

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ
FACULTÉ DE DROIT ET DE SCIENCE POLITIQUE

L'ARTISTE-INTERPRETE: UN AUTEUR PROTEGEABLE?

RAPPORT DE RECHERCHE DE MASTER I
« DROIT ET MANAGEMENT DE LA CULTURE ET DES MÉDIAS »

PRÉSENTÉ PAR

Pauline BEDON

Sous la direction de Madame/Monsieur Philippe MOURON,
Maitre de conférence à l'université Aix-Marseille

Année universitaire

2015-2016

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I - LES ARTISTES-INTERPRETES EXCLUS DE LA PROTECTION DU DROIT D'AUTEUR DANS L'ETAT ACTUEL DU DROIT

Section I - La protection de l'activité créative par la propriété littéraire et artistique

Section II - La cohabitation du droit d'auteur et du droit voisin des artistes-interprètes

PARTIE II - LA CLASSIFICATION CRITIQUABLE DES ARTISTES-INTERPRETES DANS LES DROITS VOISINS

Section I - L'assimilation possible des artistes-interprètes à un auteur

Section II - Une protection potentielle de l'interprétation comme création

CONCLUSION GENERALE ET PERSPECTIVE

INTRODUCTION

Sophie Proust, parlant de l'application de la protection d'un droit d'auteur aux metteurs en scène des œuvres de Samuel Beckett, interpelle le lecteur: « Mais qui sait aujourd'hui ce que sera le droit d'auteur français en 2060? »¹. Elle fait en réalité référence à la date où les droits patrimoniaux sur l'œuvre s'éteindront. Beckett, auteur dramatique, avait l'habitude de dire qu'« aucun manuscrit définitif n'est possible tant qu'il est en répétition », chaque répétition serait alors un processus créatif. Ainsi, un travail qui ne respecte pas à la ligne les didascalies d'une œuvre peut totalement en respecter l'esprit. Ce qui vient poser la question de ce qu'est une œuvre protégeable, dans quelles mesures, et de ce qui peut ainsi rentrer dans le giron de la protection par le droit d'auteur.

Par cette interpellation, cette experte en étude théâtrale laisse sous-entendre que le droit d'auteur peut évoluer et changer; et pourquoi pas élargir sa protection à de nouveaux intervenants dans le processus créatif; tel en l'espèce que les metteurs en scène, ou en ce qui nous concerne les artistes-interprètes.

Cette analyse du droit d'auteur comme d'un droit pouvant évoluer est partagée par divers spécialistes du droit. Notamment par M. Vivant et J-M. Brugière « C'est par une longue conquête mais aussi une constante transformation qu'il a acquis cette place. »², l'utilisation du terme « constant » évoque la possibilité d'un changement du régime du droit d'auteur, notamment d'un élargissement de son champ d'application. Ils rajoutent d'ailleurs : « En attendant très certainement d'être encore repensé. Rien n'est immuable... ».

Couramment, un auteur est le « créateur d'une œuvre didactique, littéraire, artistique, etc. »³. En droit, l'auteur est celui qui est à l'origine d'une œuvre de l'esprit original. Une telle qualité permet la protection de l'œuvre à travers l'attribution de droits moraux et patrimoniaux à l'auteur. La seule condition nécessaire à cette protection par le droit d'auteur est donc l'originalité, laquelle sera définie suivant des aspects dégagés par la jurisprudence.

¹ PROUST S., *Mise en scène et droits d'auteur*, « Le metteur en scène : auteur, interprète ou adaptateur ? » ed.. L'entretemps, Montpellier, 2012

² M. VIVANT ET J-M. BRUGUIERE, *droit d'auteur et droits voisins*, précis Dalloz, Paris, 2015, p. 7

³ *Le Larousse illustre*

Régi par le Code de la Propriété Intellectuelle, le droit d'auteur n'est pas le seul à naître de l'existence d'une œuvre. En effet, les textes créent aussi les droits voisins du droit d'auteur⁴. Créés en 1985⁵, les droits voisins visent à protéger ceux qui sans participer directement à la création sont nécessaires à celle-ci, car leurs titulaires contribuent à faire vivre les œuvres qui ont été créées par les auteurs. D'où la notion de voisinage, car sans l'existence d'une œuvre première ils n'auraient pas de raison d'être.

La principale distinction entre ces deux droits de propriété intellectuelle réside dans le niveau de protection plus fort pour les droits d'auteurs que pour les droits voisins. L'auteur possède de multiples droits qui sont divisés en droits moraux et droits patrimoniaux. Alors que pour la plupart des droits voisins seul un volet droit patrimonial est accordé, objet de l'article L211-4 traites des droits patrimoniaux dont tout titulaire de droit voisins dispose.

Très strict quant aux possibles titulaires de droits voisins, le législateur dresse une liste limitative de personnes concernées par cette protection : les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes, les producteurs de vidéogrammes, et les entreprises de communication audiovisuelle.

Très vite, à la lecture des textes sur les droits voisins, l'importance donnée aux artistes-interprètes sur les autres droits voisins se ressent. D'abord, d'un point de vue pragmatique, le droit des artistes interprètes est le premier à être abordé par le législateur. De plus, il est celui qui fait l'objet du plus d'articles, onze articles traitent de son régime quand seulement un ou deux traitent celui des autres droits voisins. Il est possible d'analyser ce régime spécial comme l'expression de la double volonté de mieux le réguler mais aussi le protéger plus efficacement. Ensuite, d'un point de vue du contenu, les artistes-interprètes sont les seuls « voisins » à disposer à la fois de droits patrimoniaux et de droits moraux sur leur participation à l'œuvre. Ils possèdent donc, à l'instar des droits d'auteur, une protection à deux facettes.

L'artiste-interprète, ou exécutant, est défini par le code à l'article L212-1 comme « la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes ». Ainsi, c'est la réalisation d'une prestation qui va conditionner l'attribution d'un droit voisin. Aussi, le second terme d' « exécutant »

⁴ *Code la propriété intellectuelle*, Livre II : Les droits voisins du droit d'auteur, articles L211-1 à L217-3

⁵ Loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle

employé par le CPI pour nommer l'artiste précise qu'il est vu comme une personne écartée du processus de création se contentant de réaliser, d'exécuter, les actes qu'on lui dicte.

D'emblée la présence de l'artiste-interprète au chapitre régissant les droits voisins pose son exclusion de la protection par le droit d'auteur. Cependant, au regard, notamment, des conditions d'attribution d'un droit d'auteur on se demande si cette classification est immuable.

Diverses constatations allant dans le sens d'une possible application des droits d'auteurs à ces artistes ou du moins à certains d'entre eux sont à relever.

D'abord, sur une question terminologique, le terme « artiste » a la même racine qu'« artisan », mais le temps passant le mot est utilisé au vu de sa racine « art » impliquant sa qualité esthétique. Dès lors, le terme renvoie le plus souvent au terme générique de créateur. L'utilisation commune du mot n'est donc pas sans rappeler la définition d'auteur précitée. Cependant, c'est cette confusion du terme qui a fait que le code parle d'« artiste-interprète » et non seulement d'artiste, ainsi, ils ne peuvent pas être confondus avec l'auteur. Mais la force des mots laisse déjà entrevoir la fragilité de la distinction entre auteur et artiste-interprète.⁶

Autre question terminologique, on parle d'interprète. Or dans un autres sens, l'interprète est celui qui vient traduire d'une langue à une autre, un traducteur. Celui-ci dispose sur sa traduction un droit d'auteur⁷, notamment sur la traduction d'œuvre littéraire tant qu'elle est l'expression de choix arbitraires et de travail intellectuel⁸. La traduction est ici considérée comme une œuvre dérivée en ce qu'elle suppose un lien étroit avec une œuvre préexistante. Au contraire, une qualification d'œuvre originale de traduction n'est pas toujours accordée quand elle relève d'un simple travail de transposition littéraire⁹. Cet exemple, qui trouve un parallèle terminologique avec l'artiste-interprète, montre la possibilité d'attribution d'un droit d'auteur au cas par cas. C'est une position partagée par la doctrine, notamment P. Tafforeau, « L'interprétation intègre en elle une œuvre préexistante. La marge de création est donc nécessairement réduite, comme elle l'est pour

⁶ Propos inspirés de STEPHANE PESSINA-DASSONVILLE, *La qualité d'artiste, une qualité ambivalente*, dans *Quels droits pour les artistes du spectacle ?*, Thèmes et commentaires, Dalloz, Février 2009, p.19

⁷ L12-3 du Code de la propriété intellectuelle

⁸ Par ex. T. com. Seine, 26 juin 1951, originalité de la traduction du titre « *Wuthering Heights* » en « *les hauts de Hurlevent* »

⁹ Par ex. CA Paris, Pôle 5, 1^{ère} ch., 2 avril 2014, *SNC éditions J-C. Lattes c/ SA ED18 et a*, manque d'originalité du titre « *cinquante nuances de Grey* » traduction exacte de « *fifty shades of Grey* »

les auteurs d'œuvres composites, en particulier les traducteurs. »¹⁰. Une telle solution ne paraît pas complètement inenvisageable aux cas des artistes-interprètes lorsqu'ils font preuve d'une certaine originalité dans leur prestation.

Ensuite, au regard de l'évolution de l'expression artistique, les artistes prennent de plus en plus de place dans la création, mais aussi aux yeux du public. On parle de théâtre « participatif » car un nouveau « management » des troupes où la parole est fortement laissée à l'artiste lui donnant un rôle de collaborateur se développe. Participatif car la représentation peut reposer sur la participation du public. Ou encore participatif comme dans les troupes d'improvisation où chaque membre va contribuer instantanément suivant un objectif commun fixé avant la prestation. D'autres conceptions modernes de l'art sont encore à relever, et dans bien d'autres domaines que celui de l'œuvre dramatique. Comme par exemple en musique, où la pratique entière du jazz repose sur de l'instantanéité. Autant de nouvelles pratiques qui laissent, dans les faits, de plus en plus de place à la création de l'artiste-interprète dans la création de l'œuvre elle-même. L'évolution de la place de l'artiste dans le processus de création même ne devrait-elle pas conduire à l'évolution de la place de celui-ci dans le régime des droits d'auteur ?

En effet, si la loi place à priori l'artiste-interprète dans la catégorie des droits voisins, elle ne l'y empêche pas textuellement d'en sortir. Alors le doute plane, ce silence de la loi devrait-il être interprété comme une liberté ou comme une interdiction d'application des droits d'auteur aux artistes-interprètes ? En France, le principe est plutôt qu'en l'absence de texte posant une interdiction formelle, il existe un régime de liberté. De plus, le législateur se fait fort de ne pas limiter la liste des formes d'art, ni des personnes, à laquelle une protection par le droit d'auteur peut être appliquée. Dès lors, il ne paraît pas inenvisageable qu'un artiste-interprète se voit octroyer cette fois une protection du droit d'auteur à condition qu'il caractérise le critère d'originalité nécessaire à la qualification d'œuvre protégeable par le droit d'auteur.

Il en ressort la problématique selon laquelle la prestation des artistes-interprètes est en principe génératrice de droits voisins des droits d'auteurs. Mais d'après ces simples questionnements précités, ce principe ne paraît pas intangible.

¹⁰ P. TAFFEREAU, *la notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, n°18, janvier 2006, p51

Alors, selon quelles justifications permettent une qualification de création de l'artiste-interprète applicable à la prestation impliquant un droit d'auteur sur cette interprétation?

Plus précisément, nous prendrons l'exemple des acteurs/comédiens, et un peu des chanteurs-interprètes, dont l'implication dans le processus de création est plus forte, la possibilité d'application d'un droit d'auteur étant plus justifiable.

Dans un premier temps une réponse est donnée par les textes législatifs, ainsi, en l'état actuel du droit, les artistes-interprètes sont exclus de la protection du droit d'auteur (Partie I). Mais diverses constatations de ce droits et son application suscitent une confusion, ainsi, cette classification des artistes-interprètes dans les droits voisins est fortement critiquable (Partie II).

PARTIE I

LES ARTISTES-INTERPRETES EXCLUS DE LA PROTECTION DU DROIT D'AUTEUR DANS L'ETAT ACTUEL DU DROIT

La propriété intellectuelle est l'ensemble de divers droits¹¹, chacun disposant de leur complexité propre. L'une de ses composantes, la propriété littéraire et artistique¹² a elle-même la spécificité de se diviser, d'une part le droit d'auteur, d'autre part les droits voisins du droit d'auteur.

La propriété littéraire et artistique ayant vocation à protéger une création par un droit de propriété met en place ces deux formes de droit. Bien distincts dans la ramification du code, ils sont cependant sur de nombreux aspects similaires. De plus cette distinction ne suppose pas une exclusion de l'existence de l'un en présence de l'autre. En effet, ces droits ont vocation à coexister, et ainsi protéger différents intervenants de la création artistique (I) sur une même œuvre. On envisage alors très vite que ces droits pourraient se confronter dans leur revendication sur l'œuvre. Cependant, le législateur a pris soin d'établir dans les textes leur cohabitation (II). Dès lors, chaque titulaire a la possibilité d'exercer pleinement l'étendue de ses droits.

Section 1 - La protection de l'activité créative par la propriété littéraire et artistique

Dans le cadre de la création de spectacle vivant, deux personnes sont nécessaires à la réalisation de l'œuvre, d'abord l'auteur qui créera la forme protégeable, ensuite l'artiste-interprète qui la portera au monde sensible et en sera le véhicule de communication. Tous deux fortement impliqués dans l'activité créative sont légitimes à une protection sur cette œuvre.

