



MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

INSPECTION GÉNÉRALE DES AFFAIRES CULTURELLES

N° 2014-02.

Instauration d'un droit de propriété littéraire et artistique pour les producteurs de spectacle vivant



Avril 2014

Muriel GENTHON
Inspectrice générale
des Affaires culturelles

Philippe CHANTEPIE
Chargé de mission
d'Inspection générale

Crédits : Nathalie STUTZMANN-Karen VOURC'H- Philip ADDIS
© Elisabeth CARECCHIO
Pelleas et Mélisande à l'Opéra Comique,
Captation FRA François Roussillon & Associés



IGAC

11 DEC. 2013

261

Ministère de la Culture et de la Communication

La Directrice du Cabinet

Note

*Michel Feutou
Philippe Chautagne*

A l'attention de Madame Ann-José ARLOT
Chef de l'inspection générale des affaires culturelles

Paris, le 11 DEC. 2013

Nos réf. : TR/981/CAM

Objet : instauration d'un droit de propriété littéraire et artistique pour les producteurs de spectacle vivant.

Dans le cadre de la préparation d'une loi d'orientation sur la création artistique dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, un volet sera consacré à la politique culturelle à l'ère du numérique, faisant suite aux conclusions du rapport de la mission Lescure, "Acte II de l'exception culturelle" remis en mai 2013 au Président de la République.

Parmi les propositions de ce rapport figure celle d'instaurer, au profit des producteurs de spectacle, un "droit sui generis leur permettant d'autoriser ou interdire la fixation des spectacles qu'ils ont produit et de négocier, à ce titre, une rémunération forfaitaire ou proportionnelle aux recettes de l'exploitation" (proposition 38).

Je souhaite confier à l'Inspection générale des affaires culturelles une mission dont l'objectif est de définir les modalités de mise en œuvre de cette proposition dans le champ du spectacle vivant.

Il s'agira d'une part, d'évaluer l'impact que pourrait représenter un tel droit sur l'ensemble de la chaîne des ayants droit tant sur le plan individuel que dans le cadre des accords collectifs du secteur privé et subventionné.

D'autre part, la mission définira précisément ce droit de propriété intellectuelle en tant que droit sui generis autonome (champ couvert, la durée de protection...).

.../...

Vous disposerez pour l'accomplissement de votre mission de l'ensemble des services compétents du ministère, et plus particulièrement ceux du secrétariat général, de la direction générale de la création artistique et de la direction générale des médias et industries culturelles.

Je souhaite qu'un rapport d'étape puisse être présenté à mon cabinet fin janvier et que la mission remette ses conclusions courant mars.



Laurence ENGEL

SYNTHESE

1. Contexte politique

La demande d'instauration d'un droit pour le producteur de spectacle vivant repose sur la volonté de reconnaissance du rôle du producteur, dont l'investissement est à l'origine de tout spectacle capté et qui, dans le rapport de forces avec le producteur audiovisuel, ou avec les producteurs de phonogrammes, a du mal à valoriser l'investissement qu'il a réalisé. Cette position est exacerbée dans le domaine des musiques amplifiées, dans la mesure où les contrats d'exclusivité conclus entre les artistes et les maisons de disques laissent peu d'espace à la négociation dans le cadre de captations audiovisuelles.

Conscients de ces difficultés, les syndicats représentatifs des producteurs de phonogrammes et de spectacle vivant ont conclu en 2006 un accord permettant de fluidifier les relations inter professionnelles et d'encadrer les modalités de captations et de leur exploitation. Cet accord ne constitue pas une garantie suffisante pour les producteurs de spectacle.

La disparité des acteurs concernés, les différences importantes de modèles économiques en fonction des secteurs et des esthétiques, se sont exprimées à travers les positions des acteurs, qui, loin s'en faut, ne sont pas tous favorables à l'instauration de ce droit. Les artistes et les auteurs, en particulier, ainsi que les sociétés de perception et de répartition de leurs droits, craignent que ce nouveau droit empiète sur le leur.

Pour la plupart d'entre eux, la voie contractuelle, à travers un contrat de coproduction avec le producteur audiovisuel, est une solution qui permet de valoriser l'investissement de départ et d'être partie prenante des exploitations des productions audiovisuelles.

2. Economie de la captation et diffusion de spectacle vivant.

Economie publique singulière, l'économie de la captation et de la diffusion du spectacle réunit des diffuseurs à la recherche d'audience et des producteurs de spectacle fédérant des publics.

Elle justifie des obligations de diffusion et de préachats, notamment du service public audiovisuel, qui déclenche les mécanismes de soutien du CNC. En résulte une production audiovisuelle dynamique qui a bénéficié de la croissance régulière du volume de diffusion, à des heures de faible écoute et pour des audiences marginales.

Cette économie est confrontée à des évolutions importantes : montée en charge des diffusions numériques au financement faible, réduction du marché de la vidéo, absence de rémunérations des plates-formes numériques.

En résulte le risque d'une économie duale : une économie dynamique soutenue financièrement à travers la réglementation, une économie *low cost* de la captation audiovisuelle, plus vive et à même de répondre au besoin d'image des filières du spectacle vivant.

3. Analyse juridique.

Par-delà l'effet du changement de nom - droit *sui generis* plutôt que droit voisin des producteurs de spectacle, l'enjeu est de s'assurer qu'un droit du producteur de spectacle vivant est en mesure de s'insérer dans le système du droit de propriété intellectuelle, structuré par la hiérarchie de normes internationales, communautaires et nationales, des pratiques contractuelles ancrées par la jurisprudence.

L'analyse de l'instauration d'un droit exclusif des producteurs de spectacle vivant sur la fixation audiovisuelle de sa captation qui est une œuvre audiovisuelle démontre :

1°) l'absence de fondement propre que ce soit en termes de droit des auteurs comme en termes de droits voisins, sauf à créer un droit prédateur des titulaires des droits voisins des producteurs de vidéogrammes, de phonogrammes et des producteurs audiovisuels ;

2°) les difficultés rencontrées par la mise en œuvre d'une exception ou limitation aux droits des auteurs et aux titulaires des droits voisins, alors qu'elles pourraient être nécessaires à l'exercice effectif d'un droit des producteurs de spectacle vivant ;

3°) l'absence d'un espace juridique nécessaire à l'établissement d'un droit substantiel susceptible d'exercice.

Dans ces conditions, deux perspectives semblent pouvoir être ouvertes, non pas à l'établissement d'un droit exclusif, mais la reconnaissance juridique du producteur de spectacle vivant à partir d'un objet spécifique et d'intérêts légitimes.

Symboliques, non créatrices de droit, car fondées sur les cessions de droits des auteurs et des artistes et interprètes ou bien la faculté juridique d'être coproducteur de l'œuvre audiovisuelle de captation, elles supposent que soit décidé qui en serait titulaire, pour quelle durée et selon quel régime de protection et de sanctions, autant de questions plus complexes que l'apparence le laissait croire.

La mission préconise par ailleurs de remettre à plat l'Accord de 2006 entre le SNEP/UPFI et le PRODISS et d'en faire un outil d'intervention dans les rapports entre les professionnels, et de lancer un travail collectif d'amélioration des contrats relatifs à la captation audiovisuelle de spectacle, en particulier en ce qui concerne la valorisation des apports des producteurs de spectacle vivant.

Enfin dans le cadre de cette mission, il est proposé d'organiser des concertations afin d'une part de faire évoluer les mécanismes de soutien à la captation de spectacle et d'autre part de traiter des enjeux non commerciaux : constitution d'archives et d'une base de données, exploitation à des fins culturelles et pédagogiques.

SOMMAIRE

Lettre de mission

Synthèse

INTRODUCTION	1
I - Contexte politique	3
1. La demande	3
2. La position des parties prenantes	4
1.1. Les producteurs de spectacle vivant	4
1.2. Producteurs et éditeurs de phonogrammes	10
1.3. Les producteurs audiovisuels	13
1.4. Les SPRD	14
1.5. Les organisations syndicales d'artistes	16
2. La diffusion: acteurs institutionnels et privés	17
2.1. Le rôle du CNC	17
2.2. Chaînes publiques et privées	19
2.3. Les autres diffuseurs	20
II - Analyse de l'économie de la captation de spectacles vivants	21
1. Tendances économiques du spectacle musical et de la musique enregistrée	21
1.1. Tendances du spectacle vivant	21
1.2. Tendances de la musique enregistrée	23
1.3. Une forte chute des « tour supports »	24
1.4. Des stratégies industrielles concurrentes dans la filière musicale	26
2. Structure et dynamique économique des captations audiovisuelles	28
2.1. Des économies structurellement divergentes : audience vs publics	28
2.2. Une économie portée par les obligations de diffusion et les préachats	29
3. Le CNC, cœur de l'économie de la captation audiovisuelle de spectacle	35
3.1. La structure et la dynamique du financement aidé de captations	36
3.2. Enjeux des évolutions des aides dans le domaine de la captation	37
4. Les marchés non audiovisuels : perspectives limitées mais essentielles	39
4.1. Le marché de la vidéo en contraction rapide	40
4.2. Le marché des salles de cinéma	40
4.3. Le spectacle vivant en ligne : un double basculement	41
4.4. L'international	42
4.5. La téléphonie mobile	42

5.	Les enjeux économiques de la captation audiovisuelle de spectacle	43
	III - Analyse des questions juridiques	47
1.	Le régime juridique des captations de spectacle vivant	48
1.1.	La captation : une œuvre audiovisuelle	48
1.1.1.	La captation : est une œuvre audiovisuelle	48
1.1.2.	Le régime de la captation au regard de la propriété intellectuelle	50
1.2.	Le droit des captations est un système de cessions de droits	52
1.2.1.	Les auteurs	52
1.2.2.	Les artistes et interprètes.	54
1.3.	La situation des producteurs de spectacle dans les contrats	55
1.3.1.	Des apports en industrie traduits en « droit d'accès » ou « droit d'entrée »	56
1.3.2.	Des actifs incorporels valorisés	57
1.4.	Un « droit de suite » comme valorisation d'apports en coproduction	59
2.	Un <i>droit generis</i> dans le système de la propriété littéraire et artistique	62
2.1.	Un système étanche à un droit des producteurs de spectacle vivant	62
2.1.1.	Antérieurement, un droit voisin des producteurs de spectacle vivant	62
2.1.2.	L'hypothèse d'un droit <i>sui generis</i>	62
2.2.	Absence d'espace juridique pour un droit nouveau	76
3.	Perspectives juridiques	79
3.1.	Perspectives d'un droit au bénéfice du producteur de spectacle vivant	79
3.1.1.	Objet et exercice d'un droit	79
3.1.2.	Les hypothèses juridiques	80
3.2.	Conditions et effets juridiques directs des perspectives ouvertes	81
3.2.1.	La détermination faussement simple des bénéficiaires	81
3.2.2.	La détermination de la durée	83
3.2.3.	Le régime de protection et de sanctions	84
	CONCLUSION ET PRECONISATIONS	85
	Annexe	87
	Liste des personnalités rencontrées	89

INTRODUCTION

La diffusion numérique de spectacles vivant à partir de captations audiovisuelles représente aujourd'hui un enjeu, car, grâce à des techniques de captation plus en plus simples et faciles à manier, au développement des canaux de diffusion (télévisions et internet) et aux transformations des usages qui ont réduit le fossé entre l'écran et la scène, notamment dans les créations chorégraphiques, on assiste à un nombre croissant d'offres.

Dans un contexte de transformations profondes de la filière musicale, l'enjeu d'une reconnaissance du rôle du producteur de spectacle vivant pour l'exploitation des captations se comprend aisément dans le domaine de la musique, et singulièrement des musiques actuelles et de la variété. Mais il ne concerne pas que ce domaine.

C'est la raison pour laquelle la Mission *Culture Acte 2, Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique* confiée à Pierre Lescure et rendu en mai 2013, s'est penchée sur les conséquences du développement des technologies de l'information et de la communication sur les politiques qui favorisent la création, la production, la distribution et la diffusion des œuvres culturelles.

Dans sa proposition 38, le Rapport de cette mission a réintroduit l'idée portée par le PRODISS d'instaurer un droit de propriété littéraire et artistique pour le producteur de spectacle vivant à l'égard des captations audiovisuelles, dans la mesure où ces derniers sont les seuls, dans la chaîne de production qui va des artistes à la retransmission télévisée, à ne bénéficier d'aucun droit spécifique.

La mission a d'abord délimité son champ d'investigation, qui recouvre l'ensemble du champ du spectacle vivant et la diversité de ses modèles économiques, au sein duquel figure parmi d'autres celui des musiques amplifiées.

Elle s'est ensuite attachée à écouter le plus grand nombre d'acteurs concernés, dans les domaines de la production de spectacle que de la production de phonogrammes et audiovisuelle, mais aussi des modes d'exploitation afin de recueillir leurs avis et préconisations (I).

Elle a tenu à analyser le contexte économique et les revenus à attendre des exploitations des captations, dans un marché en fortes mutations (II).

Elle s'est efforcée enfin d'explorer les conditions de faisabilité en faveur d'un droit du producteur de spectacle vivant qui ne soit pas que nominal mais effectif, dans le respect du système juridique international et communautaire et de celui des droits des auteurs et droits voisins (III).

I. Contexte politique.

1. La demande

La demande d'instauration d'un droit au bénéfice des producteurs de spectacle vivant sur la première fixation des captations de leurs spectacles pour leur exploitation est ancienne; elle est essentiellement portée par les organisations représentatives du spectacle vivant (le PRODISS, en particulier).

Elle correspond au fait que ces entreprises, en produisant un spectacle, initient et ont la responsabilité financière liée à la production et à son exploitation. Contrairement aux producteurs de phonogrammes et aux producteurs audiovisuels qui, lorsqu'ils assument un risque économique, bénéficient d'un droit voisin sur les fixations de phonogrammes ou de vidéogrammes, les producteurs de spectacle vivant ne bénéficient d'aucun droit en propre sur la captation de l'un d'entre eux alors même qu'ils l'ont produit. En tant que producteur de spectacle vivant, ils ne peuvent ni contrôler la diffusion de l'œuvre audiovisuelle, ni obtenir de rémunérations liées aux recettes éventuelles engendrées par les différentes formes d'exploitation (diffusion audiovisuelle, distribution DVD, VOD, SVOD, etc.).

Reprise récemment par Pierre Lescure dans son rapport "*Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*", cette revendication fait l'objet d'une proposition spécifique (Proposition 38). Elle s'inscrit dans la problématique plus générale du partage de la valeur liée à l'exploitation numérique des œuvres culturelles en s'appuyant sur les évolutions de la valeur au sein de la filière musicale.

Cette proposition devrait permettre:

- de reconnaître symboliquement le rôle du producteur dont l'investissement est à l'origine de tout spectacle capté ;
- de rééquilibrer le rapport de forces en faveur du producteur de spectacle vivant dans ses négociations avec les producteurs audiovisuels ;
- d'éviter la "spoliation" du producteur de spectacle vivant tant à l'égard des producteurs de phonogrammes que des producteurs audiovisuels, afin de bénéficier, le cas échéant, des parts de rémunérations liées à l'exploitation des fixations audiovisuelles et de leur commercialisations ;
- de participer à la constitution d'actifs incorporels des entreprises de production de spectacle vivant, lors de cessions ou transmissions.

1.2. La position des parties prenantes.

La mission a rencontré quasiment toutes les catégories d'acteurs de la chaîne concernés par l'instauration d'un droit *sui generis* dans le champ du spectacle vivant. Pour chaque catégorie d'acteurs, et notamment pour les entreprises, elle s'est efforcée d'entendre aussi les dirigeants des organisations professionnelles, ainsi que des chefs d'entreprises, dans les secteurs public et privé :

- producteurs de spectacle vivant, dans la plupart des disciplines et formes d'intervention dans le secteur (producteur, diffuseur, salle) ;
- producteurs et éditeurs de phonogrammes ;
- producteurs audiovisuels ;
- diffuseurs : représentants des chaînes publiques et privées concernées, plateforme numérique ;
- sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD) ;
- organisations syndicales représentatives des auteurs et des artistes.

Elle a par ailleurs interrogé les acteurs institutionnels, CNV, CNC, CSA, ainsi que les auteurs de missions récentes ou en cours sur des sujets proches : C. Phéline, J.M. Bordes.

1.1.1. Les producteurs de spectacle vivant.

Le PRODISS (syndicat national des producteurs, diffuseurs et salle de spectacle) porte la demande de l'instauration d'un droit pour le producteur de spectacle vivant depuis plusieurs années. Cette demande est appuyée sur l'argumentaire suivant:

1. *« Producteurs de phonogrammes, producteurs audiovisuels, entreprises de communication audiovisuelles, éditeurs de musique, de presse ou de librairie, producteurs de jeux vidéo : qu'ils soient titulaires d'un droit voisin ou cessionnaires exclusifs de droits des auteurs ou des développeurs, tous bénéficient d'une protection de la propriété intellectuelle. A l'inverse, le producteur de spectacle vivant musical ne dispose d'aucun droit de propriété intellectuelle : il n'est pas cessionnaire des droits sur les œuvres musicales représentées mais simple utilisateur non-exclusif, en vertu d'un contrat conclu avec la SACEM.*
2. *- Les interprètes ont le plus souvent conclu un contrat d'exclusivité avec une maison de disques avant de contracter avec leur producteur de spectacles. Ce dernier ne peut donc pas être le producteur de la captation du spectacle qu'il produit. D'ailleurs, la décision de procéder à une captation ne lui appartient pas. En pratique, le producteur de spectacles est mis devant le fait accompli, et n'a guère la capacité ni d'ailleurs la volonté de s'y opposer : ses intérêts s'effacent systématiquement devant celui des artistes.*
3. *- La pratique de l'autorisation du producteur de spectacles vivants et de sa rémunération - autre que le remboursement des frais occasionnés par la captation est proportionnelle à la notoriété de l'artiste concerné. Il est ainsi courant que la captation du spectacle d'un artiste en développement ne donne lieu à aucune autorisation préalable. Même si cet accord est sollicité, il est très*

fréquent que la captation ne donne lieu à aucune rémunération au profit du producteur du spectacle. Enfin, sauf très grande notoriété de l'artiste, aucune autorisation n'est demandée au producteur lors de la captation de représentations dans le cadre d'un festival.

4. - *Les producteurs phonographiques justifiaient fréquemment leur faculté de pouvoir réaliser une captation du spectacle, sans autre contrepartie que le remboursement des frais occasionnés aux producteurs du spectacle, en opposant les aides financières qu'ils apportaient à ceux-là (tour support). Mais les difficultés rencontrées par l'industrie phonographique ont conduit à une inversion des trajets financiers. Les aides financières au bénéfice des producteurs de spectacles ont quasiment disparu. Désormais, ils reversent aux producteurs phonographiques une quote-part des recettes générées par le spectacle, quand bien même dans certains cas les coûts de production ne seraient pas amortis.*
5. - *Pour autant, la situation des producteurs de spectacles vivant n'a que peu changé : la production de spectacles nécessite des investissements lourds. De fait, les coûts de production d'un spectacle ont connu une forte hausse que le producteur ne peut évidemment pas répercuter sur le prix du billet, alors que le pouvoir d'achat des spectateurs diminue. Par ailleurs, s'agissant des artistes en développement, les risques financiers sont d'autant plus importants que le recoupement est plus aléatoire encore. Or, le producteur de spectacles participe de plus en plus à la mise en valeur et au développement de la carrière d'un artiste. Avec les évolutions de l'industrie du disque, la scène est plus que jamais au cœur du processus de découverte et de promotion des talents. Il est donc urgent de tirer les conséquences des évolutions du secteur et de mieux valoriser le rôle du producteur de spectacles au sein de la filière musicale.*

Partant de ces constats, le PRODISS conçoit le droit de propriété intellectuelle dont il revendique le bénéfice comme un droit pour faire et non un droit pour s'opposer..."

C'est en partant de cette analyse, qui relève de l'activité de producteur **dans le secteur des musiques amplifiées, de la variété**, que le PRODISS revendique un droit de propriété intellectuelle. Celui-ci devrait autoriser la fixation, la reproduction et la communication au public et aurait une durée de cinquante ans à compter de la captation. Une rémunération par mode d'exploitation de la captation serait en outre prévue dans un contrat liant le producteur de la captation et le producteur de spectacle vivant.

Le SNES (syndicat national des entreprises du spectacle) revendique ce droit pour les producteurs de spectacle vivant, comme "**créateurs de contenus**", en soulignant la problématique d'identification du producteur qui deviendrait bénéficiaire du droit, compte tenu de la porosité entre les métiers de producteur et de diffuseur. Cette proposition est liée à trois autres demandes :

- la capacité pour le producteur de spectacle vivant d'**accéder à des aides du CNC** pour les captations réalisées dans une perspective patrimoniale

- la mise en place d'une **concertation avec l'ensemble des acteurs** pour déboucher sur des outils de captation et de diffusion numériques du spectacle vivant ;
- la mise en place d'une **plateforme publique dédiée au spectacle vivant**, mesure qui relève de l'action publique.

Les syndicats représentatifs des producteurs de spectacle dans le domaine des musiques amplifiées sont sur une **ligne beaucoup moins affirmée** que le PRODISS: l'UFISC (Union fédérale d'intervention des structures culturelles), qui revendique une éthique sociale et solidaire, se pose la question des bénéficiaires d'un tel droit et de la nécessité, selon eux, d'organiser la solidarité entre petits et gros producteurs, dans la mesure où ce droit ne constituerait pas un retour sur investissement, mais une capacité à ré investir collectivement sur des projets...

Le SMA (syndicat des musiques actuelles), qui regroupe des producteurs de petite taille sur des artistes en développement, souligne la difficulté de négociation avec les producteurs de phonogrammes ou audiovisuels, mais regrette que, en pratique, ce soit les gros producteurs qui bénéficieraient le plus de ce nouveau droit. Ces catégories de producteurs s'interrogent aussi sur les coûts induits par ce nouveau droit pour le producteur de spectacle, qui grèverait les budgets des producteurs de phonogrammes ou audiovisuels, qui seraient amenés à renoncer à la captation. C'est bien la **fragilité de l'écosystème qui est pointée...**

Il reste néanmoins que le problème de la difficulté de négociation avec les producteurs de phonogrammes est bien identifié par les acteurs dans le domaine des musiques actuelles et des variétés :

- cette difficulté est **liée aux contrats d'exclusivité** qui fait que ces producteurs de phonogrammes sont détenteurs des droits des artistes sur les interprétations. Cette situation de fait, qui relève d'usages commerciaux mais pas du droit, fragilise les producteurs de spectacle vivant ;
- cette difficulté résulte également de la différence d'appréciation entre les producteurs de phonogrammes et les producteurs de spectacle vivant sur **l'investissement réalisé pour les artistes en développement**. Pour les producteurs de phonogrammes, la tournée d'un artiste et son succès est la résultante de son investissement: sont cités à ce titre des artistes comme *Stromae*. Les producteurs de spectacle vivant donnent l'exemple de *Mathieu Chedid* dont la reconnaissance s'est faite d'abord par la scène.

La mission s'est attachée à recueillir la position des producteurs de spectacle vivant les plus importants. Pour FIMALAC, qui ambitionne de devenir leader en matière de spectacle vivant et divertissement, il n'y a pas de difficultés signalées avec les producteurs audiovisuels. Les stratégies 360° de diversification des producteurs de disques (production, spectacle, édition, droits dérivés) restent d'après eux, embryonnaires. Pour FIMALAC, la stratégie ne consiste pas à rechercher des recettes de substitution à travers la scène lorsque la vente de disques baisse, mais plutôt, en

partant des équipements dont il a la charge, d'**optimiser, de rationaliser les programmations des salles**, les mêmes artistes étant programmés plusieurs fois.

Ainsi, dans le secteur de l'humour, qui représente une part des spectacles diffusés sur les chaînes de télévision ou vendus en DVD, où l'artiste sur scène est au centre de la production, le producteur audiovisuel est en général exécutif, et **l'artiste est détenteur de tous les droits**. De ce fait, il n'y a pas de revendication dans ce secteur pour un droit du producteur. Il faut aussi préciser que le format très particulier des spectacles d'humour, scindables en sketches, se prête à des diffusions partielles, et rend inopérant la notion de spectacle intégral.

Il existe, lorsque la salle où est diffusé l'artiste n'est pas producteur du spectacle, et lorsque celle-ci a une certaine notoriété (POPB, Olympia, etc..), un **droit d'accès** qui entre dans le budget de la captation. Cette redevance relève d'une **logique de marque, elle est incluse dans la négociation commerciale** au moment de la captation. Cette réalité peut également heurter le producteur de spectacle vivant, qui, le cas échéant, entre les exigences des artistes et ceux du diffuseur, a du mal à exister.

Sans méconnaître la réalité des rapports de force commerciaux qui préside ce type de négociation de contrats, certains producteurs de spectacle vivant considèrent que **l'instauration d'un droit est d'abord une démarche symbolique de reconnaissance de leur travail, avant d'être une source de revenus**. Reste à savoir si le droit est adapté à ce type de demande, et si son existence ne risque pas de bloquer la négociation commerciale qui, dans les cas où elle est possible, constitue un compromis acceptable pour toutes les parties.

Les syndicats professionnels représentant les producteurs, les festivals, les ensembles, dans le domaine des musiques savantes, les opéras, revendiquent avant tout une place dans la chaîne de production audiovisuelle, et plus précisément:

- d'être reconnus comme coproducteurs dans l'économie numérique, et à ce titre bénéficier des parts de coproduction qui leur sont dues;
- d'avoir accès, proportionnellement à leur investissement, aux aides du CNC d'une part et d'autre part aux aides relatives aux 25% du droit voisin affectés à des actions d'intérêt général;
- de pouvoir faire interdire une diffusion non autorisée du spectacle, agir sur la contrefaçon;
- de définir clairement, au sein des conventions d'objectifs et de moyens avec l'audiovisuel public, l'engagement moral et financier des chaînes publiques.

Ces syndicats reprochent au CNC d'avoir modifié les critères d'accès aux aides du COSIP en les pénalisant. Sur ce point la **position du CNC** est claire (voir aussi 1-31) :

- pas de prise en compte des coûts de production dans le calcul des aides sélectives; le CNC, qui incluait auparavant les coûts de production des spectacles

dans le budget de la captation, a considéré que cet apport devait se trouver **dans la part de coproduction de l'œuvre audiovisuelle**, et non dans ses coûts directs;

- s'agissant d'œuvres audiovisuelles, l'aide est attribuée aux **producteurs audiovisuels**;

Sur la base de ces positions, le PROFEDIM (syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique), l'AFO (association française des orchestres), et la CPDO (chambre syndicale des opéras) considèrent que le droit sui generis devrait permettre de **modifier le rapport de forces avec les producteurs de phonogrammes et les producteurs audiovisuels et donner des moyens d'agir**.

En ce qui concerne les responsables d'établissements publics de spectacle, relevant du Ministère de la culture et de la communication, la mission n'a pu dégager une position commune, tant les dirigeants rencontrés expriment des problématiques propres à leur secteur d'activité.

Dans le champ musical (Cité de la Musique, Radio France), les établissements investissent des **budgets non négligeables pour les captations** (services aux musiciens et aux choristes, fauteuils neutralisés, moyens techniques...) **alors que le retour est nul**. Les rapports sont peu transparents avec les producteurs de phonogrammes, tandis que les artistes solistes, bénéficiant parfois d'une notoriété internationale, imposent des conditions de captation et d'utilisation de leur image très précisément établies. Cet état de fait rend la négociation quasiment impossible. Ces dirigeants d'établissements publics déplorent cette **asymétrie dans les rapports**, et considèrent qu'un droit sui generis permettrait, par exemple, d'obtenir des **droits d'utilisation des captations non commerciaux**, à des fins culturelles, éducatives et pédagogiques par exemple.

L'opéra de Paris (ONP), soucieux de développer la diffusion des opéras vers un plus large public, et désireux de constituer des collections patrimoniales sur les opéras produits, **a constitué, avec un producteur audiovisuel et France Télévision, une filiale**, lui permettant ainsi de bénéficier des aides du CNC et d'une diffusion des captations sur les chaînes publiques. Cette solution, pertinente pour l'opéra de Paris compte tenu du poids des productions, ne peut sans aucun doute pas se généraliser.

Pour les producteurs de spectacle vivant qui gèrent des salles de spectacles dans le secteur public, qui sont à la fois diffuseurs et producteurs, (SYNDEAC, syndicat national des entreprises artistiques et culturelles, et SNSP, syndicat national des scènes publiques), la mise en place d'un droit sui generis est perçue de façon positive, à condition que les **parts de coproductions soient identifiées en amont**. En effet, pour le théâtre et la danse, il n'y a pas de frontière claire entre celui qui diffuse, et qui exploite une salle, et celui qui produit: la valorisation de l'apport de moyens techniques pour la répétition d'un spectacle doit entrer dans le coût de production, et l'apport des coproducteurs, si le droit existe, doit être pris en compte. Il convient donc de déterminer **qui est le producteur susceptible d'être le bénéficiaire du droit**, et, s'il y en a plusieurs, qu'un accord préalable basé sur les parts de coproduction puisse déterminer les parts de rémunérations éventuelles liées à ce droit nouveau.

Les représentants des organisations professionnelles du théâtre privé (SNDT, syndicat national des théâtres privés, et ASTP, association pour le soutien du théâtre privé) mobilisés depuis 2005 sur cette question, *à compléter*

Enfin, un producteur de spectacle vivant (Olivier Meyer, directeur du théâtre de Suresnes et du théâtre de l'Ouest parisien) a insisté sur l'**enjeu artistique du droit du producteur de spectacle vivant**: la fixation peut être en contradiction avec le spectacle tel que l'a construit le producteur. Une autorisation finale avant diffusion de la captation un "*final cut*", est ainsi proposée.

Une partie des producteurs de spectacle vivant craignent que l'instauration de ce droit conduise à **réduire les initiatives des producteurs audiovisuels pour les captations**, ce qu'ils ne souhaitent pas.

Les représentants les équipes artistiques (SYNAVI, syndicat national des arts vivants) qui **auto produisent** leurs spectacles considèrent que ce droit serait sans effet réel. Les représentants de la Fédération des arts de la Rue y voient une **limitation d'accès aux œuvres**. Les valeurs qu'ils portent: liberté de création et accès gratuit à l'art dans l'espace public, les conduisent à souhaiter que le plus grand nombre puissent capter des images des spectacles, sans contrôle. Ils se situent dans une économie publique, et au-delà dans une **économie de la gratuité**, les ressources des compagnies étant constituées par les cessions de leurs spectacles, achetées en général par les communes, sans billetterie.

De même, les représentants du syndicat du cirque de création, qui représente le secteur le plus télédiffusé après la musique, pointent la **difficulté à déterminer les parts de coproduction** dans un secteur où les compagnies et les exploitants de lieux assurent ensemble une part de la production. Ils sont favorables à la création d'un **mécanisme de soutien à la captation**, pour les producteurs de spectacle vivant, déconnecté de la diffusion télévisuelle, de manière à garder la trace de leurs créations. Par ailleurs, certains producteurs de cirque "à l'ancienne" revendiquent, s'agissant d'une forme spécifique de spectacle qui s'effectue par numéros, la possibilité de **captations partielles** du spectacle.

Pour ces catégories de producteurs, comme pour l'UFISC, la question qui se pose au producteur est celle du **droit de suite, notion commerciale qui fait référence à un retour attendu sur l'investissement** qu'il a réalisé. Le constat est en effet que l'instauration d'un droit sui generis ne suffira pas à lui seul à modifier les rapports de force existants entre acteurs.

Signalons enfin la position singulière du SYNPASE (syndicat national des prestataires de l'audiovisuel scénique et événementiel) qui, lorsqu'ils réalisent des spectacles son et lumière ou des spectacles pyrotechniques, sont à la fois producteurs, auteurs, et parfois producteur audiovisuel de la captation, alors que l'initiative part d'une **collectivité territoriale qui finance la prestation**, et qui peut être propriétaire du nom de la manifestation (exemple des *Nuits celtiques*).

