

Faculté de philosophie, arts et lettres

Conserver le théâtre enregistré

Enjeux juridiques des captations théâtrales dans les pratiques archivistiques

Auteur : MARCELIS Logan

Promoteur : PIRET Bérengère

Année académique 2025-2026

Master en Archivistique, gestion et droits des données

PLAN

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	4
1. Méthodologie	5
2. Enjeux de l’archivage des arts scéniques	6
2.1. Définition de la captation théâtrale	7
2.2. Production	7
2.3. Cas particulier : les plateformes de <i>streaming</i>	9
2.4. Tableau récapitulatif	10
3. Droits concernés	11
3.1. Identification des ayants droit	11
3.1.1. Droits d’auteurs	11
3.1.2. Droits voisins	14
3.1.3. Droits à l’image	15
3.2. Exceptions	17
3.2.1. Droits cumulatifs	17
3.2.2. Droits hiérarchiques	17
3.2.3. Présomption de cession	17
3.2.4. Exception de la recherche, conservation, enseignement	18
4. Rappel des interrogations qui entourent les captations théâtrales	18
4.1. Quel avenir pour le streaming et quel statut juridique pour les captations ?	19
4.2. Quelle est la destination de ces CT ?	19
4.3. Quelle marge de manœuvre pour les centres d’archives ?	19
5. Connaissance et gestion des droits d’auteur en centres d’archives	20
5.1. Modalités d’autorisation	20
5.2. Mécanismes de gestion de droits	22
5.3. Les licences collectives étendues : piste plausible ?	23
CONCLUSION	24
TEXTES JURIDIQUES CONCERNES	25
BIBLIOGRAPHIE	27

REMERCIEMENTS

Lorsque j'ai été diplômée en 2024 de mon master en FLE (à l'époque où il valait encore 120 crédits), après une année "mémoire" douloureuse, il m'a fallu trouver un emploi. Les méandres de la vie ont fait que j'ai été obligée d'être financièrement autonome très rapidement, ne pouvant m'octroyer le luxe de mettre du temps à trouver un travail dans mon secteur. J'ai donc passé un an à tenir les vestiaires à Walibi. Et puis, au milieu de la haute saison, venu de nulle part, l'appel de nouvelles connaissances s'est manifesté. Reprendre une formation, un master, mais cette fois-ci, quelque chose de concret. Dans un petit coin de ma tête se cachait déjà depuis plusieurs mois l'envie de me plonger dans les archives. Je n'y connaissais rien, j'avais tout à apprendre mais j'avais la motivation. Et c'est comme ça que fin août, à deux semaines de la rentrée académique, je me suis inscrite à ce master, idéal tant par ses horaires, son contenu et sa durée avec la promesse et l'objectif de devenir d'ici juin archiviste. C'est pourquoi j'aimerais remercier en premier lieu ma prise de risque. Bien sûr, au-delà de cette témérité, nombreuses sont les personnes qui m'ont permis d'en arriver là où je suis en cette fin d'année.

Tout d'abord, mon père, qui m'a aidé à financer ce master. Après tout, j'avais déjà deux diplômes universitaires en poche, il aurait pu s'opposer à payer une partie et pourtant, c'est sans l'ombre d'une hésitation qu'il a accepté. Et en cette période financière difficile, cela a été d'une aide plus que précieuse.

Ensuite, mes professeurs. Mesdames Aurore François et Marie Van Eeckenrode, pour leurs encouragements, leur soutien, leur passion et évidemment pour toutes ces belles compétences et valeurs qu'elles ont pu me transmettre. Madame Bérengère Piret, pour l'accompagnement sur ce mémoire, qui a toujours su être enthousiaste de mes idées, de ma progression et dont le sourire chaleureux restera en ma mémoire. Mesdames Alejandra Michel, Manon Knockaert, Elise Delhaise et Cécile de Terwangne, qui m'ont ouvert la boîte de Pandore des cours de droit et appris beaucoup de choses auxquelles je n'aurais jamais pensé autant m'intéresser.

J'aimerais également prendre le temps de remercier chaleureusement les AML, qui m'ont accueillie avec chaleur et pédagogie. Merci pour l'apprentissage, pour les échanges et pour avoir supporté le grain de folie qui me caractérise tant. Mention spéciale à ma maitresse de stage, Saskia Bursens, pour son accompagnement et sa patience - surtout face à la blague de la baleine, désormais culte. Un énorme merci également pour Dominique Dewind, dont la gentillesse et la pédagogie m'ont réchauffé le cœur. De mon expérience aux AML, je ne peux

oublier la rencontre éclatante avec les autres stagiaires, Guillaume, à qui je n'avais jamais adressé la parole alors que nous suivions le même master, ainsi que Salhia et Sandra, rencontrées sur place. Nous avons, ensemble, partagé parfois de la frustration sur nos fonds d'archives respectifs, mais surtout beaucoup de fous rires, de blagues douteuses, de recommandations tant littéraires que cinématographiques, et, bien sûr, des soupes Royco.

Un grand merci aussi à toutes les personnes qui m'ont écoutée parler de mon mémoire, de leur plein gré ou non. Ma famille, mes amis et bien évidemment mes collègues du Huggy's, qui entre deux préparations de Mojito Framboise ont appris malgré eux ce qu'étaient des droits d'auteur. Bien sûr, que serait une page de remerciement sans mentionner l'unique et intarissable Pepper, sergent de sa fonction, qui a, par ses râles de vieux chat roux, écourté mes nuits, et par son gros fessier, rédigé quelques lignes de ce mémoire, tels que "jdkzqebffk" ou "nvufseilt".

Enfin, j'aimerais dédicacer ce mémoire à Jean-Baptiste Poquelin, qui m'a donné l'amour du théâtre qui est aujourd'hui le mien. Un amour tel que j'en ai fait la base d'une étude de propriété intellectuelle, chose que je n'aurais jamais imaginée en septembre. Bref, ce mémoire aura été écrit avec passion, sous canicule, et avec des rêves de balade sur la Croisette à l'occasion du Festival de Cannes.

INTRODUCTION

La présente question de recherche est née de mon expérience passée au sein des Archives et Musée de la Littérature (désormais AML), à Bruxelles, lors d'un stage effectué de novembre à avril. Les AML ont la particularité de présenter plusieurs typologies de fonds, tels que le théâtre, la littérature, l'audiovisuel ou encore les revues scientifiques sur ces différents sujets, et qui présentent chacun une méthodologie d'archivage et des enjeux spécifiques.

Ayant un attrait naturel pour le théâtre, j'ai rapidement demandé à pouvoir me pencher sur les questions qui entourent ce secteur-là – bien que le fonds qui m'ait été confié pour mon stage relatait d'un secteur encore plus atypique et inédit, car pour la première fois, les AML accueillaient les archives d'un peintre. Très rapidement, il m'a été accordé que je suive Dominique Dewind, en charge du secteur théâtre, qui m'a formée aux pratiques archivistiques propres au genre de la scène et aux difficultés fréquemment rencontrées, et qui n'ont pas manqué de toutes m'intéresser. Pour affiner ma question de recherche, j'ai rapidement décidé d'effectuer une série d'entretiens semi-directifs, méthodologie que j'avais appliquée à mon précédent mémoire et qui m'était apparue comme très enrichissante ; j'approfondirai plus loin ce point dans la partie dédiée à ma méthodologie. Mes différents entretiens, que naturellement, j'ai orientés vers les captations théâtrales, m'ont amenée à suivre Kosta Siskakis, qui travaille principalement à encoder les pièces de théâtre de l'environnement bruxellois sur SCAPIN, la plateforme en ligne des AML. C'est en me présentant la procédure de demande d'un visiteur que j'ai été sensibilisée aux problèmes que représentait la question des droits qui couvrent les captations théâtrales, nombreux et très différents d'une fonction artistique à l'autre.

