



Le Guide Ultime

POUR LES MANAGERS CULTUREL·LE·S



L'AFFRANCHISSEMENT DU DROIT D'AUTEUR
POUR LE SPECTACLE VIVANT
DANS UN CONTEXTE INTERNATIONAL

2020

Traduction en français

Lara Bourdin

Coordination et soutien de la traduction en français

On the Move avec le soutien du ministère français de la Culture
www.on-the-move.org / www.culture.gouv.fr

Éditeur

EFA – European Festivals Association,
Square Sainctelette 17, B-1000 Bruxelles, tel. +32-2-644-48-00,
info@efa-aef.eu, www.efa-aef.eu

Photo de couverture

Michael Nyman au festival Emilia Romagna

Avis

Nulle partie de ce document ne peut être reproduite sans que le document source ne soit clairement cité. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter EFA et Pearle*.

Avertissement

Le contenu de cette publication est sujet aux changements dans la loi. Les lecteurs-trice-s sont invité-e-s à se renseigner systématiquement auprès des administrations nationales pour obtenir les informations les plus récentes.

Cette publication s'inscrit dans le cadre du projet EFA RISE 2, qui a été mis en œuvre avec le soutien du programme Europe créative de l'Union européenne. Le contenu de cette publication n'engage que son auteur. La Commission ne saurait être tenue responsable des utilisations qui pourraient être faites de l'information contenue dans ce document.

ISBN

9789082663198



Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

Soutenu
par



ON
THE
MOVE

© décembre 2020, Bruxelles

EFA RISE

Le projet RISE de l'European Festivals Association (EFA) s'est échelonné de 2014 à 2017 avant de se poursuivre via RISE 2 : 'The Rise of the Community' de 2017 à 2021.

Le projet EFA RISE 2 a pour objectif de construire une communauté engagée, plurigénérationnelle, pluridisciplinaire et plurisectorielle via des activités comme le Centre de Connaissances sur les Festivals (Festival Knowledge Centre), les vidéo-portraits des festivals (Festival Places Portraits), la série d'interviews focalisées sur les festivals membres de EFA (Festival in Focus interviews), la table ronde avec la Commissaire en charge de la culture et le sommet annuel des festivals d'arts (Arts Festivals Summit). La programmation comprend également plusieurs événements concernant exclusivement les jeunes professionnel·le·s de la culture, dont les dénommés « Ateliers » destinés aux jeunes managers de festivals et chargé·e·s de production, ainsi que des ateliers de PEARLE* sur la réglementation européenne. Afin d'encourager la coopération au sein de cette communauté de professionnel·le·s, EFA collabore avec les Ambassadeur·rice·s du Patrimoine du Futur, les délégations In Situ Insight auprès des festivals et le Conseil des festivals d'arts. Le focus navigue entre le capital humain formant le cœur des festivals à leurs liens aux publics et aux lieux, et culmine avec la connexion entre les festivals et les artistes en matière de renforcement du dialogue, de l'autonomisation et de l'empathie. En agissant qualitativement sur le long terme, EFA souhaite pérenniser l'impact de ses actions sur nos sociétés.

PARTENARIAT EFA/PEARLE*

Dans le cadre de EFA RISE et EFA RISE 2, l'European Festivals Association a fait équipe avec son partenaire synergique Pearle* - Live Performance Europe pour améliorer les connaissances générales concernant les aspects légaux et administratifs de la coopération culturelle à travers les frontières.

Le partenariat sur la montée en compétence dans le contexte de l'internationalisation, de la coopération internationale et de la mobilité, comprend des ateliers, des livrets et quatre annonces vidéo (rendez-vous sur www.efa-aeef.eu ou www.pearle.eu).

Auteur

Olivier Sasserath, avocat, Marx Van Ranst Vermeersch & partners (MVVP)

Direction éditoriale

Anita Debaere, Directrice, Pearle* - Live Performance Europe,
Square Saintelette 19, B-1000 Bruxelles, tel. +32-2-203-62-96, www.pearle.eu
Silke Lalvani, conseillère politique en affaires européennes, Pearle* - Live Performance Europe
Lies Martens, coordination, projet RISE 1, www.liesmartens.eu
Silke Lalvani, coordination, projet RISE 2

Mise en page de la brochure

Milton Pereira

Révision du texte en anglais

King's translation



TABLE DES MATIÈRES

Prologue	07
Introduction	08
Rudiments de la loi sur le droit d'auteur	09
– L'harmonisation partielle et l'importance des lois nationales	
– Droit d'auteur vs. droits voisins	
– Droits moraux	
– Étendue de la protection	
– Droits exclusifs vs. octroi de licences obligatoires/légaux et gestion collective obligatoire	
– Exceptions au droit d'auteur	
Qui porte la responsabilité de donner le droit d'exploiter une œuvre?	19
– Organismes de gestion collective	
– Les titulaires des droits	
– Une « curiosité » allemande; la le promoteur·trice de concerts	
Les règles de base pour l'affranchissement du droit d'auteur	29
Calcul des redevances pour l'affranchissement du droit d'auteur	35
Dispositions légales à inclure dans les contrats d'affranchissement avec les titulaires du droit d'auteur	38
Résumé	45
Annexe	47
Adresses et liens utiles	48
Glossaire	49
European Festivals Association – EFA	50
Pearle* Live Performance Europe	51

Mobilisons-nous
pour une législation
plus simple
pour le spectacle
vivant

PROLOGUE

L'European Festivals Association (EFA) et Pearle*-Live Performance Europe ont conclu un partenariat dans le but d'améliorer les connaissances générales concernant les aspects légaux et administratifs de la coopération culturelle transfrontalière. Cette initiative s'inscrit dans le cadre du projet EFA RISE, financé par le programme Europe créative de l'Union européenne, entre 2014 et 2017 puis dans le cadre de EFA RISE 2 de 2017 à 2021.

Entre avril 2014 et mars 2021, plusieurs ateliers ont été organisés sous la direction d'expert·e·s juridiques et académiques, sur un vaste éventail de problématiques comportant une dimension internationale ou bien représentant un intérêt commun pour les artistes et les managers culturel·le·s en Europe. Les participant·e·s étaient invité·e·s à présenter leurs questions, et ce livret fait ainsi état autant d'approches théoriques que de cas pratiques, tout en proposant des suggestions de solutions (concrètes).

Le travail transfrontalier, les tournées et les collaborations internationales sont au plus profond de l'ADN du secteur du spectacle vivant. Ce guide se veut un « livre de cuisine » pour les managers culturel·le·s travaillant dans le secteur du spectacle vivant en Europe. Ainsi, vous verrez que nous vous avons fourni tous les ingrédients nécessaires ainsi que plusieurs recettes qui vous permettront de préparer ce « plat de droit d'auteur ». Comme tout·e grand·e cuisinier·ère, vous êtes libre d'ajouter des épices, des assaisonnements ou d'autres ingrédients, en fonction de vos goûts et de vos besoins particuliers.

Nous remercions Olivier Sasserath et Herman Croux, tous deux avocats dans le cabinet Marx Van Ranst Vermeersch & partners (MVVP), pour les ateliers qu'ils ont donnés à Wrocław à l'occasion de l'Assemblée générale de l'EFA au mois d'avril 2016, ainsi qu'à Prague, dans le cadre du congrès de Pearle* au mois de novembre 2016. Ils ont également offert des conseils pratiques et des informations détaillées sur les principales questions entourant la gestion du droit d'auteur. Nous remercions Olivier Sasserath pour la rédaction de cette brochure.

INTRODUCTION

Les activités des artistes, des professionnel·le·s de la culture et des organisations de spectacle vivant sont rarement limitées aux pays où elles·ils sont basé·e·s. De nos jours, ces divers·es acteur·trice·s sont très mobiles et acceptent volontiers de présenter leur travail à l'étranger.

Prenez, par exemple : une compagnie de danse qui part en tournée pour plusieurs semaines dans plusieurs pays différents; une compagnie de théâtre qui est invitée à un festival dans un autre pays; un orchestre, un ensemble musical ou un·e musicien·ne qui joue dans des concerts à l'étranger, à l'invitation de différentes salles; un groupe de musique pop qui crée sa propre musique, sort des albums, des chansons à télécharger et des spectacles en streaming, et se produit en spectacle dans divers pays; un théâtre lyrique qui adopte la diffusion en streaming, afin que ses spectacles puissent être vus à tout endroit et à tout moment, selon votre convenance; et ainsi de suite.

Quel que soit le spectacle, il convient d'aborder bien en avance le problème de l'affranchissement du droit d'auteur. Cette question s'avère d'autant plus compliquée lorsqu'un groupe de musique, ou une compagnie de théâtre ou de danse est invitée à se produire à l'étranger. La mise à disposition de tout contenu créatif exige qu'un processus d'affranchissement du droit d'auteur soit complété séparément dans chacun des pays devant accueillir le spectacle en question.

Les questions les plus fréquentes sont : qui est responsable de l'affranchissement du droit d'auteur ? Quelles entités, quelles sociétés de collecte ou éditeur·trice·s doivent être contacté·e·s et comment faire pour négocier une bonne affaire avec eux·elles ?

Et pour ajouter à la complexité, d'autres questions se posent—à savoir s'il faut tenir compte ou non des règlements nationaux en matière de droit d'auteur, ou de la législation européenne harmonisée.

Ce guide vous permettra de découvrir les rudiments de la législation du droit d'auteur et en expliquera les principes essentiels. Il propose un aperçu des parties prenantes impliquées dans la chaîne du droit d'auteur et fournit des idées et des conseils pratiques sur comment gérer le processus d'affranchissement et les négociations de contrats.



L'harmonisation partielle et l'importance des lois nationales

Lorsque l'on traite de questions de droit d'auteur, il est important de noter que la législation n'est pas complètement harmonisée à l'échelle internationale.

Par conséquent, les règles applicables peuvent varier de pays en pays, bien qu'un certain degré d'harmonisation ait été atteint grâce à la signature de traités internationaux et via l'Union européenne.