Si une part non négligeable des producteurs de spectacle vivant pense que l'instauration d'un droit spécifique est de nature à mieux les positionner dans la "chaîne", et correspond à une mesure juste, beaucoup de producteurs de spectacle vivant ne défendent pas en revanche le principe d'un droit spécifique :

- soit parce qu'il leur paraît inefficace dans la négociation avec le producteur audiovisuel qui relève d'un échange commercial ;

- soit parce que, soucieux en premier lieu d'augmenter la visibilité et l'accès pour le plus grand nombre des spectacles qu'ils produisent, ils considèrent que l'instauration de ce droit, dans une économie fragile et ouverte, risque de diminuer le nombre et la diffusion des captations.

Enfin, le positionnement d'un opérateur public comme l'ONP a montré que la constitution par un producteur de spectacle vivant d'une filiale audiovisuelle n'est pas une hypothèse à écarter.

1.2.2. Les producteurs et éditeurs de phonogrammes

Pour l'UPFI, Union des Producteurs Français indépendants, il n'y a pas d'opposition de principe à l'instauration de ce droit, **sous réserves d'en connaître les conditions**, et la bonne articulation des droits. Cette position s'explique probablement en partie par le positionnement de leurs adhérents, qui sont pour la plupart des labels, mais dont une partie, à travers l'exploitation de salles, produisent des spectacles. La **baisse sensible des tours support**, lorsque les maisons de disques investissaient sur les tournées des artistes, rend pour l'UPFI cette demande légitime. Cette position n'avait cependant pas été validée par le conseil d'administration de l'UPFI au moment où la mission a procédé à l'entretien.

Pour le SNEP, syndicat national des éditeurs phonographiques, sur le plan juridique, ce droit est **incompatible avec le droit communautaire**: en effet, son instauration constituerait un **obstacle à la libre circulation des créations**, au regard de la directive 2001/29 sur l'harmonisation, à l'échelle communautaire, de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins: "*il importe d'éviter que les Etats membres réagissent en ordre dispersé aux évolutions technologiques*". Les dispositions en vigueur actuellement en Allemagne et en Autriche sont en effet antérieures au droit communautaire et n'ont pas été remises en cause par la transposition des directives. Il doit, en tout état de cause, **faire l'objet d'une notification préalable motivée à la Commission européenne**. Selon le SNEP, il n'est pas certain, au regard des difficultés créées par le droit applicable selon le pays où le spectacle est produit, que la Commission soit favorable à l'extension de ce droit. La possibilité pour le public européen, d'accéder sans limites à l'offre de programmes, rend plus fort le besoin d'harmonisation de la protection.

La **détermination du bénéficiaire du droit** présente des zones d'incertitude, dans la mesure où, si l'on considère que le producteur de spectacles est l'employeur du plateau

artistique, cette activité peut être exercée par plusieurs professionnels, en coproduction, y compris parfois des artistes, et/ou partagée entre un entrepreneur de tournées et l'exploitant d'une salle... La qualité de l'employeur peut varier, d'une date à l'autre: producteur de la tournée, organisateur de festival, producteur initial, et la nature des investissements varie fortement en fonction du genre de musique, de la nature du spectacle, du lieu de représentation, rendant très complexe la détermination du titulaire et des modalités du droit.

La création d'un droit *sui generis* viendrait en concurrence, et nécessairement en **conflit, avec les droits voisins des artistes et des autres producteurs**, ayant le même fait générateur et le même objet. Or, la jurisprudence précise que les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes qui bénéficient du droit voisin sont ceux qui ont l'initiative et la responsabilité de la fixation, et, selon la jurisprudence, à condition qu'ils prennent le risque financier de l'enregistrement. Cette condition n'est pas remplie par le producteur de spectacle vivant, car le risque qu'il prend n'est pas lié à la captation de son spectacle.

Enfin, selon le SNEP, la création d'un tel droit est inutile car les entrepreneurs de spectacles disposent actuellement de **tous les moyens contractuels** pour déterminer les conditions de fixation des programmes qu'ils produisent, soit par une part de coproduction en contrepartie d'un apport, soit par un reversement, à condition en particulier de négocier les conditions des fixations avec les auteurs et les interprètes, par la voie conventionnelle en particulier.

Sur le plan économique, le SNEP fait état d'une relative bonne santé du spectacle vivant, pour un secteur qui bénéficie de soutiens des pouvoirs publics (taux de TVA réduit, subventions de l'Etat et des collectivités locales)...

La Chambre syndicale des éditeurs de musique (CSDEM) n'est pas opposée à l'instauration d'un droit pour le producteur de spectacle vivant, dans lequel il s'inscrirait, à la condition qu'il n'entraîne pas l'émergence d'un nouvel ayant-droit qui émargerait sur la **rémunération pour copie privée**. Elle signale que l'instauration de ce droit profitera aux éditeurs, qui sont coproducteurs de spectacles lorsqu'il s'agit de développer des artistes, ce qui n'est pas toujours le cas.

L'accord de 2006

A la suite d'un amendement déposé par Mme de Panafieu le 20 décembre 2005, en réponse à l'appel du SDTP, repoussé, le Ministère de la Culture a incité les acteurs professionnels à une concertation pour aboutir à un accord contractuel qui permette de fluidifier les relations interprofessionnelles.

Le 20 juin 2006, le PRODISS (syndicat des producteurs, diffuseurs et salles de spectacle vivant), le SNEP et l'UPFI (syndicats des éditeurs et producteurs phonographiques) ont signé un accord sur les autorisations et modalités de captation des spectacles. Cet accord constitue une avancée significative car il stipule que l'ensemble du secteur professionnel de la création et de la diffusion musicale constitue une chaîne, une suite de partenariats qui favorisent la rencontre entre l'artiste et le public.

Par cet accord, tout adhérent aux deux syndicats d'éditeurs et de producteurs phonographiques s'engage à recueillir l'accord écrit du producteur de spectacle vivant, qu'il doit obtenir au plus tard trois jours avant la date de la représentation qui fait l'objet d'une captation. Dans ce cadre, le producteur du spectacle vivant doit garantir la jouissance du lieu de la captation, s'il n'est pas l'exploitant de la salle.

Les modalités financières de cette captation sont fixées par les parties, et l'accord précise qu'il s'agit à la fois des frais engagés par le producteur pour permettre la captation et des apports effectués par l'éditeur ou le producteur de phonogrammes pour le développement de la carrière de l'artiste. Les frais techniques liés à la captation (en particulier la lumière) sont pris en charge par l'éditeur ou le producteur de phonogrammes, ainsi que la rémunération des personnels liés à la captation.

En revanche, c'est le producteur de spectacle vivant qui s'acquitte des rémunérations des artistes-interprètes, ainsi que des droits d'auteur dus au titre de la représentation. De son côté, l'adhérent du SNEP ou de l'UPFI garantit au producteur de spectacle vivant l'obtention des autorisations de tous les ayants droit sur la captation.

La mention du nom du producteur du spectacle capté au générique de la captation est expressément prévue par l'accord. C'est l'éditeur ou le producteur de phonogrammes qui est propriétaire du matériel correspondant aux enregistrements, le producteur de spectacle vivant devant solliciter son autorisation pour toute utilisation, y compris promotionnelle ou non commerciale. Il est destinataire d'un enregistrement monté et mixé de la captation, à usage d'archivage.

L'accord prévoit dans son article 6 une commission de conciliation, qui doit être saisie avant toute action judiciaire. Elle est composée des membres signataires de l'accord. Cet accord n'a pas été ni résilié, ni modifié, ni amendé depuis 2006, alors même que ces modifications étaient prévues sur demande d'un des trois signataires. De plus, aucune demande de conciliation n'a été portée à la connaissance des inspecteurs chargés de la présente mission.

Selon le SNEP, il fonctionne et a permis de faciliter les échanges pour les captations. Il n'a du reste jamais été dénoncé par le PRODISS.

Selon le PRODISS en revanche, ce protocole est très peu utilisé, et l'autorisation du producteur de spectacle vivant n'est pas toujours sollicitée. Il ne sert pas de levier pour reconnaître l'apport du producteur de spectacle vivant. Pour autant, le PRODISS n'a jamais souhaité ni le modifier, ni le dénoncer.

Lors des entretiens, le SNEP a proposé que l'accord soit renégocié en vue d'inscrire dans les conventions entre partenaires le principe d'une rémunération proportionnelle à la valeur créée, lorsque la captation est destinée à une exploitation commerciale. En contrepartie, le PRODISS devrait s'engager à faciliter l'obtention des autorisations nécessaires à l'exploitation de la captation, auprès des auteurs et des interprètes (cette disposition figure déjà dans l'accord...).

1.3. Les producteurs audiovisuels.

Pour le SPI, Syndicat des producteurs indépendants, qui regroupe 389 sociétés de production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, et qui est le syndicat majoritaire dans le secteur de

La production de captations audiovisuelles de spectacles vivants, le problème qui est identifié dans les relations entre les producteurs de spectacle vivant et les producteurs audiovisuels est **circonscrit au secteur des musiques actuelles et n'existe pas dans les autres domaines**, lorsque les producteurs de spectacle vivant ont la responsabilité artistique du spectacle, ce qui n'est pas le cas pour les tourneurs.

Dans la majorité des cas, les producteurs de spectacle vivant **sont coproducteurs** avec les producteurs audiovisuels de la captation, et disposent à ce titre d'un droit d'autoriser ou d'interdire la l'exploitation de la captation, ainsi que d'un accès transparent aux coûts de production et aux recettes générées par l'exploitation.

Dans les cas où, soit le producteur de spectacle vivant ne souhaite pas coproduire, soit le producteur n'est "que" tourneur du spectacle, celui-ci a néanmoins le droit d'autoriser ou d'interdire la captation, et **l'accord conclu le 20 juin 2006 entre le PRODISS, le SNEP et l'UPFI s'applique.**

Par ailleurs, les règles établies par le CNC pour accéder au fond de soutien aux captations audiovisuelles stipulent que le producteur de spectacle vivant fournit une déclaration engageant sa responsabilité en vue de la fixation du spectacle.

b) Plus largement, le métier de producteur audiovisuel, situé à la charnière entre spectacle vivant et audiovisuel, **revendique une compétence propre**: organisation du tournage mettant en œuvre des métiers technico-artistiques spécifiques, financement des coûts, garantie de bonne fin face au distributeur, gestion de la redistribution aux ayant-droits... Les avantages de l'existant, où le producteur de spectacle vivant est coproducteur de l'œuvre audiovisuelle, sont nombreux :

- le producteur de spectacle vivant est copropriétaire de l'œuvre audiovisuelle ;
- il a accès à tous les coûts et les recettes liés à l'exploitation ;
- la coproduction oblige les deux parties à un dialogue, voire un compromis pour arriver à un accord ;
- le niveau de rémunération du producteur de spectacle vivant est supérieur à celui qu'il obtiendrait en étant titulaire d'un droit, car si c'était le cas, sa rémunération proportionnelle devrait être équilibrée avec celle des autres ayant-droits ;
- le calendrier de l'exploitation audiovisuelle est conçu en complémentarité avec celui du spectacle, de façon à relancer, et non à gêner l'exploitation du spectacle ;

- il permet une collaboration artistique équilibrée entre les exigences d'une œuvre audiovisuelle (lumière, rythme du découpage, durée), et de celles d'un spectacle (gêne du public de la salle, transitions entre les scènes, etc.) ;
- l'apport du producteur de spectacle vivant est constitué par la valorisation du spectacle, défini de gré à gré en fonction de la notoriété du spectacle, des interprètes, de sa capacité d'audience.

La production audiovisuelle, pour le secteur particulier qu'est la captation de spectacle vivant, est concentrée autour de quelques entreprises, reconnues pour les captations de spectacle. La question de la rémunération du producteur de spectacle vivant **existe spécifiquement dans le domaine des musiques actuelles, mais pas dans les autres secteurs**, où les rapports de confiance mutuelle qu'entretiennent les producteurs audiovisuels avec les producteurs de spectacle vivant génèrent une discussion équilibrée, qui aboutit à un consensus traduit par le **principe de la coproduction**, où chacune des parties apporte sa participation en numéraire et/ou en valorisation. Les retours liés à l'exploitation de ces captations sont donc logiquement partagés à due concurrence des apports initiaux de chacun. Dans la plupart des cas, ces retombées sont faibles, voire inexistantes.

1.4. Les SPRD.

La SACEM (société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) est neutre à propos de la mise en place d'un droit sui generis au profit des producteurs de spectacles vivants sous réserve que la finalité de ce droit consiste exclusivement à repositionner les producteurs de spectacles dans leurs relations contractuelles avec les entités qui procèdent à la captation de ces spectacles. En revanche, la SACEM est hostile à ce droit sui generis si celui-ci a vocation à permettre aux producteurs de spectacles d'être bénéficiaires des licences légales telle que la rémunération pour copie privée.

Par ailleurs, la SACEM considère que l'adoption d'un droit sui generis soulève en l'état des questions importantes d'ordre juridique :

- la détermination du titulaire d'un tel droit, celui qui produit le spectacle n'étant pas toujours celui qui le diffuse. On retrouve ici la question de la définition du bénéficiaire du droit sui generis laquelle fait défaut dans le cadre de la proposition formulée par le Prodiss ;
- les conséquences éventuelles de la création de ce droit sur la rémunération pour copie privée : sur ce sujet, il est exclu pour la SACEM que l'obtention d'un tel droit entraîne une rédéfinition des clés de répartition existantes dans la mesure où celle-ci serait contraire aux dispositions de la directive 2001/29 qui détermine spécifiquement les bénéficiaires d'une telle rémunération ;

- comme d'autres, la SACEM considère que l'accord de 2006 fonctionne, aucune plainte n'ayant été portée à sa connaissance et l'accord n'ayant pas fait l'objet d'une dénonciation ;

- enfin la SACEM considère que la fixation sonore et/ou audiovisuelle de spectacles bénéficie déjà d'un droit de propriété intellectuelle par le biais des droits voisins accordés aux producteurs de phonogrammes et/ou de vidéogrammes en vertu des articles L. 213-1 et L. 215.1 du Code de la propriété intellectuelle. Le fondement et l'objet d'un nouveau droit ne peuvent être les mêmes que ceux déjà accordés par le législateur.

Au final, la SACEM estime que l'adoption d'un tel droit sui generis ne saurait fragiliser l'effectivité de la protection des droits d'auteur »

La SADC (société des auteurs et compositeurs dramatiques) considère que la création d'un droit pour le producteur de spectacle vivant **pourrait faire échec au droit d'adaptation**. De ce fait, il apparaît équilibré que le producteur de spectacle vivant ne soit pas cessionnaire de tous les droits des artistes et des auteurs, ménageant ainsi des formes différentes d'exploitation de l'œuvre, dont l'adaptation. La SADC propose à ses auteurs un contrat qui permet d'anticiper cette question, en rendant possibles d'autres formes d'exploitation.

La SADC est fermement opposée à l'instauration d'un tel droit dans la mesure où ce qui se passe aujourd'hui par la voie contractuelle, permettant de fluidifier les rapports entre professionnels et de réaliser des captations, créerait du blocage.

L'ADAMI (société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes) a délibéré, lors de son Conseil d'Administration du 27 janvier 2014, stipulant que *"le Conseil d'administration se prononce en défaveur d'un tel droit"*. En effet, pour l'ADAMI, l'instauration de ce droit conduirait inévitablement à un **morcellement des rémunérations des ayant-droits, et une demande au titre de la copie privée et de la rémunération équitable**. Pour l'ADAMI, cette revendication est inacceptable, dans la mesure où les 25% et les irrépartissables, versés au titre de l'action culturelle (12M€ par an), bénéficient en partie aux producteurs de spectacle vivant. Pour l'ADAMI, et dans ce cadre, les producteurs de spectacle vivant sont des *"ayant-droits indirects"*.

Pour l'ADAMI, il s'agit en premier lieu d'une question à régler dans le cadre des rapports commerciaux entre producteurs de spectacle vivant et producteurs audiovisuels, qui ne relève pas d'une loi. L'ADAMI souhaite qu'en tout état de cause, s'il y a une part à prélever pour les producteurs de spectacle vivant, elle soit prélevée sur la rémunération de producteurs audiovisuels, le périmètre des auteurs-artistes devant être sanctuarisé.

La SPEDIDAM (société de perception et de distribution des droits des artistes interprètes), également opposée à la création de ce nouveau droit, considère en effet qu'elle permettrait de *« franchir la barrière de l'espèce »*. Les bénéficiaires de droits de propriété littéraire et artistique sont, jusqu'à aujourd'hui, des artistes, alors qu'il s'agit

pour le droit sui generis de la contrepartie d'un investissement financier: la production du spectacle.

La SPEDIDAM considère en effet que retenir des acteurs économiques comme bénéficiaires d'un droit de propriété littéraire et artistique fait basculer celui-ci dans la logique anglo-saxonne du *copyright*, et, de ce fait-détourne de son objet le droit de propriété et contribue à limiter l'accès aux œuvres.

En effet, la SPEDIDAM considère que l'artiste interprète ne peut céder tous ses droits au producteur de spectacle vivant, pour toutes les utilisations secondaires, hors diffusion TV. Dans la mesure où il n'existe pas de convention collective entre les syndicats d'artistes et les producteurs de spectacle vivant, la SPEDIDAM, craint, elle aussi, que les droits des artistes puissent être bafoués. Il faut en effet préciser que la convention collective entre syndicats d'artistes et producteurs audiovisuels a été signée en 2008, et de ce fait, la cession des droits des artistes fonctionne dans le domaine des productions audiovisuelles.

1.5. Les organisations syndicales d'artistes

Le SNAC (syndicat national des auteurs et des compositeurs) est également réticent pour créer un droit sui generis, car il s'interroge sur la qualification d'œuvre de l'esprit pour un producteur dont le rôle est d'abord financier et ensuite de réunir des artistes, des moyens techniques, administratifs, des lieux de diffusion.

Par ailleurs, le SNAC souligne que, pour ne pas empiéter sur le droit d'auteur, ce nouveau droit, s'il existe, devrait fonctionner sur une durée courte (5ans, en vertu des usages du contrat de représentation).

Le SNAC craint que cette nouvelle disposition, dont l'opportunité n'est pas avérée, concentre l'"agacement" des artistes-auteurs qui sont par ailleurs en attente de solutions sur des questions qui les intéressent en première priorité, en particulier la mise en place d'une négociation collective sur les enregistrements et les captations qui permettrait d'aboutir à un accord comparable à celui obtenu dans le secteur du disque;

Pour le SNAM-CGT, la priorité à donner est la négociation collective transversale, avec les producteurs de spectacle vivant, phonographiques et audiovisuels, fixant les conditions de rémunération des artistes dans le cadre des captations. La convention collective de l'édition phonographique de juin 2008 a en effet fixé le cadre de ces rémunérations, une CMP est prévue prochainement pour fixer le cadre des négociations par branches. C'est pour le SNAM le point de départ de toute discussion sur le droit des producteurs de spectacle vivant.

De plus, le SNAM-CGT, émet des réserves sur la justification de ce droit :

- sur la qualité de producteur;
- sur l'objet du droit, s'agissant pour le SNAM-CGT d'une question concernant l'entreprise, relevant davantage de la propriété industrielle que de la propriété

artistique et littéraire. Un fonds de soutien aux entreprises pour la captation pourrait par exemple jouer ce rôle;

- sur la **diminution du pouvoir de négociation de l'artiste vis à vis de son employeur**, lorsque celui-ci est le producteur de spectacle vivant: c'est le cas de tous les orchestres permanents et des opéras en particulier.

Pour F.O, trois inquiétudes sont exprimées à propos de la création de ce droit :

- les différents cas de figure de la production de spectacle vivant, en particulier le cas des tourneurs, ou producteurs locaux pour les musiques actuelles qui ne sont pas ceux qui ont investi;

- le manque de négociateurs expérimentés, dans les orchestres par exemple, qui pourraient défendre mieux les positions du producteur;

- la **fragilité économique du secteur**, et la crainte que l'arrivée d'un nouvel ayant-droit entraîne le partage des recettes, qui sont déjà très faibles.

Comme le SNAM-CGT, FO considère que, tant que le volet audiovisuel de la négociation collective transversale n'aura pas abouti, il sera extrêmement difficile de recueillir l'accord des organisations syndicales d'artistes.

Pour la CFDT, la première question est de **ne pas spolier le droit des artistes**: la CFDT est de ce fait opposée radicalement à l'existence d'un droit voisin pour les producteurs de spectacle vivant. Pour elle, la question relève d'un « retour sur investissement », d'un **droit de suite** pour celui qui a investi.

En revanche, la question patrimoniale mérite d'être posée: **garder la mémoire des spectacles produits justifierait une aide publique**, car il ne s'agit pas d'une question commerciale, mais de service public.

Ainsi, si la décision de créer un droit spécifique pour les captations audiovisuelles au profit des producteurs de spectacle était prise, il faut s'attendre à une levée de boucliers importante des sociétés de perception et de répartition de droits des auteurs et des artistes, et des syndicats d'artistes interprètes, qui craignent que ce nouveau droit en faveur du producteur de spectacle, dont l'objet et le titulaire ne sont pas aisément définissables, empiètent sur les droits existants et aient des conséquences négatives sur l'ensemble du dispositif du droit d'auteur que la France défend à juste titre.

2. La diffusion: acteurs institutionnels et privés

2.1. Le rôle du CNC

Depuis 1986, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) accompagne, à travers le compte de soutien des industries de programmes (COSIP), l'activité de production audiovisuelle, dans un contexte de mutation profonde du paysage audiovisuel français.

Cette aide comporte, outre un volet consacré à la préparation et au développement préalable à la mise en production d'œuvres audiovisuelles, un volet consacré à l'aide à la production de captations de spectacle vivant, lui-même scindé en deux dispositifs, l'aide automatique et l'aide sélective. Au total, sur les 242M€ alloués en 2012 à la création et à la production de programmes audiovisuels, près de 226M€ sont affectés à la production. **11% de ce montant (26,5M€) est affecté au spectacle vivant**, sous forme d'aides automatiques (19,3M€, soit environ 75% du total), d'aides sélectives (1M€) ou d'avances (6,1M€). Sur un volume total de 3419 heures de programmes aidés, le **spectacle vivant représente 332 heures, soit, 9,7%**.

L'aide est attribuée à la production d'œuvres audiovisuelles réalisées à partir de spectacle vivant, faisant appel à une démarche de création artistique par le réalisateur. Celle-ci porte sur des programmes destinés à une première diffusion sur un service de télévision établi en France. De ce fait, c'est la commande d'une ou plusieurs chaînes, à hauteur de 25% du budget du programme et de 9000€ d'apport horaire en numéraire qui déclenche la possibilité de demande d'une aide au CNC.

Les critères d'accès à cette aide peuvent être résumés ainsi:

- le producteur délégué qui reçoit l'aide du CNC doit détenir un minimum de 30% de parts de coproduction, et cinq années (trois pour les musiques actuelles et le jazz) de droits de diffusion multi-supports. Celui-ci doit être détenteur ou codétenteur de tous les droits des artistes et des interprètes;
- le producteur doit garantir le caractère professionnel des spectacles captés, et faire attester par le producteur du spectacle vivant de la disponibilité de tous les droits pour une utilisation audiovisuelle.

Depuis quelques années, la valorisation de la représentation est sortie du budget de production audiovisuelle, compte tenu des abus constatés par le CNC quant au montant de cette valorisation. Cependant, le coût de production du spectacle est un élément pris en compte dans le calcul de l'aide du CNC: il apparaît sous forme d'apport du producteur de spectacle vivant dans les conventions.

La position du CNC, invariable depuis plusieurs années, est de ne pas aider des producteurs publics: ainsi, aucun établissement public ne peut prétendre à cette aide, dans le domaine du spectacle vivant (Opéra de Paris), comme dans d'autres domaines d'intervention publique (CNRS par exemple). C'est la raison pour laquelle l'Opéra de Paris a créé, en 2012, une filiale audiovisuelle lui permettant d'accéder au COSIP.

Le dispositif du CNC, destiné à la production et aux producteurs audiovisuels, s'il a permis de façon importante le développement de la production de captations de spectacle vivant, contribue aujourd'hui à **figer un schéma de production qui passe par la diffusion par les chaînes de télévision**, publiques et privées. Or, on constate que les politiques de programmes des chaînes sont soumises dans la majeure partie des cas, à l'audience, et, que, malgré les obligations définies dans leur cahier des charges, l'enveloppe consacrée à ces programmes s'est peu développée depuis plusieurs années. Dans un contexte où la diffusion par les chaînes de télévision ne peut constituer le seul horizon pour les captations de spectacle vivant, on comprend mieux les critiques formulées par les producteurs de spectacle vivant à l'égard de ce financement dont ils sont exclus, et qui a nourri, sans aucun doute, l'argumentaire développé en faveur de la création d'un droit sui generis.

2.2. Chaînes publiques et privées

A France Télévision, les captations de spectacle vivant se font à l'initiative de producteurs audiovisuels, de producteurs de spectacle vivant, ou des chaînes, même si c'est plus rare. La diffusion sur les chaînes de France Télévision implique la cession des droits de diffusion correspondant à quatre diffusions. Chaque chaîne du groupe a sa propre politique: le théâtre sur France 2, la musique classique à France 3, les musiques actuelles sur France 4, la musique baroque, le jazz et les musiques urbaines sur Culturebox ("chaîne" numérique, en *streaming*, gratuite, qui diffuse 6 mois après la diffusion), les musiques du monde sur France O. France 3, par exemple, a un budget de 29M€ par an pour le spectacle vivant, et une case de programmation le samedi vers minuit, correspondant à une audience d'environ 300 000 spectateurs.

Pour ces diffusions, il n'y a pas de rémunérations qui reviennent aux producteurs audiovisuels ni, a fortiori, aux artistes-interprètes.

Pour les producteurs de spectacle vivant, la diffusion sur les chaînes du groupe de France Télévision ne générerait aucune rémunération supplémentaire par rapport à l'existant.

Pour Arte, l'activité spectacle vivant est scindée en deux:

- les spectacles diffusés sur la chaîne, coproduits et préachetés par Arte, en général diffusés en direct, et en multidiffusion, dont les droits sont acquis pour 4 à 12 mois. Leur volume a beaucoup baissé entre 2012 et 2013 (15 coproductions en 2013) ;
- les spectacles diffusés en ligne "web native", également coproduits, dont la diffusion s'étend sur environ 6 mois.

La stratégie d'Arte est de se concentrer sur la musique, de développer l'axe numérique, et enfin d'"européaniser" ses programmes, en particulier pour l'opéra.

Pour la chaîne, l'instauration d'un droit pour les producteurs de spectacle vivant ne se justifie pas dans la mesure où la reconnaissance de l'apport du producteur et sa

valorisation existe déjà dans les contrats. Un droit appuyé juridiquement alourdirait et complexifierait les conventions, qui, selon les dirigeants d'Arte, ne posent pas de problème.

En ce qui concerne la rémunération, toute la politique de la chaîne est basée sur le gratuit, il n'y a donc pas de retour à attendre de ces diffusions...

La mission a rencontré deux opérateurs privés spécialisés dans la musique : *Mezzo*, du groupe Lagardère, et *MediciTV*, indépendant. S'ils estiment légitime la demande des producteurs de spectacle vivant, ils sont en revanche sur un modèle économique extrêmement fragile, basé sur les abonnés, qui leur permet difficilement de supporter de nouveaux coûts.

2.3. Les autres diffuseurs

La mission a rencontré *Télessonne*, chaîne locale qui diffuse environ 1h30 par semaine de spectacle vivant, sur 15h de diffusion hebdomadaire, soit environ 10% du total des programmes. La majeure partie de ces diffusions est constituée par l'émission "la route des festivals", produit par la Télévision de Rennes, et mutualisée. En tant que chaîne locale, *Télessonne* se dit intéressé par le développement de captations dans des lieux de spectacle locaux, qui le demandent, et leur diffusion sur la (ou les) chaînes locales, à condition de pouvoir bénéficier des aides à la production, qui compléteraient les apports en nature qu'ils sont susceptibles de faire: équipes techniques pour la captation et le montage. Reste à savoir si ce type de programme correspond aux critères de qualité énoncés par le CNC.

L'expérience menée par UGC sur la diffusion de 15 à 18 spectacles d'opéra diffusés en direct pour la moitié d'entre eux, sur un réseau de 25 salles réparties sur l'ensemble du territoire, est concluant: 80 000 entrées ont été réalisées sur la saison 2012-2013. Cependant, UGC n'envisage pas de développer les créneaux consacrés à l'opéra: il s'agit pour le groupe de conforter une image "culturelle", mais pas de transformer les salles de cinéma en « salles polyvalentes ». Comme les droits d'auteurs sont l'affaire des producteurs audiovisuels, et, en amont, des producteurs de spectacle vivant, qui sont leurs interlocuteurs, la création d'un droit pour les producteurs de spectacle vivant n'impactera pas leur modèle économique. La rémunération de ces programmes correspond à 50% de la recette de billetterie, avec un minimum garanti pour l'Opéra de Paris. Elle est versée au producteur audiovisuel qui fait son affaire des droits à payer.

Enfin, après avoir entendu un responsable de la plate-forme vidéo *Dailymotion*, dont le modèle économique est celui du *streaming* gratuit, dépendant du marché de la publicité, il apparaît que le spectacle vivant arrive loin derrière d'autres secteurs en nombre de vues (information, sport, vidéo-clips), même si les dirigeants de *Dailymotion* aspirent, à travers du mécénat et la mise à disposition d'un studio, à rendre plus visible le spectacle vivant. La rémunération correspond à 50% des recettes de publicité associées à la vidéo, ce qui représente des sommes extrêmement faibles, sauf pour les spectacles d'humour, qui sont les plus vus.

A noter, enfin, l'expérience de *SFR*, qui capte, en partenariat avec Universal, dix concerts par an, lors de festivals comme *Rock-en-Seine* au titre de son image de marque, mais qui ne réalise aucun bénéfice sur cette activité, à rapprocher du mécénat.

La mission a pu dès lors constater l'équilibre fragile de l'exploitation des captations, où, sur les chaînes de télévision ou internet, les rémunérations à attendre en aval sont quasi-inexistantes, ou très marginales voire nulles sur des plates-formes dédiés. En revanche, le modèle économique repose sur un équilibre au moment de la production, permis grâce à l'apport des aides sélectives et automatiques du CNC, ainsi que sur les obligations des diffuseurs audiovisuels. L'ensemble de ces financements a beaucoup progressé depuis une décennie, mais devrait probablement plafonner.

II - Analyse de l'économie de la captation de spectacles vivants.

L'institution d'un droit *sui generis* suppose d'objectiver la structure et les dynamiques économiques dans lesquelles il s'inscrirait. Un droit des producteurs du spectacle vivant engagerait en effet l'ensemble du secteur caractérisé par une très grande diversité de modèles économiques au-delà du seul domaine des musiques actuelles.

Il s'agit d'apprécier, compte tenu des mutations industrielles en cours, notamment en raison de la mutation numérique :

- Les tendances économiques du spectacle vivant et de la musique enregistrée où s'est nouée la demande d'un *droit sui generis* ;
- La structure et la dynamique du financement de la production de captations audiovisuelles de spectacles vivants ;
- Les débouchés des captations audiovisuelles de spectacles vivants.

1. Tendances économiques du spectacle musical et de la musique enregistrée.

Dans la filière musicale, l'inversion rapide des chiffres d'affaires de l'industrie des phonogrammes (pour la production surtout) et de l'économie du spectacle a suscité l'analyse selon laquelle les rapports de force au sein de la filière en seraient aussi inversés.

Cette analyse doit être nuancée : le passage progressif à la distribution numérique de phonogrammes de détaillants mondiaux (*Apple, You Tube, Spotify,...*) comme d'origine nationale (*Deezer, Qobuz...*) a accru le pouvoir de négociation d'un petit nombre d'acteurs de la filière musicale (*majors* et éditeurs) déployant par ailleurs des stratégies de valorisation des droits et de diversification d'activités qui peut entrer en concurrence avec les producteurs de spectacle.