Fascinée par les cours de droit que nous avons eu la chance de suivre, j'ai décidé de porter une question de recherche qui puisse valoriser cet enseignement et mettre en évidence les droits qui font encore obstacle à l'accessibilité des archives théâtrales, en limitant principalement l'étendue de la communication des captations théâtrales.

Ce travail se présente en plusieurs parties distinctes. Après avoir interrogé les acteurs et élaboré une méthodologie pour ma recherche, je définirai précisément ce qu'on entend par « captations théâtrales » et énoncerai les droits qui y sont associés. J'analyserai ensuite les implications de l'application de ces droits sur l'accessibilité de telles archives. Ensuite, il s'agira d'émettre un point d'attention sur les modalités d'autorisation et mécanismes de gestion de droit, primordial tant pour la (re)connaissance des ayants droit que pour l'étendue de l'exploitation, ici uniquement non lucrative, des captations théâtrales (désormais CT).

1. Méthodologie

1.1. Choix de la méthode

Comme précédemment énoncé, j'ai mis un point d'honneur à mettre en place des entretiens semi-directifs afin d'enrichir mes connaissances concernant l'archivage des arts de la scène et la compréhension plus globales des enjeux d'un tel milieu. Je suis donc partie de la liste du comité exécutif de la SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle), avec laquelle collabore fréquemment Dominique, notamment pour l'édition des actes des Congrès bisannuels. J'ai également étendu mes entretiens à des acteurs centraux dans la production et l'archivage des captations, ce qui m'a amenée à interroger des professionnels extérieurs à la SIBMAS.

Je leur ai posé un certain nombre de questions qui m'ont permis de saisir la formation de ces conservateurs de la scène, leurs missions au sein de leurs propres établissements - car chacun des membres travaille au départ dans une institution indépendante de la SIBMAS - ainsi que les enjeux, difficultés et freins rencontrés dans le quotidien de leur travail en tant qu'archivistes ou documentalistes. Ces entretiens m'ont permis de cerner également que la question des captations, de leur conservation et de leur accès au public était un des points d'interrogation de nombreux archivistes des arts de la scène, tant du point de vue de leur pérennité, de leur poids numérique ou des droits mis en cause.

1.2. Personnes interrogées

Type d'établissement	Nom	Formation	Fonction	Lien avec la SIBMAS
Théâtre	Jan Van Goethem	Musicologie et formation documentaliste	Archiviste de la Monnaie (Bruxelles) depuis 1995	Ancien résident (2012-2018)
Théâtre	Juliette Caron	Documentaliste et iconographe	Archiviste du Théâtre de l'Odéon (Paris)	Secrétaire de direction
Théâtre	Sarah Florent	-	Attachée de presse et responsable communication au Théâtre Royal du Parc (Bruxelles)	-
Centre de documentation des arts de la scène	Véronique Meunier	Historienne de l'art et Documentaliste	Adjointe au directeur du département des Arts du spectacle de la BnF	Ancienne trésorière + Gestion de la

				page Web
Centre de documentation des arts de la scène	Aliénor Fernandez	Docteur en Arts du Spectacle (thèse sur les archives du Théâtre du Soleil)	Magasinière du département des Arts du spectacle de la BnF	Membre du Conseil
Centre d'archives de littérature et théâtre	Alice Piemme	Photographie	Photographe, vidéaste et coordinatrice de l'audiovisuel des AML	-
Centre d'archives de littérature et théâtre	Kosta Siskakis	-	Archiviste responsable de la plateforme SCAPIN aux AML	-

2. Enjeux de l'archivage des arts scéniques

Les arts scéniques présentent une problématique toute particulière par rapport aux autres formes artistiques, à cause de leur caractère éphémère. Car si le texte, les décors, les costumes et tout le processus créatif représentent des éléments matériels dont la conservation reste intuitive, la prestation scénique est avant tout une expérience unique, qui diffère à chaque représentation, par l'énergie et les intentions tant du public que des acteurs qui englobent toute la prestation (comédiens, régisseurs, logistique). Par conséquent, l'enregistrement de ces représentations sur des supports numériques constitue la solution la plus appropriée pour assurer la durabilité de cet art éphémère. Elle se rapproche le plus de l'expérience théâtrale vécue par le public qui a assisté à la représentation.¹

Si la production des CT s'est démocratisée par l'apparition des caméras dans les années 1960, sa conservation relève d'un véritable défi sur de nombreux points. Le coût (de serveurs et de disques durs), la pérennité des supports et les droits d'auteur (désormais DA) pour permettre, au minimum, la communication de ces captations aux chercheurs. En effet, la maîtrise de la question des DA est primordiale pour pouvoir identifier les ayants droit et obtenir les autorisations nécessaires pour pouvoir être en mesure de communiquer en toute légalité ces archives. Or, ces questions-là n'entrent pas dans les compétences « classiques » des anciens archivistes, ou documentalistes. Le problème est par conséquent souvent relégué à la direction²,

¹ BARDIOT, C. (2021), *Arts de la scène et humanités numériques : des traces aux données*, IST Editions, Londres.

² A la Monnaie, c'est le directeur financier qui règle la question des DA et donc, de la manière dans les CT peuvent être exploitées, explique Jan Van Goethem.

parfois contourné³, voire abandonné⁴. Former de nouveaux archivistes à ces fondements juridiques est donc central pour assurer l'accessibilité des ces captations en salle de lecture comme à distance.

2.1. Définition de la captation théâtrale

Il est important de définir ce qui est compris sous la notion de CT pour pouvoir définir plus facilement les droits concernés par ce type d'archives.

Selon la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) est une captation audiovisuelle *“tout enregistrement sonore ou audiovisuel d'un spectacle dans les conditions normales de sa représentation, indépendamment de la présence ou non de public ou de lieu”*.

Si sa définition est claire, l'objet en est néanmoins bien plus complexe. En effet, on remarque en pratique que, sous la notion « captation » sont aussi comprises les adaptations, c'est-à-dire les enregistrements pour lesquels des choix artistiques ont été posés par les réalisateurs de ces enregistrements. Les CT sont donc le fruit d'un travail collaboratif, depuis l'impulsion de sa production jusqu'à sa réalisation, qui peut reposer sur de nombreux choix, tant créatifs et techniques, portés par toute une équipe.

2.2. Production

On peut dégager trois caractéristiques entourant la production des CT pour permettre de saisir facilement la fonction et le statut de ces productions, et, dès lors, les enjeux économico-juridiques qui les entourent : l'impulsion de création, le prestataire technique et la nature de l'exploitation.

L'impulsion (= le commanditaire)

L'impulsion de commande peut à la fois être interne comme externe au théâtre qui produit à la base le spectacle. Si l'impulsion est interne, c'est-à-dire que le commanditaire peut être le théâtre, l'auteur ou encore le metteur en scène, elle répond soit à un usage archivistique généralement interne à l'établissement (au sens où la CT devient la trace des choix créatifs portés sur un texte original ou adapté), soit à un usage promotionnel (interviews, capsules, teasers), externe et à destination de médias⁵.

