

ÉTUDE SUR LES DROITS DES METTEURS EN SCÈNE DE THÉÂTRE

établie par Mme Ysolde Gendreau et M. Anton Sergo

RÉSUMÉ

À la trente-cinquième session du Comité permanent du droit d'auteur et des droits connexes de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle, qui s'est tenue à Genève du 13 au 17 novembre 2017, la Fédération de Russie a fait une proposition visant à renforcer la protection des droits des metteurs en scène de théâtre au niveau international. La raison de cette préoccupation concernant le statut des metteurs en scène est que leur protection varie d'un pays à l'autre. Certains pays les protègent spécifiquement en tant qu'auteurs, d'autres préfèrent les considérer comme des artistes-interprètes ou exécutants. Dans de nombreux pays, la législation nationale sur le droit d'auteur ne prévoit aucune disposition spécifique à leur sujet et leur statut dépend donc de l'interprétation jurisprudentielle ou d'accords contractuels. Cette grande diversité découle également du fait qu'aucun accord international ne les vise spécifiquement en vue d'établir une norme (même si des accords régionaux peuvent contenir certaines règles).

Comme les artistes-interprètes ou exécutants, les metteurs en scène de théâtre servent d'intermédiaires entre les auteurs (par exemple, les dramaturges ou les compositeurs d'opéra) et le public. Ils exercent une activité complexe : grâce à leurs efforts et à leurs talents, ils créent le résultat artistique global qui exprime la vision d'ensemble de tous les éléments de l'œuvre. Ils unissent et coordonnent les efforts des acteurs, des artistes, des compositeurs; ils interprètent la source littéraire ou autre source première à partir de laquelle la production est créée; ils jouent un rôle important dans le choix des costumes, de la musique (parfois), ainsi que des éléments sonores et lumineux du spectacle. À cet égard, l'activité du metteur en scène de théâtre se rapproche beaucoup du travail du réalisateur d'une œuvre audiovisuelle, dont l'activité intellectuelle est protégée par le droit d'auteur, ainsi que des créations des chorégraphes.

Les activités des metteurs en scène et celles des réalisateurs d'œuvres audiovisuelles sont semblables du point de vue du concept, mais ces derniers bénéficient généralement de la protection du droit d'auteur pour le fruit de leur activité intellectuelle. La principale différence réside dans le fait que les activités des réalisateurs de films prennent corps dans un unique objet artistique de protection, à savoir l'œuvre audiovisuelle, qui peut être ultérieurement reproduite, exécutée en public, etc., sans aucune modification de sa forme physique.

À la fin des années 1980, un comité d'experts a fait rapport à l'OMPI et à l'UNESCO sur les principes régissant les objets de la protection par le droit d'auteur et les droits qui leur sont attachés. On peut lire, dans les différents documents produits à cette occasion¹, que le statut

¹ *Document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/UNESCO et rapport de ce comité, "Œuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales"*, Paris, 11-15 mai 1987 (1987) 23 Copyright 185; Comité d'experts gouvernementaux chargé de l'évaluation et de la synthèse des principes relatifs à la protection de diverses catégories d'œuvres, *Évaluation et synthèse des principes sur la protection du droit d'auteur et des droits connexes à l'égard de diverses catégories d'œuvres – Mémoire établi par les Secrétariats, Partie II – Projet de principes*, Genève, 27 juin-1^{er} juillet 1988 (1988) 24 Copyright 445; Comité d'experts gouvernementaux chargé de l'évaluation et de la synthèse des principes relatifs à diverses catégories d'œuvres, *Rapport adopté par le comité*, Genève, 27 juin-1^{er} juillet 1988 (1988) 24 Copyright 506.

des metteurs en scène de théâtre a été discuté et, comme on pouvait s'y attendre, les débats de l'époque reflétaient également le dilemme découlant de l'opposition entre le droit d'auteur et les droits connexes. Aucune conclusion définitive n'a été tirée.