Les principales sources légales pour la législation sur le droit d'auteur sont :

Les **traités internationaux**. Les traités internationaux principaux sont la Convention de Berne¹, le WCT² et le WPPT³.

Au **niveau européen**, la législation a fait l'objet d'une harmonisation partielle dans plusieurs directives⁴. Il s'agit encore d'un processus inachevé, et de nouvelles directives et de nouveaux règlements sont à l'ordre du jour de la Commission européenne.

La **Cour européenne de justice** joue également un rôle important pour parvenir à l'unité du système de droit d'auteur.

1 | Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886 (modifiée plusieurs fois), disponible sur <https://wipo.int/fr/text/283699>.

2 | Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur, du 20 décembre 1996, disponible sur : <https://wipo.int/fr/text/295168>.

3 | Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) du 20 décembre 1996, disponible sur : <https://wipo.int/fr/text/295580>.

4 | Liste disponible sur : <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/eu-copyright-legislation>
Directive du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information (Directive « InfoSoc »), Directive du 12 décembre 2006 relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle (Directive « location et prêt»), Directive du 27 septembre 1993 relative à la coordination de certaines règles du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur applicables à la radiodiffusion par satellite et à la retransmission par câble (Directive « satellite et câble »), Directive du 27 septembre 2011 modifiant la directive 2006/116/CE relative à la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins (Directive « Durée »), Directive du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multiterritoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur (directive « GCD »).



Exceptions

Contrairement aux règlements européens, les directives européennes ne sont pas des instruments législatifs qui sont mis en œuvre directement dans les États membres. Elles doivent être « traduites » par les parlements nationaux de tous les États membres en lois nationales (les directives européennes accordent généralement aux États membres une certaine souplesse au moment de transposer les règlements européens en lois nationales; cependant, le droit d’auteur bénéficie de bien moins de flexibilité). Le droit national est ainsi investi d’une plus grande importance, bien que les mêmes principes essentiels s’appliquent à tous les pays européens.



UNE PRÉCISION SÉMANTIQUE « PAS SI PETITE QUE ÇA » : LES DROITS D’AUTEUR VS. LES DROITS VOISINS

Le terme « droit d’auteur » est utilisé dans le vocabulaire de tous les jours pour faire référence à deux types de droits qui se ressemblent beaucoup mais ne sont pas tout à fait identiques : les « droits d’auteur » et les « droits voisins ».

Droit d’auteur

Le droit d’auteur couvre les droits qui sont accordés aux créateur·trice·s d’œuvres d’art de tout genre, et surtout—en ce qui concerne les organisations de spectacle vivant—d’œuvres musicales, de pièces de théâtre, de chorégraphies, d’opéras, de films, etc.

Droits voisins

Les droits voisins (aussi appelés « droits connexes ») sont des droits qui ont été reconnus graduellement dans la deuxième moitié du 20^e siècle, pour différentes catégories de personnes, à l’exception des auteur·e·s : celles et ceux qui sont impliqué·e·s dans différents processus liés à la représentation et à la distribution des œuvres et, au vu de l’importance de leur contribution, celles et ceux qui participent à la diffusion de ces œuvres. Ces droits sont reconnus comme s’appliquant :

- Aux artistes interprètes,
- Aux producteur·trice·s des premières fixations de films et aux producteur·trice·s de phonogrammes, et
- Aux diffuseur·euse·s.

Les droits sont accordés pour les spectacles (pour les artistes interprètes) et pour les enregistrements (pour les producteur-trice-s). Ils sont aussi accordés aux diffuseur-euse-s pour les programmes issus de leur propre création.



À noter

Il existe une règle importante à garder à l'esprit : en principe, ni les droits d'auteur ni les droits voisins ne prévalent l'un sur l'autre. Autrement dit, le droit d'auteur et les droits voisins sont des droits égaux et l'utilisateur-trice d'œuvres/spectacles protégés par le droit d'auteur doit donc tenir les deux types de droits en compte lors de l'*affranchissement* des droits. Par exemple, pour utiliser un enregistrement de musique dans le cadre d'un festival, l'organisateur-trice doit en théorie s'affranchir des droits auprès de l'auteur-e/éditeur-trice du morceau en question (pour le droit d'auteur sur la musique) et auprès de la maison de disques (qui a produit l'enregistrement, pour les droits voisins du/de la producteur-trice—le plus souvent, la maison de disques possède également les droits voisins de l'artiste).



Rappel !

Lorsque vous demandez l'autorisation d'utiliser une œuvre ou un spectacle, n'oubliez pas qu'il peut être utile de vous affranchir d'autres droits également : les droits d'image de l'interprète (autres que les images tirées du spectacle) ou de l'auteur-e, et le droit d'utiliser le nom et les données biographiques de l'interprète ou de l'auteur-e. Dans les deux cas, il existe des droits sur l'impression d'images et d'informations dans les programmes ainsi que dans le matériel publicitaire.



Qu'en est-il des droits moraux ?

Dans plusieurs pays, l'auteur-e et les interprètes se voient également accorder des droits dits « moraux ». L'étendue de ces derniers peut varier selon le pays. Dans la plupart des pays, ces droits permettent au/à la titulaire du droit d'auteur d'être cité-e (droit de paternité) lorsque son œuvre/son spectacle est utilisé, et de s'opposer à toute modification de son œuvre/sa prestation (droit à l'intégrité de l'œuvre). L'auteur-e peut également se voir reconnaître le droit d'interdire la divulgation d'œuvres qu'elle-il ne veut pas rendre publiques.



Lorsque les droits d’auteur viennent à expiration, qu’advient-il des droits de la personne ?

Même si les droits d’auteur viennent à expiration, les droits de la personne doivent encore être pris en compte. Les héritier·ère·s d’un·e compositeur·trice peuvent, par exemple, les revendiquer si elle·il·s ne sont pas d’accord avec un spectacle.



Que peut faire un·e utilisateur·trice de droits lorsque ceux-ci viennent à expiration ?

Sur la base du droit moral, l’auteur·e ou les héritier·ère·s peuvent mettre fin aux représentations qui ne respectent pas l’œuvre originale, même si une autorisation préalable avait été donnée pour son utilisation. Un exemple de non-respect de l’œuvre originale serait la modification non-autorisée de l’œuvre elle-même. Il existe plusieurs cas de figure dans lesquels on a considéré qu’une mise en scène qui portait atteinte à la réputation d’un·e auteur·e constituait une atteinte aux droits moraux, même lorsque le texte en tant que tel n’avait pas été modifié.

En pratique, les petites modifications ne sont pas toujours contestées. De toute manière, les licences stipulent généralement ce qui peut être modifié, ainsi que les conditions de la représentation.

CONSEIL PRATIQUE ! Une bonne pratique à retenir, afin d’éviter les problèmes, consiste à négocier et à convaincre les titulaires des droits en amont.



À noter !

La question ci-dessus concerne les droits de la personne. Toutefois, le droit d’auteur (y compris le droit moral) constitue la principale base juridique pour traiter de ces questions.



ÉTENDUE DE LA PROTECTION

De manière générale, le **droit d'auteur et les droits voisins** offrent une **étendue de protection** comparable : ils permettent à leurs titulaires (aussi appelé-e-s « propriétaires » ou « détenteur-trice-s de droits ») de s'opposer à deux types d'actions :

- la reproduction, et
- la communication au public.

Les droits d'opposition à ces actions sont généralement dénommés **droit de reproduction** et **droit de communication au public** (aussi connu comme le **droit de mise à disposition**).

Le droit d'interdire comprend le droit d'autoriser, de même que le droit d'établir les conditions et les modalités de l'autorisation. Ces droits sont bien entendu au cœur du droit d'auteur : il s'agit de permettre l'utilisation d'œuvres/de spectacles/d'enregistrements par des tiers, contre le paiement de frais.

Dans le secteur artistique, les **redevances** liées à la reproduction d'une œuvre sont généralement désignées sous le terme **droits mécaniques** (ou **mech** en anglais), tandis que les redevances liées à la communication au public sont désignées sous le terme **droits de représentation** (ou **perf** en anglais).



Attention !

Il est important de noter que la notion de **reproduction** est très vaste, englobant le droit d'interdire/de permettre les reproductions d'œuvres par tous les moyens et sur tous types de supports (dont les supports électroniques), ainsi que le droit d'interdire/de permettre la distribution de ces supports. La distribution comprend toutes les formes de diffusion sur support physique, que ce soit par la vente, le prêt, la location, le don, etc.

Le **droit de communication au public** englobe le droit de rendre l'œuvre/le spectacle disponible pour le public, et de le faire voir ou entendre par le public par des moyens autres qu'un support matériel. Par conséquent, il comprend tous les types de représentation publique d'œuvres ou de spectacles, y compris par le biais de spectacles *live*/en direct ou enregistrés, de la retransmission radiophonique et/ou télévisuelle, d'Internet, etc. Le *streaming* et la vidéo/audio-sur-demande relèvent de la communication au public.



À noter !

Les droits de reproduction, comme les droits de communication au public, s'appliquent aussi bien aux reproductions/communications des œuvres ou des spectacles dans leur intégralité qu'aux reproductions/communications de segments de ces œuvres ou spectacles.

Tandis que la notion de reproduction fait l'objet d'un consensus, il y a toujours débat pour savoir ce qui doit être considéré comme relevant de la communication, et pour déterminer quand il faut considérer que cette communication advient devant un public, en particulier lorsqu'il est question de retransmission radiophonique et/ou télévisuelle, ou encore de diffusion sur Internet. Les nombreuses décisions rendues par la Cour de justice de l'Union européenne manquent de cohérence et de clarté à ce sujet.

Par exemple

DANS LE MONDE DU WEB :

Par exemple, dans deux décisions séparées, la Cour de justice a déterminé que les hyperliens sont des « communications » mais pas « au public »—du moins, pas lorsqu'ils renvoient vers du matériel affiché sur Internet avec l'accord du/de la titulaire des droits. Dans une autre décision, la Cour de justice a jugé que, si un hyperlien est publié sans l'accord du/de la titulaire des droits, il est nécessaire de déterminer si le lien a été publié sans l'intention d'obtenir des gains financiers par une personne qui n'était pas consciente ou ne pouvait être consciente de la nature illégale de la publication de ces œuvres sur le site, ou si, au contraire, ces liens avaient été publiés pour l'appât du gain, situation dans laquelle telle conscience doit être présumée. Inutile de souligner que de telles décisions ne font rien pour simplifier la vie professionnelle des utilisateur-trice-s ni des titulaires des droits.