³ A la BnF, pour contourner la question des DA, les CT ne sont consultables qu'en salle de lecture sur des serveurs locaux, explique Véronique Meunier.

⁴ Les œuvres orphelines et la multiplication des ayants droit rendent difficile l'identification des droits des CT, ce qui peut tout simplement annuler la mise à disposition de ces archives au public.

⁵ Alice Piemme explique qu'il n'est pas rare qu'elle soit sollicitée (et plus largement les AML) pour produire des captations. Le contrat de production répond à la fois à l'usage que veut en faire le commanditaire que celui d'un centre d'archives. L'usage est donc dans ce cas-là tant interne qu'externe.

Lorsque l'impulsion est externe à l'établissement, la CT est généralement prise en charge financièrement et techniquement par l'investisseur. Si l'enregistrement n'opère pas de démarche créative, il s'agira d'une captation (qui peut donc être directe ou non), dans le cas contraire, d'une adaptation originale. Toutes deux sont destinées à de nouveaux médiums de diffusion (télévision, plateforme de *streaming* ou, comme cela commence à se démocratiser, au cinéma).

Le prestataire (= l'exécuteur)

La captation des spectacles s'est démocratisée et rapidement systématisée dans les grands théâtres, qui ont les moyens tant financiers que techniques pour prendre en charge ces CT, de la production à sa conservation. C'est le cas de la Monnaie⁶ et en partie du Théâtre de l'Odéon⁷, qui a juste externalisé la numérisation et conservation de ses captations.

Bien que le prestataire soit en grande partie externe dans les structures avec peu de moyens, Alice Piemme explique que, lorsqu'elle vient produire ces captations en tant que prestataire externe, les établissements qui l'accueillent mettent à sa disposition son personnel (régisseurs, équipe technique).

La nature de l'exploitation (= le public et la commercialisation)

Comme explicité dans le point sur le commanditaire, la destination d'une captation peut être interne comme externe au producteur du spectacle. Lorsque l'impulsion et le prestataire sont internes, l'usage l'est généralement aussi⁸. À l'inverse, lorsqu'ils sont tous deux externes, l'usage le sera tout autant.

La nature de l'exploitation permet de déterminer la fonction que jouera la captation une fois produite. Il est possible d'en dégager quatre⁹.

⁶ La Monnaie a mis en place son premier projet de captation en 2002. Ces CT sont le fruit de la collaboration entre la RTBF (pour le financement), la service technique (pour l'enregistrement), le service son/vidéo (pour la conservation), les archivistes (pour la communication au public) et le directeur financier (pour la question des DA).

⁷ L'Odéon a commencé à faire des captations en 1980, cela s'est systématisé à partir de 1992. Elles ont fait l'objet d'un projet de numérisation avec l'INA, sur DVD puis sur serveurs mais le poids numérique est trop important actuellement pour les garder en interne. Elles ont été versées à la BnF mais les Archives Nationales considèrent ces CT comme faisant partie des activités essentielles et nécessaires au fonctionnement du théâtre et exige donc qu'elles leur soient versées chez eux, comme des archives publiques. Juliette Caron considère quant à elle que ces CT sont plutôt des traces volontaires, dont la conservation est à leur libre appréciation.

⁸ Au Théâtre du Parc, des CT sont réalisées pour chacun de leurs spectacles, exclusivement à des fins d'archivage interne. Ces enregistrements ne font pas l'objet de cessions de droits et ne sont pas destinés à une diffusion publique. Les CT destinées à une diffusion plus large, notamment en collaboration avec des partenaires tels que la RTBF, sont, quant à elles, beaucoup plus rares et s'inscrivent dans un cadre contractuel spécifique, généralement sous la forme d'accords de coproduction encadrant précisément les droits d'auteur, les droits voisins et les droits à l'image. explique Sarah Florent.

⁹ GUILLOUX, J.-M. (2011), Captation audiovisuelle des spectacles vivants, éd. Millénaire Presse.

- **Archivage, ou mise en mémoire :** l'objectif est de permettre l'utilisation de ces captations aux chercheurs, professeurs, étudiants ou compagnies à des fins de recherche ou de création.
- **Captation :** l'enregistrement du spectacle, en direct (en intégralité et temps réel) ou faux direct (plusieurs représentations ont été filmées et un montage a été effectué pour avoir les meilleures images des différents tournages). C'est celle-ci qui sera commercialisée.
- **Reportage :** l'enregistrement est parcellaire, il est destiné à la promotion du spectacle, sur les réseaux sociaux ou d'autres médias.
- **Adaptation :** l'enregistrement demande un travail plus important, des adaptations particulières liées au médium et à l'exigence de qualité. Les moyens techniques sont plus sophistiqués et un réalisateur apporte sa touche personnelle et créative sur la mise en scène.

2.3. Cas particulier : les plateformes de *streaming*

Une nouvelle réalité se développe concernant l'exploitation des CT et qui a été favorisée par le premier confinement : les plateformes de *streaming*.

L'offre payante la plus connue est la plateforme « National Theatre at Home ». Contre une souscription mensuelle de 11.99€, les téléspectateurs ont accès à un large panel de pièces jouées entre les murs du National Theatre. Leur directeur numérique, Matt Risley, s'est exprimé quant à l'impact possible sur la fréquentation des théâtres en présentiel : « *[C]'est une offre complémentaire qui peut abaisser les barrières, favoriser la découverte et maintenir le lien du public avec le théâtre au fil du temps* »¹⁰. D'autres existent, tels que « Digital Theatre », qui coûte 9.99€, ou une plateforme française et moins chère, « Cyrano TV » dont la souscription revient à 4.90€.

Il existe évidemment des offres gratuites¹¹, qui se présentent davantage comme des bases de données d'archives expérimentales que comme des catalogues de location. L'objectif de ces plateformes est centré sur la valorisation de ces archives qui dorment sans être consultées. Mais, puisqu'elles sont avant tout mises en place par des archivistes, les notions de propriété

¹⁰ WIEGAND, C. (2026), *Theatre streaming is not a threat to in-person attendance, new research shows*, in The Guardian.

¹¹ Par exemple, « Dance Heritage », qui dès la fin des productions scéniques, fait participer toute l'équipe créative à la postproduction des enregistrements de leurs spectacles ou « Prospero », dont il sera question plus loin dans cette étude.

intellectuelle sont connues et appliquées¹².

Cette nouvelle exploitation sur le long terme représente un réel challenge et rebat les cartes des connaissances et idées que l'on se faisait des archives audiovisuelles du théâtre. Elle interroge surtout la date de « péremption » de ces objets. Car, en étant stockées et surtout communiquées sur des plateformes en ligne, consultables à tout instant et sans difficulté, cela relève du record management plus que de l'archivage. En effet, si l'exploitation des CT par les personnes qui les ont produites continue dans le temps, contre rémunération (location occasionnelle ou souscription à un abonnement) ou non, il ne s'agit plus de documents dormants mais encore actifs et dont l'accès doit être rapide, ce qui relève de GED et non plus de SAE, qui ne sont pas gérées par les mêmes professionnels et sous les mêmes conditions. De cette manière, les exceptions liées aux centres d'archives ne peuvent entrer en jeu pour contrebalancer les DA (Art. 5 de la directive 2001/29/CE).