Les auteurs de cette étude ont été invités à :

- i) définir le cadre juridique international applicable aux droits des metteurs en scène de théâtre;
- ii) sélectionner un échantillon représentatif de dispositions législatives des États membres de l'OMPI relatives à la protection des droits des metteurs en scène de théâtre et aux conditions d'octroi de la protection juridique appropriée, y compris la protection des interprétations ou exécutions non fixées, sous quelque forme matérielle que ce soit ainsi que les pratiques en matière d'application de la loi dans le domaine de la protection des droits des metteurs en scène de théâtre;
- iii) réaliser quelques études de cas destinées à illustrer les systèmes en vigueur, notamment une étude de cas sur un spectacle itinérant impliquant une activité transfrontière; et
- iv) définir la portée des questions pouvant nécessiter un examen plus approfondi, analyser les solutions existantes ou les propositions, et évaluer la nécessité de mettre en place d'autres mécanismes de protection internationale.

L'étude présente les régimes juridiques actuels dans une sélection de pays qui reflètent le large éventail de protection dont bénéficient les metteurs en scène de théâtre. Elle comprend un bref aperçu du cadre juridique international dans lequel s'inscrivent ces régimes nationaux, suivi des résultats des entretiens menés auprès de diverses parties prenantes susceptibles de restituer la réalité quotidienne de la protection (ou de l'absence de protection) des metteurs en scène dans leur pays. Cette partie de l'étude s'intéresse tout particulièrement à l'environnement contractuel des metteurs en scène de théâtre. La conclusion entend mettre en avant les observations issues de toutes les informations recueillies.

Partie 1. Les régimes juridiques actuels de protection des droits des metteurs en scène de théâtre dans une sélection de pays

La base de la protection des metteurs en scène de théâtre, lorsqu'ils en bénéficient, peut varier considérablement d'un pays à l'autre. Dans certains pays, la législation sur le droit d'auteur peut leur accorder spécifiquement des droits soit en tant qu'auteurs, soit en tant qu'artistes-interprètes ou exécutants. Au Sénégal, au Portugal et au Kenya, par exemple, les législations nationales les reconnaissent comme auteurs. Des droits connexes sont toutefois accordés dans la Fédération de Russie, au Kazakhstan, en République kirghize, au Bélarus et au Japon. Il est impossible de trouver un dénominateur commun à toutes ces dispositions. Certaines législations se contentent de les inclure dans la catégorie concernée sans aucune règle d'accompagnement spécifique. D'autres abordent quelques-unes des difficultés habituellement associées à leur protection : la fixation des mises en scène, les règles de titularité, la durée de leur protection, le fait qu'elles puissent être jouées en même temps dans des lieux différents, ou encore la définition du droit à l'intégrité qui leur serait appliqué.

Lorsque, comme dans de nombreux pays, la législation sur le droit d'auteur ne les évoque nullement, les metteurs en scène peuvent s'en remettre aux tribunaux pour évaluer la situation. Les décisions de justice aident à mieux comprendre quels éléments de leurs activités pourraient donner lieu à une protection par le droit d'auteur ou par un droit connexe. D'un autre côté, elles permettent également d'expliquer pourquoi aucune protection formelle – d'aucune sorte – n'a été accordée et donc d'identifier ce qui fait obstacle à une protection formelle de quelque nature que ce soit.

En France, les tribunaux ont développé une interprétation qui reconnaît les metteurs en scène de théâtre comme des auteurs parce que les indications scénographiques portent sur la composition générale des scènes, la nature des décors, le choix et la disposition des accessoires, les entrées, les sorties et le jeu des acteurs, ainsi que leur ton et le rythme de leur élocution². En Allemagne, la décision rendue sur cette question a pris le parti d'une interprétation qui assimile les metteurs en scène aux interprètes ou exécutants, même si le tribunal savait que les metteurs en scène pouvaient également être protégés en tant qu'auteurs³. En Italie, un mélange de décisions de justice et de doctrine produit un environnement où la tendance est à la reconnaissance de la qualité d'auteur en raison de l'activité de transformation de la forme littéraire et artistique en une représentation jouée et parlée⁴ ou parce que cette transformation est une adaptation. Un autre aspect cité à propos des mises en scène concerne leur paternité : il serait possible de revendiquer qu'il s'agit d'"œuvres collectives" en raison de la coordination par le metteur en scène de tous les éléments qui composent ses indications scénographiques. En réunissant le texte, la musique, les décors, les costumes, les éclairages, les mouvements, les indications de jeu, etc., le metteur en scène de théâtre crée une nouvelle œuvre qui est "l'œuvre sous-jacente telle qu'elle est exécutée" ou une "interprétation ou exécution" qui existe *du fait* de sa créativité⁵.