¹¹ Propriété littéraire et artistique (droit d'auteur et droit voisin) : L111-1 et s.. Propriété industrielle (brevet, dessins et modèle, marques) : L411-1 et s.

¹² Partie première du CPI, articles L111-1 à L343-7

C'est pourquoi la propriété littéraire et artistique distingue le droit d'auteur, et le droit voisin, notamment de l'artiste-interprète, chacun couvrant un aspect différent de cette activité, le droit d'auteur protégeant la création (A), le droit voisin protégeant l'interprétation (B)

§1. La protection de la création par le droit d'auteur

Le droit d'auteur est l'existence d'un droit exclusif au profit du créateur d'une œuvre originale de l'esprit. De cette définition ressort d'ors et déjà les conditions de cette protection : d'abord une œuvre de l'esprit, et qui doit présenter le caractère d'originalité.

Cette propriété crée un monopole excluant l'action de tierce personne sur l'œuvre. Ainsi, l'auteur va avoir la possibilité d'user de l'œuvre comme il l'entend, mais aussi d'autoriser son usage à qui et comme il le souhaite. Selon l'article L111-1 : « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous », à la façon du droit de propriété « classique », l'auteur est investi de l'*usus*, l'*abusus* et le *fructus* sur son œuvre.

Cet aspect-là de la propriété correspondrait plutôt aux droits patrimoniaux dont dispose l'auteur sur son œuvre. En effet ses droits sont divisés entre droit patrimonial et droit moral. Cette dichotomie est une particularité du droit français, car les autres législations se contentent souvent d'accorder de simples droits patrimoniaux. Cette division est aussi une singularité au sein de la propriété intellectuelle, la propriété littéraire et artistique étant la seule à proposer des droits moraux à son titulaire. Cette conception dualiste du droit français montre sa volonté de protéger l'auteur mais aussi l'esprit de ce qu'il a créé.

C'est le respect de l'esprit général, de l'auteur et de ce qu'il a voulu véhiculer à travers son œuvre, qui vont justifier les droits moraux. Ces différents droits moraux permettent de faire respecter sa personnalité, sa volonté sur son œuvre.

« Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial », dès l'article L111-1, premier article du CPI, est posée la subdivision du droit d'auteur. Certes complémentaire, ces deux droits de natures différentes sont en de multiples points distincts.

Les droits patrimoniaux sont ceux qui vont permettre l'exploitation économique de l'œuvre et d'en fixer les conditions. A ce titre, ils sont évaluables en argent, et comme n'importe quelle propriété (une maison par ex. ou une toile de maître) ils entrent au patrimoine de l'auteur. Il en

découle que comme toute propriété ils peuvent être aliénés du patrimoine, et être cédés à un tiers selon les principes généraux des contrats.

La particularité de ces droits qui les distingue d'un droit de propriété classique est qu'ils finiront par s'éteindre. En effet, un droit patrimonial lambda, se transmettant aux héritiers ne sortira du patrimoine – et de l'héritage - que lorsqu'il sera cédé. Les droits patrimoniaux d'auteurs, eux, sont bien transmis aux héritiers pour cause de mort, mais ceux-ci ne pourront en profiter que pour une durée de 70 ans après la mort de leur auteur, sauf cas particulier¹³.

Le CPI dresse une liste de ces droits aux articles L122-1 et s., les auteurs sont titulaires : d'un droit de reproduction et d'un droit de représentation¹⁴, d'un droit de suite, et de droits plus modernes et spécifiques comme le droit de distribution, le droit de prêt public et le droit de location.

A l'inverse, les droits moraux sont des prérogatives extrapatrimoniales, elles ne figurent pas au patrimoine. A ce titre, elles sont incessibles, ne peuvent pas faire l'objet d'une aliénation malgré l'éventuelle volonté de l'auteur. Cependant, ce principe est à nuancer, ces droits ne peuvent pas faire l'objet d'une cession, mais ils peuvent faire l'objet d'une renonciation tant que celle-ci n'est pas générale et anticipée¹⁵. Ils sont imprescriptibles, ils ne peuvent pas être retirés à son titulaire par le non usage. Et enfin, ils sont perpétuels, ils ne s'éteindront pas avec l'auteur, ni avec l'écoulement du temps. Ils sont transmis aux héritiers, et d'héritiers en héritiers, qui ont la charge de représenter la personnalité de l'auteur à travers son œuvre. A préciser que ces droits moraux perdent de l'importance avec la disparition des droits patrimoniaux, car les héritiers ne pourront plus en retirer une valeur économique, de plus n'ayant pas connu l'auteur de son vivant ils ont moins à cœur de protéger ses intérêts moraux.

En tant que droits extrapatrimoniaux ils n'ont pas de valeur économique, en réalité ils sont la traduction juridique d'un lien étroit (H. Desbois qualifie ces droits de « cordon ombilical » qui perdure même après « livraison » au public de l'œuvre. Il mérite d'être protégé car il naît de l'empreinte de la personnalité de l'auteur dans son œuvre. L'utilisation de ces termes prouvent la

¹³ 70 ans est le délai général avant extinction du droit patrimonial. Cependant, des cas particuliers peuvent le prolonger, par exemple, la suspension en temps de guerre ou le statut de mort pour la France comme St Exupéry et son « petit prince ».

¹⁴ Ces deux droits de représentation et de reproduction sont ensemble les droits d'exploitation de l'oeuvre

¹⁵ C.cass, Ch. Civ.1^{ère}, 28 janvier 2003, 00-20.014 et C.cass 2 avril 2009, *Universal c / Barbelivien*, pourvoi n° 08-10194

vision très personnaliste du droit d'auteur, car l'œuvre serait une extension de la personnalité de son créateur, de la même façon qu'une personne physique dispose de droits moraux sur son corps, tel le droit à l'intégrité physique, le concepteur dispose d'un droit moral d'intégrité, de respect, de son œuvre. A l'instar de la protection de l'image de la personne, considérée comme étant une partie intégrante de la personne, l'œuvre est vue comme partie intégrante de la personnalité qui justifie les droits moraux.

Le CPI dresse une liste de ces droits aux articles L121-1 et s., les auteurs sont titulaires : d'un droit de paternité, droit au respect – à l'esprit de l'œuvre –, droit de repentir ou de retrait, et d'un droit de divulgation de l'œuvre.

Il va de soi que ces droits ne sont applicables qu'en présence d'un droit d'auteur. La question se pose alors de savoir quand il y a un droit d'auteur. Le code se contente de préciser qu'il s'applique pour une « œuvre de l'esprit », une « création » selon l'art. L111-1 du CPI, « quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination », art. L112-1 du CPI. Le législateur laisse ainsi un champ d'application large et vague, on pourrait imaginer que n'importe quoi conçu par l'homme pourrait rentrer d'une façon ou d'une autre dans le giron du texte. C'est donc le juge qui va faire œuvre jurisprudentielle pour venir restreindre l'étendue du droit d'auteur.

Si la loi laisse seulement sous-entendre que l'œuvre doit s'incarner dans une forme perceptible par les sens, le juge vient préciser que la création doit revêtir le critère d'originalité. Aujourd'hui en droit français il est de jurisprudence constante que l'originalité soit l'empreinte de la personnalité de l'auteur dans l'œuvre. Elle s'oppose au banal à ce que n'importe qui aurait pu faire sauf l'auteur. Malgré que depuis des années l'originalité soit l'unique condition pour obtenir une protection, le législateur n'a pas jugé nécessaire de venir la codifier à l'occasion de ses divers remaniements du Code de la propriété intellectuelle. C'est une position critiquable car dès lors, la notion peut être sujette à revirement jurisprudentiel. Une précarité sur une notion fondamentale telle que celle-ci fait planer une forte instabilité juridique sur l'ensemble du droit de la propriété intellectuelle.

§2. La protection de l'interprétation par un droit voisin

« Comme nous l'avons dit aussi, ils sont extrêmement divers. Ils peuvent être attribués à des créateurs – les artistes-interprètes – comme à des agents économiques qu'on peut certes qualifier d'« auxiliaires de la création » mais qui ne participent en rien d'une activité créatrice : producteurs

de phonogrammes, producteurs de vidéogrammes, entreprises de communication audiovisuelle. »¹⁶, les professeurs Vivant et Bruguière, dès l'introduction de leur précis, s'intéressent aux droits voisins du droit d'auteur. Et cette citation montre la différence existante pour eux - mais aussi au sein des textes légaux - entre le droit des artistes interprètes et les autres droits voisins. En effet, comparé aux autres, ce droit voisin se rapproche de l'activité de création, dès lors il suppose une protection accrue.

Ainsi, après avoir examiné son contenu (1), il faudra regarder en quoi les artistes-interprètes disposent d'une place privilégiée de leur protection sur les autres droits voisins (2).

A. Le contenu du droit voisin des artistes interprètes

Le droit voisin est né avec la loi de 1985 suite à la construction jurisprudentielle de la protection commencée avec l'arrêt Furtwangler de 1964.

Ce droit protecteur des artistes a pour objet leur prestation. Ainsi il ne peut exister qu'en présence d'interprétation d'une œuvre. Mais pas plus que cette dernière, l'interprétation n'est pas définie par les textes. Elle est donc soumise à un aléa jurisprudentiel. On serait tenté à la lecture de l'art. L212-1 de l'assimiler aux actes définissant l'artiste-interprète, ainsi la prestation serait la chanson, déclamation, récitation, etc. mais rien n'est moins sûr¹⁷.

Le législateur semble lui-même perdu quant à l'objet du droit car il navigue entre les termes d'interprétation, prestation, exécution.

Ces interrogations de vocabulaire révèlent le problème que l'on se pose ici, la prestation pourrait être la simple exécution de service alors que l'interprétation semble être une véritable activité créative, justifiant la distinction de l'exécutant et de l'artiste dans le CPI. C'est du moins ce qui semble être défendu par P. Tafforeau¹⁸.

¹⁶ M. VIVANT ET J-M. BRUGUIERE, *droit d'auteur et droits voisins*, précis Dalloz, Paris, 2015, p. 42.

¹⁷ *Ibid.* "dis-moi qui tu es je te dirais quel est l'objet de ton droit", p. 1077

¹⁸ P. TAFFOREAU, *La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, Janvier 2006, n°18,

L'interprétation ne peut pas être protégée seule, en tant que droit voisin la protection repose sur l'existence d'une œuvre source. Déjà source de confusion, cette affirmation suscite l'intervention humaine, de la même façon qu'une œuvre ne peut être caractérisée que si elle est « de l'esprit ».

Seconde source de confusion, les conditions justifiant la protection sont identiques à celles de l'article L111-1 pour le droit d'auteur: indifférence de la forme; indifférence du genre, de la destination et du mérite. A cela la jurisprudence va rajouter deux conditions, qui encore sont identiques à celle du droit d'auteur : le caractère personnel et l'originalité.

Troisième source de confusion, le droit voisin est le seul, comme le droit d'auteur, à être couvert par des droit moraux et des droits patrimoniaux.

Comme tous droits moraux, y compris ceux de l'auteur, ils ont la qualité d'être imprescriptibles, inaliénables et perpétuels. Ils sont tout autant justifiés qu'en matière de droit d'auteur puisque comme l'œuvre qui doit être personnelle la prestation doit refléter la personnalité de l'artiste pour pouvoir être protégée.

Reprenant pour partie la liste des droits élaborés pour la protection de l'œuvre, les textes consacrent le droit de paternité et le droit au respect. Cependant le droit de divulgation et de repentir sont exclus.

Les droits patrimoniaux, eux reprennent également les codes généraux posés par le droit d'auteur. D'abord ils sont exclusifs et sanctionnables pour les autres personnes qui pourraient agir dans leur portée.

Ici, les droits d'exploitation correspondent au droit de fixation et de reproduction de l'interprétation ainsi que de regard à la communication au public, ainsi qu'à l'utilisation séparée du son et des images.

Ces droits patrimoniaux eux ne sont pas perpétuels et ont vocation à s'éteindre. Seulement le point de départ de la computation du délai n'est pas le même quand matière d'auteur, cette fois le délai courra à compter de la réalisation de l'interprétation et non pas du décès du titulaire originel. Les délais durent alors dans la majorité des cas 50 ans, dans d'autre cas complexes ils seront de 70 ans (selon une volonté d'alignement avec le droit d'auteur).

B. La place privilégiée de la protection des artistes-interprètes sur les autres droits voisins

Par rapport aux autres droits voisins, le droit des artistes-interprètes est considérablement privilégié, il bénéficie d'une protection accrue. Parce que « ces droits sont proches du droit d'auteur, non seulement par leurs contenus mais aussi par leur objet et leur titulaire »¹⁹. Et contrairement aux autres droits voisins, ils ont été protégés bien avant leur consécration légale depuis l'arrêt Furtwängler du 4 janvier 1964 et se sont enrichis par la construction jurisprudentielle.

Ainsi, d'un point de vue pragmatique, on remarque qu'ils sont les premiers à être traités par le CPI. De plus, le droit de l'artiste-interprète est celui auquel il consacre le plus d'article.

Ensuite, le droit des artistes-interprètes est le seul conçu sur le modèle du droit d'auteur, ainsi, il comporte à la fois des droits moraux et des droits patrimoniaux. Lesquels d'ailleurs sont très ressemblant de ceux du droit d'auteur, en particulier les droits moraux qui reprend exactement la même liste de droit. Les autres droits voisins quant à eux ne comportent qu'un volet droit patrimonial qui est assez restreint pourrait s'apparenter à un droit des contrats spéciaux, ou droit des affaires appliqué à la création artistique.