2.4. Tableau récapitulatif

Fonction	Impulsion	Prestataire	Exploitation	Statut
Archivage	Interne (enregistrement systématique)	Interne (équipe technique de l'établissement) ou externe (producteurs de centres d'archives)	Interne (traces des choix créatifs effectués) ou externe (intégration à un centre d'archives)	Archives intermédiaires ou archivées
Captation	Externe (investisseur)	Externe (producteurs)	Externe (plateforme de streaming, télévision, cinéma)	Record management
Reportage	Interne (établissement) ou externe (médias)	Interne (équipe technique de l'établissement) ou externe (équipe technique TV)	Externe (promotion dans les médias)	Archives intermédiaires ou archivées
Adaptation	Externe (investisseur)	Externe (réalisation)	Externe (cinéma, télévision)	Record management

¹² SIBMAS (2016), Corps, esprit, objet : réinventons nos collections, congrès tenu à New York, du 11 au 13 juin 2014, éd. Theatre library association.

3. Droits concernés

La multiplication des intervenants et la nécessité d'étudier leur statut artistique/créatif au cas par cas pour identifier au mieux les prérogatives juridiques de chacun rendent la compréhension et l'application des droits de chaque CT difficile. Le respect de ces droits se présente comme un jeu d'équilibriste complexe qui se base par conséquent davantage sur la jurisprudence que sur les textes juridiques arrêtés. Le droit belge le plus récent sur les DA et les récentes considérations liées à la question numérique est la **loi du 19 juin 2022**, qui met en oeuvre la **directive 2019/790/UE** du Parlement européen et du Conseil sur le droit d'auteur et les droits voisins (désormais DV) dans le marché unique numérique. Cette directive elle-même modifie les directives précédentes sur le sujet. Bien que la régulation de la question de la propriété intellectuelle remonte à la fin du XIXe siècle avec la **Convention de Berne**, les compréhension et délimitation de ces droits restent un domaine sensible¹³.

Par conséquent, pour identifier et comprendre l'application de ces droits, je me suis avant tout basée sur l'étude de 2022 de l'European Theatre Convention (ETC)¹⁴. En effet, l'ETC a développé un projet de plateforme de *streaming*, « Prospero », qui se présente comme une base de données de contenu audiovisuel divers (interviews, extrait, répétitions et CT) provenant de plusieurs théâtres partenaires à l'international. Ce projet a permis aux équipes de se confronter aux questions de propriété intellectuelle qui ont, par la suite, rédigé un manuel pratique concernant les DA et voisins concernés par les CT, à destination des producteurs¹⁵.

Ce point juridique étant particulièrement dense, j'ai effectué un tableau récapitulatif (tout aussi important en termes de taille) que j'ai mis en annexe (**voir annexe 1**).

3.1. Identification des ayants droit

3.1.1. Droits d'auteur

Bases légales

Directive 2001/29/CE

Directive 2019/790/UE

Code de droit économique (désormais CDE), Livre XI

¹³ GALVEZ-BEHAR, G. (2022), Les batailles de la propriété intellectuelle (1791-1893), dans *Histoire de la propriété intellectuelle*, éd. La Découverte, coll. Repères, p. 39-56.

¹⁴ VANDENBULKE, A., & DE BROGNIEZ, M. (2022b), *Captations du spectacle vivant : Manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins*.

¹⁵ HEYNE, J. (2024), *Le streaming dans les arts de la scène : Le cas de la plateforme Prospero*, Mémoire de master science de gestion, à finalité spécialisée en International strategic marketing, Université de Liège, 67 p.

Définition

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial. »

(Code de Propriété Intellectuelle)

Acteurs potentiellement concernés

Auteur – Réalisateur – Metteur en scène – Costumier

Créateur de décor – Maquilleur – Créateur de lumières

Durée de protection

Toute la vie de l'auteur et 70 ans après son décès.

Conditions de protection

- Mise en forme : Une simple idée ou un concept ne peut pas être protégé. L'œuvre doit exister sous une forme concrète ou tangible (dans ce cas-ci, fichier numérique) pour être perceptible. Cependant, un début d'exécution suffit, il ne faut pas que l'objet soit nécessairement abouti.
- Originalité : L'œuvre doit porter l'empreinte de la personnalité de son auteur et refléter ses choix créatifs.

Droits protégés

- Droits patrimoniaux

Les droits patrimoniaux sont à la fois des droits réels, personnels et intellectuels qui confèrent à l'ayant droit un regard sur son œuvre, possibilité d'autoriser ou d'interdire sa diffusion et une rémunération proportionnée. Ces droits sont cessibles, transmissibles et saisissables.

- Reproduction

- L'ayant droit peut autoriser ou interdire toute reproduction directe ou non, provisoire ou permanente de son œuvre.
- Il contrôle la fixation du support et le nombre d'exemplaires de ce support.
- Il contrôle les possibles adaptations, produits dérivés.

- Communication

- L'ayant droit peut autoriser ou interdire toute communication de son œuvre au public, directement ou non, par lui-même ou ses exécutants.

- Diffusion

- L'ayant droit peut autoriser ou interdire toute distribution de son œuvre au public, qu'il s'agisse de l'original ou de la copie de celle-ci.

- Droits moraux

Les droits moraux protègent les liens entre l'auteur et son œuvre. Ils sont inaliénables, imprescriptibles et ne peuvent être cédés.

- Divulgarion

- L'ayant droit peut livrer son œuvre de la manière et dans les conditions jugées convenables par lui.

- Paternité

- L'ayant droit peut revendiquer la paternité de son œuvre de la manière qui lui sied. Il peut de la même manière exiger l'anonymat ou utiliser un pseudonyme.

- Intégrité

- L'ayant droit peut s'opposer à toute déformation, mutilation ou modification de son œuvre.

Cas particuliers

- Multiples auteurs

Il existe des créations qui sont le fruit de plusieurs têtes pensantes, c'est-à-dire que plusieurs personnes sont susceptibles d'obtenir des DA, comme c'est le cas d'une pièce de théâtre. Il est important de pouvoir distinguer ces différents types de travail collectif pour en percevoir les subtilités contractuelles¹⁶.

- Œuvre collaborative

Indique un travail collectif dans lequel il est possible d'identifier et isoler plusieurs personnes physiques distinctes. Chacune reçoit des droits.

- Œuvre composite

Indique un travail neuf sur base d'une œuvre préexistante, c'est-à-dire qu'une œuvre nouvelle est incorporée à l'ancienne. Il y a deux auteurs distincts. L'auteur original a le droit d'autoriser et d'interdire ce travail-là et touchera à juste titre une compensation financière, mais le nouvel auteur aussi obtiendra des DA.

¹⁶ GUILLOUX, J.-M. (2011), Captation audiovisuelle des spectacles vivants, éd. Millénaire Presse.

- Œuvre collective

Indique un travail collectif où il n'est pas possible de distinguer des personnes physiques distinctes. Les DA sont pour cela collectifs et pas individuels.

- Metteur en scène¹⁷

La question du statut du metteur en scène est une qui fait le plus réfléchir actuellement. En principe, le metteur en scène est celui qui adapte sur scène soit son propre texte, soit le texte d'un autre, en se basant sur les prédispositions de mise en scène décrites dans la brochure.