Les tribunaux des pays qui appliquent le droit d'auteur sont soit réticents à interpréter leurs législations comme des bases pour la protection des metteurs en scène soit n'ont tout simplement pas été sollicités pour le faire. La décision la plus complète a été rendue relativement récemment aux États-Unis d'Amérique, *Einhorn c. Mergatroyd Prods*⁶, mais elle n'a pas tranché la question. L'originalité et, une fois encore, la fixation, étaient les éléments clés du raisonnement. Au Royaume-Uni et au Canada, où il ne semble pas y avoir de déclarations fermes en faveur de leur protection, divers auteurs ont abordé la question et énoncé – en termes très prudents – les avantages et les inconvénients d'un cas hypothétique⁷. La fixation aurait également son importance dans les débats menés en Inde et en Jamaïque.

Partie 2. Les conventions internationales actuelles et la protection des droits des metteurs en scène de théâtre

Les instruments internationaux classiques – la Convention de Berne, l'Accord sur les ADPIC, la Convention de Rome, les Traités de l'OMPI de 1996 et, bien sûr, le Traité de Beijing sur les interprétations et exécutions audiovisuelles – ne sont d'aucune utilité pour les metteurs en scène de théâtre. Toutefois, du fait de sa relative exhaustivité, la Convention de Berne est le texte international qui génère les commentaires les plus pertinents pour leur situation. En effet, son article 2.2) donne aux États membres la possibilité d'exiger que les œuvres soient fixées pour être protégées.

L'application du critère de fixation soulève des questions très similaires à celles des chorégraphies, œuvres qui sont souvent soumises à une exigence de fixation spécifique lorsque quelques catégories d'œuvres seulement sont désignées à cette fin. La fixation des chorégraphies se retrouve dans différents styles de notations, à savoir des systèmes grâce auxquels les mouvements sont retranscrits à l'aide de normes reconnues qui représentent les mouvements. Il est donc possible d'envisager qu'un document écrit puisse constituer une

² C.A. Paris, Chap.1, 8 juillet 1971 (1973) 75 R.I.D.A. 134.

³ OLG Dresde, 16 mai 2000 – *Die Czardasfürstin*, 2000 ZUM 955.

⁴ Cour d'appel de Naples, 20 août 1958 (1959) Le droit d'auteur 644.

⁵ Voir V. Maffei Alberti, "Opera teatrale" (2009) 25 Contratto e impresa 1037.

⁶ 426 F. Supp. 2d 189 (S.D.N.Y., 2006).

⁷ G. Harbottle, N. Caddick, Q.C., & U. Suthersanen (eds.), *Copinger and Skone James on Copyright*, 18^e éd., vol. 1, Londres, Sweet & Maxwell, 2021, pp. 2319–2320, ¶ 26–294; V. ROY, "La mise en scène est-elle protégée par la Loi sur le droit d'auteur", dans Service de la formation continue, Barreau du Québec, *Développements récents en droit du divertissement* (2008), Cowansville, Éditions Yvon Blais, p. 137.

forme de fixation d'une expression artistique qui se réalise par le mouvement. Le livret théâtral qu'un metteur en scène établit pour chaque mise en scène peut être considéré comme l'équivalent de la fixation écrite qui est faite des œuvres chorégraphiques qui jouissent de la protection du droit d'auteur en raison de ce type de fixation. Ce qui rend cependant l'analogie imparfaite, c'est que les éléments qui composent les indications scéniques ne se limitent pas aux mouvements des acteurs sur scène et peuvent inclure des indications sur les costumes, les décors, l'éclairage, l'utilisation de la musique ou des effets sonores, etc. Cela ne veut pas dire que ces livrets ne peuvent pas être considérés comme des éléments de fixation : le mode de fixation d'une œuvre doit être adapté à l'œuvre qui est fixée. À l'instar des chorégraphies, les enregistrements audiovisuels d'une représentation théâtrale peuvent être une forme de fixation lorsque la fixation écrite n'est pas la seule forme de fixation autorisée. Ces enregistrements peuvent alors retranscrire tous les éléments de la mise en scène que le metteur en scène a inclus dans sa création. Il faut être prudent dans la prise en compte de ces enregistrements audiovisuels car un même enregistrement peut remplir deux fonctions : celle d'enregistrement "au sens strict" (assimilable aux images produites par une caméra de surveillance), mais aussi un enregistrement pouvant être qualifié d'œuvre cinématographique du fait de l'originalité du mode de tournage. Ce dernier type d'enregistrement aurait ainsi un double statut, le statut d'œuvre cinématographique coexistant avec la finalité de fixation de l'enregistrement de la mise en scène.

