoriser ou d'interdire l'utilisation secondaire de la prestation des artistes-interprètes, gérés par la SPEDIDAM, pour le compte de ses ayants-droit. En adhérant à la SPEDIDAM ou en remplissant une feuille de séance, l'artiste matérialise son autorisation écrite au moment où sa prestation est enregistrée. De la première destination de l'enregistrement seule autorisée vont découler les utilisations secondaires pour lesquelles l'autorisation écrite préalable de la SPEDIDAM est nécessaire.

Attention : l'autorisation donnée à travers la feuille de présence ne vaudra pas pour d'autres utilisations secondaires (ex : l'autorisation d'enregistrement pour une diffusion télévisuelle ne couvre pas la réalisation d'une vidéocassette).

La SPEDIDAM gère les droits d'utilisations secondaires. L'adhésion à la SPEDIDAM comporte l'apport en gérance des droits de l'artiste sur les utilisations secondaires, c'est-à-dire au-delà de la première destination. La feuille de séance SPEDIDAM confère un mandat qui a le même effet. L'artiste reste maître d'autoriser la première destination ; dès lors que l'on dépasse la première destination, la SPEDIDAM gère les droits pour le compte de l'artiste en délivrant les autorisations et en percevant les rémunérations correspondantes.

II - LA PRATIQUE DES DROITS LIÉS A UN ENREGISTREMENT AUDIOVISUEL

Pour comprendre : les différents types d'enregistrement

- **l'archivage ou la simple mise en mémoire :** permettent à des professionnels, des chercheurs ou des étudiants de prendre connaissance du spectacle dans un but de recherche et d'étudier les éléments du passé in situ (mises en scène, décors, costumes, interprétation personnelle de tel ou tel acteur de renom, style de jeu de l'époque...).... La vidéo est aussi utilisée par les compagnies afin d'établir une preuve et une trace de leur création (travail des comédiens et danseurs, reprise d'un spectacle...) mais aussi comme matériel promotionnel à destination des programmeurs.

- la captation / tournage ou enregistrement du spectacle théâtral

On distingue :

la captation directe, qui retransmet l'intégralité de la représentation en temps réel ;

le faux direct : prise d'images qui s'est déroulée sur plusieurs représentations et dont on a pu choisir les meilleurs moments ainsi que les meilleures prises.

- **la récréation** sans spectateur, transmission pour le media audiovisuel ; sa part d'adaptation est en mesure d'en faire un produit original ; L'exploitation du spectacle sur scène est terminée, l'utilisation ciblée dans le monde éducatif permet une meilleure connaissance des arts de la scène et des œuvres du répertoire. Le problème est de connaître la limite de ces diffusions.

- le reportage, retransmission fragmentaire pour une courte durée :

captation par une compagnie, un théâtre, une personne extérieure (producteur, journaliste...)

reportage en direct ou en différé sur les lieux de représentation des spectacles. Enregistrement d'extraits de spectacles ou de répétitions, destinés à être insérés dans des émissions d'actualités générales ou artistiques.

insertion d'extraits dans les journaux télévisés ;

insertion d'extraits dans les magazines.

- **l'adaptation cinématographique** de l'œuvre nécessite la mise en œuvre de moyens particuliers très éloignés du contenu de la mise en scène, ce qui la distingue du spectacle lui-même.

Pour comprendre : les différents modes d'exploitation

l'exploitation commerciale :

- diffusion télévisée: la retransmission est définie par la convention comme l'enregistrement d'un spectacle produit par un entrepreneur de spectacles, pendant la durée de son exploitation ou dans les 15 jours qui suivent la fin de celle-ci, afin de le diffuser en direct ou en différé par le moyen de la télévision, que ce spectacle ait subi ou non des modifications en fonction des exigences de la télévision, qu'il ait lieu ou pas en présence d'un public.

- édition vidéo,

- - cinéma.

l'exploitation non commerciale (cf. II - B) : Une utilisation non commerciale est celle pour laquelle un organisme cédant ne perçoit que le remboursement des frais supportés par lui pour cette opération, à

l'exclusion des commissions intermédiaires. Les limites d'utilisation des émissions prévues sont communiquées aux utilisateurs qui devront prendre l'engagement :

- de n'utiliser les enregistrements que pour les utilisations convenues
- de ne pas les reproduire, ni les céder à des tiers à titre gratuit ou onéreux

Il s'agira notamment de la diffusion dans le secteur éducatif, social et culturel par des organismes à but non lucratif (associations, établissements publics, bibliothèques publiques, établissements municipaux, théâtres...) ou de la diffusion dans le cercle de famille.