Lorsqu'il se fait le « technicien » de la mise en scène, son statut ne dépasse pas les DV, sa mise en scène n'a pas de vie propre indépendamment de l'œuvre qu'elle sert et n'est donc qu'une interprétation d'une œuvre qu'elle porte sur scène.

Cependant, à force de présenter dans les théâtres les mêmes textes, les metteurs en scène ont cherché à se renouveler, à proposer des interprétations originelles de ces œuvres intemporelles. C'est pourquoi, à l'heure actuelle, dans la loi française, le metteur en scène est automatiquement considéré comme auteur, et cela relève de l'œuvre composite et devenir une œuvre dérivée. Cela veut dire que l'auteur originel (ou ses ayants droit) a la possibilité de faire jouer ses propres DA s'il estime que la nouvelle interprétation porte atteinte, par des modifications ou altérations, à son œuvre originelle. En droit belge, ce statut est bien moins systématique et la jurisprudence considérera plus souvent les droits des metteurs en scène comme voisins plutôt que d'auteur¹⁸.

3.1.2. Droits voisins

Base légale

Directive 2001/29/CE

Directive 2019/790/UE

CDE, Livre XI, Chapitre 3

Définition

Les DV, appliqués depuis 1985, protègent l'investissement financier, technique et artistique des acteurs qui contribuent à rendre une œuvre accessible au public, sans en être les créateurs originaux. Ils leur confèrent un monopole sur leur prestation. Ils complètent le droit

¹⁷ RENAUDIN, N. (2015), Les metteurs en scène en France : artistes et auteurs ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

¹⁸ BERENBOOM, A. (2015), Le metteur en scène en Belgique : artiste ou auteur ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

d'auteur et **sont perçus dès qu'une œuvre enregistrée** (musique, film, base de données) est diffusée ou copiée¹⁹.

Acteurs potentiellement concernés

Artiste-interprète – Producteur de phonogrammes

Durée de protection

Pendant 50 ans après la diffusion de l'œuvre fixée.

Conditions de protection

- Interprétation fixée sur support matériel
- Originalité : L'interprétation doit porter l'empreinte de la personnalité de son auteur et refléter des choix créatifs.

Droits protégés

- Droits patrimoniaux
 - Reproduction
 - Communication
 - Diffusion
- Droit au nom
 - L'ayant droit a le droit à la mention de son nom.
 - Il peut interdire toute attribution inexacte.
 - Il peut conserver l'anonymat.
- Droit au respect de la prestation
 - L'ayant droit peut s'opposer à toute déformation, mutilation ou modification de son interprétation.

3.1.3. Droits à l'image

Base légale

« Ni l'auteur, ni le propriétaire d'un portrait, ni tout autre possesseur ou détenteur d'un portrait n'a le droit de le reproduire ou de le communiquer au public sans l'assentiment de la personne représentée ou celui de ses ayants droit pendant vingt ans à partir de son décès. »

(Art. XI.174 du Code de droit économique)

¹⁹ RENAUDIN, N. (2015), Les metteurs en scène en France : artistes et auteurs ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

Définition

Le droit à l'image (désormais DI) est le droit qu'a toute personne physique de s'opposer à la reproduction et communication de son image. N'existant pas de disposition légale claire, ce droit se construit sur base de la jurisprudence. Il est obligatoire d'avoir l'autorisation de la personne concernée pour diffuser son image, écrite ou verbale, exprimée ou tacite, auquel cas elle est certaine et sans équivoque²⁰.

Durée de protection

Pendant toute la vie de la personne et jusqu'à 20 ans après sa mort.

Acteurs visés

Artiste-interprète – Toute personne susceptible d'être visible et identifiable sur la CT

Conditions de protection

- Permanence, rendue possible par la fixité de la prestation
- Individualisation : La personne doit être directement identifiable et constituer le sujet principal d'une prise de vue.
- Caractère reconnaissable par autrui

Droits protégés

- Représentation
 - L'ayant droit peut autoriser ou interdire toute communication au public direct ou non de son image, par l'auteur ou ses exécutants.
- Distribution
 - L'ayant droit peut autoriser ou interdire toute distribution au public de son image.

Point d'attention²¹

Trois personnes sont susceptibles d'obtenir des droits sur un portrait dans le contexte artistique et c'est ce qui pose le plus de conflits. Il faut donc distinguer trois acteurs juridiques :

- L'auteur du portrait (le réalisateur) = qui est chargé de la création artistique
- Le propriétaire du support (le producteur, le théâtre) = qui contrôle la diffusion du

²⁰ ISGOUR, M. (2015), Droit à l'image et création artistique, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

²¹ *Ibid.*

portrait

- La personne représentée (l'acteur) = dont ses données personnelles sont traitées (à savoir, son image)

Il est possible d'obtenir des dérogations concernant ce droit, souvent par faisceau de présomptions (explicité au point 3.2.3). Quoi qu'il en soit, le droit à l'information du public jouera un rôle fondamental dans l'appréciation d'une éventuelle violation du DI.

3.2. Exceptions

3.2.1. Droits cumulatifs

Si, par la fixation de son image et de sa prestation, l'artiste-interprète jouit naturellement à la fois de DV et DI, il reste aussi parfaitement possible pour lui d'effectuer une prestation originale (par l'improvisation ou la construction de son texte sans s'appuyer sur ses lignes de dialogues originelles) qui lui permette d'obtenir des DA en plus des deux autres. Il faudra donc bien faire attention d'obtenir toutes les autorisations liées à ces différents droits²².

3.2.2. Droits hiérarchiques

Puisque nombreux sont les ayants droit et les droits cumulatifs, il est important de connaître la hiérarchie de ces droits.

Les DA l'emporteront toujours en cas de conflit, car si les droits moraux sont explicités dans les DA, ils ne sont que présumés et donc, pas précisés dans les DV. Non seulement il n'y a aucune mention des droits de divulgation, de retrait ou de repentir.

La rémunération sera également plus importante pour les détenteurs de DA, car proportionnelle aux recettes, là où la rémunération n'est pas aussi précisée et donc garantie pour les détenteurs de DV²³.

3.2.3. Présomption de cession

« [s]auf convention contraire, l'artiste-interprète ou exécutant cède au producteur de l'œuvre audiovisuelle le droit exclusif de l'exploitation audiovisuelle de sa prestation, y compris les droits nécessaires à cette exploitation, tels que le droit d'ajouter des sous-titres ou de doubler la prestation, sans préjudice des dispositions prévues aux paragraphes 2 à 4 [...] »

(Art. XI.206, §1, du CDE)

²² VANDENBULKE, A., & DE BROGNIEZ, M. (2022b). *Captations du spectacle vivant : Manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins*.

²³ RENAUDIN, N. (2015), Les metteurs en scène en France : artistes et auteurs ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

Le CDE prévoit une présomption de cession des droits d'exploitation, tant pour les auteurs que pour les artistes-interprètes. Il consiste à éviter qu'un auteur ou interprète ne bloque l'œuvre dans son ensemble alors que des investissements financiers ont été débloqués à cet effet. Cela veut dire que, par le principe de leur nature de leur métier d'artiste, on peut présumer qu'auteurs et comédiens prévoient de diffuser leur œuvre au public le plus large et qu'en acceptant de performer ou de prêter leur œuvre à la performance, elles acceptent leur exploitation audiovisuelle fixée sur support. Cela permet aux ayants droit de ne pas abuser de leurs droits dans le cas d'une production collective²⁴.