Le contexte numérique s'est traduit par une division par trois en volume et par quatre en valeur du chiffre d'affaires des industries de phonogrammes en raison des effets déflationnistes de la numérisation des phonogrammes (dématérialisation, déstructuration de l'album au profit du titre, pouvoir de marché de distributeurs numériques mondiaux, etc.). Parallèlement, il a rehaussé la valeur du spectacle vivant qui a connu pourtant un retournement - en volume - de ses activités depuis le milieu des années 2000.

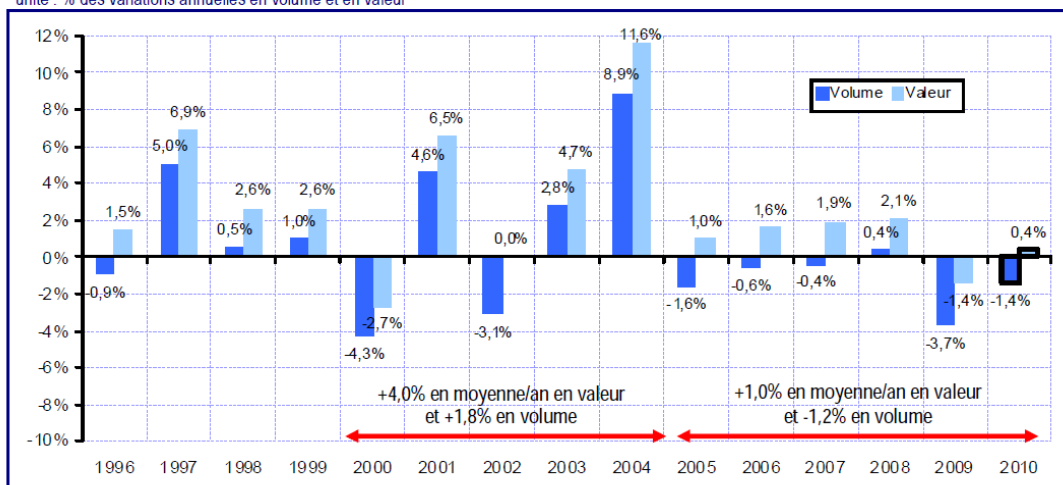
1.1. Tendances du spectacle vivant.

L'analyse économique du secteur du spectacle vivant montre qu'il s'agit d'un secteur dont la dynamique a été plutôt positive en termes de chiffre d'affaires au cours des quinze dernières années. Mais ce constat doit être relativisé car la croissance du chiffre d'affaires s'est affaiblie depuis le milieu des années 2000.

Si la croissance du chiffre d'affaires avait été forte de 1996 à 2004, elle s'est ralentie et serait même devenue négative au tournant de la décennie 2010 pour ne s'établir qu'à 1% par an en valeur alors qu'en volume elle était déjà négative depuis le milieu des années 2000.

Chiffre d'affaires des arts du spectacle vivant en volume et en valeur (NAF 90.01Z)

unité : % des variations annuelles en volume et en valeur

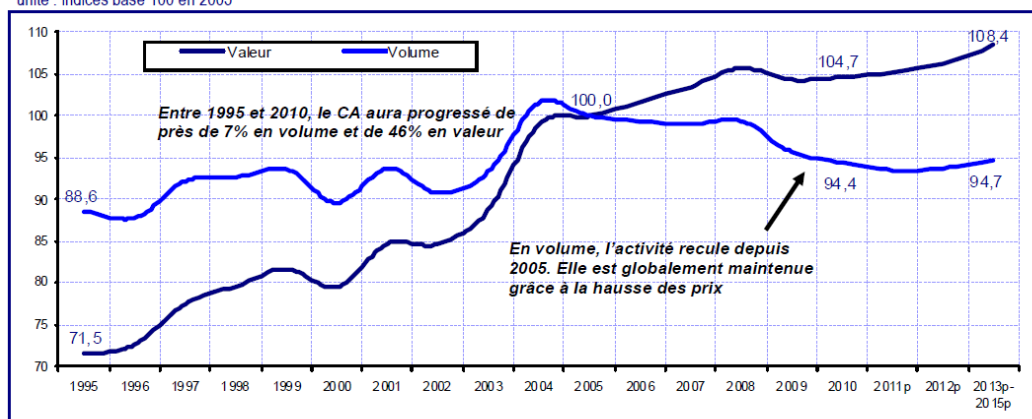


Source : INSEE

Il est nécessaire d'observer le caractère apparent de la croissance du chiffre d'affaires du secteur. Elle a été réelle en valeur à travers la hausse des prix, mais elle s'est retournée en volume. On note ainsi une croissance en valeur de 47% alors qu'en volume elle n'est que de 7% depuis 1995 et qu'elle diminue depuis le milieu de la décennie 2000. La croissance constatée sur longue période procède d'un effet-prix puissant, mais classique et caractéristique du secteur : augmentation relative des prix supérieure à celle de la production globale.

Chiffre d'affaires des arts du spectacle vivant en volume et en valeur (NAF 90.01Z)

unité : indices base 100 en 2005



Source : INSEE

Cette décomposition (valeur/prix) est indispensable pour apprécier la dynamique effective du secteur.

L'augmentation des prix constatée à l'échelle mondiale a été prononcée durant les dernières années, en particulier dans le domaine des concerts de musiques actuelles à travers les tournées mondiales, certains lieux de spectacle, le théâtre lyrique.

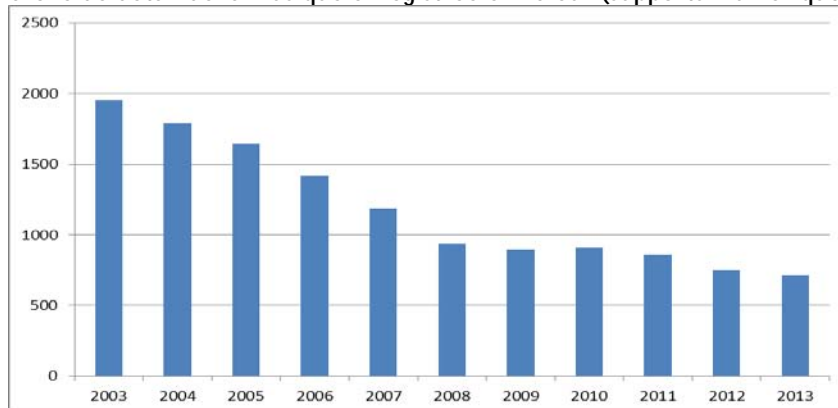
Mais l'inversion des courbes de chiffres d'affaires des secteurs de l'industrie des phonogrammes et du spectacle vivant suggère d'aller au-delà des données en valeur, car la croissance en valeur a aussi commencé à buter sur la diminution de la propension à consommer des ménages. De plus, la fragilité d'un grand nombre d'acteurs a eu tendance à s'amplifier dans la période récente alors même que la croissance du chiffre d'affaires pouvait donner l'apparence d'être toujours bien orientée.

1.2. Tendances de la musique enregistrée.

Il faut rappeler sommairement que l'industrie de la production et de l'édition de phonogrammes continue de connaître une contraction forte de son chiffres d'affaires, tant en volume qu'en valeur.

La crise du marché de la production de phonogrammes ne s'interrompt pas. Elle se poursuit à un rythme dont l'importance vient de reprendre depuis 2010. En 2013, en valeur, la baisse du marché de détail a atteint -5,2% en magasins et concerne désormais le segment du téléchargement qui diminue pour la première fois (-4,4%). Les ventes au détail ont repris leur tendance négative en volume (-8,2%) en 2013 alors qu'elles s'étaient stabilisées depuis 2009.

Marché de détail de la musique enregistrée en valeur (supports+numérique) ¹

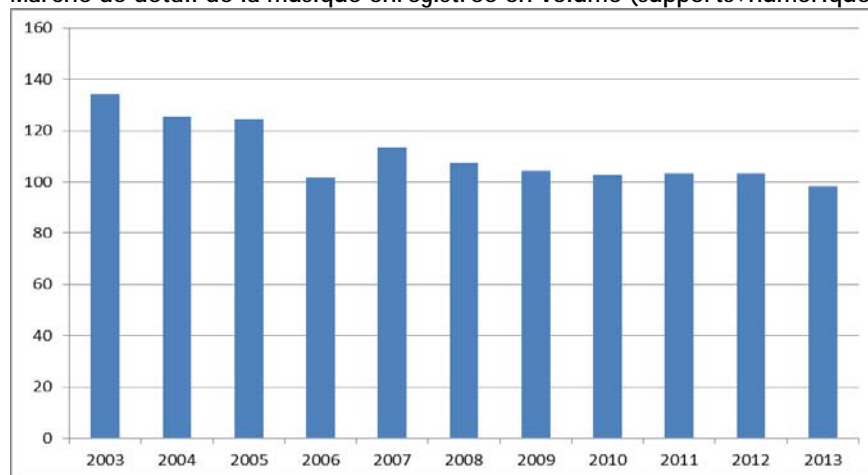


Source : GFK/Observatoire de la musique/SNEP

La chute des ventes de musique enregistrée sur supports que la croissance du chiffre d'affaires des ventes numériques est loin de compenser, reste fondamentalement provoquée par la déflation numérique (dématérialisation et internationalisation du prix de vente unitaire ou de la location numérique) bien plus que de la baisse des volumes.

¹ Données GFK - Observatoire de la musique (2003-2010), SNEP (2011-2013) sur la même méthodologie d'analyse des ventes au détail de musique enregistrée sur supports et numérique.

Marché de détail de la musique enregistrée en volume (supports+numérique)



Source : GFK/Observatoire de la musique/SNEP

L'adaptation du secteur s'est effectuée principalement sur les charges des entreprises (coûts fixes dont emploi, investissements, etc.) et une réduction des marges. Mais au cours de la décennie de crise du chiffre d'affaires, la rentabilité des entreprises a été affectée dans une proportion plus faible que cette baisse - surtout des *majors* au plan international.

En conséquence, l'inversion de tendances des chiffres d'affaires tient essentiellement à leurs évolutions respectives en valeur : inflation classique des prix dans le spectacle *versus* déflation numérique dans une industrie des phonogrammes à la recherche de relais de croissance et d'ajustements continus des coûts sur l'ensemble de la filière.

1.3. Une forte chute des « tour supports ».

Dans la filière musicale - segment majeur de l'économie du spectacle vivant, la chute du chiffre d'affaire de l'industrie des phonogrammes depuis 2002 s'est traduite par une recomposition des investissements et des risques pris pour le développement d'artistes. La réduction très significative des investissements des producteurs de phonogrammes, et dans une moindre mesure des éditeurs de musique, en direction du spectacle musical, à travers les « tour support » est donc très réelle.

Ce mouvement, engagé au milieu des années 2000 n'a pas cessé de s'amplifier.² En effet, le montant moyen de ces apports, qui avait déjà nettement baissé entre 2006 et 2009 (-22%) a très fortement chuté sur la période 2009-2012 (-73%) : -80% sur la période 2006-2012. La contribution de producteurs de disque et des éditeurs (tours supports et valorisation) n'atteint plus que 2% du budget moyen des charges en 2012.

² cf. *La production de spectacles de musiques actuelles en France : Eléments et pistes de réflexion autour du développement d'artistes à partir des données de 655 productions de spectacles*, CNV Info N°25, 2011.

Evolution des tour-supports (2006-2012)

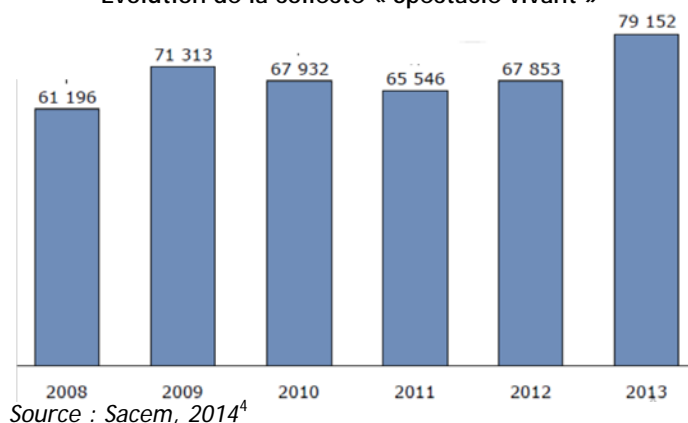
	2006	2009	2012	2006-2009	2009-2012	2006-2012
Pour l'ensemble des projets						
Nombre total de projets	210	192	229	-9%	19%	9%
Budget moyen des charges	113 752 €	123 244 €	100 674 €	8%	-18%	-11%
Maison de disque - tour support	4 880 €	3 347 €	527 €	-31%	-84%	-89%
Maison de disque - valorisations	2 612 €	2 262 €	914 €	-13%	-60%	-65%
Editeur - tour support	1 081 €	1 019 €	299 €	-6%	-71%	-72%
Editeur - valorisation	181 €	220 €	79 €	22%	-64%	-56%
Total des tour support et valorisation	8 754 €	6 849 €	1 819 €	-22%	-73%	-79%
Poids tour support et valorisation	8%	6%	2%			
Part des projets soutenus (tour support et valorisation)						
	70%	58%	35%			
Pour les seuls projets soutenus (tour support et valorisation)						
Nombre total de projets	148	111	80	-25%	-28%	-46%
Budget total des charges	16 723 131 €	15 242 903 €	9 282 783 €	-9%	-39%	-44%
Budget moyen des charges	112 994 €	137 323 €	116 035 €	22%	-16%	3%
Maison de disque - tour support	6 925 €	5 790 €	1 508 €	-16%	-74%	-78%
Maison de disque - valorisations	3 706 €	3 912 €	2 615 €	6%	-33%	-29%
Editeur - tour support	1 534 €	1 763 €	855 €	15%	-51%	-44%
Editeur - valorisation	257 €	381 €	227 €	48%	-41%	-12%
Total des tour support et valorisation	12 421 €	11 847 €	5 206 €	-5%	-56%	-58%
Poids tour support et valorisation	11%	9%	4%			
Maison de disque - tour support	6%	4%	1%			
Maison de disque - valorisations	3%	3%	2%			
Editeur - tour support	1%	1%	1%			
Editeur - valorisation	0%	0%	0%			

Source : CNV, 2014.

Il en résulte un déport des investissements et des risques économiques sur les producteurs de spectacle musical, antérieurement assumés plus largement par les producteurs et éditeurs de musique enregistrée pour le développement d'artistes à travers le financement de concerts.

Parallèlement, l'économie des concerts a largement progressé depuis dix ans. Elle représente plus des trois-quarts de représentations de spectacle vivant, en particulier grâce à la vitalité du secteur associatif et a bien progressé : +23,31% en cinq ans ; +29,31% sur la catégorie concerts.

Evolution de la collecte « Spectacle vivant »³



³ cf. *Le spectacle vivant en France en 2009*, Sacem, 2011

⁴ A la demande de la mission, la Sacem a bien voulu actualiser et fournir ses données sur le spectacle musical, soit concerts de variétés, concerts symphoniques, bals dansant.

Deux nuances doivent cependant apportés. En premier lieu, l'ensemble des genres musicaux ne connaît pas une croissance aussi positive. De plus, la concentration des revenus sur les tournées dont l'évolution est plutôt négative joue un grand rôle sur l'ensemble du secteur.⁵

En effet, ce segment d'activités du spectacle vivant, confrontée à une situation caractérisée par une forte concentration du chiffre d'affaires réalisé par des tournées dont le nombre de dates est faible et stable, est donc très dépendant du succès d'un petit nombre d'artistes (environ 20 tournées réalisent près d'un quart de l'activité commerciale du spectacle vivant).

1.4. Des stratégies industrielles concurrentes dans la filière musicale.

La crise des supports d'enregistrement a eu pour effet une évolution, parfois importante, des stratégies d'acteurs de la filière musicale pouvant conduire à amplifier le degré et la nature de la concurrence.

1.4.1. Des stratégies d'intégration verticale emblématiques.

L'acquisition de l'*Olympia* par *Universal music* en 2001, avant la crise du disque, a laissé croire à une vaste restructuration de la filière musicale. Pour autant les stratégies d'intégration verticale sont restées relativement limitées. En premier lieu, elles concernent essentiellement les musiques actuelles et l'industrie des phonogrammes. De plus, elles sont le fait d'un nombre limité d'acteurs.

D'un côté, chaque *major* a acquis une ou deux sociétés de production de spectacle. Ainsi, *Warner Music* a acquis *Front Line Management* en 2007, *Jean-Claude Camus Productions* en 2008, devenu *Décibel productions* et *Nous Productions* en 2010. Pour sa part, *Sony-BMG* a acheté *Arachnée Productions*, tandis qu'*Universal* acquerrait *Sanctuary Group* en 2007 pour des activités de management d'artistes, de merchandising et d'organisation de tournées, en complément de *U think !* pour des activités de sponsoring, et enfin *Le Sentier des Halles*.

Des producteurs indépendants ont également emprunté cette stratégie, ainsi notamment de *Wagram Music* achetant des parts de *Tôt ou tard* (éditeur, spectacle et management) ou développant *W Spectacle* à partir de 2010 dans une stratégie de complémentarité du développement artistique des labels et des éditions. La stratégie peut aussi prendre la forme de développement de sociétés de production de spectacles et de tournées, ainsi de *Zouave Production* pour le label *Tôt ou Tard*, ou encore *Corida* pour *Because group* qui déploie aussi une activité de management d'artistes et d'exploitation de salles (*La Cigale, La Boule Noire*).

Enfin, parmi les nouveaux entrants, *Fimalac* est entré dans la filière musicale au-delà de la gestion de salle, en prenant ou contrôlant en 2009 *Gilbert Coullier Productions* et *Vega* l'année suivante pour l'exploitation d'équipements sportifs et culturels.

⁵ cf. *Spectacle vivant : l'atout numérique*, Sacem, 2013.

Ces stratégies d'intégration verticale visent une diversification des revenus de la filière musicale, moins structurée qu'auparavant par le secteur de la production de disques. Dites 180°, ces stratégies demeurent limitées : une activité de production de disque / une activité de production de spectacle vivant, à l'instar d'un acteur indépendant comme *Asterios*. Pour les producteurs de disque, elles s'analysent comme une logique de diversification et substitution de revenus par des activités nouvelles au moment de la réduction des revenus issus de la production.

1.4.2. Des stratégies concentrées sur l'exploitation des droits.

Plus que les stratégies d'intégration verticale, ce sont les conditions économiques de l'industrie du disque⁶ et de l'économie des musiques actuelles⁷ qui ont été profondément transformées par le numérique, vecteur de diminution de valeur à travers la dématérialisation, la désintermédiation et la déspecialisation.

Il en résulte une recomposition des segments de la filière que caractérise la faculté de la plupart des acteurs à chercher concurrentiellement la maîtrise juridique de la valeur concentrée dans la valorisation des droits sur plusieurs canaux.

Cette transformation du paysage s'opère dans une conjoncture de réduction des prises de risques d'investissement dans le développement d'artistes, une plus grande fragilité des marges. Elle se traduit par une recherche concurrentielle de maîtrise de débouchés et l'ouverture de la concurrence du développement d'artistes et de la valorisation des droits⁸. La traduction juridique de ces stratégies à travers les pactes de préférence éditoriale, les contrats d'exclusivité passés entre producteurs de spectacle vivant et artistes, les contrats d'artistes passés avec les producteurs de phonogrammes, manifeste ces mutations concurrentielles.⁹

C'est dans ce contexte de mutation de la filière musicale, que le débouché constitué par les captations audiovisuelles de spectacle vivant est devenu l'objet d'un regain d'intérêt, même s'il ne concerne pas que ce domaine, mais aussi le théâtre, le lyrique, la danse, les arts de la rue, le cirque, l'humour, etc. En outre, il répond à une évolution des modes de consommation de la musique et de son marketing, caractérisés par la montée en puissance de la vidéo.¹⁰

⁶ Par ex. F. Moreau, N. Curien, *L'industrie du disque*, La découverte, 2006.

⁷ G. Guibert, D. Sagot-Duvaurox, *Musiques actuelles : ça part en live, Mutations économiques d'une filière culturelle*, Irma-DEPS, 2013.

⁸ W.Lize, D. Naudier, O. Roueff, *Intermédiaires du travail artistique, à la frontière de l'art et du commerce*, DEPS-Documentation française, 2011.

⁹ cf. Pierre-Marie Bouvery, *Les contrats 360°*, Irma, 2011.

¹⁰ cf. *Spectacle et numérique, nouveaux leviers de croissance économique*, Prodiss, 2014.

2. Structure et dynamique économique des captations audiovisuelles.¹¹

L'économie de la captation audiovisuelle est une économie d'offre particulièrement dynamique. Fondée sur une régulation du marché à travers des obligations de diffusion audiovisuelle et de préachats, elle appuie son financement sur les mécanismes d'aides à la production.

2.1. Des économies structurellement divergentes : audience vs publics.

L'économie de la captation audiovisuelle est essentiellement portée par l'aval : les diffuseurs audiovisuels. En raison du goulot d'étranglement des débouchés réglementés (obligations de diffusion), ils disposent de l'essentiel du pouvoir de marché : capacité de sélectionner leurs investissements et les diffusions de spectacles.



A l'inverse, dans une situation concurrentielle de différenciation horizontale très forte des genres et des spectacles, les ayant-droits (auteurs et artistes et interprètes, voire producteurs de phonogrammes) et les producteurs de spectacle vivant se trouvent placés dans une situation défavorable. Selon les genres, les auteurs, les productions, seul un petit nombre d'auteurs, d'artistes, de salles, de producteurs de spectacle disposent d'un réel pouvoir de négociation.

Plus fondamentalement en effet, si les producteurs de spectacle vivant sont tournés vers la constitution et le développement de publics propres à tel genre ou tel artiste, les diffuseurs suivent une logique d'audience fédératrice, en dépit de la multiplication des chaînes de télévision et de la spécialisation des cases de programmations / diffusion.

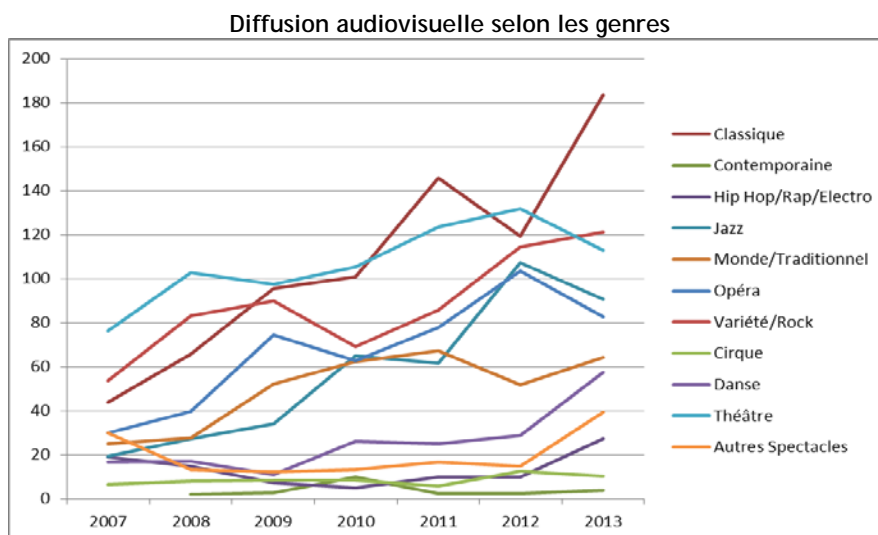


Cette structure de marché peut induire une insatisfaction réciproque des acteurs : des diffuseurs sélectionnant parmi l'offre de spectacles permettant d'atteindre une audience importante alors qu'il s'agit de programmes de nature à segmenter celle-ci ; des producteurs de spectacle ayant investi dans des œuvres capables de fédérer des publics à qui il semble que la diffusion audiovisuelle est insuffisante.

Cette structure peut impliquer des effets culturels négatifs : un risque de sélection de spectacles en seule vue de recherche d'une large audience au détriment de genres ou spectacles réputés difficiles. Pourtant, avec un fort développement des heures de diffusion de spectacle, ce risque a laissé place à une représentation croissante de la

¹¹ Le volume et la qualité des données produites par le CNC et les études du CSA ont facilité l'appréhension de cette économie.

plupart des genres de spectacle vivant. Ainsi, jamais le volume de diffusion de captation audiovisuelle de spectacle vivant n'a été aussi important qu'à présent.



Source, CNC, 2014. (nb d'heures)

Ces économies à structures et stratégies distinctes ont trouvé dans l'économie réglementée de la captation et de la diffusion de spectacle vivant, créée à des fins culturelles grâce à des mécanismes d'aide et de réglementation pour réduire le risque de défaillances du marché audiovisuel, un espace partagé de financement et de développement.

La réglementation du marché est en effet apparue nécessaire pour constituer des débouchés à la captation de spectacle vivant que la structure économique des médias pouvait rendre improbables ou insuffisants. Elle se décline par l'aval - les obligations de diffusion et préachats - et trouve un relai de financement par des mécanismes d'aides à la production audiovisuelle.

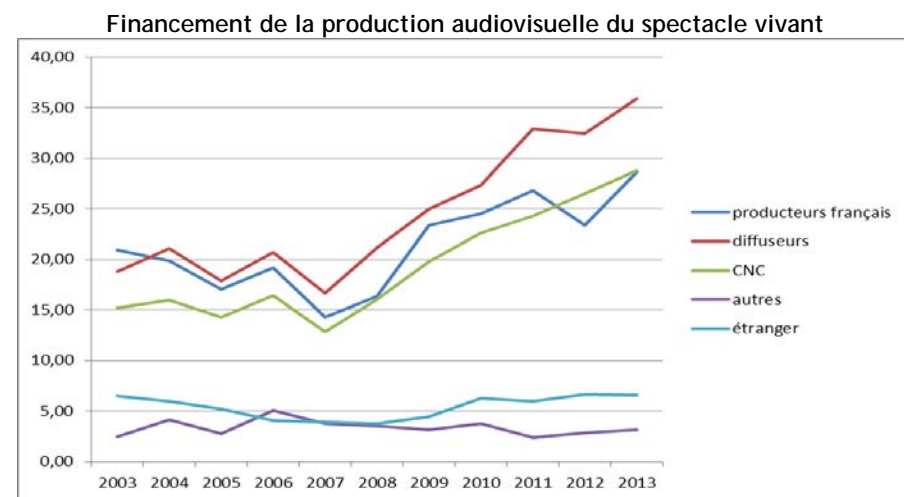
2.2. Une économie portée par les obligations de diffusion et les préachats.

Malgré la croissance du nombre d'heures de diffusion audiovisuelle de spectacle et celui des diffuseurs¹², la programmation de captations reste très marginale.

Pourtant, ce sont les diffuseurs audiovisuels qui sont au déclenchement de l'économie dynamique de la captation de spectacle vivant, à travers des préachats qui ont fortement progressé depuis une décennie et réalisent une part essentielle du financement, effet de la multiplication des chaînes et du maintien des obligations de

¹² Soit : Arte, Be Black, Canal+, Comédie+, D8, D17, France 2, France 3, France 4, France 5, France Ô, L'énorme Tv, M6, Melody, Mezzo, MTV, NT1, TF1, Trace Africa, Trace Tropical, Trace Urban, W9, (cf. Guide de chaînes thématiques, CSA, DGMIC, CNC, Acess, 2013, auxquels s'ajoutent les chaînes locales. ; cf. *La production audiovisuelle aidée en 2013*, CNC, 2014.

diffusion, mais aussi d'un engagement des diffuseurs sur ce genre qui atteint son record en termes de diffusion comme de financement aidé en 2013.



Source : CNC, 2014

Mais l'économie d'ensemble demeure dépendante financièrement et du point de vue de l'audience du rôle des chaînes hertziennes gratuites, en particulier du service public ; des chaînes payantes ensuite, même si le poids des chaînes locales est devenu essentiel en particulier pour la diffusion de concerts de musiques actuelles. Dans le même temps, en termes de financement, la part de l'international est restée faible (entre 5 et 7% du total), signe du caractère très national de ce segment de production audiovisuelle¹³.

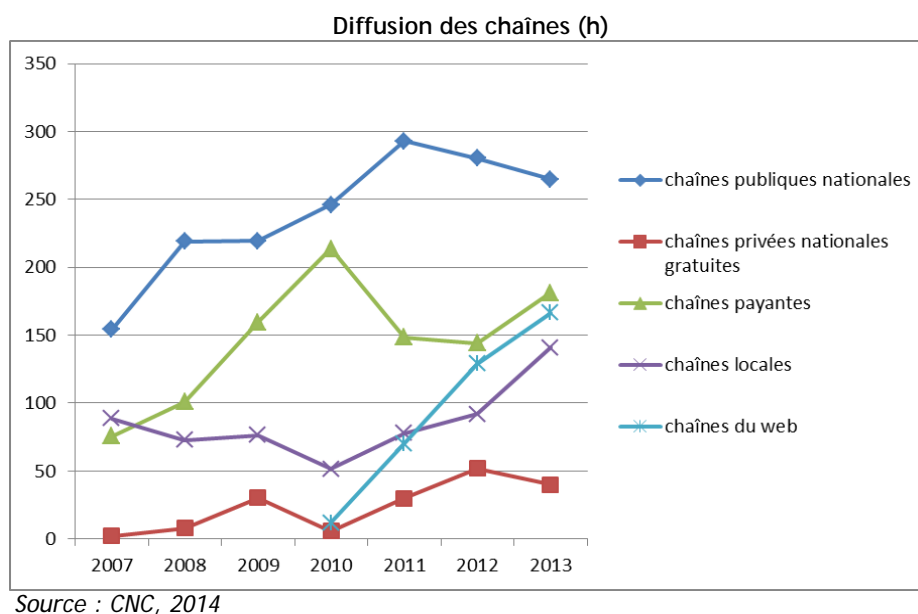
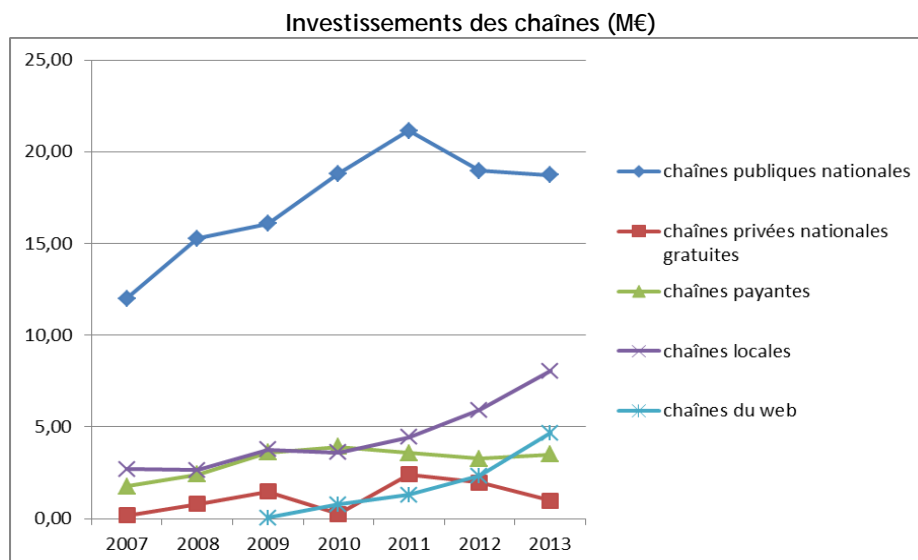
2.2.1. La diffusion audiovisuelle sur la télévision.

Les obligations de diffusion et d'investissement dans la production des diffuseurs constituent le levier principal d'une économie de la production des captations de spectacle vivant en réelle croissance, où les chaînes du service public assurent une fonction centrale.

2.2.1.1. Les chaînes gratuites.

Dans le paysage audiovisuel, les chaînes gratuites jouent un rôle déterminant à travers les obligations générales relatives aux investissements des chaînes en faveur des œuvres patrimoniales et à travers les obligations de diffusion relatives au spectacle vivant. En leur sein, les chaînes du service public jouent un rôle clé en raison des missions de service public qui leur sont assignées.