***Remarque :** Aujourd'hui, les supports multimédias ont beaucoup plus de moyens financiers que les producteurs audiovisuels. De plus, ce type de support a un potentiel d'audience extrêmement large. Ces supports ne sont donc pas à négliger pour les entrepreneurs de spectacle vivant et les producteurs audiovisuels.*

A - La production audiovisuelle d'un spectacle vivant : problèmes rencontrés

Modérateur : Claude Guisard, ancien directeur des programmes de création et de recherches à l'INA

1 - Marie-Pierre Paillard (producteur de spectacles spécialisé dans les tournées internationales)

Le support audiovisuel a beaucoup évolué depuis quelques années. Marie-Pierre Paillard incite de manière générale les artistes avec lesquels elle travaille à mettre sur un support audiovisuel leur travail. Celui-ci ne reprend pas forcément l'intégralité du spectacle.

Marie-Pierre Paillard articule son propos à partir de trois expériences particulièrement significatives :

- Dans le cadre de l'émission « Emmenez-moi au théâtre ce soir », le spectacle des Colombaioni a été enregistré au théâtre du Rond-Point, puis a été diffusé à une heure de grande audience (20H30) sur Antenne 2.

- Enregistrement par Channel 4 en Angleterre, du spectacle d'Hélène Delavault « Tango stupéfiant » : Ici il n'y avait pas d'accord sur le nombre de caméras pour la captation, pas d'information sur la réalisatrice. En raison de ces circonstances, une clause a été rajoutée au contrat, qui ne permettait qu'une seule diffusion sur Channel 4, les diffusions ultérieures étant soumises à la satisfaction du Producteur et d'Hélène Delavault.

- Réécriture pour la captation d'un spectacle vivant avec la Compagnie Philippe Genty, NHK (le producteur audiovisuel) tournait avec cinq caméras numériques.

Aspect juridique

Il faut s'assurer de signer un contrat avant de travailler, et en vérifier les moindres termes. En particulier, il faut que la rémunération des artistes pour un éventuel tournage soit prévue dès la signature du contrat.

Aspect financier

L'audiovisuel doit être un outil qui recrée l'ambiance d'un spectacle vivant. Il peut être aussi un outil de promotion, à condition d'y mettre les moyens financiers. Contrairement aux idées reçues, on remarquera que d'un pays à l'autre, les moyens financiers disponibles changent peu. L'investissement pour un support audiovisuel se situe dans une fourchette allant de 80 000 à 100 000 francs pour l'enregistrement d'extraits ou de morceaux choisis. Ce type d'outil est un instrument de promotion ou encore un matériel vidéo mis à disposition de journalistes locaux, tels que France 3 région, qui n'a pas toujours les moyens d'envoyer une équipe de reportage avec trois caméras. D'où la nécessité d'intégrer cet investissement dans le budget de création.

Aspect technique : la cassette vidéo

Il faut bloquer tous les supports commerciaux ultérieurs, dans un souci de protection des créateurs.

Marie-Pierre Paillard se prononce plutôt contre l'exploitation commerciale de la vidéo, pour des raisons à la fois personnelles et commerciales (personne ne veut acheter une cassette vidéo d'un spectacle vivant à des fins personnelles).

2 - Gildas Le Roux (La Compagnie des Indes, producteur audiovisuel)

La compagnie des Indes est une société de production audiovisuelle qui travaille presque exclusivement sur le spectacle vivant que ce soit sur des magazines culturels, des documentaires, des captations ou des créations.

Enjeux stratégiques

L'audiovisuel est un outil majeur, encore peu exploité, pour la mémoire du spectacle vivant. Gildas Le Roux a beaucoup travaillé pour sensibiliser les pouvoirs publics ainsi que les ministres de la culture successifs à la nécessité de mettre en mémoire le spectacle vivant, car ce sont des outils de travail et de mémoire, qui sont utilisables à des fins diverses.