3.2.4. Exception de la recherche, conservation, enseignement

« Les États membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations au droit de reproduction prévu à l'article 2 [...] lorsqu'il s'agit d'actes de reproduction spécifiques effectués par des bibliothèques accessibles au public, des établissements d'enseignement ou des musées ou par des archives, qui ne recherchent aucun avantage commercial ou économique direct ou indirect. »

(Art. 5 de la directive 2001/29/CE)

Face à toutes les restrictions que représentent les DA, DV et DI, une exception existe et permet un champ d'action plus ou moins réduit pour les centres d'archives. En effet, le principe de reproduction est possible sous couvert d'être produit par des centres d'archives, à la condition qu'elle ne soit pas commercialisée et que sa conservation réponde à des exigences archivistiques.

Autrement dit, cette loi permet aux centres d'archives de contenir ces CT dans ses collections, afin d'assurer leur mission de conservation de patrimoine. Cependant, cette exception n'admet pas les notions de communication et de diffusion en dehors de leurs murs, ce qui implique qu'au-delà de ces murs, il est nécessaire et obligatoire d'obtenir l'autorisation de tous les ayants droit.

4. Rappel des interrogations qui entourent les captations théâtrales

A ce stade de l'étude, il est important de rappeler quelques interrogations soulevées par les CT, leurs ayants droit et la marge de manœuvre possible pour les centres d'archives.

²⁴ VANDENBULKE, A., & DE BROGNIEZ, M. (2022a). La problématique des droits voisins dans le cadre de la captation de spectacles vivants, Note sous Bruxelles (9e ch.), 7 mai 2021, Orchestre national de Belgique c. J.B. e.a. *Auteurs et Media*, n° 2021/4.

4.1. Quel avenir pour le *streaming* et quel statut juridique pour les captations ?

Avec la montée du *streaming*, la position d'une CT dans le cycle de vie d'un document est à réinterroger. Sa mise à disposition sur une plateforme en ligne rend son utilité encore d'actualité et relève de la gestion documentaire plutôt que de son archivage. Cependant, puisqu'il s'agit d'une réalité encore récente, il serait intéressant d'interroger ce statut et de trancher, afin de ne pas se retrouver avec deux écoles et donc, deux méthodologies différentes qui admettraient un rapport aux DA différent. Soit la CT est objet commercialisable, soit non. Et cette différence est déjà fondamentale pour permettre aux centres d'archives d'en être responsables.

4.2. Quelle est la destination de ces CT ?

L'exploitation des CT peut prendre des formes diverses, et donc, intéresser un public très varié. La fonction principale reste avant tout pédagogique, tant pour les artistes en devenir que pour les jeunes étudiants qui, au cours de leur formation, découvrent le patrimoine artistique propre à leur pays, le théâtre inclus, qui propose une approche de la langue et surtout de l'expression orale originale. Garantir la disponibilité des CT revient à mettre à disposition un bagage autant culturel et que formateur pour lequel certains organismes ont déjà cherché à promouvoir dans l'enseignement, par l'intermédiaire de plateforme en ligne, justement, ou par des arrangements avec les centres d'archives.

Les plateformes de *streaming* ne répondent pas à un manque d'attrait du public pour le théâtre *in situ*, mais répondent surtout au caractère éphémère de la performance scénique et, sans doute, légèrement à l'attractivité économique que représente la location et qui permettrait donc à un public avec moins de pouvoir d'achat de pouvoir consommer du théâtre. Mais lorsqu'on questionne, par exemple, le National Theatre à ce sujet, on se rend bien compte que le prix est avant tout là pour soutenir les projets de création²⁵.

4.3. Quelle marge de manœuvre pour les centres d'archives ?

Bien qu'une exception de reproduction existe, dans la réalité, cela implique que l'autorisation s'inscrit uniquement dans les salles de lecture. Mais circonscrire l'espace de diffusion à un périmètre aussi réduit, ce n'est pas permettre aux centres d'archives de remplir leur devoir de communication, et donc de valorisation. A une période où les budgets sont revus à la baisse, empêcher les archivistes de valoriser leurs fonds à plus grande échelle, c'est mettre

²⁵ HEYNE, J. (2024), *Le streaming dans les arts de la scène : Le cas de la plateforme Prospero*, Mémoire de master science de gestion, à finalité spécialisée en International strategic marketing, Université de Liège, 67 p.

des bâtons dans les roues pour que leurs collections atteignent un public plus large²⁶.

Mais, si l'on prend l'exemple des AML, on peut constater que certains des fonds sont liés à l'influence slave et aux artistes d'Europe de l'Est ayant fui en Belgique. C'est pourquoi une partie du lectorat des salles de lecture est d'origine slave. Si certains font l'effort du déplacement, ne pas permettre aux peuples dont il est question de consulter une partie de son histoire de l'art est dramatique.

Il est donc nécessaire de résoudre ce frein que représentent les DA et de proposer, sinon une solution, une démarche claire concernant les autorisations nécessaires à obtenir pour permettre un accès moins strict aux CT.

5. Connaissance et gestion des droits d'auteur en centres d'archives

Ce dernier point a pour objectif, sinon de répondre à la problématique de cette étude, de synthétiser les démarches d'autorisation et de mettre en lumière les possibilités, facilités qui permettraient aux centres d'archives de moins se buter systématiquement à la question des DA.

5.1. Modalités d'autorisation

Si obtenir les autorisations de chacun semble être un travail tant chronophage et énergivore, et qui ne rentre pas dans les missions prioritaires des archivistes, la question des autorisations se trouve en réalité bien plus proche qu'il n'y paraît.

Contrat de production

Au moment même du projet de production de captation, le producteur est amené à demander l'accord de l'ensemble des acteurs ayant participé à la création du spectacle. Il a donc entre ses mains cet accord, rendu officiel par le contrat de production. Ce contrat de production contient toutes les autorisations suivantes²⁷:

- Le réalisateur si son travail relève d'une création artistique.
- Les auteurs de l'œuvre préexistante (auteur, metteur en scène, décorateur, costumier, maquilleur) : un contrat où les ayants droit cèdent leurs droits d'exploitation.
- Les artistes sur scène : un contrat différent de celui de base (car n'admet pas la fixité de leur œuvre).

²⁶ Alice Piemme explique que cette prédisposition à n'autoriser la communication de ces archives qu'en salle de lecture viendrait du Ministère et serait une manière de pousser le lecteur à se déplacer en salle de lecture, pour justifier l'existence et le financement de ces archivistes et de leurs locaux.

²⁷ GUILLOUX, J.-M. (2011), Captation audiovisuelle des spectacles vivants, éd. Millénaire Presse.

- Le public, si celui apparait de manière reconnaissable : consentement écrit ou oral.
- Le lieu qui accueille la prestation et l'enregistrement et qui se trouve être souvent le producteur du spectacle : contrat commercial de coproduction.
- Les détenteurs de la bande-son : autorisation sans cession de droits qui leur sont exclusifs.

Ce contrat de production contient les modalités de fixation (support de la captation), de la nature de l'exploitation (la communication au public) et l'étendue de la diffusion (en termes de territoire, de durée).