¹³ Les pays d'Europe du Nord ont eu tendance à réduire leurs acquisitions et dans une moindre mesure le Japon, de sorte qu'après un reflux en termes de financement, les marchés à l'exportation sont assez faibles pour un volume de l'ordre de 4,5M€ par an.



Les obligations sont en effet très variables :

- Les chaînes du service public ont selon les articles 5 et 6 de leur cahier des charges¹⁴, comme obligations de diffusions de spectacles lyriques, chorégraphiques et dramatiques, selon un système de points affectés, fonctions des jours et heures de diffusion. Ces obligations concernent les émissions musicales pour « des concerts de musique classique interprétés par des orchestres européens et français, nationaux et régionaux, parmi lesquels figurent

¹⁴ Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions.

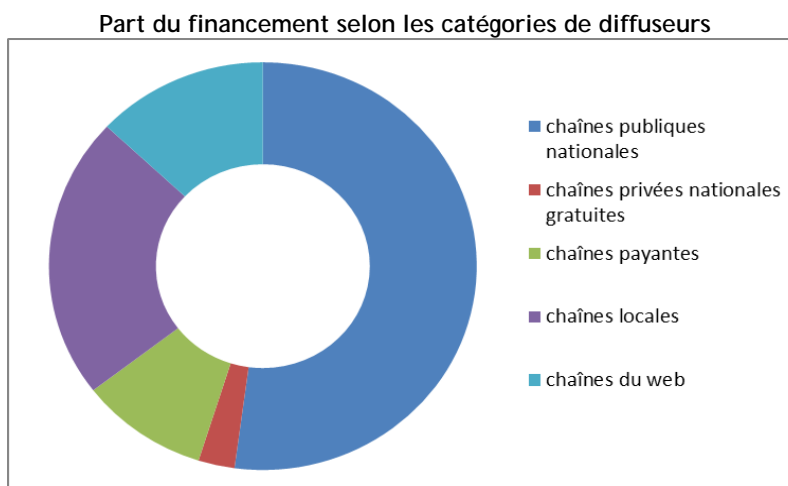
ceux de Radio France » (art.5), mais surtout pour faire « connaître les diverses formes de l'expression théâtrale, lyrique ou chorégraphique », des « retransmissions régulières en direct » de théâtre, la diffusion équitable de « spectacles lyriques, chorégraphiques et dramatiques » qu'ils soient « *produits par les théâtres, festivals et organismes d'action culturelle ; spécialement créés ou recréés pour la télévision et interprétés par des artistes professionnels ; ou présentés dans le cadre de manifestations exceptionnelles, telles que des concerts ou des spectacles événements, et interprétés par des artistes professionnels.* » (art.6).

Au-delà du cahier de charges, *France Télévision* a formalisé ses investissements pluriannuels avec les producteurs audiovisuels de 2012 à 2015 ainsi que les modes d'exploitation audiovisuel et numérique au sein de son COM.¹⁵

- *Arte, s'engage à « développer des captations événementielles en 3D relief, qui seront autant d'occasions pour explorer de nouvelles possibilités de création audiovisuelle mais aussi pour former le monde de la production à ces nouvelles technologies. "Par ailleurs, les nombreuses captations de spectacle d'ARTE Live Web permettent d'aller à la rencontre d'un public différent, plus jeune et pas nécessairement régulier d'ARTE. Les actions dans le cadre de festivals plus populaires (cirque, théâtre de rue, etc.) seront amplifiées, d'autant plus que ces manifestations lèvent les obstacles linguistiques auxquels ARTE est confrontée. Le projet « ARTE Live » s'accompagnera d'une politique de partenariats ambitieuse et permettra, en raison du caractère international des spectacles, de renforcer le rayonnement européen d'ARTE pour un coût maîtrisé. En effet, les chaînes « nouvelles génération » seront conçues dans une économie opportuniste. Elles combineront des programmes déjà financés par l'antenne avec des captations pour Internet utilisant des processus de production plus légers et des contenus provenant du public. Elles utiliseront des technologies de diffusion dont les coûts sont sans commune mesure avec ceux de la diffusion hertzienne. »*

¹⁵ "En matière de spectacle vivant : France Télévisions souhaite que tous les publics puissent s'approprier le spectacle vivant, dans toute sa diversité. Un accord relatif aux œuvres patrimoniales de spectacle vivant, signé en novembre 2012 avec les organisations représentant les producteurs (le CPA et le SPI) pour la période 2012-2015, traduit la volonté de France Télévisions de s'engager sur la captation et la recréation de spectacle vivant au travers d'un investissement pluriannuel. Il ouvre notamment la voie à un renforcement de l'exposition du spectacle vivant via une plate-forme numérique dédiée, lancée en juin 2013. Pendant cette année et à titre expérimental, le groupe a également obtenu de ses partenaires de pouvoir comptabiliser au titre de ses obligations de production ses investissements dans les œuvres préachetées et diffusées en télévision, intégrant des droits de vidéo à la demande gratuite allant au-delà de la période de rattrapage de 7 jours." "Culturebox, l'offre culturelle numérique lancée en juin 2013, propose des choix éditoriaux forts, des réalisations qualitatives, une plus-value communautaire qui en font un carrefour unique. Elle met en particulier à disposition du public, entre autres contenus culturels, des captations de concerts.", COM France Télévision.

L'offre de spectacle vivant audiovisuel demeure donc pour l'essentiel le résultat des obligations de service public réalisées par *France Télévision*, de l'engagement d'*Arte* dans ce domaine, et de façon plus faible des obligations des chaînes de la TNT (W9, D8).



Source : CNC, 2014

- Les chaînes musicales, W9 et D17, sont tenues d'assurer la diffusion d'un minimum de « 52 spectacles vivants » pour la première sans précision d'horaires et de « 52 programmes de spectacles vivants » par an pour la seconde avec une obligation « aux heures de grande écoute [...] au moins 50% de la part de la musique interprétée comprenant les vidéomusiques, les concerts, les émissions de variété et toute prestation d'un artiste sont d'expression française (art. 3-1-1 de leurs conventions respectives).

2.2.1.2. Les chaînes payantes.

Elles n'ont en général pas d'obligations relatives à la diffusion de spectacle vivant mais, dans le cadre de leur politique éditoriale, peuvent participer à la diffusion de l'ensemble du spectacle vivant diffusé. Il demeure que *Mezzo* sur le segment de la musique classique, concentre l'essentiel de la diffusion, mais aussi des apports en financement : 2/3 de cette catégorie avec 3,49M€.

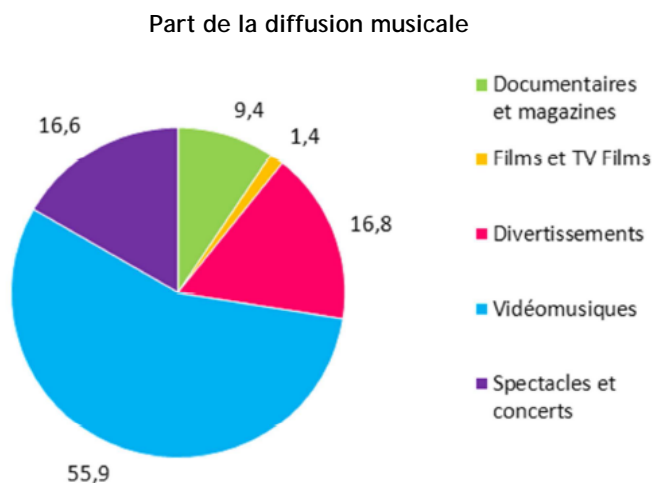
2.2.1.3. Les chaînes locales.

Les chaînes locales n'ont pas cessé d'accroître leur financement en direction de la captation de spectacle vivant, le plus souvent en deuxième ou troisième diffuseur, mais pour les musiques actuelles plus souvent en premier diffuseur. De sorte que leur rôle est devenu important en termes de diffusion et de financement, même si en termes de coût horaire de production, leur apport est faible (84,8 K€ en moyenne). Leur engagement dans ce domaine reste cependant concentré sur un nombre assez réduit de chaînes.¹⁶

¹⁶ Cinaps TV (Saint Michel sur Orge), Normandie TV, TL7 (Andrézieux-Bouthéon), TV Sud (Nîmes-Montpellier), Télé Grenoble, TVR Rennes 35 Bretagne, TV8 Mont Blanc, TLT Toulouse, TLM (Télé Lyon Métropole), etc.

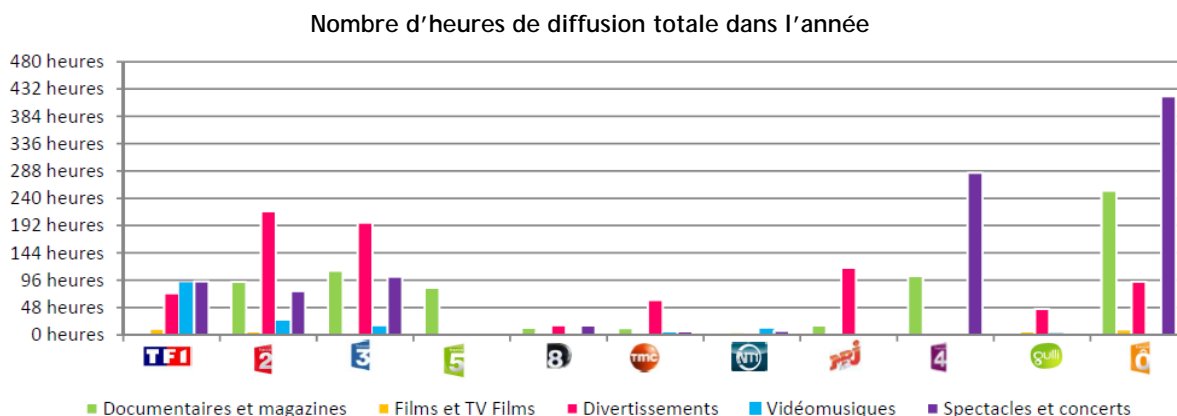
2.2.2. La diffusion de spectacles musicaux : une diffusion non stratégique.

En termes économiques, la diffusion audiovisuelle est centrale pour la filière musicale, mais comme pour les autres genres de spectacles, la diffusion de spectacles et de concerts qui représente un peu plus de 16% de la diffusion totale de musique est diffusée dans des conditions peu favorables.



Source CSA / Direction des programmes

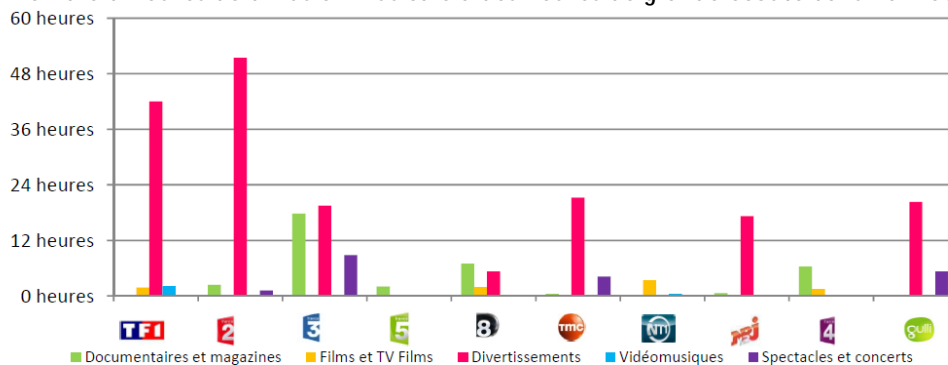
La diffusion de captation relève d'une programmation principalement nocturne et exceptionnellement à des heures de grande écoute.



Source CSA / Direction des programmes

En outre, la diffusion de spectacle vivant fait l'objet d'une segmentation importante selon les chaînes, ainsi, de *D17* pour les concerts de musiques actuelles. Cette segmentation implique de faibles débouchés d'audience par genre. Aux heures de grande écoute, la diffusion de spectacle vivant capté reste donc aussi très marginale.

Nombre d'heures de diffusion musicale à des heures de grande écoute dans l'année



Source CSA / Direction des programmes

Les analyses plus fines menées sur des échantillons de chaînes audiovisuelles confirment la problématique de la diffusion de spectacle vivant : une présence concentrée sur les chaînes du secteur public ainsi qu'Arte ou bien par des chaînes spécialisées avec obligations de diffusion ou non ; des horaires de diffusion nocturne ; des segmentations très forte selon les genres ; et toujours, malgré les sélections opérées, des audiences très modestes.¹⁷

Cette problématique centrale de l'économie audiovisuelle du spectacle vivant, ne conduit pourtant pas à une diminution prononcée de la diffusion de spectacle vivant. Au contraire, la lecture des bilans des chaînes que réalise le CSA pour les chaînes ayant des obligations de diffusion, dénote plutôt, au-delà d'ajustements conjoncturels, un respect des obligations de diffusion de captation audiovisuelle de spectacle, voire des volumes de diffusions supérieurs aux obligations. La même tendance est observable par le volume de diffusion des chaînes non soumises à obligations.

Cependant, il convient d'être attentif à la baisse récente du rôle financier du service public, relayée par le financement croissant des chaînes locales et des chaînes web, mais à des niveaux unitaires significativement plus faibles.

3. Le CNC, cœur de l'économie de la captation audiovisuelle de spectacle.

A mesure du déploiement des obligations des diffuseurs dont le nombre est allé croissant, l'aide à la production audiovisuelle dans ce domaine s'est non seulement installée, mais elle a engagé une croissance vive et non démentie, alors même que la part du documentaire progressait considérablement.

Dans les années récentes, cette tendance s'est notablement amplifiée pour la plupart des critères retenus : dossiers aidés, volume horaire, devis, apports des diffuseurs, apports du CNC.

¹⁷ *Rapports de l'Observatoire de la diversité musicale dans le paysage audiovisuel*, Observatoire de la musique, 2012.

3.1. La structure et la dynamique du financement aidé de captations.

L'ensemble des dispositifs d'aide du CNC (automatique et sélective) à la production audiovisuelle du CNC vient à l'appui du développement de la production de captation audiovisuelle de spectacles vivants. Ses modifications, en particulier le Web Cosip ont contribué à accompagner la transition numérique de ce segment de production aidée, notamment en termes de formats et de diffusion sur des services en ligne, y compris de la part des diffuseurs audiovisuels (*Culture Box, Arte Live web*).

Panorama de la production audiovisuelle aidée : spectacle vivant

	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Nombre de dossiers aides	201	188	170	193	148	166	247	249	301	348	433
volume horaire (heures)	439	433	354	434	321	401	486	529	621	697	793
devis (M€)	65,0	67,1	57,2	65,4	51,4	60,9	75,7	84,5	92,4	91,8	103,1
coût horaire (K€/heure)	148	155	161	150	160	151	156	159	148	131	129
apports des diffuseurs (M€)	18,8	21,1	17,8	20,7	16,6	21,2	25,0	27,3	32,9	32,5	35,9
CNC (M€)	15,2	16,0	14,3	16,4	12,8	15,9	19,8	22,2	24,2	26,3	28,5
apports étrangers (M€)	6,5	6,0	5,2	4,1	3,9	3,7	4,5	6,3	6,0	6,6	6,6
apport horaire des diffuseurs (K€)	42,8	48,8	50,4	47,7	51,9	52,8	51,4	51,7	53,0	46,6	45,3
apport horaire du CNC (K€)	34,6	36,9	40,4	37,8	39,8	39,6	40,7	41,9	39,0	37,7	35,9

Source CNC, 2014.

Les mécanismes d'aide à la production audiovisuelle du CNC pour la captation de spectacle constituent un relai essentiel du financement par les diffuseurs. Leur volume a progressé parallèlement aux investissements des chaînes de sorte que la part occupée des aides sur ce genre est devenue a crû fortement. Commencée dans les années 80, ce segment de production audiovisuelle s'est installé progressivement avant de connaître depuis la seconde partie de la décennie 2000 une croissance très vive.

Aides du CNC à la production selon la nature de subvention en 2013 (M€)

	aides sélectives	aides automatiques ¹	avances	total	
fiction		3,9	57,7	16,3	77,9
documentaire		8,6	66,0	19,7	94,2
animation		5,8	31,3	3,4	40,6
spectacle vivant		0,6	21,2	7,0	28,8
magazine d'intérêt culturel		3,9	0,0	-	3,9
total		22,8	176,3	46,4	245,4

¹ Y compris les compléments d'aide et les subventions au titre du « web COSIP ».

Source : CNC, 2014

Au-delà de la contribution du CNC à la logique impulsée par les apports des diffuseurs à ce genre de production audiovisuelle, il faut noter que sa contribution a fini par devenir majeure. Mesuré par le poids des aides du CNC dans le total des devis, le domaine de la production audiovisuelle aidée pour le spectacle est de tous les domaines, celui qui en dépend le plus (27,9% des devis), soit bien au-dessus du suivant qu'est l'animation, et l'un de ceux qui a connu la plus forte progression, récente comme sur longue période, pour un nombre faible de producteurs audiovisuels spécialisés.

Evolution du poids des aides dans le total des devis

	2009	2010	2011	2012	2013	poids des aides dans le total des devis 2013 (%)
fiction	73,5	69,6	77,0	73,0	77,9	11,0
documentaire	67,5	74,5	80,3	87,8	94,2	19,2
animation	42,7	39,2	43,0	37,8	40,6	19,0
spectacle vivant	19,8	22,6	24,3	26,5	28,8	27,9
magazine d'intérêt culturel	4,7	3,8	4,4	4,1	3,9	10,9
total	208,1	209,7	229,0	229,2	245,4	15,8

Source, CNC, 2014.

De fait, les aides automatiques du CNC, l'aide sélective ayant peu varié, sont déterminantes du modèle de développement du secteur, en particulier en termes d'heures aidées dont le volume a fortement progressé depuis 2006 et après 2011. Il en résulte la formation d'un véritable sous-secteur de la production audiovisuelle indépendante dédié à la captation audiovisuelle de spectacle.

3.2. Enjeux des évolutions des aides dans le domaine de la captation.

Face à la progression du poids du CNC dans le genre du spectacle vivant et à des usages conduisant à financer des parts significatives des dépenses initiales de production de spectacle vivant, le CNC a élaboré en 2006 une doctrine non réglementaire, mais interprétative des conditions d'éligibilité aux aides pour les adaptations audiovisuelles de spectacles vivants.¹⁸ Cette doctrine a été prolongée en 2011 par un changement important des règles.

La doctrine élaborée a permis de préciser la nature des programmes soutenus dans le cadre des missions d'aide à la production audiovisuelle « *faisant appel une véritable démarche de création artistique par le réalisateur* » et intégrée dans une chaîne économique déclenchée par les commandes de diffuseurs de captation ou recréation de « spectacles unitaires et autonomes (un artiste dans l'intégralité de sa prestation) ». La constitution de cette doctrine a précisé les conditions d'éligibilité au compte de soutien destinée au producteur délégué, à raison de l'initiative du projet audiovisuel, de la détention des droits et de la capacité à les exploiter.¹⁹

Elle est à la source de la constitution d'un segment de la production audiovisuelle dédiée à la captation qui doit répondre à des critères forts en termes de création audiovisuelle. Elle a eu pour effet des évolutions significatives en ce qui concerne l'évolution des devis, les modes de financement, etc.

En 2011, l'évolution des conditions d'accès aux aides à la production a fait l'objet d'une réforme plus importante portant sur le fonctionnement du compte automatique et le

¹⁸ CNC, *Nouveaux critères d'éligibilité des adaptations audiovisuelles de spectacles vivants*.

¹⁹ « Les critères minimum pour garantir une qualité technique objective du programme reposent sur un calcul de points, fonction des « temps de préparation, de tournage et de montage et qui se répartissent idéalement comme suit : 10 jours de préparation artistique, 3 jours de tournage ou 3 prises intégrales du spectacle, 10 jours de montage image. »

mode de calcul du « généré d'une œuvre.²⁰ Celle-ci a concerné les coefficients, fonction des « dépenses horaires françaises » précisées à cette occasion et s'est traduite par un abaissement du seuil minimal d'accès (de 76 300€/h à 48 000€/h) et la suppression du palier de coefficient à 0,5.²¹

Cette réforme a produit une double série de conséquences :

- d'une part, sur l'économie de la production audiovisuelle de spectacle vivant puisqu'elle permet de soutenir des œuvres audiovisuelles au montant moins élevé qu'auparavant et donc d'accroître de façon importante le volume en minutes de captation ;
- d'autre part, en précisant la définition des dépenses horaires françaises, elle a établi que « *n'est pas prise en compte, au titre des Dépenses Horaires Françaises, la part des coûts administratifs, artistiques et techniques uniquement liée à la production du spectacle indépendamment de la production de l'œuvre audiovisuelle, lorsque cette part est valorisée en tant qu'apport en coproduction par le producteur de spectacle* ». ²²

Ce faisant, elle a séparé clairement les objectifs du Cosip en faveur des producteurs audiovisuels, des apports en coproduction des producteurs de spectacle vivant qui pouvaient constituer une variable d'ajustement utilisée pour l'accès à l'aide automatique.

Globalement, la réforme a eu pour conséquence d'augmenter les aides en faveur de la production audiovisuelle dans ce genre. Pour certains segments du spectacle (en particulier, les musiques actuelles confrontées de la part des producteurs de phonogrammes à une baisse des tour-support ainsi qu'un désinvestissement relatif pour les captations audiovisuelles), elle n'a pu que renforcer les analyses divergentes des acteurs.

Dans le même temps, cette double clarification opérée en 2006 et 2011 a sans doute favorisé le développement du volume de production, un contrôle plus strict des dépenses, le respect des obligations en termes de rémunérations et de charges sociales.

Au regard de ces réformes, on observe alors des évolutions fortes des devis : croissance rapide du poste de dépenses que représentent les « moyens techniques-laboratoires », mais aussi des postes de dépenses « personnel + charges sociales ».

²⁰ Décret n° 2011-364 du 1er avril 2011 modifiant la réglementation relative au soutien financier de l'industrie audiovisuelle ; arrêté du 19 mai 2011.

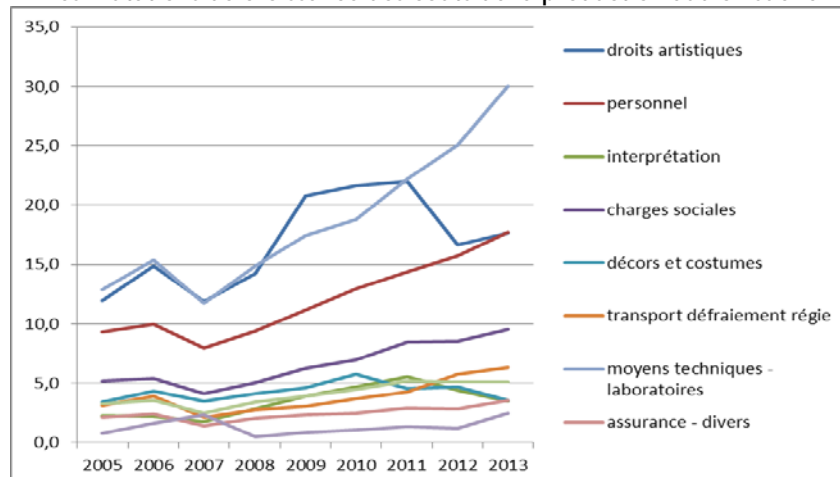
Généré de l'œuvre = Durée diffusée de programme (en minutes) x coefficient pondérateur X valeur du point (en €/minutes).

²¹ Coefficient = $0,5 + \{(DHF \text{ en } \text{€} - 48\ 000) \times (3 - 0,5)\} / (400\ 000 - 48\ 000)$

Exemple : pour des dépenses françaises de 300 000 € pour une récréation et captation de spectacle vivant de 90', soit des dépenses horaires françaises de 200 000 €/h, on calcule un coefficient de 1.5795. Soit un soutien généré de : $90 \times 1.5795 \times 570 = 81\ 030 \text{ €}$.

²² Plaquette de présentation du Cosip, Annexe 2.

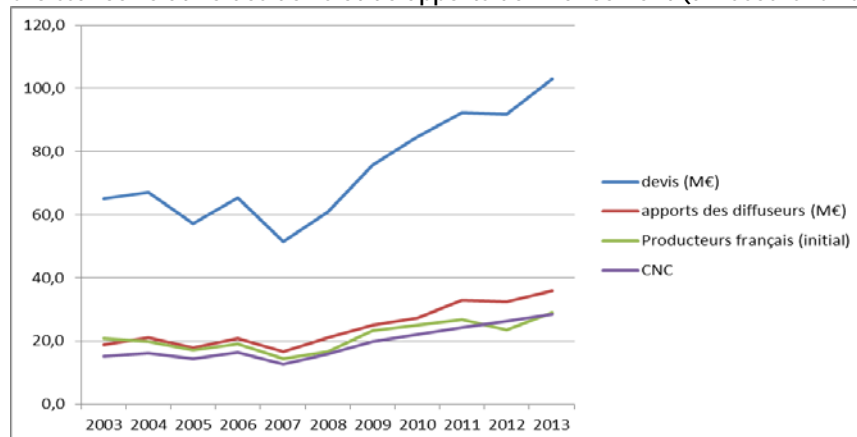
Des mutations de croissance des coûts de la production audiovisuelle



Source: CNC, 2014

Plus structurellement, la clarification des apports respectifs des producteurs de spectacle et des devis des producteurs audiovisuels, correspond à la reprise d'une croissance rapide de la production audiovisuelle aidée dans ce genre.

Croissance relative des devis et de apports de financement (diffuseurs+CNC)



Source : CNC, 2014

Dans le même temps, les effets de cette réforme accompagnent une baisse des dépenses horaires que le développement de la diffusion numérique de saurait qu'amplifier.

4. Les marchés non audiovisuels : perspectives limitées mais essentielles.

La revendication d'un droit des producteurs de spectacle vivant est souvent motivée par l'attente de rémunérations complémentaires induites par les exploitations des captations sur d'autres segments de marché. Cependant, ces segments sont dans des situations caractérisées de grande fragilité.

4.1. Le marché de la vidéo en contraction rapide.

Après une croissance forte depuis 1985, le marché de la vidéo physique, à la vente et en location, enregistre une baisse rapide depuis 2004 et depuis 2001 pour la location. Cette baisse régulière et prononcée l'est tout particulièrement pour les segments relatifs au spectacle vivant (musique, humour, théâtre). Ils représentaient un chiffre d'affaires cumulé de 152,75 millions d'€ en 2008 et réalisent un chiffre d'affaires trois fois moindre en 2013 (57,29 millions d'€).

Cette rapide contraction du marché tient principalement à la baisse des deux genres auparavant dominants, la musique se réduisant par deux, l'humour par trois, le théâtre par près de quatre. Le poids du domaine du spectacle vivant dans la baisse globale du marché de la vidéo ne favorise plus des investissements en faveur de ce mode d'exploitation, amplifiant sa chute.

La contraction importante du marché des supports vidéo s'est en outre accompagnée d'une concentration importante des ventes sur un faible nombre de titres, en particulier dans le domaine de l'humour. Il en résulte un risque important en termes de diversité à moyen terme.

Evolution du chiffre d'affaires du DVD par domaine

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Fiction TV	283,95	272,45	249,01	238,41	205,56	188,3
Documentaire	30,26	35,49	25,62	22,85	21,38	17,85
Enfants	104,16	108,86	97,1	88,68	73,88	64,38
Musique	73,69	71,58	72,82	56,46	37,98	34,15
Humour	72,81	50,22	42,93	40,14	35,95	21,39
Théâtre	6,25	4,24	3,26	2,55	2,25	1,74
Autres	5,31	3,89	4,7	4,35	3,67	2,34
Total	576,43	546,73	495,44	453,44	380,67	330,15
Total spectacle	152,75	126,04	119,01	99,15	76,18	57,28
Part spectacle	26%	23%	24%	22%	20%	17%

Source : CNC-GFK, SNEV

Les marchés dérivés de la vidéo - SVOD, TVR - ne sont pas documentés mais les analyses recueillies auprès des acteurs s'accordent à considérer qu'ils ont un poids économique très ténu, laissant place cependant à des acteurs économiques innovants sur des niches, à l'instar de *Medici* dans le champ de la musique classique à la fois comme diffuseur et financeur de captations audiovisuelles de spectacle vivant.

4.2. Le marché des salles de cinéma.

Assez récent et non documenté économiquement, ce marché, aux dires d'acteurs reste expérimental même si la plupart des circuits d'exploitation l'engagent sous des modèles économiques de notoriété (publicité, *branding*, etc.) et rationalisation limitée de

l'usage des salles de cinéma. Il est pour l'essentiel déployé sur des genres limités (Opéra, humour, ...), dans des stratégies d'exclusivité des producteurs de spectacle, d'artistes-interprètes, de productions.

Le développement de ce segment d'exploitation des captations auprès des exploitants de cinéma s'opère selon un modèle classique de distribution et d'exploitation cinématographique de partage des recettes de billetterie et de minima garantis auprès du producteur audiovisuel, le cas échéant du coproducteur de l'œuvre audiovisuelle qu'est le producteur de spectacle vivant. Ce modèle qui peut se traduire par une diffusion *live* ou non semble rencontrer un public significatif, en tous cas largement supérieur au public des salles de spectacle.

4.3. Le spectacle vivant en ligne : un double basculement.

S'il n'est pas possible de disposer de données sur l'ensemble du marché des vidéos accessibles *via* des plates-formes numériques, le développement des services en ligne offrant des captations de spectacles vivants se traduit par deux situations opposées : les services en ligne participant à des investissements de production de captations d'une part, les services en ligne donnant accès à des captations audiovisuelles de spectacles vivants sans participer à leur financement.

4.3.1. L'explosion des services en ligne participant à la diffusion des captations.

Parmi les services en ligne commandant des captations de spectacles vivants, treize participent à des investissements à hauteur de 4,7 M€ en 2013 pour 357 heures. Leur poids dans le volume horaire de captation aidé a progressé de manière excessivement rapide, de sorte qu'en seulement cinq années, ils initient désormais 21,0 % du volume horaire total de spectacle vivant aidé, 13,0 % des investissements totaux des diffuseurs dans le genre, et 16,9 % des aides du CNC dans ce genre.

4.3.2. Les plates-formes numériques de mise à disposition (*Dailymotion, You Tube, etc.*).

Ces plates-formes sont beaucoup plus difficiles à appréhender économiquement quant au domaine du spectacle vivant, puisque leur modèle économique ne s'inscrit pas dans une logique de financement de vidéo auquel elles auraient contribué. Sur la base d'un modèle publicitaire classiquement biface (intermédiation entre d'une part des fournisseurs de contenus et d'autre part des annonceurs), la mise à disposition de vidéo relatives à des captations audiovisuelles de spectacles a cependant été étudiée de façon globale.²³

Ces deux plates-formes constituent l'essentiel du marché, en France notamment grâce à *Dailymotion*. Même si l'échantillon est relativement étroit, il permet d'approcher la part

²³ La mission regrette que le *Prodiss* n'a pas fourni et publié les données recueillies sur le spectacle vivant dans l'environnement numérique, qu'elle n'a pu examiner mais qui ne semblent pas contredire - bien au contraire - l'absence de marché, voire de revenus potentiels à l'exception de la classique loi de distribution des « *hits* ».

des vidéos relative aux captations de spectacle vivant, qu'elles soient autorisées ou non, intégrales ou sous forme d'extraits.

Une analyse récente des vidéos mises à la disposition du public sur la plate-forme *Dailymotion*, fait ressortir la part de celles constituées par l'intégralité ou des extraits de vidéos de concert, comédie musicale, festival, représentation théâtrale, etc. » : 0,03% du total des vidéos. La popularité (moyenne du nombre de vidéos vues / jour depuis la publication et nombre de vues affiché au jour de l'observation) confirme largement la place infinitésimale occupée par le genre considéré.

La même analyse sur les vidéos mises à la disposition du public sur la plate-forme *YouTube*, fait ressortir la part de celles constituées par l'intégralité ou des extraits de vidéos de concert, comédie musicale, festival, représentation théâtrale, etc. » : 0,45% du total des vidéos. La popularité (moyenne du nombre de vidéos vues / jour depuis la publication et nombre de vues affiché au jour de l'observation) confirme largement la place infinitésimale occupée par le genre considéré.