Avec une qualité minimum (tournage à deux caméras), la mise en mémoire permet :

- de garder une trace pour le metteur en scène et les artistes du spectacle ;
- de déposer dans le secteur non commercial dans des structures telles que les vidéothèques, médiathèques le Centre national du théâtre... Ce sont donc des documents libres de droits.
- de détenir un outil marketing pour la compagnie (auprès des tourneurs...);
- de détenir un outil de promotion pour une durée de moins de trois minutes (pour les reportages télévisés...);
- de lancer éventuellement une adaptation ou d'une recreation audiovisuelle auprès des chaînes de télévision, à partir de la captation. Proposition d'une nouvelle production sur un spectacle qui peut être télévisuel.

Attention Dans le cadre d'une exploitation, aucune rémunération n'est prévue que ce soit pour les comédiens, le metteur en scène.

En aucun cas la mise en mémoire ne peut être diffusée telle quelle sur toute la longueur en télévision : la qualité est trop médiocre.

Les utilisations de ce support sont donc multiples pour un investissement assez faible :

Aspects financiers d'une captation : Exemple de Médée

Une captation intégrale pour mémoire avec deux caméras coûte environ 30 000 francs.

La télévision peut parfois servir au financement de la création d'un spectacle vivant, même si c'est très rare. Ce fut le cas pour "Médée" d'Euripide, mis en scène par Jacques Lassalle : sur un budget très lourd de 3 625 000 F.

Le budget est ventilé de la manière suivante :

- 910 000 francs de droits (réalisateur, traducteur, le producteur: Festival d'Avignon, le metteur en scène) ;
- 241 000 francs d'interprétation : les comédiens sont rémunérés entre 5 000 et 30 000 francs, et 10 % pour les agents de ces comédiens;
- 220 000 francs décor et costumes ;

Financement :

2 000 000 francs	d'Arte (Arte est la seule chaîne à financer autant),
650 000 francs	du CNC,
100 000 francs	éventuellement de la DMDTS,
600 000 francs	du Festival d'Avignon,
280 000 francs	de La Compagnie des Indes

Par ailleurs, Gildas Le Roux veut toujours associer la compagnie ou l'entrepreneur de spectacles comme coproducteur, lui-même étant producteur délégué, pour la motiver et pour qu'elle bénéficie d'éventuelles retombées financières.

Attention Les aides de certains organismes comme le CNC sont parfois très lentes à venir (plusieurs mois à un an) – d'où d'énormes problèmes de trésorerie. A titre d'exemple en 1999, la Compagnie des Indes a dû verser 300 000 d'agios bancaires.

Aspect juridique

Les contrats avec les comédiens, metteurs en scène, traducteurs ont été conclus directement avec La Compagnie des Indes. Ils sont directement rémunérés par la société de production. Toutefois, il est possible que les contrats soient gérés par l'entrepreneur de spectacles. La Compagnie des Indes a conclu un contrat avec le Festival d'Avignon en tant que coproducteur et "apporteur" du spectacle.

Gildas Le Roux précise qu'il n'a aucun problème avec les comédiens, metteurs en scène... En revanche, il éprouve de grandes difficultés avec des musiques enregistrées, qui génèrent des droits énormes qui dépassent le plus souvent le budget global de la production audiovisuelle. Les producteurs ont donc recours à des ersatz, tels que des plagiat ou une « musique à la manière de... ».

3 - Emmanuel Pierrat (avocat en droit de la propriété littéraire et artistique)

Maître Pierrat est l'avocat à la fois de compagnies, d'entrepreneurs de spectacles, de producteurs audiovisuels mais aussi de petites chaînes de télévision.

Remarques générales

La loi ne prévoit pas les rapports entre le producteur audiovisuel et l'entrepreneur de spectacles vivants. Quant aux conventions collectives elles ne font qu'effleurer le sujet. La loi parle du statut de l'entrepreneur de spectacles, elle prévoit des droits au producteur audiovisuel.

C'est donc le contrat qui régit les rapports entre l'entrepreneur de spectacles et le producteur audiovisuel. Emmanuel Pierrat rappelle qu'il faut impérativement signer le contrat de production audiovisuelle avant le tournage, au risque de générer d'énormes conflits ultérieurs.