De plus, lorsqu'il est question de (re)transmissions, la communication doit être adressée à un nouveau public, c'est-à-dire, un public qui n'avait pas été pris en compte par les auteur-e-s des œuvres protégées lorsqu'elle-ls ont autorisé leur communication au public d'origine. Du moins lorsqu'il s'agit de droit d'auteur... La protection peut être plus vaste pour les représentations/enregistrements protégés par les droits voisins, selon les pays.

En ce qui concerne le secteur des arts vivants et de la musique *live*/en direct, la situation semble plus claire : les spectacles *live* seront toujours considérés comme étant des formes de communication au public et seront donc soumis à l'autorisation préalable des titulaires du droit d'auteur et des droits voisins⁵.

5 | Voir l'annexe pour des informations plus détaillées sur la notion de « communication au public ».



Rappel !

Il ne faut pas oublier que le droit d'auteur et sa protection demeurent des questions de droit national. Les règlements qui s'y appliquent sont donc ceux du pays dans lequel la communication ou la reproduction doit avoir lieu, c'est-à-dire celui où le spectacle doit avoir lieu.



DROITS EXCLUSIFS VS. OCTROI DE LICENCES OBLIGATOIRES/ LÉGALES ET GESTION COLLECTIVE OBLIGATOIRE

Historiquement, les droits d'auteur étaient considérés comme étant des droits exclusifs, voulant dire que les titulaires des droits avaient le droit exclusif de décider si elles-ils autoriseraient l'utilisation de leurs œuvres ou non.

Cependant, cette notion a évolué au fil du temps, surtout parce que les législateur·trice·s ont estimé que, sous certaines circonstances, la·le titulaire des droits ne devrait pas avoir le droit d'interdire une utilisation spécifique; elle ou il devrait plutôt avoir le droit de toucher un paiement ou une indemnité pour de telles utilisations.

Par exemple, la **retransmission par câble et satellite**, de même que le **prêt public**, sont généralement encadrés par un système d'octroi de licences obligatoires/légales. La **copie privée** est aussi encadrée par un système d'**octroi de licences obligatoires/légales** dans la plupart des pays européens (à l'exception notoire du Royaume-Uni, où la copie privée n'est toujours pas autorisée).

Dans la majorité des cas, quand une licence obligatoire est créée, la·le titulaire des droits reçoit une compensation sous forme de redevances (en anglais, on désigne ces redevances par le terme de « levies »), lorsqu'elles ne sont pas perçues directement auprès des utilisateur·trice·s (par exemple, lorsqu'il est question de copie privée, dans la plupart des pays européens les droits doivent être payés par les fabricants ou les revendeurs d'appareils d'enregistrements, de photocopieuses, etc.). Le montant de la rémunération est déterminé soit par la loi, soit dans le cadre d'une entente entre les différentes parties prenantes (auquel cas les titulaires des droits sont représentés par leurs associations professionnelles ou par une société de collecte). La rémunération est perçue par la société de collecte, et ensuite redistribuée parmi les titulaires des droits.



Les cotisations perçues dans le cadre d'une licence obligatoire/légale sont-elles importantes pour les organisations de spectacle vivant?

Les organisateur·trice·s de spectacles sont parfois en droit de toucher une partie des cotisations perçues dans le cadre d'une licence obligatoire/légale, par exemple lorsqu'elles ou ils ont enregistré le spectacle⁶ (et qu'elles ou ils sont donc en droit de percevoir des droits voisins à titre de producteur·trice·s) et que l'enregistrement a été réutilisé, par exemple dans le cadre d'une retransmission par câble ou dans une autre représentation publique, soumise à une licence obligatoire/légale (par exemple, l'usage de morceaux de musique dans les lieux publics). Le cas échéant, elles-ils peuvent éventuellement rejoindre la société de gestion collective représentant les producteur·trice·s audiovisuel·le·s.



Attention !

En ce qui concerne le spectacle vivant, il est important de noter que dans certains pays, la communication au public de spectacles enregistrés (droits voisins) peut s'inscrire dans un système d'octroi de licences obligatoires/légales spécifique, par exemple lorsque certains critères précis sont remplis, comme l'absence de droit d'entrée pour le spectacle en question.

⁶ | L'organisateur·trice devra obtenir l'autorisation du·de la titulaire du droit d'auteur et de l'artiste interprète avant de faire l'enregistrement.



Exceptions au droit d'auteur

Le droit d'auteur peut aussi faire l'objet d'exceptions, c'est-à-dire des cas particuliers dans lesquels la reproduction/la communication au public n'est pas soumise à l'autorisation des titulaires des droits.

L'harmonisation des exceptions au droit d'auteur demeure cependant limitée. Au niveau européen, la Directive InfoSoc⁷ propose une liste exhaustive des exceptions pouvant s'appliquer, mais celles-ci ne sont pas obligatoires (à une seule exception près, plutôt technique et non-pertinente ici). Par ailleurs, la question se pose quant à savoir si cette liste exhaustive s'applique aussi à la communication *live*/en direct au public.



Consultez vos règlements nationaux !

Certaines exceptions peuvent s'appliquer en vertu du droit national : c'est le cas, par exemple, lorsque des spectacles ou des représentations musicales sont organisées pour des personnes handicapées, ou dans le cadre d'activités scolaires. Il s'agit cependant de cas très précis, et les questions de droit d'auteur qui peuvent en découler doivent être résolues au cas par cas, dans le pays concerné.

⁷ | Directive du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Et maintenant :
levons le rideau
sur les acteurs
incontournables
de la chaîne de
valeur du droit
d'auteur

QUI PORTE LA RESPONSABILITÉ

de donner le droit d'exploiter une œuvre ?



ORGANISMES DE GESTION COLLECTIVE

Les organismes de gestion collective (OGC), aussi appelées **sociétés de collecte** ou **sociétés de gestion des droits d'auteur** (et anciennement appelées sociétés de perception et de répartition des droits), sont essentiellement des syndicats pour les titulaires du droit d'auteur, agissant en leur nom pour gérer leurs droits.

Les OGC se consacrent généralement à la gestion des droits d'un type spécifique de titulaire de droits (auteur-e-s d'un type d'œuvre spécifique, ou de tous types d'œuvres; artistes interprètes; producteur-trice-s). Dans la plupart des pays de l'UE, sinon tous, les **OGC gèrent aussi bien les droits de reproduction et le droit de communication au public** (dans des cas exceptionnels, les OGC ne gèrent qu'un seul type de droit).

De plus, **les OGC n'administrent jamais les droits moraux** et réservent donc toujours à leurs membres tout droit moral. Lorsque des changements sont apportés à une œuvre protégée par le droit d'auteur⁸ (par exemple, lorsqu'une pièce de théâtre dont la trame originale se situe dans le passé est adaptée avec des décors et des costumes contemporains), ou lorsqu'une œuvre protégée est utilisée en conjonction avec d'autres œuvres (par exemple, lorsqu'un enregistrement de musique est utilisé pour un spectacle de danse, ou dans un film), ou encore lorsqu'une œuvre est utilisée dans des circonstances particulières (par exemple, l'usage de musique, d'images, etc., dans des manifestations politiques) : dans toutes ces situations, l'utilisateur-trice de l'œuvre protégée doit obtenir l'autorisation de l'auteur-e.

Les droits moraux ne sont pas harmonisés en Europe. Par conséquent, l'étendue de ces droits varie selon le pays. La France, par exemple, a une politique très protectrice à l'égard de la personnalité de l'auteur-e et les droits moraux sont donc amplement mobilisés pour prévenir les usages non-autorisés. En revanche, d'autres pays, comme le Royaume-Uni, ne reconnaissent pas les droits moraux.

⁸ | Dans plusieurs pays, les droits moraux sont reconnus non seulement aux auteur-e-s, mais aussi aux artistes interprètes. Le cas échéant, il est conseillé d'obtenir l'autorisation de l'artiste également (par exemple, en cas d'utilisation de musique enregistrée).



Que signifie la notion de territorialité ?

De manière générale, les OGC sont actives dans un seul pays et les licences qu'elles délivrent sont valables exclusivement dans le pays en question. Ce principe est toutefois atténué, à l'heure où les OGC, sous la pression de l'Union européenne (et avec son aversion à l'égard des monopoles territoriaux), tentent de développer des systèmes d'octroi de licences transfrontaliers, ou encore des hubs de droit d'auteur pan-européens. Par exemple, l'Union européenne a essayé de mettre en place un système pan-européen d'octroi de licences couvrant l'usage de morceaux de musique en ligne, et a permis aux OGC d'offrir des licences pan-européennes. Pour les manifestations physiques, cependant, le système demeure entièrement territorial.

Le fait qu'une OGC ne soit active que dans un seul pays ne veut pas dire qu'elle gère uniquement les droits d'artistes/auteur·e·s locaux·ales. Le plus souvent, le répertoire d'une OGC est composé des répertoires des titulaires de droits locaux·ales, ainsi que de ceux des titulaires étranger·ère·s, puisque les OGC concluent des **accords de réciprocité avec leurs OGC-sœurs** dans d'autres pays. Elles représentent ainsi un répertoire beaucoup plus vaste. (Par exemple, les plus grandes sociétés de collecte du domaine de la musique ont généralement conclu des accords avec la plupart des autres OGC et représentent donc *de facto* le répertoire mondial).



Règlements importants de l'UE

En raison de problèmes survenus avec (certaines) OGC, l'Union européenne a émis une **directive sur les organismes de gestion collective**, visant à réglementer leur fonctionnement et à les mettre sur un pied d'égalité/favoriser l'égalité des chances⁹. Pour les utilisateur·trice·s, la conséquence principale de cette directive est que les OGC ont désormais l'obligation spécifique de ne pas créer de discrimination entre les utilisateur·trice·s et d'offrir à ces dernier·ère·s des conditions financières justes et équitables.