Au-delà de ces données, le financement par la voie publicitaire de la consommation de ces vidéos, fait ressortir un chiffre d'affaires excessivement réduit. Son augmentation impliquerait une stratégie commerciale de présence sur les plates-formes : éditorialisation, partenariats sur large catalogue, etc. qui n'est pas mise en œuvre.

4.4. L'international.

La part des ventes internationales dans l'économie de la captation audiovisuelle de spectacles vivants est résiduelle. D'une part, la barrière linguistique joue fortement pour toute une série de genres (théâtre, humour,...) ; d'autre part, le marché est fortement concurrentiel dans des domaines où la barrière linguistique n'existe pas (Opéra) et la demande des diffuseurs très faibles à l'exception de diffuseurs japonais ou européens).

S'agissant des musiques actuelles, le caractère principalement national du marché joue négativement et pour le segment des variétés internationales, les captations sur le territoire national ne sont pas privilégiées. En conséquence, sans qu'il soit interdit de concevoir un élargissement de débouchés sur tel ou tel segment, la dimension internationale du marché reste structurellement très faible.

4.5. La téléphonie mobile.

L'accès aux concerts diffusés sur téléphonie mobile constitue un mode d'exploitation complémentaire. Ce service de captation et diffusion de concerts en direct est notamment consacré aux concerts de musiques actuelles à l'occasion de festivals. Proposé par l'opérateur de téléphonie mobile SFR, ce service se traduit pas une offre *SFR Live Pass* couplée à une offre de billetterie exclusive des abonnés.

Concernant 80 artistes et / ou événements, ces captations/diffusions live concernent 300 dates sur le territoire, plus de cent concerts a sein de festivals comme les *Vieilles charrues*, *Rock en Seine*, *Soliday's*, les *Nuits sonores*, le *Printemps de Bourges*, *Les*

Francofolies, etc. pour une moyenne de 40 000 spectateurs en moyenne avec une durée de visionnage d'environ 30 minutes.

En termes économiques, ce segment de diffusion relève d'une stratégie commerciale de sponsoring au bénéfice de la production et de diffusion de captation, et non d'un mode d'exploitation commerciale.

5. Les enjeux économiques de la captation audiovisuelle de spectacle.

De façon synthétique, l'économie de la captation audiovisuelle de spectacle qui a fait l'objet de peu d'analyses détaillées en dépit de son poids et de son dynamisme, semble caractérisée par les enjeux suivants :

1. Le marché de la captation audiovisuelle est fondamentalement un marché national et local, déterminé par les obligations de chaînes et quelques logiques éditoriales. Ces obligations sont dans l'ensemble acquittées, même si les prises de risques de programmation à des heures de grande écoute sont limitées, ce que peut expliquer les faibles parts d'audience dans une situation de pénurie budgétaire et d'affaiblissement du marché publicitaire. C'est que le coût horaire de ces programmes reste faible et diminue correspondant à des coûts de grille supportables au regard de l'audience.

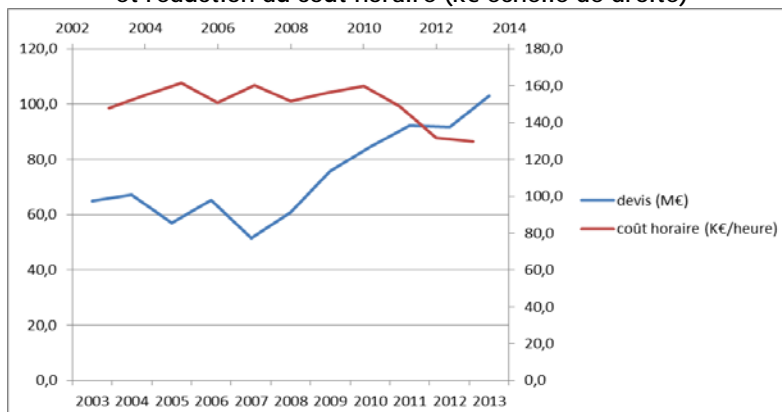
2. Le financement de la production de captation connaît une forte croissance de long terme, portée par les diffuseurs et relayé par les mécanismes d'aides à la production audiovisuelle qui ne cesse de croître, les réformes du régime d'aides, opérés n'ayant pas eu d'effet de réduction du volume global d'aides, bien au contraire.

3. Cette situation est génératrice d'un risque à moyen terme : la formation d'une « bulle » sur le financement de la production audiovisuelle de spectacle vivant alors que l'offre de captations audiovisuelles connaît une concentration de diffusion à des heures de faible écoute, rencontre une chute vive du marché vidéo que ne compense pas la croissance des financements des diffuseurs et des aides du CNC ou bien découvre des marchés nouveaux très réduits (exploitation en salles de cinéma).

4. La montée en puissance des diffusions numériques aussi bien pour les diffuseurs audiovisuels (*Culture Box*, *Arte Live*), les nouveaux entrants (*Medici-TV*), pour ne rien dire des plates formes numériques généralistes (*You Tube*, *Dailymotion*), a tendance à diminuer les volumes de préachats, relègue les diffusions à une logique à la demande, sur des modèles de rémunérations marginales ou nulles, ce qui interroge le financement pérenne de ces productions et est de nature à créer une dualité de systèmes de production : des productions audiovisuelles fortement financées pour les diffuseurs audiovisuels, une production audiovisuelle d'images pour les marchés numériques.

A cet égard, on observe à la fois une croissance forte des devis, principalement portée par les coûts techniques depuis le milieu des années 2000 et à l'inverse depuis 2010 et le déploiement des offres numériques à un coût horaire qui va diminuant.

**Croissance des devis (M€ / échelle de gauche)
et réduction du coût horaire (k€ échelle de droite)**



Source : CNC, 2014

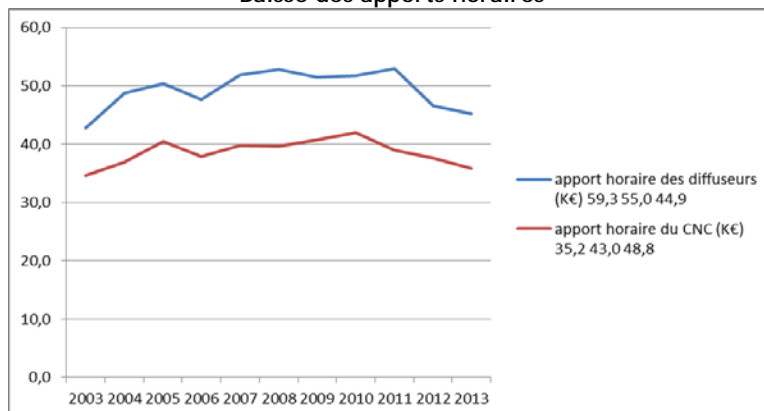
5. A plus court terme, le passage aux modes de diffusion numérique constitue donc une variable d'ajustement : réduction du montant moyen des préachats et accroissement de la diffusion sur des services en ligne, mais avec des apports bien plus faibles en dépit de leur croissance rapide.

Apport horaire 1 ^{er} diffuseur (K€)	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
chaînes publiques nationales	75,4	66,4	70,6	68,8	65,1	62,0	60,3
chaînes privées nationales gratuites	23,2	68,7	41,3	30,4	74,1	31,1	17,4
chaînes payantes	21,9	20,5	17,8	13,7	15,8	14,1	14,4
chaînes locales	22,0	19,2	23,5	24,4	24,1	19,4	18,5
chaînes du web				40,7	14,5	13,5	16,0
autres chaînes					23,6		
Total	47,6	46,3	44,0	41,2	42,8	35,2	30,9

Source, CNC 2014

Comme dans les autres secteurs industriels dans la transition numérique, le segment de la captation audiovisuelle paraît subir une double variable d'ajustement :

Baisse des apports horaires



Source, CNC 2014

- une baisse parallèle des apports, résultats de la contrainte budgétaire du service public audiovisuel mais dont les effets se répercutent sur toute la chaîne : CNC, producteurs audiovisuels, producteurs de spectacles vivants, publics ;
- une déflation numérique qui tient principalement au changement d'échelle des financements, au regard d'audiences attendues probablement surestimées au regard des résultats des phénomènes de longue traîne (*long tail*) non avérées, *a fortiori* pour des durées d'exploitation réduites (3, 6, 9 mois) ;
- mais parallèlement une hausse significative des devis de la production audiovisuelle sans rapport avec la montée des diffusions numériques et des apports fournis à cet effet.

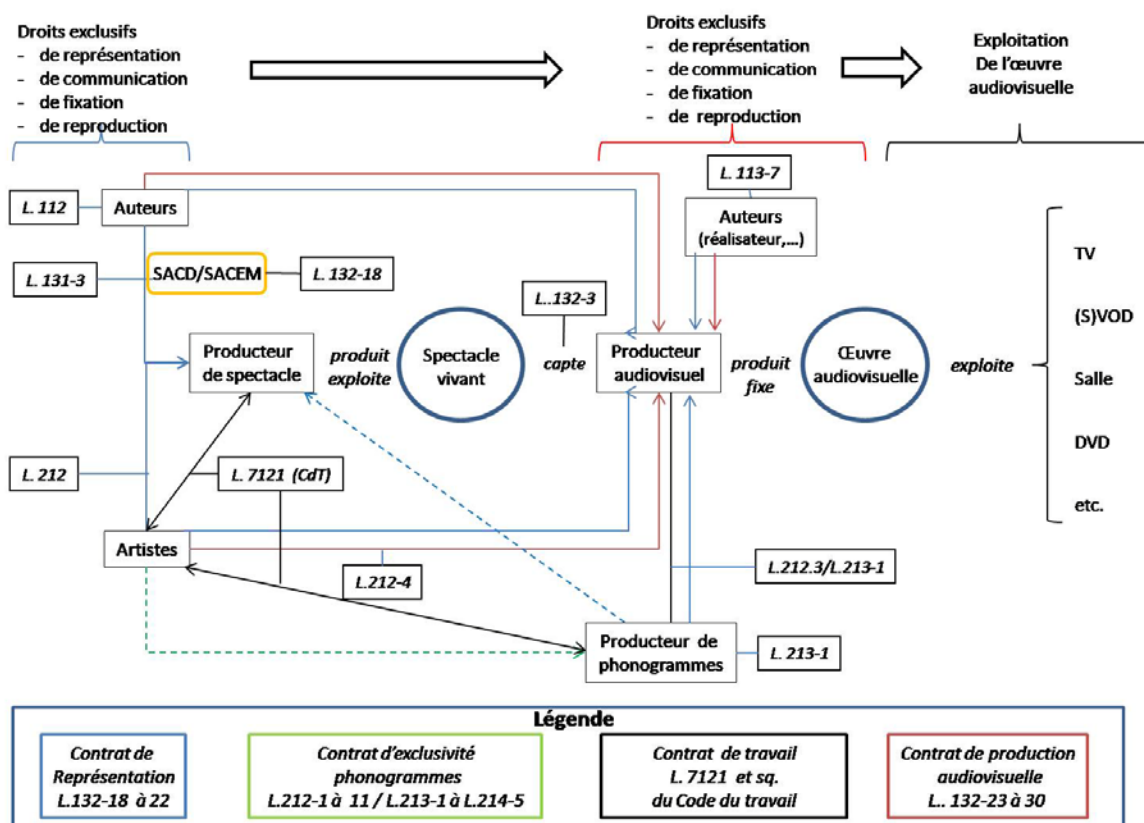
Pareille transition apparaît problématique. Elle ne l'est pas seulement au regard de l'économie de la production audiovisuelle de captation aidée, mais plus largement. En effet, non contrôlée par les pouvoirs publics, elle ne répond pas non plus aux besoins croissants et variés d'images du secteur du spectacle (promotion et notoriété, usages éducatifs et culturels, missions patrimoniales) qui sont réels.

III - Analyse des questions juridiques.

La création d'un droit de propriété littéraire et artistique ne peut que s'effectuer dans un système juridique formé depuis plus de deux siècles, incorporé dans une hiérarchie de normes internationales, communautaires et nationales, fondé sur des concepts anciens et précisés par la jurisprudence, source de relations contractuelles entre auteurs, artistes-interprètes, titulaires de droits voisins, exploitants.

Sont donc en jeu la nature des œuvres, les objets des droits, les titularités, l'encadrement des cessions (contrats de représentation et de production audiovisuelle,...), les formes de rémunération, les modes de gestion, le régime de sanctions, etc. Pour s'en tenir à une analyse des droits patrimoniaux, il s'insérerait dans une chaîne de droits dont le maillage est serré : la nature des œuvres, les titulaires de droits, les modes d'exploitation à travers deux catégories de contrats définis dans le CPI. En outre, un droit au bénéfice des producteurs de spectacle vivant sur les captations s'établirait entre deux types de réalisation des œuvres : la représentation fugace de l'œuvre à l'occasion du spectacle et l'œuvre audiovisuelle de captation fixée.

Schéma de la chaîne de cessions et d'exploitation des droits



Dans ces conditions, la mission ne s'estime pas en mesure d'identifier l'ensemble des effets juridiques induits par la création d'un droit sui generis des producteurs de spectacle vivant sur la fixation de sa captation audiovisuelle, ainsi que l'ensemble des modifications législatives qu'il conviendrait alors d'effectuer, et *a fortiori*, d'apprécier les effets de ces modifications.

Mais elle a cherché à déterminer les conditions de possibilité nécessaires à la mise en œuvre de cette proposition et dans ce but :

- elle examine d'abord le régime juridique des captations audiovisuelles en fonction du droit positif et de la chaîne des droits d'auteurs et voisins (1) ;
- elle décrit l'application de ce droit à travers les relations contractuelles unissant l'ensemble des acteurs (2) ;
- elle explore les conditions de possibilité d'introduction d'un droit des producteurs de spectacle vivant sur la fixation de la captation du spectacle dont il est à l'initiative (3).

1. Le régime juridique des captations de spectacle vivant.

Le régime juridique d'une captation audiovisuelle, création et récréation ou adaptation audiovisuelle d'un spectacle vivant est celui d'une œuvre audiovisuelle, donc des droits de propriété littéraire et artistique qui lui sont liés.

1.1. La captation : une œuvre audiovisuelle.

Au regard du droit de la communication, le système juridique des captations de spectacle est celui des œuvres audiovisuelles qui se forme dans un cadre contractuel.

1.1.1. La captation de spectacles vivants est une œuvre audiovisuelle.

Au regard du droit communautaire comme national, la captation audiovisuelle est d'abord une œuvre audiovisuelle à laquelle se joindrait un nouveau droit.

1.1.1.1. Au plan communautaire.

La directive Télévision sans frontières n°89/552/CEE du 3 octobre 1989 révisée par la directive 97/36/CE, fait prévaloir une approche large et commune aux œuvres cinématographiques et audiovisuelles qui relève d'une définition « en creux », c'est-à-dire par exclusion de certains programmes : informations, manifestations sportives, jeux, publicité, services de télétexte et télé-achat.

1.1.1.2. Au plan national.

La transposition de cette directive par l'article 4 du décret n°90-66 du 17 janvier 1990 modifié procède d'une même logique.²⁴ L'interprétation plus stricte du droit national des dispositions de la directive établit aussi une définition en creux selon laquelle toute émission dont l'objet principal ne relève pas d'un genre exclu doit être reconnue comme une œuvre audiovisuelle. Elle assure donc que les captations audiovisuelles de spectacle vivant sont des œuvres audiovisuelles.²⁵

De plus, la loi n°2007-309 relative à la modernisation de la diffusion audiovisuelle et à la télévision du futur a précisé les conditions de contribution des éditeurs de services au développement de la production, en redéfinissant la notion d'œuvre audiovisuelle.²⁶ Dans la nouvelle catégorie qu'elle institue - « œuvres patrimoniales » - figurent ainsi les œuvres audiovisuelles « de captation ou de recreation de spectacles vivants » justifiant des systèmes d'aides à la production mais aussi d'obligations de diffusion.

1.1.1.3. Dans la réglementation du CNC.

La précision législative intervenue quant à la définition des œuvres audiovisuelles s'est inscrite dans un contexte contentieux tenant à la contribution de programmes audiovisuels de flux. Elle a été l'occasion pour le législateur de décider d'une approche plus restrictive des œuvres pouvant prétendre au bénéfice de l'aide du CNC. Or en réduisant la nature des programmes pouvant bénéficier du système d'aide du CNC, le législateur a entendu recentrer l'objectif du COSIP sur la création audiovisuelle patrimoniale, alors même qu'il ouvrait son accès à la production de vidéos-musiques jusqu'alors exclues de l'aide automatique.

Le décret n°95-110 relatif au soutien financier à la production, à la préparation et à la distribution d'œuvres audiovisuelles modifié a ainsi établi l'éligibilité des œuvres audiovisuelles de captation ou recreation de spectacle vivant aux mécanismes de financement « *de la production, de la préparation et de la distribution d'œuvres audiovisuelles à vocation patrimoniale et présentant un intérêt particulier d'ordre culturel, social, scientifique, technique ou économique* ».

En conséquence, la création d'un droit du producteur de spectacle vivant à l'égard des œuvres audiovisuelles, introduirait une nouvelle catégorie de producteurs au sein d'un

²⁴ Art. 4, Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 « *Constituent des œuvres audiovisuelles les émissions ne relevant pas d'un des genres suivants : œuvres cinématographiques de longue durée ; journaux et émissions d'information ; variétés ; jeux ; émissions autres que de fiction majoritairement réalisées en plateau ; retransmissions sportives ; messages publicitaires ; téléachat ; autopromotion ; services de télétexte* ».

²⁵ CE, Décision n° 241.520 du 30 juillet 2003.

²⁶ Art. 27 - « *En matière audiovisuelle, cette contribution porte, entièrement ou de manière significative, sur la production d'œuvres de fiction, d'animation, de documentaires de création, y compris de ceux qui sont insérés au sein d'une émission autre qu'un journal télévisé ou une émission de divertissement, de vidéo-musiques et de captation ou de recreation de spectacles vivants ; elle peut inclure des dépenses de formation des auteurs et de promotion des œuvres.* »

régime juridique conçu originellement pour des investissements dirigés vers une catégorie spécifique et distincte d'œuvres : les œuvres audiovisuelles.

1.1.2. Le régime de la captation au regard de la propriété intellectuelle.

Sous le régime de propriété littéraire et artistique, la captation audiovisuelle de spectacle vivant ne constitue pas une catégorie spécifique d'œuvres de l'esprit, pas davantage que le spectacle. Elle a pour régime le droit de propriété littéraire et artistique de l'œuvre audiovisuelle à partir d'une œuvre préexistante.

1.1.2.1. La captation : œuvre audiovisuelle en droit de propriété intellectuelle.

La captation audiovisuelle de spectacle vivant appartient à l'ensemble générique établi par l'article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle s'agissant des œuvres audiovisuelles.²⁷ C'est la nature de l'œuvre audiovisuelle qui lui confère l'application de ce droit. Outre qu'elle doit présenter un caractère d'originalité²⁸, l'œuvre audiovisuelle de captation ne peut l'être que pour un spectacle créé pour une salle et donnant lieu à une représentation au public²⁹.

A contrario, compte tenu de la disparité de nature et de destination des captations audiovisuelles, nombreuses sont les captations audiovisuelles qui ne relèvent pas de la propriété littéraire et artistique. L'enregistrement vidéo d'un spectacle vivant sans intervention au titre de la réalisation audiovisuelle, destiné par exemple à des fins d'archivages, d'analyse du travail des interprètes, de la promotion du spectacle ou des interprètes, etc., ne se prête pas de façon évidente à une protection au titre de la propriété intellectuelle.

1.1.2.2. Une protection de l'œuvre audiovisuelle et non du spectacle.

A la différence de l'œuvre audiovisuelle, le spectacle vivant n'appartient pas aux catégories des œuvres de l'esprit.

Pourtant la définition législative du spectacle par l'ordonnance du 13 octobre 1945 s'appuie bien sur des concepts relevant du droit de propriété intellectuelle.³⁰ De plus, à plusieurs égards, le spectacle peut être qualifié d'œuvre mais dans des situations limitées prévues à l'article L. 112-2 du CPI s'agissant des « œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit

²⁷ Art. L. 112-2 du CPI : « Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : (...) 6° Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles ».

²⁸ L'œuvre doit répondre au critère d'originalité attaché aux « droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination », Art. L.11-1 du CPI.

²⁹ CE, 7 juin 1999, n° 193438, M6 : Rec. CE, tables, p. 1005.

³⁰ Ordonnance n°45-2339 du 13 Octobre 1945 relative aux spectacles ; loi n°99-198 du 18 mars 1999. « Les spectacles, produits ou diffusés par des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération ».

ou autrement » ou encore dans le cas d'improvisation, parallèle de l'interprétation qu'elle soit orale, musicale, gestuelle,... qui fait alors entrer le titulaire du droit d'auteur en concurrence ou complémentarité avec celui de l'artiste-interprète.

Hormis ces cas limitativement énumérées, le spectacle ne peut être tenu pour une œuvre en tant que telle, même si évidemment, il peut être le fruit de créations d'œuvres de l'esprit, y compris d'ordre scénique comme la création d'œuvres de sons et lumières.³¹ Et surtout, il est le résultat de créations d'auteurs, comme celui de la mise en scène d'« œuvre scénique » ou du décorateur que la jurisprudence reconnaît aussi comme auteur.

En conséquence et hors ces cas et catégories de titulaires limités, le spectacle vivant ne dispose pas en propre d'un fondement sur le terrain de la création d'œuvres originales de l'esprit, alors que l'œuvre audiovisuelle de captation, œuvre de collaboration, en bénéficie.

Existe donc une différence essentielle entre les régimes juridiques des producteurs audiovisuels et des producteurs de spectacle vivant. D'un côté, une œuvre audiovisuelle avec des auteurs spécifiques (réalisateur,...) qui donne lieu à un droit voisin du producteur de phonogrammes sur la fixation de l'œuvre ; d'un autre côté, le spectacle qui n'est pas considéré comme un œuvre en tant que telle alors même qu'il est lié à des auteurs spécifiques (metteur en scène, décorateur...) et ne donne pas lieu à la reconnaissance d'un droit du producteur de spectacle.

1.1.2.3. Une œuvre encadrée par le contrat de production audiovisuelle.

L'initiative de l'œuvre audiovisuelle de captation relève du producteur audiovisuel du point de vue de l'investissement et du régime juridique contractuel précisé par la loi.

Si le producteur de spectacle vivant est à l'initiative du spectacle capté, l'initiative de et la responsabilité de la captation audiovisuelle relève du producteur audiovisuel.³² A ce titre, il est l'acteur économique et juridique central en termes d'impulsion, de direction et de coordination de la production de l'œuvre et à cette fin doit obtenir l'ensemble des droits nécessaires à la captation de l'œuvre audiovisuelle afin d'en assurer l'exploitation.³³

De la fonction de producteur audiovisuel, s'est déduite une présomption de cession essentielle à la production de l'œuvre audiovisuelle telle que, par le contrat qui le lie aux auteurs (sauf exception), il est cessionnaire des droits exclusifs d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle³⁴, et donc non seulement des droits de représentation et de communication au public, mais encore les droits de reproduction de l'œuvre audiovisuelle.

³¹ Cass. 1re civ., 3 mars 1992 : D. 1993, p. 358, note B. Edelman

³² Art. L 215-1 du CPI : « Le producteur de vidéogrammes est la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non. »

³³ L.215-1 du CPI.

³⁴ L.132-24 du CPI.

La cession présumée et réalisée, nécessaire au producteur audiovisuel et à l'exploitation des œuvres doit, sous réserve du formalisme obligatoire du contrat, prévoir l'ensemble des exploitations dans le temps et la durée et les modes de rémunération distincts par mode d'exploitation. Ces dispositions impliquent que le producteur audiovisuel emporte l'ensemble de la chaîne des droits exclusifs :

- des auteurs de la création de l'œuvre captée mais aussi de l'œuvre audiovisuelle (Art. L. 131-3 du CPI). Et, dans le cadre d'une captation pourront être considérés comme auteurs le metteur en scène, le décorateur, les créateurs de costume, de lumière, etc.
- des auteurs de l'œuvre audiovisuelle de captation, soit au moins le réalisateur (Art. L. 113-7 du CPI) ;
- des artistes interprètes de l'œuvre captée (Art. L. 212-3 du CPI), même si elle présumée pour le producteur audiovisuel (Art. L.214-4 du CPI) et, le cas échéant, en tenant compte des contrats d'exclusivité passés avec les producteurs de phonogrammes ;
- des producteurs de phonogrammes (art. L.214-1 du CPI).

Ce rappel sommaire du droit positif de la captation audiovisuelle du spectacle conduit donc à préciser que, tant par le droit de la communication que par celui du droit de propriété intellectuelle, la captation d'un spectacle vivant en tant qu'œuvre audiovisuelle a dans le cadre du contrat de production audiovisuelle pour titulaire le producteur de vidéogrammes et audiovisuel.

De l'asymétrie de situations entre producteur audiovisuel et producteur de spectacle vivant, il en résulte une chaîne des droits dans laquelle le producteur de spectacle vivant ne saurait avoir d'autre place que celle de coproducteur audiovisuel.

1.2. Le droit des captations est un système de cessions de droits.

Le régime juridique de la captation audiovisuelle est donc déterminé contractuellement à travers des cessions de droits multiples de l'ensemble des parties prenantes à la création du spectacle représenté (auteurs, artistes, etc.) jusqu'à la production audiovisuelle et ses exploitations.

1.2.1. Les auteurs.

Le producteur de spectacle doit obtenir les cessions de droits des auteurs pour la réalisation du spectacle. Pour le compte du producteur audiovisuel délégué, il peut être amené obtenir les droits pour la captation audiovisuelle. En tout état de cause, le producteur audiovisuel est tenu de les obtenir, condition de mise en œuvre des mécanismes d'aides à la production audiovisuelle.

1.2.1.1. Les auteurs du spectacle.

Les auteurs du spectacle sont appelés à exercer leurs droits patrimoniaux exclusifs d'autorisation de la représentation du spectacle à travers un contrat de représentation, ainsi que leurs droits de reproduction pour la captation audiovisuelle. A défaut, le producteur de spectacle est appelé à conclure la cession des droits des auteurs en vertu d'un contrat général de représentation³⁵.

Dans les deux cas, la cession écrite des droits doit prévoir l'ensemble des exploitations en fonction de leur étendue, destination, lieu et durée ainsi qu'une rémunération en principe proportionnelle, ce en particulier, s'agissant d'adaptations audiovisuelles qui doivent faire l'objet d'un contrat distinct.³⁶ Selon les genres et les spectacles seront considérés comme auteurs, ceux qui auront créés les œuvres mentionnées par le CPI³⁷. De surcroît, et selon les apports de création, peuvent prétendre au statut d'auteur du spectacle, le metteur en scène, le décorateur, le créateur de costume, le créateur de lumière, etc.

L'exploitation des droits patrimoniaux des auteurs du spectacle dépend du droit d'autoriser librement et, pour le cas de représentation, dans le cadre du contrat de représentation³⁸. Si d'une manière générale, le formalisme des contrats est de rigueur afin que chacune des exploitations soit prévue, écrite et d'interprétation stricte, le CPI s'attache à préciser les conditions de cessions du droit de représentation³⁹, notamment en vue de protéger les intérêts des auteurs en termes pécuniaires, fixant à l'entrepreneur de spectacle une obligation de déclarer ses recettes (Art. L.132-21), comme d'« *assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur* » (art. L.132-22).

L'exercice de ce droit s'entendant pour l'ensemble des représentations, il concerne celles du spectacle vivant, mais aussi de la captation audiovisuelle, y compris dans le cadre de projection dans des salles de cinéma⁴⁰. Le producteur de spectacle vivant bénéficiaire de la cession pour les représentations du spectacle ne l'est pas pour la captation audiovisuelle à moins qu'il ne l'ait obtenue en vue de la rétrocéder à un producteur audiovisuel en vue d'une captation qui en tout état de cause doit obtenir aussi la cession des droits des auteurs pour la réalisation de l'œuvre audiovisuelle de captation dans le cadre du contrat de production passé avec les auteurs.

En pratique, il peut revenir au producteur de spectacle d'obtenir la cession du droit des auteurs pour la captation. Mais, en tout état de cause, la cession des auteurs de l'ensemble des droits de reproduction et de représentation pour chacune des

³⁵ Art. L. 131-18 du CPI. En particulier, « *les œuvres dramatiques et dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirques, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement, les compositions musicales avec ou sans paroles* »

³⁶ Art. L. 131-3 du CPI.

³⁷ Art. L. 112-2 du CPI.

³⁸ Art. L. 132-18 à L. 132-22.

³⁹ Art L.132-18 et s.

⁴⁰ CA Paris, 1^{re} ch., 20 févr. 1981 ; CA Paris, 4^e ch. A, 11 mai 1987.

exploitations de la captation audiovisuelle du spectacle doit être apportée au producteur audiovisuel en vertu de l'art. L 131-1 du CPI.⁴¹

Ce démembrement du droit de représentation s'est traduit y compris dans le contrat général de représentation des auteurs dramatiques à travers le protocole d'accord passé entre la SACD et le SDTP de 2008 qui prévoit la signature d'un contrat d'option d'adaptation audiovisuelle simultanément à la demande d'autorisation de représentation auprès de l'auteur.

1.2.1.2. Les auteurs de la captation audiovisuelle.

S'agissant d'une œuvre audiovisuelle, la détermination de la qualité des auteurs de la captation d'un spectacle dépendent de la présomption réfragable établie par le CPI : l'auteur du scénario original ou de l'adaptation, le dialoguiste, le compositeur de la musique originale et le réalisateur.⁴²

Dans le cadre du contrat de production audiovisuelle, le producteur doit donc obtenir l'ensemble des droits des auteurs de la captation, qu'il s'agisse des droits de représentation comme de reproduction des co-auteurs de la captation. En particulier, le réalisateur principal de la captation audiovisuelle de spectacle vivant constitue un élément clef de la nature de l'œuvre audiovisuelle.

1.2.2. Les artistes et interprètes.

Ils sont dans une double situation à l'égard d'une captation de spectacle vivant.

Au plan du droit du travail, dans le cadre de l'interprétation du spectacle, les artistes de spectacle sont dans la relation de travail prévue à l'article L. 7121 du Code du travail qui présume un contrat de travail avec le producteur de spectacle. A cet égard, les artistes et interprètes voient leurs rémunérations relatives aux captations audiovisuelles régies par l'article L. 7121-7-1 et L.7121-8 du Code du Travail⁴³. Dès lors, les conditions

⁴¹ cf. par exemple, pour l'enregistrement et l'exploitation d'une pièce de théâtre : modèle de contrat de production audiovisuelle pour la cession des droits d'auteur de la SACD. *Avenant N° 1 au protocole d'accord SACD/SDTP conclu le 23 décembre 1999*. « Contrat d'option de captation. L'autorisation d'enregistrement et d'exploitation audiovisuelle de l'œuvre exploitée sous forme de spectacle vivant doit faire l'objet d'un contrat distinct et séparé de celui du contrat particulier de représentation. »

⁴² Art. L. 113-7, al. 2 : « *Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre. Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration : 1° L'auteur du scénario ; 2° L'auteur de l'adaptation ; 3° L'auteur du texte parlé ; 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ; 5° Le réalisateur.*

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle. » ; L. 123-2, al. 2 du CPI.

⁴³ Art. L.7121-7-1 - « *Les employeurs relevant du champ d'application du guichet unique fixé à l'article L. 7122-22 doivent, en l'absence de dispositions conventionnelles spécifiques aux artistes et techniciens du spectacle au titre de leur activité principale, lorsqu'ils emploient un artiste ou*

de rémunération relatives aux retransmissions et enregistrements ont fait ou font l'objet de rémunérations conventionnelles.⁴⁴

Au plan des droits voisins, le contrat de travail passé avec le producteur de spectacle n'emporte pas la cession des droits des artistes-interprètes qui les exercent par cessions, interprétées de façon restrictives pour chaque mode d'exploitation. L'autorisation de l'artiste-interprète est aussi nécessaire pour « *la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image* »⁴⁵ ; et à l'égard du producteur audiovisuel dans le cadre du contrat de production audiovisuelle, elle résulte de la présomption de cession prévue à l'art. L. 214-4 du CPI.