Premier cas : l'entrepreneur de spectacles vivants capte lui-même le spectacle

Il n'y a pas d'incompatibilité entre le statut d'entrepreneur de spectacles et la production audiovisuelle, la loi prévoit même des droits voisins lorsque l'entrepreneur de spectacles tourne lui-même son spectacle et qu'il produit des vidéogrammes. Mais il faut malgré tout régulariser tous les contrats avec tous les artistes et tous les intervenants (artistes-interprètes, costumier, décorateur, chorégraphe, metteur en scène...). En effet, s'il existe bien une présomption légale de cession de droits en faveur du producteur audiovisuel, celle-ci ne se réalise que si l'on a détaillé les supports envisagés (tels que les nouveaux supports numériques ou multimédias), la destination de l'enregistrement dans les contrats, ainsi qu'une rémunération proportionnelle à l'exploitation.

Deuxième cas : l'entrepreneur de spectacles vivants fait appel à un producteur audiovisuel ou à un prestataire technique

L'appel à un prestataire technique, peut générer des droits. C'est pourquoi par prudence, il faut absolument passer un contrat de cession de droits, même si l'aide technique ne consiste qu'à tenir la caméra au fond de la salle. Cela consiste à faire céder tous les droits du prestataire à l'entrepreneur de spectacles.

Si c'est un salarié qui filme, tel qu'un artiste embauché dans le spectacle, il est absolument nécessaire de revoir son contrat de travail, avec une cession de droits visant l'audiovisuel.

Dans le cas d'un appel à un producteur audiovisuel, deux possibilités :

- La coproduction est souvent recommandable : si elle engendre des coûts supplémentaires pour l'entrepreneur de spectacle vivant, elle lui rapporte aussi éventuellement des droits voisins. Il est nécessaire de revaloriser l'apport de l'entrepreneur. En effet, les budgets de l'audiovisuel sont plus conséquents dans l'audiovisuel que dans le spectacle vivant, si les apports ne sont pas revalorisés, le pourcentage risque d'être très faible.

- La cession de droits : Attention, il y a des interprétations ainsi qu'un vocabulaire juridique différents dans l'audiovisuel et le spectacle vivant, par exemple sur la notion de recette nette (définition des recettes, etc.). De plus, dans la pratique contractuelle de l'audiovisuel, le corps du contrat se retrouve souvent dans des annexes très longues et très détaillées au contrat de production audiovisuelle.

Troisième cas : des journalistes arrivent, sans autorisation préalable, pour un reportage

L'usage veut que l'enregistrement ne dépasse pas trois minutes pour que les journalistes puissent se passer d'autorisation, au nom de la courte durée.

Attention : Les pièges à éviter dans un contrat :

Il faut revoir ses contrats d'assurance, lorsque l'on se lance dans l'audiovisuel, car les budgets deviennent très vite importants et par conséquent les contrats d'assurance contractés pour le spectacle vivant ne sont plus adaptés.

Il faut s'entendre sur la définition des recettes nettes (RNPP : recettes nettes part producteur), du budget, de l'amortissement audiovisuel et leur partage (droits voisins) dans l'annexe du contrat de production. La négociation se fera sur le pourcentage, alors que le nerf de la guerre sera dans la définition des RNPP, généralement précisée en annexe.

Il ne faut pas négliger les relations avec les sociétés de gestion collective. Si les ayants-droit passent par les sociétés d'auteurs, la SACD pour les fictions, SCAM (société des compositeurs et auteurs multimédias) pour les non fictions, les contractants doivent appliquer les taux fixés par ces sociétés.

Il existe plusieurs types de génériques, les génériques de début, de fin, roulant ou par cartons. Il faut négocier les clauses de générique dans le contrat : quel nom apparaît dans le générique de début ou de fin, ... Les enjeux du générique en terme d'image et de protocole, vis-à-vis des subventionneurs, des producteurs, des artistes, ne doivent pas être sous-estimés. Les producteurs audiovisuels sont très précis sur la taille, la police des caractères, la place....

En cas de recréation du spectacle, avec ou sans la même troupe, il est judicieux de négocier dans le contrat le droit d'utiliser le matériel de promotion du film, l'éventuel nouveau titre de l'œuvre, les photos, etc.

Certaines pratiques, comme la règle des trois minutes, ainsi que les 15 jours pour l'exploitation audiovisuelle après le spectacle pour une retransmission-événement, ne sont que des usages. Elles sont donc à spécifier dans le contrat. En effet, ces usages ne sont pas opposables devant le tribunal.

En cas de tournage, il y a souvent des chutes, coupes, etc., que la compagnie souhaite pouvoir utiliser. Le droit d'utilisation de ces chutes est donc à négocier dans le contrat. Il en est de même pour l'utilisation des reportages par la compagnie.