⁹ | Directive du 26 février 2014 concernant la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins et l'octroi de licences multi-territoriales de droits sur des œuvres musicales en vue de leur utilisation en ligne dans le marché intérieur (directive «GCD»).



Que doit-on savoir sur les tarifs ?

La mission première des OGC est d'émettre les licences encadrant l'utilisation de répertoires complets d'œuvres appartenant à un type spécifique (par exemple, les morceaux de musique/les enregistrements/les spectacles) pour les utilisateur-trice-s de masse du type d'œuvre en question : diffuseur-euse-s, bars, boîtes, organisateur-trice-s de concerts, etc.

Pour ce faire, ils appliquent généralement des tarifs. Ceux-ci sont le plus souvent non-négociables (selon le principe de non-discrimination, lui-même fondé sur les obligations décrites dans la Directive sur les OGC et sur le fait que les OGC sont généralement en position dominante dans leurs propres territoires).

Mais les OGC peuvent aussi autoriser l'utilisation d'œuvres « individuelles », pour des usages spécifiques (par exemple, des pièces de théâtre ou des opéras). Si les tarifs couvrant ces types d'usages sont généralement des tarifs fixes, ils sont souvent négociables.



Cas particuliers d'affranchissement de droit d'auteur

Lorsque l'utilisation de l'œuvre implique un changement de type d'œuvre (par exemple, lorsqu'un livre est adapté pour le théâtre ou le cinéma), ou qu'elle s'intègre à une deuxième œuvre (par exemple, lorsqu'un morceau de musique est joué dans une pièce de théâtre ou un film), les autorisations émises par les OGC ne couvrent généralement pas le changement de destination ou l'adaptation. (Dans les pays qui reconnaissent les droits moraux, de tels changements nécessitent l'autorisation du/de la titulaire des droits en question).



Quelle est la différence entre les petits droits et les grands droits ?

Les termes **petits droits** et **grands droits** sont parfois utilisés lorsque l'on a affaire aux sociétés de collecte. Il ne s'agit pas de concepts juridiques mais plutôt de termes d'usage courant, souvent invoqués lors de l'émission de licences pour l'usage d'œuvres musicales et dramatiques (= grands droits, comme pour les pièces de théâtre, les comédies musicales et les opéras) ou pour l'usage d'œuvres musicales non-dramatiques (= petits droits, comme dans le cadre de concerts).

Cependant, la ligne de démarcation entre les petits et les grands droits n'est pas toujours claire : par exemple, l'utilisation d'une partie d'une œuvre dramatique-musicale peut être considérée comme étant un petit droit. Il en va de même pour une aria tirée d'un opéra et jouée dans le cadre d'un concert.

De manière générale, les petits droits sont gérés par les OGC, tandis que les grands droits sont généralement octroyés directement par les éditeur-trice-s ou les auteur-e-s.

En cas de doute, il est toujours conseillé de contacter l'auteur-e, ou la-le titulaire des droits d'auteur, pour confirmer qui a la responsabilité d'émettre la licence d'utilisation.

Par exemple

Il y a quelques années, un théâtre suédois a voulu faire venir la pièce « The Sound of Silence », qui avait été montée par un théâtre à Riga. La pièce comportait des morceaux de musique préexistants, composés par Paul Simon. « The Sound of Silence » avait été en tournée dans plusieurs pays européens avant d'arriver en Suède. Les différents théâtres avaient payé pour la musique par le biais du système de sociétés de collecte. En Suède, toutefois, la pièce de théâtre n'était pas couverte par ce système : c'est ce qu'a allégué Universal, en revendiquant ses « grands droits ». En raison de ces problèmes de droit d'auteur, le théâtre a annulé la tournée en Suède.



LES TITULAIRES DES DROITS

Qui possède le droit d'auteur et les droits voisins ? Le droit d'auteur est détenu par l'auteur-e ou son éditeur-trice.



L'auteur·e

Si les lois nationales ne contiennent pas de définition claire permettant de déterminer qui est l'auteur·e d'une œuvre protégée par droit d'auteur, il s'agit généralement de la **personne physique qui a créé** l'œuvre protégée (le·la compositeur·trice du morceau de musique, l'auteur·e des textes, la·le librettiste, la·le dramaturge pour une pièce de théâtre, etc.) ou qui a contribué par un **apport créatif** à la création de l'œuvre.



Quelques conseils sur la propriété du droit d'auteur

- Pour faciliter l'identification des titulaires des droits sur des œuvres musicales et audiovisuelles, les OGC ont des bases de données accessibles au public (généralement en ligne). Celles-ci contiennent toutes les œuvres de leurs répertoires, accompagnées d'indications sur les titulaires des droits d'auteur (y compris les éditeur·trice·s, le cas échéant) ;
- Pour certains types d'œuvres, dont les œuvres audiovisuelles, le droit national peut contenir des dispositions légales permettant d'établir qui est l'auteur·e de l'œuvre (par exemple, en vertu de la loi européenne, la·le réalisatrice·teur en scène d'un film sera toujours considéré·e comme étant l'un·e des auteur·e·s, tandis que les États membres sont libres d'ajouter d'autres personnes comme co-auteur·e·s) ;
- Le droit national peut aussi prévoir le cumul des droits par une même personne, qui sera en droit d'autoriser l'utilisation de ses œuvres (par exemple, dans certains pays, la·le producteur·trice d'un film sera en droit de délivrer les licences pour l'utilisation du film) ;
- Dans certains pays, la législation prévoit que la personne dont le nom apparaît sur les reproductions de l'œuvre soit considérée comme étant son auteur·e ;
- Dans certains pays, le droit national peut également prévoir des règlements particuliers concernant le statut de co-auteur·e et concernant qui est en droit de donner l'autorisation dans le cas d'œuvres produites en collaboration ;
- Dans les domaines de la musique, de l'opéra et du livre, les droits d'auteur peuvent être gérés par un·e éditeur·trice à qui l'auteur·e a transféré ses droits.

La même question se pose en ce qui a trait aux droits voisins, et des réponses similaires s'appliquent.

B Les producteur·trice·s

En ce qui concerne les droits voisins des producteur·trice·s, il est important de noter que les droits voisins couvrent uniquement **les enregistrements de phonogrammes et les premières fixations de films** (un film étant défini, en vertu du droit européen, comme « une œuvre cinématographique ou audiovisuelle ou une séquence animée d'images, accompagnée ou non de son »). Ce n'est pas partout que le droit national définit le rôle du·de la producteur·trice : en vertu du WPPT, il s'agit de « la personne, ou [de] l'entité légale, qui prend l'initiative et a la responsabilité de la première fixation des sons d'une exécution ou d'autres sons, ou d'une représentation de ces sons ». Il est convenu que la·le propriétaire des droits voisins est la personne qui **prend le risque économique de la production**, et non la·le producteur·trice artistique responsable de la composante artistique du projet. De manière générale, dans le domaine de la musique, il s'agira de la maison de disque; pour les films, il s'agira du·de la producteur·trice principal·e (cependant, celui·elle-ci peut avoir transféré le droit d'administrer les ventes dans un territoire donné à un·e distributeur·trice ou un·e agent·e de ventes).

C Les artistes interprètes

En ce qui concerne les droits voisins des artistes interprètes, il convient d'apporter quelques remarques supplémentaires :

- Ce qui caractérise un·e artiste peut varier de pays en pays. En vertu du WPPT, l'expression « artiste interprète » désigne « l'acteur·trice, la·le narrateur·trice, la·le chanteur·euse, la·le musicien·ne, la·le danseur·euse ou toute autre personne qui déclame ou qui interprète ou exécute une œuvre littéraire ou artistique ou une expression du folklore » ;
- Lorsqu'un enregistrement d'un spectacle est utilisé, la·le producteur·trice détiendra également les droits voisins de l'artiste interprète ;
- Lorsqu'un spectacle est créé par un groupe (compagnie de danse ou de théâtre, orchestre, etc.), le droit national peut contenir des dispositions légales permettant au·à la directeur·trice de la compagnie, ou au·à la chef d'orchestre (ou au·à la premier·ère soliste) de s'exprimer au nom des membres du groupe. Ce point doit être validé conformément au droit national.



Autres titulaires de droits

La dernière catégorie (« un apport créatif ») peut parfois être source de complications : par exemple, ce ne sont pas seulement les auteur·e·s d'une pièce de théâtre qui peuvent revendiquer le droit d'auteur sur une représentation de la pièce, mais aussi la·le créateur·trice des décors, voire la·le scénariste. Dans le cas du ballet, la·le chorégraphe sera généralement reconnu·e à titre de co-auteur·e, avec la·le compositeur·trice, mais la·le metteur·euse en scène pourra aussi être inclus·e (pour les concerts de musique, l'on pourrait également défendre l'idée que la·le producteur·trice· artistique est co-auteur·e de l'œuvre musicale).

Afin d'éviter au maximum les problèmes, lorsqu'une licence d'utilisation est émise, il est coutumier d'inclure une clause de garantie assurant une garantie à l'égard des co-contractant·e·s, pour le cas où un tiers revendiquerait le droit d'auteur.



Attention !

Quand un spectacle a été produit par un tiers et que celui-ci en possède les droits, la-le producteur-trice se sera généralement affranchi-e de tous les droits (c'est le cas de la plupart des productions portées par des compagnies de danse ou de théâtre dans des tournées internationales, ou encore de la plupart des opéras produits par des théâtres lyriques, etc.). Dans ces cas, la société de production se sera généralement affranchie de tous les droits voisins et protégera l'organisateur-trice du spectacle en cas de réclamations émises par des tiers. Il convient cependant de surveiller les possibles réclamations venant de sociétés de collecte (surtout pour les droits sur la représentation, du côté du droit d'auteur).