Pour exemple, **l'annexe 2**, contrat de production typique des AML lorsqu'Alice Piemme est appelée à réaliser la captation d'un spectacle ; on y retrouve bien toutes les informations nécessaires à l'étendue de l'exploitation autorisée comme citées juste avant²⁸.

Il m'a été expliqué que, dans ce genre de contrat, c'est le metteur en scène (en tant que possesseur lui-même de DA, par son travail original) qui donne son accord pour le groupe. Cette pratique n'est pas inhabituelle lorsqu'on se retrouve face à un nombre important d'intervenants, qu'il s'agisse de la mise en scène d'un spectacle ou d'un orchestre (auquel cas, le chef d'orchestre donnera son aval pour l'ensemble de ses musiciens). Cela empêche un abus de droit qui bloquerait l'ensemble du projet.

Le contrat de production exigeant de décrire avec exhaustivité l'exploitation qui va être faite des CT, il semble être le lieu, l'occasion idéale pour discuter de son exploitation archivistique. Alice Piemme m'a avoué qu'il avait déjà été discuté avec la directrice de modifier le contrat afin d'y admettre une clause permettant l'utilisation de ces CT sur un territoire dépassant les murs de la salle de lecture (puisque l'autorisation de base n'admet pas plus loin).

Contrat de dépôt/de don

Lors de la remise des CT aux centres d'archives, en général, par le théâtre, la compagnie ou le producteur, un contrat de dépôt ou don est signé entre le propriétaire des CT et le centre d'archives.

Il comprendra, en cas de dépôt, les informations pertinentes suivantes :

- L'identification des parties et des documents
- La durée du dépôt : (in)déterminée avec renouvellement ou non

²⁸ Le document a été partagé par Alice Piemme à titre d'exemple de contrat de production et non de vérité absolue. La directrice des AML, Laurence Boudart a autorisé le partage de ce document et approuvé la manière dont les données à caractère personnel ont été protégées. Aucune exigence de confidentialité particulière n'a été exigée pour cette annexe.

- Les droits de communication : conditions dans lesquelles le public peut consulter les documents (délais de communicabilité, dérogations).

En cas de don, le contrat comprendra :

- Le transfert de propriété : les droits sont définitivement et gratuitement cédés à l'institution, qui devient responsable de leur conservation.
- Les conditions de consultation et de communicabilité : des délais de communicabilité sont fixés (notamment pour protéger la vie privée pendant un certain nombre d'années).

Sauf accord explicite des ayants droit, les CT ne peuvent être visionnées en dehors des personnes exemptées d'autorisations (chercheurs, étudiants, professionnels) et uniquement sur place et sur un poste local (et non *online*). Le contrat de dépôt/de don est donc également le lieu idéal pour discuter de l'importance archivistique. Bien évidemment, si contrat de production il y a eu, ces autorisations peuvent avoir déjà été discutées au préalable.

5.2. Mécanismes de gestion de droits

Autorisations individuelles

Il est important pour les centres d'archives d'être en connaissance des mécanismes de gestion de droits. La charge de travail que représente l'identification des ayants droit puis la demande d'autorisation semble en effet colossale lorsqu'on imagine que seul le porte à porte fonctionne.

Sociétés de gestion collective des droits d'auteur

En réalité, la quête d'autorisations individuelles se fait de plus en plus rare, car bon nombre d'artistes font appel à des sociétés de gestion collective, qui concluent directement avec les producteurs des contrats pour faire respecter les droits des artistes qu'elles représentent. Les plus connues sont la SACD (représentant des auteurs d'œuvres de fiction et d'œuvres dramatiques) ou la SABAM (représentant des auteurs, des compositeurs et des éditeurs).

S'inscrire auprès d'une société de gestion collective n'est en aucun cas obligatoire pour les artistes, mais cela lui permet d'être défendu correctement, surtout concernant sa rémunération, mais aussi de ne pas devoir gérer lui-même la question des DA, DV ou DI, lorsqu'ils s'appliquent.

De même que pour les artistes, les sociétés de gestion collective permettent à ceux qui cherchent à obtenir des autorisations de centraliser leur demande en plusieurs points stratégiques, selon la catégorie artistique visée.

Quoi qu'il en soit gestion collective des DA et théâtre travaillent ensemble depuis la fin du XVIII^e siècle, notamment suite au conflit récurrent entre les auteurs dramatiques et certains théâtres parisiens, notamment concernant le principe de rémunération. Les litiges étaient plus importants en province, puisqu'on exploitait bien souvent les œuvres d'autrui sans en avoir l'autorisation et donc, sans offrir de compensation financière. Mais ces premières sociétés ont bien vu le jour, avant même que les principes de DA n'aient encore d'existence légale propre, et c'est en 1829 que s'unissent plusieurs bureaux pour fonder le SACD²⁹.

5.3. Les licences collectives étendues : piste plausible ?

Il existe un principe européen très particulier qui permet d'étendre les autorisations d'exploitation à des artistes de même catégorie qui ne seraient pas membres par une société de gestion collective, d'où la notion d'étendue : l'article 12 de la directive (UE) 2019/790 (voir **textes juridiques concernés**).

Ce principe a été mis en place pour simplifier la diffusion de grandes masses d'œuvres, surtout avec la montée du partage numérique, sans obliger l'utilisateur à contacter chaque titulaire de droits individuellement et dont la recherche apparaît comme impossible ou disproportionnée. Si ces artistes ne sont pas d'accord, ils peuvent se rétracter par le principe d'*opt-out*.

Il faut cependant respecter un principe très important qui est que la reproduction ne soit pas faite à des fins commerciales et qu'aucune autre version n'ait été mise à des fins commerciales. Ce qui, dans le cas de CT prédestinées à l'archivage, entre tout à fait dans les conditions. Mais il faut être capable de prouver qu'il n'existe aucun circuit de distribution commercial actif pour cette vidéo (pas de vente de DVD, pas de disponibilité sur une plateforme de streaming, de VOD ou de chaîne de télévision).

Cependant, un autre critère entre en jeu, celui de l'antériorité temporelle, soit, la règle des 30 ans, qui permet de prouver l'indisponibilité de l'œuvre. Ainsi, mettre à disposition la CT d'un spectacle dont les représentations se sont arrêtées la saison précédente ne rentre pas dans la condition pour jouir de ce procédé arrangeant.

Enfin, pour pouvoir dire démontrer l'indisponibilité de l'œuvre sur le marché, il faut pouvoir prouver qu'une période d'investigation raisonnable ait été appliquée, la recherche de l'accord des ayants droit devant toujours être prioritaire par rapport au recours à de licences

²⁹ ROOSEN, T. (2015), La gestion collective du droit d'auteur dans le domaine théâtral, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

collectives étendues.

Ces licences sont donc une piste, certes, mais au regard de la condition d'indisponibilité sur le marché d'au minimum 30 ans, elles ne peuvent que très peu répondre à la demande de simplification du processus d'autorisation d'exploitation.