Parmi les accords régionaux, certains accords commerciaux ne font pas du tout mention des règles de propriété intellectuelle. C'est le cas du MERCOSUR, de l'Accord de libre-échange de l'ASEAN, de l'Accord de libre-échange de l'Asie du Sud (SAFTA), de l'Accord régional de commerce et de coopération économique pour le Pacifique Sud (SPARTECA) et de la CARICOM. D'autres accords commerciaux régionaux, tels que le Régime commun concernant le droit d'auteur et les droits voisins, décision n° 351 (17 décembre 1993) (Accord de Carthagène), l'Accord global et progressif de partenariat transpacifique de 2018 (CPTPP) et l'Accord Canada-États-Unis d'Amérique-Mexique de 2018 (CUSMA), peuvent inclure des chapitres sur la propriété intellectuelle, mais ils n'abordent pas la question des metteurs en scène de théâtre. Quant à l'Accord de Bangui de 1977, il ne les mentionne pas.

Une exception notable est le Traité sur l'Union économique eurasiatique de 2014. L'article 6 de son annexe 26, le protocole sur la protection et l'application des droits de propriété intellectuelle, donne une définition des "artistes-interprètes ou exécutants" qui inclut les metteurs en scène : "metteurs en scène de pièces de théâtre (personnes ayant mis en scène une représentation théâtrale, un spectacle de cirque, un spectacle de marionnettes, un spectacle de variétés ou un autre type de représentation dramatique ou de divertissement)". Dès lors, les pays qui composent cette union économique, à savoir l'Arménie, le Bélarus, la Fédération de Russie, le Kazakhstan et la République kirghize, conviennent de caractériser les activités des metteurs en scène de théâtre comme base de l'existence de droits connexes en leur faveur.

Partie 3. Les entretiens – importance globale des contrats

Des entretiens ont été menés avec des metteurs en scène, des directeurs de théâtre, des associations qui représentent les metteurs en scène et des organisations de gestion collective. Ils font apparaître un très large éventail de pratiques et l'absence de corrélation entre une reconnaissance juridique formelle et une protection efficace. Dans tous les cas, la négociation de contrats est considérée comme un élément clé de leurs activités. L'appui aux négociations peut être renforcé s'il existe une forme d'association chargée de les représenter, mais certains pays n'en ont pas. Des discussions avec des personnes originaires de Côte d'Ivoire, du Nigéria, du Brésil, d'Argentine, de Chine et d'Italie révèlent que la connaissance personnelle de ce qui peut être négocié en tant que metteur en scène est aussi cruciale que l'environnement général du droit d'auteur dans le pays.

Il est évident que la présence d'une association contribue à améliorer leur pouvoir de négociation. Ces associations peuvent être de deux types : les associations professionnelles et les organisations de gestion collective. Parfois, ces deux modèles coexistent. L'étendue de l'aide qu'elles peuvent apporter est toutefois très variable. Certaines associations professionnelles, comme celles de la Hongrie, de la République de Corée et du Japon, semblent offrir peu d'aide à leurs membres si on les compare à celles des États-Unis d'Amérique (Stage Directors and Choreographers Society (SDC)), du Royaume-Uni (Equity) et du Canada (Canadian Actors' Equity Association et Union des artistes) qui ont beaucoup d'influence. Des organisations de gestion collective qui représentent les metteurs en scène existent dans les pays où ils jouissent d'une protection juridique formelle, comme en Espagne, dans la Fédération de Russie, au Kazakhstan, au Bélarus, en Arménie et au Kirghizistan, mais il convient de noter que les metteurs en scène sont représentés par une organisation de gestion collective d'auteurs en France, alors même que leur statut de titulaire du droit d'auteur n'est pas confirmé par la loi.