Enfin, ce droit a pour objet la protection de la prestation de l'artiste-interprète. Mais ce n'est pas le seul, cette interprétation dispose d'une « nébuleuse »²⁰ de droits qui vise à la protéger. Une convergence de différents domaines du droit s'applique à la prestation, par exemple le droit à l'image – ou à la voix - de l'artiste, le droit du travail, etc. La multiplicité des droits sur ce même objet permet aux artistes-interprètes de mieux faire valoir l'intérêt de leur prestation et de mieux la protéger en leur laissant une défense sur plusieurs terrains.

Ces deux droits couvrant ensemble l'intégralité de l'activité créatrice par la protection de la propriété littéraire et artistique ont vocation à coexister, dès lors il faut régler les questions de cohabitation du droit d'auteur et du droit voisin des artistes-interprètes.

¹⁹ P. TAFFOREAU, *le droit d'artiste-interprète, un droit de plus en plus voisin du droit d'auteur*, Recueil Dalloz 2015, p. 2328

²⁰ M. VIVANT ET J-M. BRUGUIERE, *droit d'auteur et droits voisins*, précis Dalloz, Paris, 2015,

Section II - La cohabitation du droit d'auteur et droit voisin des artistes-interprètes

Le droit voisin ne pouvant exister sans la présence d'une œuvre première et donc d'un droit d'auteur duquel il serait le voisin ces droits ont vocations à cohabiter. Cependant il ne s'agit pas d'une cohabitation équilibrée. En effet, le droit voisin s'applique sous la domination du droit d'auteur (A), mais il malgré ce poids de l'un sur l'autre on remarquera qu'ils sont fortement similaires et qu'il existe un rapprochement entre ces deux droits (B).

§1. La primauté du droit d'auteur sur le droit voisin

A. Une domination légale du droit d'auteur sur le droit voisin

Le principe est clair, et il est fixé dans le CPI dès le premier article du chapitre traitant du droit voisin : un droit voisin ne doit en aucun cas être conçu comme permettant une limitation au droit d'auteur dont il est le voisin. Ainsi rédigé : « Les droits voisins ne portent pas atteinte aux droits des auteurs. En conséquence, aucune disposition du présent titre ne doit être interprétée de manière à limiter l'exercice du droit d'auteur par ses titulaires »²¹.

Ainsi, avant même d'avoir défini ce que contient le droit voisin le législateur vient en limiter sa portée. Mais c'est une limitation logique, puisque comme leur nom l'indique ils sont seulement voisins, leur existence est conditionnée à l'existence d'un droit d'auteur premier. Il serait alors exagéré de permettre que leur mise en marche puisse restreindre les prérogatives celui-ci.

En ce qui concerne le traitement plus particulier des artistes interprètes, à plusieurs reprises le code vient implicitement les reloger dans la catégorie des droits voisins.

L'article L113-7 du Code de la propriété intellectuelle établit une présomption de la qualité de coauteur dans la création d'une œuvre audiovisuelle ; dans laquelle ne figurent pas les comédiens. De plus, cet article s'initie de la sorte : « Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre », s'en suit la présomption

²¹ Article L211-1 du Code de la propriété intellectuelle

de droit d'auteur. Cette affirmation première peut signifier que ceux qui n'entrent pas dans la liste suivante n'ont pas une activité de création intellectuelle pour le codificateur. D'emblée - en matière audiovisuelle du moins - la loi ne semble pas admettre comme évident que les acteurs puissent être titulaires de droit d'auteur. Ils devront rester cantonnés à la titularité de droits voisins. Cependant, cette liste n'est pas limitative, et d'autres intervenants à la création pourront se voir attribuer la qualité d'auteur dans l'audiovisuel, n'étant pas présumés comme tel ils devront juste prouver leur implication originale dans le processus de création. Par exemple, un cameraman a pu se voir appliquer un droit d'auteur du fait de ses prises de vues²². Mais comme le rappelle le code commenté « La vérité oblige à dire que bien que le système soit officiellement ouvert, les cas d'admission en justice sont d'une très grande rareté »²³.

Ou encore, dans l'article L212-10 du CPI le législateur limite encore une fois l'activation des droits de l'artiste-interprète, « Les artistes-interprètes ne peuvent interdire la reproduction et la communication publique de leur prestation si elle est accessoire à un événement constituant le sujet principal d'une séquence d'une œuvre ou d'un document audiovisuel ». Pour autant que ceux-ci ressentent une atteinte à leurs droits moraux et patrimoniaux du fait de l'utilisation de leur prestation, ils ne pourront pas agir contre celle-ci dès lors qu'elle est le fait de l'utilisation nécessaire à l'exploitation de l'œuvre principale. Ce rabaissement du pouvoir d'action de l'artiste interprète est logique eu égard au principe général premier évoqué dans l'article L211-1.

Il en ressort, une relation de dépendance de l'artiste-interprète à l'exercice des droits d'auteur. Celui-ci, s'il est bien titulaire de droit sur sa prestation, n'est pas totalement libre dans leur utilisation.

De plus, il faut avouer que l'exploitation de la prestation seule est compliquée. Par exemple, un chanteur qui souhaite diffuser sa prestation ne pourra pas la dissocier de l'utilisation du texte sur lequel il existe une protection par le droit d'auteur. De même si la demande lui est faite de l'utilisation d'une de ses prestations, qu'il l'accepte mais que les différents auteurs sur laquelle elle repose s'y refusent, alors son autorisation ne suffira pas à permettre l'exploitation de sa prestation.

²² CA Paris, 8^{ème} ch., 17 Juin 1988, Dalloz 1988, IR 306

²³ Code de la propriété intellectuelle, Dalloz, édition 2016, commentaire sous article L113-7.

Cette relation de dépendance de l'interprète à l'auteur est justifiée par les principes légaux (1). Mais à de nombreux autres égards, comme la jurisprudence, le respect d'autres domaines du droit, ou la conception de l'artiste par exemple, cette dépendance est multiples fois justifiée (2).

B. La dépendance de l'artiste-interprète à l'auteur multiples fois justifiée

1. L'acteur salarié

Tout d'abord, cette domination du droit des artistes-interprètes se justifie en ce qu'ils sont majoritairement considérés comme salariés. En effet, il repose sur leur relation avec l'auteur une présomption de salariat. Au terme du code du travail, « tout contrat par lequel une personne s'assure, moyennant rémunération, le concours d'un artiste du spectacle en vue de sa production, est présumé être un contrat de travail »²⁴. Un tel lien suppose l'assujettissement de l'artiste-interprète pour sa prestation de travail, l'objet du contrat étant la prestation d'interprétation. En effet, depuis un arrêt Bardou de la cour de cassation, du 6 juillet 1931, la qualité de salarié implique nécessairement l'existence d'un lien juridique de subordination du travailleur à la personne qui l'emploie et que le contrat de travail est donc celui qui a pour effet de placer le salarié sous la direction, la surveillance et l'autorité de son cocontractant. Ainsi aucune place n'est laissée à une activité créatrice de sa part.

Cependant, ce principe, prononcé en 1969²⁵, est une présomption simple, dès lors il est possible qu'une artiste interprète exerce une prestation en dehors du cadre contractuel et lien de subordination. Ainsi l'activité de l'artiste interprète n'est pas toujours soumise à un contrôle et une direction tierce et directe.

2. L'acteur : support de l'œuvre

Cette même interprétation, qui est objet du contrat de travail et du lien de subordination qui va être l'objet du droit voisin des artistes-interprètes, c'est bien celle-ci qui est protégée par les droits moraux et patrimoniaux.

²⁴ Article L7121-3 du Code du travail

²⁵ L. n° 69- 1186, 26 déc. 1969, JO 30 déc. 1969 ; D. 1970. Législ. 22

Comme toute œuvre, pour être protégée elle doit s'incarner dans l'univers des sens. Bien que le droit d'auteur en lui-même porte sur un bien immatériel, l'œuvre doit trouver à s'exprimer corporellement. C'est une affirmation qui repose sur le principe d'exclusion des idées dans la protection du droit d'auteur. Lorsqu'on a une simple idée c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas encore concrétisé alors il n'y a pas de protection par le droit d'auteur.

Selon le principe d'indépendance entre l'œuvre de l'esprit et de son support, l'exigence de formalisation n'implique pas forcément que l'œuvre soit fixée sur un support. C'est pourquoi des œuvres éphémères ou orales se trouveront protégées.

Toujours est-il que la protection nécessite une existence « extérieure à l'esprit du créateur », c'est-à-dire dans le monde perceptible pour permettre une communication au public, laquelle justifiera une protection.

Il est vrai que les supports les plus classiques sont des tableaux, des sculptures, etc., des objets qui se posent dans l'univers palpable. Mais dans le cas des œuvres où interviennent les artistes-interprètes, ce sont ceux-ci qui sont en réalité le support de l'œuvre. Par exemple, une pièce de théâtre, bien que retranscrite par écrit n'a pas vocation à rester au stade du papier, mais à être jouée par les comédiens, ce n'est qu'alors qu'elle sera complète et extériorisée comme l'a imaginé l'esprit de l'auteur. L'assimilation de l'artiste-interprète au support se renforce dans les cas où c'est le metteur en scène qui dispose un droit d'auteur, ici, l'artiste-interprète n'est plus lié au texte écrit et se trouve être totalement le support de l'œuvre, c'est sa prestation qui extériorisera la mise en scène créée. C'est donc la réalisation d'un acte positif incorporel qui s'avère être le support de l'œuvre, comme dans le cas de la télédiffusion ou la mise en ligne.

Ainsi, de la même façon que le droit sur l'esprit de l'œuvre et le droit sur le support sont de droit de propriété distinct, l'un étant le droit d'auteur, l'autre un droit de propriété classique, il serait possible d'assimiler ce principe à la relation droit d'auteur et droit voisin. L'auteur comme dans le premier cas dispose d'un droit d'auteur sur la création de l'esprit. Alors que l'artiste interprète disposerait d'un droit de propriété classique sur le support qu'il représente. Cette conception paraît plausible car il serait compliqué de dissocier l'artiste de sa prestation.

De plus cette conceptualisation expliquerait le rejet d'admettre un droit d'auteur à l'artiste-interprète car celui-ci serait originairement investi d'un droit de propriété sur l'œuvre de l'esprit,

son support et leur utilisation. Ce qui de fait déposséderait totalement l'auteur originel de l'essence de son droit sur sa création.

Enfin, il serait difficilement concevable qu'un support intervienne dans sa propre conception. De même qu'un support argileux ne pourrait s'investir dans la création d'une sculpture, l'artiste-interprète n'a pas son mot à dire dans le processus créatif. En effet, ce n'est souvent qu'une fois écrit sur papier que l'artiste sera confronté à la création et endossera la tâche de l'extérioriser dans le monde sensible.

3. L'acteur exprimant un simple savoir faire

Selon la jurisprudence l'expression d'un savoir-faire n'est pas une réalisation créative. Dégagée dans des affaires concernant les nez de parfums et la création de ceux-ci, la cour de cassation s'exprimant ainsi : « la fragrance d'un parfum, qui procède de la simple mise en œuvre d'un savoir-faire, ne constitue pas au sens des textes précités, la création d'une forme d'expression pouvant bénéficier de la protection des œuvres de l'esprit par le droit d'auteur »²⁶.

Bien que les affaires ayant fait surgir ce principe sont toute fondé sur des affaires de fragrance, la formulation ne laisse pas trop le doute sur le fait qu'en règle générale toutes les créations qui procèdent d'un simple savoir ne donneront pas lieu à une protection de droit d'auteur.

Se pose alors la question de l'application de ce principe aux artistes-interprètes. En effet, il n'est pas donné à tout le monde d'être bon acteur. De plus il existe des « écoles », comme les conservatoires, les MJC, permettant l'étude de la comédie, du chant, de la danse, etc. L'activité d'interprétation, même si elle résulte de l'utilisation du corps de chacun, n'est pas innée et parait ainsi être la mise en œuvre d'apprentissage et connaissance d'un art. La prestation ne sortirait pas de l'esprit de la personne mais de l'utilisation rationnel d'un savoir-faire dont elle a fait étude.

§2. Le rapprochement relatif du droit des artistes-interprètes et du droit d'auteur

²⁶ C.cass, Ch. Civ. 1^{ère}, 13 juin 2006, 02-44.718, réaffirmé par C.cass, civ., Ch. Comm., 1 juillet 2008, 07-13.952

A. Le juge initiateur de la protection des artistes-interprètes

Ici c'est à l'étude de l'ambiguïté créée par la jurisprudence que l'on s'intéresse. C'est d'ailleurs une ambiguïté relevée par Tafforeau « Ainsi, la jurisprudence transpose au profit des artistes interprètes certains grands principes comme la titularité originaire des droits nonobstant la conclusion d'un contrat de travail, la spécialité des cessions, la consécration d'un droit de divulgation. Ce phénomène a été favorisé par la double qualité qu'ont certains artistes : à la fois auteurs et interprètes de leurs œuvres ».

1. L'originalité identique à celle du droit d'auteur employé par le juge

La protection par le droit voisin des artistes-interprète est soumise à une condition d'originalité. Alors même que le régime est différent, les deux protections des artistes-interprètes et des auteurs reposent sur la même notion. Il serait possible de s'imaginer que c'est une originalité nuancée, quelque peu différente de celle utilisée pour caractériser le droit d'auteur. Pourtant tel n'est pas le cas, la condition d'originalité à remplir est la même pour les deux intervenants. Les artistes-interprètes devront donc démontrer l'empreinte de leur personnalité dans leur prestation pour espérer être protégé par le droit voisin. « Elle [la jurisprudence] en est venue à caractériser la prestation de l'artiste-interprète en recourant à la notion de personnalité. Et les termes employés rejoignent le vocabulaire dont use le droit d'auteur à propos de l'originalité de l'œuvre »²⁷.