L'exercice de ces droits patrimoniaux, confirmé par une jurisprudence régulière quelques soient les utilisations (phonogrammes, vidéogrammes, diffusion, compilation, fixations, diffusions selon les techniques, etc.) porte d'abord sur la représentation à travers le contrat de représentation passé avec le producteur de spectacle.

1.3. La situation des producteurs de spectacle dans les contrats.

Deux situations sont possibles : la captation audiovisuelle peut être effectuée par un producteur exécutif⁴⁶, mais le plus souvent elle est réalisée par un producteur délégué défini comme étant « *l'entreprise de production qui prend personnellement ou partage solidairement l'initiative et la responsabilité financière, technique et artistique de la réalisation de l'œuvre et en garantit la bonne fin. En outre, les entreprises de production doivent être en mesure d'assurer une exploitation durable de l'œuvre en cohérence avec sa vocation patrimoniale* »⁴⁷.

un technicien du spectacle, les faire bénéficier des dispositions d'une convention collective des activités du spectacle et s'y référer dans le formulaire de déclaration d'emploi. »

Article L7121-8 - « *La rémunération due à l'artiste à l'occasion de la vente ou de l'exploitation de l'enregistrement de son interprétation, exécution ou présentation par l'employeur ou tout autre utilisateur n'est pas considérée comme salaire dès que la présence physique de l'artiste n'est plus requise pour exploiter cet enregistrement et que cette rémunération n'est pas fonction du salaire reçu pour la production de son interprétation, exécution ou présentation, mais est fonction du produit de la vente ou de l'exploitation de cet enregistrement. »*

⁴⁴ Convention collective nationale régissant les rapports entre les entrepreneurs de spectacles et les artistes dramatiques, lyriques, chorégraphiques, marionnettistes, de variétés et musiciens en tournées (Titre X, art 56) ; Convention collective nationale de la branche chanson, variétés, jazz, musiques actuelles (Titre V) ; Convention collective nationale de la branche chanson, variétés, jazz, musiques actuelles (Annexe III) ; Convention collective nationale des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision (Titre VI) ; Convention collective nationale des théâtres privés.

⁴⁵ Art. L. 213-3 du CPI.

⁴⁶ Ce second cas de figure, plus rare est notamment envisageable dans le cadre de spectacle de petit format, dans le genre humour, si le producteur de spectacle dispose de moyens de réalisation audiovisuels propres, si le devis est peu élevé, si le recours au préachat de diffuseurs ou du Cosip ne sont pas nécessaires, etc.

⁴⁷ Décret n°95-110 du 2 février 1995 modifié par le décret n°2004-1009 du 24 septembre 2004.

Dans le premier cas de figure, le producteur de spectacle vivant disposant de l'ensemble des droits du producteur audiovisuel, la revendication d'un droit spécifique de producteur de spectacle vivant présente peu d'intérêt pratique. L'autre cas de figure est au cœur de la revendication d'un droit du producteur de spectacle vivant.

Sans qu'il soit titulaire en propre d'un droit propre de propriété intellectuelle, le producteur de spectacle concentre, comme cessionnaire, l'ensemble des droits d'auteur et droits voisins nécessaires aux représentations dont il est à l'initiative et dont il a la responsabilité. Il dispose en outre de droits commerciaux. C'est à ce double titre que s'établit son pouvoir de négociation à l'égard des producteurs audiovisuels et de l'exploitation des captations de spectacles vivants, pouvoir de négociation exprimé contractuellement.⁴⁸

Divers selon les genres de spectacle vivant, l'importance des institutions, les marchés d'exploitation potentielle des œuvres, les contrats traduisent tous une même logique économique selon laquelle, le producteur audiovisuel se voit céder (directement ou par l'intermédiaire du producteur de spectacle) l'ensemble des droits nécessaires à la captation et valorise les apports du producteur de spectacle. Parallèlement, il établit un plan de financement intégrant ces apports, le plus souvent valorisés sous forme de parts de coproduction, de façon que le contrat reflète aussi le devis et un plan de financement de nature à permettre la mise en œuvre des mécanismes de soutien à la production du CNC.

De leur côté les producteurs de spectacle sont très dépendants de l'organisation économique propre à leur genre artistique, leur structure, leur activité, les marchés, les relations avec les artistes et interprètes, etc. Aussi, la capacité de négociation des producteurs de spectacle, issue des types d'apports qu'il constitue et de la façon de les valoriser, est très variable.

1.3.1. Des apports en industrie traduits en « droit d'accès » ou « droit d'entrée ».

Les exploitants de salle, les organisateurs de festivals peuvent mettre en avant un « droit d'accès », « droit d'entrée », un « droit à tournage » pour l'enregistrement audiovisuel, dans des conditions qui peuvent être précisées.

Des contrats, il apparaît que de nombreux éléments sont susceptibles d'être valorisés comme les « emplacements privilégiés des caméras », « praticables nécessaires », des « installations techniques liées au tournage », électricité, barrière, espaces pour les cars régies, protection des installations, logistique de production, services lumières supplémentaires, etc.

⁴⁸ La mission a eu accès grâce au Centre National du Cinéma et de l'Image animée à un échantillon de contrats de nature à exprimer une grande diversité de situations, correspondant à des genres variés de spectacle et à leurs économies particulières. Le CNC en vue de s'assurer du respect des cessions de droits nécessaires aux captations audiovisuelles obtient en effet ces contrats préalablement aux soutiens automatiques ou sélectifs qu'il accorde. Quelques contrats ont été fournis par le Prodiss et le SNEP.

A défaut de précision, les apports liés à l'accès à la salle font l'objet d'un défraiement forfaitaire correspondant à une emprise de sièges ou d'espace, calculée par exemple sous la forme d'une part des recettes de billetteries. Au-delà, l'organisateur ou producteur de spectacle peut valoriser des conditions d'hébergement, etc. Sur cette base, un démembrement du « droit d'accès » ou « droit d'entrée » est même parfois établi pour conférer au producteur de spectacle une exclusivité pour la promotion du spectacle.

Selon le pouvoir de négociation et la qualité des contrats, le producteur de spectacle comme l'organisateur de spectacle, est même parfois en mesure d'établir des « droits de captation », des « droits du producteur de spectacle vivant », voire « un droit exclusif d'autoriser ».

1.3.2. Des actifs incorporels valorisés.

Sans droit spécifique attaché à l'initiative et la responsabilité de la production de spectacle vivant, le producteur de spectacle n'est pas dépourvu de pouvoir de négociation. Cependant, celui-ci est très variable selon la nature du producteur de spectacle, les conditions de réalisation, notamment de financement du spectacle.

Sans doute, les droits de propriété littéraire et artistique peuvent-ils constituer des actifs du fonds de commerce des entrepreneurs de spectacle et relèvent en ce sens d'une logique commerciale, notamment parce qu'ils participent à la constitution d'un catalogue⁴⁹. Il demeure que l'essentiel de la propriété intellectuelle des producteurs de spectacle vivant, notamment dans le cadre de l'économie de la captation audiovisuelle, relève du droit de propriété industrielle.

1.3.2.1. La marque.

Les producteurs de spectacle au sens large, qu'ils soient exploitants de lieux de spectacles, producteurs de spectacle ou entrepreneurs de tournées, le cas échéant les diffuseurs de spectacle peuvent valoriser leurs apports à travers le droit des marques.

En effet, la marque est un actif incorporel protégé par le droit de propriété intellectuelle. Les entrepreneurs de spectacle vivant peuvent s'appuyer sur les dispositions du Code de la propriété intellectuelle relatives au droit des marques, en particulier sa définition et ses éléments constitutifs (Art. L 711-1 du CPI⁵⁰). Ceux-ci sont indépendants des conditions de titularités propres à la nature du détenteur, chaque entrepreneur de spectacles étant en mesure de disposer d'une marque, en particulier les exploitants de lieux de spectacles, mais aussi les entrepreneurs de tournées au titre des services. Le cas échéant, la valorisation de la marque peut reposer sur la double protection dont bénéficie la marque au titre du droit d'auteur.

⁴⁹ CA Paris, 3 juill. 1941

⁵⁰ Art. L. 711-1 - « La marque de fabrique, de commerce ou de services est un signe susceptible de représentation graphique servant à distinguer les produits ou services d'une personne physique ou morale. »

Par ailleurs, comme signe distinctif, la détention de la marque ne faisant pas obstacle à l'utilisation de celle-ci comme dénomination sociale, nom commercial, enseigne (Art. L 713-6 du CPI), elle constitue un actif dont les entrepreneurs de spectacle peuvent obtenir rémunération dans le cadre des relations contractuelles établie avec les producteurs audiovisuels de captation. Elle est régulièrement associée à la clientèle du fonds de commerce et même être l'élément le plus déterminant⁵¹.

A tous ces égards, la reconnaissance législative dont la marque est l'objet⁵² et dont peut se prévaloir contractuellement l'entrepreneur de spectacle, bénéficie d'un régime de protection et de sanctions qui n'a cessé de progresser⁵³.

1.3.2.2. Nom commercial, enseigne, logotype, générique, crédits, etc.

Au titre de l'entreprise de spectacle, de commerçant et sous l'empire du droit commercial, le nom commercial comme la marque se comptent à l'évidence parmi les actifs qui peuvent être valorisés.

En premier lieu, le nom commercial employé par un entrepreneur de spectacle, quelle que soit son activité (exploitant, producteur, diffuseur) constitue un élément de propriété incorporelle de son fond de commerce, que ce nom soit d'usage, prenne la forme d'une enseigne⁵⁴ ou bien soit déposé comme marque⁵⁵. Il permet d'identifier, attirer, développer une clientèle ; il dispose d'une valeur patrimoniale forte pour le commerçant qu'est l'entrepreneur de spectacle. Pour autant, à la différence de la marque, le régime de protection est différent : au titre du nom commercial et de l'enseigne, la concurrence déloyale (sur la base de l'art. 1382 du Code civil) peut être invoquée.

Les lieux de diffusion de spectacle, sans exclusivité d'autres entrepreneurs de spectacle, s'emploient à valoriser cet actif commercial incorporel à l'occasion de captations, et en obtiennent alors rémunération, le plus souvent forfaitairement. Contractuellement, la valorisation de la marque comme du nom peut s'établir à travers l'obligation de figurer au générique.

1.3.2.3. Le droit à l'image.

Les entrepreneurs de spectacle peuvent aussi faire valoir un droit d'un autre type au titre d'apport commercial incorporel, le cas échéant à l'appui d'une rémunération : le droit à l'image des biens.

⁵¹ *Cass. com., 13 mai 1980*

⁵² Articles L. 711-1 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

⁵³ Loi n° 2004-204 du 9 mars 2004 renforçant les sanctions pénales de la contrefaçon des titres de propriété industrielle et loi n° 2007-1544 du 29 octobre 2007 de lutte contre la contrefaçon.

⁵⁴ *CA Bordeaux, 21 juin 1880.*

⁵⁵ Il se définit classiquement comme '*la dénomination sous laquelle est connu et exploité un établissement commercial.* » *CA Paris, 5 juill. 1907.*

Toutefois, la jurisprudence récente qui a d'abord consacré l'autorisation des propriétaires sur l'image des biens⁵⁶, au titre du droit de propriété (Art. 544 du code civil⁵⁷), a ensuite évolué en un sens largement contraire de sorte que « *le propriétaire d'une chose ne dispose pas d'un droit exclusif sur l'image de celle-ci ; il peut toutefois s'opposer à l'utilisation de cette image lorsqu'elle lui cause un trouble anormal* »⁵⁸.

Bien que n'étant pas un droit exclusif, associé ou non à une marque ou un droit de propriété littéraire et artistique, le droit à l'image du bien, le plus souvent la salle de spectacle, est parfois utilisé à l'appui de certains contrats de captation audiovisuelle. Car, s'il n'est pas un droit d'autoriser, du moins le droit à l'image du bien principalement du lieu de spectacle, peut-il être une base devenue fragile d'un droit d'interdire celle-ci et dès lors une captation audiovisuelle.

1.3.2.4. Dérogation à des exclusivités contractuelles.

Dans le cas où le producteur de spectacle vivant a formé un lien contractuel exclusif avec un artiste et interprète, il lui est possible de valoriser une dérogation à l'exclusivité obtenue. Inversement, le plus souvent, le producteur de phonogrammes lié à un artiste-interprète par un contrat exclusif d'enregistrement met en apport de coproduction une dérogation à cette exclusivité, à l'occasion d'une captation audiovisuelle.

1.3.2.5. Des formes de « droit moral ».

S'agissant de spectacles supposant la cession de droits d'auteur et d'artistes et interprètes, les contrats de coproduction audiovisuelle peuvent faire valoir l'exercice de droits moraux - y compris pour le producteur de spectacle vivant. Ils peuvent alors se traduire par un « droit à validation », une « consultation sur le choix des prises », le mixage, etc.

1.3.2.6. Des contreparties à des fins éducatives et culturelles.

On observe en général une carence contractuelle en matière d'éducation artistique et culturelle, peu de contrats prévoyant des clauses relatives à l'archivage des activités de spectacle, le cas échéant au versement à l'INA, la BNF, les usages non commerciaux de tout ou partie de la captation audiovisuelle, etc., lesquels peuvent constituer un coût supplémentaire pour les producteurs de spectacle ou venir en déduction de la valorisation de leurs apports.

1.4. Un « droit de suite » comme valorisation d'apports en coproduction.

Selon les actifs et les apports en industrie, en moyens techniques et en moyens humains, les producteurs de spectacle vivant sont en mesure de les valoriser sous forme de coproduction de l'œuvre audiovisuelle de captation. Les quotes-parts de coproduction

⁵⁶ Cass. Civ. 1^{ère} 10 mars 1999.

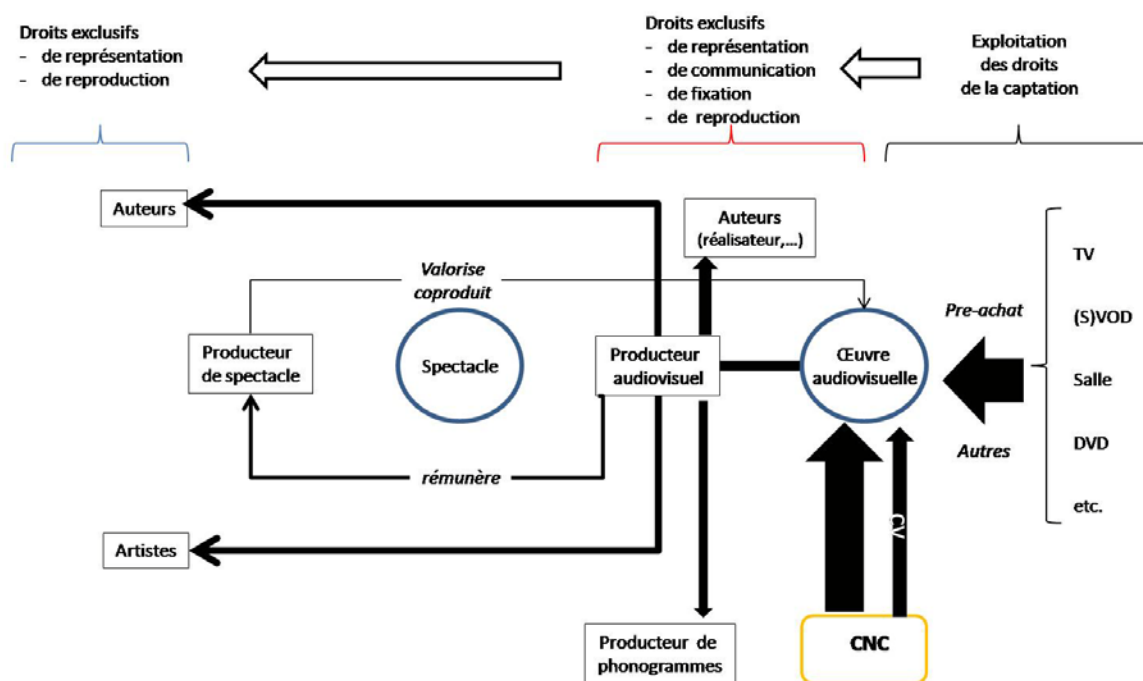
⁵⁷ Art. 544- « *La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements.* »

⁵⁸ Cass. Ass. Plén., 7 mai 2004.

apparaissent très variables, allant de 5 à 70% en faveur du producteur de spectacle selon les structures économiques et la notoriété du spectacle ou des artistes et interprètes.

Elles correspondent aux dépenses, investissements et prises de risque du producteur de spectacle pour la captation audiovisuelle. En effet, la valorisation est le plus souvent réalisée à travers le contrat de (co)production audiovisuelle prévoyant l'apport de l'ensemble des droits. Il peut être assorti, plus rarement, d'un contrat de société en participation, les parties partageant les bénéfices et pertes liées à l'exploitation du spectacle, le plus souvent à proportion de la valorisation des apports, chaque associé restant propriétaire des biens mis en apport à la société.

Schéma de la chaîne de financement de la captation



Le « droit de suite », selon la désignation usuelle dans le domaine du spectacle vivant mais distincte de celui des plasticiens⁵⁹, qui en résulte pour le producteur de spectacle vivant est donc fondé sur une base purement contractuelle à travers les conditions de la coproduction audiovisuelle et les chaînes de droits cédés au producteur de spectacle et au producteur audiovisuel.

Elle confère aux coproducteurs du spectacle vivant une copropriété et un exercice des droits sur l'œuvre audiovisuelle ainsi que, le cas échéant des droits voisins de (co)producteur de vidéogrammes, la copropriété du master étant alors contractuellement établie.

⁵⁹ CPI, Chapitre IV - Art. L. 334-1 et s.

Les droits d'exploitation peuvent donner lieu à partage de recettes⁶⁰ sur toutes les formes d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle et du vidéogramme : télédiffusion, ventes de DVD, SVOD, *pay per view*, ventes d'extraits, diffusion en ligne, exploitation en salles de cinéma, pour des festivals, mandats de distribution, etc. Evidemment le démembrement des droits d'exploitation fixé contractuellement s'étend aux durées, aux espaces, et comprend le cas échéant une assez grande diversité d'exclusivité.

Il est à noter que peu de contrats prévoient les conditions d'informations sur les exploitations, la nature et la fréquence des redevances de compte, un compte d'exploitation distinct pour chaque captation, etc., certes prévues parmi les obligations du producteur audiovisuel.

Le droit positif et les pratiques contractuelles développées pour la mise en œuvre de captations audiovisuelles impliquent la totalité des droits des auteurs et des artistes et interprètes ainsi que des producteurs audiovisuels, voire de phonogrammes, dans une même chaîne de cessions et de présomptions. Cette chaîne est fortement encadrée par la nature audiovisuelle de la captation et l'ensemble du droit attaché à celle-ci.

⁶⁰ Dans un souci d'identification et de transparence, certains contrats font explicitement référence aux recettes nettes part producteur (RNPP) cf. *Arrêté du 7 février 2011 pris en application de l'article L. 132-25 du code de la propriété intellectuelle et portant extension du protocole d'accord du 16 décembre 2010 relatif à la transparence dans la filière cinématographique.*

2. Un *droit generis* dans le système de la propriété littéraire et artistique ?

Compte tenu du droit positif et du système contractuel qu'il encadre, il s'agit de déterminer les conditions de possibilité d'introduction d'un nouveau droit au bénéfice des producteurs de spectacle vivant selon le système international, communautaire et national des droits de propriété littéraire et artistique, notamment à raison de la hiérarchie des normes, et ce faisant d'identifier les effets induits par l'introduction d'un nouveau droit.

2.1. Un système étanche à un droit des producteurs de spectacle vivant.

Par nature, le système juridique de la propriété intellectuelle n'est pas ouvert à la création d'un nouveau droit exclusif de propriété littéraire et artistique, dépourvu de fondement propre, au bénéfice d'une catégorie de titulaires non reconnus au plan international, communautaire ou national, investisseurs pour des « œuvres » (spectacles) à la reconnaissance juridique marginale et dont l'objet est celui du droit voisin des producteurs audiovisuels et de vidéogrammes.

Dans ce cadre, il est compréhensible que le ministère de la Culture et de la Communication se soit opposé à une telle création et que le récent accueil favorable à cette proposition récent ait reposé sur une modification de désignation : un droit *sui generis*. L'enjeu consiste donc à apprécier si cette modification nominale produit aussi une modification substantielle capable de résoudre les questions et les objections juridiques soulevées auparavant.

2.1.1. Antérieurement, un droit voisin des producteurs de spectacle vivant.

On peut admettre que les producteurs de spectacle vivant n'aient pas disposé de l'organisation des professions suffisante pour faire valoir la légitimité d'un droit du producteur de spectacle vivant, ni à l'échelle nationale, ni au plan communautaire ou international.⁶¹

Dès lors, la revendication - originellement d'un droit voisin - au bénéfice des producteurs de spectacle vivant a été formulée postérieurement : à l'occasion de la préparation de la directive 2001/29 relative à l'harmonisation des droits d'auteurs et droits voisins, puis de la loi n°2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet. Elle s'est aussi exprimée durant cette période par plusieurs questions parlementaires, amendements, proposition de loi. Cette revendication a revêtu des formes très variées, moins par la dénomination, le fondement ou les bénéficiaires du droit voisin généralement compris au regard des licences d'entrepreneurs de spectacle⁶², que par le champ d'exercice visé ou l'objectif poursuivi.

⁶¹ cf. par exemple : N. Copet, *La demande de reconnaissance d'un droit voisin du droit d'auteur au profit des producteurs de spectacles vivants*, (sous la dir.) M. Jean-Michel Bruguière, Université d'Avignon, 2006.

⁶² N° 427 (retiré) P. Bloche et autres - Loi création et internet : « Art. L. 281-1. - Le producteur de spectacles vivants et la personne physique titulaire de la licence de producteur de spectacles

2.1.1.1. L'initiative, la responsabilité, les investissements du producteur de spectacle vivant.

Les sources de la revendication sont les mêmes durant toute la période considérée et les analogies avec les producteurs de vidéogrammes, les producteurs audiovisuels et les producteurs de phonogrammes sont développées comme sources légitimes d'un droit voisin du producteur de spectacle vivant : « *leur fonction correspond très exactement aux définitions du producteur de l'œuvre audiovisuelle ou du producteur de phonogrammes* ». ⁶³

Cette demande s'appuie sur la nature de l'activité du producteur de spectacle vivant, ainsi faut-il admettre « *le « rôle particulier d'initiateur, notamment dans le domaine du spectacle vivant* »⁶⁴ du « *directeur, producteur de théâtre, est bien celui qui a pris l'initiative de la création et assume la responsabilité de la représentation de la pièce de théâtre, ainsi que les risques financiers qui en découlent* »⁶⁵. Elle induit donc aussi une logique d'équité et de non-discrimination des bénéficiaires des droits voisins à l'égard des risques financiers du producteur : « *Les producteurs de spectacles vivants se trouvent exclus des fruits de leur investissement lors de la captation et la commercialisation du spectacle* »⁶⁶.

2.1.1.2. La nature et l'objet du droit.

Le droit revendiqué pourra être un « *droit voisin au droit d'auteur, [leur] permettant d'autoriser ou d'interdire toute fixation, reproduction ou communication au public des spectacles* »⁶⁷, « *un droit voisin de droit d'auteur qui aurait pour effet de renforcer la protection des producteurs de spectacles vivants et la rentabilisation à long terme de leurs investissements* »⁶⁸. Traduite en amendement, il s'agit de fonder un droit exclusif : « *l'autorisation de ce producteur est requise avant toute fixation, reproduction, communication au public par tout moyen dudit spectacle* »⁶⁹, ou encore « *l'autorisation du producteur de spectacles vivants est requise avant toute fixation, reproduction ou communication au public par tout moyen des spectacles qu'il produit* ».

2.1.1.3. Le régime de protection et sanctions.

Cette dimension est aussi visée, en particulier dans un environnement numérique croissant parce que les producteurs de spectacle « *ne peuvent compter que sur des règles de droit commun, quand les autres producteurs pourront recourir à la protection de la propriété intellectuelle* ». ⁷⁰

vivants, ou la personne morale directe par une personne physique titulaire de la licence de producteur de spectacles vivants [...]»

⁶³ Question orale sans débat n° 1710

⁶⁴ QEAN n° 71270

⁶⁵ Question orale sans débat n° 1710

⁶⁶ QEAN n° 71270

⁶⁷ QEAN 10 novembre 2009, p. 10632, n° 35712

⁶⁸ QEAN n° 71270

⁶⁹ N°1206 F. de Panafieu.

⁷⁰ QEAN n° 71270

2.1.1.4. L'accès à la rémunération pour copie privée.

Cet aspect est évidemment essentiel d'un point de vue économique dans l'environnement numérique, alors que les producteurs de spectacle vivant ne sont pas comptés parmi les titulaires de droits voisins prévus par le CPI comme le sont les producteurs de vidéogrammes. Ainsi, il a été proposé de modifier l'ensemble des articles du CPI de façon que les producteurs de spectacle vivant puissent devenir des bénéficiaires directs de cette compensation équitable à travers la possibilité de constituer une Société de perception et de répartition de droits.⁷¹

Cette revendication, déjà rejetée⁷², le fut pour une part sur la base d'une situation conjoncturelle conflictuelle en partie traitée entre 2004 et 2006 grâce à une concertation entre les acteurs du secteur du spectacle et de la production de phonogrammes, conclue par l'Accord Prodiss / SNEP-UPFI de 2006.

2.1.2. L'hypothèse d'un droit *sui generis*.

La Mission *Culture Acte2* a été l'occasion d'auditions d'acteurs favorables à l'institution d'un droit en faveur du producteur de spectacle vivant⁷³. Le Rapport ne préconise donc plus l'institution d'un droit voisin des producteurs de spectacle vivant mais celle d'un droit *sui generis*. Cette modification de la revendication historique prend en compte une grande part des difficultés politiques soulevées par la création d'un droit voisin, au premier chef les prétentions relatives à la rémunération pour copie privée, ainsi délibérément écartées.

Il s'agit d'apprécier dans quelle mesure les objections à l'institution d'un droit voisin des producteurs de spectacle sont toujours opposables dans le cas de la nouvelle formulation : un droit *sui generis* sur la fixation des captations audiovisuelles au bénéfice des producteurs de spectacle.

2.1.2.1. La condition de principe de création d'un nouveau droit des producteurs de spectacle.

Paradoxalement et contrairement à la reprise régulière de l'objection du ministère de la Culture selon laquelle la création d'un nouveau droit voisin serait impossible dans l'ordre international et communautaire, la création d'un droit au profit des producteurs de spectacle vivant ne se heurte pas nécessairement à une question de principe.

En effet, la création d'un nouveau droit (droit voisin comme droit *sui generis*) n'est pas suspendue à une limitation explicite, ni du droit international, ni du droit communautaire. Au contraire, en dépit de la politique d'harmonisation des droits

⁷¹ N° 1240, F. Riester.

⁷² cf. par exemple : réponses du ministre la Culture et de la Communication, *Journal Officiel, Assemblée nationale, 6 février 2002* ; *Journal Officiel, Assemblée nationale, avril 2003*.

⁷³ cf. Mission *Culture Acte2, Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, Pierre Lescure ; *Auditions* : voir Prodiss, CPDO-Synolyr, SNES, Profedim [<http://www.culture-acte2.fr/>]

d'auteurs et des droits voisins, la faculté d'instituer un nouveau droit était auparavant reconnue.⁷⁴

Mais une telle création devrait être soumise à une notification auprès de la Commission à des fins de transparence. Formelle, cette notification ultérieure à la directive 2001/29 ayant pour objectif l'harmonisation des droits en vue du marché intérieur poursuivie par le Traité de l'Union européenne, pourrait appeler un examen plus approfondi.⁷⁵

2.1.2.2. Le recours à des analogies.

Le système juridique de propriété littéraire et artistique semblant étanche à l'introduction d'un nouveau droit, en tous cas après celle des droits voisins des producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes ainsi que des diffuseurs, la revendication d'un nouveau droit de propriété intellectuelle s'appuie sur des analogies, rares.

- *Le droit des bases de données.*

Ce droit d'une durée de quinze ans et dit *sui generis* par la directive du 11 mars 1996 transposée le 1^{er} juillet 1998 sans cette qualification⁷⁶ est susceptible d'être invoqué à l'appui de la revendication d'un droit des producteurs de spectacle vivant.

Il s'agit en effet d'un droit exclusif, à travers un droit d'interdire l'extraction et la réutilisation (Art. L.342-1, 2 et 3 du CPI), opposable à tous, dont le fondement est la protection des investissements réalisés par les producteurs de bases de données.

Considéré comme un possible droit voisin⁷⁷, bien qu'appartenant à un titre distinct du CPI, il a pour titulaire le producteur de bases de données à l'instar des titulaires des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, c'est-à-dire en raison de ce fondement économique lié à l'investissement (et dans ce cas au risque et non à la responsabilité), investissement financier, matériel ou humain.⁷⁸

⁷⁴ Directive relative à l'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins, C.E. 24 novembre 1993. « *Les États membres doivent rester libres de maintenir ou d'introduire d'autres droits voisins [...] Pour assurer la transparence au niveau communautaire, il est toutefois nécessaire que les États membres qui introduisent de nouveaux droits voisins en informent la Commission.* »

⁷⁵ *Traité de Rome*, 25 mars 1957, art. 3, c) ; f) ; g) : « *L'abolition, entre les États membres, des obstacles à la libre circulation des marchandises des personnes, des services et des capitaux* », « *l'établissement d'un régime assurant que la concurrence n'est pas faussée dans le marché intérieur* ». Il entend aussi développer « *le rapprochement des législations nationales dans la mesure nécessaire au fonctionnement du marché commun* ».

⁷⁶ Loi n° 98-536 du 1^{er} juillet 1998 portant transposition dans le code de la propriété intellectuelle de la directive 96/9/CE du Parlement européen et du Conseil, du 11 mars 1996, concernant la protection juridique des bases de données.

⁷⁷ cf. A. Lucas, H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec.

⁷⁸ « Art. L. 341-1. - *Le producteur d'une base de données, entendu comme la personne qui prend l'initiative et le risque des investissements correspondants, bénéficie d'une protection du contenu de la base lorsque la constitution, la vérification ou la présentation de celui-ci atteste d'un investissement financier, matériel ou humain substantiel.* »

Fondé sur la volonté de protéger le développement de cette activité économique informationnelle par une directive, ce droit est conféré aux entreprises de bases de données en raison de leurs investissements, dans une logique de réduction de la concurrence déloyale et en l'absence totale de concurrence sur l'objet du droit.

- *Un droit des manifestations sportives extérieur à la propriété intellectuelle : un droit à rémunération ou de merchandising mutualisé.*

Précédent la reconnaissance des droits voisins de producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes et des radiodiffuseurs et dans un contexte précédent de développement d'enjeux économiques, le législateur a accordé aux organisateurs de manifestations sportives un droit de propriété sur l'exploitation des images de ces manifestations par la loi n°84-610 du 16 juillet 1984 modifiée par la loi n°92-652 du 13 juillet 1992.⁷⁹

Ce droit conféré aux fédérations sportives et organisateurs de manifestations sportives qui n'est pas un droit voisin portant sur la fixation audiovisuelle et dont le champ est plus vaste (manifestations et compétitions) s'analyse cependant bien comme un droit de propriété intellectuelle et surtout un droit de propriété incorporelle au titre des investissements de ses titulaires, droit d'ailleurs établi sur une logique coutumière créatrice de droit⁸⁰.