Malgré la grande diversité des pratiques, les situations transfrontalières ne figurent généralement pas au premier rang des préoccupations exprimées par les metteurs en scène de théâtre. La prise de conscience s'accroît avec Internet, mais l'exportation/importation "traditionnelle" de productions suscite déjà des inquiétudes lorsque certaines associations nationales peuvent imposer leurs règles aux productions étrangères dans leur pays et à leurs propres productions diffusées à l'étranger.

Conclusion – le paradoxe des metteurs en scène de théâtre

Cette étude sur la protection des metteurs en scène de théâtre ne conduit pas automatiquement à une unique conclusion évidente. L'image à retenir de cet exercice est la grande diversité de l'environnement juridique pour les metteurs en scène, laquelle ne facilite pas la gestion des questions juridiques dans les situations transfrontalières. Certains intervenants ont d'ailleurs souligné que, lorsque leur propre système national offre aux metteurs en scène des droits sur lesquels ils peuvent compter chez eux, leur espoir de reconnaissance dans des pays dont le système de droit d'auteur ne prévoit pas une protection équivalente reste... fragile. La situation est très différente quand on a une association professionnelle nationale forte qui peut facilement dicter ses conditions, même dans des situations transfrontalières. De même, les témoignages qui traitent du sort des metteurs en scène dans le cadre plus général de la difficulté à faire respecter les droits des créateurs dans un pays donné coexistent avec une gestion collective efficace des droits des metteurs en scène dans d'autres pays. Comment s'y retrouver au milieu d'une telle diversité?

Qu'est-ce qu'un droit apparenté à un droit d'auteur ou à un droit connexe apporterait à son titulaire? Un statut porteur d'un pouvoir de négociation. Comme de nombreux exemples dans d'autres secteurs du droit d'auteur le démontrent amplement, ce pouvoir de négociation n'est pas toujours aussi fort qu'on le souhaiterait en toutes circonstances. Pourtant, la reconnaissance juridique formelle que procure le droit d'auteur ou un droit connexe peut être perçue comme en étant le symbole absolu. Cette étude a ainsi mis en avant le fait que le pouvoir de négociation est la préoccupation centrale des metteurs en scène. Elle a également montré qu'il est possible d'exercer ce pouvoir de négociation sans qu'il soit reconnu officiellement dans la loi : un metteur en scène donné peut disposer de ce pouvoir à titre personnel, tout comme une association professionnelle peut l'exercer au nom de ses membres. L'union fait souvent la force. Le problème de cette situation, cependant, est que l'espace où s'exerce ce pouvoir de négociation "purement contractuel" est généralement privé. Il est impossible de l'étudier en profondeur – encore moins dans un contexte international – pour en évaluer le poids : c'est la limite majeure à la portée de cette étude qui a néanmoins permis d'en entrevoir les rouages.

Dans le cas des metteurs en scène de théâtre, le fait que l'exercice du pouvoir de négociation contractuel, qu'il soit personnel ou collectif, joue un rôle aussi important dans leur reconnaissance en tant que créateurs est très probablement la conséquence directe de l'ambivalence de leur statut au regard du droit d'auteur. Cette incertitude n'en permet pas moins aux metteurs en scène et à leurs homologues de fixer des conditions contractuelles conformes aux principes du droit d'auteur (exclusivité, redevances, partage des avantages, droit au nom, etc.). Ils se comportent le plus souvent comme s'ils étaient protégés par le droit d'auteur ou un droit connexe. Pour éviter de se positionner, ils peuvent même contourner la question en invoquant leurs droits de "propriété intellectuelle" plutôt que le droit d'auteur ou les droits connexes proprement dits. Cet alignement est un rappel constant qu'ils font partie de la "famille du droit d'auteur", indépendamment de leur statut dans la législation sur le droit d'auteur ou de la terminologie choisie. La difficulté consiste à identifier la branche de la famille avec laquelle ils ont le plus d'affinité car ce rattachement pourrait avoir un certain nombre de conséquences.