A l'origine, comme le relève Tafforeau²⁸, l'application identique de ce critère a émergé dans le but de distinguer les artistes-interprètes des artistes de compléments et mannequins.

A titre d'exemple, voici quelques jurisprudences qui prouvent ce rapprochement artiste-interprète et auteur à travers l'alignement de la définition nécessaire d'originalité. Un arrêt *Christian Ambruster c/ SA Téléma*²⁹, « la prestation, pour être protégée en tant qu'interprétation, doit receler la marque de la personnalité de l'artiste, donc être originale ». Ou encore, la décision *S^{té} Téléma c/ M^{me} Le Claire*³⁰, « elle apportait au film une contribution originale et personnelle en qualité

²⁷ P. Tafforeau, *La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, Janvier 2006, n°18, p.54

²⁸ *Ibid.*

²⁹ CA Paris, 18^{ème} ch. 18 Février 1993 ; RIDA octobre 1993, n°158 p197

³⁰ C.cass, 1^{ère} civ., 6 Juillet 1999 : bull. civ., I, n°230 ; RTD com. 1999, p. 869

d'actrice, caractérisant ainsi sa qualité d'artiste-interprète ». Enfin, une telle application a pu se faire pour un acteur voix off de documentaire quand celui-ci est recruté en particulier pour le timbre grave de sa voix.³¹

Ces différents exemples montrent bien un total alignement de l'originalité entre artiste-interprète et auteur. C'est donc que artistes-interprètes et auteurs peuvent avoir chacun une activité créatrice originale reconnue par le juge. Pourtant celui-ci, bien qu'avouant cette similarité ne laisse pas la même protection s'appliquer. Ce rapprochement qui pourtant ne génère pas la même protection est d'autant plus surprenant que cette notion est la seule condition nécessaire à la protection du droit d'auteur. Donc dès lors qu'une interprétation est qualifiée d'originale au sens de l'originalité du droit d'auteur on se demande si elle ne pourrait pas trouver à se faire appliquer ce droit d'auteur justement.

Si l'on souhaiterait appliquer la protection de l'auteur sur une prestation, il se faudrait de prouver que l'interprétation est une création/œuvre originale. Or c'est ce qui est fait à chaque fois que l'artiste se voit appliquer la protection du droit voisin. Pourtant il reste cantonner à sa qualité de d'artiste-interprète, voisin du droit d'auteur.

Mais comme le relève Tafforeau, « il nous semble que la personnalité de l'artiste-interprète se manifeste toujours dans son interprétation. (...) Il nous paraît très exceptionnel que l'interprète manque totalement de personnalité dans son travail ; (...) Comment le pourrait-il, dès lors qu'il prête à son art sa voix, son visage, tout son corps ?»³². En effet l'interprétation est personnelle est unique. Car elle relève de la personnalité et la sensibilité chaque l'artiste. C'est une caractéristique des spectacles vivants - qui font appel aux artistes-interprètes pour extérioriser l'œuvre - de varier en fonction de la sensibilité et l'investissement donné par l'artiste. D'ailleurs, ce que l'interprète délivre au moment de sa prestation est unique et éphémère, aucun autre acteur n'aurait pu rendre ce résultat au même moment, ni même l'artiste lui-même à un moment différent. Cette expression de la personnalité de l'artiste est parfois tellement ancrée, naturelle dans la réalisation de la prestation que c'est la façon même d'être de l'interprète qui va générer l'œuvre. C'est par exemple le cas, dans la décision précitée sur la voix off, « la lecture de ce texte porte la marque de la personnalité de ce

³¹ Richard Boulet-Despales c/ s^{té} Sam vidéo et s^{té} Samva auto rétro, CA Paris, 4^{ème} ch., 10 Octobre 2003, RIDA avril 2004, p.324

³² P. TAFFOREAU, *La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, Janvier 2006, n°18, p.54

dernier [Richard Boulet-Despales], notamment dans l'enchaînement des phrases et dans le ton employé ; qu'une lecture par un autre comédien n'aurait pu aboutir au même résultat »³³.

Peut-être cette conception est entravée par le fait que l'artiste est un salarié. De fait il ne repose pas sur lui une liberté de création, et même si sa prestation relève d'un apport personnel de sa part, elle est sujette aux directives de l'auteur dans l'orientation et la réalisation de celle-ci.

Ici, encore une fois un doute plane, car si en effet il existe une présomption de salariat, celle-ci n'est pas irréfragable. Un artiste-interprète peut interpréter une œuvre en dehors de toute relation contractuelle, ou de lien de subordination. Il serait alors libre de ses choix dans la réalisation de celle-ci, et se verrait tout de même appliquer la notion d'originalité. Dans ce cas, ne serait-ce pas possible d'imaginer qu'il puisse disposer d'une protection par le droit d'auteur sur sa prestation ?

Enfin, la notion d'originalité est une notion souple, elle est totalement jurisprudentielle est laissée à l'appréciation du juge. Donc celui-ci dispose de fait d'un pouvoir de modulation sur cette notion. Introduire une distinction légère entre l'originalité de l'auteur et l'originalité de l'artiste-interprète, ne disposant pas du même régime, serait bienvenue, justifiée et non arbitraire. Pourtant, il a choisi l'utilisation des mêmes termes. On s'interroge sur ce choix, car il est évident qu'il est source d'ambiguïté sur la distinction entre le droit voisin des artistes-interprètes et le droit d'auteur.

2. La montée en puissance des droits voisins dans la jurisprudence

C'est la jurisprudence qui signe l'acte de naissance des droits des artistes-interprètes avec l'arrêt *Furtwangler* de 1964³⁴, bien avant la loi de 1985 qui les consacra, au terme de cette décision « L'artiste exécutant est fondé à interdire une utilisation de son exécution autre que celle qu'il a autorisée. Cela seul suffit à caractériser une atteinte au droit de l'artiste sur l'œuvre que constitue son interprétation ». On retrouve là bien les droits patrimoniaux portant sur la prestation qui seront codifiés dans le CPI. Selon F. Pollaud-Dulian, il peut être vu comme « un arrêt d'incitation pallie l'insuffisance de la loi, au besoin en l'interprétant de façon créatrice, mais en proposant une solution

³³ Richard Boulet-Despales c/ sté Sam vidéo et sté Samva auto rétro, CA Paris, 4ème ch., 10 Octobre 2003, RIDA avril 2004, p.324

³⁴ *Furtwangler*, Civ. 1re, 4 janv. 1964, Bull. civ., no 7 ; D. 1964. 247, chron. Desbois, et 321, note Pluyette ; JCP 1964. I. 1844, R. Badinter

sur mesure et sans excès au législateur, qui peut la suivre ou l'adapter »³⁵ ; ce qui a été le cas en l'espèce.

Nous noterons, comme l'a fait S. Passina-Dassonville dans le commentaire de l'arrêt³⁶, que la cour emploie le terme d' « œuvre » pour qualifier la prestation, œuvre à laquelle s'applique en général un droit d'auteur, et pas seulement un droit voisin. Si cette vision de l'arrêt a vite été balayée par la doctrine majoritaire menée par Desbois³⁷, puis la consécration légale des droits voisins en 1985, cette théorie a eu le mérite d'être défendue par certains illustres juristes, tels Robert Badinter³⁸. Mais une telle qualification de l'interprétation de l'artiste-interprète n'a par la suite jamais été confirmée par une juridiction.

Mais des jurisprudences plus récentes, et postérieures à la loi de 1985 créant le droit voisin tel que nous le connaissons sont plus surprenantes. En particulier l'affaire Jean Ferrat³⁹, où le droit de l'artiste-interprète prend une force toute particulière. En effet celui-ci voit l'une de ses interprétations figurer au sein d'une compilation auprès de chanson d'autres interprètes. Dérogeant à la cession des droits d'exploitation qui avait été conventionnellement accordée, l'artiste-interprète a pu faire valoir son droit pour empêcher une commercialisation au détriment du cessionnaire au nom de son droit moral sur l'interprétation, sur le fondement de l'article L212-2. C'est le voisinage avec les autres artistes-interprètes qui constituait une altération, et dénaturait le sens de l'interprétation, dès lors, l'exploitation « requérait une autorisation spéciale de l'artiste ». C'est une grande avancée pour les droits des artistes qui désormais se voit la possibilité de limiter le droit d'exploitation de l'œuvre du droit d'auteur. On serait tenté de dire qu'ils ont en l'espèce une portée au moins égale à celle des droits d'auteur.

³⁵ *Grands arrêts de la propriété intellectuelle*, Dalloz, éd. 2, Février 2015, p. 377

³⁶ « Qualifier l'interprétation d'œuvre permettait d'appliquer aux artistes-interprètes un régime protecteur connu et efficace puisqu'aucun régime spécifique n'avait pour l'heure été élaboré en leur faveur », *Grands arrêts de la propriété intellectuelle*, Dalloz, éd. 2, Février 2015, p. 376

³⁷ H. DESBOIS, *Le droit des acteurs et des artistes sur leur interprétation*, D. 1964. Chron. 247

³⁸ R. BADINTER, *Le droit de l'artiste sur son interprétation*, JCP 1964, I, 1844

³⁹ *Jean Ferrat*, C.Cass., Ch. Soc., 8 février 2006, 04-45.203, Publié au bulletin

Quelques mois plus tard, la C.Cass dans une affaire Pierre Perret⁴⁰ vient protéger l'œuvre de celui-ci, non pas en sa qualité d'auteur, mais en sa qualité d'artiste-interprète. Laquelle vient priver les sociétés de production d'exploitation de l'œuvre.

Dans ces deux affaires, ce sont bien les droits voisins de l'artiste-interprète qui s'avèrent plus protecteurs que la protection du droit d'auteur. Même lorsque que comme dans l'affaire Perret, les deux qualités étaient invoquées, ce sont les droits voisins qui ont permis la protection.

B. Une articulation droit d'auteur/droit des artistes-interprètes ambiguë maintenue par le législateur

Comme nous l'avons vu, l'artiste-interprète dispose, aux yeux du législateur, d'une place spéciale par rapport aux autres droits voisins. Et il crée lui-même une confusion en lui appliquant un contenu de la protection à de maints égards similaires que ce soit dans les textes actuels (a) ou dans les textes à venir (b).

1. L'ambiguïté des textes légaux actuels

D'emblée le législateur dissocie artiste-interprète et auteur en leur accordant à chacun un chapitre du CPI. Cependant il reste très vague quant à la façon de les distinguer l'un de l'autre, c'est une mission qu'il laisse au juge. Cependant, certains de ces textes participent d'eux même à l'ambiguïté de l'articulation droit d'auteur et droit des artistes-interprètes

D'abord, le législateur se propose de dresser une liste des œuvres protégeables, c'est même l'objet d'un chapitre du titre premier sur le chapitre du droit d'auteur du CPI⁴¹. Principalement, c'est l'article L112-2 du Code qui se charge de l'établissement de celle-ci. L'utilisation de l'adverbe « notamment » exprime que cette liste légale n'est pas limitative, ainsi d'autre forme d'œuvre peuvent être objet d'une protection par le droit d'auteur. Aucun autre article ne vient limiter la possibilité de qualification d'une œuvre protégeable, ni même définit ce qu'elles ne sont pas. Ainsi,

⁴⁰ *Pierre Perret*, C.Cass, Ch. Civ. 1^{ère}, 7 novembre 2006, 04-13.454, Publié au bulletin

⁴¹ Articles L112-1 à L112-4 du Code de la propriété intellectuelle

celle-ci sont, a priori, toutes celles qui respectent la condition d'originalité dégagée par la jurisprudence.

Si il est possible d'intégrer de nouvelles formes d'œuvres à la protection du droit d'auteur, pourquoi pas protéger la prestation de l'artiste-interprète ? Peut-être parce que celle-ci est par principe créatrice de droit voisin. Cependant, comme on s'attache à le démontrer ici, cette classification est à plusieurs égards critiquables.

De plus, l'article L112-1 pose le principe d'indifférence du genre, de la forme, du mérite et de la destination de l'œuvre pour lui accorder la protection, cf. les dispositions du Code « protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels qu'en soient le genre, la forme d'expression, le mérite ou la destination ».

L'indifférence du genre, se rattache à la liste légale non limitative des œuvres protégeables. C'est l'application de cet article aux artistes-interprètes qui permet que toutes prestations soient être protégées, chants, danse, comédie, etc.

L'indifférence du mérite signifie que la protection doit se faire sans considération des qualités esthétiques et morales. Le juge du fond ne devra pas tenir compte du talent ni de la notoriété de l'artiste. C'est peut-être en cela que pêche la prestation de l'artiste-interprète. En effet, - comme nous le verrons plus tard - on est souvent tenté de d'admettre plus de droit à une prestation plus « forte » plus touchante d'un artiste-interprète. Ce qui reviendrait à récompenser la qualité de son travail et non la créativité originale en elle-même. Or celle-ci ne doit pas rentrer dans l'appréciation de la création pour donner lieu à une protection.

Enfin, l'indifférence de la destination précise que l'application de la protection par le droit d'auteur doit se faire sans distinction du but de la création, utile, esthétique ou émotionnelle (comme pourrait l'être une prestation d'un artiste-interprète), ou encore grand public ou public d'initié.

En réalité, le juge applique une réelle analogie de ces articles purement de droit d'auteur pour les appliquer au régime de protection des droits voisins de l'artiste-interprète. C'est d'ailleurs une vision que partage P. Tafforeau⁴².