Internet : Il n'y a pas de vide juridique, mais bien plutôt un trop plein. Il faut viser dans le contrat, les droits sur le multimédia, même si le contrat comporte une clause mentionnant « tout support actuel et à venir ». En effet, en vertu de l'interprétation restrictive de la cession de droits, tout nouveau support pouvant donner lieu à des droits doit être clairement visé dans le contrat. Il faut donc rédiger des avenants aux contrats mentionnant les nouveaux supports, afin d'étendre l'exploitation des œuvres à de nouveaux supports.

4 - Emmanuel Serafini (Compagnie Fatoumi-Lamoureux)

Emmanuel Serafini articule son propos à partir de trois expériences particulièrement significatives :

- "Elvire-Jouvet 40" a été produit par le Théâtre National de Strasbourg, réalisé par Benoît Jacquot, produit par l'INA. Il s'agissait d'une recréation du spectacle pour un support audiovisuel.

- Compagnie Daniel Larrieu, "Waterproof" réalisé au Centre National de Chorégraphie d'Angers, projet produit par Canal +, Channel 4, Arcanal, la Sept. L'utilisation de musiques de Gustave Mahler n'avait pas été négociée, la compagnie était le producteur délégué et ce fut son premier procès. Tous les coproducteurs se sont réunis et ont décidé l'interruption de la diffusion commerciale. Ce film a donc été bloqué et il n'y a jamais eu d'accord avec les ayants-droit pour la musique. Toutefois le problème de la diffusion non commerciale n'a pas été réglé puisque des copies piratées ont été diffusées dans des festival de vidéodance.

- Coproducteur audiovisuel pour le spectacle de la compagnie Fatoumi Lamoureux « Solstice », pour ce projet, Emmanuel Serafini a fait appel à une société de production audiovisuelle, Lancelot film.

Aspect juridique et pratique

Producteur audiovisuel et entrepreneur de spectacles sont deux métiers différents. D'où la nécessité de faire appel à une société de production audiovisuelle, dans un système de coproduction où le

producteur audiovisuel est le producteur délégué pour éviter les erreurs en particulier en terme de contrôle du réseau de diffusion pour récupérer les droits.

Aspect financier

Les chaînes de télévision ont souvent tendance à donner le moins de moyens possibles. La tentation de signer des contrats peu avantageux pour la compagnie est forte. Mais il faut que l'administrateur de la compagnie se fasse respecter coûte que coûte par les chaînes, quitte à refuser de mauvais contrats. La compagnie y gagnera en crédibilité et respectabilité sur le long terme.

Attention L'utilisation d'une musique existante est toujours problématique et très coûteuse (les droits d'auteurs sont souvent exorbitants). Une solution s'impose : le plagiat, c'est-à-dire faire une musique « à la manière de », dont les droits sont moindres. L'oubli de la négociation des droits musicaux peut bloquer la diffusion de l'enregistrement.

5 - Blanche Guichou (AGAT productions)

AGAT productions travaille peu sur la mise en mémoire, mais réellement sur la création d'œuvres audiovisuelles à partir d'un spectacle vivant. Le fait de travailler avec un producteur audiovisuel peut prémunir la compagnie de certains abus.

Le spectacle qui est lui même une œuvre de collaboration doit admettre celle du réalisateur et ce n'est possible que si le metteur en scène admet ce nouveau regard sur son travail pour faire une œuvre nouvelle (audiovisuelle cette fois).

De même une coproduction entre un entrepreneur de spectacles et un producteur audiovisuel n'est envisageable que si chacun prend en compte le travail de l'autre.

Aspect financier

Ce qui explique la faible contribution des télévisions et les coûts élevés des captations (et plus encore des adaptations). Ce n'est pas l'intérêt lucratif qui doit guider les uns et les autres. Autant il paraît illusoire de penser que l'audiovisuel puisse apporter une part des coûts de production du spectacle, sauf cas exceptionnels, autant il paraît irréaliste de penser que les producteurs audiovisuels « fassent de l'argent » sur le dos du spectacle vivant.

C'est pourquoi il est conseillé de faire des contrats et de bien les relire. Pour être sûr que l'esprit du contrat reflète bien la position et les attentes de chacun. Pour cela, il faut que chacun comprenne les motivations de l'autre partie.