Le simple décompte du nombre de pays ayant adopté le droit d'auteur ou un droit connexe comme forme de protection des metteurs en scène de théâtre ne peut servir de base à une décision quant au régime qui leur convient le mieux. Il est plus approprié d'évaluer quel régime reflète le mieux la nature même de leur créativité. Sur la base des observations que cette étude a permis de faire, il est impossible de retenir l'une ou l'autre option comme étant la solution qui s'impose, mais il semblerait que le statut d'auteur soit la meilleure des deux. Selon nous, la nature de l'œuvre de création d'un metteur en scène de théâtre est similaire à la nature de l'œuvre de création d'un réalisateur de film qui bénéficie de la protection du droit d'auteur. C'est pourquoi nous pensons qu'il devrait être possible de protéger les représentations théâtrales par le droit d'auteur également. En particulier, la technologie moderne a accru l'utilisation d'enregistrements des représentations théâtrales; dans le contexte de la pandémie de Covid-19, l'usage de représentations théâtrales enregistrées a même dépassé l'offre de représentations en direct. Il est probable que l'impulsion que la pandémie a donnée à cette évolution ne se démentira pas et que les représentations théâtrales continueront d'être très utilisées sur Internet. De fait, bon nombre d'entre elles se résument de plus en plus à des œuvres audiovisuelles, un phénomène qui ne fait que confirmer la justesse du choix du droit d'auteur comme mécanisme de protection pour les metteurs en scène de théâtre.

Cette conclusion nécessite des explications et soulève d'autres questions qui rendent prématurée toute tentative de prendre des mesures décisives sur cette base. Il convient en outre de rappeler qu'il est très difficile de faire accepter aux pays des modifications de leur législation nationale lorsque leurs ressortissants sont habitués à un système différent de celui qui est envisagé ou lorsque leur statu quo n'est pas remis en cause à l'intérieur de leurs propres frontières.

Nul ne remet sérieusement en question la créativité associée à l'œuvre des metteurs en scène de théâtre ni le fait que cette créativité équivaut à celle d'un auteur. La participation des artistes-interprètes ou exécutants au système global des droits connexes a également conduit à constater que, contrairement aux producteurs de phonogrammes et aux radiodiffuseurs, la créativité est la marque distinctive de leur activité. C'est une considération importante car elle signifie que la créativité des metteurs en scène de théâtre ne détermine pas automatiquement le régime qui doit leur être appliqué. Il en va de même pour leur capacité à exercer un droit moral : depuis le WPPT et le traité de Beijing, les artistes-interprètes ou exécutants jouissent d'un droit moral au même titre que les auteurs. Ni la créativité ni le droit moral ne sont des caractéristiques exclusives du statut des auteurs en matière de protection.

Le cœur du problème réside dans la manière dont les metteurs en scène de théâtre font usage de leur créativité. Leur créativité est de type organisationnel avec une dimension humaine, très proche de celle des réalisateurs de films. L'analogie avec ces derniers s'arrête toutefois là car un élément important fait défaut : la fixation de leur œuvre. Pour le réalisateur,

le recours au film (bande image) n'est pas seulement destiné à fixer une œuvre existante qui a sa propre autonomie : il est le substrat même d'une nouvelle œuvre, l'œuvre cinématographique. Dans le cas du metteur en scène de théâtre, la fixation de sa création par son filmage a simplement pour but de l'enregistrer (lorsqu'une visée cinématographique ne vient pas s'ajouter à l'activité). De plus, l'exploitation d'une œuvre cinématographique sur une période donnée ne se prête pas à la moindre modification de l'œuvre par rapport à son état d'origine. Dans le cas des mises en scène, la dimension vivante des productions scéniques peut entraîner des variations même si un enregistrement de la mise en scène originale est effectué. Pourtant, même sans enregistrement, il est possible de reconnaître une mise en scène d'une représentation à l'autre et parmi des productions avec des acteurs différents. L'absence de consensus international sur la nécessité de fixer les œuvres pour les protéger est probablement à l'origine de l'indifférence persistante à l'égard du statut de metteur en scène de théâtre.

Le metteur en scène de théâtre dirige. Il en va de même pour le chef d'orchestre. Les ensembles que tous deux chapeautent peuvent comprendre un grand nombre de personnes ainsi que des entités plus petites. Le chef d'orchestre, cependant, dirige un groupe dont les membres restent relativement anonymes aux yeux (ou aux oreilles...) du public, alors que les acteurs avec lesquels travaille un metteur en scène peuvent être très individualisés et interagir les uns avec les autres sur une base individuelle, ce qui n'arrive pour ainsi dire jamais au sein d'un orchestre. Très souvent aussi, le chef d'orchestre représente l'orchestre lui-même. Cette situation se produit rarement avec le metteur en scène de théâtre : l'image type du metteur en scène n'est pas celle de la figure de proue d'une distribution qui se fond dans une masse floue derrière lui.