A bien des égards, ce droit d'exploitation analogue à un droit voisin par son fondement économique est proche du droit *sui generis* imaginé en faveur des producteurs de spectacle et de nature à répondre aux attentes des producteurs de spectacle : constitution d'un actif incorporel, reconnaissance d'un droit de propriété intellectuelle à raison des investissements productifs, faculté de cession des droits d'exploitation audiovisuelle. A d'autres il s'en écarte : absence d'autres droits de propriété littéraire et artistique relative à des auteurs comme prestations des sportifs, absence de lien explicite avec une première fixation audiovisuelle.⁸¹

Il demeure au plus près des fondements économiques et des droits construits sur la coutume du secteur qui l'ont fait naître : l'établissement d'un monopole d'exploitation à des fins commerciales à travers les droits d'exploitation audiovisuelle. Mais, de ce

⁷⁹ Art. L. 333-1. « Les fédérations sportives, ainsi que les organisateurs de manifestations sportives mentionnés à l'article L. 331-5, sont propriétaires du droit d'exploitation des manifestations ou compétitions sportives qu'ils organisent. Toute fédération sportive peut céder aux sociétés sportives, à titre gratuit, la propriété de tout ou partie des droits d'exploitation audiovisuelle des compétitions ou manifestations sportives organisées chaque saison sportive par la ligue professionnelle qu'elle a créée, dès lors que ces sociétés participent à ces compétitions ou manifestations sportives. La cession bénéficie alors à chacune de ces sociétés. »

⁸⁰ CA Lyon, 1^{re} ch., sect. B, 26 mars 1987 : « Attendu qu'il est de pratique courante que les organisateurs de spectacles sportifs, notamment de matchs, se réservent le droit d'en monnayer la diffusion par radio ou télévision ; que cette pratique est largement établie sur le territoire national et qu'elle est consacrée tant par la doctrine que par la jurisprudence française et étrangère [...] une telle pratique, devenue une habitude puisque exercée de façon constante depuis un certain nombre d'années, constitue un usage créateur de droit et que sa transgression, en l'espèce la diffusion d'un match sans accord et contre le gré de l'ASSE, est bien un trouble manifestement illicite... ».

⁸¹ Cass. com., 8 oct. 2013, n° 11-27.516, F-D, de Kersauson c/ SA Promovoile et a.

monopole au cœur de l'économie des droits sportifs et de l'économie de la télévision payante, se puise une grande variété d'exploitations de droit de propriété littéraire et artistique, industrielle et de droits commerciaux (droits d'auteur, droit de marque, droit à l'image des personnes, droit de l'organisateur,...).

Il s'agit en effet d'un droit économique spécial, fondé sur un monopole d'exploitation audiovisuelle de prestations qui ne présentent pas de caractère artistique et culturel, les prestations sportives n'ayant jamais été fondées sur une logique de droit d'auteur, ni même de droit voisins des artistes et interprètes. En revanche, il est bien fondé sur une logique de segmentation économique (*versioning*) des exploitations permises par la diversité des droits (radio, télévision, internet, téléphonie mobile, etc.).

La logique économique prévalant dans l'institution de ce droit spécifique est d'ailleurs tempérée par des logiques de mutualisation entre les activités professionnelles et les pratiques en amateur, telle que prévue par le Code du sport⁸². En ce sens, cette segmentation est dépendante des termes d'une convention chargée d'assurer la mutualisation des revenus, ce monopole d'exploitation s'apparente à un « droit à rémunération », objet d'une répartition, plutôt qu'un véritable droit de propriété exercé par une partie des organisateurs de spectacle sportif.

Toutes choses égales par ailleurs, le monopole relatif aux organisateurs de spectacle sportif constitue bien une reconnaissance des investissements réalisés. L'existence d'exploitations peut aussi être regardée utilement s'agissant des producteurs de spectacle vivant.

Cependant, une telle hypothèse, si elle était susceptible de se combiner avec le système des droits des auteurs et des droits voisins, établirait un droit effectivement *sui generis*. Comme le droit *sui generis* des bases de données⁸³, il serait détaché philosophiquement de l'ensemble du système des droits d'auteur et des droits voisins, c'est-à-dire sans lien avec les droits des auteurs et des artistes interprètes nécessaires à la représentation donnant lieu à une captation audiovisuelle ouvrant d'autres droits d'auteur et voisins du producteur audiovisuel. Or, précisément le régime de la captation audiovisuelle est un système de cessions de nombreux droits issus de titulaires établis.

2.1.2.3. Le recours au droit comparé.

Les promoteurs d'un droit au bénéfice des producteurs de spectacle vivant mettent en avant à juste titre deux législations européennes qui l'ont établi : le droit allemand et autrichien.

⁸² Art. L.333-3 du Code du sport : « produits revenant aux sociétés leur sont redistribués selon un principe de mutualisation, en tenant compte de critères arrêtés par la ligue et fondés notamment sur la solidarité existant entre les sociétés, ainsi que sur leur performance et leur notoriété. ».

⁸³ Seraient de même nature le droit prévue par les ADPIC quant au système national *sui generis* effectif relatif au droit d'obtention végétale (ADPIC, Art. 27.3 (b) ou encore le système de droit *sui generis* sur les savoirs traditionnels (cf. OMPI, *Protection des savoirs traditionnels ... globale de la protection juridique des expressions culturelles traditionnelles*.)

Les législations européennes qui ont reconnu un droit des producteurs de spectacle à l'égard des captations audiovisuelles voire de phonogrammes, ont été formées bien avant la reconnaissance internationale et communautaire des droits voisins des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes. Pour autant que la mission ait pu recueillir d'information à leur égard, il s'agit de droits anciens que l'harmonisation communautaire n'a pas mis en cause.

Le droit autrichien sur le droit d'auteur (§ 66) établit depuis 1936 une forme de droit d'autoriser ou d'interdire des reproductions de représentations et exécutions d'œuvres littéraires et musicales. Parmi les droits connexes, il s'agit d'un « *droit de disposition sur les appareils enregistreurs d'images ou de sons* ». Bien avant la reconnaissance des droits voisins, ce droit exclusif porte sur la fixation de la représentation, la reproduction et la distribution des enregistrements (§ 66-1). Il a d'abord pour titulaires les artistes et interprètes et en particulier les chefs d'orchestre et les solistes (§ 66-2). Le droit de fixation et de reproduction des artistes et interprètes ne fait pas obstacle à la reconnaissance d'un 'droit' de l'organisateur à l'égard des fixations.⁸⁴ Il ne s'agit pas d'un droit exclusif d'autoriser ou d'interdire, mais du nécessaire assentiment de l'organisateur à l'égard de la fixation de représentations dont il a l'initiative et sous plusieurs conditions : que la loi n'admette pas d'exception, que cet assentiment se réalise sans préjudice du droit exclusif des artistes et interprètes, mais surtout à travers le droit contractuel (« d'après les prescriptions et arrangements qui règlent les rapports de droit entre les exécutants et l'organisateur »), et au moins une information des artistes (§ 66 4), à l'occasion de laquelle la loi précise la nature de l'intervention de l'organisateur de spectacle comme étant un consentement.⁸⁵

Le droit allemand s'appuie sur la loi sur le droit d'auteur et les droits voisins, en particulier son article 81 qui dispose que « *lorsqu'une prestation de l'artiste interprète ou exécutant est organisée par une entreprise, il est nécessaire d'avoir, dans les cas prévus aux articles 74, 75.1⁸⁶ et 2) et 76.1), outre*

⁸⁴ § 66 (3) - « *Des récitations, représentations et exécutions qui ont lieu sur l'initiative d'un organisateur ne peuvent être fixées sur des appareils enregistreurs d'images ou de sons qu'avec l'assentiment de l'organisateur, dans la mesure où la loi n'admet pas d'exception, et sans préjudice des dispositions des alinéas 1 et 2. Des appareils enregistreurs d'images ou de sons qui ont été fabriqués en violation de cette disposition ne peuvent être ni reproduits ni mis en circulation.* »

⁸⁵ § 66 (4-2) - « *Dans tous les cas, l'organisateur avec le consentement duquel une récitation, représentation ou exécution doit être fixée a le devoir d'en informer préalablement d'une manière appropriée les participants, même si ces derniers sont tenus de prêter leur concours.* »

⁸⁶ Art. 74. - « *La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être communiquée publiquement, en dehors du lieu où se déroule la manifestation, au moyen d'un écran, d'un haut-parleur ou d'un autre dispositif technique analogue, qu'avec son consentement.* »

Enregistrement, reproduction et mise en circulation

Art. 75. - « 1) *La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être enregistrée sur un support visuel ou sonore qu'avec son autorisation.*

2) *L'artiste interprète ou exécutant a le droit exclusif de reproduire et de mettre en circulation le vidéogramme ou le phonogramme correspondant.*

l'autorisation de l'artiste interprète ou exécutant, également celle du propriétaire de l'entreprise ».

D'une part, ces dispositions, antérieures à la directive n°2001/29 relative à l'harmonisation des droits d'auteurs et droits voisins dans la société de l'information, n'ont pas été affectées par celle-ci ; d'autre part l'examen par la Commission européenne des effets de la directive les mentionne sans faire d'observations particulières à leur égard.⁸⁷ Ces analogies, sur un droit du producteur de spectacle vivant sont donc importantes en termes de précédent.

Toutefois, il apparaît que l'exercice des droits des producteurs de spectacle dans chacun de ces Etats ne procède pas d'un droit exclusif dont l'objet n'est pas précisé mais constitue une formalité.

A rebours, l'analogie avec le droit des organisateurs de manifestations sportives n'est pas que formelle : ce droit exclusif est bien à l'origine d'un segment majeur de l'économie du sport à travers les exploitations audiovisuelles. Cependant, la portée de l'analogie est limitée par l'absence d'un système de droits de propriété littéraire et artistique, en particulier protégé internationalement ou au plan communautaire, l'établissement et l'exercice de ce droit ne soulevant pas de questions de compatibilité avec d'autres droits, comme avec les droits d'auteur et les droits voisins.

2.1.2.4. La compatibilité d'un droit du producteur de spectacle.

En revanche, la Mission *Culture Acte 2, Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique* a clairement soulevé de réelles : questions juridiques relatives à l'objet et l'étendue d'un droit *sui generis*, sa nature et ses effets à l'égard des autres droits de propriété littéraire et artistique.

L'objet du droit est la question principale. La proposition 38 ne méconnaît pas la difficulté soulevée par la création d'un droit *sui generis*. Elle reconnaît qu'« *une telle solution ne lève pas les difficultés relatives à l'établissement du fait générateur du droit* ». En effet, l'objectif ou la solution proposée consisterait à conférer « *un statut permettant d'autoriser la fixation ou la captation (sonore ou audiovisuelle)* » ou encore

3) *Les dispositions de l'article 27 s'appliquent mutatis mutandis aux droits à rémunération de l'artiste interprète ou exécutant au titre de la location et du prêt des vidéogrammes ou des phonogrammes. »*

Emission de radiodiffusion

Art. 76. - « 1) *La prestation de l'artiste interprète ou exécutant ne peut être radiodiffusée qu'avec son autorisation.*

2) *La prestation de l'artiste interprète ou exécutant qui a été licitement enregistrée sur des supports visuels ou sonores peut être radiodiffusée sans son autorisation si les vidéogrammes ou phonogrammes correspondants ont paru; toutefois, dans ce cas, il a droit à une rémunération équitable*

3) *Les dispositions de l'article 20b s'appliquent mutatis mutandis. »*

⁸⁷ ETD/2005/IM/D1/91, *Étude sur la transposition et l'effet dans les législations des États Membres de la Directive 2001/29/CE sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.* ; ETD/99/B5-3000/E/15, *Transposition des directives sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la législation des États membres.*

porterait sur « *la fixation en vue d'une reproduction ou d'une diffusion du spectacle qu'il a produit* ». Ce faisant, le rapport propose que : « *l'étendue de ce droit pourrait être limitée à la fixation initiale, et non à l'exploitation ultérieure de la captation de spectacle vivant* ».

Dans toutes les hypothèses, l'objet du *droit sui generis* proposé étant sans équivoque un « *droit d'autoriser ou d'interdire [...] la (première) fixation ou la captation (sonore ou audiovisuelle)* » soulève bien les mêmes questions que celles soulevées par l'institution d'un droit voisin, bien que sa désignation ait changé.⁸⁸

Ainsi, davantage qu'une question de « sécurité juridique », deux questions principales doivent être résolues : la compatibilité internationale, communautaire et nationale avec les droits voisins des producteurs et des artistes et interprètes mais aussi avec les droits des auteurs d'un nouveau droit exclusif.

1°) A l'égard des droits voisins des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes.

Les droits voisins, consacrés par la Convention internationale sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, faite à Rome le 26 octobre 1961, ratifiée par la France⁸⁹ après l'adoption de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985, reconnus dans l'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC) entré en vigueur le 1^{er} janvier 1995 comme par le Traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) du 20 décembre 1996 sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes, ne reconnaissent pour titulaires que les artistes et interprètes, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et les organismes de radiodiffusion (ou entreprises de communication audiovisuelle).

Dans l'ordre national, un droit *sui generis* des producteurs de spectacle vivant sur la première fixation serait en concurrence directe avec les droits voisins des producteurs qu'il s'agisse du producteur de phonogrammes qui a « *l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence de son* »⁹⁰ comme du producteur de vidéogrammes, soit « *la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images, sonorisées ou non* »⁹¹, en réalité aussi avec les droits des producteurs d'œuvres audiovisuelles (cf. *supra*) fixées sur vidéogrammes.

⁸⁸ Réponse ministérielle relative à l'institution d'un droit des producteurs de spectacle : « *il placerait toute la chaîne des actuels ayants droit français dans une situation de faiblesse économique et d'insécurité juridique par rapport à leurs homologues étrangers* » ; il « *ne manquerait pas, en effet, de poser un problème de concurrence avec les droits conférés aux auteurs, aux artistes et aux producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et provoquerait une insécurité juridique préjudiciable à l'ensemble des intervenants du secteur* ».

⁸⁹ Loi n° 86-1300, 23 déc. 1986, autorisant la ratification d'une convention internationale sur la protection des artistes-interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion.

⁹⁰ CPI, art. L. 213-1

⁹¹ CPI, art. L. 215-1

3. S'agissant des vidéogrammes.

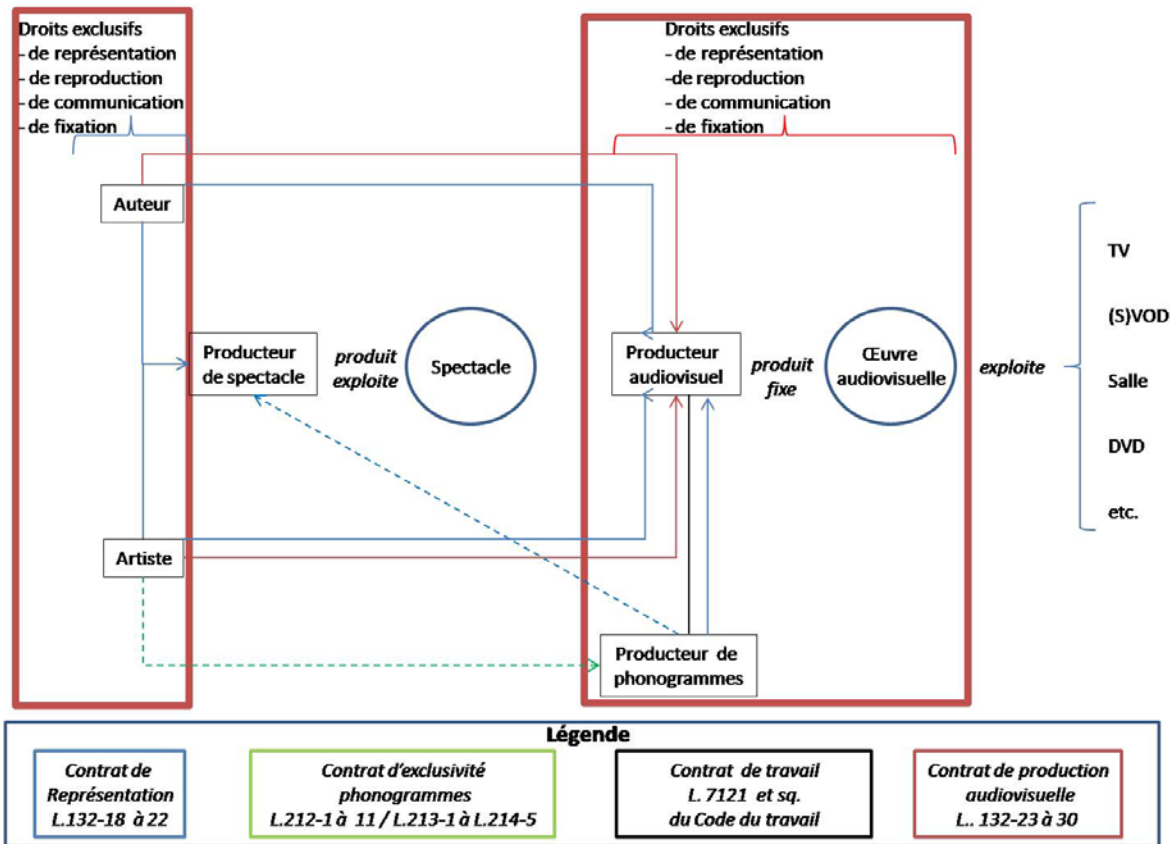
Une difficulté pourrait surgir des définitions. En effet, le vidéogramme est défini comme « *première fixation d'une séquence d'images sonorisées ou non* », distincte de celle de l'œuvre audiovisuelle (« *œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non* ») et si les droits voisins sont reconnus internationalement et nationalement aux producteurs de vidéogrammes définis comme « *la personne, physique ou morale, qui a l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonorisée ou non* » (CPI, art. L. 215-1, al. 1er), distincte de celle du producteur audiovisuel défini comme « *la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre* » (CPI, art. L. 132-23). En réalité, le producteur de l'œuvre audiovisuelle reste à l'origine de la première fixation et titulaire du droit voisin du producteur de vidéogrammes, ne serait-ce que parce qu'il a pris « l'initiative et la responsabilité » de la production audiovisuelle, de sa « première fixation » et bénéficie de la présomption de cession des droits d'auteur (Art. L. 132-4 du CPI) et des artistes et interprètes (Article L. 215-1).

En conséquence, l'existence d'un droit *sui generis* du producteur de spectacle vivant sur la première fixation ou la fixation, serait en concurrence avec ceux du producteur audiovisuel ou de vidéogrammes. Prédteur, un tel droit dans l'ordre juridique national impliquerait sans doute une modification de l'économie du contrat de production audiovisuelle et les présomptions de cession qui lui sont liées.

4. S'agissant des phonogrammes.

La définition de la fixation peut s'appuyer sur le Traité OMPI de 1996 qui la définit comme « *l'incorporation des sons, ou de représentations de ceux-ci, dans un support qui permette de les percevoir, de les reproduire ou de les communiquer à l'aide d'un dispositif* » et la précise comme « *la mise au point finale de la bande mère* » (Déclaration commune relative à l'interprétation de l'article 3.2 du Traité OMPI / WPPT). Elle ne laisse pas de doute quant aux titulaires du droit exclusif sur la fixation qui sont les producteurs de phonogrammes, déterminé par la Convention de Rome comme « *la personne physique ou morale qui, la première, fixe les sons provenant d'une exécution ou d'autres sons* » ou par l'article 2, d) du Traité OMPI / WPPT (1996) comme « *la personne physique ou morale qui prend l'initiative et assume la responsabilité de la première fixation des sons provenant d'une interprétation ou exécution ou d'autres sons, ou des représentations de sons* ».

Un droit dont l'objet est celui des bénéficiaires des droits d'auteurs et droits voisins



Une concurrence qui demeure : les contrats d'exclusivité avec les producteurs de phonogrammes.

Selon les producteurs de spectacle de concerts de musiques actuelles, il apparaît que certains contrats d'enregistrement et/ou d'exclusivité, passés entre les producteurs de phonogrammes et les artistes-interprètes, nécessitent l'institution d'un droit du producteur de spectacle vivant pour y faire échec, les stratégies 360° pratiquées en limitant la possibilité. Inversement, des producteurs de musiques actuelles, des tourneurs, investissant pour le développement d'artistes et interprètes et dans le cadre de stratégies 180° peuvent procéder de manière analogue. Dans l'ensemble des cas, l'enjeu est surtout celui de la durée des contrats et des possibles retours sur les investissements réalisés à l'appui des investissements ;

Or, la jurisprudence a validé des durées importantes pour la réalisation d'une série d'albums, pourvu que le contrat prévoit une durée minimale et un terme pour la réalisation d'albums dont les « *les caractéristiques étaient définies par les clauses contractuelles* »⁹², et alors même que la condition que soient conclus des contrats de travail pour chacun des albums n'avait pas été remplie.⁹³ Il reste que l'exclusivité prévue à ces contrats, limitée par les dispositions du Code du travail⁹⁴, s'étend largement au-delà de l'enregistrement de phonogrammes ou à la réalisation

⁹² Cass. soc., 4 février 2009, *De Palmas*.

⁹³ Cass. soc. 13 juillet 2007.

⁹⁴ Art. L. 1121-1 du Code du travail.

d'une série de concerts dans le cas le plus fréquent, elle s'étend de la réalisation de phonogrammes à celle de concerts et à la fixation audiovisuelle de ceux-ci, dans l'autre cas moins fréquent, de la réalisation de concerts à celle de phonogrammes.

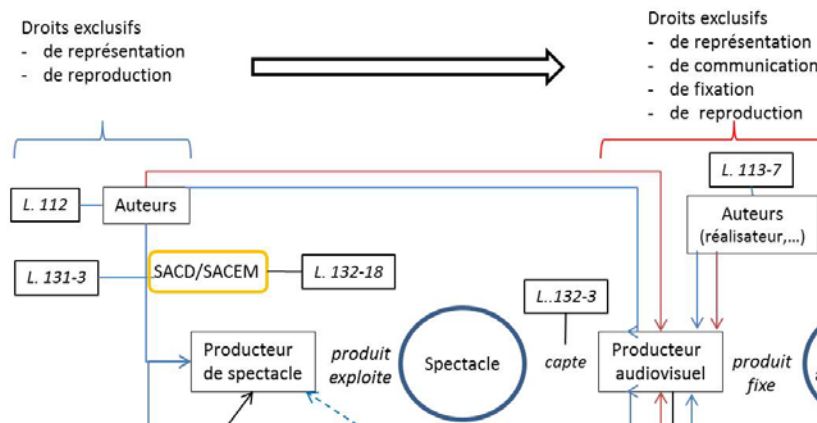
Si la mission n'a pu entreprendre l'analyse des contrats d'exclusivité et apprécier leur conformité aux conditions de durée, de légitimité des intérêts, du caractère proportionné des clauses, les éventuels abus de droit, elle observe :

1. que ces clauses sont fondées sur les droits exclusifs des producteurs de phonogrammes ou forment une contrepartie d'investissements effectués ;
2. que le contentieux relatif à leur caractère anticoncurrentiel ou à des abus de droit est réduit et conforte une jurisprudence qui reconnaît la validité de ces clauses ;
3. que le caractère anticoncurrentiel de ces clauses n'est pas avéré même s'il pourrait être utilement apprécié à la demande des pouvoirs publics ;
4. que l'institution d'un droit *sui generis* produit des effets qui excèdent largement cet enjeu sectoriel et principalement réel dans le domaine des musiques actuelles.

2°) A l'égard des droits d'auteur et des droits voisins des artistes et interprètes.

Le droit *sui generis* avancé soulève à l'égard des droits d'auteur des questions d'une nature différente qu'à l'égard des droits voisins des producteurs de vidéogrammes et phonogrammes avec lesquels il aurait le même objet et le même fondement. A l'égard des auteurs ainsi que des artistes-interprètes, l'enjeu concerne les éventuelles exceptions et limitations de l'exercice de leurs droits au sein de la chaîne des droits.

- A l'égard du droit des auteurs.



L'exercice d'un droit *sui generis* des producteurs de spectacle vivant sur la fixation audiovisuelle supposerait qu'ils aient obtenu la cession des droits des auteurs du spectacle pour l'exploitation de la captation ou bien qu'ils puissent exercer ce droit *sui generis* doit sans que ce droit d'exploitation de l'auteur lui ait été cédé.

Donc, pour parvenir à un exercice effectif du droit des producteurs de spectacle vivant sur la captation audiovisuelle, deux hypothèses se présentent en ce qui concerne les droits patrimoniaux d'exploitation des auteurs⁹⁵ :

- la création d'une exception au droit exclusif des auteurs d'autoriser ou d'interdire leur droit de représentation relatif aux captations audiovisuelles autorisées par les producteurs de spectacle vivant ;
- la création d'une présomption de cession dans le cadre du contrat de représentation du droit exclusif des auteurs d'autoriser ou d'interdire leur droit de représentation au bénéfice des producteurs de spectacle vivant pour les captations audiovisuelles qu'ils autoriseraient.

Dans ces cas de figure d'une nouvelle chaîne des droits, les conséquences en termes de rémunérations des auteurs dont l'exercice des droits serait limité sont paradoxales : si le producteur de spectacle peut exercer son droit au titre d'une exception ou limitation du droit d'auteur, il conviendra de déterminer les conditions d'une compensation équitable ; tandis que présumé cessionnaire, il lui appartiendra d'assurer une rémunération proportionnelle de l'exploitation de ces droits au titre des droits de représentation, de fixation et de reproduction pour l'ensemble des exploitations de l'œuvre audiovisuelle qu'il aura autorisée.

Par ailleurs et parallèlement, les auteurs auraient toujours à céder leurs droits au producteur audiovisuel de la captation dans le cadre du contrat audiovisuel qui aurait encore à obtenir la cession des auteurs de l'œuvre audiovisuelle (réalisateur, etc.) qui n'ont pas à le céder au producteur de spectacle, à moins qu'il ne faille assortir l'exercice du droit des producteurs de spectacle vivant d'une présomption de cession des droits des auteurs de l'œuvre audiovisuelle au seul producteur de spectacle qui bénéficierait alors d'un monopole d'exploitation.

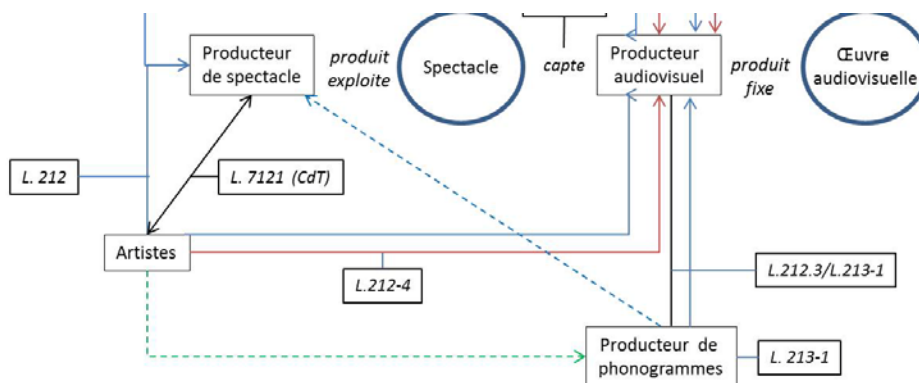
Au regard du droit des auteurs, l'exercice d'un droit d'autoriser ou d'interdire des captations serait donc double : un droit du producteur de spectacle vivant, assorti d'une présomption de cession des droits d'auteurs ou d'une exception pour le droit de représentation et de communication au public des auteurs dans le cas de captation, mais sans doute à l'exception des droits de l'œuvre audiovisuelle ; un droit du producteur audiovisuel tenu d'obtenir l'ensemble des droits d'auteurs.

- *A l'égard du droit des artistes et interprètes.*

La même exploration des conséquences d'un droit *sui generis* des producteurs de spectacle vivant à l'égard de la captation audiovisuelle peut être conduite pour les artistes-interprètes.

⁹⁵ Pour la réalisation de la mission, le système d'hypothèses pour imaginer la compatibilité d'un droit des producteurs de spectacle vivant à l'égard des captations, n'a été formé que pour les droits patrimoniaux, sauf à supposer qu'il résiste à l'exercice des droits moraux des auteurs, ainsi que des artistes et interprètes...

A l'égard de la fixation sur laquelle viendrait porter le droit des producteurs de spectacle vivant, les artistes et interprètes disposent aussi d'un droit de fixation, reconnu et protégé internationalement⁹⁶ et dans le droit national (art. L. 122 du CPI), même si ce droit exclut la première fixation et concerne l'autorisation au titre du droit exclusif de reproduction.⁹⁷



Pour l'exercice effectif d'un droit *sui generis* des producteurs de spectacle vivant à l'égard des captations, il faut de même envisager soit une exception ou limitation des droits de fixation, reproduction, communication au public des artistes-interprètes pour leur prestation, soit envisager une présomption de cession de ces droits au bénéfice du producteur de spectacle. Toutes choses égales par ailleurs, cette hypothèse engendre les mêmes difficultés qu'à l'égard des auteurs.

S'ajouterait cependant à ces difficultés, celle des relations contractuelles qui ont pu être nouées entre l'artiste-interprète et le producteur de phonogrammes. Le même objectif d'exercice effectif du droit du producteur de spectacle vivant impliquant que les droits de reproduction, fixation, représentation, (le cas échéant prestation scénique) n'aient pas été cédés à un producteur de phonogrammes à l'occasion de son contrat de travail avec celui-ci. Dans ce cas de figure la limitation du droit de l'artiste interprète aurait aussi à porter à l'égard du producteur de phonogramme.

⁹⁶ Convention de Rome (Art. 7-1 b) ; Accord ADPIC, 15 avr. 1994, art. 14 ; Traité OMPI, déc. 1996, Art. 6 ; Directive européenne du 19 novembre 1992 reprise par la directive n° 2006/115/CE du 12 décembre 2006, art. 7.

⁹⁷ cf. jurisprudence abondante citée : Juris-Classeur, *Droits voisins du droit d'auteur. - Droits patrimoniaux de l'artiste-interprète. - Contenu des droits patrimoniaux* (CPI, art. L. 212-3), Anne-Emmanuelle Kahn, n° 52.

2.2. Absence d'espace juridique pour un droit nouveau.

Même sous la forme d'un droit *sui generis*, parce que la revendication d'un droit des producteurs de spectacle vivant porte sur la (première) fixation audiovisuelle des captations de spectacle qu'ils ont produit, la mise en place de cette mesure se heurte à la structure et aux bénéficiaires des droits des auteurs et des droits voisins, tels qu'établis par les normes internationales et nationales.

En effet, la revendication d'un droit exclusif d'autoriser ou d'interdire « la première fixation audiovisuelle » d'une captation de spectacle aurait le même objet que celui des titulaires du droit voisin des vidéogrammes ou producteurs audiovisuels et viendrait limiter l'exercice de ce droit ou entrer en concurrence avec celui des artistes et interprètes, alors même que les producteurs de spectacle ne sont ni « à l'initiative » ni n'ont « la responsabilité » de la fixation audiovisuelle du spectacle.

De plus, au plan national, la valeur constitutionnelle du droit d'auteur et des droits voisins reconnue notamment dans la décision n°2006-540 DC du 27 juillet 2006 du Conseil constitutionnel rend très sérieux le risque d'inconstitutionnalité de création d'un nouveau droit portant atteinte aux droits d'auteur et aux droits voisins qui relèvent ensemble du droit propriété (et en dépit de la hiérarchisation de ces droits issus de l'article L.211-1 du CPI).

Dans ces conditions, les solutions possibles en faveur d'un droit des producteurs de spectacle à l'égard des captations ne peuvent être fondées que sur des hypothèses très minces.