Par exemple

Une curiosité allemande : la-le promoteur-trice de concerts

En Allemagne, des droits voisins spécifiques sont octroyés au-à la « promoteur-trice de concerts » qui organise le spectacle d'un-e artiste interprète (la-le promoteur-trice peut aussi être l'artiste s'il ou elle a une mission commerciale).

Ces droits ressemblent à la plupart des autres droits voisins. Par exemple, la-le promoteur-trice de concerts peut soit interdire, soit permettre l'enregistrement ainsi que la communication au public du concert, mais peut s'opposer à toute diffusion publique du même concert, même si la-le producteur-trice du phonogramme ou l'artiste interprète ne s'y oppose pas. Le cas échéant, si l'enregistrement avait été produit de manière légale, la-le promoteur-trice ne pourrait demander une indemnisation seulement via le système d'octroi de licences légales. La-le promoteur-trice est également en droit de toucher une partie des taxes dérivées de l'octroi de la licence obligatoire/légale (par exemple, la copie à fin d'usage privé), si elle-il est membre de l'OGC allemande pour les droits de représentation des producteur-trice-s/artistes interprètes, appelée GVL.

C'était un
premier aperçu !

Maintenant,
inspirez
profondément,
avant de plonger
au cœur
de l'affranchissement
du droit d'auteur
pour le spectacle
vivant

LES RÈGLES DE BASE

pour l'affranchissement du droit d'auteur

RÈGLE N° 1

Toujours s'affranchir des droits d'auteur : si personne ne le fait, la salle de spectacle/le festival sera redevable au-x titulaire-s des droits.

Il est important de noter qu'en règle générale, c'est l'organisateur-trice/la salle de spectacle qui est susceptible d'être tenu-e pour responsable par toute tierce partie pouvant revendiquer le droit d'auteur. Par conséquent, l'organisateur-trice doit être particulièrement attentif-ve à l'affranchissement des droits : n'oubliez pas que c'est elle-lui qui a le plus de risque d'être tenu-e pour responsable de la communication au public de l'œuvre ou du spectacle protégé-e par le droit d'auteur (voir le chapitre 1 de ce livret).

Non seulement l'organisateur-trice/la salle risquerait de recevoir une demande formelle d'indemnisation, mais elle-il est également passible de poursuite judiciaire. Il s'agira généralement d'une procédure judiciaire accélérée, visant soit à interdire l'utilisation de l'œuvre ou à empêcher que le spectacle ait lieu.



Attention !

Même si l'organisateur-trice conclut un accord avec la maison de production (ou un-e autre cocontractant-e)—dans lequel l'affranchissement des droits est défini comme étant pour le compte de la maison de production/la-le co-contractant-e, ou même dans lequel la maison de production/la-le cocontractant-e garantit que les droits ont été affranchis (lesdits accords « Tous droits compris »¹⁰)—cela ne suffit pas : dans la plupart des systèmes judiciaires européens, l'argument sera jugé non-pertinent dès lors que la-le titulaire des droits aura une justification directe pour tenter une poursuite contre la-le contrevenant-e et pourra faire valoir ses droits directement contre ce-tte dernier-ère.

10 | Les accords « Tous droits compris » (ou ARI – « All rights included » en anglais) ne sont pas toujours pertinents, surtout lorsque les OGC réclament les droits : lorsque les titulaires de droits adhèrent à une OGC, ils transfèrent généralement tous leurs droits à l'OGC en question et ne peuvent donc les octroyer par la suite à des tiers (maisons de production, organisateur-trices de festivals), puisqu'ils ne les possèdent plus.

Le seul recours contre la-le co-contractant-e sera de demander l'indemnisation pour les dommages dont l'organisateur-trice était redevable, d'après la réclamation du droit d'auteur.

Ce qui nous conduit à un certain nombre de remarques concernant les **clauses de garantie** :

- 1.** Les clauses de garantie devraient généralement permettre à l'organisateur-trice de régler toute réclamation, en vue de satisfaire aux intérêts mutuels de chacune des parties. La priorité sera donnée au maintien du spectacle, sans aucune possibilité pour la-le cocontractant-e de bloquer l'entente ni de renoncer à la garantie; la-le co-contractant-e peut aussi se voir allouer une courte période de temps pour régler le contentieux directement avec la-le plaignant-e (à moins que les contraintes de temps ne l'empêchent) ;
- 2.** Les clauses de garantie devraient être formulées de manière suffisamment large pour couvrir tous les dommages encourus, y compris les dommages indirects ou conséquents, comme la perte de profits ou l'atteinte à l'image, la perte de commanditaires, etc., ainsi que le remboursement des honoraires juridiques ;
- 3.** L'accord de licence avec la maison de production/la-le concédant-e devrait donner le choix à l'organisateur-trice quant aux lois et aux tribunaux qui seraient compétents pour entendre toute dispute; ainsi que le choix entre les tribunaux de l'endroit où le spectacle doit avoir lieu et ceux de l'endroit où l'organisateur-trice est établi-e ;
- 4.** Les clauses de garantie sont nécessaires, mais le fait de les activer ne garantit pas des résultats satisfaisants : intenter un procès contre une maison de production établie à l'étranger peut s'avérer fastidieux, et il en va de même pour l'application de la décision judiciaire. Il est également possible que la maison de production ne soit pas en mesure de payer les dommages réclamés.

RÈGLE N° 2

Toujours s'affranchir de tous les droits

Tel qu'indiqué ci-dessus, les spectacles peuvent engager plusieurs titulaires de droits et plusieurs processus d'affranchissement.

Afin d'éviter de tomber dans une faille juridique, il est conseillé de :

- 1.** Faire la liste de tous les apports créatifs utilisés dans une production ;
- 2.** Demander la chaîne de titres (les droits acquis par la-le producteur-trice—à être renvoyés au-à la titulaire original-e, ou à l'OGC) et
- 3.** Vérifier la présence de clauses de garantie dans les accords conclus avec les maisons de production.

Rappelez-vous que plusieurs lois nationales prévoient que les accords avec les titulaires de droits, surtout les auteur-e-s et les artistes interprètes, soient soumis à des règlements spécifiques, dont :

- 1.** L'interprétation restreinte du transfert des droits/licences, signifiant que l'usage spécifique couvert par la licence doit être clairement formulé, ou doit être inclus dans les droits transférés/autorisés par l'auteur-e/l'artiste interprète ;
- 2.** Des exigences formelles concernant l'étendue du transfert/de la licence, dont l'indication du territoire, de la durée et du type de droits en jeu ;
- 3.** Des exigences formelles concernant l'indication des redevances qui sont dues (possiblement pour chaque type d'exploitation).

Les accords peuvent aussi contenir des dispositions légales concernant le fait que la licence pour l'utilisation des œuvres/des spectacles ne sera accordée que sur réception du paiement par la maison de production (comme c'est le cas d'ordinaire pour la synchronisation de la musique dans un spectacle/une œuvre). À défaut de paiement, la licence ne sera pas valide.

Au moment de conclure un accord avec une maison de production ou des co-contractant-e-s, la salle/l'organisateur-trice doit anticiper les réclamations possibles pouvant venir d'OGC locales qui pourraient ne pas être invalidées par les contrats signés avec les maisons de production ou les co-contractant-e-s.



Anticipez !

La salle de spectacles/l'organisateur-trice doit aussi tenir compte des différents types d'exploitation qui auront lieu dans le cadre du spectacle (*live*/en direct, enregistrement, retransmission radiophonique et/ou télévisuelle). Tous doivent être abordés dans l'entente avec la maison de production/la-le co-contractant-e.

Enfin, en cas de doute, la salle/l'organisateur-trice peut consulter les bases de données des OGC afin d'identifier les titulaires des droits. Les organisateur-trice-s devraient aborder ces questions de manière proactive avec la maison de production ou les co-contractant-e-s.



Soyez proactif·ve·s plutôt que réactif·ve·s ! Vous serez mieux protégé·e·s en cas de réclamation.



Aide-mémoire pour la musique :

Lorsqu'il est question de musique enregistrée, n'oubliez pas de :

✓ Vous affranchir : (a) du droit d'auteur (éditeur-trice/OGC) et (b) des droits voisins (propriétaire de l'enregistrement/de la bande originale – maison de disques);

✓ Vérifier si vous devez vous affranchir des droits de synchronisation ainsi que des droits d'exécution (voire des droits de reproduction : DVD, etc.)



Aide-mémoire et conseils pratiques sur le droit d'auteur pour les compagnies en tournée :

- ✓ Communiquer avec la ou les salles de spectacle dans les pays de destination et conclure un accord pour déterminer qui est responsable de l'affranchissement du droit d'auteur ;
- ✓ La société de production devrait assumer autant de responsabilités que possible, afin d'éviter qu'un même travail soit fait deux fois, et de prévenir les doubles standards et l'incertitude ;
- ✓ S'organiser longtemps à l'avance et obtenir les licences de droit d'auteur au début de la production ;
- ✓ Étudier le terrain et les destinations prévues ; ne pas demander des droits pour le monde entier pour une tournée qui se rendra dans un nombre limité de pays ;
- ✓ Les éditeur-trice-s peuvent aussi passer un accord dans d'autres pays au delà des destinations envisagées ;
- ✓ Il est parfois plus sensé de négocier directement avec les auteur-e-s/ compositeur-trice-s de notoriété, car elle-il-s peuvent imposer une entente avec les sociétés de collecte si vous ne parvenez pas à conclure un accord convenable ;
- ✓ Cela vaut parfois la peine de payer les frais en un seul versement, afin d'éviter les lourdeurs administratives.

RÈGLE N° 3

S'affranchir des droits à l'avance

N'oubliez pas qu'en vertu du droit d'auteur, l'affranchissement des droits doit être complété avant l'utilisation des œuvres/du spectacle, de préférence assez longtemps à l'avance.