⁴² P. TAFFOREAU, *La notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, Janvier 2006, n°18, p.55

Enfin, le législateur précise que c'est à a prestation que s'appliquera le droit voisin des artistes interprète. Encore une fois, posant une notion phare, comme l'est l'originalité, ou l'œuvre en elle-même, le codificateur ne prend pas la peine de définir ce qu'elle contient⁴³. L'absence de définition est source d'imprécision, voir source de confusion.

2. L'ambigüité des textes légaux à venir : le projet de loi relatif à la liberté de création

Aujourd'hui la législation et la jurisprudence accentue la proximité des artistes-interprètes et des auteurs. Mais un projet de loi en cours⁴⁴ viserait à « accentuer le voisinage » celle-ci encore plus, comme l'explique le Pr. Tafforeau⁴⁵.

Pour beaucoup, ce texte vise à la consécration de la jurisprudence. Tout d'abord, l'article projet de L212-10 du CPI ressemble à s'y méprendre à l'article L111-1 alinéa 2 du CPI actuelle. Celui-ci reprend exactement la même formulation. Ce rapprochement n'est pas caché par le législateur qui dans sa présentation même du contenu du projet annonce « Le nouvel article L. 212-11 du CPI étend aux artistes-interprètes la protection garantie par notre droit aux auteurs dans leurs relations contractuelles avec les exploitants »⁴⁶. Finalement ce n'est qu'un principe qui n'était pas reconnu que la jurisprudence appliquait déjà. Notamment dans l'arrêt de la cour de cassation du 6 Mars 2001⁴⁷, implicitement le juge appliquait l'article L111-1 au cas d'un artiste-interprète. Le projet ici, certes rapproche le voisinage en créant des règles communes, mais surtout il va permettre l'application du même principe à deux titres différents, l'un au titre du droit d'auteur, l'autre au titre des droits voisins. La rédaction de cet article supprimerait la confusion possible, car cette protection provient bien d'un texte légal qui lui ai consacré, et non d'un texte en principe réservé au droit d'auteur.

⁴³ M. VIVANT ET J-M. BRUGUIERE, droit d'auteur et droits voisins, précis Dalloz, Paris, 2015, p. 1077

⁴⁴ Projet de loi n°2951, relatif à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, adopté en première lecture par l'Assemblée Nationale le 6 Octobre 2015

⁴⁵ P. TAFFOREAU, *le droit des artiste-interprète, un droit de plus en plus voisin du droit d'auteur*, Recueil Dalloz 19 Novembre 2015, p.2328

⁴⁶ Projet de loi n°2951, relatif à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, adopté en première lecture par l'Assemblée Nationale le 6 Octobre 2015

⁴⁷ C.cass, civ. 1^{ère}, 6 Mars 2001, n° pourvoi : 98-15502

D'autres articles de ce projet de loi sont le fruit d'un alignement de la protection des artistes-interprètes sur la protection par le droit d'auteur. Par exemple, le projet de L212-11, alinéa 1^{er} est un « copier/coller »⁴⁸ de l'article L131-3 du CPI exclusivement réservé au droit d'auteur ; ou encore une copie « quasi servile »⁴⁹ de l'article L131-6.

Des nouveaux mécanismes sont également mis en place dans le régime de protection et s'inspirent des pratiques dans le droit d'auteur. Ex : l'avance sur recette, exigence de clause de rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation, principe de spécialité des cessions.

Cependant, bien que cette rédaction, permettant une forte protection uniquement au titre du droit voisin, cloisonne la séparation droit d'auteur/droit voisin des artistes-interprètes, elle prouve qu'il existe entre eux pour le législateur une très forte similitude au point d'en rapprocher encore plus les régimes de protection.

La volonté du législateur ici est claire, il recherche à créer un socle juridique fort pour permettre une protection bien plus efficace des droits de l'artiste-interprète qui se retrouve souvent être la partie faible dans les échanges économiques. Le renforcement de la protection passe par l'instauration d'un socle commun de principe entre auteur et artiste-interprète ; et surtout passe à différents niveaux du texte par la copie du régime du droit d'auteur. Il ressort de cette analyse que le législateur, sur certains points, semble lui-même peiner à faire la distinction, ce qui justifie ce nouveau rapprochement du droit d'auteur et du droit voisins.

Pourtant, pour certains, cette nouvelle protection ne paraît pas suffisante, notamment pour Tafforeau pour qui « c'est l'ensemble du droit d'artiste-interprète qui devrait être complété en prenant pour modèle le livre I^{er} du code de la propriété intellectuelle »⁵⁰, à rappeler que ce livre correspond à la protection de la création de l'esprit par le droit d'auteur.

⁴⁸ P. TAFFOREAU, *le droit des artiste-interprète, un droit de plus en plus voisin du droit d'auteur*, Recueil Dalloz 19 Novembre 2015, p.2328

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

Sans souhaiter un alignement totale du droit voisin au droit d'auteur, Tafforeau se fait fort d'émettre une proposition selon laquelle « l'artiste-interprète est tellement proche, tellement voisin de l'auteur que l'on pourrait proposer l'inscription de la loi de certains principes : distinction de l'interprétation et de son support ; rémunération proportionnelle ; obligation d'exploiter de rendre compte à la charge du producteur »⁵¹, on remarquera que certaines de ces propositions sont encore inspirées de la pratique dans le droit d'auteur.

La distinction légale entre artistes-interprètes et auteur existe mais elle est vectrice de confusion. En effet, l'absence de définition des notions cadres, telles que l'œuvre, l'originalité, l'interprétation laisse un flou juridique s'installer. Et il serait difficile d'imaginer qu'un artiste n'apporte rien à l'œuvre par son interprétation, or apporter quelque chose de plus est le propre de la création. L'artiste-interprète semble donc effectuer une activité créatrice. Pourtant il est d'emblée exclu de la protection du droit d'auteur (Partie I) par sa présence au titre des droits voisins. Cette classification de l'artiste-interprète dans les droits voisins est pourtant critiquable (Partie II).

⁵¹ *Ibid.*

PARTIE II

LA CLASSIFICATION DES ARTISTES-INTERPRETES DANS LES DROITS VOISINS CRITIQUABLE

Donc si l'artiste-interprète déborde de la stricte interprétation de l'œuvre préexistante, si sa prestation remplirait les critères de la protection d'auteur, que se passerait-t-il ? Une protection par le droit d'auteur de la prestation est-elle possible ? La classification des artistes-interprètes au titre des droits voisins est-elle immuable ?

La pratique montre des cas où l'assimilation de l'artiste-interprète à un auteur a pu être possible (I). De plus diverses argumentations laissent à penser qu'une protection de l'interprétation comme création est potentiellement possible (II).

Section I - L'assimilation possible des artistes-interprètes à un auteur

La juge a révélé en fait deux cas où une assimilation de l'artiste-interprète à un auteur est possible. La première est le cas de l'improvisation (A) où l'artiste-interprète devient auteur instantané de l'œuvre interprétée. Il a aussi permis l'application d'un droit d'auteur à d'autre intervenant du processus créatif (B) justifiant qu'ils remplissaient les critères nécessaires à la protection du droit d'auteur.

§1. Le cas de l'improvisation

Certains arts du spectacle reposent sur une part d'improvisation, comme le jazz, ou totalement sur l'improvisation, comme le théâtre d'improvisation. Dans le cadre du jazz par exemple, la prestation consiste à improviser à partir d'une œuvre première, il est alors régulièrement possible

de lui attribuer la qualité d'œuvre composite originale⁵². Logiquement ce principe peut s'élargir à toute autre forme d'expression, par ex : une improvisation solo du trompettiste de Patricia Kass lors de son interprétation de « Mademoiselle chante le blues ».

Mais l'arrêt fondateur en matière d'improvisation est l'arrêt « Manitas de Plata » de 1970⁵³. En l'espèce, bien que semblable au folklore du flamenco, en reprenant tous les codes et rythmes, l'artiste-interprète a su y apporter son « tempérament et style propre qui en font une composition véritable », ainsi elle n'est pas « la reproduction intégrale et servile de ces airs ».

Au cours de son improvisation-créative l'artiste-interprète devient de fait un auteur immédiat. Une telle solution est possible puisqu'il n'existe nulle part, ni dans les textes, ni dans la jurisprudence, la nécessité du respect du critère de fixation. Ainsi une œuvre n'a pas à être préalablement fixée sur un support, par exemple une partition pour œuvre musicale, pour être sujette à une protection par le droit d'auteur.

§2. Le cas d'autres "personnalités" du milieu assimilées à des auteurs

A. Le metteur en scène

Contrairement aux artistes-interprètes, les metteurs en scène se voient souvent attribuer un droit d'auteur sur leur mise en scène. Comme toute œuvre protégeable, la liste légale de L112-1 et -4 du CPI n'étant pas limitative, la protection de la mise en scène découle de la condition d'originalité⁵⁴. C'est une solution qui se fonde également sur la liberté de création dont celui-ci use lorsqu'il crée une mise en scène. Dans la plupart des cas, il n'est pas l'auteur du texte mis en scène, se pose alors la question de la confrontation de ces deux droits d'auteur.

En effet, le metteur en scène dispose d'un droit sur l'œuvre que représente sa mise en scène, alors que l'auteur dispose d'un droit sur la pièce en elle-même. Il y a donc un affrontement entre deux droits d'auteur.

⁵² Paris, 12 mai 1999, JurisData no 1999-024101

⁵³ Civ. 1re, 1er juill. 1970, RIDA 1971, avr., p. 270, note Edelman

⁵⁴ Appliquée au mise en scène depuis l'affaire Jean Darnel, CA Paris, 8 Juillet 1971, RIDA, Janvier 1973, n°134

L'auteur de la pièce peut s'estimer lésé dans ses droits par la mise en scène, notamment il peut considérer comme une atteinte spirituelle le sens donné à la pièce par la mise en scène créée⁵⁵. Ou encore il peut voir une atteinte matérielle dans les coupes ou réécriture que pourrait faire le metteur en scène pour mieux coller avec sa mise en scène.

Ainsi, si le metteur en scène prend trop de liberté il porte atteinte au respect de l'intégrité ou l'esprit de l'œuvre. Pourtant, le metteur en scène est dans beaucoup d'affaires considéré comme un auteur protégé par le code de la propriété intellectuelle car il exprime sa personnalité dans la création de la mise en scène⁵⁶.

L'auteur du texte a « le droit absolu de s'opposer à toute altération, si minime qu'elle soit, susceptible d'en altérer le caractère ou de dénaturer sa pensée »⁵⁷. Car comme toute liberté, la liberté de création du metteur en scène trouve sa limite dans la liberté des autres⁵⁸. La conciliation de ces deux droits repose sur un respect réciproque de l'œuvre de chacun. C'est ce qu'a rappelé le juge en 1963, la conciliation nécessaire des deux droits d'auteurs qui repose sur un « travail respectueux, mais indépendant de la ligne générale de l'œuvre qu'elle doit servir sans en être prisonnière »⁵⁹. La liberté de création, face au droit d'auteur de la pièce, est forcément une liberté limitée. Ceci est affirmé dans un arrêt du 27 Septembre 1996, « le droit moral du metteur en scène trouve sa limite sans le droit d'auteur de l'œuvre préexistante »⁶⁰. Même si la logique veut que le texte soit préexistant à la mise en scène, la formulation de la décision fait songer à un principe de chronologie, la première œuvre dans le temps sera la limite de la seconde.

Par la suite codifiée⁶¹, cette conciliation est ainsi légalement formulée et justifiée à l'article L132-22 du CPI « l'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur ».

⁵⁵ Par ex. TGI Paris du 27 Novembre 1985

⁵⁶ C. CARON, *droit d'auteur et droits voisins*, Litec, 2^{ème} ed., 2009, n°187

⁵⁷ C.Cass, 5 Décembre 2006

⁵⁸ Réf. Article 4 de la DDHC de 1789 : « la liberté consiste à faire tout ce qui ne nuit pas à autrui », communément « la liberté des uns s'arrête là où commencent celles des autres »

⁵⁹ CA Paris, 1 Avril 1963

⁶⁰ CA Paris, 27 Septembre 1996

⁶¹ Créé par la Loi 92-597 1992-07-01 annexe JORF 3 juillet 1992

Sophie Proust rappelle que le metteur en scène n'est pas un artiste interprète, « si le metteur en scène était juridiquement défini comme un artiste-interprète, il ne pourrait ni prétendre à un statut d'auteur et donc percevoir des droits d'auteur, ni voir sa mise en scène protégée »⁶². Par cette formulation S. Proust démontre que si les metteurs en scène peuvent bien prétendre à un droit d'auteur, celui-ci ne leur est pas systématiquement appliqué, car « seul le juge, et seulement dans le cas d'une procédure judiciaire, a la capacité de déterminer indépendamment du mérite qui peut prétendre à un statut d'auteur »⁶³. Cela n'est pas sans nous rappeler le cas de l'artiste-interprète, si le juge peut déterminer qui peut se voir appliquer un droit d'auteur, une solution où il attribue un droit d'auteur à un artiste-interprète ne serait pas impossible. A fortiori quand on connaît le poids de la jurisprudence dans le droit d'auteur⁶⁴.

Proust propose alors un système alternatif où le metteur en scène pourra être une fois auteur, une fois « interprète » (au sens de celui qui retranscrit un texte). Il s'agit alors d'un traitement casuistique des mises en scène. Les metteurs en scène eux même s'accordent à dire qu'ils ne réalisent pas toujours un travail créatif⁶⁵, leur statut doit être réévalué à chaque adaptation d'œuvre.