Aspect juridique

Il faut prévoir tous les cas de figures, même les moins probables, dès la signature des contrats. Par exemple, si une création de cassettes vidéo a lieu qui n'était pas prévue initialement dans les contrats, il faut recontacter tous les ayants-droit avant de pouvoir commercialiser la cassette, ce qui fait souvent échouer le projet. De même les archives de l'INA qui peuvent servir de base de travail pour un documentaire, ne sont pas utilisables car les autorisations n'ont pas été obtenues.

B - La presse audiovisuelle : le reportage du journal télévisé et du magazine

Modérateur : Jean-Luc Baillet (Hors Les Murs)

1 - Christophe Pech de Laclause (avocat spécialisé en droit de la communication)

Le cadre juridique du reportage télévisé sur un spectacle vivant

Le reportage peut comporter des extraits de l'œuvre, l'image des artistes et des interviews.

L'exception au droit d'auteur qu'est la courte citation correspond notamment au reportage.

Toute personne a un droit exclusif sur l'utilisation de son image. Théoriquement, les équipes télévisuelles doivent donc obtenir l'autorisation de chaque artiste-interprète pour le reportage. Mais si le reportage reste dans le cadre de la courte citation, et si l'artiste est informé, la chaîne de télévision peut diffuser le reportage sans autorisation.

La courte citation n'est acceptée qu'aux conditions suivantes :

- l'œuvre doit être divulguée – ce qui pose problème dans le cas d'un reportage sur les répétitions (sauf si les ayants-droit ont donné leur accord) ;
- le respect du droit moral de l'auteur, notamment son droit de paternité : le reportage doit indiquer le nom de l'auteur et sa source ;
- la citation doit être courte, mais il n'y a pas de définition légale de la durée de la citation, toutefois elle n'est pas illimitée et est appréciée par le juge : en cas de conflit, le juge évalue la durée de la citation par rapport à la durée de l'œuvre citée et à la durée de l'émission audiovisuelle. L'usage quant à la durée des reportages télévisés est d'ailleurs respectueuse de cette courte citation, puisque ceux-ci ne durent jamais plus de 2 à 2,15 minutes ;
- le but poursuivi doit être informatif, critique, polémique, pédagogique ou scientifique.

En dehors du cadre ci-dessus mentionné, la courte citation serait qualifiée de contrefaçon illégale.

La question du droit à l'image

Le droit à l'image a pris en droit français une importance considérable. Il est issu de la jurisprudence de l'article 9 du code civil relative à la protection de la vie privée. Le droit à l'image est aujourd'hui un attribut des droits de la personnalité.

Toute personne a sur son image et son utilisation un droit exclusif, qui lui permet de s'opposer à la diffusion de son image sans son autorisation préalable.

Quid des droits de l'artiste-interprète qui voit son image diffusée, sans son autorisation, à la télévision dans le cadre d'un reportage d'information ?

La jurisprudence considère que les artistes ont donné une autorisation tacite de diffusion. Si les images de l'artiste-interprète ont été prises dans le cadre de son activité professionnelle, sur une scène, sans que les images aient été prises à leur insu ; la diffusion de ces images reste légale, sans l'autorisation de l'artiste-interprète. La limite à une diffusion de l'image de l'artiste-interprète est celle de la faute, c'est-à-dire de la responsabilité civile. En effet, l'image diffusée ne peut être inconvenante ou tourner la personne en ridicule.

Quels sont les recours de l'auteur et des artistes-interprètes lorsque l'œuvre n'a pas été respectée ?

Il arrive que l'auteur ou l'artiste-interprète considère que son œuvre n'est pas respectée dans le reportage ou le magazine. Le journaliste est protégé par la libre critique du journaliste, qui suppose une large liberté d'expression : seule l'injure et la diffamation sont sanctionnées. Ces deux atteintes à la personnalité de l'artiste sont très strictement encadrées. En théorie, l'artiste a la possibilité d'exercer un droit de réponse (prévue par la loi sur la communication audiovisuelle), à condition de prouver que le reportage a pu atteindre sa réputation ou son honneur (il ne suffit pas, contrairement à la presse écrite, de se prévaloir du fait d'être cité dans un article). Dans la pratique, ce genre de preuve étant difficile à rapporter, l'utilisation du droit de réponse est très rare, voire inexistante, dans l'audiovisuel.