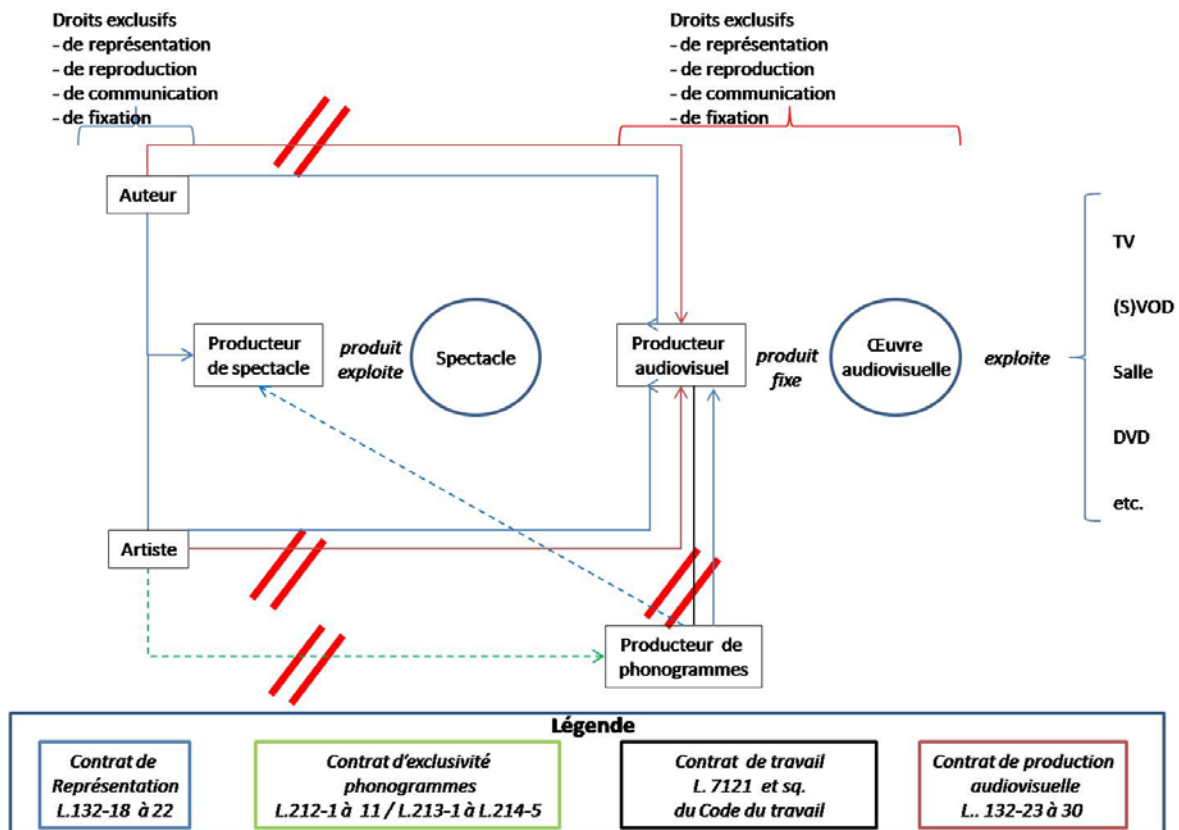
De façon synthétique, qu'on l'examine par l'objet du droit, par les droits patrimoniaux existants des auteurs, des droits voisins des artistes et interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, des producteurs audiovisuels, des fondements de chacun de ses droits, de leurs exercices, la mission ne parvient pas à établir les conditions juridiques en faveur de la création d'un droit nouveau au profit des producteurs de spectacle vivant sur les captations audiovisuelles.

Les conditions de création de ce droit sont d'autant plus limitées qu'au cours de la mission, il a été établi qu'elle ne pouvait avoir pour effet d'affecter les droits des auteurs et les droits voisins y compris sous la forme d'une exception. Cette position est d'ailleurs confirmée par la *Réponse des autorités françaises à la Consultation publique de la Commission européenne sur la révision des règles de l'Union européenne en matière de droit d'auteur*, publiée le 11 mars 2014.

Du reste, l'hypothèse d'une exception aux droits d'auteur et droits voisins au droit de reproduction telle que le permet la directive 2001/29 du 22 mai 2001 (art.5) ne fournirait pas une base légale suffisante, la liste d'exceptions aux droits des auteurs et aux droits voisins étant exhaustive et ne prévoyant pas la situation de la captation audiovisuelle de spectacle. En outre, elle serait sans doute soumise au test en trois étapes prévu par la Convention de Berne puis étendu par les Traités ADPIC et OMPI de

1996⁹⁸ et la Directive 2001/29 et l'on peut douter qu'une exception en faveur du producteur de spectacle vivant sur la captation audiovisuelle puisse être tenue comme de nature à franchir ce test. Il lui faudrait justifier qu'elle ne s'applique « *que dans certains cas spéciaux* », « *ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ou autre objet protégé ni ne cause un préjudice injustifié aux intérêts légitimes du titulaire du droit* »...

Des exceptions ou limitations des droits d'auteur et droits voisins



Dès lors, il apparaît que, sauf à n'être que de pure forme et sans exercice effectif, un droit *sui generis* des producteurs de spectacle vivant sur les captations audiovisuelles :

1. n'aurait pas de fondement juridique propre, reconnu au plan international, et communautaire ;
2. et s'il devait pouvoir s'exercer, porterait atteinte aux droits exclusifs :

⁹⁸ Art. 9 de la Convention de Berne, 1886 ; Art. 10 du Traité OMPI du 20 décembre 1996 sur le droit d'auteur ; Art. 13 de l'accord sur les Aspects des Droits de Propriété Intellectuelle qui touchent au Commerce, 1994 (ADPIC) ; Art. 16 du traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes du 20 décembre 1996 ; art. 5 de la Directive 2001/29.

- des producteurs de vidéogrammes et audiovisuels titulaires s'il avait pour objet la fixation audiovisuelle ;
- limiterait l'exercice des droits des auteurs de l'œuvre première et de l'œuvre audiovisuelle ;
- limiterait l'exercice des droits voisins des producteurs de phonogrammes et des artistes et interprètes ;
- impliquerait un grand nombre de modifications législatives pour en tenir compte sur l'ensemble des chaînes de droits, en particulier sur les dispositions relatives au contrat de représentation, au contrat de production audiovisuelle, le cas échéant aux catégories d'œuvres.

S'agissant enfin du droit à rémunération recherché à travers l'institution de ce droit, l'analyse précédente conduit à ne pouvoir fonder un droit à rémunération sur un droit *sui generis* du producteur de spectacle vivant ainsi que la Proposition 38 l'envisageait de façon « *forfaitaire ou proportionnelle aux recettes de l'exploitation* » et « *liée au niveau des fonds engagés par le producteur de spectacle vivant* ».

L'analyse des modèles économiques comme des relations contractuelles, font d'ailleurs apparaître clairement l'importance des difficultés à déterminer les cas de figure (genre de spectacle, nature du producteur de spectacle, etc.) ou l'un et/ou l'autre mode de rémunération aurait à prévaloir, et en tout état de cause l'établissement de barèmes de rémunération comme certaines catégories d'acteurs l'ont proposé (ex. 3% ou 6% du montant du devis la production audiovisuelle), alors qu'un grand nombre de producteur de spectacle vivant bénéficient de parts de co-productions très significatives sur l'ensemble des recettes.

3. Perspectives juridiques.

Les conditions de possibilité d'instauration d'un droit au bénéfice des producteurs de spectacle vivant sont excessivement réduites voire nulles : soit il serait prédateur de droits existants, soit il devrait reposer l'adoption d'une exception ou limitation improbable juridiquement et politiquement écartée.

Cependant, conformément aux objectifs de la mission, deux hypothèses juridiques semblent pouvoir être ouvertes. De portée symbolique plus que juridique, elles ne sont pour autant pas de difficultés.

1.1. Perspectives d'un droit au bénéfice du producteur de spectacle vivant.

Dans le système juridique contraint, l'enjeu ne consiste pas à valider la possibilité d'un nouveau droit grâce à une modification nominale, mais à examiner les conditions de son exercice effectif à la condition qu'il repose sur un objet spécifique et soit justifié par des intérêts légitimes.⁹⁹

1.1.1. Objet et exercice d'un « droit » du producteur de spectacle vivant sur la captation audiovisuelle.

Contrairement à l'objet spécifique proposé par la revendication étudiée - la première fixation audiovisuelle du spectacle capté - le même que celui du droit voisin du producteur de vidéogrammes et du droit du producteur audiovisuel, la mission suggère de délimiter l'objet spécifique d'un régime juridique des producteurs de spectacle vivant à ses « fonctions essentielles » que peuvent être :

- la protection des investissements réalisés pour la représentation destinée à l'adaptation audiovisuelle de celle-ci ;
- des rémunérations proportionnelles ou forfaitaires de ces investissements à raison des exploitations de l'adaptation audiovisuelle.

Au regard du critère des « intérêts légitimes » du bénéficiaire du droit, le contenu de ce régime doit être identifié précisément. Or, dans la situation où le spectacle constitue l'objet d'une captation ou adaptation audiovisuelle qui est une œuvre seconde, la protection ne devrait porter sur :

- d'une part, sur la caractéristique essentielle du spectacle, c'est-à-dire l'unicité et la fugacité de chaque représentation d'un spectacle produit en raison de l'initiative, les investissements et la responsabilité du producteur de spectacle ;

⁹⁹ A l'instar de la méthode retenue par la Cour de justice de l'Union européenne. Voir : Bernard Edelman, Jurisclasseur Propriété littéraire et artistique, *Fasc. 1810 : Droit de l'Union européenne. - Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté des échanges*, 2013

- d'autre part, et pour la cause juridique précédente, sur la/les seule(s)représentation(s) nécessaire(s) à l'adaptation audiovisuelle.

1.1.2. Les hypothèses juridiques.

1.1.2.1. Les investissements destinés à la représentation nécessaire à la captation.

Un tel objet spécifique à l'appui d'un régime juridique des producteurs de spectacle est sans doute limité. Mais, il se distingue des objets spécifiques respectifs des droits des producteurs de vidéogrammes, de phonogrammes comme de ceux des producteurs audiovisuels.

Compte tenu de l'autre « fonction essentielle » poursuivie (rémunérations des investissements à raison des captations), cette délimitation implique que seuls les investissements réalisés par le producteur de spectacle pour la captation audiovisuelle et non la totalité de ceux-ci, soient susceptibles de rémunérations. En effet, l'initiative de la production du spectacle n'a pas pour cause la captation audiovisuelle qui n'est qu'une exploitation supplémentaire et éventuelle du spectacle.

En termes d'exercice, un tel régime juridique ne pourrait porter exception à celui des titulaires de droits d'auteur ou voisins. En effet, il ne saurait s'exercer que dans la limite des cessions obtenues par le producteur de spectacle vivant pour la/les seule(s)représentation(s) nécessaire(s) à l'adaptation audiovisuelle. Un tel régime ne saurait limiter l'exercice des droits exclusifs des auteurs et des artistes-interprètes pas plus que des producteurs de phonogrammes et dès lors, il ne saurait être un droit exclusif du producteur de spectacle vivant.

Si en termes pratique et de pouvoir de négociation, cet interstice dans l'espace juridique paraît envisageable, la mission reste réservée sur le caractère législatif d'une telle reconnaissance. En réalité issu des cessions de droits exclusifs d'auteurs, d'artistes-interprètes, voire de producteurs de phonogrammes, ce régime dont l'exercice comme le champ sont bornés par l'exercice des droits exclusifs des titulaires de droits exclusifs ne produirait guère plus d'effet que les dispositions de l'article L. 131-19 du CPI qui prévoit que « *sauf stipulation expresse des droits exclusifs, il [le contrat de représentation] ne confère à l'entrepreneur de spectacles aucun monopoles d'exploitation* ».

Sans être exclusif, le statut ainsi reconnu au producteur de spectacle aurait une fonction de reconnaissance symbolique et pourrait - le cas échéant - rouvrir leur pouvoir de négociation des investissements effectués à l'occasion de la captation.

Si l'opportunité politique de créer un tel régime prévalait, il conviendrait qu'il s'inscrive dans le cadre des dispositions relatives au Contrat de représentation (Titre II - Exploitation des droits - Section II - Contrat de représentation). Dans ce cas, il pourrait

venir à la suite de l'article L 132-2 du CPI)¹⁰⁰ afin de manifester son intégration dans la chaîne des droits de la production de spectacle et son caractère respectueux et dépendant de l'exercice des droits exclusifs des auteurs, auxquels il faudrait rappeler les droits voisins des artistes-interprètes. Il conviendrait aussi de l'articuler avec l'article L. 131-19 du CPI.

1.1.2.2. La reconnaissance de coproducteur des captations audiovisuelles à raison et proportion des apports du producteur de spectacle vivant.

Plus effective serait l'identification de la situation du producteur de spectacle vivant dans le cadre du contrat de production audiovisuelle.

La reconnaissance du producteur de spectacle vivant, dans le cas de production audiovisuelle de captation de spectacle ne pourrait encore que s'exercer dans la limite des cessions de droits d'auteurs et d'artistes obtenues pour la représentation de la captation audiovisuelle.

Autrement dit, il ne pourrait pas s'agir d'un droit exclusif spécifique, mais son fondement serait celui de coproducteur de l'œuvre audiovisuelle de captation à la hauteur des apports du producteur de spectacle vivant.

Cette seconde hypothèse, conforme à l'état du droit positif et aux relations contractuelles fondées sur lui conforterait symboliquement le producteur de spectacle vivant sans pouvoir prétendre à la constitution d'un droit.

1.2. Conditions et effets juridiques directs des perspectives ouvertes.

Plusieurs conditions et effets directs de ces solutions appellent examen.

1.2.1. La détermination faussement simple des bénéficiaires.

Ces perspectives ne règlent pas la détermination des titulaires d'un régime juridique au bénéfice des « producteurs de spectacle vivant ».

Au regard de l'ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 modifiée par la loi n°99-198 du 18 mars 1999 relative aux spectacles, cette question apparaît simple parce qu'elle est bien connue des acteurs et que la réglementation des activités relatives au spectacle faciliterait l'identification des bénéficiaires d'un régime des producteurs de spectacle.

En effet, la loi dispose que les entrepreneurs de spectacle vivant s'entendent des « *des personnes qui, en vue de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit, s'assurent la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération.* » (Art. 1^{er})¹⁰¹. Elle précise qu'il s'agit de « *toute personne qui exerce une activité*

¹⁰⁰ Article L132-22 - « *L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur.* »

¹⁰¹ Art. L. 7122-1 du Code du travail.

d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants, quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non de ces activités »¹⁰².

Les activités des producteurs de spectacle vivant sont réglementées par la délivrance de licences d'entrepreneurs de spectacles selon trois catégories :

- *« exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques » ;*
- *« producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées qui ont la responsabilité d'un spectacle et notamment celle d'employeur à l'égard du plateau artistique » ;*
- *« diffuseurs de spectacles qui ont la charge, dans le cadre d'un contrat, de l'accueil du public, de la billetterie et de la sécurité des spectacles, et les entrepreneurs de tournées qui n'ont pas la responsabilité d'employeur à l'égard du plateau artistique ».*

Mais s'il peut paraître simple de considérer que la seconde catégorie de titulaires de licence serait bénéficiaire d'un régime relatif à la captation audiovisuelle, il en résulterait *a contrario* que les titulaires des autres licences n'en seraient pas bénéficiaires. Or, certains exploitants de lieux ou diffuseurs de spectacles, bénéficient dans le cadre de captation audiovisuelle de formes de rémunérations et pourraient s'en trouver exclus. La référence à ces dispositions peut induire une insécurité juridique.

Plus fondamentalement, ces dispositions présentent des obstacles.

1.2.1.1. La condition de titularité d'un droit de propriété littéraire et artistique.

L'exercice d'un régime juridique du producteur de spectacle vivant à l'égard des captations serait soumis à la condition de délivrance d'un acte réglementaire : autorisation individuelle d'exercer une activité professionnelle d'entrepreneur de spectacles vivants, motivée en fonction de la *« la compétence ou l'expérience professionnelle du demandeur »*¹⁰³. Or le régime juridique envisagé l'est pour une entreprise et non un individu. L'incessibilité ou la perte de licence pourrait peser sur les effets d'un régime juridique relatif à la captation audiovisuelle pour l'entrepreneur de spectacle.

3.2.2.2. La question de l'égalité.

Cette base législative des bénéficiaires présenterait des questions relatives au principe d'égalité à l'endroit d'autres catégories de bénéficiaires potentiels :

¹⁰² Art. L. 7122-2 du Code du travail.

¹⁰³ Art. L. 7122-2 du Code du travail. *« la licence est personnelle et incessible »* (art. 6).

- les « *entrepreneurs de spectacles vivants ressortissants d'un Etat membre de l'Union européenne ou d'un Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen* » pour lesquels la licence administrative est distincte : autorisations temporaires (art. 7) ;
- les producteurs de spectacle occasionnels, qui disposent d'un régime juridique distinct précisément à raison des conditions de professionnalité, en sorte que pourraient ne pas bénéficier du droit les producteurs de spectacle, occasionnels, bénévoles ou en amateur.¹⁰⁴

Dans ces conditions, il semble plus conforme au droit de propriété intellectuelle et à un souci de sécurité juridique de s'en tenir à la dénomination du Code de la propriété intellectuelle (« les entrepreneurs de spectacle » des articles L. 132-21 et L.132-22) et ainsi s'appuyer sur la jurisprudence.

1.2.2. La détermination de la durée.

La durée d'exercice du régime juridique au bénéfice des producteurs de spectacle vivant est fonction de choix mais surtout de fondement. Plusieurs hypothèses sont donc possibles.

1.2.2.1. Une durée spécifique.

Une première hypothèse peut consister à s'appuyer sur les durées des législations européennes reconnaissant le droit des producteurs de spectacle vivant. La durée serait alors soit de 50 ans à l'exemple du droit autrichien, soit de 25 ans comme le droit allemand le prévoit.

1.2.2.2. L'alignement sur la durée du droit de représentation.

Si le fondement et le périmètre du régime juridique au bénéfice des producteurs de spectacle vivant sont fonction des investissements destinés à la représentation nécessaire à la captation et aux cessions obtenus dans le cadre du contrat de représentation, la durée du ne pourrait guère excéder celle des cessions de droit de représentation.¹⁰⁵

A partir de la représentation nécessaire à la captation audiovisuelle, elle serait alors de cinq ans, c'est-à-dire inférieure à la durée d'exploitation de la captation audiovisuelle.

¹⁰⁴ cf. Code du travail, Art. L. 7122-19 : « *Les groupements d'artistes amateurs bénévoles faisant occasionnellement appel à un ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération* » ; Art. R. 7122-26 : « *Toute personne qui n'a pas pour activité principale ou pour objet l'exploitation de lieux de spectacles, la production ou la diffusion de spectacles* ».

¹⁰⁵ L'alignement sur la durée des cessions des droits d'auteur, et en particulier des droits de représentation des auteurs ne résoudrait cependant pas la question qu'ouvre l'aliénation ou la disparition du fonds de commerce de l'entrepreneur de spectacle. En effet, la cession de ce droit dans le cadre du contrat de représentation s'effectue *intuitu personae*.

1.2.2.3. L'alignement sur la durée des droits voisins.

Si le fondement du statut du producteur de spectacle vivant sur les captations est celui de coproducteur de l'œuvre audiovisuelle, la durée est par définition identique à celle du producteur audiovisuel et du titulaire du droit voisin du producteur de vidéogrammes.¹⁰⁶

1.2.3. Le régime de protection et de sanctions.

Le régime de protection et de sanctions vient de connaître de très nombreuses réformes depuis dix ans avec l'évolution du droit communautaire puis la loi Création internet et la création de l'Hadopi. Il est encore appelé à être modifié pour établir l'évolution du statut et des missions de celle-ci. Il pourrait dans ce cadre prévoir des dispositions relatives aux enregistrements vidéo de spectacle vivant.

En l'absence de fondement d'un droit spécifique du producteur de spectacle vivant, il apparaît délicat de justifier un régime de protection et de sanctions propre.¹⁰⁷

En revanche, le régime de protection et de sanctions dans les deux hypothèses de reconnaissance des producteurs de spectacle vivant se déduit des droits d'auteurs et des droits voisins : il est celui de la protection des droits des auteurs des artistes-interprètes dont le producteur de spectacle est cessionnaire à travers le contrat de représentation ; il est celui du producteur de vidéogrammes et du producteur audiovisuel dans le cas où le producteur de spectacle est coproducteur de l'œuvre audiovisuelle.

Autrement dit, le producteur de spectacle vivant bénéficie d'ores et déjà du régime de protection et de sanctions quant aux captations audiovisuelles et les perspectives étudiées en faveur d'une reconnaissance des producteurs audiovisuels prennent en compte l'application d'un tel régime de protection et de sanctions.

Demeure la question d'un régime juridique de protection et de sanctions spécifiques concernant les captations « sauvages » (*bootleg*) effectuées en particulier à l'occasion des concerts. L'analyse juridique précédente ne concluant pas à la possibilité de constituer un droit exclusif sur la représentation en tant que telle d'un spectacle qui n'est pas une œuvre au sens du CPI, le fondement juridique d'un régime de protection et de sanctions au titre d CPI manque.

Dans ces conditions, la mission n'a pas exploré les mesures juridiques et les peines que pourrait comporter un régime de protection et de sanctions *sui generis* destiné à empêcher effectivement qu'au sein du public de spectacle des enregistrements d'extraits ou de la totalité de celui-ci aient lieu.

¹⁰⁶ Directive 2006/116/CE du Parlement européen et du Conseil du 12 décembre 2006 relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins.

¹⁰⁷ A l'instar du droit *sui generis* des bases de données.

CONCLUSION ET PRECONISATIONS

1- Un espace juridique étroit.

Sans espace juridique pour l'instauration d'un véritable droit spécifique du producteur de spectacle vivant et sans prétendre créer un droit exclusif ni même un droit, il est possible :

1- de renforcer la reconnaissance du statut d'entrepreneur de spectacle vivant au sein du Code de la propriété intellectuelle :

- soit sur un fondement relatif à la(les) représentation(s) nécessaires à la captation audiovisuelle mais dans la limite de l'exercice des droits d'auteurs et droits voisins ;

- soit sur le fondement relatif à la faculté des entrepreneurs de spectacle vivant à prendre des quotes-parts de coproduction de l'œuvre audiovisuelle à due proportion des investissements réalisés et des rémunérations des exploitations.

2- de remettre à plat l'Accord de 2006 entre le SNEP/UPFI et le PRODISS et d'en faire un outil d'intervention dans les rapports entre les professionnels. En particulier, le recours à une médiation en cas de conflit devra être encadré, soit par la nomination d'un médiateur pouvant intervenir rapidement comme pour le cinéma, soit par le recours à des organismes privés habilités.

3. de lancer un travail collectif d'amélioration des contrats relatifs à la captation audiovisuelle de spectacle, en particulier en ce qui concerne la valorisation des apports des producteurs de spectacle vivant.

2- Le spectacle vivant à l'heure des images et du numérique

A travers les multiples entretiens réalisés à l'occasion de cette mission, il est apparu que la captation des spectacles vivants est devenue un enjeu pour les producteurs de spectacle vivant mais aussi de phonogrammes. En effet, loin d'adhérer spontanément à un engouement pour ce que pourrait apporter la déclinaison numérique d'un spectacle, bien des producteurs, diffuseurs, responsables de salles de spectacles, ont longtemps considéré avec mépris la captation comme un « produit » qui trahissait la magie de la représentation, et qui avait l'indépassable inconvénient de supprimer l'émotion créée par la présence des artistes sur le plateau, autant que la sensation de partage et de communion que tout spectateur peut ressentir dans une salle de spectacles.

Aujourd'hui, même s'il existe encore des réticences, la question se pose en d'autres termes :

- comment développer l'accès à la culture au plus grand nombre ?
- comment développer des outils d'accès aux salles de spectacle qui donnent envie de s'y rendre ?
- comment garder la mémoire de ce qui a été créé et qui ne dure pas ?
- comment développer des outils de communication et de diffusion pour le spectacle vivant au XXIème siècle ?

A travers ces questions, est apparue l'idée que les captations de spectacle ne pouvaient se réduire au circuit actuel de production et de diffusion. L'économie de la captation audiovisuelle ayant connu une forte croissance grâce aux diffuseurs et au CNC est entrée en situation de mutations : plafonnement des investissements audiovisuels des chaînes du service public, contraction rapide du marché du DVD, relais insuffisants à travers les chaînes numériques, baisse du financement horaire, etc. En même temps, le besoin d'images liées aux spectacles vivants s'est profondément renouvelé.

La captation du spectacle vivant dépasse la question des rémunérations à attendre dans le cadre d'une reconnaissance du rôle joué par le producteur de spectacle vivant, et relève aussi d'un enjeu de politique publique à l'ère numérique. C'est pourquoi la mission propose :

4. L'organisation d'une concertation conjointe CNC / DGCA / CSA pour faire évoluer les mécanismes de soutien à la captation de spectacle et à une politique numérique du spectacle vivant dans son ensemble

5. La mise en place d'une concertation nationale dont les enjeux pourront être :

- la **constitution d'archives et d'une base de données** accessible. Des opérateurs comme la BNF, mais aussi l'INA, e CNT, le CND à travers la cinémathèque de la danse, *théâtre.contemporain.net*, sont des partenaires à associer ;
- l'**exploitation à des fins culturelles et pédagogiques** de captations, dans un cadre non commercial ;
- les moyens spécifiques à trouver pour mettre en œuvre ces actions.

ANNEXE

- Liste des personnes rencontrées

Liste des personnes rencontrées

-Producteurs de spectacle vivant

PRODISS:	Jules FRUTOS, Président Pierre-Marie BOUVERY, Avocat, conseil Malika SEGUINEAU, Déléguée générale Aline RENET, responsable de la communication en charge des relations institutionnelles
PROFEDIM	David JISSE, vice-président Jérôme BRUNETIERE, Secrétaire général du Festival d'Aix-en-Provence Claire GUILLEMAIN, Déléguée générale
SMA (syndicat des musiques actuelles)	Pascal CHEVEREAU, Président
SNSP (syndicat national des scènes publiques)	Michel LEFEIVRE, Président
SNES (syndicat national des entrepreneurs de spectacles)	Philippe CHAPELON Ludovic MICHEL Jean-Claude LANDE
SYNDEAC	Alain HERZOG, directeur Jérôme PRIEUR
Association Française des Orchestres	Philippe FANJAS, Président
SYNOLYR	Catherine BAUMANN
CPDO (chambre syndicale des opéras)	Loïc LACHANAL
SYNPASE	Patrick Fromentin, Président Philippe Abergel, Délégué général
Fédération des arts de la rue	Laetitia LAFORGUE, présidente Serge CLAVIER, vice-président Julie MAILLE, coordinatrice

UFISC	Philippe BERTHELOT
Syndicat national du cirque de création	Yannis JEAN
SYNPASE	Philippe ABERGEL, délégué général Patrick FROMENTIN, Président
SYNAVI	
IRMA	Gilles CASTAGNAC
Théâtre de Suresnes et de l'Ouest parisien	Olivier MEYER, directeur Bruno ANATRELLA, Avocat administratrice
FIMALAC/ COULLIER Productions	Olivier HIBAL, Directeur général
SNDTP (syndicat national des directeurs et tourneurs du théâtre privé)	Isabelle GENTILHOMME, Déléguée générale
ASSOCIATION POUR LE SOUTIEN DU THÉÂTRE PRIVÉ (ASTP)	Antoine MASURE, Délégué Général
Opéra national de Paris	Christophe TARDIEU
OPÉRA COMIQUE	Olivier MANTEI, Directeur général
Cité de la Musique	Laurent BAYLE, directeur Thibault de CAMAS, directeur adjoint
Scène nationale de Sénart	Jean-Michel PUIFFE, directeur
MORGANE Productions	Antoine MONIN

Producteurs de phonogrammes

SNEP (syndicat national des éditeurs de phonogrammes) Guillaume LEBLANC, Directeur général
Alexandre LASCH, Directeur juridique

UPFI (union des producteurs français indépendants) Jérôme ROGER, Directeur général

CESM (Chambre syndicale de l'édition musicale) Nelly QUEROL, Directeur général
Angélique DASCIER, Déléguée générale

WAGRAM Stéphane BOURDOISEAU, directeur

QOBUZZ Yves RIESEL, directeur général

UNIVERSAL MUSIC Michel PARENT, Secrétaire général

Producteurs audiovisuels

FRA MUSICA PRODUCTIONS DISTRIBUTION François ROUSSILLON, Producteur
Toni HAJAL, Directeur général

ACT4 PRODUCTIONS Jacques CLEMENT

IDÉALEAUDIENCE Pierre-Olivier BARDET, Président

SYNDICAT DES PRODUCTEURS INDÉPENDANTS Emmanuelle MAUGER, déléguée télévision
Juliette PRISSARD-ELTEJAYE, Déléguée générale

LA COMPAGNIE DES INDES Gildas LEROUX
Sébastien DEGENNE, Producteur

BELAIR MEDIA Xavier DUBOIS

Souffleurs de vert Olivier DROUOT

Diffuseurs

FRANCE TÉLÉVISIONS

Christian VION, Directeur Général Adjoint
Pascale DOPOURIDIS, directrice du
spectacle vivant France 3

RADIO FRANCE

Jean-Louis LE PAVEC, directeur de la
Musique
Roland DAVID

DAILYMOTION

Giuseppe de MARTINO

UGC

Hugues BORGIA
Stéphanie PRINCE FLANDE, Direction de la
communication

MEZZO LAGARDÈRE ACTIVE

Christophe WINCKEL, Directeur

MEDICI TV

Hervé BOISSIERE, Directeur général

SFR

Olivier HENRARD Directeur exécutif -
Secrétaire général
Samuel LOISEAU, Directeur de la Marque,
des Études et de l'Enseigne SFR

ARTE

Clémence WEBER, Direction générale de la
stratégie, Responsable Affaires Publiques
Laurent DANIEL, Responsable de
production
Pierre de VAULX, Arte créative - Unité Arts
et Spectacles

TELESSONNE

Frédéric LOUIS, directeur

SRPD

SACD
Pascal ROGARD, Président
Linda CORNEILLE, directrice du spectacle vivant
Hubert TILLIET, directeur juridique

SACEM
David EI SAYEG, Secrétaire général

ADAMI
Bruno BOUTLEUX, Directeur général
Anne-Charlotte JEANCARD, Directeur des Affaires Juridiques et Internationales

SPEDIDAM
Xavier BLANC, Directeur juridique

SNAC
Emmanuel de RENGERVE, Délégué général

Syndicats

SNAM CGT
Marc SLYPER

FO SYNDICAT NATIONAL DES MUSICIENS
Jean-Luc BERNARD, Secrétaire général

CFDT
René FONTANARAVA

SFA
Jenny SHUMANN, Déléguée générale

Institutionnels

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE (CNC)
Marie MAS-MOISY, service du soutien à l'industrie des programmes
Guillaume BLANCHOT - Directeur de l'Audiovisuel et de la Création Numérique
Ludovic BERTHELOT, Directeur adjoint de l'Audiovisuel et de la Création Numérique

CENTRE NATIONAL DES VARIETES (CNV)	Jacques RENARD, directeur général Jean-Christophe BONNEAU, secrétaire général
CSA	Francine MARIANI-DUCRAY
<i>Ministère de la culture</i>	
Cabinet	Sophie-Justine LIEBER, conseillère Laurent DREANO, Conseiller Haude HELLIO, Chargée de mission
DGCA	Michel ORIER, directeur général Silvy CASTEL, cheffe de cabinet Eric DENUT, délégué à la musique Irène BASILIS, déléguée à la danse André CAYOT, conseiller pour les musiques actuelles Patricia LANDOUR, sous directrice des affaires financières et générales Chantal DEVILLERS-SIGAUD, juriste droits d'auteur
DGMIC	Laurence FRANCESCHINI, directrice générale Roland HUSSON, Sous directeur de l'audiovisuel Sarah BRUNET, responsable pôle musiques au bureau des financements des industries culturelles
Secrétariat général	Jean-Philippe MOCHON, chef du service juridique et international Pascale COMPAGNIE sous-directrice des affaires juridiques Anne LE MORVAN, cheffe du bureau de la propriété intellectuelle David POUCHARD, chargé de mission
<i>Autres</i>	
Cabinet COQUEBERT	Antoine COQUEBERT, comptable
Chargés de mission	Jean-Marc BORDES Christian PHELINE