Qu'il soit considéré comme un auteur ou comme un artiste-interprète ou exécutant, une autre question épineuse pour le metteur en scène de théâtre est sa relation avec les créateurs – autres que les acteurs – dont la contribution à son œuvre est essentielle. Le statut des costumiers, des décorateurs, des éclairagistes et des autres personnes impliquées dans la création de productions scéniques est loin d'être clair. Dans certains cas, ils seront considérés comme des auteurs, mais pas toujours. Le flou qui entoure leur statut au regard du droit d'auteur peut conduire, comme dans le cas des œuvres cinématographiques, à des attributions générales au producteur du spectacle, sans tenir compte d'une analyse juridique stricte de l'objet de la protection, ou à des mécanismes tels que la règle américaine relative aux œuvres créées dans le cadre d'un contrat de louage de services (*work-for-hire*). Le statut potentiel de leurs œuvres au regard du droit d'auteur soulève la question délicate du rôle des metteurs en scène de théâtre dans leur création. Sont-ils de simples pourvoyeurs d'idées plus ou moins précises? Dans quelle mesure leur participation aux créations d'autrui constitue-t-elle le fondement de leurs propres droits? Que se passe-t-il en cas de conflit autour du résultat de ces autres créations?

Même lorsque les législations nationales déclarent qu'ils sont protégés, quel que soit le régime, l'impression que les metteurs en scène de théâtre ne sont pas bien protégés peut facilement persister compte tenu du flou qui règne au niveau international. Une des raisons de cette insatisfaction est que la décision législative de les protéger est rarement accompagnée de dispositions tenant expressément compte de leur réalité. C'est comme si le simple fait que le législateur déclare qu'ils sont des auteurs ou des artistes-interprètes ou exécutants suffisait à répondre à leurs besoins. Cette décision législative peut reposer sur deux types de considérations différentes. Premièrement, elle peut découler d'une considération de politique générale qui n'est pas propre aux metteurs en scène : le législateur peut être peu enclin à prévoir des mesures spéciales pour de "nouvelles" catégories de créateurs et préférer s'appuyer uniquement sur des règles déjà connues. Pourtant, les législations sur le droit d'auteur prévoient régulièrement des règles particulières pour des catégories d'œuvres spécifiques, pour diverses raisons. C'est le cas, par exemple, pour les photographies, les œuvres architecturales, les œuvres cinématographiques, les programmes informatiques.

S'agissant des metteurs en scène, la discussion même de leur place dans l'univers du droit d'auteur paraît d'autant moins opportune que, contrairement aux enjeux liés aux progrès technologiques, les metteurs en scène ont toujours été là. Cette simple vérité peut expliquer pourquoi ils sont si peu considérés dès lors que, pour beaucoup, cet intérêt nouveau détonne par rapport à l'indifférence suscitée par la question au fil du temps. Dans un tel contexte, les initiatives du type de celles qui ont conduit à élaborer des règles sur mesure, à l'image du Code civil russe, sont particulièrement rares et procurent une base de discussion prometteuse au fur et à mesure de la prise de conscience du paysage international chaotique qu'offre le statut juridique des metteurs en scène de théâtre.

Une autre raison de l'absence générale de mesures législatives explicites pour les metteurs en scène de théâtre est peut-être que les questions inhérentes au droit d'auteur des metteurs en scène n'ont tout simplement pas autant de poids que celles des autres parties prenantes au droit d'auteur. Puisque le "spectacle doit continuer", ils ont poursuivi leur activité et se sont résignés à la fatalité de leur statu quo. Si une forme de reconnaissance légale intervient, il n'est pas certain que cela modifie du jour au lendemain leur influence dans le cadre de la négociation de contrats, même s'il ressort de nos entretiens qu'ils seraient nombreux à s'en réjouir.

La vue d'ensemble que l'on obtient est celle de plusieurs modèles de protection qui coexistent depuis de nombreuses années. Les productions scéniques ayant de plus en plus un caractère transfrontière, les metteurs en scène rencontrent des difficultés croissantes pour assurer leur rémunération, malgré la plus grande visibilité de leur œuvre, car les bases de la protection diffèrent. Il est facile pour les producteurs de tirer parti de ces différences et les organisations de gestion collective qui représentent les metteurs en scène de théâtre sont parfaitement conscientes de cette situation. De nombreux créateurs aujourd'hui – et pas seulement les metteurs en scène de théâtre – sont confrontés à une réalité similaire.