Il y a un certain nombre de difficultés formelles quant à la régularité du droit de réponse, à cela s'ajoute le fait que les entreprises de communication audiovisuelles ne donnent jamais suite aux demandes de droit de réponse.

2 - Michel Strulovici (journaliste culture France 2)

Télévision et spectacle vivant, un mauvais ménage ?

Les auteurs et les compagnies se plaignent moins du trop plein d'appréciation des journalistes que du trop peu. Le cadre légal très restrictif correspond assez précisément à la pratique des journalistes audiovisuels.

La télévision travaille moins sur le spectacle vivant qu'il y a une quinzaine d'années. Au fond, cela tient sans doute à une multitude de choses notamment une sorte de divorce entre la télévision et les artistes ou intellectuels, aux lignes éditoriales des chaînes de télévision, au recrutement des journalistes.... Le service culturel de France 2 représente 10 % de l'équipe de rédaction et des sujets diffusés, c'est autant que le sport.

Mais comment rendre compte d'un spectacle de trois heures dans un reportage de deux minutes quinze ? C'est impossible, à moins de mentir, de ne rendre compte que d'une ou deux idées qui semblent essentielles. Le tout est de « mentir vrai » (Aragon).

Pourtant, ces deux minutes quinze seront regardées par des millions de téléspectateurs, c'est une publicité d'une rare ampleur pour un spectacle vivant. Il peut donner le goût à des milliers de personnes d'aller voir le spectacle. La télévision est ou devrait être un outil de démocratisation culturelle utile au spectacle vivant. Et le format de deux minutes quinze est un compromis permettant d'exclure le moins de monde possible tout en rendant compte au mieux d'un spectacle. Toutefois, il ne faut pas abandonner la présence du spectacle vivant dans le journal télévisé, dans le cas contraire cela signifierait que le spectacle n'est plus un événement comme les autres, d'autant que dans les magazines culturels le spectacle vivant est de moins en moins présent. C'est pourquoi, il y a une vraie responsabilité des organismes de presse à continuer à se battre pour laisser une place au spectacle vivant.

Remarques :

Les handicaps du spectacle vivant à la télévision :

- *La télévision est un média plat, froid, sans aucune perspective, qui retranscrit assez mal le spectacle vivant,*
- *L'argument des responsables de chaînes de télévision est que le spectacle vivant ne fait aucune audience par rapport au média qu'est la télévision. Des retransmissions, telles que Henri V dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en 1998, à dix heures du soir a fait 800 000 spectateurs, sont des « bides » pour la télévision, mais à l'échelle du spectacle vivant sont très importantes. Au 20 heures, la rédaction doit satisfaire 17 types de publics différents.*

Les formes émergentes du spectacle vivant sont prises en considération par les chaînes de télévision, car ce sont des secteurs faciles à placer auprès des rédactions.

3 - Roland Thomas (Producteur délégué de la Cie Royal de Luxe)

Les relations de la compagnie avec la télévision

Les relations avec la télévision sont nécessaires. La Compagnie Royal de Luxe est particulièrement sollicitée par la télévision. Toutefois, il y a certaines règles à établir avant de travailler avec la télévision. Il s'agit de trouver la relation la plus juste ou en tout cas, la moins fautive entre la télévision et le spectacle. Le problème est de rencontrer les bons interlocuteurs auprès des chaînes de télévision, là où les gens de théâtre parlent d'œuvre et de public, les gens de télévision parlent de concept et de cible.

Remarques : Les règles établies par La Compagnie Royal de Luxe sont les suivantes :

- *jamais d'émission en studio que ce soit pour la télévision ou la radio, parce que les journalistes ne connaissent la compagnie qu'à travers un dossier ;*
- *jamais de direct ;*
- *en revanche, possibilité d'interview avec les journalistes, mais après qu'ils aient vu le spectacle ;*
- *la compagnie a toujours refusé une captation intégrale de ses spectacles, pour la télévision. Toutefois, il n'y a pas de fatalité, car des expériences telles que « Elvire-Jouvet 40 » réalisé par Benoît Jacquot sont des travaux remarquables, en dehors du spectacle même.*

Le reportage d'actualité du journal télévisé

La Compagnie Royal de Luxe considère la presse télévisuelle de la même façon que la presse écrite et la presse radio, c'est-à-dire qu'il y a un droit à l'information. La Compagnie Royal de Luxe n'utilise pas son droit de réponse, mais établit un certain nombre de règles avec les équipes de journalistes. Il est vrai que la presse télévisuelle est un peu plus contraignante dans la mesure où l'équipe est plus importante et techniquement lourde. La valeur du reportage dépend du talent du journaliste et de la place que la rédaction lui accorde.