Certaines pièces présentent des didascalies si précises qu'il n'est pas possible au metteur en scène de laisser parler ses choix créatifs. Ou encore par exemple, dans le milieu de la danse classique, tout est millimétré par l'auteur dans les livrets du ballet, la musique, la chorégraphie, les décors et même les costumes sont en général définis par l'auteur, ainsi un ballet peut être reproduit à l'identique pendant des décennies. Mais, comme le souligne Marleau⁶⁶, c'est ailleurs que dans les didascalies que l'acteur et le metteur en scène feront preuve de création – on soulignera qu'il associe l'acteur au travail créatif -. Par exemple, une mise en scène de *Comédie* (œuvre de Samuel Becket)

⁶² PROUST S., *Mise en scène et droits d'auteur*, « Le metteur en scène : auteur, interprète ou adaptateur ? » éd. L'entretemps, Montpellier, 2012, p.101

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Création de notion, création de définition, source de la codification ultérieure du législateur, etc.

⁶⁵ PROUST S., *Mise en scène et droits d'auteur*, « Le metteur en scène : auteur, interprète ou adaptateur ? » éd. L'entretemps, Montpellier, 2012, p.104, citant DENIS MARLEAU et S. PROUST, *Denis Marleau*, introduction et entretien par Sophie Proust, Acte sud-papier, Arles, 2010, p31-32

⁶⁶ *Ibid*

respecte parfaitement les didascalies mais en y insérant des procédés technologiques inexistant à l'époque de l'auteur, les indications ont été suivies et la mise en scène est pourtant créative.

Il existe aussi des « œuvres ouvertes »⁶⁷ où la libre interprétation du texte est légitime, de fait, le metteur en scène peut proposer un sens différent de lecteur à travers la mise en scène. Cette liberté évolue souvent avec le temps, ainsi elle colle à la société devant laquelle elle se joue.

Il en ressort que l'interprétation du texte originel est une partie inhérente au travail de création théâtrale. Le processus de lecture est toujours marqué par l'empreinte de la personnalité du metteur en scène, « le même texte produit sans peine une infinité de lecture »⁶⁸.

La cohabitation des deux droits d'auteur équivaut à ce qu'aucun d'eux ne renie les droits de l'autre. Le metteur en scène doit faire part de sa personnalité sans amoindrir celle de l'auteur.

B. Certains techniciens

Il arrive que dans certaines productions artistiques, certains participants qui ne paraissent être que des techniciens se voient attribuer un droit d'auteur sur leur contribution. On rappellera que la liste légale des auteurs n'est pas limitative, dès lors on va rechercher la forme originale de la participation, si celle-ci est caractérisée, le technicien pourra se voir attribuer un droit d'auteur sur cette participation. Il semblerait qu'une telle qualification repose principalement sur la liberté de choix laissée au technicien dans la réalisation de son travail.

Par exemple, le cameraman d'une œuvre a pu ainsi être qualifié de coauteur, car « le cameraman de plateau qui conserve le choix des éclairages et des prises de vues peut demander la qualité de coauteur »⁶⁹.

Les éclairagistes aussi sont souvent bénéficiaires de ce principe, alors que la protection d'un jeu de lumières ne s'impose pas comme l'évidence. Certaines décisions n'ont toutefois pas hésité à reconnaître le caractère d'œuvre de l'esprit à de telles créations. Le problème ici repose sur le fait que souvent un éclairage n'est pas une création en soit, mais une mise en valeur d'objet, la lumière

⁶⁷ UMBERTO ECO, *l'œuvre ouverte*, Seuil, 1965

⁶⁸ JEAN-MARIE PIEMME, cité par P.PAVIS, *le théâtre au croisement des cultures*, J.Corti, Paris, 1990, p38

⁶⁹ CA Paris, 8ème ch., 17 juin 1988, Dalloz, 1988, IR 306

donc ne s'émancipent pas toujours de l'objet éclairé. Pourtant parfois, la jurisprudence a reconnu que l'éclairage pouvait être original et protégé, c'est le constat de la modification la perception de l'existant qui va alors être recherché⁷⁰.

Ainsi, ce technicien est parfois assimilé à un metteur en scène, on parle alors de metteur en lumière, dont le rôle consiste à être « créateur d'une des parties essentielles de l'œuvre sans laquelle la représentation de celle-ci ne se concevait pas »⁷¹. Et tout comme le metteur en scène, si il est lui-même investi des droits d'auteur sur l'éclairage, il doit néanmoins respecter le monopole de l'auteur sur l'œuvre première.

C'est ainsi que lors de la Fête des lumières à Lyon l'éclairagiste pourra voir son éclairage protégé, car « l'éclairage contient en lui-même une création qui n'existe pas dans l'objet éclairé (décors projetés sur une façade, hologrammes, etc.) »⁷².

Enfin, l'essor de la technologie dans le spectacle vivant tend à accroître cette protection du technicien, qu'il soit éclairagiste, ou programmeur. En effet, de plus en plus de productions reposent sur des effets numériques et interactifs avec l'artiste-interprète.

Par exemple, le spectacle dansant « Robot ! »⁷³ fait intervenir des robots danseurs, des robots musiciens, à d'autres moments, les danseurs deviennent le décor selon un jeu de lumière, ou joue avec celui-ci. C'est un principe encore plus poussé lors du spectacle de danse « Pixel »⁷⁴ où la lumière totalement évolutive est une part intégrante du spectacle, à la fois servant de décors et de corps même du ballet.

⁷⁰ Propos inspirés d'OLIVIER PIGNATARI, *Droit d'auteur et éclairage*, JAC 2015, n°30, p.29

⁷¹ CA de Bourges, 1er juin 1965, D. 1966. 44 note H. Delpech

⁷² OLIVIER PIGNATARI, *Droit d'auteur et éclairage*, JAC 2015, n°30, p.29

⁷³ Chorégraphies et mise en scène Blanca Li, 2013

⁷⁴ Chorégraphie et mise en scène Mourad Merzouki, 2014

Section II - Une protection potentielle de l'interprétation comme création

Une protection de l'interprétation par le droit d'auteur, la faisant ainsi au rang de création, est imaginable. Une telle caractérisation trouve de multiples justifications, tant dans un raisonnement juridique (A) que selon un raisonnement plus sociologique (B).

§1. Une interprétation protégée selon un raisonnement juridique

A. La liberté de création envisagée comme permettant la protection par le droit d'auteur aux artistes-interprètes

La liberté de création a deux volets, un ressemblant à la liberté d'expression, l'autre à une liberté de « remodulation » d'une œuvre préexistante.

Dans le premier volet, la liberté de création ressemble à la liberté d'expression, en ce qu'elle ne doit pas être limitée par les thèmes abordés, les sujets sur lesquels elle peut porter, ou l'orientation politique, sociale ou autre, qu'elle défend. Il s'agit de l'expression de la pensée de l'auteur au travers de sa création artistique originale. C'est un pan de la liberté de création qui est particulièrement apprécié des « artistes engagés » comme Paul Eluard, Picasso, ou Molière.

Ou, dans une seconde conception, la liberté de création permet de disposer de l'œuvre, et de lui appliquer des choix créatifs. La définition comprend en elle-même la justification de l'application de la protection par le droit d'auteur. Les choix créatifs sont significatifs de l'originalité, de l'empreinte de la personnalité. C'est cette même liberté de création qui justifie l'application de la protection aux divers intervenants du processus créatif, qui ne sont a priori pas mentionnés et concernés par celle-ci, comme par exemple les metteurs en scène.

Elle est vigoureusement défendue par le juge, comme dans l'arrêt *S^{té} Plon c/ Hugo*, où « la liberté de création s'oppose à ce que l'auteur de l'œuvre ou ses héritiers interdisent qu'une suite lui soit donnée à l'expiration du monopole d'exploitation dont ils ont bénéficié »⁷⁵.

⁷⁵ C.cass, Ch. Civ. 1^{ère}, *S^{té} Plon c/ Hugo*, 30 janvier 2007, 04-15.543, Publié au bulletin

Mais comme toute liberté elle n'est pas absolue, et elle trouve sa limite dans les droits que d'autres auteurs pourraient avoir sur l'œuvre. Dans ce cas, la conciliation repose sur un respect mutuel des deux auteurs, le nouveau usant de la liberté de création, le second sur l'acceptation qu'il fait des modulations de son œuvre. Le tout étant que l'auteur second ne dénature par exagération l'œuvre par sa création nouvelle. C'est une notion subjective qui sera tranchée par les juges sur demande de l'auteur premier.

Dans d'autres cas, c'est l'œuvre première en elle-même qui vient limiter la liberté de création des auteurs nouveaux. Par exemple, les ballets classiques, ou les partitions sont des œuvres très strictes qui ne laissent pas une grande place à l'activité créative de qui s'en saisirait par la suite. L'un allant jusqu'à décrire de façon détaillée les costumes, éclairages, décors, nombre de participants, figurants, en plus des mouvements à reproduire ; le second définissant le nombre de tels instruments, leur position dans l'orchestre, le rythme, le commencement de jeu de chaque membre.

Un art fait débat, dans le cadre du cirque, les artistes sont expressément cités au titre de la présomption de droit d'auteur de l'article L112-2 4° du CPI. Pourtant souvent la protection leur est refusée sous prétexte qu'ils n'ont pas usé de leur liberté de création mais se contentent de reproduire les numéros qui font tradition dans le cirque. Certains numéros en effet reproduisent les numéros des débuts de la tradition du cirque. D'autres, par contre sont totalement créatifs, ils pourraient être assimilés à de la mise en scène et se voir alors comme le metteur en scène attribuer un droit d'auteur. Concernant les artistes-interprètes l'article L212-1 vise expressément les artistes réalisant des numéros de cirques, si ils ne peuvent pas prétendre à un droit d'auteur ils resteront tout de même protégés sur leur prestation.

A de maints égards, l'art circassien est présent dans la propriété littéraire et artistique et pourrait se prévaloir d'une protection pour son usage de la liberté de création, que ce soit au titre du droit d'auteur ou du droit voisin des artistes-interprètes. Pourtant, c'est rarement le cas. On remarque qu'en réalité, il existe une réticence des juges, et de la doctrine, à reconnaître une œuvre de l'esprit originale dans les numéros de cirque, qui pourtant sont traités au même égard que n'importe quelle œuvre dans le CPI.

B. L'absence de définition légale de l'originalité conditionnant le droit d'auteur

Le droit d'auteur repose principalement sur le critère de l'originalité, or celle-ci ne trouve pas de définition légale. Pire, elle ne figure dans aucun texte, hormis l'article du CPI concernant les titres d'œuvre. Pourtant les juges ont dégagé cette condition comme étant obligatoire pour accorder la protection par le droit d'auteur. Dès lors ils vont se tenir à rechercher l'originalité d'une œuvre, car l'appréciation de l'originalité est de l'appréciation souveraine des juges du fond qui sont tenus de motiver une telle qualification.

Une notion uniquement jurisprudentielle laisse planer une grande instabilité juridique. C'est une notion « molle » sujette à de multiples interprétations et incertitudes, elle n'est pas pérenne. Par exemple, de la même façon qu'elle a été déclarée nécessaire par le juge, elle peut s'avérer facultative lors d'une autre décision. Ou encore le juge peut user de l'instabilité de la notion d'originalité pour la moduler en fonction des affaires.

D'ailleurs c'est ce qu'il s'est produit dans le temps, le juge ayant élaboré une nouvelle notion alternative en fonction du type de production artistiques.

Jusqu'alors l'originalité, dans sa conception classique, est l'incarnation de la personnalité du créateur dans l'œuvre. Elle ne doit pas être ce n'importe qui aurait pu faire, car l'auteur a dû imprimer sa marque dans l'œuvre. Elle résulte de choix personnels exercés sans automatismes ou contraintes.

76

Les juges ont dû réviser la définition d'originalité lorsqu'on a voulu l'appliquer à de plus en plus de produits, et de plus en plus technologiques, comme les logiciels. Il était nécessaire que la notion soit assez large pour englober toutes les formes de créations.

Ainsi, en 1986 avec l'arrêt *Babolat c/ Pachot*⁷⁷ la cour de cassation adopte une nouvelle conception de l'originalité. Il ne recherche plus l'empreinte de l'originalité de l'auteur, mais l'apport intellectuel de celui-ci. Dans cette vision de l'originalité, on compare la création avec des œuvres déjà existantes.

⁷⁶ Conception classique vivement défendu par H. DESBOIS dans l'ensemble de son travail

⁷⁷ *Babolat c/ Pachot*, C.Cass, Ass.Plén., 7 mars 1986, 83-10.477, Publié au bulletin

Mais cette définition moderne ne chasse pas la définition classique. Les deux vont cohabiter. L'originalité devient une notion à géométrie variable. Le juge pourra alors moduler la définition applicable en fonction de l'œuvre qui lui est soumise. Dans les faits, le juge se contente souvent d'appliquer la conception classique aux œuvres classiques – type sculpture, peinture, musique, etc. -, tandis que la moderne s'appliquera aux œuvres de l'économie numérique.

De plus, outre le débat en droit interne, le juge se voit opposer une définition au niveau européen. Depuis 1991 ⁷⁸ l'UE parle de l'originalité comme d'une création intellectuelle propre à son auteur. Réédité par la suite dans diverse directive, cette définition réalise un compromis entre les deux notions françaises classiques et modernes.