L'hétérogénéité de longue date des mécanismes juridiques de protection des activités des metteurs en scène de théâtre complique l'utilisation internationale des productions théâtrales et empêche l'identification d'une solution simple et évidente. Ceux qui peuvent s'accommoder de leurs conditions actuelles et, plus encore, ceux qui sont satisfaits du soutien institutionnel qu'ils reçoivent verraient tout changement avec au moins une once de suspicion. Toute proposition qui ne recueille pas le soutien – ou du moins l'intérêt – de ceux qui sont satisfaits de leur sort est vouée à l'échec. Si l'on prend l'exemple du WPPT et du Traité de Beijing qui visaient à actualiser le régime de protection des artistes-interprètes ou exécutants, la situation des metteurs en scène de théâtre est très différente : la caractérisation fondamentale des droits des artistes-interprètes ou exécutants comme une forme de droit connexe n'était pas visée dans ces instruments, alors que celle des metteurs en scène de théâtre n'est pas uniforme parmi les pays où ils sont officiellement protégés et reste une question d'appréciation dans de nombreux autres.

Si l'on veut porter le débat à un autre niveau, des recherches supplémentaires pourraient être nécessaires pour étudier la possibilité d'atténuer l'incidence des disparités nationales. Il pourrait être instructif de recenser *tous* les pays qui protègent les metteurs en scène de théâtre par une reconnaissance dans la législation sur le droit d'auteur, que ce soit en tant qu'auteur ou en tant qu'artiste-interprète ou exécutant, et d'examiner dans quelle mesure les règles générales qui s'appliquent aux auteurs ou aux artistes-interprètes ou exécutants ont été modifiées ou complétées par des mesures distinctes afin de refléter leur spécificité. Le tableau ainsi dressé devrait permettre d'identifier les éléments de la protection par le droit d'auteur qui ont été considérés jusqu'à présent comme des caractéristiques nécessaires de leur protection. Ces éléments pourraient ensuite être comparés aux conditions contractuelles que les associations professionnelles et les organisations de gestion collective assurent afin de voir si des points communs existent entre les différents modèles de protection.

Pour contextualiser cette analyse, il serait utile de se demander dans quelle mesure les législations sur le droit d'auteur comprennent des règles dont l'application est limitée à certaines catégories d'œuvres. L'idée est d'étudier la relation entre les règles d'application générale et les règles d'exception dans les régimes de droit d'auteur. Les législateurs ont-ils souvent recours à des règles d'exception pour certains types d'œuvres? Quelles parties des régimes de droit d'auteur font le plus souvent l'objet d'un traitement différencié? Paternité/titularité? Durée de la protection? Exceptions? Droit moral? Les résultats d'une telle étude permettraient d'évaluer le degré d'acceptabilité d'éventuelles règles spécifiques pour les metteurs en scène de théâtre en tant que nouveaux venus officiels dans les catégories d'auteurs protégés.

Force est par ailleurs de constater que, par rapport aux autres créateurs que le droit d'auteur et les droits connexes protègent, les metteurs en scène de théâtre jouissent d'un niveau de visibilité assez faible. Là aussi, la variété des modes de protection contribue probablement à cet état de fait : il est difficile de former un groupe uni de créateurs pour accroître leur visibilité lorsque leurs réalités quotidiennes diffèrent autant. Un inconvénient important de ce relatif isolement est généralement une connaissance limitée des mesures de protection qui existent dans les pays où les metteurs en scène de théâtre jouissent d'une meilleure protection et qui pourraient servir de modèles à ceux qui profiteraient de leur expérience. Les activités favorisant l'échange d'informations entre les metteurs en scène et les producteurs de divers horizons devraient permettre d'avoir une vision réaliste des besoins et servir de banc d'essai pour les propositions formulées. Un objectif concret pourrait être le recensement des meilleures pratiques contribuant à améliorer la situation générale des créateurs de mises en scène dans le monde, tout en s'attelant à l'élaboration d'un éventuel texte international.

[Fin du document]