CONCLUSION

Cette étude a permis de revenir sur un des enjeux fondamentaux dans la conservation des captations théâtrales : le frein que représentent les nombreux droits dont disposent les acteurs ayant participé à la production de cette archive, en tant que création originale, de l'écriture à la réalisation, en passant par la mise en scène, la performance et la scénographie dans son ensemble. Qu'ils soient d'auteur, voisins ou d'image, ces droits ont un rôle déterminant dans la mise à disposition des CT aux lecteurs ; sans l'autorisation de chacun, la diffusion ne peut se faire à l'extérieur des murs de la salle de lecture et n'est destinée qu'à des utilisations très précises (comprises dans les dérogations des directives sur les droits d'auteur) : la recherche ou la pédagogie.

Pour permettre aux CT d'être étendues à un plus large public, il est nécessaire de passer par une étape bien ingrate qui consiste à identifier avec les moyens du bord (qui consiste parfois à devoir regarder les crédits d'ouverture et de fin des CT) toute personne susceptible de pouvoir autoriser ou interdire la communication de ces archives. Au regard des proportions de travail et d'énergie que cela représente, la voie la plus facile est adoptée et ces archives se retrouvent, certes, conservées, mais pas communiquées.

Toute l'interrogation a été de pouvoir imaginer des pistes qui rendraient la tâche dans un premier temps, plus compréhensible – car bon nombre d'archivistes de la vieille école, autrement dit, souvent des documentalistes sans formation juridique, n'ont pas les connaissances nécessaires pour se pencher sur le sujet – dans un second temps, plus intuitive, de manière à ce que ces autorisations soient anticipées dès la signature des contrats de production. **Que, d'un droit demandé a posteriori avec beaucoup de difficultés, on passe à un droit donné, au plus tôt du cycle de vie du document, c'est-à-dire, dès sa création.**

Bien sûr, la place du théâtre sur les plateformes de *streaming* sera, à l'avenir, une question à suivre de près. Car, si ce procédé s'implante et se démocratise, les CT risquent de changer de statut, passant dès lors sous la surveillance des gestionnaires documentaires et non plus des archivistes, mais au moins, elles sauront être vues et c'est sans doute ce qui peut leur arriver de mieux.

TEXTES JURIDIQUES CONCERNES

Droits d'auteur

[Convention internationale] **Convention de Berne** pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (**1886**)

[Droit européen] **Directive 2019/790/UE** du Parlement européen et du Conseil sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les **directives 96/9/CE et 2001/29/CE**

- S'applique depuis le 6 juin 2019 et doit entrer en vigueur dans tous les pays de l'UE au plus tard le 7 juin 2021.

[Droit belge] **Loi du 19 juin 2022**

- Application de la directive 2019/790/UE
- Concerne les modifications des précédentes lois

Droits voisins

[Convention internationale] **Convention de Rome** sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion (**1961**)

Mêmes **directive européenne** et **loi belge** que pour les droits d'auteur.

Droits à l'image

[Fondements européens] **Articles 7 et 8 de la Charte des droits fondamentaux de l'UE**

- Assurent respectivement le respect de la vie privée et la protection des données à caractère personnel au sein de l'Union européenne

[Fondements européens] **Articles 6 et 7 du Règlement général sur la protection des données**

- Encadre strictement la collecte, le stockage et l'utilisation de toute donnée permettant d'identifier une personne.

[Droit belge] **Article XI.174 du Code de droit économique.**

[Droit belge] **Article 22 de la Constitution belge**

- Dispose que chacun a droit au respect de sa vie privée et familiale.

Licences collectives étendues

[Droit européen] **Article 12 de la Directive 2019/790/UE**

« §1 lorsqu'un organisme de gestion collective qui est soumis aux règles nationales transposant la directive 2014/26/UE, conformément aux mandats donnés par les titulaires de droits, conclut un accord de licence pour l'exploitation d'œuvres ou d'autres objets protégés :

a) un tel accord peut être étendu pour s'appliquer aux droits des titulaires de droits qui n'ont pas autorisé l'organisme de gestion collective à les représenter par voie de cession, de licence ou de tout autre accord contractuel ;

ou b) en ce qui concerne un tel accord, l'organisme dispose d'un mandat légal ou est présumé représenter les titulaires de droits qui ne l'ont pas autorisé à agir de la sorte.

§3. Aux fins du paragraphe 1, les États membres prévoient les garanties suivantes :

a) l'organisme de gestion collective est, sur la base de ses mandats, suffisamment représentatif des titulaires de droits pour le type d'œuvres ou autres objets protégés concernés, d'une part, et le type de droits qui font l'objet de la licence d'autre part, dans l'État membre concerné;

b) une égalité de traitement est garantie à tous les titulaires de droits, y compris en ce qui concerne les conditions de la licence;

c) les titulaires de droits qui n'ont pas autorisé l'organisme à octroyer la licence peuvent à tout moment, facilement et de manière effective, exclure leurs œuvres ou autres objets protégés du mécanisme d'octroi de licences établi conformément au présent article; et

d) des mesures de publicité appropriées sont prises, dans un délai raisonnable précédant l'utilisation sous licence des œuvres ou autres objets protégés, pour informer les titulaires de droits quant à la capacité de l'organisme de gestion collective à octroyer des licences pour des œuvres ou autres objets protégés, quant à l'octroi de licences conformément au présent article et quant aux options à la disposition des titulaires de droits visées au point c). Les mesures de publicité sont effectives sans qu'il soit nécessaire d'informer chaque titulaire de droits individuellement. »

BIBLIOGRAPHIE

BARDIOT, C. (2021), *Arts de la scène et humanités numériques : des traces aux données*, IST Editions, Londres.

BERENBOOM, A. (2015), Le metteur en scène en Belgique : artiste ou auteur ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

GALVEZ-BEHAR, G. (2022). Les batailles de la propriété intellectuelle (1791-1893), dans *Histoire de la propriété intellectuelle*, éd. La Découverte, coll. Repères, p. 39-56.

GUILLOUX, J.-M. (2011), *Captation audiovisuelle des spectacles vivants*, éd. Millénaire Presse.

HEYNE, J. (2024), *Le streaming dans les arts de la scène : Le cas de la plateforme Prospero*, Mémoire de master science de gestion, à finalité spécialisée en International strategic marketing, Université de Liège, 67 p.

ISGOUR, M. (2015), Droit à l'image et création artistique, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

RENAUDIN, N. (2015), Les metteurs en scène en France : artistes et auteurs ?, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

ROOSEN, T. (2015), La gestion collective du droit d'auteur dans le domaine théâtral, dans *Droit et théâtre : Droit d'auteur, droits voisins et droit à l'image : statut social et fiscal de l'artiste*, éd. Academia-L'Harmattan.

SIBMAS (2016), Corps, esprit, objet : réinventons nos collections, congrès tenu à New York, du 11 au 13 juin 2014, éd. Theatre library association.

SIBMAS (2018), Réussir ensemble : Participer, partager, coopérer pour le patrimoine du spectacle vivant, congrès tenu à Paris, du 5 au 8 juin 2018.

VANDENBULKE, A., & DE BROGNIEZ, M. (2022a), La problématique des droits voisins dans le cadre de la captation de spectacles vivants. Note sous Bruxelles, (9e ch.), 7 mai 2021, Orchestre national de Belgique c. J.B. e.a. *Auteurs et Media*, n° 2021/4.

VANDENBULKE, A., & DE BROGNIEZ, M. (2022b), *Captations du spectacle vivant : Manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins*.

WIEGAND, C. (2026), *Theatre streaming is not a threat to in-person attendance, new research shows*, in The Guardian.