Ceci pour deux raisons :

- 1.** La plupart des OGC imposent des pénalités lorsque l'affranchissement est fait après l'utilisation ou la mise en scène de l'œuvre/du spectacle. S'il n'existe pas de tarif connu du public et si des négociations individuelles s'imposent, les titulaires des droits peuvent aussi réclamer des redevances plus élevées, sachant que ce sont les titulaires des droits qui déterminent que le festival n'aura d'autre choix que de payer pour l'utilisation qui a été faite, et que ce sont elles-eux qui déterminent les montants à défrayer ;
- 2.** Quand la demande d'affranchissement est adressée aux titulaires des droits (et non aux OGC), il y a généralement la possibilité de négocier. Si ces négociations s'avèrent ardues et que les délais le permettent, les parties peuvent envisager des alternatives à l'œuvre/au spectacle.

CALCUL DES REDEVANCES

pour l'affranchissement du droit d'auteur

Il existe de nombreuses manières de calculer les redevances. Pour les festivals et les organisations de spectacle vivant, deux formules sont couramment utilisées : le versement de montants forfaitaires et le partage des revenus. De manière générale, l'usage occasionnel d'œuvres/de spectacles dans une production sera couvert par un montant forfaitaire, tandis que l'usage d'œuvres/de spectacles qui sont d'importance matérielle pour la production aura tendance à être couvert par le paiement d'une part des revenus (ou d'un montant fixe par représentation).

Les OGC demandent généralement une part des revenus, par exemple pour la présentation de morceaux de musique dans des festivals de musique, ou pour les auteur·e·s de pièces de théâtre.



PREMIER SCÉNARIO : partage des revenus

Lorsque les redevances sont calculées selon le principe du partage des revenus, les points suivants sont pratique courante :

- Une garantie minimum est prévue (par exemple, pour les droits d'exécution de morceaux de musique) ;
- La part est généralement calculée sur la base du revenu « brut » perçu grâce à la vente de places (« box-office ») ; des facteurs additionnels peuvent être pris en compte, comme le prix des boissons au bar ;
- Des réductions ou des parts moins élevées sont disponibles pour certains types de spectacle (par exemple, les festivals de musique classique, les évènements amateurs, etc.) ;
- Le ratio de partage peut varier en fonction de la taille de la manifestation : curieusement, dans certains pays, vous serez tenu·e·s de payer une part plus importante si l'évènement génère plus de revenus ou si le nombre de spectateur·trice·s dépasse un certain seuil (par exemple, les festivals de musique en Allemagne), tandis que dans d'autres pays, le tarif est dégressif (par exemple, en Belgique) ;

- Une clause d'audit, si elle est prévue, permet au·à la titulaire des droits (surtout à l'OGC) de contrôler l'exactitude des montants déclarés par les organisateur·trice·s (généralement, si des différences supérieures à 5% sont décelées, le coût de l'audit doit être remboursé par l'organisateur·trice).



DEUXIÈME SCÉNARIO : paiement de montants forfaitaires

Le paiement par montant forfaitaire (soit, un montant fixe par représentation) permet d'éviter les coûts de transaction associés au calcul et à la compilation de rapports (ainsi qu'à l'audit), tout en permettant la préparation de budgets provisoires précis.



Négocier les grands droits

Lorsque vous faites ces calculs, n'oubliez pas que, pour les pièces de théâtre, les grands droits sont généralement négociables (même si vous négociez avec une OGC et qu'un tarif s'applique). Le cas échéant, presque toutes les combinaisons des éléments suivants sont admissibles :

- Versement d'un montant forfaitaire ;
- Versement d'une part forfaitaire du revenu ;
- Versement d'une part plus élevée après recouvrement des dépenses ;
- Garantie minimum ;
- Plafonnement (rare).

De plus, il est avisé de faire ces calculs provisoires avec un plafond maximal en tête (montant total et/ou pourcentage à ne pas dépasser) et de négocier dès le départ.



Quelques conseils généraux sur les calculs :

1. Inclure les montants forfaitaires dans les budgets de production ;
2. Déterminer la part totale des revenus que vous pouvez allouer aux redevances pour chaque production et négocier la part de chaque titulaire du droit d'auteur (« le partage ») qui pourra revendiquer ses droits sur la production en question. Par exemple, divisez les revenus entre musique/textes/chorégraphie, en fonction de l'importance de chaque partie et/ou de sa durée dans la production ;
3. Très important : insister pour que chaque partie utilise la même base de calcul.

DISPOSITIONS LÉGALES

à inclure dans les contrats d'affranchissement
avec les titulaires du droit d'auteur

CLAUSES FIGURANT GÉNÉRALEMENT DANS LES CONTRATS DE LICENCE CLAUSE DE TRANSFERT DES DROITS D'AUTEUR



Licence, cession ou transfert ?

Le but principal du processus d'affranchissement des droits est d'obtenir le droit d'utiliser une œuvre/un spectacle.

Les organisations de spectacle vivant et les salles de spectacle ne se verront pas « céder » les droits, ni « transférer » la propriété de ces droits. Elle-il-s obtiendront simplement une « licence », c'est-à-dire l'autorisation d'utiliser l'œuvre/le spectacle sans qu'il y ait véritable transfert de la propriété des droits.



Règlements obligatoires

Selon la loi applicable, le contrat de licence devra se conformer à des règlements spécifiques.



But de la licence

Tout contrat de licence devrait contenir une définition claire concernant :

- Le spectacle ou les œuvres dont les droits sont couverts par la licence ;
- La nature des droits couverts par la licence :

A Le droit d'auteur ;

B Les droits voisins ;

C Les autres types de droits :

- Droits sur l'image ;
- Droit d'utiliser le nom ;
- Droit d'utiliser d'autres données personnelles (voix, détails biographiques), etc.

Il convient de noter que la même personne peut détenir plusieurs types de droits : par exemple, un·e chanteur·euse peut être (A) la·le titulaire des droits voisins des artistes interprètes et (B) l'auteur·e de la chanson et donc la·le titulaire du droit d'auteur sur la chanson; un·e producteur·trice de cinéma peut être (A) la·le titulaire des droits voisins sur le film mais aussi (B) la·le titulaire du droit d'auteur du film.

• Le type de droits couverts par la licence :

1. Droits d'adaptation
2. Droits de traduction
3. Droits de synchronisation (les droits de synchronisation sont le droit d'intégrer une œuvre/un spectacle à un·e autre œuvre/spectacle. Par exemple, un morceau de musique enregistré au préalable peut être utilisé dans un film ou dans une chorégraphie—tant les droits d'auteur comme les droits voisins doivent être affranchis; le droit d'auteur doit être affranchi auprès de l'éditeur·trice et pas auprès des OGC)
4. Droits de représentation
5. Droits de reproduction/d'enregistrement (audiovisuel et audio)
6. Droits de distribution
7. Droits de publicité
8. Droits de commercialisation (« merchandising »)
9. Autres droits d'exploitation



Attention !

Dans certains pays, la règle principale pour l'interprétation des contrats de licence de droit d'auteur/droits voisins est que ces contrats doivent être interprétés de manière étroite et que tous les droits qui n'ont pas été couverts par une licence demeurent la propriété du·de la titulaire. Selon la loi qui s'applique et selon la manière dont le festival prévoit d'utiliser les œuvres/spectacles, il sera éventuellement nécessaire de décrire ces droits de manière très détaillée, afin de couvrir tous les usages prévus.

Lorsque vous préparez un contrat de licence, il convient également de tenir compte de l'existence (ou non) des droits moraux, ainsi que des limitations légales qui pourraient encadrer les transferts de droits moraux.

CLAUSE DE GARANTIE

La·le concédant·e de la licence doit garantir qu'elle·il est en droit d'octroyer la licence.

Les clauses de garantie devraient être formulées de manière suffisamment large pour couvrir tous les dommages encourus, y compris les dommages indirects ou conséquents (comme la perte de profits ou l'atteinte à l'image, la perte de commanditaires, etc., ainsi que le remboursement des frais juridiques).

De plus, la·le concédant·e doit aussi s'engager à fournir les documents écrits au·à la concessionnaire, y compris l'historique de la chaîne de titres au complet—c'est-à-dire, non seulement l'accord sous-jacent conclu par la·le concédant·e avec sa·son propre cocontractant·e, mais aussi les accords conclus avec toutes les autres parties impliquées dans les étapes antérieures de l'octroi de la licence, remontant jusqu'à l'auteur·e ou aux auteur·e·s de l'œuvre.

Tel que mentionné précédemment, une clause de garantie devrait généralement permettre à l'organisateur·trice de régler le contentieux dans le souci des intérêts mutuels des parties concernées. La priorité sera donnée au maintien du spectacle et la·le concédant·e ne sera pas autorisé·e à bloquer l'accord ni à annuler la garantie. La·le concédant·e peut aussi se voir allouer une courte période de temps pour régler le contentieux directement avec la·le plaignant·e (à moins que les contraintes de temps ne l'empêchent).



Rémunération/coût

La préparation de la clause de rémunération dépendra surtout du type de rémunération prévu (montant forfaitaire/partage des revenus).

Il convient de noter que dans plusieurs pays, la préparation de clauses de rémunération est soumise à des exigences formelles. Par conséquent, selon le pays (par exemple, en France et en Belgique), il peut être important de lister le type de rémunération précis par type d'exploitation, si différents types d'utilisation sont prévus.

Les enjeux fiscaux particuliers à certains États membres (comme la Belgique) peuvent aussi exiger que la rémunération soit divisée, entre la rémunération pour une licence sur le droit d'auteur/les droits voisins et la rémunération pour l'exécution de travail/services (des taux d'imposition différents peuvent s'appliquer au transfert du droit d'auteur, d'une part, et aux services rendus par la·le titulaire des droits, d'autre part).

Par exemple, une partie de la rémunération d'un·e acteur·trice sera allouée à sa prestation sur scène et une partie sera réservée au transfert des droits pour l'enregistrement de sa prestation.

De manière générale, toute clause de rémunération devra aussi inclure une disposition visant à éviter qu'une rémunération supplémentaire soit versée au·à la cocontractant·e. Cette disposition explicitera que la rémunération détaillée dans la clause « couvre l'intégralité de la rétribution due » au·à la co-contractant·e dans le cadre de la licence octroyée. La clause spécifiera aussi si les frais de l'agent·e s'ajoutent ou non au montant négocié.