Le reportage pour un magazine

Du fait d'une durée plus longue, ce type de reportage a plus d'intérêt à la fois pour la compagnie, mais aussi pour les téléspectateurs. On sort dans ce cas des 2 ou 3 minutes pour un travail d'une durée de 10 ou 15 minutes. Les relations avec ces journalistes sont plus proches et plus fondées sur une relation de confiance et de dialogue. De ce fait, ces journalistes ont accès à plus de choses que des journalistes d'actualité du journal télévisé. La Compagnie Royal de Luxe travaille en grande complicité avec Dominique Deluze qui l'a suivie et en a tiré des reportages très respectueux du travail des artistes.

4 - Jacqueline Magnier (chargée de communication au Théâtre de la Ville)

Problèmes pratiques du reportage

Le Théâtre de la Ville est un théâtre de service public, qui est toujours à la recherche de partenaires, surtout télévisés. Il a pour mission principale de favoriser la création contemporaine (danse, musique, théâtre). Mais la télévision est surtout attirée par des noms médiatiques, alors que certaines personnalités renommées dans le spectacle vivant sont ignorées par la télévision (exemple : Pina Bausch).

Jacqueline Magnier regrette le manque de collaboration avec la télévision. A titre d'exemple, pour la saison 2000 / 2001, 92 spectacles sont programmés, à ce jour, 45 spectacles ont déjà été diffusés, seulement 3 sujets sur des chaînes de service public ont été réalisés, car il s'agissait de noms connus comme Denis Lavant ou Jean-Claude Dreyfus.

Il convient de reconnaître que les concerts à représentation unique que nous proposons au Théâtre de la Ville ne laissent pas le temps à une équipe télévisée de travailler. De plus, le spectacle est déjà terminé au moment de la diffusion.

Le service de la communication doit faire cohabiter les exigences des différents intervenants : les artistes, l'équipe technique du théâtre, l'équipe de journalistes et les spectateurs (le public ne veut pas être gêné par les caméras).

Souvent les artistes, plus ou moins habitués aux télévisions, acceptent l'inacceptable (comme faire de très longues diffusions sans payer les artistes) ou au contraire se braquent contre elles, plus ou moins convaincus de leur utilité. Pourtant la télévision et spectacle vivant ont un but commun : favoriser la diffusion artistique.

Remarques : D'octobre à juin, il y a en France plus de 10 000 manifestations recensées, il y a autant de manifestations non recensées. De plus, France 2 reçoit plus de 400 dossiers de presse par semaine, en dehors des informations fournies par leurs correspondants locaux. Le choix des sujets culturels se fait donc facilement pour une chaîne de télévision, puisqu'il y a une multitude de possibilités. C'est pourquoi, le refus par l'artiste de la présence de la télévision est toujours respecté.

La fabrication d'un reportage nécessite un temps qui ne correspond pas à celui de l'exploitation d'un spectacle. Si le spectacle n'a pas un vrai programme de diffusion, il n'est pas possible de faire un sujet.

Captation des spectacles de musique du monde du théâtre de la ville

Le Théâtre de la Ville travaille pour Mezzo, par l'intermédiaire d'une société de production, Eva 1 communication. Cette société enregistre tous les concerts de musique du monde avec trois caméras. Cet enregistrement fait l'objet d'une diffusion en deux temps : une première dans son intégralité, puis un documentaire de 52 minutes, composé d'extraits du concert complété par des images de l'univers de l'artiste.

Cette opération se poursuit par la réalisation de DVD commercialisés, qui prolongent le spectacle et aident à la diffusion des musiques du monde.

5 - Jean-Louis Mingalon (journaliste-réalisateur)

Lorsqu'on est un journaliste indépendant se pose, aujourd'hui, la question de savoir que proposer, à qui, comment, dans quel créneau ? Le problème est toutefois que les magazines culturels se font de plus en plus rares.

Le meilleur moyen de rendre compte d'un spectacle vivant et du travail d'un metteur en scène est de le suivre avec sa compagnie pendant deux semaines, de rentrer en complicité avec son travail. Mais le reportage qui en résulte, aussi riche soit-il, est difficile à diffuser.