Mais le doute planait encore, car cette définition européenne apparaît dans des directives propres aux logiciels et à la photographie, donc on se demandait si elle pouvait s'étendre à d'autres types d'œuvres. Ainsi, cette définition apportée à l'échelle européenne aurait l'avantage d'unifier la notion applicable à toutes les œuvres et sur tout le territoire national. Cette interrogation est tranchée par la décision infoPAQ ⁷⁹ car la CJUE a appliqué la définition « logiciel et photographie » à des articles de presse. Donc elle l'a étendu à des types d'œuvres qui ne figurent pas dans les directives visées. La définition de l'originalité comme création intellectuelle propre à son auteur semble s'appliquer à toutes les formes de création, qu'elles soient artistiques ou utilitaire.

Toujours preuve de l'instabilité de la notion d'originalité, la CJUE revient quelques années plus tard sur cette conception. Ainsi en 2011 ⁸⁰, le débat porte sur l'originalité d'une photo de classe que les défenseurs ne qualifient donc pas originale, ce qui empêche la protection par le droit d'auteur et en rend l'utilisation libre. Cette fois, la CJUE va utiliser le critère de "choix libres et créatifs dans la réalisation" pour déterminer la présence d'originalité de l'œuvre. On peut alors assimiler cette définition au reflet de la personnalité de l'auteur au travers de ses choix. On reviendrait donc en quelque sorte sur la notion française classique de l'originalité.

⁷⁸ Directive concernant la protection des logiciels par le droit d'auteur

⁷⁹ CJUE infopaq 16 Juillet 2009

⁸⁰ CJUE, Eva Marie Painer du 1 Décembre 2011

D'autres pays, pourtant pas soumis aux directives européennes, protègent également fortement la création ont eux aussi mis en place une condition d'originalité. Mais elle n'a pas même définition qu'en France. Ainsi, au Canada, l'originalité est « le minimum de talent et de jugement dans la création »⁸¹. Contrairement au système français, la notion permet une évaluation du mérite dans l'application du droit d'auteur. De plus, elle parle de « talent », tout de suite on pense aux artistes-interprètes, qui en France, malgré la reconnaissance de l'originalité de leur prestation, sont facilement exclus de la protection par le droit d'auteur au nom de l'indifférence du mérite.

§2. Une interprétation protégée selon un raisonnement sociologique écarté

A. Une réelle place de l'artiste-interprète dans le processus de création: les œuvres de collaborations ou œuvres dérivées

Dans certaines des formes de création, on a vu la place de l'artiste-interprète s'accroître. Des nouveaux procédés de création ont fait de lui un collaborateur. En particulier dans le théâtre ou la création, notamment scénique, repose de plus en plus sur un échange entre le metteur en scène et l'acteur.

On se demande alors si il ne serait pas possible de leur appliquer un droit d'auteur au titre d'une œuvre collaborative. Selon l'article L113-2 et L113-3 du CPI, « Est dite de collaboration l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques », les droits de propriété sont alors partagés entre les coauteurs qui doivent les exercer d'un commun accord.

Selon les juridictions, pour prouver la qualité d'auteur « ce qui importe, c'est la participation effective à une contribution originale »⁸². Ainsi, selon le raisonnement d'un travail d'équipe, l'artiste-interprète participerait à son échelle à la création, par exemple au théâtre proposerait le ton à adopter pour sa réplique, ou des déplacements scéniques dans le but de rendre le tout plus fluide. Mais force est de constater que si le raisonnement paraît logique les juges ont une réticence à l'appliquer, ainsi par exemple, dès lors que la prestation du comédien intervient dans un cadre structuré, « les suggestions, trouvailles ou remaniements (...) qu'il appartient à l'auteur d'accueillir

⁸¹ Cour Suprême du Canada, *CCH canadienne Ltée c/ Barreau du Haut Canada*, 2004 CSC 13.

⁸² TGI Paris, 27 Juin 1990, RIDA, juillet 1991, p. 245

ou de refuser, ne sauraient donner à cet interprète la qualité d'auteur »⁸³, ou encore optent pour le refus de reconnaître la qualité d'auteur à des comédiens ayant participé à la mise au point de dialogues d'un film⁸⁴.

Pourtant ce système collaboratif entre l'artiste-interprète et le directeur de la production est en plein essor, chacun sachant qu'« il y a des indications qu'il faut prendre en compte et d'autres pas »⁸⁵ il est même le pilier de certaines compagnies de théâtre, ou dans le développement des ligues d'improvisation ou chaque membre est à la fois artiste-interprète et metteur en scène.

Certaines décisions, qui ne touchent pas au milieu de l'artiste-interprète laissent tout de même à penser qu'elle pourrait s'appliquer ici. C'est le cas notamment de l'affaire Guino c/ Renoir⁸⁶, le premier est embauché pour réaliser les sculptures à la place du second qui souffrant peine avec ses mouvements. A priori, les œuvres ainsi créées sont attribuées à Renoir qui donnait les indications générales à son élève. Pourtant, au cours d'un litige initié par les héritiers de Guino visant à une qualification de coauteur, il a été relevé que n'étant pas soumis à un contrôle strict de ses gestes, ayant la possibilité d'avancer seul sur l'œuvre, il a pu jouir d'une liberté de création suffisante pour lui voir appliquer un droit de propriété au titre en qualité de coauteur. Une telle expression, acceptée par le second protagoniste, marquant la personnalité du sculpteur justifie la protection au sens de l'art. L111-1.

B. L'approche sociologique de la place de l'artiste-interprète dans l'œuvre

L'acteur, le chanteur, le premier danseur, premier violon, etc. toutes ces figures sont auprès du public la garantie du succès de l'œuvre. Il n'y a pas de doute que leur position dans l'œuvre, bien que non créative pour le législateur, est essentielle. Cependant, il est difficile de faire rentrer l'impact d'un artiste-interprète sur le public dans l'appréciation de la qualité d'auteur. Car la notoriété ou le talent sont vivement rejetés par les textes et la jurisprudence dans le principe d'indifférence du mérite.

⁸³ TGI Seine, 8 mars 1960 : RIDA avr. 1960, p. 125.

⁸⁴ Paris, 16 janv. 1992 : RIDA avr. 1992, p. 204.

⁸⁵ M. SILBER, *metteur en scène sous surveillance*, Le Monde, 29-30 octobre 2006, p.3

⁸⁶ *Guino c/ Renoir*, C.Cass. Ch. Civ. 1^{ère}, 13 novembre 1973, 71-14.469, Publié au bulletin

Pourtant, certains acteurs ont une réelle place dans l'activité de création. Mais souvent, la jurisprudence, la reconnaissant néanmoins, la considère trop minime pour justifier un droit d'auteur. Alors même que tout le monde s'accorde à dire qu'ils ont été engagés pour leur façon spéciale de jouer, chanter, ou même que la création a eu lieu pour eux, le juge et le législateur refusent de l'admettre en tant qu'auteur.

Pourtant, c'est bien la personnalité que l'artiste-interprète met dans son travail qui va diriger la création.

Par exemple, en France, il est facile de penser à Louis De Funès, spécialisé dans les mimiques à outrance pendant parfois plusieurs minutes. Acteur à succès, les auteurs qui souhaitaient faire un film avec lui laissaient parfois un vide dans le script qui correspondait à « l'improvisation gestuelle » de De Funès. Au contraire, sur d'autres films, se laissant emporter par sa folie créative il se laissait aller à cette improvisation alors que ça ne lui était pas demandé, comme dans le film « Oscar »⁸⁷, ou pendant plusieurs minutes ils réalisent une prestation qui montre ce qui semble être le dialogue interne du personnage. Le réalisateur a tout de même fait le choix de garder cette scène au montage. Peut-être est-ce parce qu'il s'agit d'un choix du réalisateur, que l'acteur ne peut se prévaloir d'un droit d'auteur. Toujours est-il que c'est bien cette scène qui marque singulièrement cette œuvre.

Toujours sur le cas De Funès, cette personne dans le privé au fort caractère, a su imposer parfois ses choix dans la direction du film. Notamment dans « La grande vadrouille »⁸⁸, une scène où les deux protagonistes passent un mur, l'un devant aider l'autre à passer en le prenant dans un premier temps sur ses épaules puis le déposant à terre, est devenue une scène où après avoir passé un mur le protagoniste s'arrêtait à cette occasion sur les épaules de l'autre décidait d'y rester pour son plus grand confort. C'est un choix de De Funès (aidé par Bourvil) de jouer la scène ainsi pour la rendre plus drôle, et surtout imager la hiérarchie sociale apportant un sens supplémentaire à la scène.

Dans le même ordre d'idée, Fernandel, à l'égo démesuré s'arrangeait pour manipuler les prises de vues. Il souhaitait apparaître plus que les autres comédiens, et sous un meilleur jour. C'est ainsi que dans un film avec Bourvil, effrayé par la notoriété montante de celui-ci, il se mettait sur le champ entre lui et la caméra, ou le relayait au second champ. C'est donc tout un film, œuvre de

⁸⁷ *Oscar*, 1967, réalisé par Édouard Molinaro

⁸⁸ *La grande vadrouille*, 1966, réalisé par Gérard Oury

l'esprit créative, dont les prises de vue ont été assujetties à la volonté « créative » d'un artiste-interprète.

Enfin, certains artistes-interprètes refusent de recommencer certaines séquences, prises de vue ou de son, car ils estiment que la prise unique est plus authentique, et révèlent plus de leur personnalité, l'auteur, réalisateur, arrangeur doit alors se contenter de cette prise.

Parfois, c'est la notoriété de l'artiste-interprète qui motive la création. En effet celle-ci est en principe distincte de la qualification d'auteur, mais qu'en est-il quand elle justifie les choix pris dans la création.

Souvent les auteurs dramatiques actuels reconnaissent avoir écrit leur pièce pour un comédien en particulier. C'est une des spécialités de Laurent Ruquier, qui récemment a écrit « Je préfère qu'on reste amis »⁸⁹ pour Michel Bernier, et il ne cache pas que si elle l'avait refusé, il ne l'aurait pas monté.

Outre atlantique, la création motivée par l'artiste est encore bien plus développée. C'est tout une société de production qui a des contrats avec un panel d'acteur « star ». Elle va s'acharner à placer ses stars dans le plus de production possible pour attirer le plus de public possible. Ici, à la création est poussée pour permettre aux vedettes d'avoir le plus de travail possible, leur travail est moteur de l'œuvre. Cependant, contrairement à la motivation française initiée par l'œuvre, elle ne prend aucunement en compte la personnalité de l'artiste-interprète. Celui-ci est plus conçu comme un bien économique, comme stratégie économique pour un meilleur profit. C'est lui que le public vient voir plutôt que l'œuvre, ici l'œuvre est donc secondaire. C'est une conception qui va totalement à l'encontre de la pensée française où il existe une surprotection de ce qui présente un intérêt culturel. De plus, ce fonctionnement va à l'encontre de l'indifférence du mérite.

Le public aussi, se fait fort de distinguer entre les artistes-interprètes, selon qu'ils sont « bons » ou « mauvais ». La profession fait de même par l'instauration de remise de prix, tels que les Oscars, Césars, Molières, victoire de la musique, etc. Même le gouvernement se range à cette conception en offrant des médailles du mérite, en sacrant certains chevaliers des arts et des lettres. C'est ce qui crée aussi une distinction entre la prestation et l'interprétation aux yeux de beaucoup, encore une

⁸⁹ *Je préfère qu'on reste amis*, écrit par Laurent Ruquier, mise en scène par Marie-Pascale Osterrieth, publication originale le 15 février 2014

fois c'est un aspect envisagé par Tafforeau⁹⁰ : « n'y aurait-il pas, dans "l'interprétation", quelque chose de plus que dans la simple "prestation" ? ». La prestation désigne l'objet de l'obligation, c'est un acte matériel, le résultat du travail de l'artiste. Alors que l'interprétation est plutôt la charge émotionnelle que met l'interprète dans sa prestation. C'est peut-être aussi celle-ci qui change la lecture d'une pièce, et permet une réappropriation par l'artiste-interprète, mais aussi par le metteur en scène. Ce qui fait qu'on peut aller voir plusieurs fois la même pièce car le sens change en fonction de la lecture donnée.

Bien que celle-ci soit ce qui marque le public et fasse la qualité de la prestation elle n'est pas prise en compte par le droit au nom du principe d'indifférence du mérite et de la qualité. Bien que certains soient considérés de « bons » artistes-interprètes ils ne peuvent pas à ce titre être protégés par un droit d'auteur.

Enfin, c'est parfois même l'acteur qui éclaire l'auteur sur un sens de sa pièce qu'il n'avait pas perçu. C'est une remarque soulevée par Olivier Py, auteur dramatique, lorsqu'il traite des nouvelles mise en scène de son œuvre, « tout me déçoit sauf l'acteur au moment où je n'existe plus, où il commence à rajouter du texte, où il est totalement libre, irrespectueux, je commence alors à réentendre ce qui fait que j'ai réécrit ce texte. Ils ne restituent pas mes mots, ils sont avant que cela s'écrive, ils ont rejoint le lieu que j'ai pressenti. Alors là je suis totalement reconnaissant »⁹¹.

C'est pourquoi les artistes-interprètes, se sentant évincés de la protection du droit d'auteur malgré leur rôle essentiel dans la création, décident de plus en plus de se mettre dans une situation d'artiste-auteur. C'est tout particulièrement le cas des humoristes, surtout ceux du « one man show ». C'est une forme de spectacle qui repose sur un pseudo dialogue avec le public. Une grande place du spectacle est laissée à l'improvisation pour des échanges réels et concrets avec les spectateurs.

⁹⁰ P. TAFFEREAU, *la notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, n°18, janvier 2006, p53,

⁹¹ PROUST S., *Mise en scène et droits d'auteur*, « Le metteur en scène : auteur, interprète ou adaptateur ? » éd.. L'entretemps, Montpellier, 2012, p.107, citant OLIVIER PY et George Banu, entretien, « *marcher sous une étoile* », dans George Banu, *les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui (1995-1996)*, Acte sud, Arles, 2005, p. 399

Pour certains, ce sont même des passages entiers du spectacle laissés vides où l'interprète devra plus ou moins improviser sur une trame de fond, on pense aux spectacles de Gad Elmaleh qui durant environ 2h ont parfois eu des scripts de seulement quelques pages.

C'est un procédé qui n'est pas totalement étranger au cinéma, où la liberté de mener le dialogue est parfois laissée à l'artiste-interprète. Par exemple, dans le film « des dieux et des hommes »⁹², c'est tout un dialogue qui est improvisé par Michael Lonsdale sur demande du réalisateur qui lui a simplement demandé de développer sur l'amour et l'amour de dieux. Du même ordre et plus populaire, dans « Astérix et Obélix : mission Cléopâtre »⁹³, le réalisateur indiqué à Edouard Baer ses répliques de début et de fin de prise de parole et l'a laissé totalement libre pour l'acheminement entre celles-ci. Mais dans ce cas la jurisprudence a réglé le problème de la qualité d'auteur de ces artistes-interprètes, « en cas d'improvisation d'un acteur, ce dernier ne peut recevoir la qualité de coauteur du film au titre d'une participation au texte parlé lorsqu'il semble « n'avoir improvisé que dans le cadre préétabli d'un des rôles prévus dans le film réalisé selon les directives et les idées » du metteur en scène »⁹⁴. On notera cependant, que le juge n'exclut pas ici l'attribution de droit d'auteur lorsqu'il n'est pas dirigé.

⁹² *Des dieux et des hommes*, auteur : Étienne Comar, réalisateur : Xavier Bauvois, sortie en 2010

⁹³ *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*, scène « c'est une bonne situation ça scribe ? » par Edouard Baer, auteur et réalisateur : Alain Chabat, sortie en 2002

⁹⁴ TGI Paris, 5 févr. 1981 : RIDA juill. 1981, p. 229.

CONCLUSION GENERALE ET PERSPECTIVE

A la lumière de ces éléments, il est clair que ce qui distingue le droit d'auteur du droit d'artiste-interprète est la liberté de création, celle-ci est caractérisée par l'originalité laquelle repose sur la possibilité d'exercer des choix créatifs. On peut se poser alors la question pour le cas des artistes-interprètes, si leur interprétation déborde de la simple prestation – au sens de service -, celle-ci ne constituerait-elle pas une interprétation originale susceptible d'être protégée ?

En effet, le débordement impliquerait forcément les dits choix créatifs résultant de la personnalité de l'interprète. Ensuite, la protection nécessite l'incarnation dans une forme perceptible dans les sens, la prestation bien qu'immatérielle et éphémère répond parfaitement à ce critère puisqu'on peut la voir et/ou l'entendre. Reste une interrogation en suspens, la protection du droit d'auteur ne peut porter que sur une œuvre, la prestation en constitue-t-elle une ?

Mais la réponse à cette dernière question est un peu ardue, car l'œuvre n'est pas définie, ni par le législateur ni par le juge. Cette absence de définition n'est qu'un manquement parmi d'autres du législateur, car ce domaine du droit peine à trouver des définitions à ses notions cadres.

C'est encore une preuve de l'univers vague dans lequel s'inscrit la protection par la propriété littéraire et artistique. Ici on s'est attardé sur la confusion existante dans la distinction entre droit d'auteur et droit voisin de l'artiste-interprète. Ces notions sont en effet très proches tant dans leur forme que dans leur contenu.

Ainsi, à la question, les artistes-interprètes peuvent-ils se voir attribuer un droit d'auteur pour protéger leur prestation, l'état actuel du droit semble répondre par la négative.

Pourtant, nous spectateurs, plus ou moins touchés par leur prestation, leur notoriété ou leur charisme, serions tentés de leur voir appliquer une protection plus forte et efficace. Or le principe d'indifférence du mérite en droit français ne laisse pas ces considérations sociales entrer en compte pour l'attribution d'un droit d'auteur. Mais au secours de cette volonté populaire certains arguments juridiques vont dans ce sens, comme considéré qu'ils réalisent avec le directeur de production une œuvre collaborative, ou les cas d'improvisation. Aussi, des constats critiques peuvent intervenir pour une protection par le droit d'auteur, comme l'absence de définition de l'originalité et qu'elle soit de fait laissée à un pouvoir normatif du juge, le législateur refusant de la codifier malgré les années passantes.

Toujours est-il qu'actuellement il paraît difficile au vu des textes d'appliquer une telle protection, et ce malgré le constat de la grande confusion laissée par le CPI d'aujourd'hui et de demain (cf. projet de loi liberté de création) et l'application qu'il en fait devant les juridictions.

On peut cependant se faire fort de voir l'artiste-interprète protégé au-delà des autres droits voisins. Disposant d'une place de choix aux yeux du législateur il s'avère être une protection plus élevée que celle des autres voisins. En effet étant calqué sur la protection du droit d'auteur elle offre une plus large protection notamment par la titularité de droit à la fois patrimoniaux et moraux.

A l'instar du metteur en scène qui peut être alternativement auteur ou artiste-interprète selon qu'il use de sa liberté de création ou pas dans ses choix de mise en scène, on pourrait imaginer un régime alternatif applicable à l'interprète.

Sans aller jusqu'à établir une présomption de titularité de droit d'auteur au profit des artistes-interprètes, il pourrait prévoir des critères à remplir au cours d'un litige soulevant la question de la qualification d'auteur à un interprète. Ainsi l'artiste-interprète devrait remplir les mêmes conceptions de création, et d'originalité, qu'on percevrait à travers la liberté dont il dispose au moment de sa prestation de l'orienter vers telle émotion, telle attitude, lui donnant ainsi une lecture qui lui personnelle. Le propre de la création étant d'apporter quelque chose il serait légitime de lui appliquer la protection du droit d'auteur. Au contraire, un artiste qui serait dirigé sur sa position, son regard, son ton, son expression, ne pourrait se prévaloir d'une protection.

Ce régime semble difficile à mettre en œuvre, car il demanderait une analyse précise du processus de création. Il conviendrait aussi de définir où se place le curseur entre conseil de gestuelle et direction de jeu. Autant d'imprécision que le législateur ne se voit pas prêt à affronter, ou peut-être tout simplement n'y trouve pas une justification suffisamment pertinente.

Toujours est-il, application d'un droit d'auteur à l'artiste-interprète ou pas, le droit de propriété intellectuelle, et plus particulièrement la propriété littéraire et artistique, est en constante mutation. Et à ne pas manquer, que d'ici quelques années le législateur se ressaisira de cette matière et viendra préciser la distinction droit d'auteur / droit voisin des artistes-interprètes retirant ainsi cette confusion omniprésente en la matière. Peut-être cette précision passera-t-elle par l'instauration d'un régime alternatif applicable aux artistes-interprètes ?

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

C. CARON, *droit d'auteur et droits voisins*, Litec, 4^{ème} éd., 2015, n°187, XIV-636 p

JOSEPH DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Apprendre, Arles : Actes Sud, 85 p.

JOSETTE FERVAL, *Mise en scène et Jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal : Editions Jeu, 1997, 317 p.

MATTHIEU MEVEL, *L'acteur singulier : notes sur l'art de l'acteur*, Arles : Actes Sud, 1985, 126 p.

Sous la direction de SOPHIE PROUST, *Mise en scène et droit d'auteur*, éd. L'entretemps, champ théâtrale, Janvier 2012, 271 p.

PIERRE SIRINELLI et *ali.*, *Code de la propriété intellectuelle 2016, commenté*, 16^{ème} éd., Dalloz, Collection Codes Dalloz Universitaires et Professionnels, Janvier 2016, XXVIII-2555 p.

PATRICK TAFFOREAU, CEDRIC MONNERIE, *Droit de la propriété intellectuelle*, 4^{ème} éd., Gualino-Lextenso éditions, Collection: Fac universités. Master pro, 605 p.

MICHEL VIVANT et JEAN-MICHEL BRUGUIERE, *Droit d'auteur et droits voisins*, 3^{ème} éd., Précis Dalloz, Décembre 2015, XV-1229 p

MICHEL VIVANT, JEAN-MICHEL BRUGUIERE et NATHALIE MALLET-POUJOL, *Quels droits pour les artistes du spectacle ?*, Dalloz, Collection Thèmes et commentaires, Février 2009

MICHEL VIVANT, *Les grands arrêts de la propriété intellectuelle*, 2^{ème} éd., Dalloz, Collection : Grands arrêts, Février 2015

ARTICLES

CHRISTOPHE CARON, *la mise en scène : entre discrétion et insolence*, communication électronique n°2, Février 2013, repère 2

H. DESBOIS, *Le droit des acteurs et des artistes sur leur interprétation*, D. 1964. Chron. 247

BERNARD EDELMAN, *nouvelle enquête sur le droit moral des artistes-interprètes*, Recueil Dalloz 2006, p1168

OLIVIER PIGNATARI, *Droit d'auteur et éclairage*, JAC 2015, n°30, p.29

P. TAFFOREAU, *le droit des artiste-interprète, un droit de plus en plus voisin du droit d'auteur*, Recueil Dalloz 19 Novembre 2015, p.2328

P. TAFFEREAU, *la notion d'interprétation en droit de la propriété littéraire et artistique*, PI, n°18, janvier 2006, p50-57,

JURISPRUDENCES

TGI Seine, 8 mars 1960 : RIDA avr. 1960, p. 125.

CA Paris, 1 Avril 1963

CA Bourges, 1er juin 1965, D. 1966. 44 note H. Delpech

Civ. 1re, 1er juill. 1970, RIDA 1971, avr., p. 270, note Edelman

CA Paris, 8 Juillet 1971, *Jean Darnel*, RIDA, Janvier 1973, n°134

TGI Paris, 5 févr. 1981 : RIDA juill. 1981, p. 229.

TGI Paris du 27 Novembre 1985

C.Cass, Ass.Plén., 7 mars 1986, *Babolat c/ Pachot*, 83-10.477, Publié au bulletin

CA Paris, 8ème ch., 17 juin 1988, Dalloz, 1988, IR 306

TGI Paris, 27 Juin 1990, RIDA, juillet 1991, p. 245

Paris, 16 janv. 1992 : RIDA avr. 1992, p. 204.

CA Paris, 27 Septembre 1996

Paris, 12 mai 1999, JurisData no 1999-024101

C.Cass, 5 Décembre 2006

CJUE infopaq 16 Juillet 2009

C.cass, Ch. Civ. 1^{ère}, *Sté plon c/ Hugo*, 30 janvier 2007, 04-15.543, Publié au bulletin

CJUE, 1er décembre 2011, C-145/10, *Eva Maria Painer*, Rec. 2011 I-12533 CA Paris, 1 Avril 1963

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	5
PARTIE I - LES ARTISTES-INTERPRETES EXCLUS DE LA PROTECTION DU DROIT D'AUTEUR DANS L'ETAT ACTUEL DU DROIT	10
Section 1 - La protection de l'activité créative par la propriété littéraire et artistique	10
§1. La protection de la création par le droit d'auteur	11
§2. La protection de l'interprétation par un droit voisin.....	13
A. Le contenu du droit voisin des artistes interprètes	14
B. La place privilégiée de la protection des artistes-interprètes sur les autres droits voisins	16
Section II - La cohabitation du droit d'auteur et droit voisin des artistes-interprètes	17
§1. La primauté du droit d'auteur sur le droit voisin.....	17
A. Une domination légale du droit d'auteur sur le droit voisin.....	17
B. La dépendance de l'artiste-interprète à l'auteur multiplement justifiée	19
1. L'acteur salarié.....	19
2. L'acteur : support de l'œuvre	19
3. L'acteur exprimant un simple savoir faire.....	21
§2. Le rapprochement relatif du droit des artistes-interprètes et du droit d'auteur	21
A. Le juge initiateur de la protection des artistes-interprètes	22
1. L'originalité identique à celle du droit d'auteur employé par le juge	22
2. La montée en puissance des droits voisins dans la jurisprudence	24
B. Une articulation droit d'auteur/droit des artistes-interprètes ambiguë maintenue par le législateur	26
1. L'ambigüité des textes légaux actuels.....	26
2. L'ambigüité des textes légaux à venir : le projet de loi relatif à la liberté de création..	28

PARTIE II - LA CLASSIFICATION DES ARTISTES-INTERPRETES DANS LES DROITS VOISINS CRITIQUABLE	31
Section I - L'assimilation possible des artistes-interprètes à un auteur	31
§1. Le cas de l'improvisation.....	31
§2. Le cas d'autres "personnalités" du milieu assimilées à des auteurs	32
A. Le metteur en scène.....	32
B. Certains techniciens.....	35
Section II - Une protection potentielle de l'interprétation comme création.....	37
§1. Une interprétation protégée selon un raisonnement juridique.....	37
A. La liberté de création envisagée comme permettant la protection par le droit d'auteur aux artistes-interprètes	37
B. L'absence de définitions légale de l'originalité conditionnant le droit d'auteur	39
§2. Une interprétation protégée selon un raisonnement sociologique écarté	41
A. Une réelle place de l'artiste-interprète dans le processus de création: les œuvres de collaborations ou œuvres dérivées.....	41
B. L'approche sociologique de la place de l'artiste-interprète dans l'œuvre.....	42
CONCLUSION GENERALE ET PERSPECTIVE	47
BIBLIOGRAPHIE	49
OUVRAGES	49
ARTICLES.....	50
JURISPRUDENCES	51
TABLE DES MATIERES.....	52