De même, dans le but d'éviter le double paiement, les contrats de licence précisent généralement que : si la·le cocontractant·e est en droit de toucher un paiement pour un usage spécifique de son œuvre/son spectacle, par le biais d'une OGC dans un pays, la·le concessionnaire (ici, le festival) ne versera aucun paiement direct pour cet usage de l'œuvre/du spectacle dans le pays en question.

Si la rémunération correspond à une part des revenus, le contrat de licence contiendra dans tous les cas des clauses relatives aux rapports et à l'audit : la·le concessionnaire devra envoyer au concédant·e les chiffres requis pour le calcul des redevances, et la·le concédant·e aura le droit de mener un audit sur les comptes du·de la concessionnaire afin de vérifier si les chiffres rapportés sont exacts. De manière générale, si une différence de plus de 5% est identifiée, les coûts liés à l'audit devront être remboursés par la·le concessionnaire.



Durée

Bien entendu, le contrat de licence indiquera aussi la période de temps couverte par la licence.

Dans certains pays, l'indication de la durée de la licence est un critère de validité pour les licences de droits d'auteur.



Territoire

Dans certains pays, l'indication du territoire faisant l'objet de la licence peut être un critère de validité pour les licences de droits d'auteur.

Si les droits de retransmission radiophonique ou télévisuelle sont octroyés à l'organisateur·trice du spectacle, la clause relative au territoire doit contenir une clause de « débordement », permettant la diffusion au-delà des frontières du territoire couvert par la licence, pour les diffusions visant d'abord le public du territoire concerné mais restant accessibles au-delà de ce territoire aussi.

Lorsqu'il est question de diffusion en ligne, les contrats de licence contiennent souvent des dispositions légales relatives au géoblocage. (Il est probable qu'à l'avenir les dispositions relatives au géoblocage seront jugées invalides, du moins au sein de l'Union européenne : la Commission européenne prévoit d'interdire le géoblocage et permet déjà aux personnes abonné·e·s à des services Internet d'accéder à du contenu dans des territoires autres que leur territoire de résidence, et ceci pour une période de temps limitée – c'est ce que l'on appelle la « portabilité des contenus »). Les contrats de licence peuvent aussi prévoir des limitations sur les sites web pouvant diffuser l'œuvre/le spectacle.

CLAUSE DE RÉSILIATION

Comme pour la plupart des contrats, la·le concédant·e doit préciser les motifs de la résiliation du contrat de licence et une période de remédiation doit être accordée.

Le contrat doit aussi préciser que la résiliation n'aura aucun impact sur les licences déjà octroyées par la·le concédant·e à des tierces parties.

CONTRATS PARTICULIERS

CONTRATS AVEC LES ARTISTES INTERPRÈTES

Dans les contrats avec les artistes interprètes, une attention particulière doit être portée entre autres aux points suivants :

- La clause d'exclusivité ;
- Les dispositions légales relatives aux droits moraux ;
- L'utilisation de données biographiques sur l'artiste interprète ;
- L'utilisation de son image à des fins publicitaires ;
- Les dispositions légales relatives aux répétitions ;
- Les dispositions légales concernant le régime de sécurité sociale, de même que le régime fiscal ;
- Les dispositions légales concernant le droit de réunir des licences obligatoires/légales, dans le cas où celles-ci seraient transférables (par exemple, l'artiste interprète gardera-t-elle-il ce droit?)



Rappel !

Lorsque vous avez affaire à des groupes/ensembles/orchestres, la-le concessionnaire devrait vérifier si la-le signataire est en droit de représenter les divers-es membres du groupe, en vertu de la loi applicable : dans plusieurs pays, le contrat peut être signé par un-e chef-fe d'orchestre, un-e metteur-euse en scène, ou la-le directeur-trice d'une compagnie.

CONTRATS POUR L'ADAPTATION D'UNE ŒUVRE EXISTANTE

Les points à retenir sur ce type de contrat sont les suivants :

- Les droits d'adaptation, s'ils n'ont pas été affranchis via les OGC : la-le concessionnaire devrait contacter la maison d'édition/l'agent-e/ou l'auteur-e (ou sa succession si l'auteur-e est décédée) ;
- Droit d'option : la-le concessionnaire paie des frais pour la réservation des droits, sur une base exclusive (l'auteur-e de l'œuvre à adapter n'a pas le droit de vendre les droits d'adaptation à une autre personne pour une durée déterminée) ;
- L'exclusivité (pour un territoire – et/ou pour un type d'adaptation et pour une durée particulière) ;

- Les enjeux liés au droit moral : la·le titulaire du droit moral doit-elle·il donner son aval à la version finale de l'adaptation ? Si oui, dans quelle mesure ?
- Le droit d'utiliser un titre ou de le changer ;
- Les droits couverts par la licence doivent permettre au·à la titulaire de traduire l'œuvre dans d'autres langues et/ou dans toutes les langues ;
- Les droits couverts par la licence doivent comprendre les droits de publicité ;
- Les attributions à donner à l'auteur·e de l'œuvre adaptée ;
- Dans certains pays :
 - Le contrat d'adaptation doit être un contrat à part ; il ne peut faire partie du contrat de licence générale pour l'exploitation de l'œuvre existante ;
 - L'auteur·e de l'œuvre adaptée peut être considéré·e comme étant la·le co-auteur·e de l'adaptation.

COMMANDE D'UNE ŒUVRE (« ŒUVRES CRÉÉES SUR COMMANDE »)

Dans le cadre d'une commande, la·le commanditaire (l'organisateur·trice du spectacle ou de la manifestation) est en droit de demander plus d'une licence. Elle·il peut aussi demander la cession du droit d'auteur/des droits voisins, de manière à en assumer la pleine possession : c'est-à-dire, pour la durée complète de la protection de l'œuvre par le droit d'auteur/les droits voisins, pour le monde entier, en exclusivité et pour tout type d'exploitation.

Dans plusieurs pays, telle cession—au profit du·de la commanditaire—est plus facile qu'un transfert conventionnel de droit d'auteur.

Dans les contrats de commande, une attention particulière doit être accordée entre autres aux points suivants :

- L'échéancier pour la réalisation de la commande ;
- Les clauses liées aux modifications obligatoires et à l'approbation du·de la commanditaire ;
- La possibilité de remplacer l'auteur·e (ou d'ajouter des co-auteur·e-s).

RÉSUMÉ

Ce livret devrait vous avoir fait découvrir les principales règles à garder en tête lorsque vous organisez un spectacle—à vous, maintenant, de passer à l'action !

Les activités des artistes, des professionnel·le·s de la culture et les organisations de spectacle vivant sont rarement limitées aux pays où elles-ils sont basé·e·s. De nos jours, elles-ils sont très mobiles et acceptent volontiers les occasions de se produire à l'étranger.

Le droit d'auteur est l'un des enjeux importants dans la préparation de tout spectacle à l'étranger. Rappelez-vous de commencer le processus **LONGTEMPS À L'AVANCE** afin de rassembler l'information sur tous les droits d'auteur applicables et de la mettre à jour, surtout si le spectacle en question est une nouvelle création, et amorcez vos négociations dans les plus brefs délais.

La présentation de tout contenu créatif devant un public impose **UN PROCESSUS D'AFFRANCHISSEMENT DES DROITS SÉPARÉ DANS CHACUN DES PAYS** devant accueillir le spectacle. Les règles qui s'appliquent peuvent varier en fonction du pays, bien qu'un certain degré d'harmonisation ait été réalisé grâce à la signature de traités internationaux et via l'Union européenne.

Notez bien la **DIFFÉRENCE ENTRE LES DROITS D'AUTEUR et LES DROITS VOISINS**.

Les **DROITS D'AUTEUR** sont les droits qui sont octroyés aux auteur·e·s d'œuvres de tous types, par exemple la·le compositeur·trice, la·le chorégraphe, l'auteur·e d'une pièce de théâtre, etc.

Les **DROITS VOISINS** sont les droits qui sont reconnus aux personnes autres que les auteur·e·s et qui sont impliqué·e·s dans les processus de représentation et de distribution des œuvres, et qui, au vu de l'importance de cette contribution, qui sont également impliqué·e·s dans la diffusion de ces dernières. Ces droits sont reconnus aux artistes interprètes, aux producteur·trice·s des premières fixations de films, aux producteur·trice·s de phonogrammes et aux diffuseur·euse·s.

Il peut être utile de compléter le processus d'affranchissement non seulement pour le droit d'auteur/les droits voisins mais aussi pour les **AUTRES DROITS** : les droits d'image de l'artiste interprète (autres que les images tirées du spectacle) ou de l'auteur·e, et le droit d'utiliser le nom et les données biographiques de l'interprète ou de l'auteur·e, ce qui permettra dans les deux cas d'imprimer les images et l'information dans les programmes et à des fins publicitaires.

À quoi sert l'affranchissement des droits ? De manière générale, le but est de reproduire et/ou de rendre disponibles ou de faire connaître des œuvres d'art au public. Dans plusieurs pays, les auteur·e·s et les artistes possèdent également des **DROITS MORAUX**, c'est-à-dire le droit d'être cité·e·s et de s'opposer à toute modification ou divulgation de l'œuvre.

Qui est **RESPONSABLE** de l'affranchissement des droits ? Si personne ne complète le processus d'affranchissement des droits, ce sera la salle de spectacles/l'organisateur·trice qui sera redevable au·à la titulaire des droits, en tant que partie responsable de la communication de l'œuvre au public. Cependant, les clauses des contrats avec la maison de production ou l'artiste interprète peuvent être formulées de telle façon que l'artiste interprète se voie obligé·e de s'affranchir des droits—faute de quoi, ce·tte dernier·ère sera tenu·e de dédommager pour le préjudice causé.

ANNEXE

Chapitre I : Les rudiments du droit d'auteur

Informations supplémentaires sur le secteur du spectacle vivant et la notion de communication au public (voir la page 11)

Il ne fait aucun doute que la présentation d'une œuvre dans un spectacle ou une manifestation *live*/ en direct constitue une communication. La question de savoir si l'auditoire/les spectateur-trice-s constituent un « public » sera évaluée sur la base de critères interdépendants que l'on peut retrouver dans plusieurs décisions de la Cour de justice de l'Union européenne. Ces critères s'appliquent aussi bien au droit d'auteur qu'aux droits voisins.

- Le nombre de destinataires potentiels est indéterminé et implique, qui plus est, un nombre de personnes assez important (CJUE, 7 décembre 2007, SGAE, C306/05).
- En ce qui a trait à la nature « indéterminée » du public, il s'agit de rendre perceptible une œuvre, de toute manière appropriée, à des personnes en général, par opposition à des personnes déterminées appartenant à un groupe privé (CJUE, 15 mars 2012, SCF, C135/10).
- Concernant le critère relatif à un « nombre de personnes assez important », celui-ci vise à indiquer que la notion de public comporte un certain seuil de minimis, ce qui exclut de cette notion une pluralité de personnes concernées trop petite, voire insignifiante (CJUE, 15 mars 2012, SCF, C135/10).
- Pour déterminer la taille du public, il convient de tenir compte des effets cumulatifs qui résultent de la mise à disposition des œuvres auprès de téléspectateur-trice-s potentiel-le-s (Cour européenne de justice, 7 décembre 2007, SGAE, C306/05). Il est pertinent de savoir, entre autres, combien de personnes ont accès à la même œuvre en même temps, ainsi que combien d'entre elles ont successivement accès à celle-ci (CJUE, 15 mars 2012, Diffusion de phonogrammes (Irlande), C162/10).
- Le public qui fait l'objet de la communication est ciblé par l'utilisateur-trice et non pas « capté » par hasard (CJUE, 15 mars 2012, SCF, C135/10).
- La nature lucrative de la retransmission n'est pas non-pertinente.

Au vu de ces critères, le fait qu'un spectacle n'ait pas donné lieu à une communication au public signifierait sans doute qu'il a été un échec total...

ADRESSES ET LIENS UTILES

UE – Législation de l'Union européenne sur le droit d'auteur

<https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/eu-copyright-legislation> (en anglais)

OMPI – Organisation mondiale de la propriété intellectuelle

<https://www.wipo.int/portal/fr/index.html>

GESAC – Sociétés des auteur·e·s européen·ne·s (European Authors' Societies)

<https://authorsocieties.eu/>

AEPOARTIS – Association des Organisations des artistes interprètes européen·ne·s
(Association of European Performers' Organisations)

<http://www.aepo-artis.org/>

ECSA – Alliance des compositeur·trices et auteur·e·s européen·ne·s
(European Composers and Songwriters Alliance)

<http://www.composersdirectory.eu/>

GLOSSAIRE

CJUE – Cour de justice de l'Union européenne

GCD – Gestion collective des droits

GVL – Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (Organisme de gestion collective allemand)

OGC – Organisme de gestion collective

OMPI – Organisation mondiale de la propriété intellectuelle

SGAE – Sociedad General de Autores y Editores (Société générale espagnole pour les auteur·e·s et les éditeur·trice·s)

WPT – Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur

WPPT – Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes

EUROPEAN FESTIVALS ASSOCIATION

L'European Festivals Association (EFA) est une communauté dédiée aux arts, aux artistes et aux publics. Le rôle principal d'EFA, dans un monde en perpétuel développement vers la numérisation et la mondialisation, est de connecter les professionnel·le·s de la culture entre elles-eux, afin qu'elles-ils puissent s'informer, s'inspirer et enrichir le paysage des festivals. Dans ce contexte, EFA se positionne tel un pourvoyeur de services, de connaissances et de formation, d'autant qu'ayant été créée en 1952, il est le plus ancien des réseaux de festivals européens. EFA a été créée dans le but de rapprocher des organisations et différents types de structures, et de favoriser les connexions internationales. Tout ceci en fonction de l'enrichissement de l'offre artistique de chaque festival et de ses opportunités organisationnelles.

EFA, c'est aujourd'hui plus que jamais l'histoire d'un « Nous », mettant en lien des individus et des organisations actives dans le secteur du management artistique. La communauté EFA—qui inclut en son cœur les membres d'EFA ainsi que les ancien·ne·s participant·e·s à The Festival Academy et les festivals détenant le label EFFE, entre autres—s'engage ensemble à proposer une offre artistique à destination des publics. C'est aussi une histoire qui s'étend au-delà de l'Europe, puisqu'EFA aspire à consolider l'interaction entre les continents, les pays et les cultures, de manière à favoriser l'inspiration, l'influence et la confrontation mutuelles.

EFA oriente le discours sur l'importance des festivals artistiques. Un secteur aussi unique et partageant une telle constellation de préoccupations, tant aux niveaux intellectuel qu'artistique, matériel et organisationnel, mérite d'être représenté par une organisation faîtière forte, qui soutient les initiatives locales tout en offrant aux festivals artistiques une voix commune.

EFA est une alliance reconnue de professionnel·le·s du secteur des festivals qui inclut :

- 80 membres, comprenant des festivals établis et solides, ainsi que des associations nationales de festivals émanant de différents pays d'Europe et d'autres parties du monde ;
- Un groupe en croissance continue, rassemblant 2 300 festivals actifs dans 45 pays, enregistrés sur le site FestivalFinder.eu, parmi lesquels 823 festivals ont reçu le label EFFE en 2019-2020 ;
- 700 ancien·ne·s participant·e·s à The Festival Academy, le programme international de l'EFA axé sur l'échange entre pair·e·s et la montée en compétence pour les jeunes managers de festivals ;
- 40 villes qui contribuent et participent à Festival Cities Initiative.

PEARLE*

LIVE PERFORMANCE EUROPE

Pearle*-Live Performance Europe est la fédération européenne du spectacle vivant. À travers ses membres et ses associations, elle représente plus de 10 000 théâtres, compagnies de production théâtrales, orchestres et ensembles de musique, théâtres lyriques, compagnies de danse et de ballet, festivals, salles de concerts, salles de spectacles, prestataires de services et autres organismes du secteur des arts de la scène et de la musique à travers l'Europe.

Pearle*-Live Performance Europe est un forum pour l'échange d'informations utiles pour ses membres, pour le partage d'expériences en matière de gestion culturelle et de compétences techniques, pour le soutien et l'assistance dans la formation d'associations d'employeurs... Pearle* agit par ailleurs en tant que représentante de ses membres auprès de la Commission européenne ainsi que de toutes les autorités dont les délibérations peuvent affecter le spectacle vivant en Europe.

Pearle*, ou la ligue européenne des associations d'employeurs du secteur du spectacle vivant, est une organisation internationale à but non-lucratif de droit belge.

La mission de cette organisation internationale non-gouvernementale et sans but lucratif est de promouvoir le spectacle vivant et de soutenir la durabilité du secteur, en vue d'établir un milieu stable pour le spectacle vivant en Europe.

Elle a pour objectifs :

- l'échange d'informations, d'expériences et d'idées d'intérêt commun pour les membres actifs dans le secteur du spectacle vivant ;
- la collecte d'informations concernant les enjeux européens d'intérêt pour les membres ;
- de favoriser la prise de décisions collectives sur des sujets d'intérêt commun ;
- d'exprimer les positions de Pearle* dans les discussions avec les organes dont les activités sont pertinentes pour Pearle* ;
- le plaidoyer selon les décisions collectives prises par les représentant-e-s des membres auprès de l'UE et des autres autorités ;
- de mener toute activité liée aux activités citées ci-dessus.

La coopération culturelle internationale représente une partie importante de l'activité des artistes contemporain·e·s, des festivals, des salles de spectacle, et des compagnies de tournée et de production dans le secteur de la musique et du spectacle vivant.

Trop souvent, les collaborations réalisées dans le cadre d'un programme artistique à dimension internationale sont compromises par des problèmes inattendus, dus à un manque de compréhension ou à des suppositions erronées sur la législation européenne et les procédures régissant les aspects bureaucratiques de la coopération, qui sont pourtant indispensables pour que la coopération soit la plus fructueuse possible. Ces problèmes surviennent pour plusieurs raisons : manque de connaissance de la situation dans un autre pays, différences dans les pratiques administratives, formulaires manquants, langage hermétique et manque de clarté dans les textes officiels, etc. Ces situations sont bien connues des personnes travaillant du côté de la gestion ou de l'administration dans le secteur du spectacle vivant. Ce qui est regrettable, c'est qu'elles peuvent conduire à l'annulation de spectacles, à des pertes financières (qui auraient pu être évitées) ou à des occasions manquées de faire des économies ou de rapporter des revenus supplémentaires.

Sous les auspices d'experts juridiques possédant une connaissance et une compréhension approfondies du secteur, cette série de livrets a été conçue pour vous aider à comprendre et à maîtriser les procédures importantes liées aux questions suivantes :

- [Sécurité sociale](#)
- [Fiscalité](#)
- [Taxe sur la valeur ajoutée](#)
- [Visas](#)

Avec un titre qui tire ses origines d'une blague en interne—Ce que vous ne saviez pas sur l'Europe – Le livre de cuisine ultime pour les managers culturel·le·s—cette série de livrets vise à expliquer tout ce qu'il faut savoir et retenir sur chacun de ces thèmes, de manière accessible et facile à comprendre. En d'autres termes : cette série de guides/livres de cuisine vise à donner les ingrédients et à expliquer les recettes, sous la forme d'astuces et de conseils pratiques.

EFA / PEARLE*

Partenariat EFA/PEARLE*, dans le cadre du projet EFA RISE 2

EFA – European Festivals Association

PEARLE* – Live Performance Europe

Soutenu
par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

ON
THE
MOVE

Cette publication s'inscrit dans le cadre du projet EFA RISE 2, qui a été mis en œuvre avec le soutien du programme Europe créative de l'Union européenne. Le contenu de cette publication n'engage que son auteur. La Commission ne saurait être tenue responsable des utilisations qui pourraient être faites de l'information contenue dans ce document.



EUROPEAN
FESTIVALS
ASSOCIATION



PEARLE
LIVE PERFORMANCE EUROPE



Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne